

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 Heftreihe "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?

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 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.

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.

Fragen an Helmut Lachenmann (Skizzen vor dem Gespräch)

Applaus/ Pfui-Rufe nach Accanto, 1978

Hr. Lachenmann, 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 gar nicht gemeint, sondern etwas anderes, das nur noch nicht ausgedacht werden konnte, aus Unvermögen, aus Blindheit.

(Dal niente, Mouvement)

Hr. Lachenmann, 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

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 heraus möchte, 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 vergewaltigte 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 individuieren. 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 griere 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.