

## Avantgarde in einer postmodernen Situation

# Musik als existentielle Erfahrung

Ulrich Mosch im Gespräch mit Helmut Lachenmann zur gegenwärtigen Situation des Komponierens (II)

**U.M.** Ziemlich zu Anfang des *Finale solenne* im *Allegro Sostenuto* gibt es eine Stelle, wo deutlich vernehmbar ein verminderter Dominatnonakkord auftaucht, der in eine langsame Folge von Ereignissen unterschiedlicher Dichte vom Cluster großen Umfangs bis zum Dreiklang eingebettet ist. In direktem zeitlichen Zusammenhang, zu einer Zeit, als das *Allegro Sostenuto* gerade entstanden war, hast Du im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger geäußert, daß Du wieder vermehrt mit Ordinarioklängen arbeitetest, nachdem zuvor mehr die Klangwelt außerhalb des Herkömmlichen im Zentrum des Interesses gestanden hatte. Wenn ich einen solchen mit einer Aura belasteten Akkord höre, sticht er unweigerlich ins Ohr, aber ich merke natürlich auch, daß dieser Akkord funktional keine Konsequenzen hat in einem Sinne, wie man ihn gewohnt ist zu hören. Es gibt keine Auflösung, sondern er erscheint hier eingewoben in eine Folge von Dichten.

**H.L.** Es gibt in diesem Stück viele solcher Gebilde. Es gibt diesen A-Dur-Dominantseptakkord mit harmoniefremden Tönen darin, die eben heimliche spektrale Teile des Grundtons sind und die dadurch, daß sie weggenommen werden, eine Art Subtraktionscrescendo des Grundtons bewirken. Es gibt in diesem Stück ein gewaltsames Durchbrechen von Regressionsverboten, angstvolle Rückgriffe. Es gibt Visionen, die zwingen zur Flucht in Bereiche, die man tabuisiert hat. Und wer keine Angst zu überwinden hat, ist dumm oder ein Heiliger, oder beides, jedenfalls uninteressant.

**U.M.** Das ist, als ob man im finsternen Wald laut redete, um sich die Angst zu vertreiben.

**H.L.** Ja, sogar ins Gebüsch rennen, also sich ruhig einmal aufspießen zu lassen, um die Erfahrung hinter sich gebracht zu haben. Solange man nicht weiß, worin die Gefahr besteht, deren Bedrohung man doch spürt, ist es am besten, man bringt das schnell hinter sich und schaut, was dann passiert. Die Berührungsangst beim Komponieren wird überwunden, wenn ein kreativer Wille, das heißt eine Vision, stark genug ist. Oder noch einmal anders: Die Bewältigung solcher Angst erzeugt die eigentlich entscheidenden Visionen. Ich habe immer das Gefühl des Vordringens, aber zum Vordringen gehört, daß ich Unfreiheiten erkenne und bewältige. Es gibt eine ganz subjektive Form des Vordringens. Und es kann sein, daß ich bei den entscheidenden Innovationen mich nicht als »Pionier« empfinde, der jetzt etwas für

andere erschließt, sondern als einer, der sich einfach selbst hilft.

**U.M.** Nun sind das ja zwei Ebenen: Einmal hast Du das *Allegro Sostenuto* beschrieben als einen (partiellen) Rückfall ins Musikantische. Die Bewältigung der Berührungängste ist eines, aber die Erscheinung oder das, was daraus wird, das Werk, hat in dem Moment, wo es abgeschlossen ist, eine Eigenständigkeit, Lebensfähigkeit gewonnen.

**H.L.** Ja, dann darf es mit der privaten Problematik nichts mehr zu tun haben.

**U.M.** Und gerade bei diesem Stück ist im Vergleich zu dem fast gleichzeitig entstandenen 2. Streichquartett, das klanglich davon sehr verschieden ist, ein Aspekt erschlossen, der über lange Jahre in Deiner Musik kaum formuliert war. Vorher tabuisierte Klänge werden einbezogen, aber sie erscheinen in Zusammenhänge gesetzt, in denen sie eine andere Bedeutung erlangen.

**H.L.** Es ist nicht leicht, über diesen Aspekt etwas zu sagen. Das Spiel mit Intervallen kann bestimmten Konventionen und Erinnerungen nicht einfach blind gegenüberstehen. Man kann sie aussperren. Was dann übrig bleibt, ist in der Mehrzahl der Fälle die Erinnerung an irgend einen atonal-webernianischen Raum. Oder man kann versuchen, durch welche Tricks auch immer, sie in Schach zu halten. Man kann eine permanente Flucht antreten und sich im Kreise jagen lassen. Wenn man aber so denkt, ist man umstellt von lauter Dingen, denen man eigentlich entfliehen müßte, um ins Freie zu finden, und jede mühsam gewonnene Freiheit entpuppt sich als neues Gefängnis. Oder man packt den Stier bei den Hörnern, indem man dem zu Überwindenden andere Funktionen zuerkennt. Wer meine früheren Stücke anschaut, findet darin übrigens bereits jenes ganze konsonante Material vor, allerdings unter anderem Aspekt.

Es wird schon so sein, daß Vordringen und Zurückgreifen zwei Seiten derselben Sache sind. Vorwärtsgehen kann jedenfalls nicht heißen permanent hinter sich Brücken abbrechen, vor allem dort nicht, wo tatsächlich innere Verbindungen lebendig sind. Fäden abschneiden heißt eigentlich den Halt verlieren. An Fäden ziehen, bis es nicht mehr geht, kann entweder heißen, daß die Fäden reißen, oder sie werden schlaff, oder man wird zurückgezogen. Es gibt Formen von Regression, die ebensowenig vorherzusehen wie zu vermeiden sind, wie ein Naturereignis. Und ob man ihn anerkennt oder nicht: Es gibt einen ganz persönlichen, existentiellen Bereich des Komponierens. Ich kann nicht meine ästhetische Verantwortung auf ein paar schneidige Begriffe bringen und dann von dort aus operieren. Das ist Selbstbetrug. Dann kommen die persönlichen Atavismen wieder durch die Hintertür herein und richten unglaubliches Unheil an. Ich erkenne meine, auf charakteristische Weise bewältigte und nicht bewältigte Vergangenheit, reagiere auf sie als Teil meiner jetzigen Existenz, die nach wie vor eine suchende ist. Und dann kann es auch ein vielleicht verräterisches Moment von Lust sein, noch einmal die und die Elemente, gerade als bewältigte, zurückzuholen. Dabei ist ganz klar: Das *Allegro Sostenuto*, 1987 entstanden, hätte keinesfalls zu einem früheren Zeitpunkt geschrieben werden können. Ich hätte es nicht zur Zeit der *Wiegenmusik* komponieren können. Es repräsentiert einen völlig anderen Horizont, der auch jenen radikalen Materialaspekt

einschließt, den ich im Zusammenhang mit *Air* und *Kontrakadenz* hilfsweise als »musique concrète instrumentale« bezeichnet habe.

Thomas Kabisch hat zu Recht Robert Piencikowskis Aufsatz über mein *Mouvement* gerühmt. Aber dieser scharfsinnige Text ist zugleich richtig und falsch; denn sein analytischer Ansatz ist unvollständig. Piencikowski fragt: Wie kommt einer, der mit dem Begriff »musique concrète instrumentale« operiert, dazu, wieder Intervalle zu ordnen. Das ist doch ein Widerspruch. Aber *Mouvement* ist nicht 1968 geschrieben wie *temA* oder *Air* oder 1970 wie *Kontrakadenz*, wo dieser Begriff thematisiert wurde, sondern *Mouvement* ist in einer Phase entstanden, in der zu den Objekten, deren Anatomie ich anschauete, auch die Zitate gehören. Ob das nun der *Liebe Augustin* ist oder die *Marseillaise*, ob es rhythmische Patterns sind oder die Bewegungsgeste als solche, also ob es das Musikantische als Triebhaftes oder als künstlich Mechanistisches ist: in all diesen Formen wird indirekt Musik als Bewegung zitiert, und die wird als quasi Glissando über die Tasten eines von wem auch immer zufällig gestimmten Klaviers auf nackte Skalen gestellt. Mit der Zeit mußte sich auch die Idee einer »musique concrète instrumentale« zersetzen. Es geht nicht bloß um den Reiz körperlicher Klänge, sondern es geht um die Phänomenalität konkreter Objekte. Und dann ist der Widerspruch eigentlich sehr rasch aufgelöst. Dann kann sich Analyse unter neuem Blickwinkel zugleich mit seriellen Mechanismen und der Rolle der Klänge, zum Beispiel dieses dämlichen Klingelspiels, befassen. Das ist eine andere Art von Zusammenhang, bei dem auch das Verfremdete völlig andere Abstrahlungen für das Bewußtsein, nicht nur für das Ohr hat. Er erprobt sich, präzisiert sich, schärft sich in irgendeiner Form auch daran, daß er zugleich die Erinnerung an die alten abgelegten Aspekte enthält.

**U.M.** Darf ich noch einmal beim Zitieren einhaken. Du hast es in Beziehung gesetzt zu einer bestimmten geschichtlichen Situation, eben nicht zur Situation um 1968, sondern zu jener fast zwanzig Jahre später. Wenn man die kompositorische Entwicklung anschaut, vor allem die der jüngeren Generation: dort spielt der Rückgriff in den unterschiedlichsten Formen vielfach eine große Rolle. Mir scheint, in den letzten beiden Jahrzehnten kam der in der frühen und einseitigen Rezeption der Kategorie des musikalischen Materials weithin übersehene Sachverhalt zum Tragen, daß Material als geschichtliches nicht nur Materialvorräte, sondern auch Formen des Verfügens über und des Umgangs mit diesen Vorräten, das heißt bestimmte Satztypen, formale Kategorien usw., einbegreift – und dies kam durchaus mit einem produktiven Impetus zum Tragen. Mit dem, was Du über Zitieren gesagt hast, ist hier ein Zusammenhang zu sehen. Zitieren aber nicht einfach in dem Sinne, daß man Versatzstücke aneinanderbastelt, sondern Zitieren, um aus der Spannung zwischen Zitiertem und dem Zusammenhang, in den es gesetzt ist, neue Qualitäten zu gewinnen.

**H.L.** Wir erkennen heute, daß bestimmte musiksprachliche Elemente, die wir – vielleicht bequem und vorschnell – »bürgerlich« genannt haben, deren bürgerlichen Aspekt es allerdings zu überwinden gilt, immer auch ganz Substantielles, zeitlos Magisches mitenthalten: Kinder, die sich nicht mit dem Bade ausschütten ließen. Das Zitieren verstand sich natürlich als ein distanzierendes Umgehen mit Schlacken einer scheinbar überwundenen, ungebrochenen Musizier-Praxis, die als konservierte sich unschuldiger gibt, als sie ursprünglich war. Wir haben jetzt einen riesigen Vorrat

verniedlichter, mißbrauchter, das eigene Vermächtnis sabotierender Tradition um uns und in uns. (Im Gedanken daran glaube ich, daß Adorno doch ein naiver Romantiker war: eine »musique informelle« oder eine »musique pure« – das ist ein schwärmerischer Blick auf das Glück des »Dort-wo-Du-nicht-bist«. Da nähert sich Adornos Philosophie, so präzise sie sonst ist, kindlichen Spekulationen wie dem Glasperlenspiel an.)

**U.M.** Gerade dies meinte ich: In den fünfziger Jahren ist der Werkstoffaspekt sehr stark in den Vordergrund getreten. Aber später, als das ausgeschöpft war, kamen plötzlich verborgene Dinge wieder zum Vorschein.

**H.L.** Ich denke, das ist vor allem das »Material« in uns. Wir sind geprägt durch unsere Erinnerungen und durch unsere Sehnsüchte. Das ist ein aktiv strahlender Vorrat, auch wenn er dort scheinbar noch so vernachlässigt herumliegt. Weitergehen muß heißen dieses Material zerbrechen, und das heißt aber dieses Material anrühren. Ich kann ja auch nicht die Schwerkraft überwinden, ohne sie zu studieren und ohne ihr gerecht zu werden. Die Frage des Materialstands enthält eine unendliche Dialektik, die sich in einer bestimmten kompositorischen Situation immer wieder neu präzisiert. Dabei riskiert man natürlich Mißverständnisse oder gerät in Situationen des Selbstbetrugs. Vor allem: man starrt auf das, was man zu überwinden hofft. Man meint sich so bereits darüber erhoben zu haben. Weil man aber spürt, wie man immer noch daran hängt, versucht man »beherzt« den Trick: man »greift zurück«. Aber greift man wirklich zurück? Wird man nicht selbst »zurückgegriffen«? Und in welchem Geiste? Hier wird das ganze moralisch, und ich komme wieder auf Nono zurück, der einfach sagt: Du selbst mußt erneuert sein; diese Rechtfertigungsmanöver sind alle Unsinn; als Erneuerter – das klingt jetzt halt nach Sekte, aber es meint: als einer, der sich auf die ältesten, elementaren Fragen von Klang und Zeit zurückverwiesen sieht – wirst Du alles so oder so neu sehen und neu damit umgehen. Dann erledigt sich die Frage, ob Du etwas zitierst oder ob Du etwas zerbrichst oder ob Du noch oder wieder daran glaubst.

**U.M.** Das heißt aber, daß die Last des Komponierens dem Subjekt, dem einzelnen aufgebürdet ist. Vielleicht ist es eine Illusion zu glauben, daß es früher institutionell oder innerhalb von Konventionen bestimmte Verankerungen gab, die manches leichter machten und dem Subjekt diese Bürde ein Stück weit abnahmen, aber – diese Formulierung läuft darauf hinaus, daß das Subjekt eben nur allein in der Lage ist, in einer bestimmten Situation, von der es geprägt ist, etwas zu schaffen. Und dann stellt sich gleich eine weitere Frage, nämlich inwieweit Situationen überhaupt vergleichbar sind. Natürlich ist jeder Mensch verschieden, hat einen verschiedenen Erfahrungshorizont, und trotzdem gibt es auf einer bestimmten Ebene so etwas wie **die** Erfahrung der heutigen Zeit, eine kollektive Erfahrung.

**H.L.** Bei Nono, um es noch einmal aus seiner Perspektive zu präzisieren, hatte der erneuerte Mensch, an den seine Musik appellierte, ein radikal erweitertes Sensorium und ein bewußtes Verhältnis zu seiner Geschichte. Das bedeutete eine Abgrenzung gegenüber allen möglichen gedankenlosen Konventionen, und es hat jene »bürgerlichen Elemente« gereinigt und bewahrt. Und von dort aus schien für ihn das Komponieren eine Art messianisches Bedürfnis, nicht Lust, nicht Last. Er wehrte sich ja nicht mehr gegen irgendetwas in sich. Das grenzt ihn völlig von mir ab, denn für

mich war es immer schon beides: Lust und Last. Ich komponiere, bei allem Entdecker-Glück, immer auf ein gewisse Weise auch gegen mich selbst, gegen eigene Vorprägungen, gegen eigene Trägheiten. Das gab es bei ihm nicht. Verboten hieß nicht: Du würdest eigentlich ganz gern, aber Du darfst nicht, sondern: es verbietet sich von selbst, es geht gar nicht mehr. Dabei war allerdings auch ein gewisses Maß, glaube ich, von Selbstbetrug im Spiel; seine vielfachen »Krisen« hingen damit zusammen. Geblieben ist, technisch gesehen, ein konsequenter Strukturalismus, verknüpft mit einer Herausforderung an die Wahrnehmung, die geladen ist mit Wachsamkeit gegenüber allem, was passiert, und mit der Weisheit (nämlich Rückschlußfähigkeit) eines eben nicht bloß Wahrnehmenden, sondern Leidenden und Suchenden. Aber die Frage bleibt: Wie kann man dingfest machen, was sich hier erneuert?

**U.M.** Dabei spielen Traditionen des Redens über Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle. Etwas zur Sprache bringen bedeutet nicht einfach, es in eine andere Form gießen, sondern zugleich den Sachverhalt in gewissem Sinne zur Realität verhelfen. Wenn man über Musik spricht, wenn man über ästhetische Gegenstände versucht sich zu verständigen, besteht eine grundlegende Schwierigkeit darin, daß uns die Sprache, die wir benutzen, da wir nicht permanent Neologismen hervorbringen können, auch einen Weg vorschreibt, auf dem wir uns bewegen. Und wir spüren andauernd diese Spannung der Inadäquatheit zwischen der Sprache und den Gegenständen uns gegenüber.

**H.L.** Und in einer solchen Situation komme ich in Gottes Namen nicht darum herum, die Dinge negativ zu beschreiben. Wie selten aber passiert es, daß, wenn man etwas negativ beschreibt, der andere versucht zu spüren, worauf so der Blick gelenkt werden soll.

**U.M.** Eine zusätzliche Schwierigkeit rührt aus dem Fehlen einer ästhetischen Theorie her, die einen Begriffsapparat bereitstellte und uns gestattete, uns darauf zu beziehen. Adorno hat als letzter den Versuch unternommen, eine solche Theorie zu formulieren. Der Mangel eines Bezugsrahmens für das Gespräch ist auf den Ferienkursen in Darmstadt besonders deutlich zu spüren: An die Stelle solcher Theorie sind lauter kleine ...

**H.L.** Schrebergärten ...

**U.M.** ... Weltanschauungsidyllen getreten. Jeder rekonstruiert seine Geschichte und Vorgeschichte sehr eloquent, aber zugleich droht die Möglichkeit zur Verständigung zwischen den einzelnen Positionen zu verschwinden. Wir sind an einem Punkt angelangt, wo in fast babylonischer Sprachverwirrung geredet wird. Irgendwann werden wir schließlich stumm sein vor den Gegenständen, oder wir reden darüber und sagen nichts über sie. Das wäre die letzte Konsequenz.

**H.L.** Ich habe versucht, mit diesem Problem in verschiedenen Texten zurechtzukommen. Ich benutzte den Begriff der »Sprachfertigkeit als Ausdruck von Sprachlosigkeit«. Man kann ja in seiner Sprachlosigkeit reden wie ein Buch. Es kann sein, daß jemand eifrig auf mich einredet, und ich höre allem zu, und ich sage nicht:

der redet nur leeres Gewäsch, sondern: was muß dieser Mensch leiden, wie er permanent gegen die Wand seiner Sprachlosigkeit rennt. Und dieses Leiden ist viel wichtiger, und das drückt er aus, und irgendwann verstehen wir uns ganz genau. Es gibt eine Sprachlosigkeit, die ihre gestauten kommunikativen Energien erkennt und nutzt. Das läuft vermutlich hinaus auf das Zerschneiden der sprachfertigen Objekte. Aber das klingt wieder so negativ und ist es eben nicht, sondern damit verbinden sich dann wieder unglaubliche Entdeckungsfreuden.

Solange der menschliche Geist kreativ reagiert, ist das doch Glück, Hoffnung. Ein anderer Begriff, den ich einmal benutzt habe, der auch diese Sprachlosigkeit andeutet, war »Körpersprache des Geistes«. Wenn ich zwei Töne nebeneinandersetze und selber nicht weiß, was das bedeutet, das heißt etwas scheinbar Sinnloses mache aus Sehnsucht nach Sinn, dann ist auch das eine Nachricht und geheimnisvoll für mich selbst: Ich tue etwas, ich bewege mich, ich komponiere oder ich werde komponiert. Natürlich läßt sich selbst Sprachlosigkeit wiederum idyllisieren, was ja auch einer der Tricks ist, womit man schnell sprachfertig wird.

Strawinsky sagt am Schluß seiner *Poétique musicale*: Kunst ist die Verbindung mit dem Nächsten und mit dem Höchsten. Dieses »mit dem Nächsten« gesteht einfach einmal ein, was selbst, wenn es nicht da ist, als Vermißtes spürbar wird: daß wir nämlich alle eins sind. Erfahrungen kollektiver Wirkung sind magische Erfahrungen. Als gleichschaltende bedeuten sie zu einem gewissen Grad Unterdrückung. Ihre Brechung in der Kunst müßte so etwas wie einen kollektiv vermittelten Befreiungsschub im einzelnen Individuum bewirken. »Mit dem Höchsten« – das ist Gott, Geist, egal mit welchem Namen wir es verhüllen. Eine Situation, die eine solche Verbindung über die Wahrnehmung ermöglicht, Verbindung zum Nächsten und zum Höchsten – wenn das Komponieren sich von dieser Vorstellung leiten läßt, dann reagiert unser kreativer Apparat, Intellekt, Instinkt, Wissen, Können, unsere Neugier, ob man will oder nicht, im Suchen zugleich auf alle die Erfahrungen, Kräfte, Sehnsüchte, die sich im Lauf der Geschichte in den verschiedenen Formen des Materials sedimentiert haben. Dann gibt es keine Regeln, keine Rezepte, keine Verbote, keine Verzichte, keine Zwänge.

**U.M.** Wenn ich mir die Bemühungen der letzten zwanzig Jahren anschau, sich mit dem Phänomen Neue Musik auseinanderzusetzen, beschleicht mich oft das Gefühl, daß wir im Bereich des Redens über Neue Musik in einer Sackgasse stecken oder zumindest auf einem Niveau stagnieren, von dem es schwer ist weiterzukommen.

**H.L.** Ich weiß nicht, wie weit es für andere gilt, aber für mich war solches Reden niemals mehr oder weniger als das Schaffen flankierende Geistesgymnastik. In einem meiner ersten Texte, *Fünf Klangtypen* – dieses Bezeichnen und dieses Überlegen der verschiedenen Qualitäten und wie ein Komponist davon Gebrauch machen kann, das bedeutete für mich einfach einen Schub meines Handwerks. Es half mir, bestimmte Arbeitsprozesse zu beschleunigen, bei denen ich zuvor eher ziellos herumgefischt hatte. Auch meine Entwürfe mit der »musique concrète instrumentale«: diesen Aspekt zu präzisieren bedeutete für mich nur eine Inventionshilfe, eine Möglichkeit, um mich im avantgardistischen Strukturenschlingel deutlicher zu artikulieren; dasselbe gilt auch für meine Definitionen der »vier Materialaspekte«. Ich

weiß nicht, ob das immer so sein muß: Für mich liefen alle sprachlichen Anstrengungen letztlich auf rein handwerkliche Auseinandersetzung hinaus. Die Öffentlichkeit, die Gesellschaft reagiert aber viel, viel träger, und jedesmal machen die in Umlauf gesetzten Begriffe eine Odyssee der Mißverständnisse und Mißdeutungen durch. Ob das nun dieser scheinbar unscharfe Begriff von »Struktur« ist, ob es die ganzen wahrnehmungsbezogenen Begriffe, die »Parameter« sind, ob es der Begriff von Zeit ist oder bei mir solche Begriffe wie »musique concrète« oder »Verweigerung« oder was auch immer. Ich habe mich damit abgefunden, daß sie durchweg alle erst einmal in oberflächlicher und irreführender Weise aufgegriffen werden. Andere Begriffe, die vielleicht weniger spezialistisch klingen, sondern die man praktischer auffaßt, wie der Begriff der »Wahrnehmung« (der natürlich auch sein »Geschmäckle« kriegt, je nachdem wie leichtfertig man damit umgeht) oder Wörter wie »Stille« oder »Chaos« – es könnte sein, wenn solche Begriffe einmal besser hinterfragt würden, daß man nicht immer wieder versuchte, mit ihrer Hilfe das Gehörte ins Vertraute einzugemeinden, sondern daß man Musik begreift als eine besondere Form von unberechenbarem Naturereignis, wovon oder von wem auch immer ausgelöst; Naturereignis, an dem wir beteiligt sind und dem wir zugleich zusehen, so daß wir vertraute Begriffe erneuern anhand dessen, was wir selbst neu an uns erfahren. Aber manche Leute erleben ja nur bei der *Alpensinfonie* von Richard Strauss ein Naturereignis.

**U.M.** Was Du mit Naturereignis bezeichnest, scheint mir dem ähnlich zu sein, was Du vorhin mit anderen Kategorien beschrieben hast, als Du über Archetypen gesprochen hast, also etwa Erfahrung von Kälte, Wärme und Stille oder Überwältigung durch Lärm. Stille ist nach einer sehr sehr lauten Passage etwas ganz anderes als zwischen zwei ganz leisen Ereignissen. Die Stille wird beredt durch das, was um sie herum geschieht. Und solche Beredtheit erwächst aus Erfahrungen, die man aus dem Alltagsleben ständig einbringt in die Kunstwahrnehmung.

**H.L.** Wenn ich das Wort Naturereignis gebrauche, so will ich eigentlich nur das Wort Ereignis vor standardisierten Assoziationen bewahren. Es meint etwas, worauf ich als Hörer zunächst einmal überhaupt nicht eingestellt bin, etwas, dem ich mich gewissermaßen schutzlos aussetze. Es kann natürlich auch ein Ereignis sein, wenn ich ins Kino gehe und schon weiß, was passiert; selbst dann gibt es da immer noch kleine Überraschungen. Aber ein Kinobesuch, bei dem ein Brand ausbricht, wird schon eher zu einem Ereignis, das den Namen verdient.

**U.M.** Das ist eine Unmittelbarkeit der Erfahrung, die heute endgültig verloren zu gehen droht, unter anderem auch durch einen reflexiven Zug unseres Tuns: daß wir, wenn etwas getan wird, es bereits mit den Augen der Zukunft betrachten, so als ob es bereits vergangen wäre, daß wir alles schon geschichtlich denken. Unmittelbarkeit der Erfahrung hieße dies wegräumen.

**H.L.** Innovationen, die diesen Namen verdienten, mindestens in diesem Jahrhundert, waren alle Innovationen, bei denen es in irgendeiner Form wirklich »ans Eingemachte« ging. Sie waren in gewisser Weise – und das klingt wieder negativ – bedrohlich, weil sie den sich in seinen Idyllen verbarrikadierenden Hörer aus einem bestimmten, offenbar als Kunst domestizierten Raum herausgetrieben haben, und selbst die *Kammersymphonie* von Schönberg, die scheinbar nur eine höchst

geistvolle Fleißarbeit des thematischen Denkens und Konzentrierens innerhalb eines konventionellen Werktyps war, wurde durch die Form, wie sich darin plötzlich ein strukturell vergewaltigender Wille breitgemacht hat, eine bedrohliche Erfahrung für die Karl Kraussche »Menschheit«. Da wurde der menschliche, spekulativ kalkulierende kreative Geist selbst als einer, der aus den Geborgenheitszonen ausbricht, zum Naturereignis. Gerade ein scheinbar so akademisch vorgehender Geist wie Schönberg – der etwa bei der Veröffentlichung seiner *Chor-Satiren* noch meinte, im Anhang seine traditionellen kontrapunktischen Künste vorzeigen zu müssen – stößt zu diesem existentiellen Moment vor, wo vielleicht ein anderer durch seine »Spontaneität« alles wieder verharmlost. Auch das serielle Denken war auf diese Weise ein totaler Schnitt, und aus Musik, die eigentlich eher zum Mitvollziehen war, wurde Musik zum Beobachten aufgrund eines gewaltsamen Zugriffs. Auch die serielle Musik war ein Naturereignis, bevor sie diese akademische Patina bekam. Musik als trotz ihrer Versprachlichung zurückgewonnenes Naturereignis: wo immer das glückt, wird sie zur existentiellen Erfahrung. Die Brechung des Magischen als Störung einer kollektiven Sicherheit oder Scheinsicherheit ist immer noch selbst ein kollektiv wirkender Vorgang. Wo dieser als Kunst erfahren wird, hat er sich oft selbst schon wieder magisch geladen. Die Symphonien Beethovens – denk' an den Anfang der Ersten oder an den der Neunten – bedeuteten solche Brechungen von vergesellschafteten Klangzeremonien, und genau deshalb haben sie heute eine »unwiderstehliche« Aura. Der sezierende Blick bekommt Beschwörungscharakter. Es ist ein Spiel, das davon lebt, daß wir nach wie vor magische Bedürfnisse und Erfahrungen in unserem Leben haben. Wenn die nicht wären, hätten wir keine Musik. Die Musik hat an diesen magischen Bedürfnissen, die zum Teil Schutzbedürfnisse und oft religiös besetzt sind, anzusetzen; dort hat sie auf menschlichen Geist Einfluß, weil sie ihn aus der magischen Lähmung befreit. Und im Hinblick auf dieses Ziel sind »alle Griffe erlaubt«. Das ist jenseits aller stilistischen Kriterien, obwohl die sich natürlich dann herausbilden und man meistens über diesen Aspekt redet. Das andere ist weniger faßbar, und alles, was ich hier ein wenig umständlich mit »magischem« oder »archaischem« Wissen und »Geborgenheit« und diesem »brechenden« Reagieren bezeichnet habe: vielleicht will das Reden über Musik dem ausweichen. Das gelingt mehr oder weniger. Bei den großen Werken gelingt es nicht. Gewiß, man versucht sich zu sperren. Man muß sich selbst ja ändern. Du kannst nicht nur höflich zuhören, sondern mußt Dich innerlich öffnen bei *No hay caminos, hay que caminar...* oder *Guai ai gelidi mostri*. Du mußt bei Dir Verstehensqualitäten entdecken und entfalten, mit denen Du hinterher weiterlebst. Es reißt Dich auf, und für den Rest Deiner Tage bist du verändert. Das sind alles Dinge, die nicht sprachlich oder analytisch zu fassen sind, wenn man sie nur objekthaft beschreibt. Was mich im Moment interessieren würde, gerade weil mir dazu die sprachlichen Mittel fehlen, wären auch weniger die Fragen des Stilistischen, sondern solche des Zusammenhangs von Entscheidungen und echter Erneuerung. Da reden wir eben journalistisch. Ich sage oft: »Es muß ans Eingemachte gehen« oder »Du darfst nicht gleichgültig bleiben«. Ja, wieso bleibst Du nicht gleichgültig? Was wirkt der Gleichgültigkeit überhaupt noch entgegen? Was geht in den Hörern tatsächlich vor? Die sagen vielleicht: »Das ist keine Musik« und rennen raus und schlagen die Saaltüren zu. Ist eine solche zugeschlagene Saaltüre aber nicht selbst schon wieder höchster Ausdruck?

## Zuschrift

*Angeregt durch den Abdruck des ersten Teils des Gespräches zwischen Ulrich Mosch und Helmut Lachenmann »Musik als existentielle Erfahrung«, sandte uns der bei Wuppertal lebende Komponist Johannes Wallmann folgenden Brief an Helmut Lachenmann, den wir, geringfügig gekürzt, als Diskussionsbeitrag abdrucken.*

13.2.1994

Lieber Herr Lachenmann,

zunächst möchte ich Ihnen herzlich für Ihre freundlichen Zeilen vom 10.11.93 danken: Ihr soeben in *Positionen* erschienenes Interview regt mich an, Ihnen wiederzuschreiben, denn unbescheiden bin ich erstaunt, wie weitgehend viele Ihrer Überlegungen mit meinen eigenen zusammenzugehen scheinen. Ihre Äußerungen über den »übergreifenden Begriff des Kontinuums«, Ihre Relativierung der Begriffe des »Neuen« und des »Seriellen«, der Hinweis auf »musikalische Archetypen« oder die Bedeutungslosigkeit von »schematisierenden Datenkomplexen«, die am Beispiel »Ton c« aufgezeigte Vieldimensionalität eines einzigen Teilchens, die Verwendung der Begriffe »schwingen« und »Ganzheit«, sowie Ihre Selbstdiagnose, sich »irgendwie im Kreise« zu drehen, sind mir sehr sympathisch und weisen darauf, daß über den seriellen Ansatz hinaus gedacht werden muß. Bezeichnend für die gegenwärtige Situation der Neuen Musik ist aber, daß – wie Sie schreiben – »überhaupt keine Ansätze, die weiter gegangen sind als das, was wir gemacht haben« gesehen werden. Das liegt m.E. möglicherweise nicht an einem fehlenden neuen Ansatz, sondern an ideologischen Blockierungen, in denen das gegenwärtige Neue-Musik-Denken und der Kunstbetrieb festgefahren ist. Es sind Blockierungen, die mit – auch musikwissenschaftlich gestützten – Verabsolutierungen der bisherigen Ansätze einhergehen. Möglicherweise sind sie u.a. die Folge eines sehr scharfen Verteilungskampfes, der kaum etwas mit der Bildung von kulturellen und künstlerischen Kontinua, mit der Suche nach neuen Ansätzen und deren Diskussion oder mit künstlerischer Qualität zu tun hat, sondern von Eitelkeiten, von den Interessen der Repräsentationskultur und »großen Namen« oder von Einzelintressen und »kommerziellen« Gesichtspunkten dominiert ist. Selbstbehauptung um jeden Preis. Bestenfalls (eine leider oft auch uneingestandene) Perspektivlosigkeit aus chronischem Zeitmangel. Gesellschaftlich geht damit einher der Triumph des Konsum- und Kommerzbewußtseins, der Verlust von sinnvollen Lebensoptionen und kulturellen Visionen, was neben den Katastrophen in unserer Mitwelt in der jungen Generation zu Resignation und Lebensverzweiflung geführt hat. Angesichts dieser Situation muß sicherlich gefragt werden, was die bisherigen Ansätze (z.B. das serielle Denken) gebracht haben. Konstruktiv kritisch wäre dazu zu sagen, daß unter dem Verdikt des »Neuen« so etwas wie eine wunderbar wertvolle Baumaterialsammlung entstanden ist. Sie hat allerdings aus Gründen ihrer überaus starken Diskursivität nur in den seltensten Fällen zur Bildung von kulturellen Kontinua beigetragen, (was angesichts der Vielfältigkeit der angehäuften Materialien und Ideen nicht unbedingt ein Vorwurf ist). Angesichts der Diskursivität dieser »Baumaterialsammlung« kann es heute m. E. wohl kaum darum gehen, weiter »weiße Flecken« zu tilgen, als vielmehr

darum, »Baupläne« zu finden, durch die die unterschiedlichen Teile und »Baumaterialien« in kulturell relevante Bezüge gebracht werden können. Dafür sind das serielle Denken (aber auch etwa der Cagesche Ansatz) völlig unzureichend; es bedarf eines *integralen* Denkens. Vielleicht wird sich sogar herausstellen, daß sich die aus dem seriellen Denken entstandene Musik nur insofern als kulturell relevant erweisen wird, wie sie Teil eines integralen Denkens ist.

Integrales Denken und Gestalten definiert die Funktionen und Formen des einen Teiles im Kontext und als Ergänzung zu den anderen Teilen. Mit dem integralen Denken sind in Bezug auf Musik, Klangkunst und akustische Gestaltung *kulturell relevante* Verknüpfungsleistungen, ist ein Denken, Finden, Bewußtmachen, Entwerfen und Gestalten von den musikalischen, akustischen und künstlerischen Parametern innewohnenden Zusammenhängen und Bezügen gemeint. Bezüge, durch die auf der allgemeinen Ebene z.B. Zeitloses und Zeitgemäßes, Verstehen und Empfinden, Natürliches und Künstliches, Organismisches und Technisches, Individuelles – Universelles – Soziales, Künstlerisches und Wissenschaftliches, Wirkliches und Utopisches, Teil und Ganzes als die Einheit und Spannung von Gegensätzen künstlerisch konkret gestaltet, erfahren und gelebt werden können. Die Reihe dieser Pole könnte unschwer fortgesetzt oder konkretisiert werden und allein damit ist schon gewiß, daß integrales Denken eine kulturelle und künstlerische Aufgabenfülle mit sich bringt, der nur durch eine »vertiefte gemeinsame Arbeit« (Kandinsky) gerecht zu werden ist, weil die Möglichkeiten des einzelnen sonst davon vollkommen überfordert wären.

Mit dem *Integralart*-Konzept und der *Bauhütte KlangZeit* versuchte ich, einige Anhaltspunkte für integrales kompositorisches und klangkünstlerisches Arbeiten zu geben. Es ist mir allerdings zunehmend gelernt worden, wie sehr das integrale Denken trotz vieler Anknüpfungspunkte am Anfang steht und wie schwer der gegenwärtige Teufelskreis angesichts der Mächtigkeit individualistischen Konkurrenzverhaltens und ideologischer Blockierungen zu durchbrechen ist. Ich wollte es aber trotzdem nicht unterlassen haben, auf das Vorhandensein des *integralen Ansatzes* hinzuweisen...

Mit den besten Wünschen für Sie persönlich und Ihre Arbeit

Ihr

Johannes Wallmann