

»... fast erstarrte Unruhe ...«

Helga de la Motte-Haber im Gespräch mit Friedrich Goldmann

H.d.I.M.-H. *Der Titel ...fast erstarrte Unruhe... der 1990/91 geschriebenen Komposition für Kammerensemble ist vielleicht nicht nur ein Verweis auf eine poetische Idee, die hinter einem ihrer jüngsten Stücke steht, sondern er ist vielleicht auch ein Verweis auf eine Situation, in der wir im Moment leben.*

F.G. Das ist er sicher. Allerdings nicht in einem primitiv psychologisierenden Sinn. Das haben einige Kritiker nach der Uraufführung '91 zur Biennale so gedeutet, ihn also auf die ehemalige Ostsituation bezogen. Der Titel geht eigentlich auf Benjamin zurück, und dessen Beschäftigung mit Baudelaire. Er bezieht sich auf ein Zitat aus Benjamins Fragment *Passagen*: »Das von der allegorischen Intention Betroffene, wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert. Es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe. Der destruktive Impuls Baudelaires ist nirgends an der Abschaffung dessen interessiert, was ihm verfällt.« Es war eine Zufallslektüre, als ich das Stück schrieb; und an dem Begriff »erstarrte Unruhe« blieb ich natürlich gleich mal hängen. Und, ohne daß ich damals große Überlegungen dazu anstellte, kam das – »bescheidene« – Wörtchen »fast« davor.

H.d.I.M.-H. *Dieses Zitat ist sehr schön, weil es allgemein die Situation am Ende dieses Jahrhunderts und dieses Jahrtausends charakterisiert. Eine andere Frage stellt sich dennoch: Spüren Sie das Wegfallen von Widerständen?*

F.G. Widerstände sind meist ohnehin da. Und sie haben auch eine ausgesprochen produktive Kraft. Die Widerstände, wie sie sich in der DDR darstellten, die sicher eine Zeit lang auch für mich wichtig waren, sind in den letzten Jahren für mich ein bißchen unwichtig geworden. Sie waren in mancher Hinsicht zu klein. Insofern ist es dann auch für mich kein Schock gewesen, daß diese Art des Widerstandes entfiel. Ich habe allerdings überhaupt nicht das Gefühl, daß ich mich seitdem in einer Situation befinde, wo es keine Widerstände mehr gäbe. Sie sind anders. Und manches Mal auch schwerer zu fassen. Aber sie sind auch vielfältiger. Also das, was insgesamt heute vor uns steht, als gesamtpolitische Situation, die über die deutschen Grenzen hinausgeht, ist eigentlich viel komplizierter als es vorher schien. Vorher schien ja alles so schön einfach zu sein, zwar nicht mehr länger zu ertragen, und eigentlich auch ohne Perspektiven, aber die Einfachheit hatte ja auch etwas frappierend Bequemes. Und die ist weg und das empfinde ich eigentlich als eine Art von neuem Widerstand; und, sofern Widerstand produktiv ist, eigentlich fast spannend.

H.d.I.M-H. *Das war vielleicht zu geordnet. Sie hatten gesagt, herauskommen, das war schon lange Ihr Wunsch. Ich habe Ihre 1. Symphonie von 1972, wie Sie wissen, etwas studiert und ich denke, Goldmann ist auch Goldmann, wenn ich das mal so salopp formulieren darf. Die klangliche Differenzierung aller Ihrer Werke ist ganz ungewöhnlich frappierend und ich dachte auch, die Vierteltöne, die Sie verwenden, z.B. in den »Klangszenen«, sind eigentlich nicht als Vierteltöne gemeint, sondern sie sind gemeint als Farbvaleurs oder auch als Veränderungen von vorgegebenen Klangfarben des Orchesters. Sie fangen in der 1. Symphonie zwar mit einem zwölftönigen Thema an, das aufgeteilt ist auf zwei Instrumentengruppen. Holzbläser und Fagott. Aber eigentlich, wenn man den Verlauf des Stückes verfolgt, so exponieren Sie doch auch hier eine Klangfarbe.*

F.G. Um auf diese 1. Symphonie zurückzukommen, so ist diese Zwölftönigkeit, vor allem im 1. Satz etwas, das mich heute schon wieder etwas stört. Diese Art der spezifischen Anordnung der zwölf Töne in Gruppen, die eine permanente Präsenz von Chromatik schafft, stört mich heute. Das wird ja dann im 2. und auch im 3. Satz etwas aufgebrochen, obwohl der 2. Satz strukturell zunächst genauso beginnt. Aber über einen ganz anderen Einsatz von Farben, führt er hinaus. Das ist der eine Punkt. Zum zweiten, welcher die Vierteltöne betrifft: ich benutze sie in der Tat nicht als ein eigenes System der Unterteilung der Oktave oder irgendeines Raumes von Frequenzen. Ich arbeite ja mit konventionellen Instrumenten. Und – es ist meistens schon sehr schwierig, die Halbtöne sauber zu intonieren, so daß ich sehr skeptisch bin, bezüglich einer sehr genauen Differenzierung im Sinne einer neuen Skala. Mit den traditionellen Instrumenten, wie gesagt, ist das wahnsinnig schwierig und ich höre die Vierteltöne selbst primär so, wie Sie es auch beschrieben haben, als Abweichung von etwas, das gegeben ist.

H.d.I.M-H. *In den Klangszenen benutzen Sie sie ja auch in Parallelführung, einfach um die Hörner in der Klangfarbe zu verändern und trotzdem eine Linie zu erzeugen.*

F.G. Dort ändert sich schlicht der Hörnerklang, weil drei Hörner einen Ton spielen, und plötzlich zwei Hörner nach oben und unten leicht abweichen. Wenn sie keine exakten Vierteltöne spielen, so ist man im Moment verunsichert: man hört nur unsauber intonierte Töne. Wenn aber tatsächlich Vierteltöne getroffen werden, ergibt sich ein ganz anderer Klang. In den *Klangszenen* gibt es das mehrfach, daß Einzeltöne, als sauber intonierte, präzise Töne ins Feld kommen, und dann plötzlich werden diese Töne vierteltönig verdichtet. So entsteht plötzlich etwas anderes, wobei man nicht mehr genau weiß: ist es noch ein Ton, oder ist es plötzlich ein Klangband. Es ist also nicht eine Aufspaltung, die zu einem Cluster führt, sondern es ist eine andere Farbwelt, die da ins Spiel kommt.

H.d.I.M-H. *Es hat mich ein bißchen an Kompositionstechniken bei Varèse erinnert, der mit traditionellen Instrumenten neuartige Farben und Couleurs in der Musik zu erzeugen versucht.*

F.G. Ich halte das für absolut möglich, ohne daß es ein ganz bewußter Vorgang gewesen wäre, auf Varèse zurückzugreifen. Varèse hat mich übrigens (nicht so ganz früh) seit Ende der siebziger Jahre unglaublich fasziniert und ich habe ja auch einige Aufführungen geleitet in der DDR. *Arcana* 1987, bei der Biennale, war natürlich eine Sensation. Dieses Stück aus den zwanziger Jahren bricht heute immer noch ganz erstaunlich in diese gegenwärtige Welt ein und in der DDR war das natürlich noch viel stärker. Die technischen Ansätze von Varèse waren mir zunächst eher fremd. Aber es ist durchaus möglich, daß da manches unbewußt auch in meine eigenen Verfahren hineingeraten ist, ohne daß ich das immer ganz präzise reflektiert hätte. Die Beschäftigung mit so einer Figur bleibt sicher nicht ohne Auswirkung.

H.d.I.M.-H. *Könnte man sagen, daß Sie nach einem kompositorischen Prinzip arbeiten, das auf Klangzellen beruht, die manchmal, wie bei dem Stück "... fast erstarrte Unruhe ...", im Vibraphon sich relativ versteckt finden, quasi im Hintergrund wirken, sich vergrößern und verschieben können, oder auch ergänzt werden.*

F.G. Das wäre sicher ein möglicher Einstieg. Gerade bei diesem Stück ... *fast erstarrte Unruhe ...*, könnte man von solchen Dingen ausgehen, also von bestimmten Intervallkonstellationen, die mit bestimmten Instrumentalfarben gekoppelt sind und sich erweitern oder verengen. Das Problem ist, an manchen Punkten kommt man dann nicht mehr weiter. Dann kippt die Sache um. Und solche Mehrschichtigkeit, die liebe ich: Daß eine Sache bis zu einem bestimmten Punkt vielleicht geradezu abzählbar ist und dann durch ein Element, das, woher auch immer, dazukommt, scheinbar nur abgeleitet ist, aber plötzlich eine ganz andere Qualität bekommt. Es entsteht eine Befremdlichkeit im Klanglichen, es entsteht eine ganz andere Ebene, so daß die ursprüngliche Ebene plötzlich ins Leere läuft.

H.d.I.M.-H. *In neuerer Zeit haben Ihre Stücke oft Titel, wie etwa die Klangszenen. Seltener sind Bezeichnungen wie beispielsweise Sinfonie. Wie steht es um die Auseinandersetzung mit den traditionellen Gattungen?*

F.G. Stücke mit von traditionellen Gattungen abweichenden Titeln hat es bei mir immer gegeben, z.B. *So und so* oder *vorherrschend gegensätzlich*. Assoziationsbereiche werden nahegelegt, aber der Titel allein verrät noch nicht viel. Andererseits, die 4. Symphonie habe ich ja erst 1988 geschrieben. Das ist nicht so lange her. Was das sehr gezielte Hingehen auf tradierte Formen wie Symphonien bedeutet, wovon ich vier Stück verbrochen habe, wage ich bis heute nicht zu entscheiden; vielleicht hat es etwas mit der DDR-Situation zu tun. Eine Rolle spielte sie insofern, als, anders als in Westeuropa, dieses Insistieren auf traditionellen Gattungen, zum Teil mit ganz restriktiven Begründungen wie Neuerungen seien nur innerhalb des Bewährten möglich, für mich natürlich schon ein Anlaß war, auf diese Gattung mal zuzugehen, zu sehen, ob sie auch anders genommen werden können. Das war gerade bei dieser 1. Symphonie ein wichtiger Punkt, die in den äußeren Abläufen fast wie so ein Lehrschema wirkt, aber hinsichtlich dessen, was konkret abläuft, ganz anders strukturiert ist. Das hatte für mich damals natürlich schon auch etwas mit der DDR-Situation zu tun.

Immerhin bis 1988 habe ich mich immer mal wieder auf diesen Punkt eingelassen. Ich habe im Augenblick aber überhaupt keine Ambitionen, eine 5. Symphonie zu schreiben. Das hat damit zu tun, daß es in der Bundesrepublik unter anderem auch die Tendenz eines wirklichen Rückgriffs gab. Also ein schlichtes Neo, wo man wieder Symphonien schrieb, um so zu tun, als ob diese ganze neue Musik ein Irrweg gewesen sei, wobei man noch ein Sozialargument bereit hatte, nämlich: Die Institutionen sind da und dorthin gehen doch die Leute, während die neue Musik nur in einem Ghetto stattfindet. Diese Tendenz ist mir zutiefst suspekt. Man kann sich täuschen, aber ich bilde mir immer ein, daß meine Ansätze bezüglich der alten Gattungen eigentlich damit nichts zu tun haben.

H.d.I.M.-H. Ich möchte ein bißchen dagegen argumentieren, daß es die DDR-Situation gewesen ist, die die Beschäftigung mit den traditionellen Gattungen herausforderte, obwohl sie sicher ein Problem forcierte. Denn man kann durch das ganze Jahrhundert, und wenn man will schon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, sagen wir mal bei Brahms, sehen, daß die Gattungsfrage eine Aufgabe für die Komponisten ist, für die sie je verschiedene Lösungen zu finden haben. An Strawinsky oder Webern wäre zu denken.

F.G. Eine Differenzierung in eine ganz andere Richtung ist allerdings auch möglich. Denn es gibt ja auch Namen wie Busoni oder Debussy. Was bei Debussy beginnt, bei Busoni übrigens nicht als Komponist, sondern nur als Theoretiker, bedeutet ein Wegführen von den alten Formen und den alten Klangsystemen. Es entwickelt sich die Vorstellung, daß sowohl die Klangsysteme, als auch die Formen und die Gattungen etwas historisch Absterbendes seien; daß eigentlich jede neue Komposition ihre eigene Klangwelt aufbaut, strukturell und formal. Bei Schönberg ist interessant zu sehen, daß er ja immer wieder rekurrierte auf alte Formen, was nach dem 2. Weltkrieg den damaligen jungen Komponisten gegenüber Schönberg nur ein zwiespältiges Verhältnis erlaubte. Einerseits wurden bestimmte Stücke Schönbergs, etwa die Orchesterstücke opus 16, *Pierrot lunaire* (wobei im *Pierrot lunaire* ja jede Menge traditioneller Formen auftauchen) bevorzugt, andererseits wurden Stücke wie die Serenade opus 24 oder die Klaviersuite opus 25, die Suite opus 29 ein bißchen ins Abseits gedrängt. Man meinte, das seien Widersprüche bei Schönberg, da sei er nicht konsequent, dort hänge er eben zu sehr am Alten. Hört man diese Stücke heute, kann man diese Vorbehalte kaum noch nachvollziehen. Gewiß, die alten Formen tauchen auf, nicht als Parodie oder Karikatur, sie werden völlig ernst genommen, aber die Klanglichkeit durchbricht total diese Formen, in denen sie sich scheinbar bewegt. Mit regressiven Tendenzen hat das für mich nichts zu tun. Es zeigt nur, daß die Konstruktion simpler gerader Entwicklungslinien viel zu kurz greift.

H.d.I.M.-H. *Meinen Sie, wir sollten an dieser Stelle noch einmal das Benjamin-Zitat einfügen?*

F.G. Auch hier paßt das Zitat: »Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der (fast) erstarrten Unruhe, der destruktive Impuls Baudelaires ist nirgends an der Abschaffung dessen interessiert, was ihm verfällt.«

H.d.I.M-H. Sie haben jetzt das Wörtchen »fast« noch davorgesetzt! »Fast erstarrte Unruhe« – heißt dies, daß ein Künstler wenigstens so viel Utopie haben muß, wie das Schwarze unter dem Fingernagel, sonst kann er sich morgens nicht an den Schreibtisch setzen. Heißt dieses »fast«, daß noch nicht alles erstarrt ist?

F.G. Das Bild »erstarrte Unruhe« ist ja in sich sehr merkwürdig. Das »fast« mahnt eher zur Vorsicht. Vielleicht wäre der Punkt wünschenswerter, erst einmal eine tatsächlich »erstarrte Unruhe« zu erreichen. Das meinte ich vorhin, mit »Bescheidenheit« bezüglich dieses Wortes »fast«. Wenn Utopie, dann steckt sie gerade nicht in diesem »fast«. Um es auf einer trivialen Ebene zu sagen: der tägliche »Fast«-Totalstau ist bloß lästig. Der mögliche Totalstau, wenn jeder ein Auto hat, aber keiner mehr sich bewegen kann, würde Chancen für »Neues Denken« geradezu erzwingen. Bis dahin verkriechen sich Utopien eher ins Bild des Autofriedhofs.

H.d.I.M-H. Was wird Ihre nächste Uraufführung sein?

F.G. Die Uraufführung des Stückes, an dem ich arbeite, steht noch gar nicht fest. Es ist ein Auftragswerk für die Philharmoniker. Das werden die *Klangszenen II*. Ich habe da doch so eine Art Serie im Hinterkopf. Bei *Klangszenen II* ist der reale Raum als spezifisches Gestaltungsmoment nicht einbezogen wie bei *Klangszenen I*. Das ist ein »normales« Orchesterstück. Wenn es zu *Klangszenen III* kommt, wird wahrscheinlich der Raum wieder einbezogen, eventuell auch Sprache, Text, doch darüber will ich noch nicht reden. Mit *Klangszenen II* hoffe ich, im Frühjahr, im April, spätestens fertig zu sein.

Die geplante Serie von Orchesterstücken kreist um »imaginäres« Theater. Dabei geht es darum, emotional-gedanklich offene Räume zu schaffen – ein für mich eminent theatralischer Vorgang, der jedoch nicht ans Medium Theater gebunden ist. Musikalisch reibt sich das unter anderem an der eher konventionellen Vorstellung eines eventuell dramatischen Charakters von Musik (auch das kommt ins Spiel), weniger zum Beispiel an spezifischen Gattungsbezügen. Wenn dann z.B. nur noch eine Art »Licht« übrigbleibt, das »Dramatische« zum Ephemeren schrumpft, gelingen vielleicht die angestrebten Momente solcher emotional-gedanklichen Raumöffnung.

Jedenfalls interessiert mich im Augenblick solch »imaginäres« Theater weit stärker als »reales« Theater. Dabei kann ich nicht ausschließen, daß ich irgendwann wieder mal an einen Punkt gelange, an dem ich glaube, der Wahnsinnsidee, eine Oper schreiben zu wollen, nicht mehr aus dem Wege gehen zu sollen. Im Moment ist das jedoch nicht aktuell.

Das Zitat zu »erstarrte Unruhe« stammt aus Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Abhandlungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 666.