

## Gespräch Lachenmann 23.6

DAT 2 0.01.00 Index 1

U: Ich möchte nochmal zurück auf den Anfang unserer Nachmittagsabteilung, und den Text. Was hat dich an dem Text so fasziniert, daß du ihn als Grundlage für eine Komposition gewählt hast.

0.3

L: Eigentlich die Verbindung dieser Idee von Neugier in Bezug auf Wahrnehmung der Natur mit der Idee der Suche nach Erkenntnis. Diese beiden als fast deckungsgleich das hat mich erinnert - ich hab mal einen Spaziergang mit Nono gemacht, da haben wir über ich weiß nicht über das Verstehen von sich selber gesprochen, und da ist er irgendwo an einem Baum stehen geblieben, mit einer ziemlich rissigen Rinde, und hat gesagt, schau dir diese Struktur an, wenn du das wirklich gesehen hast, dann hast du dich selbst verstanden. Also Wahrnehmung von Dingen, die wir im allgemeinen täglich um uns haben, aber nicht beachten, als ne Art Selbstwahrnehmung oder Selbsterfahrung, das ist die eine Sache und das halte ich für das Thema von Musik wenigstens heute, seit Musik über sich selbst nachdenkt, muß sie sich als eine Art Wahrnehmungskunst verstehen. Den Begriff der Wahrnehmung den gab's glaube ich zur Zeit von Beethoven Brahms in Bezug auf Musik nicht, da war das ein Hören, es gab eine Sprache, die man zu einem gewissen Grad wie eine Syntax vorweg schon in sich selbst bereit hatte, man konnte wie das glaube ich bei Haydn hieß, verstehen, wie vier vernünftige Leute sich unterhalten zum Beispiel bei einem Streichquartett. Dieser diskursive Teil, diese fast semantische sprachanaloge Erleben von Musik, das war eigentlich die Form, in der wir aufgewachsen sind. Es gab die Tonalität und die daran gebundenen sprachähnlichen Dinge. Und irgendwann fingen wir

an nicht nur eine Melodie als Melodie, d.h. als etwas Vordersatz, Nachsatzes, wie wir das fast interpunktionsmäßig bei Sprache hören, sondern fingen plötzlich an die Schwebungen zu hören, oder die Unschärfen bei irgend ner bestimmten Tongebung, sei es durch ein Instrument, oder sei es durch eine Stimme, so wie man jetzt, wenn ich gerade spreche, ich hab schon mal davon gesprochen, entweder mir zuhört, was ich sage, oder einfach der Stimme zuhört, und daraus eine ganze Menge vielleicht von einem Engagement bei der Sache schließt, oder überhaupt, von den ganzen Umfeld, was die Sache mitprägt, schließt. Das ist das eine. Das wird hier thematisiert und wirklich als eine existentielle Bedingung bewußt gemacht. Wahrnehmen als ein Teil des Suchens nach Erkenntnis, zugleich Furcht vor Erkenntnis. Im Grunde geht's um den Tod, also die Höhle, vor der wir stehen, ist die Grenze zum Leben und das ist zugleich etwas verlockendes und etwas bedrohendes. Und zum anderen allerdings muß ich auch sagen, hat dieser Text eine unglaubliche in der deutschen Übersetzung, hätte ja die italienische nehmen können, die hat auch ein schönes mediterranes Kolorit, aber ich habe die deutsche Übersetzung genommen. Von Kurt Gerstenberg, und die hat ihre eigene Art von phonetischer Struktur, eine unglaubliche Ökonomie. Das könnte man fast in Analogie zu den Wagnerschen Stabreimen - obwohl das viel geistvoller ist als bei den Wagnerschen Stabreimen - was darin an Wunderbarem - das sind alles, wie man es im Stück vielleicht gemerkt hat, alles kleine nachklingende Pizzikati, "was darin annn wunderbaremmm Seinnn möchte" - zum Beispiel. Oder eben im ersten Teil "brüllt nicht das Meer wenn der - wie heißt es - Nordwind mit seinen -- - also es gibt auch hier eine phonetische Ökonomie, die eine Menge von Vokabeln zusammenträgt, in denen es schon im

Text brodeln, und rauscht und zischt. ...

5.0

U: Du hast den Text aber zerschnitten - er bleibt nicht in der Gestalt übrig, wie er dastand...

L: Der Text wird jetzt... Ist der Ton weg ... ach so... Das ist nämlich eine ganz wichtige Sache... Denn sonst gäbe es eine Art Text, den man hört, mit der Begleitung durch Klänge. Aber dieser Text, der muß ebenso wie die Musik, wie Struktur der Musik, entziffert werden. Also entziffert heißt, ich habe eine Information, ich nehme ein Beispiel, ich stehe vor einem Grabstein und weiß nicht, wer da drunter liegt. Und versuche jetzt diesen alten Grabstein zu lesen, und da ist vielleicht Moos drüber, was immer, gewachsen, und dann muß ich erstmal die einzelnen Eingrabungen in den Stein anschauen, bis ich merke, aha, das ist ein M, und dann gehe ich weiter und dann sehe ich, es ist ein O und ich addiere die beiden Konsonanten und vielleicht gibt es das noch ich weiß nicht ein Z - vielleicht entdecke ich auf diese Weise, ah, ist das hier vielleicht die Stelle, wo er begraben ist. Also dieses Moment des Entzifferns und Rückschließens heißt, daß ich nicht einfach lese, sondern daß ich die Körperlichkeit des einzelnen phonetischen oder in diesem Fall des Buchstabens richtig abtasten muß, hören als eine Art Beobachten, Hören als ein Abtasten, mit einer bestimmten Bewußtseinsleistung. Gedächtnis und Sensibilität über all die einzelnen kleinen Teile und dann irgendwann addiert sich das und ich verstehe auch den Namen. Aber dem geht eben diese Entzifferungsarbeit (voraus) - und ich finde das ganze Hören, also wenn wir eine Musik hören, die nicht einfach eine vertraute Sprache ist, dann ist das Hören so oder so ein Abtasten eines unbekanntes Raumes. Wobei im Falle der Musik der Raum nicht statisch erhalten bleibt, denn die Zeit vergeht, es

ist ein Raum, der sich selber allmählich verwandelt. Und das ganze Werk bei mir ist ein großer komplexer zusammengesetzter Abtastvorgang, wobei die Musik selber ganz allmählich ins nicht nur in die Stille, sondern in ein totales Rauschen übergeht, nachdem es am Anfang noch Harmonien, Konsonanzen, Dissonanzen, Intervallaggregate gegeben hat, und Bewegungen und so. Also ich setze ich beobachte das, ich taste diesen Raum ab und zugleich transformiert sich dieser Raum. Dieses Spiel ist ein Entzifferungsvorgang und ich glaube eine Menge von Hörern, die sagen, ich verstehe nicht die Neue Musik, sagen daß deshalb, weil sie meinen, da müsse eine vorweg funktionierende Sprache jetzt dasein, die sie nicht verstehen. Aber wenn man ihnen sagt, das ist gar keine Sprache, das ist ein Zustand, oder das ist eben ein Objekt, welches wir genauso jetzt mal in seinen ... (weggespult...)

## **Lachenmann-Gespräch** (23.6 Fortsetzung)

DAT 2 0.09.45 Index 3

8.6

Sache und so , dann fehlt der ganze technische Zwischenteil - was wo berühre ich das Instrument, welches Druck führe ich aus, wie schnell und so weiter, all diese Dinge, hier kommt noch hinzu, daß die Musiker ja mit einem Dirigenten spielen, also selbst, wenn die mal meine Klangvorstellung genau jetzt umsetzen können, ist noch die Frage, sie müssen´s auf der eins "und" machen, d.h. sie können´s nicht irgendwie, wenn es ihnen paßt setzen, sie müssen´s auch rhythmisch richtig machen, das absorbiert total den Geist und auf der Ebene liebe ich die Musiker sehr und die mich sogar auch manchmal. Weil da sie ja

sich neu entdecken. Mit ihren Möglichkeiten, aber die sind alle klanglicher Art und spieltechnischer Art. Die sind noch nicht in der Form jetzt, das war nachher entstehen muß im Werk, also an ästhetischer Erfahrung, die vielleicht kommt auch mit, aber von der sprechen wir nicht. Da sind zu keusch, also da haben wir keine Zeit dafür in diesem Moment, oder keine Energien dafür, denn, die Gitarristin, die muß wissen, wie sie ihre Saiten kitzelt, damit der und der Klang heraus kommt, das ist eine Aufgabe, wie für einem Akrobaten, der auf dem Seil geht. Der kann in dem Moment nicht weiter die Funktion des Zirkus nachdenken, sondern der muß aufpassen, daß er jetzt diesen nächsten Schritt richtig setzt. Das ist ein bissl diese vielleicht dieser Widerspruch in der Erwartung, daß jetzt in den Aktionen der Musiker schon das verbal oder begrifflich sich entwickeln kann, was nachher die Musik überträgt.

10.5

U: Aber die ganz simple Frage, die sich glaube ich jeder Zuhörer, der deiner Musik das erste Mal begegnet, stellt, warum diese Töne, kommen die nicht auch von den Musikern...

L: Ja, und die Antwort ergibt sich etwa aus der Verbindung mit dem nächsten musizierenden Kollegen. Also wenn die Pianistin mit einem Plektrum über die Saite geht, und es dieses perforierte Rasseln gibt, dann versteht der Cellist seinen prasselnden Preßton jetzt plötzlich, weil er merkt eigentlich auf einer anderen Ebene etwas analoges, und kann das jetzt noch steigern oder ergänzen, oder wie auch immer... die Klangvorstellung des einzelnen und über die Geräuschvorstellung des einzelnen zu seinem Instrument, ergibt sich im Zusammenspiel mit dem anderen. Diese ganzen pianissimo-Partien, die zeigen dem eigenen, die Pauker, der macht plötzlich ganz pianissimo-Handschlag, wo er früher diesen behutsam pianissimo

Klavierton gehört hat. Und die Gitarristin dämpft ihre Saite des Secco Spiel nicht irgendwie häßlich ab, sondern sie macht es auf eine analoge Weise, weil es muß so schön sein wie der gedämpfte Pizzikatoton der von dem Cello oder von dem Klavier kommt. Insofern verstehen die Musiker ihre Klänge jetzt viel besser, auch als verfremdete, weil der Kontext jetzt sich auf diese Weise ergibt. Und das sind alles noch technische Aufgaben, die jetzt eine Logik haben, ...

12.4

U: Logik über Ähnlichkeit...

L: So (daß) ein vielleicht verformter oder nur geräuschhafter Ton sinnvoll und schön wird. Das kann sich in so einem Kontext auch durch die rhythmische Beziehung ja also was für einen Harfenisten völlig üblich ist, nämlich daß er das ganze Saitenfeld glissando bildet, das wird jetzt für den Pianisten, der das mit einem Plektrum über die Innensaiten macht, logisch. Bei ihm ist es eine Verfremdung, bei ihm klingt es, wie es wie wenn das Klavier angezündet würde wohhhooo - es brennt das ganze. Bei der Harfe ist es, da hat man es schon bei Debussy und bei Ravel, und jetzt macht der Pianist das seine Weise, im Grunde ist er eine stärkere eine fast verzerrende Harfe, weil er das ganz vorne, wo die Saiten anfangen, nur machen kann. Und wenn er es mit einem Plektrum macht, und dann auch wenn der Paukenwirbel das Ganze noch übertönt, ist plötzlich eine Variante dieser prasselnden Bewegung, die bei der Harfe eine konventionelle war, bei der Pauke eigentlich gar keine Bewegung war, sondern ein Wirbel war, aber die jetzt in diesem Kontext was anderes eine andere Bedeutung annimmt. Und ne ganze Menge von den Aktionen, die die Musiker für sich allein vielleicht zunächst einmal die hier nicht, aber manche als Zumutung empfindet, die merken, hier wird ihnen nicht was

zugemutet, hier wird ihnen etwas zugetraut. Nämlich eine Gestaltung eines vielleicht für sie ungewohnten Elementes in einem sinnvollen Kontext.

14.1

U: Ist so etwas ähnliches wie die Tonleiter - gehst du auf die andere Seite ...

L: macht nichts, ich reagiere so gequält vielleicht...

U: Es ist ja auch so, daß wir das alles verstehen wollen... ich frage die Fragen, die auch die Kameraleute stellen. Es ist sowas ähnliches also im Prinzip wie eine Tonleiter, wo die Töne organisiert sind wie die Verhältnisse ihrer Tonhöhen. Du machst etwas ähnliches nur mit Verwandtschaftsbeziehungen von auch von Tönen aber mit viel Geräuschanteil...

14.9

L: Von anderen Eigenschaften dessen, was du Töne nennst. Also ein Klangereignis, sagen wir mal, ein Ton ist ein Klangereignis. Ich kann jetzt sagen, das ist ein C, als C ist es vielleicht konsonant in C-Dur und dissonant in Cis-Dur, oder der Ton ist ein hallender Klavierklang, der erstickt ist, und unter dem Gesichtspunkt gibt es vielleicht ein völliges ersticktes Geräusch, bei ner Gitarre, die weniger verhallt wirkt. Also ich achte nicht mehr so unbedingt auf diesen Ton, sondern ich achte auf andere Eigenschaften. Ein Ton ist ein Komplex nicht nur von Tonhöhe, sondern von Energie von dem Material, welches da angeregt wird, dann ist es eben wichtig, ob es ein Klavierton oder ein Harfen- oder ein Oboen- oder Flötenton ist. Und das Spiel, das kompositorische Spiel ist eigentlich dann, besteht darin fast in jedem Stück andere Eigenschaften zu erfinden, oder ins Licht zu rücken, die dem vertrautem Ton einen ganz anderen Zusammenhang geben. Und dazu gehören und dann passieren, wie in diesem Fall, spieltechnische Verfremdungen, weil wir

ohne diese möglicherweise immer nur auf die Intervalle auf die Töne achten würden. Und zugleich durch diese Verfremdung wird eben das spürbar, was ich an diesen ganzen Klängen ja immer wieder ins Hörfeld rücken möchte, nämlich der Klang als Naturereignis. Als Naturlaut, hätte vielleicht Mahler gesagt. Und ein Pizzikato eines Klaviers kann jetzt plötzlich auch ein Pseudopizzikato einer Pauke, die ja nicht zupft, aber die einen ähnlichen Impuls, eine Pauke klingt anders, fast sagt man, der Ton ist vielleicht nicht das wichtigste daran, sondern diese Qualität des Impulscharakters und dessen Nachhall...

17.2

U: Das war meine Assoziation, als du von Natur sprachst, es gibt von Büchner diese eine Stelle, wo ich glaube der Woyzeck sagt, da ist mir die Natur gekommen...

L: Wenn einem die Natur kommt...

U: Wenn einem die Natur kommt. Ich hatte die Assoziation bei dem Vulkan in Analogie zum Instrument. Also ich streichle das Instrument, daß ihm die Natur kommt. Oder genauso wie ich in einer Liebesnacht mit meiner Partnerin, wenn es gelingt, durch den Kontakt, den Hautkontakt sie dazu bringen kann, daß ihr die Natur kommt...

18.0

DAT 2 0.19.00 Index 4

L: (lange Pause) Ja, das ist ein sehr erotisches Bild jetzt, was du da zeichnest, vielleicht, ich denke, es sind - ich kann jetzt nur so reden, wir sind umgeben von Naturereignissen, auf die wir gar nicht achten. Es sind ja eigentlich eher die Naturgewalten im Allgemeinen. Es kann auch ein Nebel sein, es kann ein Gewitter sein, es kann ein Blitz sein, es kann ein vom Baum herunterbrechender Ast sein, alles Elemente, die wir hören, wo wir eigentlich auch sagen könnten, aha, das klingt nach einem



Intervall oder so etwas, in Wirklichkeit sagen wir, na, was passiert da. Und also wenn du schon dieses erotisches Bild bringst, die Töne, die die Partnerin von sich gibt, wirst du ja auch nicht sagen, aha, das kann ich nachsingen, sondern das ist Nachricht von einem Naturereignis. Also in dem Sinne sage ich immer von den anderen. In dem Moment, wo ich spreche, hörst du ja nicht der Melodie meiner Sprache zu, sondern du hörst dem zu, was ich sage, also deine Antenne ist hier auf einen semantischen Teil gestellt, wenn mir ein Pygmäe zuhören würde, dann würde er wahrscheinlich eher das Naturhafte an der Stimme, vielleicht die leichte Heiserkeit oder die bedeckte oder das bedeckte Register, oder wie auch immer, oder andere die achten vielleicht nur noch auf den Tonfall, oder auf den Dialekt, man kann immer auf andere Dinge achten. Oder die achten einfach auf die Nervosität der Stimme, also was immer der Aspekt ist, natürlich der muß bewußt gemacht werden, der muß zu sich selber kommen. Also ich kann nicht einfach sagen, ich bringe hier ein Naturereignis und dann hört man die schon. Man wird die schon hören. Sondern ich muß alles andere auf eine gewisse Weise so aussperren oder so disziplinieren, daß das zur Wirkung kommt. Und das Ganze ist hier ein Spiel, wo ein Klang den anderen beleuchtet. Und präzisiert unter verschiedene Aspekten. Ich habe vorhin gesprochen unter den gewaltsamen Aspekt, was sind gewaltsam hervorgebrachte Töne. Wenn ich mit aller Kraft eine tiefe Klaviertaste anschlage, ist eine völlig konventionelle Form von Gewaltanwendung. Fortissimo angeschlagene Klaviertöne haben wir auch bei am Schluß des d-Moll Prélude von Frederic Chopin, wie eine Glocke angeschlagen wird. Oder bei Brahms und so weiter, wenn das aber jetzt ein Teil ist einer ich sage mal Familie, einer ganzen Sequenz von analog gewaltsam traktierten Materialien, sei es

Pizzikato, welches gegen die das Griffbrett zurück knallt, oder eine Pauke, die man irgendwo am Rand so schlägt, daß es also schon fast Verzerrungen im Klang gibt, oder wenn das dann Instrumente sind, bei denen nicht geschlagen wird, sondern mit Gewalt berührt wird, sei es nun die oft erwähnte gepreßte Aktion am Streichinstrument, oder das Papprohr, welches das Tamtam zum Schreien bringt, indem es so scharf darüber hinweg drückt, daß Teilfrequenzen dieses ganzen Gerätes sich lösen und fortissimo klingen, dann sind das alles Dinge, die jetzt sich gegenseitig präzisieren. Und vielleicht sage ich natürlich nicht das Wort gewaltsam, das habe ich als Komponist so vielleicht als Erfindungshilfe benutzt, aber die Kohärenz, die Verwandtschaft dieser Klänge, die vielleicht sonst nichts miteinander zu tun haben, als diese eine Eigenschaft, die wird schon sehr bewußt. Genauso wie dann an anderen Stellen, etwa in diesem Stück die Gitarre sozusagen zum Modellinstrument für alle Instrumente wird. Die Gitarre hat sechs Saiten, und der Streich-Apparat hat sechs mal vier Saiten, vierundzwanzig Saiten, die Gitarre bringt ihre 6 Saiten einfach nur als Naturlaut, indem ich die leeren klingen lasse. Beim Klavier könnte ich das künstlich machen, indem ich auch sechs Tasten anschlage, und die gleiche Harmonie vorbringe. Dann ist das Klavier eine Metagitarre oder eine Supergitarre, weil sie viel mehr Resonanzkörper hat, und selbst die Pauken hat eben dann nicht, die haben eigentlich acht Saiten, wenn's acht Instrumente sind, in meinem Fall, weil es nur zwei Spieler sind, werden die nur vier davon anregen, aber wenn sie das gleiche Intervallverhältnis bringen, dann ist die Pauke eine verfremdete Form von Gitarre. Der ganze Mittelteil ist eigentlich ein Wald von Pseudo- oder von Metagitarren. Und die Gitarre selber hat ja nun eine charakteristische Aura, verbalisierbar ist das nicht so leicht, hat

etwas auch wieder mit etwas Naturhaftem zu tun, ist ja egal, aber auf der Ebene ist die Harfe eine Gitarre, sind die Streicher als analoge gezupft eine Gitarre, die Pauke, selbst die Gitarre wird zur Metagitarre, indem sie die Dinge ganz woanders ausführt, als sie es normaler Weise tut. Dann ist die Gitarre so ein Raum, so wie vorhin die gewaltsame Vorbringung des Tones solch ein Raum war. Und das kommt nur in diesem Stück vor und in keinem anderen Stück. Während Tonhöhen Intervalle ja eigentlich ein Reservoir sind, was jeder Komponist egal für welche Komposition vorfindet. Diese Kategorie, von der ich gerade spreche, die mußte ich selber für dieses Stück wenn man so will inszenieren. Einen Raum stimulieren, in dem das möglichst charakteristisch funktioniert.

24.1

U: Danke...

## **Interview 24.6**

DAT 2 25.30 Index 5 0.0

U: Ja, wir sprachen vorhin über das Insistieren auf bestimmten Klängen. So für den Laien, wenn er sich das anhört, klingt das eine genauso rauschend wie das andere. Warum...

0.2

L: Glaube ich nicht, da wo wir insistieren, da nicht nur um der abstrakten Tugend willen, sondern so wie das in einem bestimmten Kontext ist, merkt man ganz genau, worauf es ankommt. so ein zum Beispiel so ein Trompetenton soviel Luftanteil mitbringt, daß man die Tonhöhe nicht mehr erkennt, dann macht das einen großen Unterschied aus, man kann nämlich wirklich quasi tonlose Melodien spielen, die richtig feierlich und melodisch klingen, die dürfen nicht zugewischt

werden. Solche Dinge zum Beispiel. Da wird der Laie vielleicht zunächst mal, der sogenannte Laie denn als Hörer sind wir alle mehr oder weniger Laien oder kompetent, je nachdem. Alle haben wir ja Ohrwascheln. Die werden dann schon merken, daß hier plötzlich ne eine ganz feierliche schöne melodische Form herauskommt, wo er vorher nur Luft zu hören meinte. Genau dieses hinter dem oberflächlichen bloß Geräuscheffekt die Poesie und die auch die akustische Präzision zu spüren, das ist ja ein tolles Erlebnis. Weil man entdeckt sich nämlich dann selber als - man entdeckt seine eigene Sensibilität dabei, und darauf kommts an. Da muß man hier ganz sorgfältig die Klänge abstufen. Damit das herüberkommt.

1.6

U: Beim klassischen Musikspielen...

Kamera im Bild - Angel im Bild... stört mich schon

L: Was stört... wie wiet mußst du denn weg

Wie weit ich kann... geht das ... geh lieber aus dem Bild ne ok.

2.3

U: Bei der klassischen Musizierweise gibt es oft den Ausdruck, die Geigen oder das Klavier muß singen. Ist das das analoge dazu. Ein Geräusch, das tonlose Geräusch muß singen - berührt damit höhere Sphären.

2.7

L: Ja, ich mein, da tun sies ja auch. Da haben sie melodische Aufgaben, und dann ist das Instrument eine überhöhte Form der menschlichen Stimme. Oder eine wie auch immer abgewandelte Form der menschlichen Stimme. Vielleicht auch eine technisierte Form der menschlichen Stimme. Aber die spielt dann cantabile. Singend. Und das kann passieren auch selbst wenn man den Wind hört, daß der Wind eben nicht nur rauscht, sondern daß er singt. Nämlich daß die verschiedenen

Helligkeiten des Rauschens einen expressiven Gestus enthalten. Das wäre eine Möglichkeit ein musikalisch ungewohntes Element plötzlich wieder musikalisch zu hören, nicht unbedingt das wichtigste, würde ich sagen. Normalerweise arbeite ich nicht mehr mit melodischen Elementen, aber es könnte mal passieren, und es passiert in diesem Stück auf jeden Fall, da gibt es sowas wie fast hätte ich gesagt, wie ein Föhn, ein Frühlingswind, der das Eis die Kälte jetzt durchsetzt mit anderen Energien und wenigstens diese Kategorie, daß etwas seine Helligkeit abstuft, und in dem Sinne ausdrucksvoll wird, das könnte dem schon entsprechen, und es ist für einen Musiker natürlich eine ungewohnte Aufgabe, weil er im Grund denkt, das hat doch gar nichts mit einer Melodie zu tun. Das ist ja einfach nur eine unbestimmte Schallereignisse, wenn ein Trompeter selbst wenn er nur Luft spielt, und gar nicht mehr in unserem gewohnten Sinn trompetet, sondern wenn er nur die Ventilstellungen ändert, dann gibt es sehr wohl einen (bläst...) einen feierlichen Gesang. Und das kommt hier vor.

4.5

U: Aber dieses Singen ist ja nicht nur ein einfaches Singen, sondern ein Singen von etwas anderem - du hast einmal von Transzendenz gesprochen - dann höre ich die Transzendenz.

4.7

L: Also die Transzendenz höre ich eigentlich - ich weiß nicht ob ich sie höre. Die bindet sich bei mir, indem ich die den Kontext erlebe, dann merke ich, wie diese Trompete die singt, etwas mehr ist, als nur ein Instrument. Wie sie jetzt eine geistvolle Variante von etwa einer Melodie darstellt, oder eine geistvolle Variante von einer Flöte, eine Trompete als eine imaginäre Flöte, schon wieder so eine Art Superflöte, oder wenn man so will eine Metaflöte, das erinnert daran, daß hier der menschliche

Geist etwas in die Hand genommen hat, und etwas abgewandelt hat, dann ist diese Trompete, die kommt nirgendwo anders mehr vor, in keinen anderen Stück, und sie verweist auf diesen schaffenden Willen. Und diese Erfahrung, daß die Klänge nicht nur Klänge sind, sondern Abbild eines menschlichen Willens oder eines utopischen Willens sind, da würde ich sagen, das nenne ich transzendent. Der Klang selber, der ist akustisch, das ist ein biologisch zu verfolgendes Erlebnis.

5.9

U: Das ist erstaunlich. Auf der einen Seite ist es die hervorgerufene Natur, das hatten wir gestern. Und jetzt ist es das Zeugnis eines schaffenden Willens.

6.1

L: Ich glaube Kunst könnte man vielleicht unvollkommen so definieren, daß es eine vom Geist beherrschte zum Teil neu definierte Natur ist. Ich glaube, das ist sogar fast im Goethischen Sinn. Also die Mittel, das Material ist ja jedem zur Verfügung. Jeder kann sagen, ich will mal in eine Trompete blasen. Aber jetzt einen Zusammenhang zu schaffen, in dem dieses natürliche Ereignis ein Resultat einer Konstruktion und eines poetischen Willens ist, das verweist über den Klang weg auf den Geist. Und das ist transzendent. So würde ich es mal in diesem Fall bezeichnen. Und das ist kein Widerspruch. Mit all unseren auch in der Malerei in der Dichtung haben wir es ja im Grunde mit sinnlichen Objekten zu tun. Die sind nicht a priori transzendent, sondern das sind reale empirische Erfahrungen, die wir auch im Alltag verwenden. Und hier hören wir sie plötzlich anders, hier hören wir sie nicht als Resultate irgendeines Alltagsvorgangs, sondern wir hören sie als Teil einer Konstruktion. Einer Konstellation - und zwar einer interesselosen, die nichts weiter als Absicht hat, als eben wahrgenommen zu werden. Und zwar

wahrgenommen nicht wieder nur als botanisches Ereignis, sondern als Ausdruck dieses Geistvollen, oder dieses geistig bestimmten Willens. Kein Gegensatz. O.k.

U: Jetzt gehen wir essen..

L: Jetzt gehen wir essen, gut.

## **Lachenmann und Rundel 25.6.98**

18.19 Uhr

DAT 2 0.44.50 Index 7

0.4

U: Du kannst nichts irgendwo bei anderen Komponisten abschreiben, das ist nichts vorgefertigtes. Ich stelle mir immer vor, daß du das selber suchst, ...

L: Manche kommen dadurch zustande, daß ich die Spielweise eines Instrumentes auf ein anderes Instrument übertrage, welches gar nicht dafür vorgesehen ist. Also und ich weiß gar nicht, ob das meine eigene Erfindung ist. Also wenn ich ein Tamtam streichen lasse, kommt ja gar nicht vor.. Aber wenn ich die Aktion des Streichens, das kommt beim Tamtam auch vor, mit einem Metallstab, nicht mit dem Bogen, dann am Ende, oder wenn auf dem Fell einer Pauke gestrichen wird, dann habe ich im Grunde einfach die Aktion eines Streichinstrumentes, wo das vertraut und bekannt ist übertragen auf ein anderes Instrument. Und dann kommen Klänge raus, die reden davon, wie sie entstanden sind. Dann höre ich nicht unbedingt wieder Tonhöhen, normaler Weise will ich ja gar nicht unbedingt wissen, wie sie entstanden sind, ich will einfach die Töne hören, und keine Intervalle oder irgend so etwas. In dem Moment, wo ich die Aktion des Streichens übertrage auf ein Instrument, welches nicht von Hause gestrichen werden wollte, sollte, ja da

kommt diese Frage, ja, was passiert da eigentlich. Eine ganze Menge von diesen Klängen sind unter dem Aspekt zusammengetragen worden, daß sie die Aufmerksamkeit auf ihre Entstehung lenken.

2.0

U: Aber wie ist das, wenn du sozusagen in deinem Kopf oder auf dem Papier eine Technik eines Instruments auf ein anderes Instrument überträgst, dann mußt du es doch ausprobieren. Beziehungsweise es ist bei der Probe dann eine solche Präzision der Klangvorstellung da, daß du es ausprobiert haben mußt. Oder berätst du dich ...

2.3

L: Ich hab's bestimmt schon ausprobiert. Also ich mein, bevor ich dieses Stück geschrieben habe, das ist 92 entstanden, habe ich schon 20 Jahre lang Stücke geschrieben, in denen zum Teil wie in Studien diese Spielweisen praktiziert wurden. Es gibt ein Cellostück, das heißt Pression, da wird eine Menge von solchen Spielweisen ganz systematisch zusammengetragen zu einer Landschaft, in der eine bestimmte Logik dann die Sachen verbunden hat. Und es gibt ein Stück für Klarinette allein, da Niente, und da wird die Klarinette rein als Filter für die durchgeatmete Luft genutzt, mit Hell und Dunkelabstufungen durch die Klappen, und diese Spielweise - oder es gibt ein aus der Zeit auch entstandenes Stück - da habe ich ganz bewußt den Schlagzeuger in die Mitte gestellt, das heißt Air, für Schlagzeug und Orchester, und Air heißt bekanntlich Luft und da habe ich eine ganze Menge zusammengetragen von Klängen, die a. durch Nutzung von Blas- von Luft entstanden sind, b. die diesen Klang, diesen verschieden abstufbaren Geräuschcharakter imitieren, und schließlich solche, die das transzendieren, d.h. die vielleicht auch nur Geräusche oder so was ähnliches sind, aber



die dann umschlagen in Ton. So daß ich dann nachher auch den Ton wieder als etwas eigenartiges erfahre. Nicht einfach sage, hier sind die fremdartigen Klänge, hier sind die bekannten Klänge. Und eigentlich geht's eher darum, nicht daß ich irgendwelche unbekannt Klänge da vorführe, sondern daß ich anders höre. Und auch in diesem Stück gibt's ne ganze Menge von Tönen, aber die sind so jetzt auf der Kippe, daß ich die Tonhöhe wahrnehme und zugleich als eine Färbung von ganz anderen Dingen höre. Und irgendwo gibt's die von jedem Nebengeräusch befreite Tonhöhe. Und die höre ich dann aus dieser Perspektive ganz anders, als wenn ich ein Werk von Vivaldi oder Schumann höre, wo der Ton ein Teil von einem melodischen oder wie auch immer tonalen Gestus ist.

5.0

U: Eine Frage an den Dirigenten... sich in diese Klangwelt einzuarbeiten. Kann man das aus der Partitur heraus blank oder muß man sich da mit dem Komponisten verständigen, in sein Werk einarbeiten, eine Unmenge von Schallplatten hören. Wie geht das.. Ich kann mir das irgendwie schwer vorstellen, wenn ich vor der Partitur sitze, habe ich erstmal keine Vorstellung dazu..

5.3

R: Ja, ich hatte natürlich, was die Musik von Helmut Lachenmann betrifft, da hatte ich das Glück, daß ich da so langsam reingewachsen bin, ich komme ja von der Geige her, und hab *zwei Gefühle* habe ich auch selbst an der Geige oft gespielt, *Mouvement*, ein anderes Ensemble-Stück, habe ich sehr oft auch die Probenarbeit miterlebt. Und da war er auch meistens dabei. Also ich kann die Frage eigentlich gar nicht so beantworten, ich denke aber, daß es wirklich selbst mit einem sehr gründlichen Lesen nicht getan ist. Und das ist vielleicht

auch der Grund, warum Helmut jetzt auch wieder, wie schon oft, bei der Arbeit mit uns ist, und diese ganzen Techniken erklärt. Ich denke schon, daß die so empfindlich sind, zum Teil, ja. Auf der anderen Seite, daß sie wirklich schwer sind, sofort ne Klangvorstellung zu bekommen, wenn man es liest. Auf der anderen Seite notiert er sehr genau, und es gibt auch von den meisten Stücken gibt es ganz genaue Beschreibungen der Klangaktionen. Also sowohl wo sowohl die technische Hervorbringung des Klanges beschrieben ist, als auch das Klangcharakteristikum, das Resultat. Ja. Damit muß man sich sehr beschäftigen, und dann ist es aber immer noch kommt es immer noch sehr auf die Arbeit mit den einzelnen Instrumenten an...

6.8

L: Aber ich glaube, das ist so auch bei Schumann so. Man kann nicht einfach Schumann spielen, aus der Praxis von Beethoven, Mozart oder von der Barockmusik. Und das ist glaube ich genauso zum Beispiel bei der Musik von György Kurtag, der ja auch selber mindestens so empfindlich auf alle kleinen Nuancen reagiert, die er nicht will, und die er auch nicht notieren kann. Also ich weiß nicht, ich hab einmal in Rußland Boulez gespielt gehört. Aus der Praxis dieser Landschaft spielt man das so anders, daß ne ganze Menge davon glaube ich doch verloren gegangen ist.

7.7

U: Hast du Angst vor Aufführungen deiner Musik, wo du nicht dabei warst.

L: Ja, manchmal ungegründete, aber wenn zu mir jemand sagt, ich kann das schon spielen, ich hab schon soviel neue Musik gespielt, dann frage ich: Was hast du denn gespielt? - Boulez oder Henze oder Stockhausen - mit all den dreien ist noch keine

Sicherheit gegeben, daß diese Sensibilität oder diese Praxis damit auch schon für ihn selbstverständlich ist, das kann nicht sein. Aber ich weiß nicht, ich bin überzeugt, man kann weder Mahler noch Bartok, noch Mozart einfach vom Text spielen. Es gibt eine große Praxis inzwischen, die stillschweigend mit drin ist, wir realisieren das automatisch...

8.6

R: Also bis zu einem gewissen Grad gebe ich dir recht, aber von einem gewissen Grad ab möchte ich dir widersprechen, weil ich denke, es gibt natürlich hast du ne russische französische Schule und du hast auch Recht, daß die unterschiedlich klingen, und die eine verschiedenartige Tradition in die Interpretation einbringen, aber ich glaube, der entscheidende Unterschied ist schon derjenige, du redest ja sehr oft davon, daß du sozusagen ein Instrument baust, in deinen Kompositionen. Und genauso ist es glaube ich für den einzelnen Spieler, der bei deiner Musik wirklich im Grunde genommen ein neues Instrument lernen muß. Das ist schon noch ein großer Unterschied zu aller Musik, die traditionell mit definierten Tonhöhen und so weiter arbeitet. Das ist auch das macht die Musik auch so zerbrechlich, und deswegen hast du vielleicht auch Angst, wenn nämlich die Bereitschaft nicht vorhanden ist von den Musikern, sich darauf einzulassen, also wirklich ein Instrument zunächst mal anders zu gebrauchen, dann aber zugleich genauso viel Sensibilität und Gefühl für die Tonproduktion zu entwickeln, wie man sie auch bei traditioneller Musik braucht, aber wenn das eben nicht der Fall, und das ist eben leider häufig nicht der Fall, dann klappt nichts mehr. Und dann ist die Musik auch wirklich entstellt. Und deswegen denke ich schon, da bleibt ein Unterschied...

10.0

L: Stimmt, aber mir gefällt es eigentlich nicht, daß es tatsächlich

diese Situation gibt, daß man es gibt ja Musiker, die entweder sind es oder sie benehmen sich, im schlechten Sinn wie Beamte. D.h. sie bringen ein Repertoire von Können mit, und wird ihnen nur aufgelegt, was sie zu spielen haben, und dann muß, wenn die Musik von dem Metier geprägt ist, bedeutet es, daß sie sofort es spielen können. D.h. da wird einfach das abgefragt, was die Musiker von dem Repertoire mitbringen. Und ich weiß nicht, ob das immer so der Fall war. Ich bin der Meinung, ein Musiker, der ein Werk studiert und dabei sich nicht irgendwie verändert, der ist eben so ein, das ist ein Abfertigungsbetrieb, und ich oft habe ich mich gewundert, es gibt Stücke, die mir sehr gut gefallen haben, die höre ich, und nachher höre ich die Musiker, und die fluchen auf das Stück, die haben einfach so das gemacht, was da steht. Also ich finde, wenn ein Stück abgesehen vom Hörer, auch den Musiker so fordert, daß er seine Ohren weit aufmachen muß, und dann ein Klangsinn entwickeln muß, der möglicher Weise an seine bisherigen Grenzen geht, das ist Musikleben, also dieser Begriff, die Betonung auf Leben. Das andere ist eine standardisierte Dienstleistung...

11.4

U: Aber was muß denn gegeben sein, damit deine Musik weiterhin gespielt werden kann, wenn du nicht mehr da bist, respektive wenn du mal nicht da bist. Kann ja einfach mal eine andere Interpretation sein, die auch etwas sagt, vielleicht nicht das, was du willst...

11.8

L: Das hat es schon gegeben, daß ich völlig überrascht wurde - übrigens nicht nur in meinem Fall. Ich habe dir neulich mal erzählt von Nono, also wer kann das Streichquartett "*Fragmente an Diotima*" einfach spielen. Das passiert, und daß irgend jemand, der überhaupt keine Beziehung dazu zu haben schien,

das auf eine ganz andere Weise spielt, und dann entdeckt der Komponist sein eigenes Stück auf eine ganz andere Weise. Wenn das in sich schlüssig und intensiv ist, dann werde ich mich sofort überzeugen und überraschen lassen. Also was ich im Prinzip erwarte, ist eine Abenteuerbereitschaft des Musizierenden, des Musikers, die die eigene die die Überschreitung der eigenen bisherigen Horizonte einschließt. Also die Bereitschaft irgendwo herausgefordert zu werden, nicht bloß theoretisch, sondern auch in der unmittelbaren Klangspielpraxis. ....

12.9

U: Eine Frage an den Dirigenten, wie stellt man Intensität her. Also jetzt der letzte, diese letzte halbe Stunde oder Stunde mit den Streichern war sehr intensiv. Stellt sich das ein, oder kann man das irgendwie hervorlocken.

13.2

R: Auch das kann von Musik zu Musik unterschiedlich sein. Auf jeden Fall ist es in dem Fall aber ich bin auch im andern Fall mißtrauisch, ob es funktioniert, ob das eine vorempfundene Atmosphäre ist, die man irgendwie als Dirigent schafft, und dann ist alles plötzlich intensiv. Ich glaube die Intensität, wenn sie denn gefordert ist, in der Musik, stellt sich einfach durch Genauigkeit dar.

L: Genau, das ist der Punkt.

R: Also je detailgenauer man arbeitet, und je reicher die Musik ist, desto mehr stellt sich die Musik selbst als intensiv dar, und damit sozusagen auch das Musikerleben. Das ist ich glaube nicht, auf keinen Fall bei Helmut's Musik geht das mit ner Geste mit ner vorgefertigten Stimmung da ran zu gehen. Vielleicht die Probe heute morgen war vielleicht ein ganz gutes Beispiel, da haben wir sozusagen frisch den Tag begonnen, und haben noch

mal durchgespielt, und ich habe festgestellt, obwohl jetzt so der Schwung und das Temperament und so das war alles da, und trotzdem hat es hinten und vorne an allen Ecken nicht geklappt. Es blieb uns einfach nicht erspart wie so oft, einfach nochmal ganz genau jedes Detail nochmal irgendwie festzulegen. Und dann plötzlich entsteht die Musik.

14.6

U: Ist es also die Präzision der Töne, der Musizierweise, die die Musik zum Ausdruck bringt. Es ist nicht die Emphase, das Sentiment, die man da hineinlegt.

14.8

L: Das ist deckungsgleich. Gerade bei dieser letzten Probe, Präzision heißt, um eine Kontrolle zu haben, daß die Nuancen stimmen, daß die Balance der Intensität stimmt, muß Stille sein zum Beispiel. Also ich bin nach dieser Probe manchmal bin ich ganz erschöpft, selbst als nur mehr oder weniger Inspizierender von der Seite, strengen mich die Proben sehr an - und ich bin erfrischt. Ich nehme an, das hat mit dieser Stille zu tun, und aus dieser Stille jetzt hört man jetzt so genau, was da passiert, und kann sich selber kontrollieren, und dann ist Präzision identisch mit Konzentration und Konzentration ist allemal etwas erfrischendes und nicht etwas kaputt oder Erschöpfendes und das ist deckungsgleich mit Intensität. Ich mein im Fall von Stille, die sowieso ein kostbares Gut geworden ist, hat es fast eine therapeutische Funktion, was anderes vielleicht im ersten Teil des Stückes, wo es lauter hergeht, aber selbst da ist natürlich auch das ne die gleiche Sache. Präzision heißt totale Kontrolle, keine überflüssigen Bewegungen, keine überflüssigen Geräusche, möglichst wenig, auch keine überflüssigen Gespräche, rein gruppodynamisch gesehen, und dann kommt Intensität, die braucht der Dirigent nicht noch zu predigen oder

zu verkünden oder zu - die macht der Dirigent durch seine Präsenz und durch die Herausforderung dieser Präzision. Also deshalb denke ich die ganze Zeit man kann über dieses Stück ne Menge reden und von seinen explosiven Absichten sprechen, die ergeben sich eigentlich in dem Moment, wo das intensiv gestaltet ist, d.h. genau gestaltet wird. Und dann kommen alle die, das ist nicht bloß ne technische, das ist ne emotionale Qualität.

17.1

Danke...

## **Im Park** (Freitag, 26.6 - 9.00 früh)

DAT 2 1.03.32 Index 11

0.0

U: Die *zwei Gefühle*, als ganzes als Gesamtform, wenn man sich das anschaut, ist es, fängt sehr laut an, wird sehr sehr schnell immer lauter, erreicht sehr schnell so ein Maximum, und fällt dann immer mehr ab, mit so ein paar Spitzen wieder, die da so drin sind in ständig verlängernder, wie sagt man Pause.

Zwischenzeit zwischen diesen Maxima..

L: Stimmt nicht ganz.

U: Die erste Vermutung oder die erste Assoziation, die ich hatte, war, daß sozusagen die Gesamtform des Stückes, das etwas mehr als 20 Minuten dauert, die Wellenform eines einzigen Klanges abbildet, so daß es einen Zusammenhang gibt zwischen dem Einzelklang in seiner Gesamtform, also Anschwellen Ausklingen, und dem gesamten Stück. Spielt sowas eine Rolle.

1.6

L: Ich glaube nicht, das ist vereinfacht. Also der Anfang, der spuckt immer wieder etwas anderes aus. Mal spuckt er weiter,

mal spuckt er weniger. Also es ist nicht so, daß es einmal eine Steigerung ist, sondern dauernd - es geht immer wieder zurück. Und dann also entweder ist das ... daß es in diesem totalen gepreßten Knirschen landet und dort sich zuspitzt, und dann plötzlich wieder Stille oder mindestens pianissimo - eine erregte Form von pianissimo, dann spuckt es diese Glissandi des Klaviers, wie ich manchmal gesagt habe, daß das Klavier angezündet wird. D.h. alle Tasten brennen. Das ganze Instrument strahlt seinen totalen Vorrat von Tönen, zusammen mit den anderen Instrumenten, mit den anderen Klangquellen ab und so gibt es mehrere. Und irgendwann ist der Ofen aus - sozusagen und dann ist alles erstarrt. Das ist nicht in dem Sinne so eine innere Logik, so wenig wie die herausbrechenden oder herausgespuckten Lavafetzen oder Lavaresten sich gegenseitig logisch aufeinander folgen. Immer wieder woanders. Also Form...

U: Wie ist es ...

L: Der Schluß ist ein diminuendo der Erregung, der äußeren Bewegung oder des Lärm oder der Laute, der Lautstärken und es ist ein Crescendo der inneren Spannung, der Intensität. Und dazwischen gibt es andere Dinge, es gibt ein Rezitativ, es gibt diesen Aufstieg. Also es ist eine ziemlich zerklüftete Form, es sind ich glaube vier oder fünf völlig verschiedene Situationen, die zwar auseinander hervorgehen, aber die nicht deshalb sich gegenseitig begründen. So daß das eine verursacht die nächste Form. Sondern nachdem für einen Moment die Lava erkaltet ist, kommt sowieso der Sprung: *Doch ich irre umher*. Das ist im Grund einfach ein anderer Blickwinkel. Das ist, wie wenn einer ein Buch zuschlägt. Und jetzt plötzlich sagt, doch ich.

U: Das ist sozusagen so...

L: Das Zuschlagen des Buches ist ja nicht eine logische hat nicht



als Logik unbedingt zur Folge, daß man jetzt sagt: *Ich*. Aber es so etwas. Es ist also Zuschlagen des Buches. Der Blick auf diese Naturgewalten, die irgendwo erstarren, und dann kommt ein anderer Blickwinkel der Musik, und genauso dieses *ich wand mich nach dem großen Durcheinander der verschiedenen seltsamen Formen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat* und so weiter, das zerfällt und irgendwo kommt dieser Aufstieg, der kommt danach aber und nicht als logische Folge. Er kommt klangtechnisch ist es ne Ergänzung der verschiedenen Richtungen, die in der Musik möglich sind, das ist sozusagen eine latente serielle Ordnung. D.h. was ich immer wieder Familie nenne. Vater Mutter Sohn Tochter Kind. Die Mutter ist nicht die Fortsetzung des Vaters. Die ist die Ergänzung zur Familie. Und die Kinder sind auch nicht die Fortsetzung der Familie, sondern sie sind die Ergänzung, und so in dem Sinne geht das auseinander vor, weil Musik eine Zeitkunst ist, die die Dinge hintereinander vorführt, aber die immer zugleich eine Erinnerung und alle möglichen Querverweise zugleich enthält.

5.4

U: Aber wie ist das Verhältnis zwischen Einzelereignis, Einzelklang und Gesamtform. Folgt das jetzt in diesem Fall einfach nur - ich sag jetzt einfach nur, das ist Unsinn, aber der Logik des Textes, wo du sagst, am Anfang das Naturereignis, der Vulkanausbruch und dann wo du sagst: Doch ich... Am Anfang das Erschrecken darüber, was da passiert, dieser Überfall der Natur, und dann beruhigt sich dieser Überfall von selbst, weil der Vulkanausbruch zu Ende ist, und dann hat der Betrachter, das Subjekt, Leonardo Zeit sich zu überlegen, was ist eigentlich mein Verhältnis dazu. Und das komponierst du aus: So wie Oper - ich meine Textdeutung -

6.1

L: Ich meine, der ist ja auch nicht zu Ende. Es ist einfach ein anderer Blick, der jetzt gerichtet wird. Und von der Gesamtform, in dem Verhältnis von Klang zu Gesamtform kann man eigentlich, das könnte ich nur klangtechnisch sagen, zum Beispiel, wenn ich so einen Begriff der total physikalisch oder wenn nicht physikalisch akustisch oder empirisch ist, wie die der perforierten Klänge, die den ganzen ersten Teil in ihrer verschiedenen verschiedenster Varianten bestimmen, die perforierten Klänge, die gefrieren oder die erstarren, und bilden dann so eine totale statische Ruhe im letzten Teil ab, das ist eine rein das ist eine Sache, die auch ohne ne Geschichte vor sich geht. Also ...

6.9

Band läuft wieder. O.k.

U: Wir waren, wir müssen das vielleicht nochmal wiederholen. Du weißt das Handwerk die Exaktheit..

7.1

L: Nein das Verhältnis vom Einzelklang zur Gesamtform, die ist nicht so, daß die Gesamtform jetzt ne große Projektion der Struktur des Einzelklanges ist. Sondern die Einzelklänge sind Partikel von irgendeiner, nicht von irgendeiner von einem Tableau, von einem Gesamtvorrat, von Erfahrungsmöglichkeiten, die eigentlich zunächst von klangtechnischer Art sind. Wie ich sie als Komponist organisiert hab. Und die ergänzen sich. Also wenn ich den Begriff der Familie nenne, dann ist es genau dieses. Um eine Familie vorzustellen, in irgendeiner Reihenfolge, die kann einem niemand vorschreiben, ob ich zuerst die Tochter und dann den Vater, und dann das Dienstmädchen und dann den Hund und dann den ältesten Sohn vorstelle, oder in welcher Reihenfolge ich das mache. Und die Reihenfolge, es gibt eigentlich keine

Reihfolge, es gibt es ist wie ein Raum, der möbliert wird, dort steht was, dort steht was, dort steht was, und in welcher Reihenfolge ich das stelle, ist ein Teil der Erfahrung dieses Raumes, aber das ist ja genau das, was man ja eigentlich vermeiden möchte, daß das ganze wie eine Story einfach das eine aus sich das nächste erzeugt. Sondern ich kriege die Möglichkeit immer wieder einen anderen Blick auf das gleiche zu werfen. Und je nachdem oder auf den gleichen Raum zu werfen. Wenn ich auf diese Seite schaue, sehe ich ne weiße Wand, wenn ich auf diese Seite schaue, sehe ich einen sehe ich ein Fenster oder sehe ich alle möglichen anderen Dinge, und oder noch besser wäre das Bild, daß ich sage, weil Musik erlebe ich ja nie von vornherein als Ganzes, bei einem Raum könnte ich den ganzen von vornherein im Blick haben, also eher im Finstern, ich taste mich durch einen Raum, und wenn ich in den Raum reingehe, er ist finster, ich taste, aha hier ist ein Heizkörper, dann gehe ich weiter, aha, das muß ein Tisch sein, und ach vielleicht hier das Fenster oder hier ein Schemel. Irgendwann durch die Addition und durch mein Gedächtnis, welches alle diese meine Erfahrungen speichert, erfahre ich den gesamten Raum, das ist also nicht logisch, der Schemel oder der Heizkörper ist ja nicht die logische Fortsetzung der Wand oder so etwas. Und ...

9.5

U: Aber es gibt sozusagen eine Art von Verwandtschaftsbeziehungen, engere Verwandtschaften, weitere Verwandtschaften. Also man könnte sagen, in diesem Raum gibt es viele Stühle, die sind miteinander verwandt, vom Holzchemel bis zum Sessel. Es gibt all das, was mit Heizung und Sanitär, es gibt die Familie der Schränke und so weiter und so gibt es diese Familien der Klänge, wie zum Beispiel dieser

Klang, der von der Gitarre her kommt, und sich dann fortpflanzt, und ich vermute mal noch eine Reihe anderer.. Die zueinander in Beziehung gesetzt sind.

### 10.1

L: Es gibt einen Gesamtraum in meinem Fall, wo man sagt in einem Schlafzimmer, da wird sich wohl nicht unbedingt notwendiger Weise ein Schreibtisch und ein Computer befinden, kann ja auch mal sein, je nach dem. Also diese verschiedenen ertasteten Momente die erzwingen oder die ermöglichen veranlassen einen Rückschluß auf das Ganze. Und das Ganze organisiert sich jetzt - das war dann meine Entscheidung, wie das aufeinander folgt, und da hat vielleicht die Geschichte oder vielmehr die Struktur dieses Textes das mitgesteuert, kann man schon sagen. Also daß das einen wilden Anfang hat, und einen total zurückgenommenen an der Grenze des Tonlosen sich aufhaltenden Endes hat ganz bestimmt etwas mit den mit der Begriffswelt aus dem Text zu tun, aber das der Text ist die eine Sache und die Musik ist eine andere Sache. Der Text der geht auf als phonetisches Material, auch als natürlich konnotationsbehaftetes Material, aber was mir halt so wichtig ist, daß wir nicht anfangen und sagen, so jetzt hören wir uns mal so eine oder schauen wir so einer Idylle zu, sondern im Grunde, das ist ja auch Inhalt dieses Textes, in diesem Fall, spricht der Text über sich selber, ich hab hier so, das, was ich bei der Probe genannt habe ein Wahrnehmungsspektakel - und da ist zunächst einmal so wichtig, ob ich das gleich wieder auf eine Geschichte sich beziehen, sondern ich erfahre jetzt die Naturgewalt, sag ich mal so, des aufkreischenden Tamtams - (unterbrochen - schade!)

### 12.2

L: Also das ganze ist eben so wie der Text davon wo der Text eben auch spricht, eine Art empathischer Vermittlung von

Wahrnehmung. Also es ist ein Wahrnehmungsspektakel, und in dem Moment sind mir die Assoziationen und was das abbildet viel weniger wichtig, als die Naturgewalt eines Tamtams, welches jetzt aufkreischt, weil mit einer Gewalt es gerieben wird, und auf eine gewisse Weise reagiert, mindestens als zeitliche rhythmische Antwort, auf ein Schlag ins Gehäuse des Flügels, oder ein Knall von Bartokpizzikato sämtlicher Streichinstrumente und so weiter, das hat ja, das ist eine eigene Landschaft. Die kann hier in diesem Fall, weil ich da tatsächlich so ein Titel und einen Text habe, nachher wieder angebunden werden an außermusikalische Erfahrungen, aber andere Werke heißen eben *Streichquartett*, oder eines heißt *Reigen seliger Geister*, und da sehe ich keine seligen Geister herumtanzen, sondern da ist auch nur ein Assoziationen - letztlich geht's wieder um das Lauschen, um eine ganz bestimmte Weise präzisierte Wahrnehmung von Klängen und von dahinter stehenden Zusammenhängen, die man spürt, weil ja ein Pizzikato in diesem Werk oder in diesem Zusammenhang ...

13.9

U: Nicht so wie Messiaen, der ja in den Wald gegangen ist, und Vögel aufgeschrieben hat und dann ein Sammelsurium von solchen Stimmen zu Musik gemacht hat...

L: Oder die Leute, denen immer das Wasser im Munde zusammenläuft, wenn sie die Vogelstimmen hören, und sagen: Haaa..

U: Das ist nur in Italien.

L: Vielleicht nicht nur in Italien..

U: Hast du schon mal Drosselmus gegessen...

L: Grausig. Also zur Sache.

U: Zur Sache. Der aber dieser Wissenschaftler, der in diesem Text auftaucht, da ist schon dieses Bild drin von der Gefahr der

Wissenschaft, doch auch. Nicht nur daß diese Wissenschaft diese Neugierde sich in Gefahr begibt, wenn sie ihrer Stimme gehorcht, also der Neugierde nachgeht, in diesem Fall eben in diesen Schlund, in diese Höhle hineinguckt, besteht die Gefahr von ihr verschlungen zu werden, sondern ich hatte so den Gedanken, es könnte auch der Wissenschaftler gemeint, der mit den Ergebnissen seiner Forschung eine Gefahr auslöst.

15.0

L: Ich weiß gar nicht, ob das ein Wissenschaftler ist. Das ist ein Wanderer, der die Augen und die Sinne und damit auch seinen Geist weit aufmacht und der schaut. Also Leonardo selber war so etwas wie ein angehender Wissenschaftler, aber dieser Wanderer - ich hätte nie gedacht, daß der da in im Sinne der - der Gegend da irgendwelche Daten da sammelt aus der Natur, sondern im Gegenteil. Es ist ein Gefühl der Unwissenheit sitzt er vor der Höhle, und dieses gleiche Gefühl der Unwissenheit hat ihn vermutlich schon längst beschlichen in dem Moment, wo er in sich diese brennende Begierde empfindet, das Durcheinander wahrzunehmen, das die Natur hervorgebracht hat. Das ist ja eher ne Unruhe - die Wissenschaft, ich weiß nicht, ob der Begriff in dem Zusammenhang wirklich eine Rolle spielt. Ich hab das auch nie in dem Sinn, ich weiß nicht - ich will das überhaupt nicht, ich fange doch nicht an das auszulegen oder irgend so etwas. Ich reagiere als Musiker auf einen Text, der so viele Überlegungen zuläßt, und ich werde den Deubel tun, da jetzt das verbaliter herauszuziehen. Das oxydiert doch alles mit irgendwelchen Sprüchen oder mit irgendwelchen Gemeinplätzen, das sollte man so stehen lassen. Warum kann man das nicht alles offen halten. Das Lesen und eben im Namen dieses wunderbaren Gefühls der Unwissenheit gar nicht jetzt hier noch darüber spekulieren. Zumal ich ja ich bin der letzte der dafür zuständig

ist. Ich hab in einer Art Begeisterung auf diesen Text reagiert ohne vielleicht die mir selber in Einzelheiten auseinanderzudröseln, und klar zu machen, was da eigentlich alles mitschwingt. Ich hab als Musiker reagiert und ich weiß nicht ob irgendein anderer Komponist mehr aus diesem aus diesen Texten, mit denen er nachher umgeht, noch herauslesen und danach noch erklären sollte oder wollte. Das hat Nono mit Hölderlin oder mit Pavese und Ungaretti gemacht, der kann das doch nicht noch philosophisch dem nachsinnen. Dann sollen andere machen, und die machen das zerstörerisch genug. Es gibt, man fällt immer ins Leere, man hat - alles Musik oder Kunst oder was alles darin möglich ist, verloren. Also da bin ich - worüber man nicht reden soll - wovon man nicht reden soll, darüber soll man schweigen. Nicht anfangen, Bibelstunde zu halten.

## 18.2

U: Du meinst, man sollte über Musik lieber nicht reden, ...

L: Über Musik ja, also ich rede über alles, was ich mache, über die Struktur und was da drin alles an Erfahrungen möglich ist, darüber kann man, darüber muß man auch reden, darüber rede ich auch mit den Musikern, weil die von vornherein ganz anders konditioniert sind. Ein Klang wirklich intensiv und schön d.h. genau hervorzubringen. Aber über den Weltlauf oder über unsere transzendenten Sehnsüchte nachzudenken, das in Worte zu fassen, das ist ausgeschlossen, das traue ich keinen anderen und mir selbst sowieso schon gar nicht zu. Das braucht man nicht. Ich weiß nicht, ob ich das schon mal erzählt habe, ich hab's glaube ich schon einmal gesagt, der Spaziergang mit Nono, der mir sagte, schau hier, schau diese Struktur von dem und dem Gebilde, wenn du das wirklich mal schaust, dann hast du alles verstanden. Da brauchst du gar nicht mehr anfangen zu

erklären. Ich erkläre alles, was ich erklären kann, bis ich an die Grenze komme, wo das Wort nicht mehr die Sachen erreichen kann. Soweit allerdings schon, und sofern bin ich analytisch, also mein Intellekt hat da eine gewisse, ein gewisses animalisches Bedürfnis so weit zu gehen. Aber irgendwo ist es Schluß, und da manchmal wollen Hörer oder Musikliebhaber dort anfangen, über etwas zu reden, in dem Zusammenhang von Musik.

19.8 (unterbrochen)

U: Du standest immer wieder in Diskussion mit ihnen, weil sie sagten, das kann man nicht spielen, das geht nicht, und so weiter.

20.0

L: Nicht mit diesen Musikern. Probleme gibt es immer. Wie macht man's am besten und manchmal verzweifelt man auch, wenn man sich entweder nichts drunter vorstellen kann, oder wenn die Vorstellung so klar ist, daß man mit seinem eigenen Versuch nicht in die Nähe der Sache kommt. Aber diese Art von Problemen sind phantastisch. Wenn man die sich mit denen beschäftigt hat, ist man hinterher ein anderer als man vorher war. Da macht das Musizieren überhaupt Sinn, man muß ein anderer nachher geworden sein. Man muß sich verändert haben. Jede Arbeit ist nur dann sinnvoll, wenn man dadurch verändert wird. Also es gibt Leute, die haben überhaupt keine Probleme mit Musikern, weil sie auch keine Beziehungen zu ihnen haben. Die Musiker sind erfüllende Ausführende von einem Text, der von ihnen einfach das abrufen, was sie schon können. Mit so einem Stück müssen die Musiker auch plötzlich über sich selbst nachdenken. Über ihre bisherige Praxis und über ihre eigene Möglichkeit kreativ mitzuwirken, in dem Sinne, daß sie natürlich viel genauer ihr Instrument und ihre eigene



Möglichkeiten, damit etwas zu gestalten, kennen. Und je nachdem wie einer dann verunsichert wird, kann es in bestimmten Fällen sein, daß seine Verunsicherung, daß er die herausprojiziert und der Komponisten grollt, der ihn in diese Verunsicherung gelockt hat, aber meine Erfahrung ist mindestens dadurch geprägt, daß die Musiker begeistert werden, nicht weil sie vom Stück vielleicht so angetan sind, sondern weil sie von ihren eigenen Möglichkeiten - weil sie plötzlich merken, was sie alles noch können. Welchen Klangsinn sie entwickeln können in Bereichen, in denen sie sich vorher noch gar nicht bewegt hatten. Und das ist eine Art von Selbsterfahrung, von der ich auch - ich bin ja kein Schulmeister oder Pädagoge, aber das entsteht dann einfach. Das ist, wie wenn einer auf den Berg steigt, das Entscheidende ist ja nicht, daß er unbedingt von dem Berg aus eine schöne Aussicht hat, sondern daß er selber sich erfährt, wie er Schritt um Schritt sich etwas abverlangt, und dabei in eine Situation kommt, die auch von außen aber auch von innen her ihn total erneuert.

22.5

U: Du hast erzählt, daß du gestern in der Probe einen bestimmten Klang gehört hast, der dich sofort inspiriert hat für ne neue Komposition, du hast da Skizzen gemacht.

L: Gibt es jedesmal. Passiert immer.

U: Jedesmal, bei jeder Probe,

L: Fast immer... bei jeder Probe, bei der man nicht bei der man wirklich am Klang arbeitet, da kommen dann Momente, die sind einfach als isolierte so intensiv, daß man so sagt, das müßte einmal fokussiert, da müssen mal so die Linse so drauf gerichtet werden und es nicht nur wiederholt, sondern es müßte entfaltet werden. Das ist so ein bißl, wie wenn ich in den Wald gehe und sehe da ne Blume und finde die phantastisch, ich weiß natürlich,

wenn ich die jetzt rausnehme, und zu Hause in ne Vase stelle, dann sieht die plötzlich ganz unansehnlich aus. Das ist eher eine Herausforderung. Was machst du jetzt um deine Angerührtheit durch diesen Anblick zu erhalten, oder gar zu erweitern. Da muß ja auch irgendwas in mir sein, daß ich das ich so phantastisch finde. Und wenn ich dann bestimmte Dinge höre, die vielleicht nur ein Partikel von einer Struktur waren, die ich ganz anders gedacht hatte, aber jetzt höre ich einen Wisch der Harfe vor einem pianissimo Paukenschlag. Dann ist das plötzlich ein neues imaginäres Instrument mit diesem Zischen und einem wirklich lange räsonierenden Impuls, und das schreibe ich auf. Und sage mir, ich könnte ja, wenn man so will, ich könnte es dekonstruieren, wie das so heutzutage heißt. Ich könnte alle Daten, die ich da jetzt finde in diesem mich faszinierenden Objekt einzeln isolieren, beobachten, dieser Wisch, der dieses Zischen hervorgebracht hat, der läßt sich ja noch nach allen Richtungen erweitern, oder auch verengen oder abwandeln, und seine Verbindung zu diesem ihm folgenden Paukenschlag, der das vielleicht ausgelöst hat, die könnte man total erweitern, da könnte unheimliche Zeit noch dazwischen gepumpt werden, und dann erfahre ich, so wie ich ein Wort, wenn ich es ganz lang sa m ausspreche, wie ich dann da plötzlich in die Struktur des Wortes hinein lausche, weil ich jetzt die phonetischen Elemente getrennt hab. Und solche Wahrnehmungsspielchen, die passieren in ner Probe, wo man eine Sache so oft wiederholt hört, und dann ergeben sich Momente, von denen aus man sagt, hier gibt's plötzlich eine Stille oder eine Intensität, etwas im einzelnen wahrzunehmen, was nachher in diesem Stück vielleicht verloren oder mindestens total relativiert wird, weil der Kontext gar nicht darauf geachtet hat, aber das könnte mal geöffnet zu einem eigenen Raum geöffnet werden. Ich glaube,

daß eine ganze Menge von Musik auch in der Vergangenheit so entstanden ist, daß man irgend etwas ...

25.6

U: ... aus der Zusammenarbeit mit den Musikern...

L: Ja, das könnte auch im Alltag sein, ich höre eine klirrende Fahnenstange, und ein Vogelgezwitscher dazu, und denke eigentlich gehört das zusammen. Und diese Art von Verbindung mit irgend etwas analogen, so ein fast ein rhythmisches Spiel, das hält man fest. Und natürlich bin ich bei Proben noch ganz anders mit dem Ohr dabei, und deshalb reagiert so der kreative Apparat, so wie eine Wütscherute, der sagt, ach, Mensch, hier ist eigentlich etwas. Das ist ja klar, das ist ja nur im Grund ein botanisches Entdeckungsspiel, nachher geht's ja darum, was hat dich so begeistert. Das muß etwas von ner heimlich darin empfundenen Ordnung sein, die es nachher zu gestalten gilt. Das einfach nur wieder zu zeigen, ich hab wieder was gefunden, dieser Effekt, der ist ganz kurzlebig. Aber in dem Moment, wo ich sage, da ist etwas ganz aufregendes, oder etwas unheimlich intensives, da muß da bin ich ja nicht, da habe ich nicht etwas gefunden, ich hab was gefunden, aber dieses Gefundene ist eine Herausforderung jetzt muß ich etwas überlegen. Was ist das für ein Zusammenhang, den ich da gleichzeitig mit spüre, den jetzt realisieren muß. Und dann geht's darum, Ordnungen und Konstellationen zu finden, in denen das vielleicht nachher wieder sogar verschwindet, aber das mich nachher zu einer klanglichen und musikalischen Vision geführt hat, die ich ohne diese momentane Entdeckungsmomente vielleicht niemals gehabt hätte.

27.3

U: Das ist das positive Beispiel. Es gibt ja auch die negativen... du bist viel auf Musiker gestoßen, die deine Musik ablehnen,

gerade die großen klassischen Orchester. Die Staatsorchester, Stadtorchester und so weiter, an denen du dich abgearbeitet hast, immer wieder hingegangen, immer wieder versucht, denen das beizubringen, die zu motivieren und so weiter. Es kamen immer wieder übelste Reaktionen dabei zu Tage der Musiker, die das abgelehnt haben. Ist es aber auch nicht so, daß gerade diese Ablehnung dich sozusagen motiviert, weiterzumachen, also es gibt irgendwie so eine Beziehung zwischen diesen konventionellen konservativen Orchesterapparat und deiner Phantasie, die da hinein stößt..

28.2

L: Ich hab die Wahl zu resignieren, und sagen unsere vorhandenen Spielpraktiken und so und so ausgebildeten Musiker, die können sowas nicht spielen, oder man sollte es einfach gar nicht weiter probieren. Aber das wäre eine Art Selbstmord, und dann sollte ich auch nicht Musik machen. Weil ich reagiere anders, ich flüchte mich dann in die Arroganz zu sagen, also wenn sich an mir so die Geister scheiden, die musikalischen in dem Sinne, an Musik als einer lebendigen Kunst Interessierten, selbst in den ganz konservativ gestimmten Orchestern, die haben immer noch selbst wo sie sich erregen, wo sie sagen, das darf eigentlich nicht sein, eine engagierte Beziehung. Und gerade die negativ engagierte Beziehung, die läßt sich oft umwenden und da kann man plötzlich die Leute investieren oder legen ihre ganze Wut auf das Stück in den Klang und machen den so unglaublich toll, daß sie nachher selber begeistert sind. Ist auch schon passiert. Wo Lethargie ist, da sollte das mich nicht abhalten, solche Musik zu schreiben. Zumahl ich wie gesagt es gibt einen Lernprozeß, bei Musikern, und wo der akzeptiert wird, dort sind das Menschen und die anderen sind freiwillig Marionetten, mal ganz brutal gesagt, die

einfach nicht mehr weiter gefordert werden möchten, sondern abliefern, was sie können, und das ist dann alles so standardisiert, wie sie sich engagieren, und der Apparat als Potential von Möglich- von Klängen und von Komplexitäten ist so unheimlich spannend, daß ich nicht vor den verhärteten Geistern kapitulieren sollte, die möglicher Weise dadrin das ganze durchsetzen.

30.5

U: Oder respektive die Verhärtung ist der Grund deines Engagements.

L: Nein, noch einmal ich hab nicht die Aufgabe, Missionar zu spielen. Aber ich habe einfach im Zuge meiner Abenteuer, die ich mir gesucht habe, bin ich auf diesen Widerstand gestoßen, und ich habe gemerkt, der ist nicht bloß lähmend, der ist stimulierend, und es gibt so etwas wie eine Begeisterung als Selbsterfahrung der Musiker, wo ich mal sagen würde, das soll ein anderer erst mal schaffen. Die anderen sagen, wunderbar, der irritiert mich nicht weiter, ich kann die Musik von dem und dem jeder Zeit gut spielen. Und nach Hause gehen. Vielleicht in den besten Fällen, mache ich einige Musiker nervös, und die müssen dann sich entscheiden. Stellen sie ihren Denkapparat oder ihren praktischen Spielapparat neu ein, dann haben sie sich bewegt, oder lassen sie die Jalousie runter, und pfuschen und drücken sich rum und dann haben sie sich eigentlich nicht wie Musiker verhalten, also jedenfalls nicht Musiker in dem Sinne, wie ich das als eine lebendige Existenz betrachte. Ich hab so nicht so schrecklich deprimierende Erfahrungen gemacht. Diese Erfahrung, wo ungewohntes passiert, Haß aufkommt, weil die ganz das eigene Weltbild total irritiert, die mache ich auch im Alltag, die macht jeder von uns. Das ist irgendwie ein wunderbares Abbild von Gesellschaft überhaupt. Sonst würde

ich längst schon mit Magengeschwüren dahinsiechen, wenn das mich so resignierend eingeschüchtert hätte. Nö, und ich glaube auch, daß eine ganze Menge sich bewegt hat, vielleicht gar nicht durch mich, aber einfach durch es gibt so viele Musik, wo die man nicht einfach spielen, wo man sich als Musiker nochmal neu selbst fragen muß, wer bin ich, oder was kann ich eigentlich noch, oder bin ich bloß einer der jetzt wie gesagt im Abfertigungsbetrieb liefert, was er mal gelernt hat, oder bin ich ein Musiker, der kreativ mitdenkt. Und das muß man eigentlich auch bei Schumann, bei Mozart können. Und das mitdenken spüren, was da los ist, und dann sich einfach fragen, was mache ich, damit ich der Sache mich nähere. Und da keine Tabus mehr, notfalls mal auch die Geige mal bissl weiter nach unten halten, damit ich näher an die Schnecke rankommen, notfalls auch mal das Instrument aufs Knie halten, und zupfen, wenn es klingt. Und da überhaupt vor nichts mehr Angst zu haben, einfach probieren, und schau mal, was passiert, wenn ich nun wirklich das Instrument ein Streichinstrument hinterm Steg presse, und mal beschließen, das schön zu finden. Das klingt jetzt ein bißchen absurd, ja. Ich sag mal, ich versuche einfach mal das toll zu finden, und hört mal den Unterschied, wenn das nur schmiert, und hört einmal diese den Beziehungsreichtum, der sich ergibt, mit ner Menge von Klängen, die ihr vielleicht sowieso kennt und akzeptiert, wo das jetzt plötzlich eine andere Variante darstellt. Das sind alles Details, da geht es nicht um den musikalischen Inhalt, aber das gehört zu einem lebendigen Musikertum, daß man in der Hinsicht abenteuerbereit ist, also ne Herausforderung ist es glaube ich allemal. Es einfach so spielen kann man´s nicht, aber zum Glück. Es würde mir keinen Spaß machen, wenn ich nicht ernst machen könnte.

# Konzertgespräch

DAT 2 1.37.40 Index 12

U: Ich habe mir gedacht, dieses Stück hast du 1992 komponiert, als einzelne Komposition, die man konzertant aufführen kann, wie zum Beispiel wir hier heute abend, aber zugleich auch Teil der Oper. Kannst du vielleicht noch etwas erzählen, wie sich dieses Stück zu der Oper verhält, denn dieses Stück basiert auf einem Text von Leonardo da Vinci, der einem Vulkanausbruch beiwohnt, den man ja sozusagen auch hört, und passiert etwas mit diesem Wander, Leonardo da Vinci, der sich auf ein bestimmtes Verhältnis zu diesen ausbrechenden Naturgewalten verhält. Und wie diese Thema sich in die Geschichte der Oper *“Das Mädchen mit den Schwefelhölzern”* einfügt, ist mir nicht ganz klar.

0.2

L: Also die Oper, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ist eigentlich ein skandinavischer Schmachtfetzen, eine rührende Geschichte, wo kein Auge trocken bleibt, hoffentlich und spielt in ner Stadt, und Eis und Kälte und Nacht, und solche Dinge und darüber hinausgehend Einsamkeit, Gleichgültigkeit, Heimweh nach der verstorbenen Großmutter, Hunger und so weiter und das ist schön ist ganz nahe auch an einer vielleicht auch zu einfach gerade als rührend genießbaren Idylle. Und da wollte ich einen Sprung heraus, genau ins Gegenteil. Also wo in der Oper das Eis und die Kälte klirrt, da brodeln hier die brodeln hier die Lava, da sind wir im mediterranen Bereich, und wir sind nicht in der Wüste einer Stadt mit ihren Mauern, sondern wir sind hier in der vielleicht einsamen Einöde will ich nicht sagen, aber es sind Klippen, es sind Felsen, es ist nen genau diametral entgegengesetzte Landschaft und da brennt die Begierde nach

Wahrnehmung und für mich ist Wahrnehmung vielleicht ein praktische Variante dessen, was man vielleicht auch Suche nach Erkenntnis bezeichnen kann und dieser Teil fehlt auch in der Oper würde ich sagen, das Mädchen hat Hunger, das Mädchen friert, ruft nach der Großmutter, und diese eine - diese eine ist gut, diese ganz tiefe Frage nach dem Tod und nach der Mauer oder nach der Höhle, vor der man steht, furchtsam und verlangend zugleich, das war für mich eine ganz wichtige Bereicherung und hat einfach die Dimension geöffnet. Und ich hab das auch kompositionstechnisch gemacht, also in der ganzen Oper gibt's relativ wenig laute Pauken und solche Sachen. Ich hab damals ganz bewußt eine Menge von klanglichen affektiv verstehbaren wilden Dingen ganz bewußt rausgehalten, da gab's ne Menge von anderen Intensitäten und die haben jetzt ihren Platz dadrin. Das war auch die Kritik, was soll denn diese ganz andere Art von Geschichte, man verliert ja den Zusammenhang mit dem Mädchen, aber den soll man ruhig auch verlieren, man muß raus aus der Geschichte, und findet wieder rein in diese Sache selber, war allerdings für mich immer schon ein Ziel, diesen Text mal zu komponieren, es ist auch zum ersten Mal, daß ich den affektiven Aspekt von den Mitteln, die ich benutze mal irgendwo anbinde an einen Text, wo man ihn fast so quasi emotional lokalisieren kann. Wahrscheinlich sind auch andere Stücke, dies von mir gibt, aber bei denen ich immer nur von klangtechnischen Dingen und von Strukturen und so rede, irgendwo auch affektiv geladen, und darüber kann man gar nicht reden und hier gibt es einen Text, der das in gewisser Weise anbindet. Das ist vielleicht ...

U: Aber du setzt voraus, daß der Zuhörer dieser Musik den Text vorher eigentlich kennt, gelesen hat..

3.8



L: Das wäre nicht schlecht, wenn man ihn kennen würde...

U: ... aus dem Programmheft, d.h. du riskierst, daß der Text nicht verstanden wird, um was zu gewinnen.

L: Ach zunächst mal ist das ein ach ich verwende auch immer die gleichen langweiligen Schablonen, es ist ein Wahrnehmungsspektakel, und das erlebt man, und wenn dann Begriffe wie herauskommen, das sind eher zwar Teile eines semantischen eines Satzes aber das sind auch Rufe, und die kommen ja auch heraus, ja. Das hört man schon und ne ganze Menge auch in der Mitte, *ich irre umher*, wer natürlich nur dabei sitzen will, und das so eher als bloße Stimmung oder was auch immer vorbei ziehen lassen will, d.h. wer sein Gedächtnis nicht bemüht, der wird's schlecht verstehen. Wer aber dieses mit einbringt ins Hören, der kann sehr viel verstehen. Und kann dadurch in gewisser Weise neugierig werden, auf das Ganze und er kann diese Art des Hörens nämlich speichern und warten können, die ja eigentlich nicht ein Hören, sondern eine Art akustisches Entziffern ist, also ich hab hier eine Silbe, bei der ich nicht irgendwie einen verschmutzten Stein bei der eine Inschrift drauf zu stehen scheint, wenn ich den versuche die Inschrift zu lesen, dann kratze ich mal so was weg, und dann sehe ich ein I und vielleicht rutsche ich dann versehentlich in die falsche Zeile und kom dann wieder in einen ganz anderen Buchstaben irgendwie mit der Zeit wenn mir wie gesagt in das Gedächtnis das speichere und wenn ich wahrnehme, also wenn ich wie gesagt fast die einzelnen Zeichen der phonetischen Elemente oder der Buchstaben mal abtaste, in dieser Art von Hören, dann kann ich diesen Text verstehen und dazu die Musik gleich dazu nicht gleich im affektiven Sinn zu beziehen, diese Art des Beobachtens beim Hören. Also ich finde, das ist für mich die einzige Möglichkeit zunächst um einen Text zu

komponieren. Hören ist nicht ein Zuhören zu einen Text, sondern Hören ist ein Beobachten, Entziffern, Wahrnehmen, der Begriff ist schon ein bißchen vergilbt vielleicht, oder zuviel benutzt, aber diese Art des Hörens ist eigentlich auch eine relativ zunächst mal emotionslose, wie ein Chirurg, oder wie ein Wissenschaftler, der das beobachtet, auch wenn's ihn vielleicht tief berührt, muß er in dem Moment sich nicht der tiefen Rührung hingeben, sondern er muß die Ohrwascheln aufmachen. Muß aufpassen, was da ist. Und so ist dieser Text für mich sinnvoll.

6.5

U: Die Qualitäten der Töne und der Geräusche, die du für dieses Stück verwendet hast, fordern ja auch zur Wahrnehmung heraus. Also ganz im Gegensatz zu dem Vorurteil, das es gegenüber deiner Komponierweise gibt, du seist der Verweigerer und so weiter und so weiter negative Musik etc., ist dein Anliegen eigentlich genau das Umgekehrte, d.h. die Leute, die zuhören, sollen eben beginnen, zuzuhören. Das ist ja keine Verweigerung, das macht ja etwas auf. Wir haben Film den Arbeitstitel "*Singen, wie ein Vogel singet, der in den Zeigen wohnt*" gegeben..

7.1

L: Wie der Vogel singet...

U: Wie der Vogel singet, der in den Zweigen wohnt - du hast mir mal das gesamte Gedicht - das ist ein Gedicht von Uhland - vorgetragen, weißt du es noch...

7.2

L: *Der blinde Sänger* ... ich kann das Gedicht nicht aufsagen, aus der Schulzeit.... das war eher ein Spaß, bißl übermütig, das war ein umständlich formulierter Seufzer, zu sagen, also, das gibt dieses Gedicht, wo der Sänger damit kokettiert, daß er im

Grund eigentlich kein Dienstleistungsunternehmen ist, der irgendwas macht, sondern was der dann macht, ist etwas, was seiner Natur entspricht. Und das wäre natürlich phantastisch, wenn unsere Kreativität einfach natürlich aus uns fließen würde, vielleicht gelingt es manchem von uns. Mir hat, mir ist es noch nie gelungen, weil ich hab immer das Gefühl gehabt, da gibt's ne Menge von Dingen, die ich vermeide, die aussperren will, damit etwas kommt. Das hat mir übrigens auch Spaß gemacht, ich weiß auch wie ich darunter gelitten habe, aber ich hab mal das in einem bestimmten Text, wo ich von dieser Sehnsucht nach der kreativen nicht nur Freiheit, sondern kreativen Unbefangenheit, wo ich davon gesprochen hab, da hab ich dieses Gedicht gemacht. Also dieses Werk ist nicht das Produkt eines Vogels, der singt und in den Zweigen wohnt, sondern das ist genau das Resultat von einem Suchen und Ausscheiden und einem Aussperren - und wer ganz bestimmte Dinge sucht, der wird das selbst hier vielleicht noch als Verweigerung empfinden, aber dieser Begriff, der steht mir schon ziemlich weit oben und wir brauchen den nicht unbedingt zu benutzen. Nur es ist glaube ich schon klar, daß hier soviel Höraufgaben da sind, daß man eigentlich gar nicht daran denkt, was soll dabei verweigert werden sollte.

8.9

U: Die Frage ist eher, wie du das Klangmaterial auswählst, die du hierfür einsetzt. Wann also ein Ton um diese Metapher noch einmal zu gebrauchen, zu singen anfängt. Oder wann du den Eindruck hast, daß so ein Ton zu seiner Natur kommt, wie du dich gerade ausgedrückt hast.

9.3

L: Ich sage mal, das ist nie passiert. Ich glaube eher, daß ich beim Komponieren suche, ausscheide auf eine gewisse Weise

befangen arbeite. Das ist so mein Naturell. Und selbst die analytische Arbeit, die mich dauernd möglicherweise zeitlich aufhält, gehört fast zu meinen animalischen Bedürfnissen, analytisch zu arbeiten. Aber ich glaube, daß auf der Rückseite nachher die Musik, die hat ein, ich glaube mitunter schon, daß man das spüren kann, ein charakteristisches Melos, irgendwo ist es vielleicht doch wieder natürlich, aber die Natur, vor der ist das Bewußtsein doch erst einmal blind, weil es eben so viele Reize hat, vor denen es befangen ist und ich kann ja nicht einfach nur das alte Affektenarsenal einfach nur wieder abrufen und benutzen, das ist zwar vielleicht schneller rezipierbar, also schneller auch verstehbar und so, aber es wird eigentlich spannender dahinter, wenn man in die Anatomie der Klänge hineinschaut, also selbst da, wo es affektiv ist, immer noch sagt, was passiert denn da, und dieses Fragen und Beobachten, das gehört für mich beim Komponieren und beim Hören einfach dazu. Wie gesagt ich glaube allmählich immer mehr, daß das letztlich der bewußte Teil einer Arbeit ist, auf deren unbewußten Rückseite so was wie ein Atem oder wie eine andere Natur sich mitteilt. Vielleicht die wahre, aber das ist viel mehr eine reine Spekulation.

11.0

U: Du arbeitest gerne mit Ensembles, um deine Stücke umzusetzen. Einerseits aus Verlangen, daß die Töne richtig gespielt werden, dabei haben wir dich jetzt begleitet, die letzte Woche, und das aufgezeichnet, von oben von unten und von links und von rechts und auch mehrmals - aber aus Furcht, daß es falsch gespielt werden könnte, ziehst du es manchmal vor, dabei zu sein, als daß ein Stück ohne dich eingeübt wird?

11.5

L: Also mit einem Dirigenten wie Peter Rundel brauche ich

glaube ich die Furcht nicht mehr zu haben. Aber ich hab sie im Prinzip schon, einfach weil die Aktionen - aber das ist wieder das alte Spiel, die sind zum großen Teil nicht gewohnte Aktionen. Das sind nicht Dinge, die man vorher so studiert hat, daß man sie in seinem spieltechnischen Repertoire einfach abrufen kann, d.h. die Musiker müssen, was nicht alle Musiker immer von vornherein gleich sich selber zumuten wollen, sie müssen nochmal Lernende sein. Und die müssen nochmal ungeschickt sein, sie müssen eine Menge von diesen, sie müssen auch mal aushalten, daß sie vielleicht mal für einen Moment mal ausgelacht werden. Oder vielleicht auch mal über sich selber lachen, wenn etwas ungeschickt wird. Weil die Aktionen im Grunde bei aller verbalen Beschreibung und Sorgfalt, mit der man das versucht zu definieren, weil es dann doch ganz kleine Differenzen gibt, wo das plötzlich roh, oder wo es nicht professionell klingt, und all diese Dinge. Und ich mach das einfach - also aber da bin ich in bester Gesellschaft. Ich glaube, ich weiß nicht ob ein Komponist wie Maurizio Kagel so viele Werke hat, bei der er nicht selbst prinzipiell so ne Klangregie geführt hat. Und ein Komponist wie Kurtág, bei dem im Grunde die Aktionen ganz einfach aussehen, im Grund abrufbar vielleicht sind, der lauert ja auch bei allen Aufführungen auf alle die kleinen Dinge, von denen er sagt, dann stimmt die Chemie doch nicht. Also soweit gehe ich nicht, es geht da um die klangtechnische Präzision, und da kann ich manchmal die Arbeit einfach auch abkürzen, und manchmal gibt es auch eine gewisse Provokation für Musiker, also hier, ich will ja nicht in Schwärmen geraten, das war schön, das war auch ein wichtiger Teil für mich als Musiker, irgendwie bloß sone Inspektionsvisite - aber in anderen Fällen kann das auch natürlich zu menschlichen Konflikten führen, oft der Musiker mit sich

selber, wenn sie diese Herausforderung nicht spontan annehmen wollen. Wenn sie sagen, Mensch, ich hab doch solange studiert, und jetzt mache ich das, was ich kann, warum muß ich jetzt plötzlich was machen, was wozu ich eigentlich nicht aufgelegt war, Musik zu studieren. Aber genau die Praxis, die finde ich, daß man in dem Sinn permanent lernbegierig ist, das wäre eine tolle Kultur, wo das normal wäre.

14.2

U: Ich danke dir für das Gespräch.

## **Textvorstellung - 1.Version**

DAT 1 0.07.12

Rundel sagt an die zweite Version der Textdurchsage:

... weil das für den Hintergrund, für den formalen Ablauf der Struktur doch ganz wichtig ist, daß ihr wißt, worum es sich hier handelt.

L: Und bei der Gelegenheit stelle ich noch zwei Musiker vor, Musiker? - Sprecher: der Michael Hirsch und Robert Pedelesny, die... (Klopfen) - beide sind Mitarbeiter oder Mitwirkende Angehörige des Achim Freyer Ensembles und die werden diesen Text nicht einfach sprechen, sondern sie werden ihn zugleich zerbrechen, also man hört nicht mehr, was die meinen, sondern auch was da klingt. D.h., das sind Instrumente, so wie mit euch zusammen jetzt verschiedene Stadien einer Landschaft einer Klanglandschaft (gestalten) und dazu lese ich mal diesen Text vor, den ihr nachher in seinen Partien mehr oder weniger zerbrochen oder gebrochen wiedererkennen werdet - aus dem Codex Arondel von Leonardo da Vinci. Und den lese ich mal vor...

8.1

*So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Skylla und Skarybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Ätna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch großen Berg öffnen um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespieenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Montgibelo, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt. Das ist der erste Teil - das ist so ein Art Allegro Agitato hier für euch, zum Musizieren, und da sind eine ganze Menge von Energien, die sind jetzt in eure Instrumente gelegt, wenn man das ein bißl abgekürzt simplifizierend sagen darf.*

9.2

*2. Teil: Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat... das ist ein zweiter Teil und dann kommt diese ganze Partie mit den reintroffenden Pizzikati - die kriegen da so etwas, auch das ist etwas banal formuliert an der Stelle, ein großes Durcheinander. Die sinnreiche Natur hervorgebracht hat.*

9.9

Nächster Teil:

*Jetzt spricht er im Imperfekt. Erzählt: Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmten Rücken, die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern und nun... da ich mich oftmals hin und her beugte, um*

*in die Höhle hineinzublicken, und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbaren sein möchte.*

## 11.1

Also der Text hat so ein Gefälle, beschwört erst diese ganzen Naturgewalten, die alle etwas mit Feuer und glühendem Massen zu tun haben, und heraustretendem herausgespieenen nicht nur Flammen, sondern Steinen und Erde und so weiter, und diesem Flammen oder entflammten Material entspricht nachher, das was er nennt seine brennende Begierde. Also im Grunde ist dieser erste Teil nicht einfach eine Landschaftsbeschreibung, ist eine Beschreibung dieses unruhigen Herzens. Getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander in verschiedenen Formen wahrzunehmen. Bis hin zu dieser Verengung oder Erweiterung, wie man das will, das Innehalten vor dieser Höhle, vor der der Wanderer im Gefühl der Unwissenheit eine Zeitlang verweilt, und dann diese beiden Gefühle benennt. Natürlich ein zentraler Begriff in diesem Text ist der Begriff der Wahrnehmung. Die nicht bloß eine interessierte Beobachtung von interessanten Natur- oder sonstigen Ereignissen ist, sondern die eben aus diesen Verlangen und aus dieser Furcht zugleich entspringt. Das ist so wenn man so will, abgekürzt, aber man soll das auch nicht weit verbalisieren, es muß auch noch was für den Geist übrig bleiben, damit selber umzugehen. Das ist so in etwa der Gedanke, den ich so darin verstanden habe, und der zu diesem Stück geführt hat. Also von daher ist es ganz naturalistisch benutzt, und zugleich ist es das, was man transzendent nennen könnte. Es



geht also über diese bloße naturalistische Naturereignisse, und auch die bloße akustische Erfahrung dann hinaus.

13.4

Soviel - wenns dazu noch Fragen oder was zu sagen gibt, haben wir noch ein bißl Zeit.

13.5

Trompeter: Ist das so zusammenhängend der Text?

L: Der ist so zusammenhängend vorgefunden. Es gibt also zum Beispiel zwischen dem ersten Teil, wo er einfach über diese das stürmische Meer, die brausenden Wogen, den scharfen Nordwind und dann die ganzen vulkanischen Ereignisse spricht, da gibts ein Pünktchen dazwischen, zwischen dem Teil, wo er plötzlich sagt: Doch ich irre umher.. Also wie mit diesem Doch umzugehen sei, ist vielleicht nicht so klar, aber jetzt ist es einfach so Punkt. So wie die Scherben vielleicht, die haben auch plötzlich eine eigene Struktur, und genauso ist es auch noch Bruch, denn er spricht jetzt in der Gegenwart. Das ist so eine Art Rezitativ, und es gibt ja dann noch einen Text für den die Instrumentalisten zuständig sind, nicht die Sprecher, so ein kleines Fragment aus Nietzsches Gedicht Zarathustra: *O Mensch gib acht, was spricht die tiefe Mitternacht*. Bitte jetzt keine Exegesen, das setzte ich einfach so dem gegenüber, alles andere an der Abendkasse, ja. Und das ist in der Gegenwart, die Erinnerung oder die brennende Begierde, das große Durcheinander wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat, und dann gehts auch wieder unterbrochen vermutlich weiter in die Vergangenheit, da kommt die Erzählung dieses Wegs und wir machen ja auch musikalisch hier so einen Weg, der vom Klavierton angefangen bis in die Höhen, wo es dann nur noch zieht... Wo der Wanderer dann eben vor dieser Höhle steht. Die Höhle hat so einen eigenen Raum,

Gegenwart. All das ist zum Teil natürlich Erfindungshilfe, für ein ganz naturalistisches Geschehen, aber das geht darüber hinaus. Ich nehme an, das wird man nachher spüren. O.k. soweit genug...

15.9

R: Ich möchte nicht damit beginnen, daß ich probe, sondern ich möchte, daß ihr gleich in der Probe...

Ich möchte gleich jetzt von Anfang bis Ende durchgehen, mit allen, was passieren kann...

## **Textvorstellung - 2. Version**

DAT 1 0.00.26

0.0

Rundel: Warum quatscht ihr da oben...

L: Die dürfen das...

Also wir haben hier zwei Mitwirkende, die sind Sprecher und als Sprecher sind Instrumentalisten in diesem Stück, weil dieser Text ja nicht einfach zu einer Musik hinzu gesprochen wird, sondern der Text ist Teil der Musik mit seinen phonetischen Material. Der Text ist von Leonardo da Vinci, das ist Teil des sogenannten Codex Arondel, wo verschiedene Manuskripte schriftliche Äußerungen von Leonardo gesammelt sind, und der besteht aus mehreren Fragmenten, die jetzt, die aber immer irgendwie benachbart waren und diese Fragmente haben den Verlauf des Stückes mit artikuliert und ich lese jetzt mal diesen Text vor.

1.4

Der erste Teil, eine Art Allegro agitato, also eine Form von erregter Partie, dem liegt folgender Teil zu Grunde, den lese ich jetzt:

## 1.6

*So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Skylla und Skarybdis hin und her wirft noch der Stromboli oder Ätna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespieenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Montgibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt. ...*

## 2.4

Der Teil bricht hier ab und der zweite spricht in der Ich-Form und es gibt ein Wort, welches die Verbindung zum vorigen herstellt, nämlich: Doch - es scheint also, daß dieser erste Teil nicht einfach nur eine Naturbeschreibung ist, sondern etwas von Unruhe des Herzens in diesem Ich zugleich abbildet. Dieser zweite Teil beginnt:

## 2.9

*Und heißt so: Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat...*

## 3.2

Hier ist wieder eine Unterbrechung... und hier sind die Schlüsselbegriffe drin, die auch zu diesem Stück geführt haben, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen, die es wahrzunehmen gilt, und die daran gebundene brennende Begierde.

## 3.6

Und dieser Begriff des brennenden wiederum als Brücke zum

vorhergehenden Text, mit seinen vulkanischen Ausbrüche, Lava, und was da auch immer herausgespuckt wird. Und jetzt eine Art Beschreibung einer Wanderung, die dazu gehört wiederum:

2.9

*Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte, von der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte, also die Bewegung ist zum Stillstand gekommen, er bleibt irgendwo und verharrt.*

4.3

*Ich hockte mit gekrümmtem Rücken die müde aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und darin etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Also ich aber geraume Zeit verharrt hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle. Furch und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbaren sein möchte.*

5.1

Das ist der Text von Leonardo, der dem zu Grunde liegt. Und dann habe ich noch nicht gesprochen von ein Einwüfen, die von Orchester- oder von Ensemblemitgliedern muß man hier sagen, hinzugefügt werden. Das ist im Grunde einfach dieser Appell aus Nietzsches Zarathustra: *O Mensch gib acht, was spricht die tiefe Mitternacht.*

5.7

Keine weiteren exegetischen Gymnastikübungen dazu, das wird einfach gegenübergestellt, und wir lassen das einfach so offen.  
O.k.

6.1

Dann ziehe ich mich wieder irgendwo in die Ferne

R: War fast so anstrengend, wie dein Stück zu spielen, richtige Arbeit...

6.5

Rundel: Sagenhaft...

Spulen... (schön...)

6.9

## **Probe/Nono/Schönberg/Autos...**

DAT 1 16.35

16.2

L: Wo denn, die wahn..

T: Nicht nur mit Dings, sondern auf dem Bogen...

L: Was ich schade finden würde, ist, wenn ihr mit dem Bogen stocken würdet, also die linke Hand muß praktisch den Bogen in den Arm fallen, diib, auf die Gefahr hin, daß durch bloß das Aufsetzen der linken Hand ein Ton kommt, da muß der Bogen rechtzeitig abfangen und weg sein. Weeepp..

T: ach so - falsch verstanden...

4 Versuche..

L: Bei der Skordatur verformt sich halt dadurch der Ton wahnsinnig.

(Noch ein Versuch...)

17.1

L: Ne, weil da gibt es irgendwie einen Bremsvorgang.

(Noch ein Versuch)

L: Darf ich mal probieren. Leichtsinniger Weise. (Macht vor...)  
Es wird eher schneller...Jetzt habe ich (viele Versuche...) Also ich meine Story: Luigi Nono hat mir mal erlaubt, seine

Tonbänder zu kopieren. Und da war ein Tonband dadrauf, wo der Schwiegervater Arnold Schönberg Märchen erzählt, für die Kinder. Habe ich natürlich sofort kopiert. Und natürlich auch die Rückseite. Weil die ich wollte alles haben. Und auf der Rückseite, da klang das so, als ob der nach meiner Meinung, als ob der hebräische Gebete laut spricht. Uuuup hoooop huup. Er sitzt auf dem Sterbebett ... das war einfach der erste Band rückwärts. Das war ein Vollspurband, ja. Und ich war so ergriffen, ich hab mit voller Andacht (lachen) voll Andacht, dieses Band angehört und gedacht, das sind jetzt alles jetzt so wie sich der kleine Helmut das Hebräisch vorstellt, ja. Aber diese Wirkung, aber diese ergreifende wuuup, das sind diese Japser. (Lachen) Ja...

(Geigen)

Als Altphilologe bin ich nicht geeignet.

(Geigen)

R: Rundel... 107 bitte.

L: Kleine spastische...

(Das Ensemble spielt...)

R: So, gut, machen wir es gleich nochmal... Jetzt muß man zwei vorbeifahrende Autos hören, ja man muß jaaaat hoooop. Man muß mehr von diesem früher—

L: Jaja, stimmt...

R: Ja, nochmal, gut, das war noch nicht ganz zusammen. Und ---

-

(Musik...)

R: ja...

DAT 2 0.34.30 Gitarrenarie Index 7 (6)

## Radiosendung 1980 ca.

Zwischenarchivnummer: 63454/2, PR 67 313/1

Moderation: Helmut Lachenmann

[Geräusch Musikhochschule]

S: Portrait eines Komponisten: Helmut Lachenmann

[Geräusch]

S: Helmut Lachenmanns Kompositionen haben es zu einiger Berühmtheit gebracht. Accanto, Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester, eine Mozartdekomposition oder das Streichquartett "Gran Torso", ein verweigertes Streichquartett, sind ab und zu sogar bei Konzerten zu hören, die nicht auf zeitgenössische Musik spezialisiert sind. Viele seiner Werke gibt es auf preisgekrönten Schallplatten und selbst die gerühmte Hefreihe "Musikkonzepte" hat ihm einen Band gewidmet.

[Geräusch]

Uli Aumüller hat Helmut Lachenmann in der Musikhochschule Stuttgart besucht, an der er Unterricht im Fach Komposition erteilt.

[Accanto, 1 min. mit Schlußapplaus 78/22619 ST, 1'10]

U: Die letzten Takte von Accanto, Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester von Helmut Lachenmann. Schnarren, Kratzen, Japsen, Hauchen, Streicherklang am Rand des Verstummens und zwischendurch - wie ein fern verhallendes Echo vergangener Zeiten, wie Inseln des vollen Wohllauts: Töne. Töne, so wie wir sie kennen, schöne gewöhnliche Töne, häufchenweise, fast schon melodisch, meist aber umkränzt von Geräuschen oder ganz darin versunken.

Während des Konzerts läuft ein Tonband, mit einer Aufnahme eines Klarinettenkonzerts von Mozart. Meist bleibt es stumm, aber manchmal tönt aus dem Hintergrund das Original aus der Konserve, sofort parodiert und verfremdet vom

Klarinettenisten und dem Orchester, das mit dem einstigen Schönklang sein Spiel treibt, zitiert, dekomponiert, fragmentiert, in verhinderte Klänge absinken läßt, daß nur noch Spuren bleiben von Mozart vergangener Schönheit und Frische.

Das Münchner Publikum eines öffentlichen Konzerts vor etwa 10 Jahren reagierte entsprechend: Pfui-Rufe, Buhgeschrei, dann ein erstes zögerliches Bravo, lauter werdend, bis auch das verrauscht im einheitlichen Geklatsche. Helmut Lachenmann kann als umstritten gelten. Warum?

Helmut Lachenmann Gespräche

55

© inpetto filmproduktion berlin 1995

L: Also offenbar kanns nicht nur an den irgendwie aggressiv empfundenen Klängen gelegen haben. Offenbar an einem Kontext, in dem halt die ganz bestimmten gewohnten und die emphatisch erlebbaren Klänge, idyllisch erlebbaren Klänge, philharmonisch erlebbaren Klänge auf eine gewisse Weise den Leuten zwar noch gezeigt, aber zugleich weggenommen werden.

Im Fall von Accanto kommt dann noch hinzu, daß dieses Stück nicht nur ungewohnte Klänge oder nicht nur verfremdete Klänge weithin enthält, sondern daß unter diesen verfremdeten Klängen auch äußerst vertraute Klänge sind, und zwar schon so vertraut, daß sie einem ans Herz gewachsen zu sein scheinen, wie gerade dieses Mozart'sche Klarinetten - Konzert, in dem man glaubt, da ist die Welt in Ordnung. Und für mich ist eben eine Welt, in der dieses eben einfach so stillschweigend als in Ordnung empfunden wird, die Welt ist für mich nicht mehr in Ordnung. D.h. diese unbefragte Verwendung oder diesen unbefragten Konsum solcher Musik zur Pflege eines ästhetisch sich sehr wohl füllenden Ich's, welches sich im Grund den Kopf in den Sand steckt, jeglicher Verunsicherung eigentlich flieht, das halte ich zugleich, diese Art von Konsum halte ich für einen Art Verrat.

U: Helmut Lachenmann hat nichts gegen Mozart. Seine Kritik richtet sich an unsere ausgetrampelten Hörgewohnheiten, an unsere unterentwickelte Wahrnehmungsfähigkeit. 200 Jahre Kulturbetrieb, gnadenloses Heruntergeduddel der immer gleichen klassischen Repertoirestücke lassen eine Begriff von Harmonie und Schönheit als gesichert und zeitlos gültig erscheinen, der damals, zur Zeit seiner Entstehung, als gefährdet, zerbrechlich und waghalsig, eigentlich störend empfunden wurde.

L: Ich gebrauche da das Bild von einem guten Freund, wenn ich ihn sehe sage ich guten Tag, aber ich gucke ihn mir eigentlich nie an. Wenn ich gefragt würde, würde ich nie wissen, wie sein Gesicht eigentlich tatsächlich beschaffen ist. In dem Moment, wo der verletzt wird, irgend eine Wunde quer über die Backe hat, dann plötzlich fange an ich das Gesicht wie eine neue Landschaft erkennen.

[Accanto, laute Stelle, 2 Min. letztes Viertel, gequetschte Klarinette, 2'20]

U: In meinen Ohren klingt diese Musik mitunter so, als wäre sie hingeschrieben, um sie gleich wieder durchzustreichen. Als deuteten diese verhinderten, überpreßten, unterdrückten Töne und Schwingungen, als deutete diese Musik am Rande des Schweigens und der Erstarrung gerade auf das Ausbleiben ihres Gegenteils. Todesstarre statt Lebensimpulse, Schweigen statt gefühlsvollem Deklamieren. Ein



Anblick öder versiegelter Landschaften sich selbst überlassener Wildnis. Helmut Lachenmann ist nicht versucht, Schönheit und Leidenschaft, erhabene Gefühle, oder was auch immer man glaubt, daß Musik ausdrücken könnte, direkt oder quasi naiv zu formulieren, sondern seine Kompositionen sind gefiltert durch vorgeschaltete Sprachkritik. Es ist eben falsch, das Tonmaterial Mozarts oder Weberns so unbefragt zu übernehmen, als habe sich seitdem an unserer Wahrnehmungsfähigkeit nichts geändert. Als wären diese noch so schönen, erfrischenden Melodien nicht schon eingespannt in fast schon industriell vorgestanzte Erwartungen und Assoziationen.

L: Eine Zeitlang ging es für mich wirklich darum, Dinge hörbar zu machen, die permanent auch da sind, auf die wir aber nicht achten, weil eben die gewohnten Klänge so präsent sind, so davor stehen, daß sie bestimmte Feinheiten, Nuancen, die damit verbunden sind, eher als Nebensachen erscheinen lassen. Da kommt eben dieses Wortspiel her, daß ich sage, man muß dieses Offene unterdrücken, um Unterdrücktes freizulegen. Und im Grunde gabs eine ganze Phase, in der ich diese Antenne stellen wollte, in der man auf die Ränder von Gehörtem achtet. Das war einerseits vielleicht so eine bisl eine botanische Erkundung, ein Was kann man eigentlich alles wahrnehmen nicht zwischen den Zeilen, zwischen den Hörerfahrungen, die wir sofort in irgendeine Schublade stecken können. Zum anderen war auch ein Mittel um die Wahrnehmung auf sich selber aufmerksam zu machen. Also es war nicht wichtig neue Klänge zu finden, sondern ein anderes Hören möglich zu machen.

[gran torso, 16'50 bis 19'15, 2'30]

U: Was aber wäre gewonnen, wenn es gelänge, unsere Wahrnehmungsfähigkeit neu zu sensibilisieren? Würde uns dann die Natur kommen, hätten wir dann den voraussetzungslosen, den unmittelbaren Blick auf das Wesen der Dinge, hätten wir dann den Blick auf die eigene, die menschliche Natur, der Gewalt anzutun fortan unmöglich wäre? Ein herannahendes Zeitalter womöglich einer neuen Harmonie zwischen Mensch und Natur?

L: Was wir alle so als Komponisten machen, scheint ja total nur noch vergewaltigte Natur zu sein. Und immer wieder wird uns ja auch erklärt, seit Ernest Anseremet, daß die Natur des Ohres des Klanges, eben diese Dinge garnicht aushält. Die Konsonanz ist doch etwas, was der Natur des Hörens und so weiter entspricht .... Bei mir kann ich nur sagen: Das totale Aufgehen in der Natur durch die Musik, das ist wider meine Natur, sozusagen.

U: Harmonie zwischen Mensch und Natur? Nein, soweit möchte Herr Lachenmann nicht

gehen. Tragik und Leistung der menschlichen Kultur, Tragik und Leistung des Künstlers ist sein unauflösbarer Widerspruch zu dem, was ihm als naturgegeben und unabänderlich vorgesetzt wird.

L: Also die Frage, ob Freiheit darin besteht, sich gehen zu lassen, also die Natur kommen zu lassen, oder ob Freiheit darin besteht, sich auch als Geistfähig zu erkennen, den Geist kommen zu lassen, und da kann die Natur ein vom Geist neu erfahrenes Teil des menschlichen Gebildes sein.

Auf gewisse Weise möchte ich mich ausdrücken. Selbstverständlich wen interessiert schon der Herr Lachenmann. Warum soll ich mich ausdrücken, wen interessiert das schon. Das Problem ist nicht, daß ich mich ausdrücke, sondern daß durch diesen Akt ich überhaupt die Möglichkeit demonstriere, oder die Möglichkeit praktiziere Dinge aus ihrer Verwaltetheit herauszunehmen und neu zu individuieren. ... Und von dort bekommen wir auch Maßstäbe, daß der menschliche Geist in der Lage ist, Natur zu prägen und zu durchsetzen.

[Mouvement, letztes Viertel, ab geschlagenem Blech, ca. 2 min., muß geblendet werden !]

S: Ein Portrait von Helmut Lachenmann. Sie hörten Ausschnitte aus

Accanto, Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester, mit Eduard Brunner, Klarinette, dem Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, Ltg. Hans Zender

aus: Gran Torso, Musik für Streichquartett, gespielt vom Berner Streichquartett

und aus: Mouvement (-vor der Erstarrung), interpretiert vom Ensemble Modern, Ltg. Peter Eötvös.

Schlußpassage Moderation Lachenmann 1. Version

Was aber ist die Substanz dessen, was da an Tonflocken - als würde Frau Holle ihre Kissen ausklopfen - durch das Raster metronomisch harter Taktschläge schneit. Oder monetarisch ausgedrückt, wo findet sich das Gold, das jede Notenbank zur Abdeckung

des Papiergeldes als Gegenwert zurückbehält; oder entlarvt diese Musik die Hoffnung auf das Substanzielle als romantische Illusion? Ist so etwas wie Natur nicht mehr auszudenken, nicht mehr wahrnehmbar inmitten der Ödnis von Kultur, in der wir uns befinden.

630

Was wir alle so als Komponisten machen, scheint ja total nur noch vergewaltigte Natur zu sein. Und immer wieder wird uns ja auch erklärt, seit Ernest Anseremet, daß die Natur des Ohres des Klanges, eben diese Dinge garnicht aushält. Die Konnsanz ist doch etwas, was der Natur des Hörens und so weiter entspricht .... Bei mir kann ich nur sagen: Das totale Aufgehen in der Natur durch die Musik, das ist wider meine Natur, sozusagen.

690

Also die Frage, ob Freiheit darin besteht, sich gehen zu lassen, also die Natur kommen zu lassen, oder ob Freiheit darin besteht, sich auch als Geistfähig zu erkennen, den Geist kommen zu lassen, und da kann die Natur ein vom Geist neu erfahrenes Teil des menschlichen Gebildes sein.

800

Auf gewisse Weise möchte ich mich ausdrücken. Selbstverständlich wen interessiert schon der Herr Lachenmann. Warum soll ich mich ausdrücken, wen interessiert das schon. Das Problem ist nicht, daß ich mich ausdrücke, sondern daß durch diesen Akt ich überhaupt die Möglichkeit demonstriere, oder die Möglichkeit praktiziere Dinge aus ihrer Verwaltetheit herauszunehmen und neu zu individuieren. ... Und von dort bekommen wir auch Maßstäbe, daß der menschliche Geist in der Lage ist, Natur zu prägen und zu durchsetzen.

Applaus/ Pfui-Rufe nach Accanto, 1978

Hr. Lachemann, sie gelten als umstrittener Komponist. Der Schlußapplaus zu Accanto zeigt es. Worüber echauffieren sie ihres Erachtens die Zuhörer, die da Pfui oder Buh gerufen haben.

(Ausschnitt aus Accanto, z.B. das Niederbrüllen des Mozartk.)

Beim Durchhören ihrer Musik ist mir immer wieder aufgefallen, daß sie mit einer gewissen Vorliebe zu hauchenden Geräuschen greifen, verhinderte Töne, abgedämpfte Schwingungen. Mir kam es so vor, als wollten sie die Musik im Augenblick ihres

Erscheinens schon durchstreichen, als wären diese Geräusche garnicht gemeint, sondern etwas anderes, das nur noch nicht ausgedacht werden konnte, aus Unvermögen, aus Blindheit.

(Dal niente, Mouvement)

Hr. Lachemann, sie meinten einmal, sie suchten diese Unberührtheit, Jungfräulichkeit im Material, die sich paradoxerweise gerade dort ereignen soll, wo schon alles berührt sei. In welchem Verhältnis steht dieses Unberührte, die Wüste zu den verschmutzten Kulturbetrieb, oder Musikbetrieb, gegen den sie opponieren. Ist - welche? - Unschuld noch zu retten, oder musikalisch zu evozieren?

(rhythmische Passage, 3.Teil Deutschlandlied)

Liegt unter der Schicht falsch gebrauchter, oder verfälschender Kultur eine Schicht unverfälschter Natur, die mit quasi durchgestrichenen Mitteln der Kultur noch weiterhin beschworen werden kann?

(Mouvement, Ende)

5 Variationen über ein Thema von F. Schubert für Klavier

1956

Dal niente / Interieur III 1970

für Soloklarinetten

Das Produzieren von Geräusch/Ton/Material zu thematisieren neigt stets zum Durchstreichen von Ton/Tönen. Produzieren als Dekomposition, so, daß das Dekomponierende eine Verweisungsdynamik bekommt zum Ausgangspunkt möglichen Neuen Komponierens.

So, als wäre nicht die Musik, sondern ursprüngliches Ferment von Musik gemeint. Musik, die sich im Musizieren ausstreicht. du sollst dir kein Bildnis machen von Gott. Du sollst dir keine Harmonie machen von der Musik.

Muster wie schon in Klaviervariation, graphisch:

\_\_\_\_\_o\_\_\_\_\_

Kennzeichen: Gehauchtes, Geräuschhaftes mit langen (oder gedämpften) Einschwingzeiten. angestoßene Koordinaten des Tonhöhenraumes. Pausen, das Verschwinden, und daraus dessen Gegenteil.

o

Mouvement (-vor der Erstarrung) 1982/84

sich verselbstständigende Situationsvarianten

äußere mechanische Vorgänge als Kontrapunkt zur inhaltslos gewordenen Expressivität der Mittel

Helmut Lachenmann Gespräche

61

© inpetto filmproduktion berlin 1995

Fragen/Müll:

Hr. Lachemann, sie suchen diese Jungfräulichkeit im Material, die sich paradoxerweise gerade dort oder auch dort ereignet, wo schon alles berührt ist ( - nicht zuletzt wohl durch den Komponisten, der es sich ausdenkt). In welchem Verhältnis steht dieses unberührte Eiland zu jenem Kultur- oder Musikbetrieb, gegen den -Stichwort Henze - sie zu opponieren scheinen? Ist eine - welche? - Unschuld noch zu retten?

==

Sie sprechen von magischen Prozessen, die beim Komponieren - trotz aller empfundener Rationalität doch mitwirken. Sie sprechen davon, daß die vom Komponisten - als sein Handwerk - erzeugte Struktur der Komposition nur einen Bruchteil dessen darstellt, was in der Komposition selbst bedeutsam ist oder an Kräften wirksam wird.

Im Vertrauen auf die richtige Resonanz des vorhin erwähnten Eilandes (der unberührten Wüste) beschränkt sich also die Tätigkeit des Komponisten darauf, die richtigen Fragen zu stellen. Wie aber unterscheidet das sich so verkleinernde, bescheidende komponierende Ich zwischen Richtig und Falsch, oder anders gefragt: Woher nimmt es den Mut, zwischen richtig & falsch zu unterscheiden?

==

Liegt unter der Schicht falsch gebrauchter oder verfälschender Kultur eine Schicht unverfälschter Natur, die mit quasi durchgestrichenen Mitteln der Kultur noch weiterhin evoziert werden kann?

==

Grifftechniken, wie kommt man darauf

Allein oder mit den Musikern.

Warum überhaupt diese Techniken.

Das unbefleckte Material - mittlerweile?

Allein das Material macht es nicht.

Dualismus: rein - schmutzig

unbefleckt - belastet

identisch - nicht bei sich

instinkt - ratio

Was ist Material.

Sie haben nun ihr Material - wie weiter?

==

"Was ich will, mein Ziel, ist immer dasselbe: Eine Musik, die mitzuvollziehen nicht eine Frage privilegierter intellektueller Vorbildung ist, sondern einzig eine Frage kompositionstechnischer Klarheit und Konsequenz; eine Musik, zugleich als Ausdruck und ästhetisches Objekt einer Neugier, die bereit ist, alles zu reflektieren, aber auch in der Lage, jeden progressiven Schein zu entlarven. Kunst als vorweggenommene Freiheit in einer Zeit der Unfreiheit."

==

Aus Portrait von Claus-Henning Bachmann 20.09.82

Befragung des musikalischen Materials erster Schritt der Komposition. Material sei vorgeprägt. Zulassen einer gewissen Naivität. Ich habe nur mich zu geben, mich zuzulassen. Jedes Stück eine spezifische Form des Mißlingens. Ich bin nicht ich selbst.

Ich suche Freiräume, das Unbesetzte. (Finden & Formulieren!, vermutl. übers Nichtfinden.)

Sehnsucht nach einer Musik, die mit sich selbst im reinen ist. Eine solche Musik sei in Europa undenkbar, nur ex negativo zu formulieren. "Ich verwende musikalischen Schmutz (vorgeprägtes Material), um mich davon zu reinigen." Das Vertraute fremd machen. (Das Verschmutzte rein)

Die von ihm selbst als "katastrophisch" bezeichnete Musik sei Produkt heiterer Spekulation.

Komponieren.

Interview relevante Passagen:

75 Also offenbar kanns nicht nur an den irgendwie aggressiv empfundenen Klängen gelegen haben. Offenbar an einem Kontext, in dem halt die ganz bestimmten gewohnten und die emphatisch erlebbaren Klänge, idyllisch erlebbaren Klänge, philharmonisch erlebbaren Klänge auf eine gewisse Weise den Leuten zwar noch gezeigt, aber zugleich weggenommen werden. Sie werden gestört und vermutlich nach ihrer Empfindung zerstört werden. Mobiliar, Inneneinrichtung des Menschen wird auf eine gewisse Weise zertrümmert. .. 100 und jeder der Musik liebt, aber eigentlich auch

nicht aus seiner musikalischen Geborgenheit herausmöchte, der bekommt hier sowas wie eine kalte Dusche, und die wirkt allemal dann schockierend. 130 Im Fall von Accanto kommt dann noch hinzu, daß dieses Stück nicht nur ungewohnte Klänge oder nicht nur verfremdete Klänge weithin enthält, sondern daß unter diesen verfremdeten Klängen auch äußerst vertraute Klänge sind, und zwar schon so vertraut, daß sie einem ans Herz gewachsen zu sein scheinen, wie gerade dieses Mozart'sche Klarinetten - Konzert, in dem man glaubt, da ist die Welt in Ordnung. Und für mich ist eben eine Welt, in der dieses eben einfach so stillschweigend als in Ordnung empfunden wird, die Welt ist für mich nicht mehr in Ordnung. D.h. diese unbefragte Verwendung oder diesen unbefragten Konsum solcher Musik zur Pflege eines ästhetisch sich sehr wohl füllenden Ich's, welches sich im Grund den Kopf in den Sand steckt, jeglicher Verunsicherung eigentlich flieht, das halte ich zugleich, diese Art von Konsum halte ich für einen Art Verrat an dieser Musik, die einmal wirklich auf ihre Weise auch gestört hat. Also man war nicht schockiert, sondern man war einfach belästigt von dieser Musik, man hat diese Musik ja absolut nicht mehr hören wollen.

...

160 Ich nehme an, daß man sehr wohl verstanden hat, daß diese Musik sich ernst versteht. Wenn ich etwas sehr bewußt gewollt aggressives gemacht hätte, dann hätte man gesagt, aha da will einer mal sowas zeigen, aber die Musik sich selbst durch ihren Kontext, durch den sie geprägt ist, als eine Art Intensität, musikalischer Strenge und Genauigkeit präsentiert, da wird den Leuten unheimlich. Verunsichern lassen wir uns gern allemal, schockieren lassen wir uns gern, das ist alles in der Form, mit der wir uns vor der wahren Verunsicherung schützen. Aber dort wo jemand mit diesen Dingen nicht Spaß macht, sondern ernst macht, da gehts an eingemachte.

210

Wissen sie, ich bin ja ich bin ja kein Philosoph, und ich bin auch nicht Johannes der Täufer, der aus der Wüste heraus der Menschheit zuruft: Ihr Ottern und Schlangengezücht, und kehret um. Wenn ich das wäre, würde ich sagen, die Gesellschaft geht am Sonntag mit der Familie mal dahin und läßt sich so richtig die Leviten lesen: also so ein kleiner Masochismus ist nun auch wieder so eine Art ästhetische Dienstleistung. Ich bin in der Hinsicht garnicht von so missionarischen Gefühlen geplagt, sondern das was da passiert, das geschieht auf einem Wege, der sich um Schock oder um Menschheitserweckung kümmert, sondern ich bin von einer ganz bestimmten weithin klanglichen Idee oder strukturellen Idee im Material besessen beim Arbeiten, die ich sichtbar machen möchte, um etwa die Beziehung von Elementen in einer Musik, die wir schon zu kennen glauben, wie Mozart, um die sichtbar zu machen, bringe ich sie in einen Kontext mit anderen Elementen, die dort vielleicht auch damit vergleich sind, akustischen Elementen, also repetiven oder na gut, ich will jetzt nicht eine Analyse des Stückes machen, nur das alles Dinge, die sich um Klang, die sich um Form um Zusammenhänge des hörbaren Materials kümmern. Aber um unsere Ohren, da wir meistens eben zwar im besten Fall gute Zuhörer, aber sehr selten gute Hörer sind, d.h. die nun wirklich einmal aufpassen, was passiert denn tatsächlich in den Mitteln, im akustischen Bereich, in den Beziehungen zwischen den akustischen



Ereignissen, möchte ich da. muß ich eine Situation schaffen, in der man praktisch gezwungen wird, nur noch dieses zu erfahren. Ich ich gebrauche da das Bild von einem guten Freund, wenn ich ihn sehe sage ich guten Tag, aber ich gucke ihn mir eigentlich nie an. Wenn ich gefragt würde, würde ich nie wissen, wie sein Gesicht eigentlich tatsächlich beschaffen ist. In dem Moment, wo der verletzt wird, sich irgend eine Wunde quer über die Backe hat, dann plötzlich fange ich das Gesicht wie eine neue Landschaft erkennen. Und manchmal müssen eben solche Aufmerksamkeiten erst geweckt werden, daß man eine Sache bricht, auseinanderbrechen, dann plötzlich sehe ich, was das tatsächlich war.

280

Eine Zeitlang ging es für mich wirklich darum, Dinge hörbar zu machen, die permanent auch da sind, auf die wir aber nicht achten, weil eben die gewohnten Klänge so präsent sind, so davor stehen, daß sie bestimmte Feinheiten, Nuancen, die damit verbunden sind, eher als Nebensachen erscheinen lassen. Da kommt eben dieses Wortspiel her, daß ich sage, man muß dieses Offene unterdrücken, um Unterdrücktes freizulegen. Also es geht eigentlich nicht darum, ein Wort wieder durchzustreichen, sondern um sagen wir die Anatomie des Wortes einmal dadurch bewußt zu machen, daß ich es vielleicht einmal falsch schreibe, oder beim Sprechen, daß ich ein Wort so spreche, daß ich plötzlich auf die phonetische Beschaffenheit dieses Wortes achte. Und im Grunde gabs eine ganze Phase, in der ich diese Antenne stellen wollte, in der man auf die Ränder von Gehörtem achtet. Das war einerseits vielleicht so eine bisl eine botanische Erkundung, ein Was kann man eigentlich alles wahrnehmen nicht zwischen den Zeilen, zwischen den Hörerfahrungen, die wir sofort in irgendeine Schublade stecken können. Zum anderen war auch ein Mittel um die Wahrnehmung auf sich selber aufmerksam zu machen. Also es war nicht wichtig neue Klänge zu finden, sondern ein anderes Hören möglich zu machen. Und dazu sind zum Teil neue Klänge notwendig, zum Teil ist die Veränderung der alten Klänge notwendig, und der Sport, oder das professionelle Ziel eines der virtuose Ehrgeiz wäre natürlich das gewohnte Wort ohne jegliche Verfremdung plötzlich völlig neu erscheinen zu lassen.

470

Es gab ja nach dem zweiten Weltkrieg die ganze Entwicklung der seriellen Komponisten. Die haben, wenn ichs sehr grob zusammenfasse, sich so eine Situation des tabula rasa erhofft, eine Art Wiederaufbau, sondern jetzt mit neuen Techniken, auch die neuen Bewußtseinserfahrungen, in neue Landschaften auch den Hörens auch der Kunst einzudringen. Und haben auch die Setzung einfach stillschweigend so belassen, es gäbe eine jungfräuliche Situation: Also Musik wird beschrieben durch die sogenannten Parameter, in denen einfach die akustischen Eigenschaften vermessen werden, als ob die Klänge, die man dabei so abstuft abmißt, in ihrer Lautstärke in ihrer Dauer, als ob die nicht schon längst voll berührte Klänge wären, nicht schon längst Klänge wären, die voll von Ausdruck, von historischen Assoziationen besetzt sind. Und die sind daran gescheitert, denn die Leute haben gehört, was sie noch daran erinnert hat, also wo ein Komponist, ich weiß nicht, wie Boulez oder Stockhausen glaubten eine absolut pure Ordnung geschaffen zu haben, haben die Hörer ein totales Chaos erlebt

und entsprechend auch diese Musik klassifiziert. Also ein jungfräuliches Material gibt es überhaupt nicht, aber es gibt immer wieder andere Zusammenhänge, die Klänge neu zu erleben. Und in dem Moment, wo der C-Dur Dreiklang in einen ganz präzisen Kontext gebracht wird, dieser vernutzt, uns allen nicht nur aus der Jupitersymphonie, sondern auch aus den Meistersingern und aus der 1. Symphonie von Brahms, und was wir noch alles aufführen, bekannte Klang, wenn der noch einmal in Wozzek im zweiten Akt auftaucht, in dem Moment, wo Wozzek der Marie das Geld gibt, da ist der Klang etwas ganz anderes als er je war. Er wird im Grund aus seinen alten Zusammenhängen völlig herausgenommen, die werden nicht vergessen, aber die werden auf eine gewisse Weise, das ist eine bestimmte Negation, werden als bekannte ausgesperrt in Sinne eine neuen Zusammenhangs. Und dann wird der bekannte Klang etwas absolut neues. Wie die Arktis an bestimmten Stellen noch nicht beschritten war, dieses Moment von dies paradoxe Moment, das Vertraute plötzlich als ein Unbekanntes, ein Unberührtes zu erleben, das ist natürlich ein Ziel. ... Und gerade diese Spannung, daß wir den ja schon längst kannten, und ihn neu erleben, macht ja uns permanent aufmerksam auf unsere eigene Fähigkeit, und zu erweitern und zu verändern.

530

Der Spaß oder Ernst fängt dort an, wo ich den Mitteln der Tradition, die ja alle noch gegenwärtige Mittel sind, die nicht bloß der Historie angehören, wenn ich die in einen ganz nicht neuen in einen ganz konsequenten Kontext bringe, wo die Mittel plötzlich in einer ganz anderen Weise strahlen.

570

Ich möchte eigentlich wie jeder Mensch mich entdecken, wissen wo meine Identität ist, wo meine Kraft ist, wo ich anders bin, und das kann ich nur machen, indem ich mich erprobe, und zwar erprobe in der Auseinandersetzung in der Reibung mit der Umgebung, mit der Kultur. Inwieweit das Erworbene Widerstandskraft gegenüber so wahnsinnig vielen Terrorismen durch Kultur um mich herum ist, denn der Begriff Kultur ist auch schon ein Verwalteter.

630

Was wir alle so als Komponisten machen, scheint ja total nur noch vergewaltige Natur zu sein. Wir konstruieren Dinge und die Komponisten, die aus diesem strukturalistischen Denken gekommen sind. Und immer wieder wird uns ja auch erklärt, seit Ernest Enseremet, daß die Natur des Ohres des Klanges, eben diese Dinge garnicht aushält. Jeder Sänger sagt also: Atonales Singen ist gegen die Natur des Singens. Die Konsonanz ist doch etwas, was der Natur des Hörens und so weiter entspricht .... Bei mir kann ich nur sagen: Das totale Aufgehen in der Natur durch die Musik, das ist wider meine Natur, sozusagen. Ich suche allerdings immer wieder, und das haben sie ganz genau gezeigt vorhin, es gibt immer wieder Situationen in meiner Musik, auf die ich zugehe, in der ich eigentlich stehen bleiben könnte, in der sie eigentlich garnicht weitergehen müßte, in der sie eigentlich wie in einem Naturzustand an infinitum verharren könnte, ob das nun der ewig in sich verharrende Streichgestus in Gran Torso ist oder wie in Accanto, wo jeder Streicher nacheinander so eine kleine

Krazbewegung macht und es geht einfach nicht mehr weiter, und es gibt ähnliche Ostinatostellen in allen Stücken. Alle solche Stellen in denen eigentlich die Musik auf der Stelle tritt, und es nicht mehr vorwärts oder rückwärts geht, und wir sagen, hier können wir eigentlich bleiben, warum soll's noch weiter gehen, so wie bestimmte asiatische Musiken garnicht irgendwie weitergehen, sondern einen Zustand irgendwie festhalten, in der man glücklich, oder in Ekstase oder wie auch immer in einem Transport seiner Empfindungen ist, wo die Frage Dissonanz-Konsonanz überhaupt keinen Platz mehr hat, es gibt keine Grund die Konsonanz zu verlassen. Diesen Moment, da finde ich immer wieder hin. Das reine Betrachten eines Objektes, das reine sich Verlieren in seine Evidenz in seine akustische Evidenz, diese Sache, da könnte ich nie genug dran kriegen. Also wenn ich mich in die Natur setze, und meine Ohrwascheln aufmache, dann passiert dauernd was anderes und ich bin eigentlich glücklich, das ist für mich dann ein Naturzustand, den ich in der Kultur so nicht finde. Aber ich könnte ihn ansteuern, ich kann ihn bewußt machen und ich werde ihn auch wieder verlassen, weil ich diesen Naturzustand nicht irgendwie abrufen oder ritualisieren will, sondern weil ich die Wahrnehmung mit Hilfe dieses Zustandes auf sich selbst bewußt machen will. Also wird die Natur eines sehr künstlichen Prozesses.

660

Es scheint mir die Natur unserer Kunst dieses zu sein, daß sie immer wieder auf die Natur bezieht, aber sie in ein Denken einspannt, oder in ein Denken hereinnimmt, und sie eigentlich immer wieder zur Kultur macht. Das wäre meine Beziehung zur Kultur.

690

Also die Frage, ob Freiheit darin besteht, sich gehen zu lassen, also die Natur kommen zu lassen, oder ob Freiheit darin besteht, sich auch als Geistfähig zu erkennen, den Geist kommen zu lassen, und da kann die Natur ein vom Geist neu erfahrenes Teil des menschlichen Gebildes sein.

770

Das ist eine alte Unterstellung, die mit der ich mich immer wieder befassen muß, als ob es darum ginge die Wahrnehmung auf irgendwelche Beschaffenheiten zu richten, die man jetzt also freilegt, und damit hat sich das künstlerische Erlebnis. 1. glaube ich, das würde garnicht gehen, wird nicht nur in seiner unmittelbaren Evidenz, was es da gerade physiologisch, oder was es physikalisch oder was es akustisch ist, sondern alles hat sofort, irgendwo einen Kontext, in dem es eine Bedeutung hat. Also das geht schon garnicht. Wo es ginge, das wäre schon etwas unglaublich tolles. In Wirklichkeit ist dieses Moment dieses Freilegens eher verständlich, indem es die bisherige Art von Zusammenhängen bewußt macht und dabei zugleich zerbricht. Das ist ein Moment von Erkenntnis. Und der geht nur, nicht indem ich das hörbar mache, sondern indem ich einen ganz anderen Kontext schaffe, indem das dann wieder eine neue Bedeutung bekommt. Also ich möchte, daß die Klänge durch einen bestimmten, durch mich zu schaffenden Kontext eine ganz andere Bedeutung eine andere hörbare Qualität bekommen. Und das geht natürlich nur, indem man auf dem Umweg, indem ich den alten Zusammenhang zerreiße. Zwischen dem alten Zusammenhang, der zerrissen

wird, oder der gebrochen, oder wie auch immer, aus der Kraft gesetzt wird, und dem Neuen gibts einen Moment von eben Bruch, und in dem Moment ist ein Blitz zwischen der Beschwörung des alten Kontextes und dem Spüren, da gibt es jetzt einen neuen Kontext, da ist ein Moment, wo ich geschwind wahrnehme, vermutlich, wo das geschwind sich selbst wird. Ich weiß nicht was wichtiger ist, ob ich sage, ich schaffe einen neuen Zusammenhang, um den alten zu zerbrechen, um eine Sache aus ihrer Verwaltetheit herauszulösen und an die Notwendigkeit von Freiheit zu erinnern, wo die Dinge alle im Grunde schon längst in irgendetwas gefangen sind. Oder ich versuche Moment der Befreiung aus dem Moment aus dem alten Kontext zu schaffen, um den neuen Zusammenhang bewußt zu machen. als Komponist interessiert mich nicht etwas zu zerstören, sondern etwas zu machen. Und um das zu machen, erlebe ich eben diese Abenteuer. Ich erlebe das Abenteuer, den alten Zusammenhang eben nicht nur funktionieren zu lassen, sondern ihn bewußt zu machen, unds außer Kraft zu setzen, ich erlebe dabei dieses Moment, daß ich anfangs, diese Klänge tatsächlich zu hören und nicht nur in ihrer Funktion bestätigt wiederzuerkennen. Die neuen Zusammenhänge, in denen das steht, die müssen einfach stark genug sein diese alten wirklich außer Kraft zu setzen.

800

Auf gewisse Weise möchte ich mich ausdrücken. Selbstverständlich wen interessiert schon der Herr Lachenmann. Warum soll ich mich ausdrücken, wen interessiert das schon. Das Problem ist nicht, daß ich mich ausdrücke, sondern daß durch diesen Akt ich überhaupt die Möglichkeit demonstriere, oder die Möglichkeit praktiziere Dinge aus ihrer Verwaltetheit herauszunehmen und neu zu individualisieren. Diese Erfahrung, daß Dinge persönlich werden, daß ein Ton wie ... Daß überhaupt ein Klang ein Objekt so geprägt werden kann, daß es wir sagen können, ein persönlicher menschlicher Ausdruck, das ist eine ganz generelle kategorische Erfahrung, die wir haben. Und von dort bekommen wir auch Maßstäbe, daß der menschliche Geist in der Lage ist, Natur zu prägen und zu durchsetzen.

...

880 Als Komponist bin ich besessen von einem Suchen, oder von einem Finden oder von Entdeckung von Zusammenhänge. Und wenn ich merke, das Klavier kann eine entfremdete Form von Harfe sein, oder das Klavier kann eine entfremdete Form von Pauke sein, oder das Klavier kann eine entfremdete Form von Nachhall von Glocken werden

...Je intensiver ich einfach dadrin als Suchender und als Musiker mit all den Triebhaftigkeiten, die dazu gehören, desto intensiver griefe ich in dieses Gerät ein, und dann erwarte ich davon, erwarten wir auf Grund unserer kulturellen Erfahrungen davon, daß es nach außen eine Berührung verursacht.