Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2013)

Heft: 122

Artikel: "con alcuna licenza für mich selbst" : Hans Ulrich Lehmann im Gespräch (Basel, 24.3.2010)

Autor: Kunkel, Michael / Lehmann, Hans Ulrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927486

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«con alcuna licenza für mich selbst»

Hans Ulrich Lehmann im Gespräch (Basel, 24.3.2010)

Michael Kunkel

Im Rahmen einer Lehrveranstaltung zur Geschichte der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel im Frühlingssemester 2010 gab es einige Besuche von Zeitzeugen, darunter auch Hans Ulrich Lehmann (1937–2013), der die Ferienkurse von 1957 oder 1958 bis 1966 intensiv miterlebt hatte und dessen Werke häufig in Darmstadt aufgeführt worden waren. Der folgende Text beruht auf einer Transkription des Gesprächs mit Lehmann in der Sitzung vom 24. März 2010, das einen Einblick vor allem in dessen frühe Schaffensphase erlaubt.

Michael Kunkel: Gerade in den sechziger Jahren warst du bei den Darmstädter Ferienkursen sehr präsent, zwischen 1960 und 1963 hast du die Meisterklassen von Boulez und Stockhausen an der Musik Akademie Basel besucht – wie würdest du deine Situation vor diesen für dich wahrscheinlich richtungsweisenden Erfahrungen beschreiben?

Hans Ulrich Lehmann: Es war ja eine Zeit, in der man kaum hat Kompositionsunterricht nehmen können. Das heisst, ich war [als Cello-Student] bei Rolf Looser, der ja komponiert hat, und habe ihn gefragt, ob er mir Unterricht erteilen würde – das hat sich dann beschränkt auf eine Art Looser'schen Palestrina-Stil *con alcuna licenza*. Das habe ich dann sofort abgebrochen, ich wollte ja neuere Dinge hören. Der andere Lehrer von mir war Paul Müller-Zürich, bei ihm habe ich das Theoriediplom gemacht. Aber das hatte mit Komposition nicht viel zu tun. Dann kam via Looser die Idee: Frank Martin, denn er hatte manchmal Zwölftonreihen verwendet. Aber meine Eltern fanden: Geht's nicht noch etwas weiter weg? Weil er in Holland war. Und es ist ja trotz allfälliger Zwölftonreihen nicht Neue Musik ...

Michael Kunkel: ... Zwölftonreihen erscheinen bei Martin auch gerne zur Symbolisierung des Bösen ...

... eben, ja. Dann bin ich nach Darmstadt gegangen im Nicht-Wissen, was da geschieht. Das war wie Donaueschingen: Da passiert wenigstens was. Es wäre nachzutragen, dass man sich sehr wenige Tonträger hat beschaffen können in Bezug auf diese Avantgarde-Musik. Ich war viel unterwegs, und meine Eltern hatten dann die Pflicht, spätabends Südwestfunk aufzunehmen, wo ja vieles gesendet worden ist. Aber der eigentliche Beginn war dann eben schon bei Boulez. Bevor ich zu ihm ging, entstand meine «Nummer 1»: *Structures transparentes* [1961]. «Structures» ist vom Meister gestohlen, «transparentes» deshalb, weil es wenig Töne drin hat. Das ist ein Stück, das ich dann Boulez vorgelegt habe. [Boulez imitierend, streng:] «Il faut que ce soit logique!» Also, alles muss logisch sein, irgendwelche seriellen Techniken, dann hat er etwas weniges da hineinkorrigiert, das liegt im Sacher-Archiv: «Et maintenant, ça sonne bien!» Es hat mich sehr überrascht, dass «ça sonne bien» wichtig ist. Es ist ja so, dass selbst – wenn ich das sagen darf – in seinen schlimmsten konstruktiven Stücken natürlich das Klangresultat sehr eindrücklich ist.

Michael Kunkel: Kannst du dich daran erinnern, welche Art Korrekturen Boulez angebracht hat, die bewirkten, dass es «besser klang»?

Irgend so eine Girlande [deutet singend sehr rasche Arpeggi an], dann hat er noch ein paar Töne ausgewechselt. Das ist ein Stück, das sehr viel gespielt worden ist [die Partitur wird herumgereicht], hier ist es Klarinette, Bratsche und Klavier, ich habe dann noch eine Version geschrieben für Flöte, Cello und Klavier. Die haben wir mit Victor Ravizza an der Flöte sehr oft gespielt, ich habe damals noch gesägt. Es ging dann weiter mit diesen *Quanti* [für Flöte und Kammerensemble, 1962], das hat Boulez später einmal in Darmstadt dirigieren müssen, aber

Hans Ulrich Lehmann und Bruno Maderna bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1966. © Pit Ludwig/IMD

das habe ich – glaube ich – gar nicht gezeigt. Ich fand, ich versuche es mal selbst. Es heisst *Quanti 1*, ich dachte, ich mache jetzt eine ganze Reihe solcher Quanten, das ist dann nicht geschehen. Und der Titel, was heisst denn das? Ist es «tutti quanti» oder so ähnlich? Ich habe dann herausgefunden, dass der Begriff aus der physikalischen Theorie stammt. Es musste etwas Wissenschaftliches, Hochgestochenes sein.

Michael Kunkel: Bevor wir zu diesem Stück kommen: Welche Eindrücke hast du als Kursteilnehmer damals in Darmstadt empfangen? Welchen Jahrgang hast du als erstes miterlebt?
Ich meine 1957 oder 1958, dort herum. Die Programmhefte habe ich alle bei einem Umzug entsorgt, ich wollte das nicht mehr haben, so dass ich es nicht mehr so genau weiss. Das Stück ist ja von [Severino] Gazzelloni in Darmstadt, in Genf, in Rom gemacht worden und auch auf Schallplatte[1] erschienen, dann hat er gesagt: «Du könntest doch auch mal ein Solo-Flötenstück schreiben.» Das ist dann dieses Leintuch, das da hinten ist [deutet auf die Partitur von *Régions* für einen Flötisten, 1963, die aus einer sehr grossformatigen Seite besteht]. Es gab viele Aufführungen der bekannten Leute: Boulez, Maderna, Pousseur und so weiter. Und zwar Werke, die ich zum Teil gekannt habe und die in die Geschichte eingehen und bleiben werden. Und dann natürlich eine Unzahl von Auftritten von jungen Komponisten, die – vielleicht sage ich das jetzt böse, vielleicht war es gar nicht so schlimm –, die aber einfach versuchten, möglichst Unmögliches, Hässliches, Anekdotisches, «Originelles» zu produzieren. Ein Beispiel ist mir einfach geblieben: Da stand ein Flügel, ein Steinway, auf dem Podium, das Stück bestand darin, dass der Flügel zu trinken – Wasser – und zu fressen – Heu – bekam. Das Stück war fertig, wenn der Flügel das entweder verspeist oder sich geweigert hatte. Und da muss ich sagen: Das hat mich natürlich abgestossen. Dass man ein Instrument so misshandelt und auch relativ kaputt macht, indem man da Wasser rein giesst, also nicht nur ein Fläschchen, sondern schon richtig. Das ist ein Extrembeispiel.

Michael Kunkel: Von wem war dieses Stück?
Keine blasse Ahnung mehr. Ja, bitte?

Louisa Marxen: Es gibt doch ein Stück von La Monte Young, aber nur mit Heu vor dem Flügel ...[2]
Das muss das Vorbild gewesen sein. Solche Gags gab es viele, man darf nicht übertreiben, weil zwischendurch dann, wenn ich sagen darf: normale, also konventionellere, aber schon neuere Musik gespielt wurde. Etwa von Jean-Claude Éloy, der auch am Basler Boulez-Kurs teilnahm, oder Peter Schat aus Holland – da war was zum Beissen dran. Und zwar nicht fürs Klavier, sondern für den Zuhörer. Was natürlich toll war, war die Möglichkeit, dass man mit den Musikern des Internationalen Kranichsteiner Kammerensembles hat arbeiten können – gut, es gab einige, die haben nicht gewollt –, die dann auch bereit waren, rein technisch zu zeigen, was man machen kann, oder dann eben auch

nicht machen kann. [Interessant war, dass] die klanglichen Möglichkeiten erweitert [wurden] – aber nicht drüber hinaus. Es wurde ja auch eine Geige zersägt und so Zeugs. Entschuldigung, da komme ich nicht mit.

Christoph Haffter: In zwei Stücken haben Sie mit Interpreten zusammengearbeitet, für dieses Flötenstück mit Gazzelloni und für ein anderes Stück [«Mosaik» für Klarinette, 1964] mit Hans Rudolf Stalder.
Ja, wobei man da trennen muss: Bei Stalder haben wir alles ausprobiert, das war eine wirkliche Zusammenarbeit. Gazzelloni … naja, ich greife jetzt vor: Dieses Unding da [deutet wieder auf die aleatorische Partitur von *Régions*], es sind relativ klare Möglichkeiten, wie man nach meinen Vorschriften von da dahin oder von dort dorthin gehen kann. Gazzelloni hat irgendetwas gespielt. Er hat dann einmal den Anfang gefunden, aber dann … ist ja egal. Viel wichtiger war das Problem, das wir beide jetzt hier gelöst haben: Wie stellt man das auf? Und dann hat sich Gazzelloni eine Staffelei in diesem Format bauen lassen, mit rotem Samt war das dann umrandet, und er mit seinem schwarzen Anzug und Goldflöte selbstverständlich, er hat dann da umher getanzt.

Michael Kunkel: Es gab auch eine theatralische Situation?
Ja, das hat ihm Spass gemacht. Weshalb sich darum kümmern, was der [Komponist] gesagt hat, warum kann ich nicht von da dorthin und so. Ich hatte mir etwas ausgedacht, aber nun gut. Ungefähr ist auch gefahren. Ich habe dann später eine fixe Version daraus geschrieben auf normalem Notenpapier, das sind dann etwa acht Seiten. Und das Stück ist auch dort länger und grösser als tiefschürfend gewesen. Ich meine, so etwas ist absurd. Es ging auch darum, dass ich einen Gag machen wollte. Und ich habe heute eben die Quittung gekriegt. Ich musste diese Röhre da [das sperrige Behältnis für die zusammengerollte Partitur] schultern, weil ich [die Partitur] nicht nur als Fotographie zeigen wollte. Das ist auch mal so ein pubertärer oder postpubertärer Wunsch gewesen, mal etwas Aufsehen zu erregen. Das hat auch stattgefunden bei der Biennale in Venedig. Jürg Wyttenbach und ich haben uns immer gestritten, wer die schlechteren Rezensionen hätte. Ich glaube, ich habe die schlechtestmögliche für dieses Stück in Venedig gehabt: «Assolutamente niente.» Eine klare Stellungnahme. Voilà.

Christoph Haffter: Sie haben bei «Quanti» ein Stück weit dem Interpreten mehr Verantwortung überlassen, was die Reihenfolge der Teile betrifft. War das einfach ein bisschen die Zeit damals? Boulez hat ja etwas ähnliches gemacht in der Dritten Klaviersonate. Oder haben Sie einen gewissen Wert darin gesehen, einen Teil des Kompositionsprozesses auf den Interpreten auszulagern?
Es ist hier ja eigentlich eine äusserliche Sache weitgehend, oder? Es sind fünf, darf ich sagen: Sätze, die dann zum Teil noch [in Sequenzen] unterteilt sind. Das ist eben das Problem dieser Partitur, da kann man dann hinten drehen [tut es] und beginnen bei [Sequenz] 1, 2, 3 oder 4 und geht dann in die Kurve rum. Und im Innern sind … Solo-Flöte ist nur ein Stück, also da gibt's nichts zu wollen. Und [bei] zwei anderen gibt's zwei [Sequenzen], die man dann frei aufteilen kann. Es geht bis vier, weil: einmal eins [und] zweimal zwei gibt fünf und drei gibt acht und vier gibt zwölf – ja, das geht auf. Also die Zwölf musste ja irgendwo rein.[3] Ich glaube, ich habe bereits gesagt, ich bin nicht mehr in der Lage, ich hab's versucht, die Zwölftonreihe herauszufinden. Ich weiss, dass sie bei der Flöte mit dem *g* beginnt, aber dann kommen nicht etwa Zwölftonreihen. Sondern die elf anderen Töne wären dann zu suchen in der Kurve drin. Ich gestehe, ich hab's aufgegeben, weil ich die ganzen Skizzen und Notizen und Rechnungsmaterialien … die habe ich dann ausgelagert, die liegen in der [Paul] Sacher Stiftung. Es hat mich dann, Entschuldigung, überhaupt nicht mehr interessiert, jetzt da stundenlang dahinter zu sitzen und das wieder rauszufinden. Es ist relativ flexibel und *con alcuna licenza* für mich selbst.

Michael Kunkel: Ja, ich habe auch versucht, die Zwölftonreihe zu finden, auch ohne Erfolg … Vielleicht sollten wir versuchen, trotzdem in dieses Stück ein bisschen reinzugehen, du hast ja schon angedeutet, worum es unter anderem geht bei «Quanti»: Ein Beispiel für eine mobile Form, für einen bestimmten Typus mobiler Form. Es gab ja zu dieser Zeit viele Diskussionen über den Zufall und offene Form, durch den Auftritt von Cage [1958 in Darmstadt] hat das Thema nochmals eine gewisse Beschleunigung erfahren. Ich glaube, es ging vielleicht nicht so sehr darum, ob Zufall oder nicht, sondern eher wie man Zufall in eine musikalische Konzeption einbringen kann. [Doziert längere Zeit über Zufallskonzepte à la Cage und à la Boulez und über die formale Konzeption von «Quanti», beginnt zur Verdeutlichung eine Graphik sehr umständlich an die Tafel zu schreiben.]
Ich kann ja inzwischen etwas relativieren. Natürlich, diese mobile Form, in welchem Mobilitäts- oder Freiheitsgrad das auch gewesen ist, war ja verlockend, denn, es hat mich – ich spreche jetzt von mir – der Pflicht und der Entscheidung enthoben, im Grunde genommen, nun eine architektonische Form, die dasteht, in irgendeiner Weise machen zu müssen. Das Extrembeispiel ist für mich eben das schon erwähnte *Mosaik*, das sind – ich weiss nicht wie viele – Einzelgestchen, Einzeltöne, die dann der Interpret in völlig freier Reihenfolge, auch wiederholt, einbringen kann. Ich habe von diesem Stück mindestens fünf Aufnahmen gehört, die für mich beste und sensibelste ist nach wie vor die der Uraufführung durch Hans Rudolf Stalder,[4] weil es ganz anders klingt, obwohl die selben Tönchen da herumschwirren wie bei einer neueren Aufnahme mit Eduard Brunner[5] – nichts dagegen, aber es ist ein ganz anderes Stück geworden. Das spiegelt den Interpreten vielleicht ebenso sehr wie den Komponisten. Das war ein gutes Sich-drücken-können um einen definitiven Ablauf. Ich habe das dann nur noch bedingt getan später, weil ich doch fand, ich möchte verantwortlich sein dafür, wie es dann im Gesamtablauf klingen soll oder klingen tut.

Michael Kunkel [vor der endlich fertigen Graphik]: Also um noch mal kurz die elementare Anordnung [von «Quanti»] zu klären … [diese klärend].

Hans Ulrich Lehmann, Bruno Maderna, das Ehepaar Penassou und Lothar Faber bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1965. © Pit Ludwig/IMD

Christoph Haffter: Boulez hat an aleatorischen Techniken ja kritisiert, dass man sich als Komponist da ein bisschen herausstiehlt. Was noch hinzukommt, ist, dass man als Zuhörer ja kaum merkt, dass da gerade der Zufall im Spiel ist.
Das merkt niemand, das ist ganz klar, dass es auch hätte anders sein können.

Rudolf Kelterborn: Hast du verschiedene Aufführungen von diesem Stück erlebt?
Ja.

Rudolf Kelterborn: Wurde jedes Mal eine andere Version gespielt?
Ich glaube, ja ...

Rudolf Kelterborn: Ich habe mal eine Folge von neun kurzen Stücken geschrieben für Bratsche und Klavier [«Neun Momente», 1973], und die kann man in verschiedener Reihenfolge spielen. Und obwohl dieses Werk häufig gespielt wird, kommen die Stücke immer in der gleichen Reihenfolge, nämlich so, wie sie in der Notenmappe liegen, von eins bis neun. Man hätte auch machen können eins, neun, acht, sieben ... Eigentlich macht es ja nur Sinn, wenn man mindestens zwei Aufführungen hört, damit der Hörer den Sinn dieser Freiheit mitbekommt.
Michael Kunkel: Das wurde ja manchmal in der Aufführungspraxis dieser Zeit beachtet, wenn ein Werk wie Stockhausens «Zyklus» im gleichen Konzert mehrmals anders gespielt wurde. Das hat vielleicht auch etwas Didaktisches, dass man zeigen kann: Es geht auch anders. Aber entsteht dadurch schon Mobilität?
Eigentlich nicht. Also ich habe mehrmals erlebt, dass man beim Klarinetten-Solo [*Mosaik*] gesagt hat: Wir machen es in zwei Fassungen. Also geht der Interpret hin, und wenn's [beim ersten Mal] leise beginnt, beginnt er [beim zweiten Mal] laut und so weiter. Nach dem Motto: «Hört, jetzt klingt das ganz anders!» Wie gesagt, ich bin von diesen mobilen Dingen dann weggekommen. Vielleicht noch eine kleine Anekdote zu Boulez: Er hat einmal eine Aufgabe gegeben, es ging darum, dass wir alle ein streng serielles Stück à la *Structures* machen müssen, die Reihe war, glaube ich, gegeben. Ich erinnere mich nur, dass Heinz Holliger und ich ein gutes Wochenende mit Rechnen verbracht haben, jeder hat dann auch sogar Töne gepflanzt und mit Musik hatte es bestimmt nichts zu tun. Was soll das?

Dieses Ad-absurdum-führen. Ich finde *Structures*, das Super-Serielle als Idee, schon sehr eindrücklich. Und dass es dann, darf ich jetzt sagen: einigermassen anständig nach Musik klingt, finde ich eindrücklich. Aber wir haben das nicht geschafft. Es ging dann lange eben, ich glaube für alle, die dort waren, darum: Jetzt lass mich doch entscheiden. Wenn ich ein *c* habe, möchte ich [dazu] mal ein *fis*, weil ich's schön finde, schlicht und primitiv. Und ich glaube, es haben sich die meisten dann davon abgewendet. Es ist eine eindrückliche Geschichte gewesen. Die Erfahrung ist gemacht, und die möchte ich nicht wiederholen.

Christoph Haffter: Ist Darmstadt der Ort gewesen damals, wo man so etwas wie Richtigkeit vermittelt bekam? Gab es einen Kanon, nach dem man nur so und so komponieren konnte?
Nein, sicher nicht. Es war immer sehr, sehr bunt, eben vom Happening zum Meisterwerk. Ich meine, dass jeder doch – das ist eine sehr reaktionäre Auffassung, aber ich vertrete sie – die Entscheidung ... wie komponiere ich, einfach zu sagen: welcher Ton muss jetzt kommen, ist doch eine, ja, gespürte. Ich weiss, es ist gefährlich, solche Ausdrücke zu verwenden, aber ich verwende sie halt doch, weil ich das Gefühl habe, gut, ich schreibe zum Beispiel irgendeine Flötengeste so, wie ich sie mir eben vorstelle, innerlich. Und dann allenfalls mit Korrekturen und kleinen Veränderungen, bis sie dem entspricht, was ich haben möchte. Fernab von jedem strukturellen Denken und jeder strukturellen Einschränkung. Ich gestehe offen, ich habe noch ein Trauma, das ist diese Oktave, die verpönte, das kommt mir manchmal nach oben, aber ich schlafe trotzdem gut.

Christoph Haffter: Die Dominanz von Boulez und Stockhausen haben Sie damals in Darmstadt nicht als restriktiv empfunden?
Nein, es waren ja nicht nur diese beiden. Pousseur, Ligeti oder Maderna in seiner Art, der sich nicht heftig über Musik hat äussern wollen – es war aber klar, Boulez hat in seinen Vorträgen, *Musikdenken 2* war's damals, glaube ich, in französischer Sprache vorgetragen – furchtbar kompliziert, ich weiss es, weil ich dann den Auftrag gefasst habe, das in deutsche Sprache nicht zu übersetzen, aber irgendwie zu übertragen. Dagegen Stockhausen hat über Stockhausen gesprochen. Und das hat sich fortgesetzt in Basel, hier hat Stockhausen exklusiv Stockhausen in den analytischen Referaten gebracht. Boulez hat sich trotz aller Versuche, wir haben ihn bestürmt, er soll den *Marteau sans maître*, der ja nur zweistimmig ist [Nr. III, *L'artisanat furieux*], für Stimme und Flöte, er soll doch mal das analysieren. Njet. Da war nichts zu wollen. Er hat Debussy analysiert, er hat Berg, also *Wozzeck* insbesondere, analysiert, und so weiter. Nur ja nichts von sich selbst. Das war eine sehr eindrückliche Einstellung. Und auch die Art und Weise des Verhaltens von Stockhausen zu seinen Jüngern, zu denen ich auch gehört hatte: «Sie haben gar nichts verstanden!» Wenn er irgendetwas erklärt hatte. «Ja, das zeigt ja, dass Sie gar nichts verstanden haben!» Darf ich sagen, unter uns: schon sehr überheblich und schnoddrig. Das war Pierre Boulez natürlich nie. Das ist ganz klar. Jetzt bin ich völlig, irgendwo gelandet ...

Michael Kunkel: Sollen wir uns das Stück [«Quanti»] mal anhören?
Ja, vielleicht, das wäre schön ...

[Mitschnitt der Uraufführung vom 20. Juli 1963 mit Severino Gazzelloni, Flöte, und dem Internationalen Kranichsteiner Kammerensemble, Leitung: Pierre Boulez]

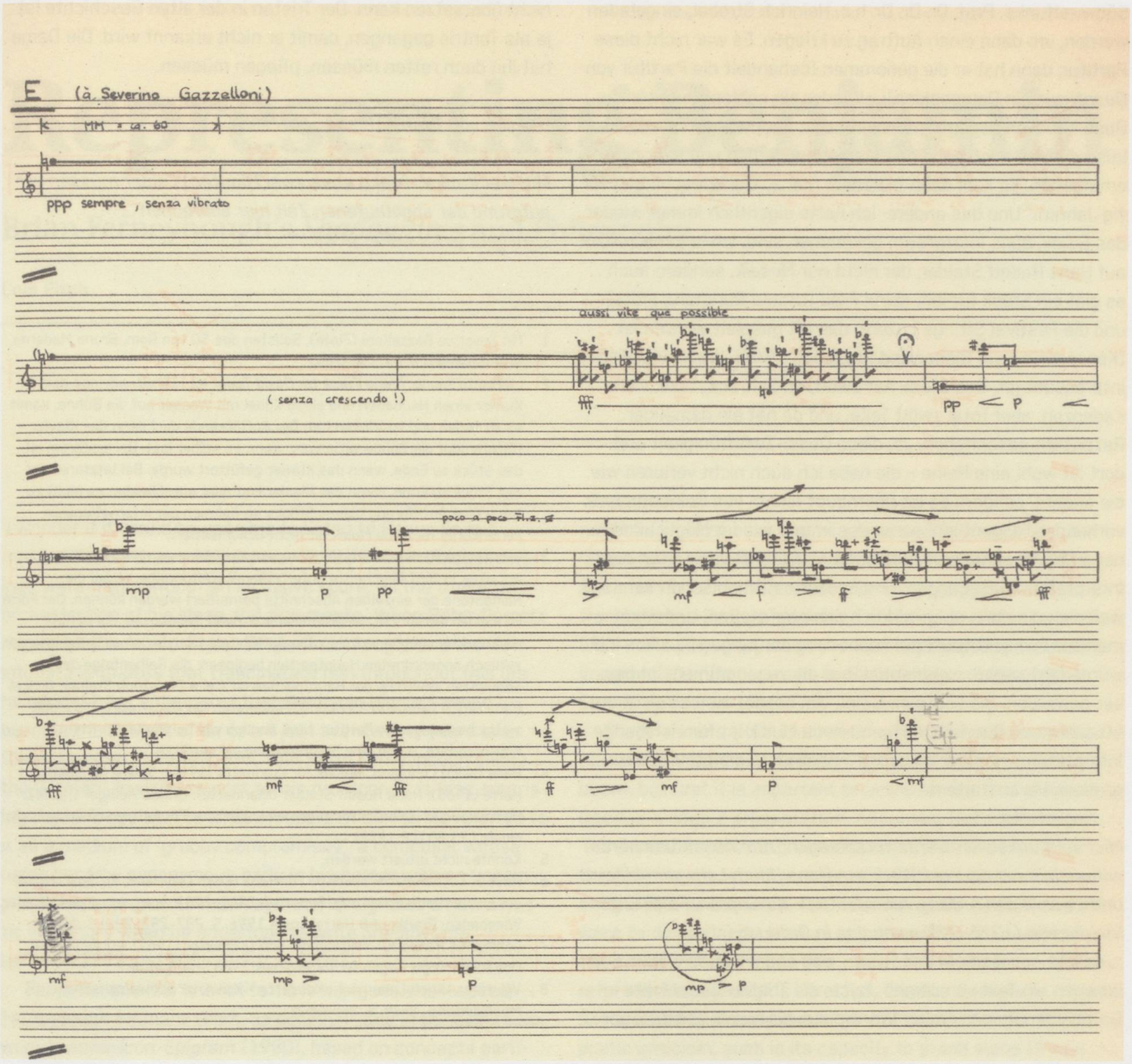
Michael Kunkel: Ich finde, diese Aufnahme beweist, auf welcher Höhe das Ensemble damals war. Kannst du dich an die Zusammenarbeit mit dem Ensemble erinnern?
Boulez hat das geleitet, mit seinem unheimlichen Gehör, mit der Betonung auf unheimlich. Monsieur [Francis] Pierre, der Harfenist, hat da oben, ganz hoch oben statt einem *d* ein *h* gespielt [was Boulez in der Probe offenbar bemerkte und korrigierte] ... Das waren wirklich alles ganz ausgezeichnete Musiker, die eben sehr, sehr viel solche Dinge gespielt haben und vor nichts zurückschreckten in puncto technischen Schwierigkeiten. Ohne dann irgendwie zu sagen, um Gottes willen, so geht's doch nicht. Sie haben ihre Arbeit abgeliefert, und zwar sehr gut immer. Die Kontakte mit den einzelnen Musikern waren sehr anregend und hilfreich.

Michael Kunkel: Kann man sagen, dass bestimmte Interpreten auch Impulsgeber waren für bestimmte ästhetische Konzeptionen oder kompositorische Richtungen sogar?
Ich glaube nicht, dass sie in diese oder jene Richtung gegangen sind bei ihrer Arbeit, sondern auf die technische und musikalische Beherrschung ihrer Instrumente.

[Es folgt eine Diskussion über *Régions* mit den um die riesige Partitur versammelten Seminarteilnehmern, die historische Aufnahme der Uraufführung vom 18. Juli 1964 wird abgespielt.]

Michael Kunkel: Soweit vielleicht zu deinem Frühwerk, wie es in Darmstadt präsent war. Es gibt eine Geburtstagslaudatio über dich von Helmut Lachenmann, in der er von Boulez' Einfluss als einem «scholastischen Alptraum»[6] spricht, den du später abgestossen hättest – was möglicherweise insgesamt für die Darmstädter Ferienkurse gelten mag, die du nach 1966 nicht mehr besucht hast.
Es ging in erster Linie darum, dass ich einfach mehr-oder-weniger-viel Musik habe kennenlernen können, also in verschiedensten Ausprägungen. Weil man hier [in der Schweiz] recht wenig hat hören können, einfach mal einen Katalog sozusagen kennenlernen. Insofern war es eine Bereicherung. Aber irgendwann waren die Kurse vorbei und ich habe versucht, auf eigenen Beinen zu stehen.

Michael Kunkel: Nach deinem letzten Besuch 1966 in Darmstadt wurde ja nicht aufgehört, deine Musik zu spielen, es gab dort bis 1976 fast jedes Jahr Aufführungen. Wie aber bist du auf deine eigenen Beine zu stehen gekommen nach dem Abschied aus Darmstadt?
Ich habe diese Kurse besucht und nachher war's einmal fertig. Danach habe ich versucht, hochgestochen gesagt, meine eigene



Hans Ulrich Lehmann, «Quanti» für Flöte und Kammerensemble (1962), Beginn von Teil E. © Hans Ulrich Lehmann, Zürich

musikalische Sprache zu finden mit der Zeit. Mit grösserem oder auch kleinerem Erfolg, das hat schon eine gewisse Zeit gebraucht. Es hat sich dann weg von diesem nur nervösen seriellen Getue eben auch zurück zum *espressivo* [entwickelt]. Wie lange habe ich gehabt, bis ich gewagt habe, in eine Partitur «espressivo» zu schreiben! Es ist dann schon gekommen. Und mir ist es wichtig. Ich glaube, die Musik, wie ich sie zu schreiben versuche, ist oder kann oder könnte als Ausdrucksmusik auch gehört und wahrgenommen werden. Wenn man da reinhört … es ist ja gar nicht so schlimm, es ist ja gar nicht so modern, obwohl die Dissonanzen vorherrschen und so weiter.

Michael Kunkel: Das «espressivo» scheint aber auch in deinen frühen Darmstädter Stücken schon da zu sein, allein schon der Beginn von «Quanti», auf diesen leisen Ton am Anfang folgt ein gewaltiger Ausbruch. Das ist doch expressive Musik.
Ja, natürlich, das *espressivo* habe ich jetzt nur auf piano-Nuancierungen bezogen und nicht auf solche Stellen.

Christoph Haffter: Inwiefern war Darmstadt ein Sprungbrett oder auch eine Werbefläche für Komponisten? War das auch verbunden mit Verlegern, Plattenfirmen … ?
Michael Kunkel: … Darmstadt als Marktplatz?
Eigentlich weniger. Es ging darum, dass man dort aufgeführt worden ist. Was dann weitgehend in der Schweiz nicht zur Kenntnis genommen worden ist. Weil es doch den Ruf von etwas, ja, sehr Besonderem hatte. Von Darmstadt aus bin ich dann, vielleicht nur noch dieses Beispiel, vom Papst des

Südwestfunks, Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Heinrich Strobel, eingeladen worden, um dann einen Auftrag zu kriegen. Es war nicht diese Partitur, dann hat er die genommen [behandelt die Partitur von *Quanti* wie ein Daumenkino]: «Wieder ein schlechtes Stück.» Dann habe ich gesagt: «Ja, bestimmt. Aber warum?» «Weil's leise aufhört.» Ich habe das als sehr widerlich und sehr billig empfunden. Es kam dann trotzdem mal zu Donaueschingen vor zig Jahren.[7] Und das andere: Ich hatte eigentlich immer wieder das Glück, dass Interpreten gekommen sind. Ich komme zurück auf Hans Rudolf Stalder, der nicht nur *Mosaik*, sondern auch ... es gibt ein Stück für ihn, seine Frau [Ursula Burkhard, Flöte] und die Festival Strings Luzern, das oft gespielt worden ist [Konzert für zwei Bläser und Streicher, 1969]. Wobei vielleicht interessant ist: Das Stück hat zwölf, oh Schreck, Teile, viele Kadenzen, aber total zwölf Teile, und da hat ein damaliger Rezensent geschrieben: Ja, diese Quasi-Zwölftönigkeit und dort ist wohl eine Reihe – die habe ich auch nicht verloren wie die andere, sondern da ist überhaupt nichts von Reihentechnik vorhanden.[8] Eigentlich waren das immer wieder Möglichkeiten, neue Stücke schreiben zu können. Das ist oft von Seiten der Interpreten ausgegangen, und das ist natürlich schon sehr toll, weil sich die dann auch wirklich dahinter stellen. Und wenn man zurückblickt [auf] die Ausbildung der jungen Musiker, ich würde fast sagen: exponentiell hat die zugenommen, ist besser geworden. Die Leute sind viel, viel besser als vielleicht vor 40 Jahren im Durchschnitt, und Neue Musik ist für viele junge Interpreten selbstverständlich – ganz im Gegensatz zu den grossen Veranstaltern.

Michael Kunkel: Ich würde vorschlagen, zum Abschluss hören wir noch in ein neueres Werk von Hans Ulrich Lehmann hinein, und zwar in den Anfang von «Tantris» für Sopran, Flöte und Violoncello (1976–77), wenn das in Ordnung ist ...
... das ist sowieso ein Bandwurm, das endet mit dem Text. Das ist eben ein Text von James Joyce, die Tristan-Geschichte im Grunde genommen. Voller Wortspiele, die man eigentlich gar nicht übersetzen kann. Der Tristan in der alten Geschichte ist ja als Tantris gegangen, damit er nicht erkannt wird. Die Dame hat ihn doch retten müssen, pflegen müssen.

[Beginn von *Tantris*]

Michael Kunkel: [nach etwa zwei Minuten] Leider müssen wir aufgrund der abgelaufenen Zeit hier abbrechen ...
... es geht ja so weiter etwa.

---

1 Mit Severino Gazzelloni (Flöte), Solisten des SO von Rom, Bruno Maderna, RCA Italiana (LP, ca. 1963/64).

2 La Monte Young, *Piano Piece for David Tudor #1* (1960): «Bringe dem Klavier einen Heuballen und einen Kübel mit Wasser auf die Bühne, damit es zu essen und zu trinken hat. Der Aufführende darf dann das Klavier füttern oder die Bühne verlassen, wenn es selber isst. Bei ersterem ist das Stück zu Ende, wenn das Klavier gefüttert wurde. Bei letzterem ist das Stück zu Ende, wenn das Klavier isst oder entscheidet, es nicht zu tun.» Eine Aufführung dieses Stücks im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik ist nicht dokumentiert.

3 «Das Material der *Quanti* für Flöte und Kammerensemble (1962) beruht auf einer in fünf Abschnitte unterteilten Zwölftonreihe, wobei die Reihentöne der einzelnen Abschnitte permutiert werden können. Der Form im kleinen entspricht die Großform aus zwölf Sequenzen, die in fünf Hauptpartien gegliedert sind. Die Aufführung kann bei einer beliebigen der zyklisch angeordneten Hauptpartien beginnen; die Reihenfolge der Sequenzen innerhalb der Hauptpartien ist frei.» Christoph Steiner, Artikel *Hans Ulrich Lehmann*, Lexikon *Komponisten der Gegenwart*. Die mobil zyklische Anlage der Partitur wird, ähnlich wie bei Boulez' Dritter Klaviersonate, durch eine Spiralbindung unterstützt.

4 Hans Ulrich Lehmann, *Mosaik* für Klarinette (1964), *Spiele* für Oboe und Harfe (1965). Hans Rudolf Stalder (Klarinette); Ursula Holliger (Harfe), Heinz Holliger (Oboe). Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik CTS 50 (LP 1971).

5 Konnte nicht eruiert werden.

6 Helmut Lachenmann, *Laudatio für Hans Ulrich Lehmann*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/Insel 1996, S. 287–292, Zitat S. 289.

7 Lehmanns *Rondo* für Singstimme und Orchester (1967) wurde bei den Donaueschinger Tagen für Neue Musik 1968 uraufgeführt.

8 Vgl. Hans Ulrich Lehmann, *«Konzert» – Kritik*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 1969, S. 345–352.