

Roman Haubenstock-Ramati

»... im Zweifel nicht spielen«

Ein Gespräch mit Christian Scheib^{*}

* Das Gespräch wurde bereits im November 1991 geführt. Obwohl der eigentliche Anlaß seiner – leicht gekürzten – Veröffentlichung Roman Haubenstock-Ramatis Tod am 2. März 1994 war, erhielt es doch zugleich auch auf eigenwillige Weise eine weitere Facette des Themas »Ephemere Musik«. ↑

Ch. Sch. Ihre Texte und Aphorismen prägen Begriffe wie »Rätsel«, »Fehler«, »Mobile«, »das Mehrdeutige«. Inwiefern ist die Vorstellung vom Mehrdeutigen, vom Rätsel, das viele Lösungen zuläßt, wichtig für Sie?

R. H.-R. Das ist kein Problem der Vorstellung, das ist ein Problem der Form, auch der Notation. In der Sprache haben diese Begriffe mehrere Bedeutungen, wegen der Semantik jedes Wortes. Aber in der Musik haben sie ziemlich konkrete Gestalten. Mehrdeutig kann eben schon eine Notation sein, wenn das Notierte von verschiedenen Instrumentalisten gespielt werden kann. Das sind schon multiple Formen, aber sehr begrenzte.

Mehrdeutigkeit in der Form hingegen würde was anderes bedeuten: weil es nicht um Deutung geht, nicht darum, was die Musik »bedeutet«, oder spricht, erzählt, sondern um formale Entwicklung, die zuläßt, daß verschiedene Zusammenhänge auf verschiedene Weise entstehen.

Ch. Sch. Warum und wann begannen Sie, diese Form von Mehrdeutigkeit zu erforschen?

R. H.-R. Wenn man ein Datum nennen will, ich glaube 1957 habe ich das erste Mobile geschrieben. Der Anstoß dazu kam von einer Plastik von Alexander Calder, einer variablen Plastik. Ich habe gedacht, es muß irgend so etwas in der Musik möglich sein. Was man bei Calder sieht, ist immer ein Ausschnitt aus einer ganzen Reihe von Möglichkeiten, die man früher nicht gesehen hat und später nicht sehen wird. Also wenn man ein Mobile von Calder sieht, sieht man es die 10 Sekunden, die man davor steht. In der elften Sekunde, wenn man weggeht, weiß man nicht, was dann kommt. Das ergibt und ermöglicht mehr oder weniger komplizierte Formen. Aber in der Musik kann das so kompliziert werden, daß wirklich vollkommen neue Sachen entstehen. Es entstehen vertikale Zusammenhänge, die sich nie wiederholen werden. Das ist wie im Lotto, nur noch schwieriger. Das bedeutet, daß ein Stück vieldeutig und zugleich immer dasselbe ist.

Es ist immer dasselbe und immer anders. Das ist, was ich die Konzeption der dynamisch geschlossenen Form nenne. Wenn man es nochmals in Worten sagen will: Je mehr Wiederholung, desto mehr Variation.

Ch. Sch. Als Sie die Mobiles von Alexander Calder gesehen haben, wußten Sie damals schon von Komponisten wie beispielsweise Earle Brown?

R. H.-R. Ich wußte davon nichts. Ich bekam 1957 ein Stipendium nach Paris, nachdem ich seit 1950 in Israel gelebt hatte. Ich war nicht sehr informiert darüber, was in Amerika passiert. Ich hatte wohl Pierre Boulez und seine Musik 1954 kennengelernt, aber von Amerika wußte ich noch wenig, gerade noch ein wenig von John Cage.

Aber als ich das später kennenlernte, bemerkte ich, daß das mit meiner Konzeption ohnedies nichts zu tun hat. Mein Weg mit den Mobiles basiert auf einem Prinzip. Form ist für mich wie das Mischen von Karten. Die Amerikaner mischen sehr gut die Karten, aber sie spielen nicht, sie kommen nicht mehr zum Spielen mit diesen Karten. Und ich hatte mich entschieden, mit diesen neu gemischten Karten ein Spiel zu machen und das ist das Mobile.

Ch. Sch. Als Sie 1959 die Ausstellung *Musikalische Graphik* für Donaueschingen konzipierten, mußten Sie aber schon einen Überblick gewonnen haben.

R. H.-R. Als wir die Idee zu dieser Ausstellung hatten, besorgten wir uns auch von Cage und Brown Notationen. Aber um beim Thema zu bleiben – die horizontalen und vertikalen Balken von Browns *December 1952* haben ja mit Form überhaupt nichts zu tun. Von Cage habe ich ein paar Blätter mit Einzelstimmen für Instrumente bekommen und auch darin fand sich keine dezidierte Haltung zur Form, keine konsequenter formaler Gedanke.

Ch. Sch. »Der zweite Schritt kann durch den ersten, der dritte durch den zweiten etc. erklärt werden: Der erste Schritt kann überhaupt nicht erklärt werden« ist eine weitere Ihrer Gedankenskizzen, die, wie viele Ihrer Texte, Aphorismen und Zeichnungen, 1980 in dem Buch *Musik – Graphik – Pretexte* veröffentlicht wurde. Zusammen mit der Beschreibung *Der Umwandlungsprozeß von Material in Form* könnte sich daraus ein mögliches Credo von Ihnen zum Akt des Komponierens ergeben.

R. H.-R. Dieser Prozeß ist ganz klar. Das Material wird entdeckt, kann nur entdeckt werden. Aber die Form muß erfunden werden. Das heißt, die Umwandlung von Material zu Form bedeutet Erfindung. Und das ist der ganze Prozeß des Komponierens.

Das Gefundene, weil einen anderen Ursprung gibt es nicht, Klang ist eine gefundene oder gelernte Sache, also wenn das Gefundene nicht transformiert wird, sondern als Material bleibt, ist das nicht Komposition in dem Sinn, in dem ich das verstehe. Die Komposition, die Form muß erfunden werden.

Ch. Sch. »Meine größte Zuneigung gilt dem ›Unaufführbaren‹.«: Wenn diese Beschreibung Ihrer Vorliebe auf eine Vision von vielleicht gar nicht mehr zu

spielender oder zumindest nicht endgültig formulierbarer Musik verweist, dann ist vielleicht »Aufführen? Realisieren? Im Zweifel, nie!« das alltagspraktische Pendant dazu. Können Sie so etwas wie einen Erfahrungsbericht aus diesem Spannungsfeld formulieren?

R. H.-R. Als Lektor für die Universal Edition konzipierte ich, daß man in Noteneditionen statt Pausen zu schreiben etwas weglassen kann, also weißes Papier statt Pausenzeichen. In meiner eigenen *Petite Musique de Nuit* aus 1958 gibt es dann auch keine Takte mehr. Dann steht man vor dem Papier wie in der Zeit. Das Papier ist die Zeit.

Das sorgte ein wenig für Verwirrung damals. Auch wenn man genau notierte, plötzlich hieß es, ah, das ist Graphik. Das führte zum Beispiel zu folgendem: In *Sequences* für Violine und Orchester in vier Gruppen zeichnete ich in der Partitur einen Bogen ein zwischen Vibraphon und Violine, also in der Partitur sehr weit voneinander entfernt. In den Verwertungsgesellschaften hat man das interpretiert als elektronische Musik; so im Sinn von: Was ist das, das gibt's nicht, also muß es elektronische Musik sein. Man begann, chaotisch über diese Sachen zu reden und zu urteilen und zu denken.

Ich wollte aber noch weitergehen, auch unter dem Einfluß der Malerei. In Paris sah ich einen Maler, der im Theater ein Bild, groß wie eine Wand, in 52 Minuten malte, das wurde genau gestoppt. Er ist aufgetreten in seiner feinen Garnitur, hat zwei, drei Helfer gehabt, die ihm die Tuben reichten, denn er benutzte nur die Tuben, mit denen er auf die Leinwand spritzte. Da dachte ich, mein Gott, da entsteht in dieser Zeit, in der er sich wie ein Verrückter auf dieser Leinwand herumschmeißt, gleichzeitig das Bild. Und weil ich eben auch immer gemalt habe, sprach mich das an und ich überlegte, wie kann man eine musikalische Idee so schnell wie möglich aufschreiben. Das war vielleicht Eifersucht, ich weiß nicht. Und da sind die musikalischen Graphiken *Decisions* entstanden. Das war nicht zum Spielen gedacht. Das war eine Idee, wie ich Musik sehe, wie ich sie mir vorstelle. Ich hätte mehrere Werke da »raus schreiben« können, aber das war für mich nicht interessant. Für mich war die Graphik die Idee einer Musik.

Aber dann hat man begonnen, das zu spielen. Ich war gezwungen, das als Musik anzumelden und dem Verlag zu geben und schon war ich nicht mehr der Herr der Lage. Dann ist dazu gekommen, daß Leute, die wirklich ausgezeichnete Instrumentalisten waren, zu mir gekommen sind mit Bitten wie: »Zeichne etwas für mich, ich liebe so etwas«. Und aus Freundschaft habe ich wirklich einige solche Sachen gemacht. Mir hat das auch Freude gemacht, diese Musikgraphik. Und ich ließ zu, daß diese Musiker oder jenes Ensemble das spielten. Ich war dann natürlich fast nie dabei, aber einige Male eben doch, und da wußte ich wirklich nicht, was ich sagen sollte.

Ch. Sch. Sie haben nichts als von Ihnen erkannt?

R. H.-R. Es war nie gedacht, daß ich das erkennen oder wiedererkennen muß. Ich hatte ja auch keine Instruktionen gegeben, die, wenn eingehalten, das Profil, das

Gesicht der Komposition bestimmen würden. Aber ich war dennoch irgendwie ratlos.

Ich wollte aber immer noch weitergehen, das noch zu Ende führen mit den *Poetics*, wo überhaupt keine Spuren von Notation mehr vorkommen. Andere Graphiken erweckten mit mehreren Linien und weißen oder schwarzen Punkten noch Assoziationen an traditionelle Notenschrift. Aber dann wollte ich überhaupt keine musikalische Signifikanten, nichts Eindeutiges mehr; daraus entstanden die *Poetics*. Das war nach der Lektüre von *Finnegan's Wake* von Joyce. *Finnegan's Wake* kann man nicht laut lesen. Und nicht übersetzen. Es gibt zwar Übersetzungen, aber ich finde das gegen den Geist dieses Buches. Wie kann man einen Satz aus fünf verschiedenen Sprachen, von denen man nicht einmal genau weiß welche Sprachen, geschweige denn welche Akzente gemeint sind, übersetzen oder laut lesen. Für mich war *Finnegan's Wake* der Abgesang auf den Roman und die Graphik in *Poetics* war der Abgesang auf die Notation. Und dann habe ich so etwas nie mehr gemacht.

Danach suchte ich mit normalen Mitteln der Organisation der Partitur dieselben oder ähnliche Sachen zu erreichen.

Ach ja: Spielen, Nicht Spielen, im Zweifel nie. Viele Interpreten schickten mir dann eben Aufnahmen, und nicht, daß ich nicht zufrieden gewesen wäre, ich wußte einfach nicht, wie ich damit umgehen sollte. Damals war ich einmal mit dem Auto in der Schweiz unterwegs. Da stehen so Tafeln neben der Straße: überholen, im Zweifel nie. Also, dachte ich: Meine Sachen: Spielen oder nicht Spielen; im Zweifel nicht Spielen.

Ch. Sch. Ihr permanenter künstlerischer Aufbruch, diese Vorliebe für Fragen und produktiv Unfertiges scheint in Ihrem Leben über einen konstanten Kontrapunkt verfügen zu können, über eine kleine und wenig veränderliche Liste an Lieblingskünstlern.

R. H.-R. In der Kunst bin ich wählerisch. Beckett, Joyce, Proust. In der Malerei: Klee, Kandinsky.

Ch. Sch. Können wir bei Samuel Beckett innehalten? *Unfinished* ist das letzte Wort sowohl in Luckys Monolog aus *Warten auf Godot* als auch in Ihrer darauf basierenden Komposition *Credentials or Think, Think Lucky*. Das Unvollendbare und Mehrdeutige ist wieder der Angelpunkt. War es ein schwer errungener Entschluß, diesen Monolog zu vertonen?

R. H.-R. Oft entstehen die wichtigen Sachen dadurch, daß man ein bißchen leichtsinnig ist. Es war ein Auftrag, irgendetwas für Cathy Berberian zu machen. Und ich hatte damals *Godot* gelesen. Und ich dachte eben, in diesem *Godot* ist diese eine große Arie des Lucky. Lucky ist natürlich keine Frau, ich sollte aber für Cathy Berberian schreiben. Und außerdem wollte ich in Betracht ziehen, was sie alles kann. Es war eben eine Arie für Cathy Berberian. Dieser Text von Beckett hat mir unheimlich gut gefallen, weil man weiß eigentlich auch nicht, worum es geht. Ja, jemand sagt, das ist die Erzählung über die Entstehung der Welt. Ich weiß nicht so

recht. Ich habe Beckett auch nie gefragt, was er an dieser Stelle meint, oder an jener. Ich habe diese ganze Sache verstanden, der Lucky mit Pozzo, der Diener mit dem Herrn, diese ganze Situation ist so, wie Schopenhauer sagte, entweder ist man geschlagen oder man schlägt. Dieser Text, das war die Ausgangssituation. Die zweite Motivation war eben Cathy und ein Stück für Donaueschingen.

Und so habe ich das begonnen zu komponieren. *Credentials* entstand wahrscheinlich, weil ich nicht zuviel philosophiert habe über Beckett, daß er so ist, oder so sein müßte, oder ich weiß nicht, ob er Pessimist oder nicht Pessimist ist. Ich hab versucht, das zu musikalisieren. Dazu habe ich eine neue Form gefunden, in der variable Instrumentalstimmen eine in der Zeit fixierte Frauenstimme begleiten.

Ich wollte zuerst, daß man das überhaupt nicht dirigiert, sondern mit Knöpfen für grünes und rotes Licht für die Musiker steuert. Ich hatte mir gedacht, daß der Instrumentalist beim Signal Grün spielt, solange Grün eben dauert, bei Rot stoppt er und muß warten bis wieder Grün kommt. Also nein, so weit wollte man nicht gehen, also die Zeichen mußte doch der Dirigent geben. Auf jeden Fall ist die Form so gedacht, daß man es so machen könnte. Es ist eine Kombination von Stabile und Mobile.

Die Partitur wurde für die Uraufführung schon gedruckt. Es war natürlich ein Faksimile. Dann habe ich die Partitur und die Tonbandaufnahme dem Beckett geschickt. Ich wußte, daß er *Krapp's last tape* geschrieben hatte, dieses Stück über den alten Herrn, der mit Tonbändern in sein Leben zurückgeht. Also ich dachte, wenn jemand *Krapp* geschrieben hat, muß er wirklich ein Spezialist für Magnetophon sein. Und dann bekomme ich einen Brief von Beckett, einen sehr, sehr lieben Brief, daß er sich bedankt, es gefällt ihm so sehr gut die Partitur, aber es tut ihm sehr leid, er hat kein Magnetophon zu Hause und er könne das Band nicht hören. So ist das manchmal.

Ch. Sch. Könnten Sie aus dem Stegreif eine Art Autobiographie in Stichworten versuchen?

R. H.-R. Also geboren in Krakau. Gymnasium, Universität, Komposition bei Malawski, später Kofler, Musikologie. Krieg. Von Krakau nach Lemberg, dort Komposition beendet. Dann Gefängnis, man hat mich verhaftet als Spion oder was weiß ich was, aber auf jeden Fall dadurch hat man mir das Leben gerettet, weil man hat mich nach Sibirien verschleppt und ich hab..., alle Freunde in Lemberg sind umgebracht worden. Also diese Verhaftung hat mir eigentlich das Leben gerettet, obwohl ich damals gedacht hatte, das ist das Ende. Dann in der polnischen Armee der Alliierten, englische Armee. Im Middle East, im Nahen Osten bis zum Ende des Krieges. Dann nach dem Krieg hab ich erfahren, daß nur meine Schwester und ein Bruder haben überlebt in Polen, also meine Eltern und mein anderer Bruder nicht. Wegen der materiellen Situation sind wir nach Polen zurück, mit Paß und Visum für ein Jahr. Lernte meine Frau kennen, wir haben geheiratet, ich habe um Visumsverlängerung gebeten. Weil sie keinen Paß hatte, mußte ich meinen Paß schicken, den hab ich nie wieder gesehen. Dann haben wir einfach alle paar Monate um Ausreise gebeten und es ist gelungen, im Sommer 1950 nach Israel auszuwandern. In Israel habe ich die zentrale Library of Music gegründet, natürlich

mit amerikanischem Geld. Dann habe ich auch als freier Lektor an der Universität unterrichtet und an der Musikakademie in Tel Aviv. Dann 1957 Stipendium nach Frankreich, mit Familie, also mit Frau und kleinem Sohn nach Paris. Dann Angebot von Universal Edition, erstens einen Vertrag über meine Werke und eventuell die Möglichkeit, als Lektor nach Wien zu kommen und das habe ich getan, und seit Ende 1957 bin ich in Wien, dann bin ich Professor geworden hier in Wien und jetzt bin ich hier im Rundfunk.

Ch. Sch. Haben Sie jemals ein wirklich lautes Stück geschrieben?

R. H.-R. Also ganz laut nicht, aber die drei *Tableaus* für Orchester, die zwischen 1967 und 1971 entstanden sind, sind schon ziemlich laut. Die Neuorganisation der Partitur trat damals in den Vordergrund. Ich dachte, daß ich Notation begrenze auf die wichtigsten Orchesterklänge und –familien, damit die Partitur nicht so unglaublich hoch wird. Die Tableau-Partituren sind Kürzel, Formeln. Links stehen die Instruktionen, ganz genaue Angaben, und rechts ist das Schema für das Dirigieren. Das war ein Auseinandernehmen von vorher Selbstverständlichem.

Begonnen hat das, weil ich *Tableau I* geschrieben habe und es waren drei Seiten zweiunddreißigliniges Papier übereinander. Das war schön imponierend, ich habe das auf dem Fußboden gehabt. Die zweite Seite ist noch gegangen, die dritte auch noch und dann habe ich keinen Platz mehr gehabt. Da habe ich mir gesagt, jetzt muß ich den Ausweg finden. Ich wußte schon, was ich komponieren will, und das wollte ich auf irgendeine Weise aufschreiben, zusammenfassen und dabei habe ich dann diese Organisation der Partitur gefunden.

Ch. Sch. Von einer »imaginären Musik« sprachen Sie anlässlich der Uraufführung der *Invocations* für Ensemble, von einer Reduktion des Orchesterapparats, einer »Musik ohne das auffahrende Crescendo und das wehleidige Ritardando«. Ungefähr seit Mitte der 70er Jahre schreiben Sie meist zarte, leise Musik.

R. H.-R. Ich mag nicht mehr das Forte von einem symphonischen Orchester. Bei Mahler ist das Forte phantastisch und auch das Pianissimo. Aber so Stücke wie manche von Xenakis, die von Anfang bis Ende nur Fortissimo sind und in den unmöglichsten Positionen, das ist nicht mein Weg.

Ich wollte mich ganz einfach zurückziehen und nach den *Tableaus* leise Musik machen. ...Musik die ganz einfach leise ist, die nicht schreit. Was soll man da schreien, hilft sowieso nichts. Also leise.

Ch. Sch. Eine Art ironischer Humanismus, verbunden mit einer selten lauten Bestimmtheit scheint Ihre Freunde und Schüler seit Jahrzehnten zu beeindrucken.

R. H.-R. Ich glaube, das Menschliche ist das Zarte. Zart, lieb, gut. Und Grobheit führt weiter, eskaliert zum Mord. Das sind zwei verschiedene Dinge. Und mich erschreckt die Grobheit schon, gar nicht zu reden von Weiterem. Ich glaube, daß der Mensch zart sein sollte.

Ich habe mir beispielsweise einige Schüler ausgesucht, die ich auf den ersten Blick gemocht habe. Aber wenn mir jemand nicht behagt hat, wollte ich ihn auch nicht unterrichten. Also die Sympathie zu einem Menschen ist mir sehr wichtig.

Ch. Sch. Ein diesbezügliches Resümee?

R. H.-R. Schreien hilft nix, das ist so. Es ist umgekehrt. Wenn der Gefolterte schreit, reizt das den Folterer. Das ist das Typische. Also leise Musik. Deswegen rede ich von einer entscheidenden Grenze zwischen Grobheit und Empfindsamkeit.