

# Faithful!

## Interview

### *faithful! II*

Können Sie eine interpretative Tendenz über die Jahre verspüren, in welcher Weise Ihre Werke früher interpretiert wurden im Vergleich mit heute? Ich denke an ältere Werke, die oft gespielt wurden, wie das erste Streichquartette Gran Torso, Pression für Cello, Salut für Caudwell, Mouvement (vor der Erstarrung)?

### Helmut Lachenmann

Der Begriff Interpretation im Zusammenhang mit Musik scheint mir unscharf. Er bedarf seinerseits der Interpretation. Er impliziert bei einem Notentext, als dem aufführungspraktischen Zugang zu einem Werk den persönlichen, sowohl unvermeidlichen wie unverzichtbaren „Anteil“, aber auch - problematischer - jene wie auch immer mehr oder weniger respektvolle „Zutat“ des oder der Ausführenden, die sich ergibt aus dem - wie ich finde: überflüssigen Bedürfnis, sich „einzubringen“. Beidem muss die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk vorausgehen, mit seiner Struktur, seinem darin erkannten, vermuteten, schlummernden, gar hineingezwungenen expressiven Potential. Interpretation kann dann vom bewusst zurückgenommenen, quasi lediglich text-orientierten, gar eiskalt teilnahmslosen Buchstabieren bis zum dramatisch, poetisch geladenen, so oder so eigenwilligen Zelebrieren der notierten Gestalten gehen. Es setzt so oder so eine professionelle Vertrautheit mit der einem Werk zugrundeliegenden Ästhetik und seinem spieltechnischen und syntaktischen Vokabular voraus.

Aber solche Vertrautheit war und ist bei meiner Musik ebenso wenig ohne weiteres gegeben wie einst bei der Musik der sogenannten Avantgarde, und die Gefahr war und ist, dass man Beziehungslosigkeit, statt ihr abzuhelpfen, dadurch zu kaschieren versucht - und sie zugleich verrät - dass man in der Verlegenheit den Notentext gewissen vertrauten, gleichsam standardisierten Gestaltungsmustern unterwirft, die mit der Substanz des Werks überhaupt nichts zu tun haben.

Immerhin beobachte ich zunehmend auch bei weniger darauf eingestellten Ensemble- und Orchestermusikern eine Art „sportlicher“ Neugier, bis hin zu echter Begeisterung für die in meiner Musik - nicht nur in meiner - enthaltenen aufführungspraktischen und gestalterischen Herausforderungen: ein Engagement als Resultat eines abenteuerbereiten Mit-Denkens, der Bereitschaft zur Reflexion und somit Öffnung des eigenen ästhetischen und somit auch des aufführungspraktischen Horizontes. Ich wünsche mir eigentlich nur noch, daß solche Begeisterung zu sich selbst kommt und ihre Unverzichtbarkeit beim professionellen Ausführen welcher

Werke auch immer erkennt und sich dabei auch auf die Hörer überträgt.

### ***faithful! II***

Die letzten zwei Werke, Salut für Caudwell und Mouvement, waren 2005 beim Festival Wien Modern von Xavier Le Roy choreographiert und von Boijana Cvejic und Berno Odo Polzer betreut. Es gab ein zusätzliches visuelles "Lager" und eine zeitliche Erweiterung mit Gesten. Ich verstand diese Choreografie als eine Möglichkeit, die musikalische Struktur hervorzuheben, d.h. das Werk wurde wirklich musikalisch interpretiert mit einem choreografischen „Extra“-Lager. Was denken Sie über diese Beziehung, die Choreographie als musikalische Interpretation v.s. das Extra-Musikalische?

### **Helmut Lachenmann**

Derlei halte ich nicht für Interpretationen, die der komponierten Substanz des Werks gerecht werden wollen: das scheinen mir eher mehr oder weniger geistvolle Verfremdungen, die mich amüsieren, immer wieder auch anregen, manchmal auch abstoßen oder langweilen. Xavier Le Roy, für mich der sensibelste Choreograph, dessen Zuwendung zu meiner Musik mich freut, kümmert sich – zum Glück! – nicht um deren komponierte Struktur, sondern er fokussiert den visuellen und performativen Aspekt, der mit der spezifischen Körperlichkeit der von ihm erkorenen Stücke verbunden ist, und er geht damit auf seine Weise um. Manches in meinen Werken bleibt dabei auf der Strecke.

Visuelle Zutaten oder Zuspitzungen: warum nicht? Aber sie helfen dem „Verstehen“ meiner Musik kaum. Ich widersetze mich solchen Zugriffen nicht, bin viel zu neugierig, weil ich meine Stücke auf diese Weise in mir eher fremdem Licht noch einmal von anderer, unbeachteter Seite her kennenlerne. Aber keinesfalls ersetzen solche Bearbeitungen das Erleben dessen, was ich für konzentrierte Ohren geschaffen habe.

Gerade jene Kompositionen, in denen ich die Idee einer „musique concrète instrumentale“ in aller Radikalität exemplifizieren wollte, bekamen ja ganz von selbst ihren visuellen Aspekt.

### ***faithful! II***

Wäre diese Art von Projekt möglich gewesen z. B. in den 70er Jahren? Oder wäre das musikalisch als zu "unrein" betrachtet worden?

### **Helmut Lachenmann**

Derlei haben kreative Geister wie Dieter Schnebel, Maurizio Kagel und Fluxus-Künstler als Komponisten, Interpreten und Arrangeure in Personalunion längst und unübertroffen vorweggenommen. Aber damit geraten wir in den Bereich der von Cage Ermunterten, einer Grenz-Überschreitungs-Praxis, mit der ich bei aller Verehrung wenig zu tun habe. Ich bin ein auf meine Weise herumsuchendes Kind der seriell ansetzenden und insoweit rein auditiv fixierten Darmstadt-Strukturalisten geblieben, die – zumindest in ihrer „heroischen“ Zeit und wohl eher unbewusst – an Mahlers Satz anknüpften: „Bei meiner Musik muss einem Hören und Sehen

vergehen.“

### ***faithful!* II**

Es gibt heute viele Ensembles und Spezialisten für neue Musik weltweit. Die Festivalkultur hat sich auch noch weiter ausgebreitet. Was bedeutet diese Vielfalt für den Interpretationsdiskurs? Bedeutet das, daß die Ensembles sich mehr profilieren müssen, wie ein klassischer Musiker ja auch nicht nur Beethoven gut spielen können, sondern auch etwas eigenes hinzufügen muss?

### **Helmut Lachenmann**

Bei allen, zum Glück unterschiedlichen Gestaltungsergebnissen: Es gibt bei Beethoven nichts hinzuzufügen! Gerade das wäre Verrat! Denken Sie an das verschiedene Beethoven-Spiel eines Wilhelm Backhaus und eines Arthur Schnabel: Sicher „interpretieren“ sie, aber sie fügen doch nichts hinzu, sondern sie verwirklichen sich selbst, indem sie, jeder auf seine Weise, die komponierte Struktur dieser ungeheuren Musik gleichsam selbstlos vermitteln.

„Beethoven gut zu spielen“ heißt ja nichts anderes, als „Eigenes“ eben nicht hinzuzufügen, sondern die reine Vermittlung der komponierten Struktur mitsamt dem laut Nietzsche „Hineingelegten“ zum Gegenstand des Gestaltungswillens zu machen. Gerade indem und überall, wo der Ausführende sich zurücknimmt, sich vergisst und alles, sein ganzes Temperament, seinen Gestaltungswillen einschließlich seiner spieltechnischen Souveränität der selbstlosen Realisierung der Struktur unterwirft, gerade dort wird er über die Gestaltung des Werks hinaus gleichsam beiläufig sich selbst mitteilen, dabei vielleicht mehr von sich verraten, als er weiß.

Ich verkenne nicht, dass die Musik, die seit Beethoven gelernt hat, „Ich“ zu sagen, spätestens im 19. Jahrhundert von diesem Ich „interpretiert“, dass der notierte Noten-Text eines Schumann aber auch eines Liszt mit eigener Inbrunst geladen werden wollte. Das hatte seine letzten Ausläufer in Schönbergs op. 19, vielleicht in Alban Bergs Klaviersonate. Aber schon Wagners „Langsam und schmachend“ war nüchtern umzusetzender Gestaltungs-Standard, präzise auszuführen.

Und jenes Ich, kaum zu sich gekommen, hat seine Autorität sehr schnell wieder total verspielt. Seit Freud und Robert Musil und seit den „Letzten Tagen der Menschheit“ ist ihm nicht mehr zu trauen. An den „katastrophischsten“ Momenten in Alban Bergs Musik steht in der Partitur die Aufführungsbezeichnung „ausdruckslos“. Webern hat diesen radikalen, gleichsam „sprachlosen“ Ansatz in seinen Werken nach op. 20 eingelöst und der Strukturalismus der Avantgarde in den fünfziger Jahren hat an dieser Sprachlosigkeit angesetzt. Struktur als „Über-Ich“.

Ich sehe die seitherige Entwicklung der Musik mit all ihren Rückschlägen bis heute und die Rolle des Interpretierens in dieser Tradition.

Und ich erinnere mich, wie Nono, der, als das Arditti-Quartett seine „Stille an Diotima“ in Freiburg zu spielen hatte, meinte: „Die können das überhaupt nicht spielen. Sie halten Diotima sicher für eine japanische Insel“ – nach der Aufführung mir sagte: „Die einzigen, die das spielen können, sind die Ardittis! Das Lasalle-Quartett hat mein Stück immer wie Webern gespielt, haben die Fermaten verkürzt, wenn der Bogen nach 11 Sekunden schon am Ende war, statt wie vorgeschrieben, nach 19 Sekunden. Die Ardittis haben die Länge ihrer Bögen durch 19 geteilt und seine Bewegung genau mit den Augen verfolgt. Die Töne wurden rauh und zitterig. Die Lasalles haben mein Stück interpretiert, aber die Ardittis haben es *r e a l i s i e r t!*“

Welches Ensemble auch immer, es hat seinen Einstudierungen nichts anderes hinzuzufügen, als den eigenen konsequenten und radikalen Verwirklichungswillen, und nur so wird jede Gruppierung immer wieder auf andere Weise die eigene Handschrift „mitliefern“.

### ***faithful! II***

Können Sie etwas sagen über die Beziehung zwischen Interpret und Komponist in den letzten 40/50 Jahren. Wie hat sich das verändert? Ist es so, dass die Musiker sich mehr als Mitschaffende am Werk definieren. Oder geht es mehr um andere Arten von Beziehungen?

### **Helmut Lachenmann**

Es gab und gibt immer wieder – und vielleicht zunehmend – Werke, in denen Musiker zu Mitschaffenden werden. Plus-Minus von Stockhausen, Glossolalie von Schnebel, Zwei-Mann-Orchester von Kagel. Auch Werke von Hespos. Ich selber kann da nicht so recht mithalten. Allenfalls in meinen Musiken für Solo-Instrumente und Orchester: in Notturmo, später in Air, in Ausklang und in Nun gibt es, einem alten Zopf gehorchend, eine „Kadenz“, in welcher der Solist eingeladen wird, den gegebenen musikalischen Raum, wie auch immer, „auf seine Weise“ zu paraphrasieren, vielleicht zu durchbrechen. Das gehört zu meinen in fast allen Stücken vorkommenden „Fermaten“, wo der „Wanderer“ beim Begehen einer Klanglandschaft stehen bleibt, innehält, sozusagen um sich, vielleicht in sich schaut: ausführende Musiker als Mitschaffende – nicht als Mit-Komponierende – auf ihre kreative Fantasie war ich, seit meiner Zusammenarbeit mit dem Schlagzeuger und Komponist Michael Ranta, Schüler von Harry Partch, Uraufführungs-Solist und Widmungsträger meiner Musik für Schlagzeug und Orchester, Air von 1969 immer wieder angewiesen.

### ***faithful! II***

Gibt es für Sie Sehnsüchte, wenn es um die Treue der musikalischen Interpretation geht? Welche Treue wünschen Sie sich für die Behandlung ihrer Werke?

### **Helmut Lachenmann**

Sehnsucht hat man nach dem, was man vermisst. Bei mir sind so viele Hoffnungen weithin in Erfüllung gegangen: Weithin spieltechnische

Abenteuerbereitschaft, Mitdenken, Bereitschaft zur Verinnerlichung der ungewohnten Spielweisen, rhythmische Präzision, Neugier gegenüber dem Werk. Es bleibt die Sehnsucht nach einer Gesellschaft, welche zusammen mit dem Wissen um die Unverzichtbarkeit der Kunst als einzige Erinnerung an unsere Geistfähigkeit solche Tugenden zu schätzen und zu respektieren und zu honorieren weiß.

### ***faithful! II***

Gibt es Erinnerungen, die Sie mit Verrat an die musikalische Interpretation haben?

### **Helmut Lachenmann**

Der polnische Dirigent Jan Krenz bei der Einstudierung meines Klarinetten-Konzerts *Accanto*: „hab' ich *Próblem* (Betonung auf der ersten Silbe): Hier steht *Kómponist*, hat *Ídee*, hier sitzt *Orchester*, möchte das nicht spielen, und dazwischen *Dírigent*: was soll er machen? Ich sage: *Kómponist* ist sympathisch, also versuchen wir annäherungsweise...!“

„Verrat“ ist ein dramatisches Wort. Missverständnis muss nicht automatisch Verrat, kann sogar anregend und erfrischend sein. Als die Streicher des Sinfonieorchesters von Novosibirsk in den Proben meines bereits erwähnten *Accanto* durchaus kooperationswillig gegenüber den ihnen zugemuteten spieltechnischen Aufgaben in die weiß Gott ungewohnten Aktionen mit aufgepresst herangezogenem Bogen eine expressive Inbrunst, sozusagen „russische Seele“ hineinlegten, war ich als ausgekühlter Mitteleuropäer zugleich gerührt, amüsiert, und verwirrt. Es war immer noch das von mir komponierte Stück, aber irgendwie war es nicht mehr „mein“ Stück. So schaut man Kindern hinterher, die sich aus dem angestammten Familiengeist irgendwohin hinaus katapultiert, vielleicht in eine australische Aborigines-Familie hinein verheiratet haben. Ich empfand die resultierende wilde Wiedergabe als ein Missverständnis, aber welcher Komponist weiß schon alles über seine eigene Musik.

Echter Verrat ereignet sich dort, wo Interpreten aus Bequemlichkeit, per Flucht in die erworbene Routine, ein gleichsam standardisiertes expressives Gestaltungsrepertoire, welchem Werk auch immer, überstülpen. Originalton eines prominenten Interpreten beim Durchsehen einer ihm und seinem Ensemble zur Uraufführung verabfolgten Partitur: „Wo hat das Stück seinen Orgasmus? Ah, hier, ok – alles klar.“

### ***faithful! II***

Die Assoziationskaskade, die eine Klangstruktur auszulösen vermag, also die Aura des Klanges, eröffnet einen neuen Interpretationsspielraum sowohl für den ausführenden Musiker/Interpreten, als auch für den wahrnehmenden Hörer. Liegt hierin ein Ausweg aus dem Dilemma, dass strukturalisierte Musik mit zunehmendem Grad an Komplexheit dazu neigt, Interpretationsimpulse zu nivellieren?

## **Helmut Lachenmann**

Ich sehe kein Dilemma. An hochkomplex strukturalisierten Werken wie Stockhausens Gruppen, an Nonos Diario Polacco I, an Boulez Tombeau aus Pli selon Pli, an Berios Epifania, um wenigstens die Väter zu nennen, deren ästhetischen Ansätze als Utopische mich berühren, aber auch an den Werken etwa von Ferneyhough, Sciarrino, etc. gibt's nichts zu „Interpretieren“, was über die „fassliche“ transparente Gestaltung des Geschaffenen hinaus geht.

Zumindest an der Musik, die mir etwas bedeutet, die mich nervös, und glücklich macht und zugleich der gegenwärtig dominierenden Verdummung entgegenwirkt, erschöpft und stimuliert Interpretieren sich total im „Realisieren“. Realisieren heißt ja nicht gleichgültig exekutieren, hat etwas mit engagierter Intelligenz zu tun. Musiker sind keine Roboter. Interpretation heute definiert sich für mich als absolute Hingabe an die lebendige Vermittlung der je auf ihre eigene Weise expressiv geladenen Struktur. Nicht mehr und nicht weniger.

Die Fragen stellten **Andreas Engström, Christian Glass** und **Elke Moltrecht**.