

Wolfgang Korb im Gespräch mit Luca Lombardi
(Marino/Roma, August 2013)

WOLFGANG KORB: Ich habe mir vorgestellt, dass wir zuerst über Deine aktuellen Arbeiten und über Deine Projekte sprechen.

LUCA LOMBARDI: Das wichtigste Projekt für die nächste Zeit ist meine neue Oper mit dem Arbeitstitel „Ofer“, nach einem Roman von David Grossman, ins Deutsche übersetzt mit dem Titel „Eine Frau flieht vor einer Nachricht“. Und das ist eine Arbeit, an der ich schon länger laboriere, in dem Sinne, dass ich das Libretto selber geschrieben habe, zum allerersten Mal. Ich habe früher mit anderen Autoren zusammen gearbeitet, zum Beispiel mit Friedrich Christian Delius an dem Libretto von *Prospero* oder habe mitgewirkt an Libretti, die andere unterschrieben haben, wie im Fall von *Il re nudo*. Aber diesmal habe ich das Libretto selber geschrieben und zwar in einer italienischen Version, die ich dann aber nicht selber, das muss ich zugeben, ins Hebräische zurück versetzt habe. Und ich vertone jetzt dieses Libretto auf Hebräisch, das ist für mich eine große Herausforderung, was die Arbeit nicht leichter macht, aus vielen verschiedenen Gründen: Erst mal schreibt man Hebräisch von rechts nach links, also da muss man sich schon einiges einfallen lassen, aber gut, das ist ein technisches Problem, zum anderen spreche ich inzwischen zwar ganz gut hebräisch, aber ich kann nicht sagen, dass ich der Sprache wirklich mächtig sei. Und deswegen weiß ich manchmal selber nicht, was ich da geschrieben habe, muss im Wörterbuch nachschauen oder wie man das ausspricht usw. Also das verlangsamt die Arbeit, aber wie gesagt, das ist eine Herausforderung und Du kennst mich schon ein paar Jahre, ich bin jemand, der Herausforderungen liebt, also der einfachere Weg wäre natürlich gewesen, das Libretto auf Italienisch zu vertonen. Nun ich denke, dass diese Arbeit mich die nächsten paar Jahre beschäftigen wird, aber vielleicht werde ich sie mehrmals unterbrechen, um etwas anderes zu machen.

WK: Ja, das wollte ich gerade fragen: parallel dazu gibt es doch bestimmt noch andere Projekte?

LL: Ja, ich habe mehrere Projekte. Aber, wie man vielleicht nicht sehr vornehm auf Deutsch sagt, über ungelegte Eier soll man nicht reden. Nein, ich habe tatsächlich mehrere Projekte, sowohl kammermusikalischer Art als auch Orchesterstücke. Also sagen wir, an Ideen und Projekten fehlt es mir nicht. Aber ich glaube, die Oper ist die wichtigere Arbeit im Moment.

WK: Prinzipiell, denke ich, bist Du jemand, der sehr gern und sehr leicht von einer Arbeit zur anderen wechseln kann und mag. Also, Du machst nicht erst eine Komposition fertig, bevor Du die nächste beginnst, sagen wir mal so.

LL: Nein, zum Beispiel hat sich in den 90er Jahren aus verschiedenen Gründen die Arbeit an meiner zweiten Oper *Dimitri oder der Künstler und die Macht* sehr lange hingezogen. Also zwischen der ersten Idee oder der ersten Arbeit daran und der Uraufführung vergingen ganze zehn Jahre, an denen ich immer wieder an dieser Oper gearbeitet habe. Dazwischen habe ich ganz unterschiedliche Sachen gemacht, einschließlich dieses Stückes *Infra*, was wir vorhin wieder gehört haben. Und doch fand ich immer wieder den Faden zu dieser Oper, die natürlich stilistisch ganz anders liegt, ganz anders ist als beispielsweise *Infra* oder *Addii* oder ich weiß nicht, was ich noch in diesen zehn Jahren alles komponiert habe. Das

heißt, ich kann mich ganz gut, denke ich, wieder rein versetzen in eine bestimmte musikalische Welt, die ich zeitweilig verlassen muss.

WK: Das bringt mich auf die Frage nach Deiner Arbeitsmethode oder Methodik, sofern Du von Dir behaupten magst, dass Du eine entwickelt hast und ihr folgst? Also die Frage: Wählst Du zunächst Konzepte oder Konzeptionen aus, und wie ist dann nachher das Verhältnis von Planung und spontaner Intuition beispielsweise?

LL: Wenn ich jetzt auf einige Jahrzehnte Kompositionsarbeit zurückschaue, dann gibt es ganz unterschiedliche Fälle. Nehmen wir zum Beispiel ein Stück von 1971: *Wiederkehr* für Klavier, das ist nach einem strengen Plan entstanden. Damals hat mich die harmonische Arbeit interessiert, harmonisch nicht im Sinne der traditionellen Harmonik, sondern im Sinne dessen, was Adorno die Dimension des Simultanen genannt hat. Also was vertikal notiert wird und dann gleichzeitig klingt. Ich bin von fünfzehn Grundakkorden ausgegangen und habe sie mit anderen Akkorden vermischt. Damit habe ich harmonische Felder gebaut. Außerdem gab es Vorgriffe und Rückgriffe formaler Art. Daher auch der Titel *Wiederkehr*. Es gibt bestimmte Dinge, die in dem Stück wiederkehren. Als ich aber dann konkret ans eigentliche Komponieren ging, habe ich mehreres spontan entschieden – so habe ich z. B. eine Einleitung eingebaut mit Oktaven auf F, sowohl im tiefen, als auch im hohen Register, und mit horizontalen, sprich: melodischen Figuren, die zwar aus den Grundakkorden gewonnen wurden, aber auch relativ frei waren. Das heißt, ich lasse mir die Freiheit, einen Plan zu modifizieren oder auch ganz und gar über Bord zu werfen, weil letzten Endes für mich entscheidend ist, wie das Stück klingt und wie es im Zusammenhang funktioniert. Und das kann man nur mit dem Ohr – dem äußeren wie dem inneren – entscheiden, oder durch Intuition, durch, sagen wir, „Ohrenspitzengefühl“. Ein Plan, sei er auch auf dem Papier formal in sich stimmig, gewährleistet *per se* nicht das stimmige musikalische Resultat.

WK: Wie geht dann die Ausarbeitung genau vonstatten? Bei einem Stück wie *Wiederkehr* scheint das ganz klar zu sein, es ist ja ein Klavierstück. Arbeitest Du oft am Klavier oder mit dem Klavier, mit Hilfe des Klaviers? Auch bei Ensemblestücken oder bei Opern?

LL: Paradoxerweise habe ich meine Klavierstücke nicht am Klavier komponiert. *Wiederkehr* habe ich nicht am Klavier komponiert. Warum? Na gut, sicherlich habe ich die Akkorde am Klavier ausprobiert, das ist klar. Aber der Grund mag darin liegen, dass ich mich nicht von der Intelligenz der Finger oder vom Gedächtnis der Finger beeinflussen lassen wollte. Wenn man sich ans Klavier setzt, dann wissen die Finger schon irgendwie, was sie machen wollen. Und das ist natürlich auch eine Begrenzung. Gerade bei Klaviermusik – das klingt vielleicht paradox, weil das Stück natürlich auch pianistisch sein muss. Die Gestalt, die Struktur der Hand kann zwar helfen, kann aber auch ein Hemmnis sein. Nehmen wir z.B. *Klavierduo*, den Anfang des ersten Satzes, ich weiß nicht, ob Du Dich daran erinnerst, er heißt „Gradus de Parnasso“, das sind ganz schnelle Tonleitern. Abgesehen davon, dass es für zwei Klaviere ist, ist es absurd zu denken, dass ich das am Klavier spielen könnte: Also irrsinnig schnelle Tonleitern, nicht Dur- oder Moll-Tonleitern, sondern bestimmte Tonleitern, die ich damals konstruiert habe – das ist nicht anders möglich, das muss man am Schreibtisch planen; auch die Anzahl der Noten dieser Tonleiter, die ja variabel ist, oder ob sie aufsteigend oder absteigend sind, das ist von mir alles vorher minutiös geplant worden. Für mich war damals wichtig, dass sich aus diesen schnellen Tonleitern etwas ergibt wie ein Vorhang, wie ein Gesamtergebnis, bei dem

Quantität in eine neue Qualität umschlägt: Plötzlich geht es nicht mehr um diese Tonleitern, sondern um dieses dichte Gewebe, diese Textur ...

WK: Da fällt mir ein, dass es natürlich auch eine virtuelle dritte Dimension gibt, die sich erst beim Hören einstellt. Ich kann mich erinnern, dass György Ligeti mal ganz fasziniert von afrikanischen Marimba-Spielern erzählt hat, bei einem Vortrag in Wien. Die zwei Spieler sitzen einander gegenüber und spielen mehr oder weniger die gleichen Tonleitern, aber versetzt, und dadurch ergibt sich eine virtuelle dritte Stimme, die aber nicht unbemerkt bleibt, sondern ein Dritter kommt hinzu und spielt in einem höheren Register diese virtuelle dritte Stimme. Es ist ihnen bewusst, dass sie etwas virtuelles Drittes erzeugen mit ihren zwei ein bisschen versetzt gespielten Stimmen. Also das hat ihn damals fasziniert, und ich meine, auch Conlon Nancarrow wäre an dieser Stelle zu nennen: das sind ja ähnliche Effekte, die sich ergeben durch die Überlagerung ganz schneller Tonleitern, wodurch dann etwas Drittes, Neues, Virtuelles erzeugt wird - eigentlich nur im Ohr des Zuhörers.

LL: Ich wollte noch etwas hinzufügen: Ich glaube, Deine Frage zielte auch darauf, dass Du weißt, dass ich gern am Klavier komponiere. Also wann immer es möglich ist, komponiere ich am Klavier, bei Klavierstücken komischerweise nicht, in der Regel aber sonst schon, auch die neue Oper, wobei es Stellen gibt, wie der Anfang, die Einleitung, die habe ich noch nicht geschrieben. Die muss ich gleich in Partitur schreiben, das geht nicht anders, es geht da nämlich um Klangfarben; davon einen Klavierauszug zu machen, ist übrigens auch problematisch. Aber sonst, die Singstimmen und die Begleitung, das kann ich natürlich am Klavier komponieren. Das mache ich gern seit meiner ersten Oper eigentlich, seit meiner *Faust-Oper*. Ich singe und spiele und dadurch habe ich eine unmittelbare Nähe zum Klang, die mir wichtig ist.

WK: Ohne konkreten Bezug auf die neue Oper oder irgendein anderes Stück möchte ich ganz kurz von Dir hören, was Du zu dem Begriff Material zu sagen hast – natürlich immer bezogen auf Deine eigene Arbeit. Ich weiß aus früheren Gesprächen, dass Du einmal versucht hast, zwei verschiedene Arten von Materialbegriffen oder von Umgang mit Material für Dich zu definieren. Das eine war das eingegrenzte, exklusive Material, also ein Akkord oder mehrere wenige Akkorde beispielsweise, das andere war dieser inklusive Materialbegriff. Hat sich das weiter entwickelt, dieses Denken, dieser Umgang mit Material oder gehst Du inzwischen sehr frei auch mit dieser Frage um und nimmst das, was Dir gerade intuitiv passend oder wie auch immer sinnvoll erscheint?

LL: Ja, diese, sagen wir, Systematisierung meiner Arbeit in *inklusiv* und *exklusiv*, wobei es dann auch einen dritten Strang gab, den ich mehr improvisatorisch oder spontan genannt habe, die geht auf Anfang der 80er Jahre zurück. Also das sind jetzt 30 Jahre her, aber es geschah im Nachhinein, nicht programmatisch, es war der Versuch zu verstehen, mich selber zu verstehen, meine eigene Arbeit selber besser zu verstehen. Und dann habe ich gemerkt, ja manche sind exklusiv, andere sind inklusiv. Inklusiv bedeutet verschiedene Materialien, verschiedene Sprachebenen, wie z. B. in meiner *Ersten Sinfonie*, in der es auch ethnische Musik gibt oder Volksmusik, Zitate usw. Exklusiv dagegen heißt, dass ich exkludiere, also ausschließe, vieles ausschließe und mich konzentriere auf wenige Elemente, sei es wie im Fall von *Klavierduo* eine Tonleiter und ein Akkord, oder Stücke, wo ich von Buchstaben ausgehe, Buchstaben, die ich aus Namen herausnehme, die gleichzeitig Noten sind, mit denen ich dann ausschließlich arbeite.

WK: Verstehe ich Dich richtig, dass Du inzwischen diese beiden damals unterschiedenen Arbeitsweisen auch mischst?

LL: Ja natürlich, in der Oper scheint es mir gerechtfertigt, dass ich inklusiv vorgehe. Schon deswegen, weil es verschiedene Personen, verschiedene Situationen gibt. Das scheint mir auch einleuchtend. Und bei anderen Stücken, auch bei einem meiner jüngsten Stücke, das wir auch heute Morgen gehört haben, *Welcome and Farewell*, hast Du gemerkt, dass das Grundmaterial eigentlich sehr reduziert ist; also es gibt Elemente, die immer wieder vorkommen, und die unterschiedlich zusammengesetzt, „komponiert“ werden. Aber was für mich wichtig ist: Dieses Kompositionsverfahren mit reduziertem Material zu arbeiten, hat eigentlich weniger mit Tendenzen der neueren Musik zu tun, zum Beispiel mit der minimal music, sondern es handelt sich um ein – vielleicht am Anfang unbewusstes – Anknüpfen an die große Tradition der deutschen Musik, also an Bach, Beethoven, Brahms, Schönberg, nicht wahr?

Beethoven ist ja ein Meister darin, dass er mit zwei Noten einen ganzen Satz, wenn nicht gar eine ganze Sinfonie gebaut hat: die Fünfte. Und das ist mir wichtig, das ist das Konstruktive, das Komponieren als Konstruieren, also nicht das Erfinden aus den unendlich vielen Möglichkeiten heraus, sondern einen musikalischen Gedankengang aus einem Nukleus entwickeln. Das ist auch etwas sehr Organisches, irgendwie, was mich auch denken lässt an das Baumaterial, aus dem alles, alle Lebewesen einschließlich der Pflanzen gebaut sind. Das Grundmaterial ist bestimmt nicht einfach, sondern elementar. Alles entsteht aus einem einzigen Element.

WK: Natürlich schließt sich da jetzt sofort die Frage an nach der Form, nach der Dramaturgie, wie Du dieses Material, das variiert wird – das wäre die Parallele zu Beethoven, Brahms und Schönberg – dann in einen größeren formalen Zusammenhang bringst; da wirst Du ja nicht gerade auf die Sonatenform zurückgreifen. Was sind Deine formalen Kriterien oder dramaturgischen Grundideen?

LL: Bestimmt nicht solche, die jetzt für jedes Werk gültig wären. Ich habe mich nie getraut, außer in meiner Studienzeit, die Sonatenform zu benutzen.

WK: Es gibt auch andere Formen oder Proportionen, wie goldener Schnitt, Bogenform ...

Hast Du irgendwelche Vorlieben für solche formalen Kategorien?

LL: Also ich habe keine eindeutige Antwort auf diese Frage, weil jedes Stück ein Beispiel für sich ist. Am besten gehe ich von konkreten Beispielen aus: Nehmen wir *Mare*, das ist ein Orchesterstück aus jüngerer Zeit. Ich hatte keinen Plan dafür, aber ich wusste ungefähr, was ich wollte. Manchmal ist es so eine Vorstellung, wie z.B. bei einem anderen Stück, das ich jetzt nicht nennen brauche, weil ich es noch nicht geschrieben habe: da ist es ein langer Ton. Gut, ein langer Ton ist eigentlich nichts. Aber das ist die anfängliche Vorstellung: etwas was aus der Ferne kommt. Und das ist der Anfang, das ist, wie wenn man etwas ahnt, eine Vorahnung hat, aber es ist noch nichts Konkretes, das muss sich alles erst konkretisieren. Aber nehmen wir *Mare*, was Meer heißt. Es war mir klar, das wird kein deskriptives Stück, auch nicht wie Debussys Meisterwerk *La Mer*, das eine echte Programmmusik ist, wo in den Titeln steht: „das Meer, von Sonnenaufgang bis Mittag“ und dann der Wind und die Wellen usw.

Nein, *Mare* ist keine Programmmusik; es wird ruhige Sachen geben, es wird heftige Sachen geben, es wird Wellen geben. Wellen, ja. Das hat mich interessiert aus

strukturellen Gründen. Wie kann man eine Welle musikalisch umsetzen? Vor allem, wenn sie nicht regelmäßig ist oder mehrere Wellen einander überlagern. Das ist in einem Teil des Stücks der Fall, gegen Schluss kommen diese Wellen vor. Und da habe ich mir einen Plan gemacht, das war nicht anders möglich. Aber sonst hatte ich für das ganze Stück keinen vorgefassten Plan, mehr so eine Ahnung. Natürlich, wenn ich Meer sage – also das Meer ist auch ein Universum für sich, da gibt es Leben und kein Leben, da gibt es Licht und Dunkelheit, da gibt es Seichtes und Tiefes: es ist das Leben selber.

Ja, aber um noch einmal auf die Frage zurückzukommen: da hatte ich keinen Plan, außer dass ich ... ich kann mich noch erinnern, ich saß wirklich am Meer, am Strand von Tel Aviv und habe dann überlegt – ich hatte schon ein paar Tage lang überlegt und mir die Darstellungsmöglichkeiten von Wellen angeschaut, zum Beispiel anhand der berühmten Fourierreihen (nach dem Mathematiker Joseph Fourier benannt). Dann habe ich mir einen Plan für diese Wellen gemacht, fünf oder sechs Wellenschichten übereinander. Das war gut, dass ich diesen Plan gemacht habe, denn am nächsten Tag musste ich vollkommen überraschend operiert werden wegen Netzhautablösung, danach konnte ich zwei Monate lang nicht arbeiten, nicht lesen, nicht schreiben; und als es wieder ging, konnte ich auf diesen Plan zurückgreifen, sonst hätte ich das vielleicht vergessen gehabt, das war also gut. Doch im Allgemeinen würde ich sagen, ich lasse mich gern selber überraschen. Die Vorstellung, dass ich jetzt ein paar Monate arbeite, um einen ausgetüftelten Plan zu machen, vielleicht auf Millimeterpapier – früher habe ich auch auf Millimeterpapier gearbeitet –, den ich dann zu realisieren habe, jeden Tag: jetzt bist Du da und jetzt hier – diese Vorstellung ist mir gänzlich zuwider. Denn das wäre fast eine bürokratische Arbeit, wogegen für mich Komponieren Entdecken ist und Sich überraschen lassen. Das macht die Sache nicht leichter, das ist klar. Wenn man einen Plan hat, dann fühlt man sich etwas sicherer. Man sagt sich dann: da kann nichts schief gehen. Dagegen kann es sein, dass, wenn man keinen Plan hat, einem nichts einfällt. Aber dann muss man eben warten, bis einem wieder etwas einfällt.

WK: Es gibt ja Kollegen, die sagen, Schreiben oder Komponieren heißt „ein Instrument bauen“.

Das betrifft also auch den Umgang mit den Spielweisen, mit den Spieltechniken. Ich hatte bis jetzt, Du musst mich korrigieren, wenn ich etwas Falsches sage, den Eindruck, dass Du mit den konventionellen Spielweisen immer zufrieden warst und damit ausgekommen bist, um Deine klanglichen Vorstellungen, Visionen zu verwirklichen. Ist das richtig?

LL: Ja, ich würde schon sagen, dass das stimmt, weil ich der Meinung bin, wenn man einen musikalischen Gedanken zum Ausdruck bringen will, dann kann man ein beliebiges Material nehmen. Ich denke nicht, dass das musikalische Denken unmittelbar mit dem Material zusammen hängt. Mit den Einschränkungen, über die wir schon sprachen, etwa wenn man etwas Klangfarbliches im Sinn hat, das sich beispielsweise auf dem Klavier nicht realisieren lässt.

WK: Ich meine, die Suche nach neuen Klängen und damit das Experimentieren mit neuen Spieltechniken, hängt natürlich auch damit zusammen, dass die Konvention obsolet geworden ist. Dass die vertraute Konnotation der Klänge, ihre Bedeutung, heute dermaßen abgenutzt oder sogar verdorben erscheint, das erklärt zumindest den Wunsch von Komponisten nach neuen klanglichen Konstellationen, zum Beispiel geräuschhaften.

LL: Ja, das ist so. Also, neue Klangtechniken habe ich zum Beispiel in der Flötenmusik benutzt. Wir haben das ja auch heute in *Infra* gehört oder in anderen Stücken. So ist es ja

nicht, ich habe mich schon damit beschäftigt und das auch benutzt. Aber ich denke nicht, dass ein Stück damit steht und fällt. Nehmen wir mal an, also jetzt überspitzt gesagt, ein Komponist hat nur sieben Noten zur Verfügung, nicht mal zwölf, nur sieben Noten, und soll damit einen musikalischen Gedanken ausdrücken. Und jetzt sagt einer: Das kann ich nicht, ich brauche auch die Vierteltöne, ich brauche Achteltöne, ich brauche sogar Sechzehnteltöne, sonst kann ich meinen musikalischen Gedanken nicht ausdrücken. Dann würde ich sagen, dieser Komponist hat kein erstzunehmendes musikalisches Denken. Ich wäre so vermessen, das zu meinen. Weil ich denke, Du hast nur sieben Noten, Du musst etwas aus diesem Material machen, das ist doch eine Herausforderung. Natürlich, wenn wir mehr haben, umso besser. Aber ich glaube, dass ein Stück, das mit Nuancen arbeitet, eher veraltet – auch Effekte veralten –, viel schneller als Stücke, die ohne diese Möglichkeiten auskommen. Denken wir auch daran, dass zu einer Zeit, die natürlich längst vergangen, aber noch sehr präsent ist, Komponisten nicht einmal die Dynamik notiert haben, manchmal sogar nicht mal das Tempo, und trotzdem haben sie keine schlechte Musik gemacht.

WK: Du hast irgendwann einmal geschrieben, Du hättest am liebsten, wenn Deine Musik gleichzeitig alt und neu klinge. In welchem Zusammenhang ist das zu verstehen? Betrifft das den Umgang mit der Tradition?

LL: Nein, ich meine alt im Sinne von ursprünglich, also elementar; etwas, was fast präkulturell ist, würde ich sagen. Andererseits aber auch kulturell, auch neu, etwas, das auch eine zeitgenössische Prägung hat. Das schon. Eine elementare Musik, das ist etwas, was mir immer vorschwebt. Ich habe das vielleicht nie erreicht oder nur ansatzweise, vielleicht.

WK: Ist zum Beispiel das Unisono etwas Elementares in Deinem Sinne?

LL: Ja, sicherlich. In diesem Fall natürlich auch die Reibung eines Unisonos mit Vierteltönen. Ich habe überhaupt nichts gegen Vierteltöne, im Gegenteil. Dieses Ursprüngliche, Elementare gibt es zum Beispiel in manchen Werken von Xenakis, auch bei Varèse, natürlich auch schon im *Frühlingsopfer* von Strawinsky ...

WK: Das bringt mich auf die Frage, wie Du eigentlich die Arbeit anderer Komponisten wahrnimmst, aufnimmst; ob Du Dich an dem einen oder anderen auch mal orientierst oder ob Du bestimmte Komponisten besonders schätzt und die dann indirekt vielleicht auch einen Einfluss genommen haben auf Dein musikalisches Denken und Schreiben?

LL: Ja, sicherlich, also ein großes Beispiel sind natürlich die alten Komponisten, die Komponisten der Tradition. Ich habe schon einige Namen genannt und ich denke, dass man, selbst wenn man mit anderen Mitteln arbeitet, noch sehr viel von ihnen lernen kann. Aber Du meinst wahrscheinlich auch moderne Komponisten oder Zeitgenossen. In der Moderne habe ich auch einige genannt, zum Beispiel Xenakis, aber ich kann auch an Schostakowitsch denken. Und das ist gerade das Beispiel eines Komponisten, der nichts erfunden hat, oder? Das ist auch ein Thema: soll ein Komponist etwas Neues erfinden? Ja, er soll ein neues Stück erfinden, ein neues gutes Stück erfinden. Ich meine, hat Mozart etwas technisch wirklich Neues erfunden? Also Schostakowitsch hat nichts technisch Neues erfunden, ist aber trotzdem einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts.

WK: Satztechnisch hat Mozart vielleicht einiges Neues erfunden, also zum Beispiel die Phrasenbildung: Bei ihm erlebt man oft, dass ein musikalisches Thema eben nicht regelkonform aus vier plus vier Takten besteht. Das hat ihn nicht interessiert, vielmehr ist bei ihm gerade die Unregelmäßigkeit das Salz in der Suppe.

LL: Dem entsprechen seine Freiheit und das Gespür für etwas, was funktioniert ...

WK: Und die Expressivität dürfen wir nicht vergessen, die Dramatik, das Szenische oder quasi Szenische, das man auch in seiner Instrumentalmusik überall findet ...

LL: Absolut. Um noch einmal auf Schostakowitsch zu kommen: In meiner Jugend ließ ich ihn überhaupt nicht gelten, wie viele aus meiner Generation, aber auch aus früheren Generationen. Schönberg konnte auch nicht viel mit ihm anfangen. Oder heute noch – ich habe mich neulich mit einem israelischen Philosophen unterhalten, der sehr an Musik interessiert ist: also Schostakowitsch, das ist für ihn uninteressant.

Aber ich denke, diese Freiheit, diese Offenheit muss man haben, dass man verschiedene musikalische Welten gelten lässt. Aber jetzt kommen wir mehr auf Zeitgenossen: Was Zeitgenossen betrifft, so schätze ich zum Beispiel in Deutschland Wolfgang Rihm. Ich kann nicht sagen, dass ich sein Gesamtoeuvre kennen würde, auch nicht die Sachen der letzten Jahre – er hat auch sehr viel geschrieben. Ah ja, ein Stück habe ich gehört, ein kleines Stück – das hat er wahrscheinlich an einem Nachmittag komponiert, aber sehr schön. Und gerade ein Stück mit wenig Material. Das ist im März in München in einem Konzert der Bayerischen Akademie der Künste gemacht worden, da wurde auch ein Stück von mir gemacht. Für Bariton und Klavier. Und ich bekam die Aufnahme. Und da war auch ein Stück von Wolfgang Rihm dabei, das hat mir sehr gut gefallen. Er ist ein starker Komponist.

WK: Wolfgang Rihm ist ein Komponist, der, abgesehen von Literatur, sich sehr stark auch von Malerei beeinflussen lässt, immer wieder ist auch die zeitgenössische Malerei eine wichtige Inspirationsquelle für ihn. Wie sieht es bei Dir aus mit den Schwesterkünsten? Ich weiß natürlich, dass Du eine ganz starke Beziehung zu verschiedenen Dichtungen oder sprachlichen Kunstwerken hast. Das ist ein Thema, das man mal gesondert behandeln müsste: die verschiedenen Schriftsteller, mit denen Du entweder zusammen gearbeitet hast oder deren Werke Du vertont hast, wie man so sagt, obwohl das ja ein sehr dubioser Begriff ist, die „Vertonung“. Wie sieht es aber aus mit anderen Künsten, wie z.B. der bildenden Kunst, hat die auch einen gewissen Einfluss auf Deine Arbeit?

LL: Nein, eigentlich nicht, ich weiß nicht warum, aber es ist so. Nicht dass ich nicht an bildender Kunst interessiert sei. Im Gegenteil, aber wenn ich zurück denke, gibt es glaube ich keine einzige Komposition von mir, wo ich sagen könnte, der Stimulus kam von der bildenden Kunst.

WK: Obwohl Deine Klanggestik oft auch bildhaft zu nennen ist.

LL: Ja, das wollte ich sagen, manchmal geht es mir so, vor allem, wenn ich Orchestermusik schreibe, was ich sehr gern tue, dann komme ich mir wie ein Maler vor, der anstatt mit Farben, mit Klangfarben arbeitet: Ich nehme ein Instrument weg, füge ein anderes hinzu, bringe Instrumentalfarben zusammen, wie eben ein Maler die Farben mischt ...

Ich habe einen Maler- und Bildhauerfreund, in Tel Aviv, es ist ein Italiener, der schon seit dreißig Jahren dort lebt, Leo Contini; er ist musikalisch sehr bewandert und interessiert sich auch für neue Musik. Wir unterhalten uns über unsere jeweilige Arbeit und haben uns auch über diesen Aspekt ausgetauscht. Ja, ich komme mir manchmal fast wie ein Maler vor: das könnte ich mir vorstellen, dass ich, anstatt zu komponieren, malen würde. Das Abwägen der Leere und der Fülle, der räumlichen Perspektive, der verschiedenen Farben und ihrer Mischung. Aber sonst lasse ich mich nicht, jedenfalls nicht bewusst, anregen von bildender Kunst.

WK: Kann es sein, dass sich Dein musikalisches Denken eben eher an einem abstrakteren philosophischen Denken orientiert?

LL: Nein, wenn ich musikalisches Denken sage – ich habe auch mal von musikalischer Logik gesprochen –, so meine ich es wirklich innermusikalisch, immanent musikalisch. Das heißt, ein Denken, das man eigentlich nicht verbalisieren kann, das aber schlüssig ist. Mit musikalischer Logik meine ich etwas, was einsehbar bzw. nachvollziehbar bzw. fasslich ist.

Fasslich, das ist ein Begriff, auf den ich zum ersten Mal irgendwann bei Anton Webern gestoßen bin, in seinen Vorlesungen über neue Musik.

Du sagtest vorhin von Mozart, dass er eine asymmetrische Phrasenbildung benutzt, aber die ist musikalisch absolut logisch, es ist nicht so, dass man sagt: es ist unlogisch. Es ist logisch. Aber das musst Du nicht, brauchst Du nicht, kannst Du auch nicht verbalisieren. Genauso wie Du ein Stück nicht verbalisieren kannst. Schriftsteller haben das versucht, das bekannteste Beispiel ist Thomas Manns *Doktor Faustus*. Da gibt es Beschreibungen von Stücken, die Adrian Leverkühn geschrieben hat, mit Posaunenglissandi, die für ihn das Teuflische widerspiegeln und so weiter. Diese Stücke gibt es nicht, und wenn ein Komponist die so gut beschreiben könnte, dann würde er wahrscheinlich schreiben und nicht komponieren.

WK: Zumindest in früheren Jahren hast Du ja doch auch bewusst versucht, mit Deiner Musik etwas auszusagen, was über die klangliche Wirkung hinaus geht, was also etwa einen Gedanken transportiert. Nicht nur in der Vokalmusik und in der Oper, sondern auch in der reinen Instrumentalmusik. Das möchte ich für Dein Schaffen gern zusammen bringen: die innermusikalische Logik und das Bedürfnis etwas mitzuteilen, etwas auszusagen, eine Botschaft im weitesten Sinne zu vermitteln.

LL: Das stimmt, da hast Du vollkommen Recht. Das ist mir wichtig gewesen und nach wie vor auch sehr wichtig, natürlich auch bei der neuen Oper, wo es um Krieg und Frieden, um Liebe und um Tod geht. Und ich könnte jetzt viele andere Werke von mir nennen, aber ich muss gleich hinzufügen, dass letzten Endes ein Stück musikalisch tragen muss. denn wenn die Botschaft stimmt, wenn die Thematik gut und interessant ist, aber das Stück musikalisch nichts taugt, dann nützt das alles nichts.

WK: Das versteht sich von selbst. Aber welche Mittel benutzt Du, um mit einem Stück über seinen inneren musikalischen logischen Zusammenhang hinaus eine nachvollziehbare Aussage zu treffen?

LL: Da kann ich Dir das schwierigste Beispiel nennen, das mir jetzt gerade in den Sinn kommt, mein Zweites Streichquartett *Warum?* aus dem Jahre 2006. Da das Stück auf Wunsch des Auftraggebers einen Bezug zu Schumann haben sollte, ich aber nicht

Schumannzitate willkürlich verwenden wollte, habe ich gedacht, ich nehme mir die deutsche Geschichte zum Thema – ein großes Unterfangen in einem Kammermusikstück, zumal in einem Stück ohne Text. Und ich meine damit sowohl die große deutsche Geschichte: die bedeutende Kultur, Literatur, Philosophie und Musik, in diesem speziellen Fall Schumann, als auch die dunkle Seite der deutschen Geschichte: den Nationalismus, den Chauvinismus, den Rassismus, den Antisemitismus und alles, was das bedeutet hat. Das sind nicht nur zwölf Jahre, wie mir neulich jemand gesagt hat – er sagte: „Ach, ich will nicht wegen der zwölf Jahre jetzt die ganze Zeit damit zu tun haben müssen“. Gut, das ist sein Problem. Das ist jemand, der eine wichtige deutsche Kulturinstitution leitet. Ich denke, er müsste sich schon damit auseinandersetzen. Es geht nicht nur um zwölf Jahre. Zwölf Jahre sind nichts, aber das waren zwölf Jahre, die sehr viel gewogen haben. Und diese zwölf Jahre wurden vorbereitet, nicht wahr, durch Sachen, die Jahrzehnte und Jahrhunderte zurück liegen. Um es kurz zu machen, ich habe mir also dieses wichtige und schwierige Thema gewählt – und ich sagte ja schon, ich liebe leider schwierige Sachen, Herausforderungen. Und wie löse ich das nun? Also, ich habe versucht, das zu lösen, indem ich mit Buchstaben gearbeitet habe. In der jüdischen Tradition sagt man, dass Gott die Welt mit Buchstaben, aus den Buchstaben heraus erschaffen habe. Gut, ich bin kein Demiurg, aber es hat schon was: Du nennst was und es existiert dann. Aber das ist ein schwieriges religionsphilosophisches Thema, in das wir uns jetzt nicht hineinbegeben wollen. Jedenfalls, diese Buchstaben bilden das musikalische Material für die einzelnen Sätze. Die Noten des ersten Satzes entstammen den Ton-Buchstaben, die sich aus dem Namen SCHUMANN gewinnen lassen: das Es, das C, das H und das A, und schon aus dem Vornamen ROBERT die Töne B und E – ein Tritonus, auch interessant. Und ich habe dann mit diesem Notenmaterial den Satz gebaut. Ohne Schumannzitate. Also „exklusiv“, das heißt mit wenig Material, aber auch frei – das kann man dann hören. Der zweite Satz heißt Shoa, da hatte ich nur drei Noten zur Verfügung: Es, H, A. Und ich habe den Satz mit diesen drei Noten gebaut. Ich kann jetzt nicht meine Musik selber beschreiben, ich will das auch nicht machen. Nun könnte man bei dem Titel Shoa denken, da wird jetzt das Grauen beschrieben, aber das war nicht mein Anliegen. Ich hatte nur diese drei Noten zur Verfügung, um damit etwas Unverständliches, Unermessliches, schier Unbeschreibliches darzustellen. Wie ist das möglich? Ich kann da nur durch eine gewisse Obsessivität antworten, ein gewisses verrücktes Insistieren, ein Bestehen auf diesen drei Noten, auf dieser Iteration, auf dieser Wiederholung. Vielleicht bringe ich damit ein Gefühl von Enge, von Ausweglosigkeit zum Ausdruck – ja so ungefähr kann ich versuchen das zu umschreiben. Dann die anderen Sätze, die ich jetzt nicht alle beschreiben will. Also, ich habe in dieser Weise gearbeitet. Natürlich ist das Thema für mich wichtig, und wer das Stück hört und wer den Titel liest und wer eine Programmnotiz liest bzw. auch die Namen der einzelnen Sätze, der kann sich was dazu denken. Aber letzten Endes, wie gesagt, muss das Stück als Musikstück tragen.

WK: „Etwas leichter“ ist die Frage der „Aussage“ bei einem Werk wie *Italia mia* zu beantworten, weil da schon aufgrund des Auftrags (durch die Mailänder Scala) und des Kontextes (das 150. Jubiläum der italienischen Einheit) ganz klar war, worum es geht, nämlich um ein Portrait der Geschichte Italiens aus Deiner Perspektive. Und mit der Besetzung von Vokalsolisten hast Du da natürlich auch die Möglichkeit, Texte einzubeziehen, und Zitate spielen da auch eine eindeutigere Rolle.

LL: Ja das stimmt, die Texte sind da wichtig.

WK: Sie machen es Dir leichter, die Intention und die Aussage des Stückes vorauszubestimmen oder zu planen.

LL: Für mich selber oder für den Hörer?

WK: Zunächst für Dich, aber auch für den Hörer wird es dadurch leichter nachvollziehbar.

LL: Es ist klar, die Textauswahl, das war eine wichtige Arbeit, genau so schwierig, vielleicht sogar schwieriger als das Komponieren selber. Weil ich ein Stück von nur einer halben Stunde schreiben musste – und das war schon viel, eigentlich hätte das Stück kürzer sein sollen. Da konnte ich jetzt nicht unendlich viel Text nehmen. Also habe ich mich entschlossen, Fragmente, manchmal auch nur Wortfetzen zu nehmen, und es ist klar, dadurch, dass ich Texte von Dante bis heute ausgewählt habe, habe ich auch einzelne Teile des Stückes gleichzeitig geplant, nicht Sätze – das Stück ist durchkomponiert und wird ohne Unterbrechung gespielt –, aber Abschnitte. Und diese Abschnitte haben natürlich gleichzeitig das Stück formal strukturiert – um auf Deine frühere Frage zurückzukommen. Manchmal, wie auch bei meiner dritten Sinfonie, wo es ebenfalls Texte gibt, ist es klar, dass die Textauswahl gleichzeitig das Stück formal strukturiert. Ich arbeite ziemlich lange an dieser Auswahl. Auch bei der dritten Sinfonie war es eine längere Arbeit, die Texte, die Text-Fragmente zu suchen und auszuwählen, aber dadurch hatte ich dann schon praktisch den formalen Plan der Sinfonie. Genauso war es bei *Italia mia*.

WK: Ich habe eben den Hörer ins Spiel gebracht und das wäre jetzt vielleicht auch der Punkt, wo wir über diese Schnittstelle sprechen sollten. Ich meine, alles was ein Komponist macht, ist ja doch letztlich angelegt dafür, dass es gehört wird und vielleicht auch verstanden oder nachvollzogen wird, von Hörern. Du hast vorhin den Begriff „Fasslichkeit“ genannt, den Du von Webern übernommen hast, aber das bringt mich natürlich auch auf den Komponisten, mit dem Du Dich sehr intensiv auseinandergesetzt hast, nämlich Hanns Eisler, der auch versucht hat, verständlich zu schreiben. Ist es für Dich, trotz der inzwischen vollzogenen Distanzierung von Eisler, immer noch ein Anliegen, verständlich zu sein, „fasslich“ zu sein?

LL: Fasslich – ja, absolut.

Du hast mit Webern und Eisler zwei sehr unterschiedliche Komponisten genannt, die beide an der Frage der Verständlichkeit bzw. Fasslichkeit interessiert waren. Wobei beide Schüler von Schönberg waren, was vielleicht ja auch nicht unwichtig ist. Ja, die Frage interessiert mich nach wie vor. Ich mag auch Webern übrigens.

WK: Obwohl seine Musik ja im allgemeinen Verständnis gar nicht fasslich ist, sondern eher hermetisch, weil sie so unglaublich dicht ist, auf engstem Raum so sehr viele verschiedene Dimensionen aufweist.

LL: Ja, aber faszinierend, ein Stück wie seine Sinfonie ist faszinierend, finde ich. Gerade auch durch die Neubewertung, die Neuerfindung dieses Begriffes Sinfonie. Aber gut, das ist jetzt ein anderes Thema. Ich denke aber, Fasslichkeit – was als Begriff vielleicht besser ist als Verständlichkeit oder Einfachheit – heißt nicht, dass ein Stück nicht auch komplex sein kann oder sein soll. Aber komplex heißt nicht kompliziert. Das ist der Unterschied. Ein Stück von Mozart, so einfach es klingt für unbedarfte Hörer, ist hinreichend komplex. Wenn es nicht komplex wäre, das heißt, dass man bei jedem Hören auch neue Sachen,

virtuell neue Sachen entdeckt, dann würden wir es längst nicht mehr hören wollen. Aber was ist komplex? Komplex ist nicht etwas, was auf dem Papier komplex aussieht: wenn alles schwarz ist, mit vielen Balken (wie in manchen zeitgenössischen Partituren).

WK: Du meinst wohl komplex im Sinne von mehrdeutig?

LL: Ja, mehrdeutig, mehrschichtig, beziehungsreich: reich an vielen Beziehungen und Bedeutungen.

WK: Die Fasslichkeit für den Hörer, die ist zum Beispiel meiner Meinung nach in Deiner Musik oft durch das Moment des Gesanglichen gegeben. Also es gibt Kantilenen, es gibt kantable Passagen, es gibt Klanggesten, die man verstehen kann oder darf als Rufe, Signale und Antworten darauf.

LL: Mehr Fragen als Antworten. Mehr Rufen. Es schallt nicht immer zurück. Aber vorhin sagtest Du, sagten wir, dass mir eine Musik vorschwebt, die alt ist, im Sinne von ursprünglich, und gleichzeitig neu. Und jetzt, wo Du das Stichwort melodisch ansprichst, möchte ich auch sagen, es wäre wunderbar, wenn ich es schaffen würde – vielleicht habe ich es hier und da schon geschafft – grundsätzlich auch eine neue Gesanglichkeit zu finden, also dass man melodisch komponieren kann, aber in einem neuen Sinn. Das ist auch ein großer Traum, ein großer Wunsch, eine große Perspektive, worauf man hinarbeiten kann – in der Musik, die noch entstehen wird, nicht nur in der Musik, die ich selber schreiben werde. Wie wird die Musik unseres Jahrhunderts klingen? Gibt es sie schon?

WK: Wenn Du melodisch sagst, dann meinst Du aber nicht eine Melodie, die man leicht nachpfeifen kann, eine fassliche Melodie?

LL: Nicht unbedingt.

WK: Denn dazu ist Deine Melodik wiederum zu sehr gebunden an Deine speziellen Tonleitern, diese Allintervallreihe. Das lässt sich nicht so leicht nachsingen oder nachpfeifen.

LL: Nicht unbedingt, aber selbst wenn man es könnte, wäre das kein Grund, der dagegen spräche.

WK: Meinst Du mit dem Melodischen vielleicht eher etwas, was den Hörer mitnimmt, mitträgt?

LL: Ja, eine neue Qualität. Ich muss sagen, dass Luigi Nono – ohne mir ein historisches Urteil anmaßen zu wollen – vielleicht nicht auf dem Hauptweg der musikalischen Entwicklung geschritten ist. Aber auch die Nebenwege sind wichtig, ich meine, in der Geschichte gibt es Gesualdo da Venosa, der auch einen Nebenweg beschrift, der aber ein genialer Komponist war. Aber manchmal gibt es in Stücken von Nono diese neue melodische Qualität, diese ganz hohen Melodien.

WK: Es sind fast utopische Melodien, als solche kaum fassbar, weil sie sich über eine zu lange Strecke hinziehen. Wenn man von einer Melodie spricht, dann muss sie ja vom

Hörer erfasst werden können, mit einem Anfang und einem Ende, als eine melodische Gestalt. Und das scheint mir von Nono eben nicht intendiert zu sein.

LL: Jedenfalls ist das ein Sonderfall. Wenn ich jetzt konkret an die Oper denke, die ich gerade schreibe, und zum Beispiel an eine Arie der Protagonistin "Ora", die es irgendwann einmal geben wird: Ja es wäre toll, wenn das dann eine Arie ist, die mit der Tradition zu tun hat. Aber trotzdem sollte es keine Stilkopie sein. In der Tradition gibt es großartige Komponisten, auf die zeitgenössische Komponisten manchmal hinunter geschaut haben. Wir sollten zu Ihnen hinauf schauen. Ich schäme mich zum Beispiel nicht zu sagen, dass Puccini wunderbare Musik geschrieben hat. Als ich Meisterschüler von Paul Dessau war Anfang der 70er Jahre, hat mich sehr gewundert, dass gerade er als Brechtianer – ich habe gedacht, der spinnt, der ist senil geworden – mal zu mir sagte, Puccini sei ein großer Komponist. Er hatte natürlich Recht.

WK: Aber ich denke jetzt an Deine *Faust*-Oper, da gibt es ja auch eine Arie, wo sich Gretchen mal „pucciniesk“ als Operndiva geriert, das hat aber dann wiederum mit dem Text, der Faust-Travestie von Eduardo Sanguineti zu tun, mit dieser Verkleidung. Gretchen ist da eben nicht nur die Unschuld vom Lande, sondern eine vielschichtige Lady, eine Rocklady und eine Operndiva. Da erscheint das Stilzitat schlüssig. Aber in dem Fall von Ora wird es vielleicht nicht diese zwingende Parallele geben zu Puccini.

LL: Nein, es soll auch nicht wie Puccini klingen, ich könnte auch Bellini nennen. Bellini ist ein Komponist, der auch wunderbare Melodien geschrieben hat: „Casta diva“ usw. Aber natürlich kann keiner heute wie Bellini schreiben, das heißt, jeder kann es machen, wenn er will, aber das hätte keinen Sinn und keine Bedeutung. Aber ich will sagen, diese Tradition gehört zu meinem Erbe, zu unserem Erbe. Man erbt etwas, wenn man Glück hat, etwas zu erben. Wir haben diese Tradition geerbt, wir sind reich, aber wir müssen daraus etwas machen, etwas Neues.

Wj: Also möchtest Du mit Deinen Vorlieben für bestimmte Tonleitern und eine bestimmte Intervallik eine ähnliche Wirkung erzeugen, wie eine Puccini-Arie sie seinerzeit erzeugt hat? Oder was meinst Du damit, dass Du gern in mancher Beziehung an so eine Tradition wie Puccini anknüpfen möchtest?

LL: Jetzt möchte ich etwas Grundsätzliches zur Oper sagen. Also ich kann nicht im Entferntesten daran denken, dass eine Oper von mir so populär wird, wie eine Oper von Puccini. Die Situation ist heute sowieso eine andere – abgesehen davon, ob ein Komponist diese Durchschlagskraft hat oder nicht. Die Oper hat nicht mehr den Stellenwert, den sie zur Zeit von Verdi oder von Puccini hatte. Trotzdem bin ich fest davon überzeugt, dass Oper noch eine lange Zukunft hat. Warum? Wenn ich zurück schaue auf über 400 Jahre Operntradition, sehe ich, dass die Oper sich immer erneuert, immer verwandelt hat. Sie ist etwas Lebendiges, von Monteverdi bis heute, wo jeder Zeitgenosse eine Oper schreibt, was vor dreißig Jahren nicht der Fall war. Nennen wir es mal Oper oder Musiktheater oder, wie Nono sagt, szenische Aktion oder Tragödie des Hörens – aber der „Prometeo“ ist ein Sonderfall. Es ist jedoch immer etwas, was man in einem Haus mit Sängern, Chor, Orchester, Szene usw. aufführt, nicht wahr, das ist Oper. Und dadurch, dass man in einer Oper, mittels einer Oper Geschichten erzählen kann, Geschichten, die uns angehen, die die Menschen angehen, denke ich, dass die Oper eine wunderbare Gattung ist, nach wie vor. Und solange wir Opernhäuser haben – und hoffentlich geht diese Entwicklung nicht weiter, dass das Geld immer weniger wird und

das man immer mehr sparen muss –, so lange wir diese wunderbaren Instrumente haben, wird man, denke ich, Opern komponieren. Deswegen glaube ich, dass Oper eine Zukunft hat.

WK: Luca wir haben jetzt über verschiedene Arbeitsmethoden, über allgemeine Fragen des Komponierens gesprochen. Und zuletzt über Deine Vorliebe für die Gattung Oper und auch Deine Prognose, dass diese Gattung, weil sie eben geeignet ist Geschichten zu erzählen, fortbestehen wird. Kann ich denn vielleicht mal die Hypothese wagen, dass Du mit Deiner Musik, unabhängig von der jeweiligen Gattung, doch letztlich immer den Wunsch hast, Geschichten zu erzählen, im weitesten Sinne natürlich – etwas mitzuteilen, was die Menschen angeht und berührt. Ist das für Dich ein durchgängiges Anliegen, eine Botschaft weiter zu reichen durch Klänge?

LL: Vielleicht kann man das so sagen. Also ich möchte ein Zeuge meiner Zeit sein, und in meiner Musik die Fragen reflektieren, die mich betreffen. Als Zeitgenosse. Natürlich ist mir klar, dass es Musikstücke gibt, die „abstrakt“ sind, die man nur als Musikstücke erfahren, verstehen kann. Wobei das aber eine Frage ist, die mich als Komponist nicht weiter zu beschäftigen hat. Mich interessiert vielmehr, ob diese Stücke trotzdem etwas über meine Zeit und über meine Beziehung zu meiner Zeit sagen. Insgesamt würde ich schon sagen, dass es mich interessiert, ganz allgemein gesagt, die Welt zu verstehen, die Menschen zu verstehen, mich selber zu verstehen. Und ich glaube, das kann ich auch und vor allem durch Musik. Das ist ja mein Medium. Ich habe dazu vor vielen Jahren auch einen Text geschrieben: „Musik als Verständnis und Selbstverständnis“.

WK: Du hast in den vielen Jahren, in denen Du als Komponist tätig bist, eine eigene Sprache entwickelt. Das macht ja eigentlich jeder vernünftige Komponist, dass er irgendwann eine individuelle Klangsprache entwickelt. Die lässt sich, wenn ich das richtig verstanden habe, vor allem festmachen an Deiner von Dir speziell entwickelten und seit etwa 1997 durchweg benutzten Tonleiter, einer Allintervallreihe. Gibt es noch etwas anderes, woran sich Deine individuelle Klangsprache dingfest machen ließe?

LL: Grundsätzlich war ich nie an einem Individualstil interessiert, das heißt, es war nicht mein Anliegen, einen Individualstil zu finden, schon gar nicht, mich selbst zu stilisieren, in dem Sinne, dass es Erkennungszeichen, Erkennungsmerkmale in meiner Musik gibt, wie das manchmal bei Künstlern, bei bildenden Künstlern und auch bei Komponisten, der Fall ist – im Sinne eines Markenzeichens. Das sage ich jetzt etwas abwertend, nicht im Hinblick auf einen prägnanten Individualstil, sondern bezüglich einer Wiedererkennbarkeit, die auch, sagen wir, für kommerzielle Produkte sehr wichtig ist – im Sinne einer Verkaufsstrategie.

Also wie gesagt, das war nicht mein Anliegen, weil ich kühn genug war zu sagen: Ich mache das, was ich jeweils will. Auch wenn es etwas ganz Verschiedenes ist von dem was ich früher oder beim letzten Stück gemacht habe. Und wenn meine musikalische Persönlichkeit durchkommt, dann ist das gut, wenn nicht, kann ich es auch nicht forcieren. Wie Du weißt, war ich von Anfang an interessiert an unterschiedlichen musikalischen Welten und das hat sich natürlich auch stilistisch bemerkbar gemacht. Aber nicht so, dass ich mich entwickelt habe von einem Stil zu einem anderen – das wahrscheinlich auch, das ist nicht zu vermeiden, im Laufe eines relativ langen Lebens –, sondern dass mich, ich möchte fast sagen, gleichzeitig verschiedene Sachen interessiert haben.

In den 1960er Jahren – das waren natürlich meine Lehrjahre –, da war ich zum Beispiel gleichzeitig sowohl von Bartók als auch von Schönberg und Webern angezogen und das kann man an einzelnen Stücken dingfest machen, die vielleicht ganz kurz hintereinander komponiert worden sind. Dann, 1967/68, ungefähr ein Jahr, bevor ich zu Stockhausen nach Köln ging, habe ich ein Klavierstück komponiert: *Albumblätter*, und da merkt man, dass ich etwas von Stockhausen kannte und dass mich das beeinflusst hat. Trotzdem ist das ein Klavierstück, das mir heute noch lieb und wichtig ist. Ja, dann war ich bei Stockhausen, dann aber habe ich Eisler für mich entdeckt, das war 1970 und das hat sich natürlich auch auf meine Musik irgendwie ausgewirkt. Aber ich habe trotzdem mit den Mitteln der sogenannten avancierten Musik komponiert. Diese Begriffe muss man natürlich immer hinterfragen: Was heißt avanciert, wer ist avanciert, was ist avanciert? Aber das ist jetzt auch eine andere Frage. Ich habe jedenfalls mit diesen Mitteln weiter gearbeitet. Auch bei dem Stück, das ich Eisler gewidmet habe: *Non requiescat – musica in memoria di Hanns Eisler*. Und da kommt aber als Zitat, bei zwei Dritteln – bei vielen Stücken von mir kommen die Zitate bei zwei Dritteln des Stückes – das Solidaritätslied „Vorwärts und nicht vergessen, die Solidarität“, und das ist wie ein Fremdkörper. Ich wollte eben signalisieren: Das sind noch zwei verschiedene, unvereinbare Welten, die ich aber zusammen bringen möchte, aber ich weiß nicht genau wie.

Dann aber, im selben Jahr 1973, habe ich an der Kollektivkomposition *Streik bei Mannesmann* mit Henze und anderen damals jungen Komponisten teilgenommen. Ich habe da die Ouvertüre und einen Vokalteil komponiert, und das ist eine ganz andere Sprache. Da habe ich versucht, haben wir alle mehr oder weniger versucht, uns an Eisler zu orientieren. Was meiner Meinung nach eine Sackgasse war. Aber bitteschön, im selben Jahr habe ich das gemacht.

Dann ein Jahr später habe ich begonnen mit meiner ersten Sinfonie, ein stilistisch ganz anderes Stück, das mir auch wichtig ist, und dieses Stück ist dem kämpfenden chilenischen Volk gewidmet, weil es am 11. September 1973 – leider ein bevorzugtes Datum, dieser 11. September – den Putsch von General Pinochet gegen Salvador Allende gab, der eine linke Koalitionsregierung repräsentiert hat. Wie gesagt, ich habe diese Sinfonie dem demokratischen Chile gewidmet und das ist ein Stück, wo ich auch sehr frei mit dem Material umgehe. Das könnte man sehr entfernt mit Sachen von Charles Ives vergleichen, denn damals hat mich dieser Komponist interessiert, aber auch mit Gustav Mahler, wenn Du willst. Nicht von ungefähr nennt sich der erste Satz „Kondukt“, wie in der fünften Sinfonie von Mahler. Meine erste Sinfonie ist ein dreisätziges Stück: „Kondukt“ – „Canzone“ – „Lamento per la partenza“ („Klage über den Aufbruch“ – das ist der Titel eines Liedes aus den Abruzzen, aber ich meine damit auch den Tod).

Dazwischen, 1971, entstand *Wiederkehr*, ein Stück, wo ich sehr strukturell über Harmonie, über Probleme der Harmonik, aber nicht im tonalen Sinne, gearbeitet habe. Ich wollte jenseits der Tonalität etwas finden, was aber wieder die Konsonanz ermöglicht. Darüber aber haben wir uns vorhin schon unterhalten.

Später, in meiner ersten Oper *Faust. Un travestimento* war es für mich überhaupt kein Problem, die Tonalität zu benutzen im emphatischen Sinne, meine Form der Tonalität, denn es gibt in der Musikgeschichte keine Tonalität, die einer anderen ähnlich ist. Natürlich haben viele Kollegen, die sich der Avantgarde zurechneten, die Nase gerümpft. Aber das hat mich nicht gestört, ich musste das machen. Ein Komponist muss das schreiben, was er schreiben muss, ganz egal, was andere darüber denken.

Das war so auch bei *Wiederkehr*. In der Zeit von *Wiederkehr*, 1970/71, habe ich eigentlich nicht mehr komponieren wollen, weil ich meinte, es ist etwas Bürgerliches. Ich wollte etwas Nützliches machen, deswegen habe ich ein Originaltonhörspiel für den WDR gemacht: *Von Gastgebern und Gästen*, über die Arbeitsemigration, weil ich dachte, das ist

etwas, was mit der Gesellschaft zu tun hat, das ist etwas Politisches. Aber dann war ich unzufrieden. Ich hatte das Bedürfnis, den ausgesprochenen Drang, etwas Musikalisches zu machen und komponierte dann sogar etwas so eminent Abstraktes wie eben dieses Klavierstück *Wiederkehr*. Dies alles ungefähr zur gleichen Zeit.

Das heißt, diese Widersprüche, dieses eigentlich Widerspruchsvolle war für mich von Anfang an gegeben und wahrscheinlich ist es heute noch so.

Am Anfang fand ich es auch problematisch, wenn Hörer meiner Musik befremdet waren und sagten: Ich höre ein Stück von Lombardi und dann höre ich ein anderes Stück von ihm und das ist ganz anders. Das war für sie insofern beunruhigend, als sie mich nicht dingfest machen konnten. Sie konnten mich nicht in eine Schublade stecken, und deswegen war das für sie auch etwas Negatives. Und also war es mir dann selber unangenehm. Ich konnte zwar nicht anders, aber ich sagte: Moment mal, was ist denn los, warum? Mir war nicht wohl in meiner eigenen Haut. Später habe ich das akzeptiert und gedacht: das ist meine Eigenart, so bin ich halt. Und ich bin dieser Disparatheit treu geblieben. Wenn ich selber heute rückblickend oder rückhörend diese Stücke erinnere, denke ich, dass man bei allem Unterschied doch merkt, dass es derselbe Komponist ist, der eben nicht nur eine Seele hat, sondern mindestens zwei Seelen in seiner Brust. Oder ich sage es anders: Ich habe vielleicht eine Seele, soweit es sie gibt, aber mehrere Gesichter. Das gibt es auch. Also dieser Eigenart von mir bin ich treu geblieben. Und das ist mir jetzt in einer späteren Phase meines Lebens auch wertvoll, dass ich mich in verschiedenen musikalischen Welten bewegen kann, bis hin zu diesem klitzekleinen tonalen Walzer, den wir heute gehört haben – den ich mit großem Spaß geschrieben habe.

WK: Der wieder an Schostakowitsch anknüpft, im weitesten Sinne.

LL: Ja, und Schostakowitsch ist natürlich, wenn Du willst, auch ein großes Vorbild, weil er auch unterschiedliche Sachen gemacht hat. Ich weiß es nicht, ich bin ja kein Schostakowitsch-Experte, obwohl ich mich mit ihm, mit seinem Leben beschäftigt habe. Ich habe ja auch eine Oper über Schostakowitsch, über die Beziehung Schostakowitsch-Stalin geschrieben, das heißt eine Oper über den Sozialismus, der in der Sowjetunion pervertiert worden ist.

Ich kann es zwar nicht mit Bestimmtheit sagen, ob er auch gleichzeitig verschiedene Sachen gemacht hat. Ich glaube aber, dass er ein Streichquartett geschrieben hat und dann vielleicht eine sarkastische Oper und dann eben einen Walzer.

WK: Er hat in seiner früheren Zeit natürlich zum Brotverdienst eine ganze Menge Gebrauchsmusik geschrieben, Filmmusiken und Unterhaltungsmusik. Er hat es Jazz genannt, obwohl es eigentlich mit Jazz nichts zu tun hat.

LL: Ja, ich kenne auch heute Komponisten, die diese Brotarbeit machen müssen, und ich weiß nicht, inwieweit sie auch dahinter stehen. Ich kenne zum Beispiel einen sehr begabten Komponisten in Israel, er stammt aus Georgien, der muss zum Überleben Theatermusik, Filmmusik machen, und in meinen Ohren sind das ziemlich seichte Sachen.

Ich bin glücklich, dass ich nie Sachen machen musste, die ich nicht machen wollte. Das ist natürlich auch ein großes Privileg. Filmmusik habe ich so gut wie keine gemacht, weil ich sie nicht machen wollte. Später hätte ich sie gern gemacht, weil ich denke, eine gute Filmmusik ist auch was wert und man muss auch seine Professionalität unter Beweis stellen können, wenn man nur ein paar Sekunden für eine Szene hat oder ein paar Minuten und nicht länger. Aber das hat sich nicht ergeben. Da ich das in meiner Jugend

nicht machen wollte, wollte man mich später auch nicht haben. Das ist eine ziemlich geschlossene Welt. Vielleicht ergibt sich das noch, es wäre eine interessante Herausforderung für mich. Wie gesagt, sonst war ich glücklich genug, frei zu sein, das zu komponieren, was ich wollte.

in AA.VV., Musik-Konzepte n.164/165, Neue Folge, Herausgegeben von Ulrich Tadday, IV, Frankfurt am Main, edition Text+kritik 2014, pp. 163-180.