

Der Komponist Rudolf Kelterborn im Gespräch

## «Es muss in einem Komponisten ein Feuer brennen!»



«Ich war eigentlich immer ziemlich fleissig.» Und seit einigen Jahren arbeitet Rudolf Kelterborn an seinem immens erfrischenden musikalischen Spätwerk. Sein «Grosses Relief» wird übermorgen in Basel, seine ebenfalls orchestrale «Herbstmusik» am 16. August am Lucerne Festival uraufgeführt. Foto Roland Schmid

**BaZ:** Herr Kelterborn, als renommierter Komponist geniessen Sie das Privileg, dass Ihre Musik gewöhnlich von institutionell verankerten Spitzenensembles gespielt wird. Warum komponieren Sie Ihr neues Orchesterwerk «Grosses Relief» ausgerechnet für die «basel sinfonietta»?

**Rudolf Kelterborn:** In den letzten Jahren habe ich auch Musik für ausgesprochen junge Ensembles geschrieben. Mir macht es besonderen Spass, mit jungen Interpreten zusammenzuarbeiten, die sich wirklich für die Musik engagieren. Vor einiger Zeit hatte ich das Gefühl, nicht noch mehr Orchestermusik schreiben zu müssen. Aber dann kam doch wieder eine neue Idee. Ich hätte mich an das Basler Musik-Forum und Mario Venzago oder an ein Orchester irgendeiner mittelgrossen deutschen Stadt wenden können. Da mir eine ganz ungewöhnliche Orchesteranstellung vorschwebte, konnte ich mir das «Ach!» und «Weh!» der «institutionell verankerten Spitzenensembles» schon lebhaft vorstellen. Ein Orchester, das wirklich gut für so etwas Ungewöhnliches geeignet ist, ist die «basel sinfonietta», die schon mein «Namenlos» sehr engagiert gespielt hat. Da habe ich mich beworben wie ein junger Komponist, habe meine Idee geschildert und CDs eingesandt. Das hat mir sehr gut getan. Ich habe mich dabei ziemlich glücklich gefühlt. Es war kein Auftrag, ich musste mich zur Diskussion stellen.

Der Titel «Grosses Relief» verweist auf eine bildnerische Idee. Wie kommen das Bildnerische und die Musik zusammen?

Der Begriff «Relief» evokiert verschiedene Assoziationen. Er umfasst Kunst- und Natureindrücke gleichermaßen. Die räumliche Staffelform des Orchesters ist schon reliefartig. Damit sind insgesamt Tiefenwirkungen, Perspektiven verbunden. Ausserdem gibt es neben den fünf Hauptstücken auch noch etliche Bruchstücke, die wie von einem antiken Relief abgefallen sind und am Boden herumliegen. Es könnten auch Dinge sein, die nicht verwendet worden sind, wie in einer Werkstatt.

Aber ich habe diesem Relief-Begriff nicht hinterherkomponiert. Ich höre und entwickle zuerst die Musik und überlege dann, wie der Titel sein soll, um die Zuhörer zu freien eigenen Assoziationen anzuregen. «Grosses Relief» sagt nichts über die Atmosphäre, den «Inhalt» der Musik aus. Es kommt ein weites emotionales Spektrum zum Ausdruck, vom Zornigen bis zum Schönen.

Sie sagten einmal: «Musik ist für mich die Fülle des Lebens.»

So ist es auch hier. Damit will ich sagen, dass das Leben mit meiner Musik einerseits sehr viel zu tun hat. Aber sie schildert nicht ganz bestimmte Ereignisse, Erlebnisse. Ich finde es äusserst fragwürdig, wenn zum Beispiel versucht

**«Wenn einige Leute aus einem Konzert hinauslaufen: Das macht doch nichts! Das Konzertleben wäre lebendiger.»**

wird, die Trauer des langsamen Satzes von Mozarts Klavierkonzert KV 271 mit der angeblichen unglücklichen Liebe des Komponisten zur Solistin Mme Jeunehomme erklären zu wollen.

Es ist selten, dass vom Komponisten ein bestimmtes Erlebnis geschildert oder eine konkrete Aussage gemacht wird, sofern er nicht einen bestimmten Text einbezieht. Aber auch Texte, etwa als Titel, können heikel sein. Ich habe einmal die Partitur einer riesigen Orchesterschulze mit dem Untertitel «Zum Andenken eines ermordeten kosovarischen Mädchens» gesehen. Bitte, ich stelle keine moralischen Ansprüche, aber so etwas würde ich einfach nicht machen. Alles, was ich erlebe, fliesst auf einer wohl unterbewussten Ebene in meine Musik ein. Musik kann Trauer, Freude, Angst und vieles mehr ausdrücken, nicht aber die konkreten Anlässe solcher Gefühle benennen. Manchmal mag man das bedauern, aber andererseits liegt darin die grosse Möglichkeit der Musik: Sie lässt den Zuhörenden alle Freiheiten für eigene Fantasien und Assoziationen.

Seit einiger Zeit ist bei Ihnen ein starker Produktionschub zu verzeichnen. Fällt Ihnen das Musikschreiben heute leichter als früher?

Ich war eigentlich immer ziemlich fleissig. Gut, seit Ende der 80er Jahre haben sich für mich neue kompositorische Fenster geöffnet und letztes Jahr habe ich zwei «grosse» Werke geschrieben. Aber wie sich die Art des Schreibens verändert hat, kann ich nicht sagen. Dazu reflektiere ich viel zu wenig über mich selber. Ich habe jedenfalls nie den Entschluss gefasst: «So, heute komponiere ich anders als bisher.»

Heute zeigt sich György Ligeti sehr resigniert darüber, dass es ihm nicht gelingt, Avantgarde und Tradition zu einer allgemein gültigen Musiksprache zu

verbinden. Können Sie dieses Problem nachvollziehen?

Ja, zwar nicht anhand meiner eigenen Arbeit, aber als Gedanke. Ich fände es ja auch toll, wenn eine allgemein gültige Musiksprache möglich wäre. Aber das kann nicht Sache eines Einzelnen sein! Eine Tendenz müsste erkennbar werden. Die Musik liefert ein Bild der Gesellschaft. Und der Pluralismus ist ja nun wirklich eine absolut dominierende Eigenschaft der Gesellschaft.

Hat die Auflösung der ganz harten Fronten in der Nachkriegsmusik nicht auch Vorteile? Sehen Sie nicht eine gewisse Entspannung etwa im Vergleich zu den Darmstädter Zeiten?

Das stimmt. Ich habe Darmstadt selber erlebt und auch Stockhausen in äusserst arroganter und unangenehmer Weise. Aber heute findet auch nicht jeder jeden immer grossartig. Zum Glück.

Grosse Ekzels oder Skandale bleiben heute im Musikleben glatterdings aus.

Das liegt auch an der Gleichgültigkeit des Publikums. Als junger Komponist habe ich die absurdesten Dinge erlebt: In Darmstadt wurde ein Stück von mir ausgeteilt, weil es hoffnungslos neben den Darmstädter Schuben stand – kurz darauf wurde es auf einem

## Rudolf Kelterborn

Rudolf Kelterborn wurde 1931 in Basel geboren, studierte in seiner Heimatstadt bei Walther Geiser (Komposition), Walter Müller von Kilm (Theorie), Alexander Krannhals (Dirigieren) und bei Jacques Handschin (Musikwissenschaft). Er unterrichtete Theorie und Komposition in Detmold, Zürich, Karlsruhe und Basel; war Chefredaktor der «Schweizerischen Musikzeitung», Hauptabteilungsleiter Musik beim Radio der deutschen und rätomanischen Schweiz (DRS), von 1983 bis 1994 Direktor der Musik-Akademie der Stadt Basel. Sein kompositorisches Werk umfasst von der Kammermusik bis zur Oper alle Gattungen. Kelterborn hat sich auch als Musikschritsteller betätigt. Seit 1994 befindet er sich in ausgesprochenem unruhigem Ruhestand. Sein neues Stück «Grosses Relief» – orchestrale Musik in fünf Teilen und einigen Bruchstücken (2002) wird am kommenden Sonntag, den 25. Mai, um 19 Uhr von der «basel sinfonietta» im Musiksaal uraufgeführt. *kel*

Tonkünstlerfest gespielt und auch ausgebaut, aber aus dem gegenteiligen Grund. Ich habe Skandale nie gemocht, sie gehen sehr auf die Nerven. Aber heute wird einfach alles lau beklatscht.

Wie kommt das?

Man wagt zu wenig gemischte Programme, worin es zu einer Konfrontation kommen könnte. Das jeweilige Zielpublikum fühlt sich immer bestätigt. «Wir gehen für Neue Musik nur noch in die Gare du Nord.» In den übrigen Konzertsälen findet in Basel kaum noch zeitgenössische Musik statt. Die «Swiss Chamber Soloists» sind eine Ausnahme. Man wagt zu wenig. Wenn einige Leute mal aus einem Konzert hinauslaufen oder ein paar Abonnenten kündigen: Das macht doch nichts! Das Konzertleben wäre lebendiger.

Einmal machten Sie die Beobachtung, dass bei Konzerten mit Neuer Musik ungewöhnlich viel und stark gehustet würde. Woran mag das liegen?

Vor allem an den leisen Stellen wird gerne gehustet. Ich vermute, es hat mit einem körperlichen Unwohlbefinden zu tun. Die Dissonanzen sind dabei wohl gar nicht das Schlimmste. Lachenmanns überhaupt nicht konsonante «Tanzsuite mit Deutschlandlied» ist enorm publikumswirksam, weil sie einen spürbaren Puls hat. Wenn der Puls fehlt, entsteht offenbar bei vielen eine Art Unbehagen.

Eine «allgemein gültige Musiksprache» müsste also den Puls stärker einbeziehen?

Das hat ja auch Ligeti in seinen Klavieretuden versucht. Wissen Sie, Sie müssen das alles ganz anders sehen: Ob ein E-Musik-Publikum eher moderne oder eher nicht so moderne Musik mag, ist überhaupt nicht relevant. Auf die ganze Gesellschaft bezogen ist auch die klassische E-Musik nur eine kleine Minderheit – die Neue Musik erst recht. Auch Jazz ist eine Minderheit. Vor allem, wenn er interessant ist.

Hat aber einen höheren Marktwert.

Ach ja? Ist der «Bird's Eye»-Jazzclub immer bumsvoll?

Das nicht. Aber Jazzfloskeln sind, glaube ich, marktgängiger als Lachenmann-Topoi. Etwa in der Fernsehwerbung.

Und Mozart, für Pralinen. Haben Sie bemerkt, dass in TV-Krimis im Wohnzimmer von kriminellen Neureichen die Stereoanlage immerzu Mozarts Klavierkonzerte spielt? Das hat

System und schafft auf eine ganz hinterhältige Weise Vorurteile.

Ein gutes Beispiel für den von Ihnen beklagten Niedergang von «Hör-Erlebnisfähigkeit» durch allseitige Visualisierung. Was wäre dem entgegenzuhalten?

Ich stelle zunächst fest, dass das so ist. Roman Brotbeck weist auf die kommende Berner Biennale nicht umsonst mit klaren Worten hin: «Wir leben im Zeitalter der absoluten Visualisierung! Elementarer Musikunterricht in der Primarschule wäre schon eine Chance. Als Direktor der Musik-Akademie habe ich gerne musikalische Grundkurse an Primarschulen besucht. Nicht, um zu kontrollieren, sondern weil das immer ein Aufsteiler war und weil ich die Grundkurslehrerinnen unglaublich bewunderte. Dort wird wirklich Hör-Erlebnisfähigkeit entwickelt, nicht nur in Bezug auf klassische Musik. Aber wenn die Schüler in die Mittelschule kommen, ist damit Schluss.

Warum ist Hör-Erlebnisfähigkeit so wichtig?

Das Hören kann sehr intensive seelische Erlebnisse bewirken. Ein gewisses Differenzierungsvermögen ist dazu erforderlich. Das geht über die Musik hinaus: Wer hört überhaupt noch etwas? Man muss es gelernt haben. Wie man übrigens auch lernen muss, etwas zu sehen. Ich bin nicht sicher, ob es um die Schfähigkeit viel besser bestellt ist. Denken Sie nur an das irrsinnige Tempo der Fernsehschnitte. Auf einem Podiumsgespräch hat Armin Köhler anderen Komponisten und mir übrigens einmal einen guten Rat auf den Weg gegeben: «Passen Sie Ihr Komponieren mal etwas dem Tempo der visuellen Schnitte an!»

Sie fordern eine kritische und kreative Auseinandersetzung mit historischer Musik in der Hochschulausbildung. Was meinen Sie damit?

Wenn begabte Interpreten an die Hochschule kommen, geben sie davon aus, dass Bach nur unübertriebliche Meisterwerke geschaffen hat. Trotz Formenlehre oder Analyse stellen sie die Musik eigentlich nicht mehr zur Diskussion. Man kann relativ leicht plausibel darstellen, warum ein Dittersdorf-Stück schlechter ist als ein Mozart-Stück. Ich finde aber viel interessanter zu zeigen, dass es bei Mozart und Bach neben den Wundern auch anderes gibt. Nämlich (meisterliche) Routine. Experimentelle Eingriffe in die Musik etwa sind da von Nutzen – nicht, um eine Fuge von Bach zu verbessern, sondern um bei Interpreten Sensibilität und Fantasie zu wecken. Bevor man einen

**«Ich bin neugierig auf das, was junge Komponisten machen. Manche kommen mir sehr alt vor.»**

aussergewöhnlichen harmonischen Vorgang angemessen spielen kann, muss man ihn erst einmal bemerken.

Wolfgang Rihm sagt: «Die einzige Form von Kritik an Kunst ist Kunst.» Stimmen Sie zu?

Es klingt sehr gut. Eine Aufwertung der Kritiker, nicht wahr? Ein Feuilleton-Text kann schon etwas Künstlerisches sein. Das ist selten. Aber Kunst als Kritik an Kunst? Ich habe in meinen Stücken nie explizit an einem anderen Stück Kritik geübt. Solche Schlagworte sind nicht meine Sache.

Sie gehen häufig und offenbar gerne in Konzerte mit Musik junger Komponisten. Wie beurteilen Sie, was sich Ihnen dort bietet?

In meinen letzten Jahren als Kompositionslern in Basel hatte ich einige vorzügliche Kompositionstudenten. Ich bin einfach neugierig auf das, was junge Komponisten machen. Gelegentlich habe ich das Gefühl, dass manche von ihnen sehr alt sind. Mich interessieren junge Komponisten, die von einer Fülle von Einflüssen bedrängt werden, stärker als solche, die ihre Ideen «konzipieren». Es muss im Komponisten ein Feuer brennen!

Interview Michael Kunkel