

## **Musik als existentielle Erfahrung**

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

Vorbemerkung: Das Gespräch fand am Nachmittag des 5. Juni 1993 in Höfingen statt, im Anschluß an ein Symposium zu Ehren Erhard Karkoschkas, das von der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart zum Thema *Analyse Neuer Musik. Struktur und Wahrnehmung in der Musik der 50er Jahre* am 4. und 5. Juni veranstaltet wurde. In dem Gespräch wird gelegentlich auf die Diskussionen im Symposium Bezug genommen. Der ebenso umfangreiche 2. Teil dieses Gespräches erscheint im Heft 19 der *Positionen*.

**U.M.:** In Diskussionsbeiträgen hast Du heute vormittag gefordert, daß jedes Stück das Hören erneuern solle. Exempel waren die frühseriellen Stücke, die dies ganz exemplarisch leisteten. Heute hört man jedoch auch vielfach gegenteilige Ansichten: daß eigentlich nichts Neues mehr möglich sei; es sei schon alles gesagt, und man könne nur in endlosen Wiederholungen und Variationen das reproduzieren, was die Geschichte bereits in großer Fülle bereitgestellt hat. Ich bin mit dieser Position nicht einverstanden und möchte an der Kategorie des »Neuen« festhalten. Was bedeutet für Dich diese Kategorie heute?

**H.L.:** Ich finde, es ist auch noch nicht klar, was das »Neue« damals bedeutet hat. Die Versuche heute, die Werke von damals zu verstehen, den Zugang dazu zu erleichtern dadurch, daß man jetzt irgend etwas von den seriellen Ordnungen bewußt macht, zeigen mir, daß das alte Hören sich zwar öffnet und sich für anderes interessiert als zuvor, aber das heißt noch nicht erneuertes Hören. Die Bereitschaft, hinter der expressiven Erfahrung nicht nur Strukturierungskünste wahrzunehmen, sondern schlechthin auf neue syntaktische Ansätze zu reagieren – gut, das ist schon auch eine gewisse Art von Erneuerung, weil sich damit bestimmte Tabus erledigen, die das alte Hören gefesselt hielten. Aber das Wichtigste scheint mir der übergreifende Begriff des Kontinuums zu sein. Auf dessen Bewußtmachung kommt es an. Das alte, kollektiv mehr oder weniger eindeutig funktionierende Kontinuum unter dem Dach der im Tonalen entwickelten Praxis hat sich selbst zersetzt. An seine Stelle tritt nun aber nicht wieder einfach ein neues Kontinuum. Serielle Techniken sind kein Ersatz für die tonalen Disziplinen, und das Beobachten welcher Parameter auch immer garantiert noch keine Erneuerung der musikalischen Wahrnehmung. Wer damit spekuliert, treibt vergilbte Innovationsgymnastik.

Bei Luigi Nono forderte das neue Hören einen »erneuerten«, nicht bloß einen »aufgeschlossenen« Menschen. So gab es bei ihm eine utopisch gerichtete Expressivität, die auch keine Angst davor hatte, wieder »feierlich«, »innig« und »pathetisch« zu werden, denn die ganze musikalische Sprachwelt war von neuem erhaben als entgrenzte. Komponieren und Hören als erneuerte wußten sich jetzt permanent auf der Suche. Daß in jedem Werk eine neue Syntax erscheint, rein als Phänomen – die »Phänomenalität des Syntaktischen« – das ist neu im Vergleich zu einer Musik, die – bei aller technischen Erneuerung – dennoch innerhalb einer überlieferten Syntax weithin immer wieder auf vertraute, wenn auch gewiß oft bizarre Ausdrucksformen gebracht werden konnte. Wie sagte Ligeti über die Musik von Boulez: »Die Katzenwelt des »Marteau«... und schon fühlt man sich wieder zu Hause! Aber erst wenn einmal der Boden weggenommen ist, lassen sich immer wieder neue, vielleicht provisorische Räume imaginieren, in denen so etwas wie musikalischer Sinn gestiftet wird. Ich sage also nicht: die Seriellen haben eine neue Wahrnehmungsweise ermöglicht, sondern: in jedem wahrhaft neuen Werk zwingt mich der immer wieder andere Materialbegriff zu fragen bzw. zu spüren, mit welchen Antennen ich wahrnehmen kann bzw. welche Antennen mir im Weg sind, welche Antennen ich jetzt erst an mir bemerke und bei welchen ich erkenne, wie sie mein Hören bislang bestimmt und eingegrenzt haben. Und dann natürlich die Erfahrung der eigenen Kreativität:

Ich merke plötzlich, daß ich auf der Ebene von unmittelbar perzeptionistischen Momenten, von nachher mit Hilfe der »Parameter« beschreibbaren Eigenschaften, plötzlich innerlich mitschwingen kann, daß da in unvertrauten Räumen jetzt etwas passiert, was Logik oder Sinn und dadurch expressive Kraft enthält. So gesehen könnte man sagen: Alles muß jedesmal neu gepolt werden. Das ist natürlich auch wieder gefährlich, denn wir hätten dann unter Umständen als konstantes Moment den syntaktischen Laborversuch – akademisch und zugleich orientierungslos. Es gab aber einmal jene Zeit, eben die serielle, in der die Parameter nicht irgend etwas, sondern sich selber gezeigt haben. Deshalb hießen die Stücke damals *Gruppen* oder *Zeitmaße*. Das Parameterdenken hat sich selbst thematisiert, ebenso wie der danach notwendig gewordene Rückgriff sich seinerseits thematisiert hat, nämlich der Versuch, unter diesen neuen Aspekten noch einmal die konventionellen Formen des Hörens zu prüfen: Da hat etwa Berio seine *Sinfonia*, Cage sein Klavierkonzert, Ligeti sein Cellokonzert geschrieben, Werke, in welchen bestimmte konventionelle Topoi unseres eben doch nicht so leicht umprogrammierbaren bürgerlichen Kunstdenkens neu gepolt sind. Möglicherweise war es nur ein Selbstbetrug, und der Rückgriff geriet zum Rückfall...

**U.M.:** Eben hast Du bereits angedeutet, daß man bei einer permanenten Erneuerung, wenn jedes Werk eine eigene Syntax formuliert, letztlich bei einer Vereinzelung endet. Wenn du sagst, in den sechziger Jahren habe es mit der *Sinfonia* von Berio bestimmte Rückgriffe gegeben oder ein Appellieren an in den Erfahrungshorizonten der Hörer vorhandene Topoi, die aus einer bürgerlichen Erfahrungswelt stammen, schließt das ein, daß immer das Zusammenspiel beider Seiten nötig ist, um Sinn zu konstituieren.

**H.L.:** Also dieses ganze »Erneuern« oder »neu sein« hängt völlig in der Luft, ist überhaupt nicht neu, wenn es sich gebärdet nach der Devise: »wieder mal was Neues« – so verstanden ist es von vornherein ein alter Hut. Das Erschließen von weißen Flecken auf der Landkarte – ob es die der Klänge ist oder die der Ordnungsprinzipien oder wovon auch immer – muß sich noch einmal messen lassen – jetzt werde ich im Sprachlichen unsicher – an Visionen, an Sehnsüchten des Menschen in einer ganz bestimmten Situation, und das ist vielleicht beschreibbar unter dem geschichtlichen Aspekt, beschreibbar aber auch unter anderen zeitlosen Aspekten. Vielleicht gibt es so etwas wie »musikalische Archetypen«. Die Bezeichnung ist möglicherweise problematisch, ich kenne C.G.Jung nicht genug. Mir scheint, es gibt kollektive Grunderfahrungen, die über fast alle kulturellen, historischen und geographischen Verhältnisse hinweg gültig sind. Jeder Mensch hat eine Mutter, jeder Mensch ist mit den Naturelementen konfrontiert. Und es gibt Archetypen der bürgerlichen Gesellschaft. In der Musik kann ich mir etwas Vergleichbares vorstellen. Nehmen wir den Ton. Heute, im technischen Zeitalter, ist er natürlich schneller und in vielfältigeren Varianten abrufbar und deshalb noch einmal etwas anderes als in früheren Zeiten; aber zunächst vermittelt er die alte magische Erfahrung einer periodischen Schwingung, das heißt einer kollektiv erfahrbaren Kraft. Und wenn ich heute beim Komponieren noch einmal frage: Was ist eigentlich für mich ein Ton? Dann ist diese Frage uralte und ganz neu. In solchem Zusammenhang, meine ich, wird dann die Suche nach immer wieder anderen Kontinua nicht richtungslos, denn diese orientieren sich dort, wo sie uns wirklich berühren, an unseren aktuellen und zugleich zeitlosen Erfahrungen, Bedürfnissen, Sehnsüchten. Über unseren seelischen Haushalt, auch unseren kollektiven seelischen Haushalt kann man vermutlich sehr wenig Genaues sagen, aber die Intuition reagiert präzise in diesen Dingen. Ich folge beim Komponieren nicht bloß privaten Freiheiten, sondern ich habe auch das Gefühl, etwas stellvertretend zu machen, und zwar in Bezug auf kollektive Erfahrungen, auf Erregungen und in Kommunikation mit der Natur. Das sind Dinge, zu denen die Musik letztlich hinführt, aber wenn man davon spricht, kann man es immer nur verdinglicht und ausschnittsweise beschreiben. So oder so, man wird immer wieder dahin zurückfinden. Meine Webern-Analyse (von op. 10,4) spricht – »vermessen« im doppelten Sinn – mit Begriffen, die auch eine Postkarten-Idylle sein könnten. Aber zugleich sind diese Begriffe – Gewalt, Tod und Liebe – musikalisch klar kodifizierte Realitäten, die uns umgeben und bestimmen.

**U.M.:** Eben war von weißen Flecken die Rede, aber auch davon, daß Erfahrung ihren geschichtlichen Ort hat: Man ist eben heute Komponist und heute Hörer. Die Metapher der weißen Flecken suggeriert jedoch, daß man diese irgendwann einmal ausgefüllt hat, daß alles entdeckt ist. Wenn ich diese beiden Aussagen in Beziehung setze, heißt es eher, daß die weißen Flecken sich ständig ändern, daß sie mit den geschichtlichen Erfahrungen eine andere Bedeutung bekommen und daß es heute eben nicht dieselben weißen Flecken sind wie in den fünfziger Jahren.

**H.L.:** Das ist richtig. Aber es gab wirklich eine Zeit, in der man klanglich Neues »entdeckt« hat. Was dahinter stand, war keineswegs selbstverständlich: nämlich das Bedürfnis, in der Musik eine *befreite* Wahrnehmungskunst zu entwickeln. Eine solche Wahrnehmungskunst hat etwas mit Selbsterfahrung zu tun. Konkret verwirklicht hat sie sich zunächst dort, wo man ungewohnte und unbekannt Klänge hereingelassen hat in einen Bereich, der als tonaler tabuisiert war. So wie man aber solche Klang-Entdeckungen einmal benannt und integriert hatte, war das Ende ihrer Faszinationskraft abzusehen. Der Aspekt jedoch, unter dem sie einbezogen wurden, den galt es zu bewahren und stets neu zu fassen, und dann war plötzlich alles wieder von neuem unbekannt. Die wirklich mich erregende Musik zeigt kategorisch, daß es immer wieder phantastische »weiße Landschaften« geben kann. Entscheidend ist die Stringenz, vielleicht auch die Abenteuerlichkeit des Aspekts. Das ist der Unterschied für mich zwischen Nono und Boulez. Bei Nono gibt es, vielleicht auf eine manchmal problematische, technisch angreifbare Weise etwas, wo dann auch der Kunstwerkbegriff als Bezeichnung eines abgeklärten Objekts problematisch wird, weil vielleicht manches auch »anders« sein könnte. Die Formulierung der Strukturen ist in seinen letzten Werken vielleicht nicht abgeschlossen, kann es nicht sein, weil sich eine Landschaft geöffnet hat, deren Begehungsmodus man noch nicht kennt und für die noch keiner das Vehikel hat, um ungeschoren hinein- und wieder herauszukommen. Aber eben das nenne ich Erneuerung. Erneuerung bei Nono, das heißt: Wahrnehmbarkeit des Pathos oder das Pathos von Wahrnehmung, die Begriffe kommen plötzlich aufeinander zu, sie reinigen und sie veredeln, noch feierlicher gesagt: sie vertiefen einander. Das ist existentiell erfahrene Kunst. Zugleich zeigt es nicht nur eine »weiße«, das heißt »unberührte Landschaft«, sondern erinnert daran, daß es unendlich viele andere noch zu erschließen gibt. Und diese Erfahrung löst ein unerhört starkes Gefühl von kreativer Freiheit aus: Beim Hören eines Stückes wie *No hay caminos, hay que caminar*... packt mich die Lust, etwas Neues zu machen, und zwar ganz bestimmt etwas ganz anderes als das Gehörte – ich spüre die Möglichkeit, *meinen* Horizont zu überschreiten. Wogegen ich zwar mit der größten Bewunderung und Ergriffenheit Boulez' *Répons* oder auch *Rituel* erfahre, aber ich stehe davor so wie ein Besucher in Bayreuth, der sich sagt: Das ist ein Tempel, und ich bin einer der Gläubigen, aber dort sind die Priester. Der Blick auf das Tabernakel ist da, aber den Blick ins eigene Zentrum gibt es gar nicht mehr, weil da vorne alles so perfekt und abgeschlossen ist. Boulez – das ist die Perfektion einer Entdeckung, der wunderbar geschliffene Diamant, wo doch noch soviel geheimnisvolles Rohes herumliegt.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It consists of five staves, each representing a different instrument: Violin I (I), Violin II (II), Viola (B), Cello (C), and Double Bass (S). The notation includes notes, rests, and various musical symbols. There are several performance instructions and dynamics markings, such as 'arco', 'pizz', 'ff', and 'p'. Some parts of the score are boxed, and there are handwritten annotations and markings throughout, including a tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking 'pizz'. The page is numbered '45' in the top right corner.

aus Helmut Lachenmanns II. Streichquartett *Reigen seeliger Geister*, Faksimilepartitur, © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, KM 2410/  
LP

**U.M.:** Eben war im Zusammenhang mit Nono und den weißen Flecken die Rede davon, daß jede Erfahrung in einem geschichtlichen Prozeß ihren Ort hat. Nun tauchen aber in der Diskussion um die sogenannte Postmoderne immer wieder Metaphern wie »Stillstand«, »Kristallisation« und ähnliches auf. Ich mag jedoch – und Du bist da, denke ich, nicht anderer Meinung – nicht daran glauben, daß der geschichtliche Prozeß ein Ende gefunden hat. Im Gegenteil: ein geschichtlicher Prozeß vollzieht sich nach wie vor, nur sieht er anders aus, als wir uns das früher vorgestellt haben.

**H.L.:** Also bestimmte Erfahrungen des Neuen, vor allem so, wie sie verdinglicht beobachtet und beschrieben worden sind, haben sich wieder relativiert, werden weniger wichtig. Wer deshalb anfängt, über das Ende zu philosophieren, zeigt nur, daß er selbst tot ist und daß er alles von einem zementierten Standpunkt aus beobachtet. Er sieht in allem vermutlich nur irgendwelche Kinderkrankheiten und glaubt, sein eigener erstarrter Zustand sei der, zu dem alles wieder zurückfinden muß. Daß er selbst in der Zwischenzeit dahinfällt, ist wieder eine andere Sache. Gewiß: Bestimmte Denk- und Schaffensprozesse erledigen sich, gerinnen zur Manier, so wie auch bestimmte Formen des Sprechens über Musik. Alle unsere begrifflichen Annäherungsversuche, die ja hilfreiche, aber sekundäre Anstrengungen sind, die Sache zu erfassen, müssen sich wandeln. Aber – man geniert sich schon, den Gemeinplatz auszusprechen – kreative Lust, zumal sie eine Sache des Selbsterhaltungstriebes ist, wird es immer geben, und die ist immer wieder neu, so wie jeder Mensch und jede Situation immer wieder neu ist. Mag sein, daß sich im Leben mal zwei Physiognomien wiederholen, aber das eine Gesicht »weiß« viel mehr als andere und es »weiß« anderes. Der Begriff des »Neuen« in einem fortschrittsgläubigen, objekthaften Sinne bedeutet überhaupt nichts, aber er bedeutet alles im Sinne von Leben und Entdecken. Dann bekommt er Aspekte, die unerschöpflich sind.

**U.M.:** Die Verwandlung unserer Welt heute durch Medien, durch mediale Vermittlung, durch die Fülle von Bildern und Klängen, die auf uns einströmt, durch die Lärmüberflutung, mit der wir konfrontiert sind – das sind Phänomene, die es früher entweder gar nicht oder zumindest nicht in diesem Ausmaße gab. Als Künstler – als Nicht-Künstler stelle ich mir es jedenfalls so vor – reagiert man doch auf diese Phänomene. Es handelt sich um eine umfassende Veränderung unserer Umwelt, die unsere Wahrnehmung abstumpft, auf andere Weise auch wieder sensibilisiert. Aus dieser Perspektive ist schon allein die Vorstellung eines Stehenbleibens Unsinn; denn sie schliesse umgekehrt ein, daß auch keine neuen Techniken und Maschinen mehr entwickelt würden. Was uns in den letzten Jahren alles beschert worden ist an technischen Neuerungen, an Mitteln des schnellen Austauschs, hat, wovon André Malraux nach dem Zweiten Weltkrieg noch träumen mochte, ein Stück weit Realität werden lassen mit damals noch kaum absehbaren Folgen: ein »imaginäres Museum«, in dem das Disparateste gleichzeitig verfügbar ist. Es gibt natürlich auch die Gegentendenzen der Inselbildungen oder des Rückzugs ins Lokale.

**H.L.:** Zur technologischen Entwicklung gehört gewiß die der Medien, und das bedeutet die schnellere Verfügbarkeit über kulturelle Objekte. Die verschiedenen Kulturen sind einander und uns nähergerückt, aber auch die verschiedenen Zerfallsformen von Kulturen. Ihnen begegnen wir jetzt zum Teil unmittelbar. Was vielleicht noch vor einigen Jahrzehnten – auch heute noch – eine Art Ausflucht in die exotische Idylle hätte bedeuten können, zum Beispiel die Begegnung mit außereuropäischen Religionen, ist heute notwendig und realistisch. Im Moment beschäftige ich mich mit Texten von zen-buddhistischen Mönchen und Philosophen, die sich – offensichtlich unter dem Eindruck ihrer Berührung mit der europäischen Philosophie – vorgenommen haben zu schreiben, das heißt über ihre Erfahrungen, über ihre Weisheit diskursiv zu kommunizieren. Was sie da versuchen, geht im Grunde überhaupt nicht, und sie wissen das, aber es »führt weiter«. Ein Begriff zum Beispiel wie der der *Selbstlosigkeit* – der für unsereiner vielleicht seine Patina hat, weil er sich in der christlichen Kultur in eine karitative Ecke hat locken lassen – ist zugleich ein zen-buddhistischer Begriff; Selbstlosigkeit aber im Sinne von Entsubjektivierung: dann führt er uns in eine Gegend, wo das serielle Denken angesiedelt ist als Hintergrund für einen technischen Vorgang, mit dem sich das kreative Subjekt hierzulande einmal, vielleicht auch nur versuchsweise, selbst außer Kraft setzen wollte, um andere, unbekannte Energien in den musikalischen Mitteln zu aktivieren und um diese dann wahrnehmend, auch kontemplativ, reflektierend, entdeckend, erkennend zu erfahren. Heute kann es sein, daß wir stagnieren, weil wir nicht wissen, wie wir die aktuellen Vorgänge um uns einschätzen und wie wir auf sie reagieren sollen. Aber auch bei solcher Art von Stagnation bin ich sicher: Schon als Herausforderung ist sie notwendig, damit wir nicht immer in die gleiche Richtung gehen, sondern woanders hingetrieben werden, von wo wir »aufbrechen« können. Stagnation empfinde ich in der Tat heute.

**U.M.:** Vorhin hast Du davon gesprochen, daß das serielle Denken weiterlebe in einer transformierten Form, daß es zum Handwerkszeug in einer wie auch immer veränderten Form geworden ist. Natürlich stellt sich gleich die Frage: War das die letzte solche epochale Wendung, die Mittel dieser Art hervorgebracht hat, oder gibt es Vergleichbares noch später?

**H.L.:** Das Wort »seriell« ist ein Wort für etwas, das sich zu allen Zeiten beim Schaffen von musikalischen Zusammenhängen eingestellt hat. Als die Vorordnungen auf eine gewissen Weise kodifiziert und sanktioniert bzw. in der Gesellschaft verankert waren, ist man mit diesem Aspekt unbefangener umgegangen, man mußte ihn nicht mehr zeigen: Ich muß nicht erst eine Tonleiter vorführen, um eine Melodie spielen zu können. Wo tonale Musik erklingt, ruft sie sofort die dahinterstehenden Vorordnungen bzw. Vorprägungen in uns ab, und dann kann man eigentlich »zuhören«, man braucht nicht mehr zu »hören«. Die Sprachsituation ist schon angerührt (schrecklich doppelsinniges Wort), und man kann von bestimmten Übereinkünften ausgehen und von dort aus auch überraschen und weitergehen. Insofern die Musik autonom strukturelle Tugenden entwickelt hat, läßt sich unheimlich viel, alles das, worin sich ein solches Kontinuum näher bestimmt und innerhalb des überlieferten Sprachrahmens zu etwas besonderem kristallisiert, analytisch erfassen als charakteristischer Vorrat von Qualitäten, die jetzt dieses Stück und kein anderes bestimmen. Das hat nicht immer etwas mit dem thematischen Denken zu tun. Die verschiedenen Abstufungen des »thematischen Materials« reichen bis in naturhafte Elementarteile. Ich versuche das immer wieder nachzuweisen. Das läßt sich »analysieren«. Gewiß, damit ist nur ein Teil des Werkes erfaßt, aber sein kreativer Kern wird damit eingekreist.»Verschiedene Abstufungen – unter

dem Zusammenhalt eines gleichsam magnetisch wirkenden, exklusiven Materialkontinuums, dessen Dimensionen weit über das Steuer- und Kontrollierbare hinausgehen«: das wäre die praktische Umschreibung des Seriellen als zeitloses Phänomen. Das Serielle beträfe dann eine Form der Vorordnung, oft in Auseinandersetzung mit schon vorher existierenden, vergesellschafteten Ordnungen, von denen das Komponieren sich dadurch löst, daß es seine eigene Ordnung stiftet über bestimmte Topoi, Kategorien, die vielleicht im Stück nicht »thematisch« sind, aber ihm dennoch sein Gepräge geben.

Diese Vorordnung ist dem Komponisten vielleicht gar nicht als »Ordnung« bewußt; serielle Aufbereitungen sind Annäherungsmanöver an etwas unbekanntes, kreative Treibsätze, nicht mehr und nicht weniger. Entscheidend ist die darin wirkende musikalische Vision, und die bezieht sich, wie auch immer, auf ein Material, das allmählich abgetastet, gezeitigt und transformiert wird und das sich dem Komponisten selbst im Grunde erst beim Komponieren offenbart. Ich finde, es ist völlig in Ordnung, daß der Komponist sich hinterher fragt: Was habe ich da eigentlich angerichtet? Welche Art von Skala ist mir da in die Hände gefallen? Wie ich mit Weberns op. 10,4 oder mit Beethovens Harfenquartett analytisch verfahren bin, und wie ich es auch an anderen Beispielen mir zutraue, ist völlig legitim – ich sage: Das ist es eigentlich geworden. Und das sind unbewußt geschaffene Ordnungen, die stärker und spannender sind als jene eher schematisierenden Datenkomplexe, mit deren Hilfe der Komponist sich ein kohärenz-orientiertes Sicherheitsgefühl verschafft. Sie können als abzutastende Anordnungen, immer unter charakteristischem Aspekt, irgendwann gefunden, analysiert, exzerpiert und so bewußt gemacht werden. Diese Erfahrung kam im Zuge der musikalischen Entwicklung irgendwann zu sich selbst: spätestens in der sich zunehmend radikalierenden Atonalität, wo überhaupt keine vorweg gegebenen Vorordnungen mehr akzeptiert wurden und wo man die alten bewußt wegzuätzen versuchte. Da wurde das Komponieren zugleich zum Aussperren von alten Ordnungen. Der Bezugspunkt blieb also heimlich bzw. unbewußt erhalten. Für das serielle Denken der fünfziger Jahre hieß Erneuerung nicht, andere Klänge finden, sondern andere, neu polende Zusammenhänge finden. Ein solcher Zusammenhang bedeutet natürlich erneut eine Hierarchie, und eine Hierarchie hat mehrdimensionale Abstufungen. Und sie berührt Systeme, die sich überkreuzen. Jedes klingende Ereignis ist ein Punkt auf unendlich vielen, bekannten und unbekanntenen Geraden, aber nicht nur auf Geraden natürlich, ist auch Punkt auf unendlich vielen Kreisen, Hyperbeln etc. Um diese als neuen Aspekt überhaupt wirksam zu machen, muß ich sie in irgendeiner Form zeigen. Um eine Gerade zu zeigen, muß ich noch andere Punkte darauf berühren, und da komme ich auf das Moment der seriellen Abstufung: Der Ton c kann ein Moment einer Melodie sein. Er kann ein Moment einer atonalen Konstellation sein. Er kann ein akustisches Ereignis neben Nicht-Tönen sein. Er kann in einem Zitat eingepackt sein und dort noch eine außerakustische Aussagekraft haben. Und er kann auch durch reinen Zufall dastehen. Er kann so unglaublich Vieles verkörpern. Selbst als Wiederholung wäre er neu. Und die ganze daran gebundene Form von Selbstverständnis des Komponierens oder des Hörens bestimmt sich in ihm neu. Der Begriff des Kontinuums ist mir dabei der wichtigste. Wie weit läßt er sich, etwa von einer Tonhöhenreihe oder von einer wie auch immer aussehenden Materialhierarchie ausgehend, weiterspannen bis in solche Bereiche, wo man sich eben noch nicht auskennt, aber wo dennoch das Entscheidende passiert?

**U.M.:** Ich habe ein wenig Schwierigkeiten mit dem Begriff »Kontinuum«, weil, wovon hier die Rede ist, diskret unterteilt ist, eben in Stufen oder in irgendwelche Abschnitte oder ähnliches. Kontinuum im ursprünglichen Sinne ist aber das Lückenlose, Ungeteilte. Ist es die Vorstellung, daß man dieses Ungeteilte, das Kontinuierliche eben heute ganz verschieden unterteilen kann, je nachdem wie man an die Dinge herangeht, ist das gemeint mit den Geraden, die sich verschieden schneiden?

**H.L.:** Es ist die Idee des Ab tastens eines ungeteilten Phänomens. Wenn ich etwas abtaste, sage ich ja nicht: Ich spüre hier etwas, und ich spüre dort etwas, folglich ist hier etwas und dort etwas anderes. Ich sage mir auf Verdacht: Eine bestimmte Ganzheit erfahre ich jetzt. Es gibt Gründe, weiter zu tasten und sein Sensorium abtasten zu lassen. Das hängt von der Brisanz des erlebten Moments ab. Diese Art von Begegnen eignet sich am zu erschließenden Kontinuum. Natürlich kann man den Begriff auch verdinglicht benutzen. Dann gehe ich im Kompositionstechnischen aus von einer klingenden Einheit, quasi einem Motiv, und durch dessen Abwandlung erfahre ich unterschiedliche Zustände und schließe dann auf ein Kontinuum, in welchem das alles zusammengehört. Manche solcher Kontinua – die geistvollen sind solche, die sich im Werk verwandeln – haben wir in den Werken Ligetis, der jedoch kaum darüber hinausgegangen ist. In diesem Transformationserlebnis wird

die Wahrnehmung noch einmal akademisch reflektiert. Das setzt auch den simplen Sachverhalt voraus, daß es eine Art von Ostinato gibt, ein Beharren im weitesten Sinn, welches die Kohärenz gewährleistet. Und in dieser Beziehung gibt es natürlich viel komplexere Möglichkeiten. Aber spätestens seit der Erfahrung Cage ist es mit dieser Art von Kontinuum nicht mehr geheuer. Wenn ich nicht weiß, daß ein Stück ein zufallsorientiertes Stück ist, zum Beispiel, wenn ich nicht weiß, daß die 4'33" Nicht-Musik sind, und ich dasitze und nur wahrnehme, was »daneben« passiert, dann bin ich selbst das Kontinuum. Und wenn der Komponist völlig unzusammenhängend Objekte nebeneinander setzt, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, dann ist das einzige, was sie verbindet, daß sie auf Befehl eines einzigen Willens nacheinander vorkommen. Das ist dann keine zufällige Setzung, aber das Kontinuum, welches damit abgetastet wird, läßt sich weder durch ein akustisches noch durch ein abstraktes Prinzip erfassen. Wichtig ist, daß das durchscheinende Kontinuum nicht ein gebasteltes ist, sondern daß es so etwas wie eine Betroffenheit repräsentiert und in diesem Sinne imaginiert, halluziniert, »geschaut« werden kann und daß es existentielle Erfahrungen sind, die sich dann über meinen kreativen Willen vermitteln.

**U.M.:** Ich möchte noch einmal auf einen anderen Punkt zurückkommen. Du hattest von Stagnation gesprochen. Und ich hatte die Frage gestellt nach der historischen Wirkung des seriellen Denkens, außerdem danach, ob es die letzte große Errungenschaft, Veränderung war, die bis heute das Komponieren, in welcher vermittelter Weise auch immer, prägt. Ist Stagnation auch in dem Sinne zu denken, daß die Kraft, solche Befreiung oder Freisetzung von Phänomenen zu leisten, heute nicht mehr spürbar ist?

**H.L.:** Auch ich sehe im Moment solche befreienden Ansätze nicht. Ich sehe überhaupt keine Ansätze, die weiter gegangen sind als das, was wir gemacht haben. Und »wir« heißt nicht die Generation von Stockhausen oder Nono. Aus deren Durchbrüchen hat meine Generation großen Nutzen gezogen. Ansätze bei den Jungen, die entscheidend darüber hinausgehen, scheinen mir versteckt in einem undurchdringlichen Gestrüpp von unsicherem Epigonismus. Es gibt gewiß immer wieder gewaltsame Profilierungsversuche, aber ohne jenen existentiellen Anspruch von Größe, oder sollte ich sagen: Tiefe oder Geist – und ich weiß nicht, was passieren müßte, damit ich bei den Jungen noch einmal etwas wie Innovation spürte. Die haben es auf neue Weise schwer. Ich sehe aber auch bei mir selbst, daß ich mich im Moment irgendwie im Kreise drehe. Ich könnte *Allegro sostenuto* streckenweise fast als Rückfall in musikantisches Verhalten bezeichnen. Daneben steht das 2. Streichquartett *Reigen seliger Geister*, das solche Schlacken schon wieder weggeworfen hat und auf einem gereinigten wahrnehmungstechnischen Spiel insistiert. Dann wird das Expressive plötzlich wieder semantisch geladen in *Zwei Gefühle* nach Texten des Leonardo da Vinci. Immerhin versuche ich technisch, wenn schon nicht weiterzugehen – dieses Weitergehen ist sowieso ein Problem –, so doch wenigstens jedesmal frisch zu reagieren.