Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 60

Artikel: Musik als "Gefahr" für das Hören : Gespräch mit Helmut Lachenmann
Autor: Ryan, David / Lachenmann, Helmut
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927997

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: 13.07.2025

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

MUSIK ALS «GEFAHR» FÜR DAS HÖREN

VON DAVID RYAN

Gespräch mit Helmut Lachenmann

Was ist Ihnen vom politischen und musikalischen Vorbild Luigi Nonos, dessen Schüler Sie in den späten fünfziger Jahren waren, geblieben?

Die Probleme und Gefahren und die unmenschliche Rückseite (und geistfeindliche Vorderseite), die den Kapitalismus – in welch zahmer Maske auch immer – charakterisieren, sind durch die weltweite Entlarvung und Ächtung seiner bislang real existierenden Formen in unserer Zeit keineswegs beseitigt oder unaktuell geworden. Als Künstler habe ich nicht den geringsten Einfluss auf das politische Geschehen, aber ich habe die Möglichkeit – und die Pflicht –, jener Geistfeindlichkeit entgegenzuwirken und zur Sensibilisierung und zur Hellhörigkeit gegenüber jenen billigen Magien, von denen unsere kulturellen Landschaften vergiftet sind, beizutragen – beizutragen durch Kunst, d.h. durch Angebote von ästhetischen Abenteuern, die unsere Erlebnisfähigkeit nicht bloss auf «interessante» Weise unterhalten oder unsere Empfindungsfähigkeit angenehm wärmen, sondern die uns tief berühren dadurch, dass sie das Hören immer wieder auf andere Weise provozieren, d.h. dessen Standardisierungen aufbrechen, unsere Erlebnisfähigkeit erweitern, in diesem Sinne Freiheit praktizieren und dabei die Idee von Musik ständig erneuern.

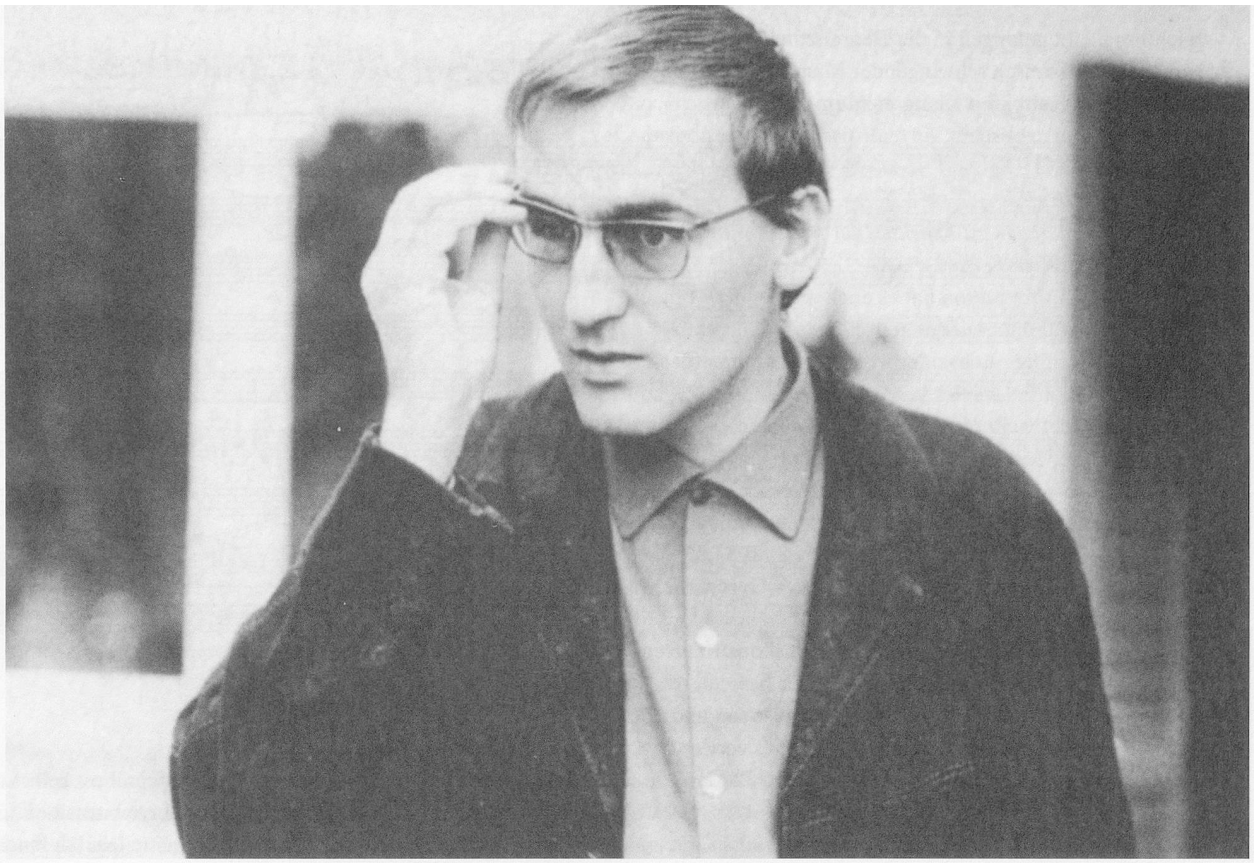
Nichts anderes hat Luigi Nono gemacht, und die politische Bedeutung seiner Musik liegt nicht in der ideologischen Botschaft des überzeugten Marxisten und Kommunisten, sowenig die transzendente Kraft der Bachschen Musik sich einfach durch ihre protestantische Provenienz erklären lässt. Und *Cori di Didone* ist nicht weniger «engagierte Musik» als *Il canto sospeso.* Insofern waren die politischen Aktivitäten und Äusserungen des Kommunisten Nono oft eher ein Hindernis für die wahre politische, d.h. existenzielle, zeitlose Botschaft seiner Musik.

Hans Werner Henze hat Ihr Werk und dasjenige einiger Ihrer Zeitgenossen – viele haben es damals als Angriff empfunden – als «Musica Negativa» bezeichnet; was halten Sie von einer solchen Bezeichnung?

Musica Negativa steht für eine kompositorische Philosophie, welche den subversiven Aspekt quasi manieristisch instrumentalisiert, so dass ihr kreativer Ansatz seiner Impulse aus dem wie auch immer zerstörerischen Umgang mit unseren vertrauten musikalischen Mitteln bezieht. Es gab und gibt immer noch Komponisten, die in diesem Sinne das «Épatez le bourgeois» zum musikalischen Kochrezept verniedlicht haben, «Diplom-Surrealisten» (wie Peter Sloterdijk sagt), die sich törichterweise auf Adorno berufen – und noch törichter: auf Cage. Ich will damit nichts zu tun haben, obwohl ich zumindest den Überdruss an den versteinerten Formen bürgerlicher Musikrezeption teile. Diese werden aber nicht dadurch überwunden, dass man sie im Namen einer Musica Negativa schockhaft entfremdet oder surrealistischen Spass damit treibt, vielmehr müssen sie sich im Blick auf neue Horizonte von selbst ausser Kraft setzen: Ein Prozess, der mehr Schocks bewirkt als jedes *ad hoc* inszenierte Schockierungsmanöver. Genau diese Dialektik – der standardisierte Schönheitsbegriff zerbricht von selbst im Blick auf neue emphatische Visionen des Schönen – habe ich bei Nono studiert.

Ein wichtiger Teil Ihrer kompositorischen Arbeit war die Entwicklung einer «musique concrète instrumentale»; wurde dieses Interesse von Ihrer Arbeit mit elektronischen Techniken Mitte der sechziger Jahre angeregt oder ging es Ihnen mehr um eine analytische Untersuchung der physikalischen Eigenschaften verschiedener Arten von Klangerzeugung bei traditionellen akustischen Instrumenten?

Die Idee einer «musique concrète instrumentale» – Klang als Nachricht seiner mechanischen Hervorbringung und so als energetische Erfahrung – hat das kompositorische Material meiner Werke zwischen 1968 (*temA*) und 1976 (*Accanto*) geprägt, und bis heute gehört dieser Aspekt zu meinem kompositorischen Denken. Er bedeutet zwar weithin instrumentaltechnische Verfremdung, der Ton als gestrichener, gepresster, geschlagener, gerissener, als erstickter, als geriebener, als perforierter, etc. Zugleich muss



Helmut Lachenmann zur Zeit seines Studiums bei Luigi Nono

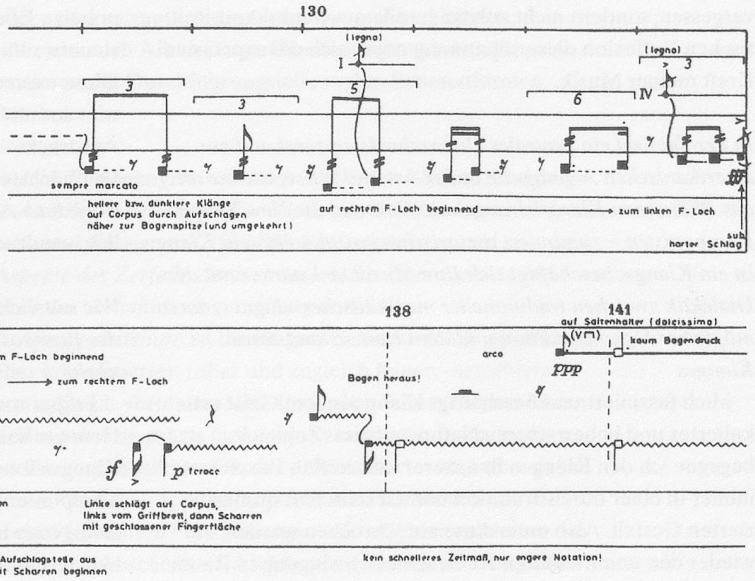
er sich aber am vertrauten philharmonischen Ton bewähren, der in solchem Kontext jegliche Vertrautheit verliert und noch einmal völlig neu beleuchtet, gar «unbekannt» wird. Eine solche Perspektive erfordert eine veränderte Kompositionstechnik, bei welcher die klassischen Grundparameter Tonhöhe, Dauer, Farbe, Lautstärke und ihre Derivate nur noch als untergeordnete Aspekte der Kategorie des Energetischen eine Rolle spielen.

Sie untersuchen also das «Wesenhafte» am Mechanischen eines bestimmten Instrumentes und leiten daraus ein bestimmtes Klangspektrum ab …

Nun, eine *fortissimo* angerissene leere C-Saite des Cellos ist nicht ein konsonantes oder dissonantes oder ein sonstwie intervallisch funktionierendes Element, sondern ein explosives, physikalisch gesteuertes «Naturereignis». Um einen solchen Aspekt zu entwickeln, muss eine Praxis der klangtechnischen «Dekonstruktion» entwickelt werden, die ihrerseits zu unerwarteten Möglichkeiten führt. Und entscheidend ist nicht die botanische Entdeckerfreude an ungewohnten Klängen, sondern die damit ermöglichte Neuorientierung des Hörens. Das eben erwähnte Cello-Pizzikato ist ja keineswegs etwas Ungewohntes, aber es erweist sich im so veränderten Kontext dennoch plötzlich als etwas Unbekanntes.

Übrigens: Das Vertraute in neuem Lichte neu erleben – das war nur möglich am traditionellen Instrumentarium. Die Elektronik konnte dabei wenig nützen, denn deren Klang-

Helmut Lachenmann: «Pression», T. 128–141



reichtum bleibt gefangen in der Begrenztheit eines Lautsprechers bzw. dessen schwingender Membrane: er ist mit all seinem unübersehbaren Klangreichtum «ungefährlich», oxydiert schnell zu exotischer, surrealistischer, expressionistischer Idylle.

Gibt es Verbindungen zu Aspekten der freien Improvisation in ihrer virtuosesten Form?

Mit freier Improvisation hat es auch nicht viel zu tun, obwohl man dort immer wieder auf unerwartete Fascinosa stösst, die allerdings mehr oder weniger spontan entdeckt und ebenso spontan wieder vergessen werden und die, kompositorisch nicht weiter in den Griff genommen, sozusagen nichts von ihrer formalen, expressiven oder gar transzendenten Funktion im Gesamtzusammenhang wissen.

Die Faszination des blossen Effekts ist letztlich nichts, sie ist ersetzbar, denn jeder kann hinterm Steg mit dem Bogen kratzen, vielmehr bezieht jeder Klang, jedes Geräusch, verfremdet oder unverfremdet, vertraut oder ungewohnt, seine einmalige musikalische Bedeutung vom auskonstruierten Kontext, lebt von seiner Architektur, seiner besonderen Hierarchie und den darin organisierten Prozessen und Transformationen: das erwähnte Cello-Pizzicato als verwandelter Paukenschlag. Hier hat Improvisation keinen Platz.

Waren Sie interessiert an den erweiterten Techniken, die von der amerikanischen Avantgarde seit den frühen fünfziger Jahren entwickelt worden sind, zumal von Cage, aber auch von Christian Wolff oder Earle Brown? Gab es relevante Berührungspunkte zu jenen indeterminierten «Architekturen» (sofern man den Widerspruch gelten lassen will)?

Ich war von jeher tief beeindruckt von Cage und schätze Christian Wolff ebenso wie Earle Brown. Allen dreien bin ich oft begegnet, Cage schon 1954 in Donaueschingen bei der legendären Matinée mit David Tudor, Christian Wolff 1972 in Darmstadt, Earle Brown in Darmstadt und vielen Konzerten überall, und 1990 hat Cage noch in seiner New Yorker Wohnung für mich gekocht… Die «Angstlosigkeit» bzw. Unbefangenheit dieser Komponisten gegenüber dem ungewohnten Klang (und ebenso gegenüber dem Gewohnten!!) hat mich ganz bestimmt bei meinem Suchen ermutigt. Aber direkte Einflüsse gibt es nicht, kann es nicht geben. Als Schüler von Luigi Nono war meine ästhetische Welt diametral entgegengesetzt. Bei «meinen» Geräuschen ist und war die «Angst», d.h. die Spannung zwischen philharmonischen Tabus und exterritorialen Ausbrüchen nicht vergessen, sondern nicht zuletzt gerade aus der kompositorischen Reflexion dieser Spannung ergab sich die expressive Kraft meiner Musik.

In der Tat liegt ein zentrales Unterscheidungsmerkmal zur amerikanischen Avantgarde in der Art und Weise, wie Sie an das Phänomen Klang herangehen. Während die New Yorker Komponisten – zumindest rhetorisch – postulieren, «ein Klang ist ein Klang», beschäftigt sich Ihre Musik viel stärker mit der Dialektik zwischen traditioneller musikalischer «Figur», deren möglicher Dekonstruktion und dem Rohzustand eines Klanges.

Mich fasziniert und beschäftigt Klang als vom Geist artikuliertes und beherrschtes «Naturereignis». Zugleich begegne ich den Klängen in unserer kulturellen Praxis fast immer in einer durch Tradition und Gesellschaft domestizierten Gestalt. Also muss diese aufgebrochen werden, um wieder den unmittelbaren Kern, seine Schwingung in Raum und Zeit freizulegen. Das bedeutet Verfremdung für den, der sich an den gesellschaftlichen Kodex klammert, es bedeutet aber ebenso Öffnung, Befreiung. Und als solches muss es sich im Werk rechtfertigen. Verfremdung um ihrer selbst willen bedeutet surrealistischer, exotischer, expressionistischer Manierismus. Solchen Spass verachte ich. Ich mache Ernst. Das macht mir mehr Spass.

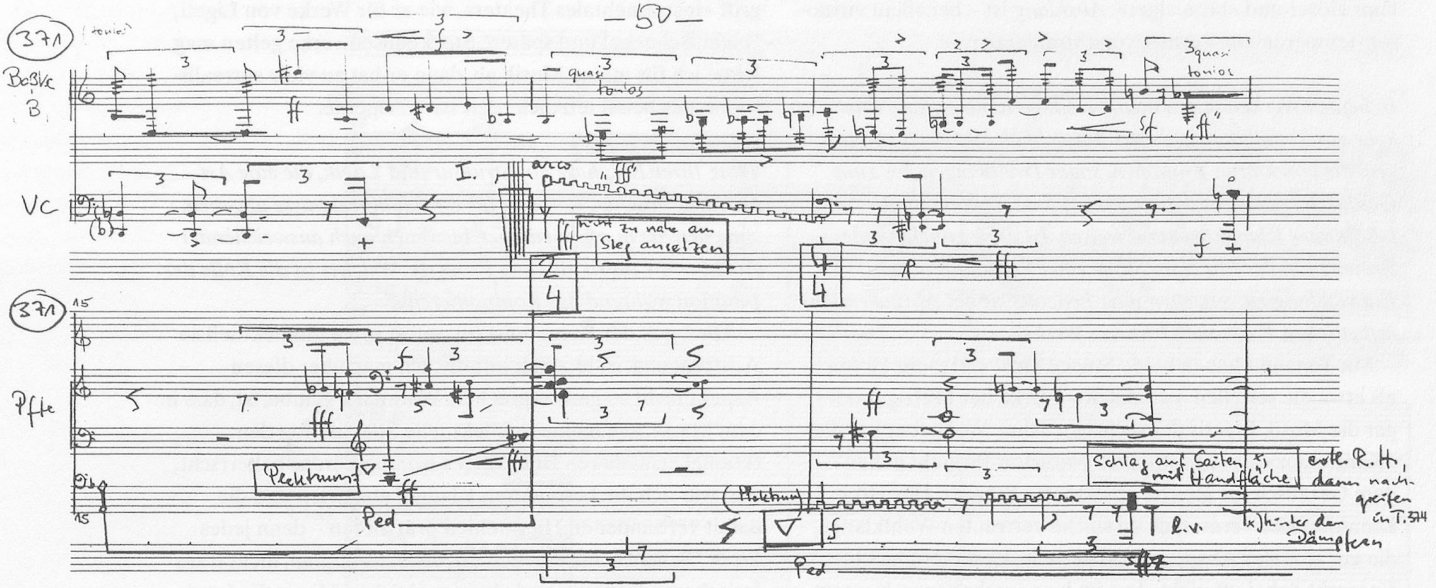
Helmut Lachenmann: «Allegro sostenuto», T. 371–373

In Ihren Anmerkungen zum Klarinettenstück «Dal Niente» umschreiben Sie den musikalischen Prozess als «ein expressives Kraftspiel, dessen Schauplatz kontinuierlich vom ‹Konkreten› ins ‹Abstrakte› fliesst». Bei anderer Gelegenheit haben Sie betont, jede Bildung expressiver Gesten sei zu «blockieren». Ist auch Ausdruck zuerst zu dekonstruieren, bevor er neu geformt werden kann?

Ausdruck wird weder durch Konstruktion noch durch Dekonstruktion und schon gar nicht durch Arrangement seiner vertrauten Signale geschaffen oder gesteuert. Ausdruck entsteht auf der Rückseite dessen, was der Komponist arbeitet. Für mich heisst Komponieren: immer wieder anders Dekonstruieren, zugleich neue Kontexte für die so freigesetzten Elemente konstruieren, stipulieren, und das so gewonnene Klangmaterial neu, d.h. auf meine Weise beleuchten. Das bedeutet Zerstörung, Entleerung, Zersetzung für den präformierten Ausdruck, von dem kein Klang a priori frei ist. Aber bei diesem Prozess bildet sich erneut eine expressive Energie, die ich nicht steuern kann bzw. nicht steuern sollte, um seine einmalige Authentizität zu wahren. Diese expressive Energie strahlt in erster Linie so etwas aus wie «kreative Heiterkeit», sogar Freiheit. Alle sonstigen Ausdruckschiffren beziehen ihre Glaubwürdigkeit von dort. Der höchste Grad von Ausdruck in der Musik des «Expressionisten» Alban Berg in seinen Partituren lautet bekanntlich: «audruckslos»…

Wie nützlich ist dieser Gedanke des «Blockierens» während des Kompositionsprozesses – interessiert Sie dies überhaupt noch?

Früher meinte ich Ausdruck «verweigern» zu sollen. Heute sehe ich, dass dies ganz von selbst geschieht, wenn die Klangvisionen bzw. musikalischen Strukturen, auf die das Komponieren sich richtet, in ihrer Authentizität stark genug sind. Nono hat nie Ausdruck blockiert. Aber er hat ihn evoziert und zugleich aufgebrochen und so gereinigt. Pathos, Gewalt, Zartheit, Innigkeit: alles wirkt bei ihm wie neugeboren. Negation und Selektion ergaben sich quasi traumwandlerisch.



Bestimmte Stücke würden dazu aufrufen, «anders» zuzuhören; ein solcher Aufruf, so bemerkten Sie einst in bezug auf das Cellostück Pression, bedeute, «sich selbst zu erfahren». Was genau verstehen Sie darunter?

Das ist verbal schwer zu beschreiben. Aber jeder, der sich einer echten Herausforderung stellt, sei es bei einer Bergbesteigung, bei der Durchquerung einer Wüste, bei einer geistigen oder sportlichen Höchstleistung, jeder der sich wie auch immer einer existenziellen Grenzsituation aussetzt, ins Ungewohnte, ins Unvertraute vordringt, jeder, der «über seinen Schatten springen musste», weiss, was es heisst: sich selbst erfahren. Dort, wo unser Hören wirklich herausgefordert («provoziert») wird, durch die ungewohnten, gleichwohl emphatisch geladenen Kategorien, die ein Kunstwerk bestimmen – und seien es, wie z.B. in *Pression,* «nur» die radikal abgewandelten, den eingebürgerten Musikbegriff sabotierenden Druckverhältnisse des wie auch immer die Saiten oder andere Instrumententeile traktierenden Bogens, dem sich das brutal perforierte Pressgeräusch auf den Saiten hinter dem Steg ebenso unterordnen wie der vertraute, warme unisono-Klang des Tones *des* auf zwei Saiten. In solchen Grenz- oder gar «Krisen»-Situationen fängt unser Hören an, sich selbst und die eigenen spontanen Reaktionen zu beobachten, sich seiner so irritierten Wertvorstellungen zu erinnern. Darüber hinaus wird der so in Bewegung geratene Geist an seine Unfreiheit als gesellschaftlich verwalteter und zugleich an seine Fähigkeit erinnert, diese zu überwinden, über die Wahrnehmung des Akustischen hinaus die Gesamtsituation zu verstehen, in der solche «Provokation» sich ereignet und auf die sie reagiert. In einer Zeit der bequem verfügbaren Magie per Knopfdruck sollte neue Musik grundsätzlich so etwas wie «Gefahr» für das Hören bedeuten.

In welcher Hinsicht?

Am Ende eines gehörten Werks sollte der Hörer ein anderer sein als zuvor. Und dies gilt natürlich vor allem erst einmal für den Komponisten selbst. Schönberg, Berg, Webern, Varèse, aber auch Stockhausen, Cage, Nono haben dies beispielhaft praktiziert.

Ausserordentlich fasziniert bin ich von Ihrem monumentalen Werk «Ausklang» von 1984/85, das mit vielfältigen Resonanzen des Klaviers und des Orchesters spielt und ein Gefühl von Zerfall hervorruft. Es scheint darum zu gehen, dass, nach dem Gesetz der Schwerkraft, jeder Klang in die Stille fällt. Das Orchester hat dabei die Funktion, die Klavierpedale zu erweitern: Es fängt die verschiedenen Resonanzen auf, bevor sie verklingen. Dies führt zu einem unerhört dramatischen Effekt.

Die «Dramatik», wenn sie diese Bezeichnung verdient, verdankt sich keiner äusserlichen Inszenierung – als solche wäre sie nicht lange wirksam –, sondern einer inneren prozessualen Logik des Klangmaterials: z.B. die quasi subkutane Mutation der *ppp*-Tupfer des Solo-Instruments im tonlosen Abschnitt bis hin zum *fortissimo*-C-Dur-Klang des vollen Orchesters, oder darnach die Transformation des perforierten Klangs bis hin zu resultierenden Wirbeln und zu *prestissimo*-Bewegungen, gar zu absurden *glissando*-Patterns, etc., etc. Form ist für mich ein in die Zeit zu projizierender Aspekt von Klang; Form sozusagen als «Arpeggio» einer statisch und/oder dynamischen Klangsituation. Ich erinnere an meinen uralten, aber immer noch aktuellen Aufsatz *Klangtypen der Neuen Musik:* Musik als Abtastprozess eines seinerseits dynamisch bewegten strukturellen Zustands. Es ist nicht die inszenierte Dramatik eines Theaterstücks, sondern diejenige eines «imaginären Naturereignisses», insofern bei aller Logik immer doch unberechenbar. Vorbilder sind vermutlich die *Gruppen* von Stockhausen, vielleicht auch Alban Bergs *Drei Orchesterstücke,* und ganz bestimmt die Durchführungsteile in den Sonatenformen Beethovens.

Welche Beziehungen verbinden die beiden Werke «Ausklang» und «Allegro sostenuto» für Klarinette/Bassklarinette, Violoncello und Klavier von 1987/88? Zu denken ist zumal an Aspekte des Zerfalls, der instrumentalen Homogenität und auch des Verhältnisses von Klang und Stille.

Allegro sostenuto ist die jüngere Schwester von *Ausklang,* eher komplizierter, roher und zugleich feiner, «sensibler» und zugleich «brutaler». Die Resonanz-Subtraktionen lassen sich mit drei so präzis ineinander verzahnten Instrumenten im Kammermusikbereich viel differenzierter abstufen als mit einem Orchesterapparat, zugleich aber lassen sich z.B. die vorhin genannten Perforationen viel radikaler ausweiten. Im vorletzten Abschnitt wird schliesslich das Klavier «angezündet»: Der Friktions-Gestus, mit dem in meiner Oper die Streichhölzer entzündet werden, das «Ritsch» über alle Saiten, wird bereits mit aller – gewiss streng kontrollierter –

Gewaltsamkeit vorweggenommen. *Allegro sostenuto* ist kapriziöser und «bösartiger», *Ausklang* ist – bei allem virtuosen Temperament – ernster und strahlender.

In beiden Werken sei, so meinten einige Kritiker, eine Rückkehr zur Tonalität angedeutet. Tatsächlich gibt es Abstufungen, die von klaren Tonhöhen, sogar Dreiklängen, bis zum Geräusch reichen und dadurch auf die Funktionalität bestimmter Klangkörper verweisen. Ist diese zunehmende Präsenz tonaler Mittel im Sinne einer kontinuierlichen Entwicklung zu verstehen oder bedeutet sie ein Abrücken von ästhetischen Positionen früherer Werke?

Mit Tonalität haben beide Stücke nicht viel mehr zu tun als etwa die seriellen – atonalen – Werke der fünfziger oder gar die Musik Ligetis der sechziger Jahre. Wohl aber hat die «Konsonanz» als «künstliches» Naturton-Produkt neben dem Geräusch die gleiche objekthafte Präsenz. Der Hörer klammert sich vermutlich an solche vertrauten Wohlklänge, die ein atonaler Akademismus gern ausklammern möchte. Er merkt dabei oft nicht, dass im hier geschaffenen Kontext auch das tonlose, das gepresste Geräusch, das dissonante Ereignis ebenso Variante von Wohlklang, also seinerseits eine Konsonanz neuer Art geworden ist. Diese Klangpraxis hat sich sicher in meinen frühen Klavierstücken *Echo Andante* und *Wiegenmusik* vorbereitet, aber auch in *Air, Kontrakadenz, Harmonika,* in *Salut für Caudwell* und anderen frühen Arbeiten trifft man auf solche «dialektische Atonalität».

«… zwei Gefühle …, Musik mit Leonardo» (1992) ist als eine «mediterrane Klang-Landschaft» bezeichnet worden. Offenbar waren visuelle Anregungen richtungsweisend, gerade auch in Bezug auf Leonardo da Vinci. Lässt sich dies auch auf andere Werke übertragen? Haben die bildenden Künste Auswirkungen auf Ihre Kompositionen gezeitigt?

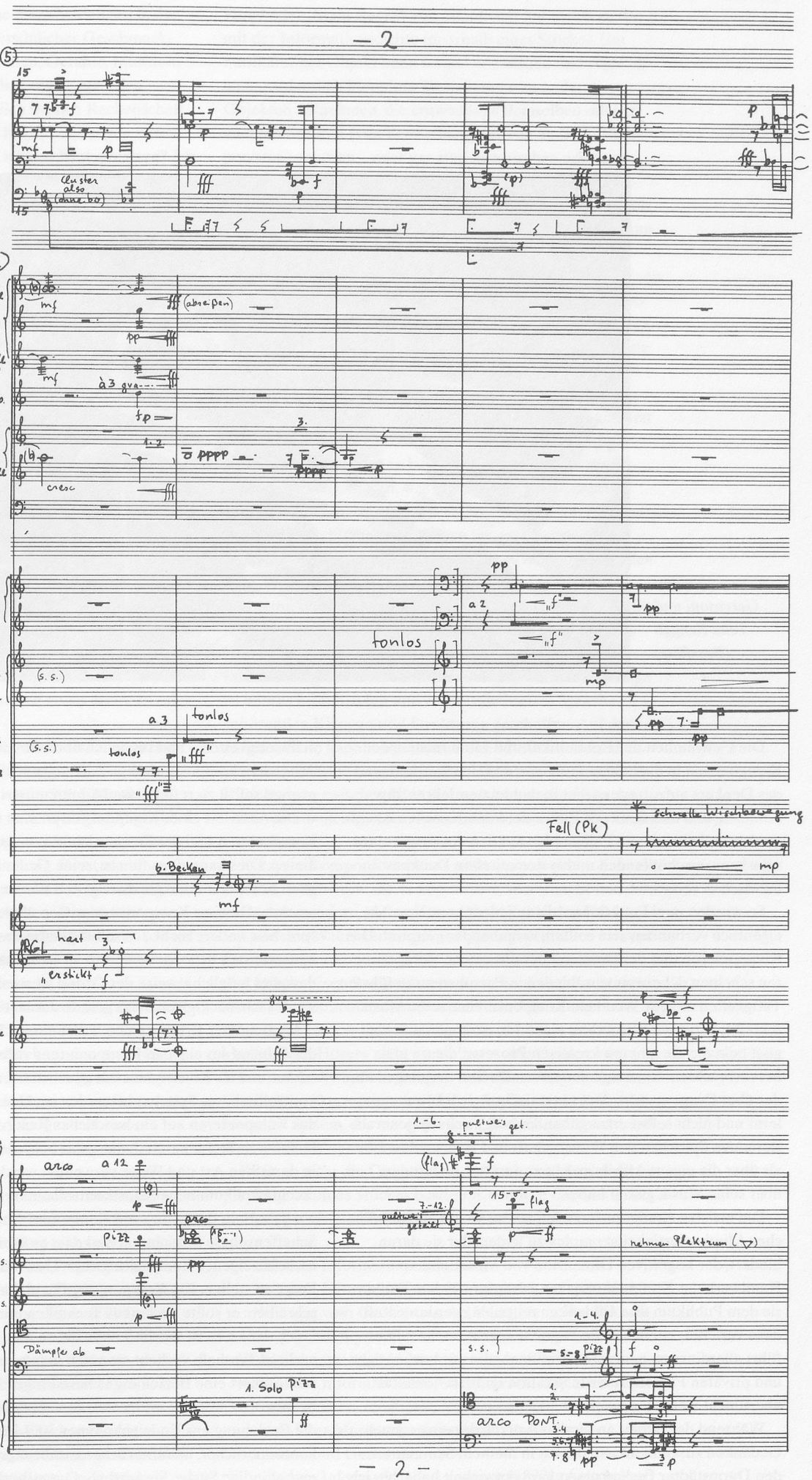
Der visuelle Impetus in … *zwei Gefühle* … ist nicht stärker als etwa in *Air* oder *Kontrakadenz* oder *Gran Torso* oder in anderen Werken. Mein Komponieren zielt prinzipiell auf die Organisation eines «Klang-Spektakels» mit allen möglichen Varianten. Natürlich erlaubt die Einbeziehung des Leonardo-Textes im Unterschied zu meinen früheren Werken die innere Vorstellung von Naturschauspielen, die das Hören bildhaft machen, vielleicht in diesem Sinne erleichtern. Das gilt vermutlich auch für die Musik zu meiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern,* wo die «klirrende» Kälte, das Zittern des frierenden Kindes, die Pantoffel auf der Strasse, der «Doppler-Effekt» des auf der Strasse vorüberrasenden Verkehrs, die Schwefelhölzchen, etc., gleichsam visuelle Hörhilfen zu geben scheinen. Aber letztlich soll – ich deutete es schon an – das unmittelbare Klanggeschehen selbst zum sich selbst genügenden «Naturschauspiel» werden: bewegte, statische, sich transformierende, transzendierende Klang-Landschaften; und mehr noch: Klangentstehungs-Landschaften.

Und die visuellen Aspekte einer Aufführung selbst – ziehen Sie diese in Betracht?

Das Musizieren (ein altmodisches Wort vielleicht) wird selbst – mehr noch als in manchen anderen Werken – zum instrumentalen Schauspiel, welches allerdings von mir prinzipiell nicht mehr beeinflusst wird, als es der musikalisch kontrollierte Zusammenhang erfordert. Der vorsichtig an seinem Rand im Kreis angetriebene («angewärmte») japanische Tempelgong (Dòbachi), der quasi unmerklich seinen wundervoll satten Klang – man weiss nicht woher – aus dem Nichts kommend in den Raum abstrahlt: man sieht/ahnt/imaginiert den Klang, bevor man ihn hören kann. Den Begriff «instrumentales Theater», wie er für Werke von Ligeti, Kagel, Schnebel und spätere Stockhausenwerke gelten mag, lehne ich für meine Musik ab, denn er hat zu viele surrealistische, das heisst letztlich regressive Aspekte.

Trotz Ihrer Emphase auf Struktur und Logik, die eine Art architektonischen Rahmen für die Klangereignisse abgeben, sprechen Sie in oft poetischer, bisweilen auch ausweichender Art über die musikalischen Prozesse: Welches ist die Rolle der Intuition während des Komponierens?

Alles, was der Komponist tut, selbst seine intellektuellste Anstrengung, ist letztlich intuitiv. Ich mag über diesen Aspekt nicht so gerne sprechen. Woran ich glaube, ist, dass in dem Masse, wie meine intellektuelle Spekulation den rational erfassbaren Bereich des Komponierens beherrscht, also wie sich die besonderen Klang-Kategorien und die damit verbundenen Hierarchien präzisieren – denn jedes Werk braucht seine eigenen unverwechselbaren, nicht transferierbaren Kategorien –, dass im gleichen Masse die Intuition erst lebendig und zu einer kreativen Autorität wird. Die Intuition kann, sie muss den rationalen Ansatz, so unverzichtbar dieser ist, noch einmal total durchkreuzen. Sie ist unverzichtbar, und wehe, wenn ein Komponist lediglich seiner Ratio vertraut (denn diese ist zugleich befreiend *und* begrenzend, so wie eine bemannte Rakete für ihre Besatzung Weg ins All und zugleich eine Art Gefängnis ist). Um mich selbst zu zitieren: ein Komponist, der genau weiss, was er will, der will doch nur, was er weiss – und das ist so oder so zu wenig. Dennoch: Intuition ersetzt nicht das kompositorische, konstruktivistische Denken. Und sie ist nicht dasselbe wie «Instinkt». Über letzteren, der letztlich alles noch einmal aus dem Unbewussten kontrolliert, lässt sich schon gar nicht reden. Wer ihn nicht hat, nicht ihm gehorcht, ist sowieso verloren.



Helmut Lachenmann: «Ausklang», T. 5–9