

Rudolf Kelterborn

Der Schweizerische Tonkünstlerverein ehrte 1984 Rudolf Kelterborn mit seinem Komponistenpreis. Im selben Jahr wurde Kelterborn mit dem Kunstpreis der Stadt Basel ausgezeichnet. Der folgende Text basiert auf der Ansprache, die Kurt von Fischer anlässlich der Verleihung dieses Preises am 3. Dezember in Basel hielt. Er geht von einigen persönlichen Eindrücken aus und würdigt dann die verschiedenen Phasen von Kelterborns Komponieren im Lichte der Entwicklung seiner musikästhetischen Positionen.

Rudolf Kelterborn
 En 1984, l'Association des Musiciens Suisses a rendu hommage à Rudolf Kelterborn en lui décernant son Prix de Compositeur. La même année, Kelterborn a reçu le Prix de la Ville de Bâle. Le texte ci-dessous se réfère à l'allocution prononcée par Kurt von Fischer lors de la remise du prix, le 3 décembre à Bâle. Il part de quelques impressions personnelles et fait ensuite l'éloge des différentes phases de la création musicale de Kelterborn à la lumière du développement de ses positions esthétiques.

Von Kurt von Fischer

Eine der ersten Erfahrungen mit Rudolf Kelterborns Musik machte ich am Tonkünstlerfest 1959 in Winterthur anlässlich der Uraufführung der «Mouvements» für Orchester. Die in diesem Werk auskomponierte Entwicklung von Bewegungsstrukturen, die sich dreimal aus einer Art von Stillstand heraus ergeben, beeindruckte mich durch ihre Intensität und Dichte der Faktur. Es war eine Musik, die durch Kraft und Unmittelbarkeit ansprach. Zwölf Jahre später, nach weiteren Erfahrungen mit Kelterborns Musik, hörte ich – diesmal am Tonkünstlerfest in Chur – die für Sopran, Orgel und gemischten Chor komponierte «Musica Spei», ein Werk, das bei mir tiefe Eindrücke hinterliess, Eindrücke, die sich bei jeder Wiederbegegnung mit diesem Stück bestätigt haben. Gegenüber früheren Werken waren hier ein Reifungs- und Vertiefungsprozess und eine, trotz fernen Anklängen des Chorsatzes an Kelterborns früheren Lehrer Willy Burkhard, durchaus eigene Sprache zu vernehmen, die sich nicht zuletzt an den vom Komponisten zusammengestellten biblisch-lateinischen Texten ablesen liess. Die Aussagen waren präziser geworden. Vor allem fesselte mich an diesem Werk Kelterborns Fähigkeit, Text und Musik zu dramatischer und zugleich vergeistigter Einheit zu verbinden. Im dialektischen Gegeneinander von Passions- und Weihnachtsthematik zeigte sich eines der zentralen Elemente dieser Musik: die zwar im Text begründete, dabei sich aber nie auf bloss äusserliche Tonmalerei abstützende, sondern vielmehr musikalisch-strukturelle und daher im wahrsten Sinne dramatische Gestik. Von besonderer Bedeutung scheint mir, dass Kelterborn hier, wie auch in anderen Werken, jeglicher plakativen Affirmation ausweicht und das Stück in stiller, offener Erwartung ausklingen lässt. Schliesslich meine jüngste Begegnung mit dem Komponisten in der Televisionsfassung seiner Musik zu Gottfrieds «Schwarzer Spinne». Der Gefahr, Musik zum blossen Background verkommen zu lassen, versucht Kelterborn

dadurch aus dem Wege zu gehen, dass die komponierten Einzelstücke offenbar mehr als eine Art von Reflexionen über die im Text gegebenen Situationen denn als Illustrationen zu verstehen sind und dadurch ihre Eigenständigkeit bewahren.

Verschiedenste Gattungen

Doch blicken wir zurück. Die ersten gültigen Werke entstanden in den frühen fünfziger Jahren, als Kelterborn noch in Basel sein Musikstudium absolvierte. Auffallend und bezeichnend für den am Anfang seiner Laufbahn stehenden Komponisten ist, dass er sich sogleich mit verschiedensten Gattungen befasst: mit Bühnenmusik, mit Orchester- und Kammermusik, mit Kompositionen für Chor und auch für Solo-Tastenteinstrumente. Noch knüpft Kelterborn an die ihm durch seine Lehrer Walther Müller von Kulm, Walther Geiser, Willy Burkhard und Boris Blacher vermittelten Traditionen an. Erst 1954 hat er sein erstes auf einer Zwölftonreihe gegründetes Werk geschrieben.

Dass Kelterborn, nun selbst Dozent an der Basler Musikakademie, sich nach 1955 zwei Lehrern, nämlich Wolfgang Fortner und Günter Bialas, zuwandte, die in ihren damaligen Werken eine zwar individualistische, keineswegs aber dogmatisch avantgardistische Richtung vertraten, ist signifikativ. Zugleich wird hier auch deutlich, dass, parallel zu dieser Ausbildung, eine intensive technische und geistige Auseinandersetzung nicht nur mit Bartók und Strawinsky, sondern vor allem auch mit der Wiener Schule erfolgte. So ist denn auch Martin S. Weber, dem Verfasser einer Dissertation über Kelterborns Orchesterwerke, zuzustimmen, wenn er die Zeit bis 1959 als Vorbereitungsphase bezeichnet.¹

Vorder- und hintergründige Bezüge

Eine zweite Phase, die etwa mit Kelterborns Tätigkeit an der Detmolder Musikakademie zusammenfällt, ist in den Jahren 1960 bis 1966 zu erkennen: Der Komponist emanzipiert und ver-

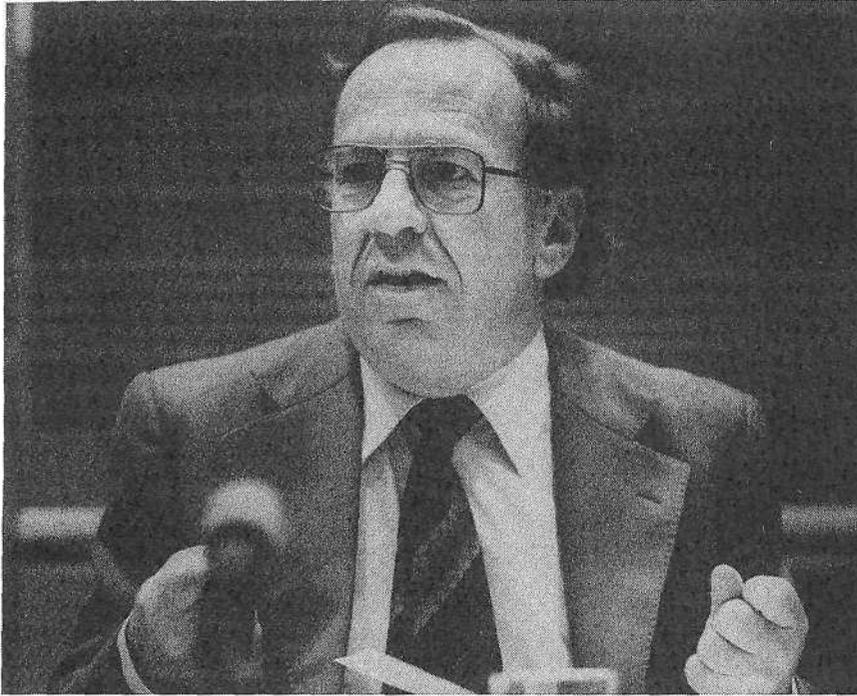


Photo Claude Giger

selbständig, seine Werke gewinnen ein eigenes Gesicht. In einem Aufsatz von 1964, der bezeichnenderweise von Bach und Mozart ausgeht, schreibt Kelterborn: «Für den heutigen Komponisten gilt es, aus der Analyse Konsequenzen für die kompositorische Arbeit zu ziehen. Es kann sich keinesfalls darum handeln, die traditionelle Form und formale Mehrschichtigkeit zu übernehmen und mit neuen Notenfolgen auszufüllen.»² Von diesem Statement aus wird sodann ein modernes Orchesterstück theoretisch exponiert, das für Kelterborns Werke Wesentliches aussagt: Gegensatzpaare wie laut / leise, dichter / dünner Satz, statische / metrisch pulsierende Rhythmik und lineare / akkordische Faktur werden im Sinne von als Vordergrund rezipierbare Hörstrukturen und als unmittelbar fassbare Symmetrien postuliert. Diese erste Ebene verbindet sich mit einer zweiten, in der Reihenstrukturen eine zentrale Rolle spielen. Hierzu schreibt Kelterborn: «Eine Verknüpfung von Reihenstruktur und Grossform ist naturgemäss gehörmässig spontan niemals erfassbar. Ich bin indessen vom musikalischen Wert solcher hintergründiger Bezüge absolut überzeugt; sie können zwar (...) die grosse Form nicht ersetzen, aber sie schaffen zusätzlich eine Einheitlichkeit der Mikroelemente, und sie steigern ohne Zweifel den geistigen Ordnungsgehalt.»³

Hinsichtlich des Problems Tonalität/Atonalität hatte sich Kelterborn schon einige Jahre früher geäussert. Er schreibt: «Der Tonalitäts- bzw. Atonalitätsgrad wird sich von selbst aus seiner (d. h. des Komponisten) Sprache ergeben; aus seinen Klanglichkeitsvorstellungen, aus seiner Bewegungs-Imagination und aus den räumlichen Verhältnissen seiner Visionen.»⁴ In diesen und ähnlichen Aussprüchen wird Kelterborns undogmatisches Musikverständnis deutlich. Damit eng verbunden ist

nicht nur sein kompositorisches, sondern auch sein erfolgreiches pädagogisches Wirken. Grundlegend ist für ihn immer wieder die Analyse, die ihre Früchte nicht zuletzt in einem 1981 veröffentlichten Buch gebracht hat, das den Titel trägt «Zum Beispiel Mozart — Ein Beitrag zur musikalischen Analyse».⁵

Avantgarde und Kommunikation

Eine dritte, von Weber unter dem Stichwort «Integration der gewonnenen Materialien» zusammengefasste Phase umfasst Kelterborns Schaffen in den Jahren 1966 bis 1973/74. Sie fällt mit der Lehrtätigkeit am Zürcher Konservatorium zusammen. Schon in den Kompositionen und Aufsätzen der vorangehenden Jahre angelegt, wird jetzt die sogenannte «Feldtechnik» wichtig. Dabei bleibt das genannte Prinzip der zwei Ebenen (hörbare Klangfelder und streng strukturierte Unterschicht) zentrales Anliegen des Komponisten. Hand in Hand damit geht Kelterborns intensive Beschäftigung mit den Erscheinungen der damaligen Avantgarde und mit Grenzproblemen des musikalischen Schaffens, d. h. mit der «Frage nach Sein oder Nichtsein von Musik».⁶ Für ihn ist die Grenze dort erreicht, wo Musik keine Hörwirkung im Sinne von Ausdruck mehr erzielt. Damit ist zugleich ausgesprochen, dass Kelterborn es ablehnt, sich in einem Elfenbeinturm zu isolieren. Seine Musik ist bei aller soliden Handwerklichkeit immer wieder auf Kommunikation angelegt. Über die Legitimität dessen, was in der neuen Musik als kommunikativ oder — in Grenzfällen — sogar als nichtkommunikativ zu bezeichnen wäre, müsste allerdings von Fall zu Fall entschieden werden. Kelterborns Kommunikationsverständnis kommt nicht nur in der Textwahl der Dürrenmatt-Oper «Ein Engel kommt nach Babylon», sondern auch in der Art der vom Komponisten

angewandten Zwölftonreihen zum Ausdruck, deren Grundgestalten fast ausschliesslich kleinere, oft sogar im weitesten Sinne funktionsbezogene Intervalle vom Halbton bis zu der immer wieder bevorzugten übermässigen Quart enthalten.

Expansion zum Vokalen

Die bisher letzte Phase in Kelterborns Schaffen beginnt mit den Jahren 1974/75. Sie fällt mit seiner Tätigkeit als Leiter der Abteilung Musik von Radio DRS, mit seiner Professur an der Musikhochschule Karlsruhe und schliesslich mit dem Beginn seiner Tätigkeit als Direktor der Musikakademie Basel zusammen. Noch mag es zu früh sein, über die Kompositionen dieser letzten zehn Jahre ein zusammenfassendes Urteil zu sprechen. Soviel hingegen scheint mir deutlich zu sein: Die klangfarblichen und die vokal-melodischen Elemente, auch innerhalb der instrumentalen Musik, gewinnen an Bedeutung. Dafür sprechen allein schon die Gattungen und Titel mancher Werke: Die zwei Opern «Der Kirschgarten» und «Ophelia», die dritte Sinfonie «Espansioni», die «Gesänge zur Nacht», sodann «Visions sonores», «Chiaroscuro» und «Musica luminosa».

Bisher war vor allem von Kompositionstechnik, Gattungen und Titeln die Rede. Wir haben nun endlich zu fragen, was denn als übergeordnetes Prinzip hinter Kelterborns Werken steht. Da ist, wie ich meine, von der Gestik und Dramatik, verbunden mit einem ständig in Veränderung sich befindenden Material zu sprechen. In diesem Zusammenhang wäre etwa auf die «Changements» für Orchester aus den Jahren 1972/73 zu weisen, ein Werk, das offenbar bewusst den Terminus Variation im Titel vermeidet. Handelt es sich doch hier, wie in zahlreichen andern Werken, keineswegs um Variationen über ein Thema, sondern vielmehr um eine musikalische «Ausgangssituation, die allmählich verändert wird, bis dann schliesslich ein neuer Zustand erreicht ist».⁷ Solch permutierendes Verändern vollzieht sich im Rahmen einer übergeordneten, dramatisch-prozessual angelegten Form. Von besonderer Bedeutung ist nun, dass Kelterborn im Verlaufe seiner Entwicklung auch Texte mit in diesen Formprozess einbezogen hat. Als Beispiele hierfür seien die «Espansioni» und die «Gesänge zur Nacht» genannt. Den «Espansioni» von 1974/75 für Orchester, Bariton und Tonband sind vier kurze Texte von Giuseppe Ungaretti zugrunde gelegt. Im ersten, rein instrumentalen Teil erscheint das Gedicht «Cantetto senza parole» weder gesprochen noch gesungen, sondern bloss als Motto; im zweiten Teil wird der Text über Tonband gesprochen, und erst in Abschnitt drei ist die Singstimme, zunächst mit Vokalisieren und dann mit vertontem Text, eingeführt. Noch dichter vokalisiert ist der Schlussteil, wo die zwei Zeilen von Ungarettis Text nun sowohl live als auch, unter Verwendung des gesungenen Grundmaterials, ab

Tonband erklingen. Die auf diese Weise realisierte «Expansion» vom Instrumentalen zum Vokalen stellt einen für Kelterborns jüngste Werke charakteristischen Prozess dar, der die Singstimme als eine Art von Kommentar ins Kompositionsverfahren mit einbezieht. Auch in den «Gesängen zur Nacht» sind die drei von Ingeborg Bachmann und Erika Burkart stammenden Texte nicht als von Musik begleitete, sondern als zur Gesamtstruktur gehörende, in den Kammerorchestereklang eingelassene, zu verstehen. Ähnlich wie in den «Espansioni» ist das letzte, wesentlich von der Melodik her bestimmte vokalinstrumentale Stück als eine Art utopische Vision zu deuten.

Gedanken der Hoffnung

Damit sind wir endlich bei der Frage nach dem Inhalt von Kelterborns Werken angelangt, eine Frage, die sich freilich nur andeutungsweise beantworten lässt. Nicht zufällig scheint es mir zu sein, dass das letzte Stück der «Espansioni» «Mattina» heisst und dass die «Gesänge zur Nacht» mit den Worten schliessen: «Doch das Lied überm Staub danach wird uns übersteigen.» Ähnlich wie schon in der «Musica Spei» klingen hier, nach vorangegangenen Spannungen und Ausbrüchen Gedanken der Hoffnung, zwar nur im pianissimo und in dünnem, behutsamem Satz von ferne an. Ohne dass solche Öffnung auf Entspannung hin zum Schema würde, steht dahinter doch etwas von dem, was Kelterborn als Inhalt seiner Werke bezeichnet hat. Er schreibt: «Was ich in meinen Opern aussagen will, unterscheidet sich grundsätzlich nicht von dem, was wohl immer den Inhalt meiner Musik bestimmt: Auch die Bühnenwerke sind — und dem entspricht denn auch meine Stoffwahl — Ausdruck einer manchmal schier unerträglichen Spannung zwischen den Schönheiten dieser Welt, den unerhörten Möglichkeiten des Lebens einerseits und den Ängsten, Schrecken und Nöten unserer Zeit andererseits.»⁸ Von dieser Grundhaltung her gewinnt Kelterborns keinem absoluten Dogma verfallene musikalische Sprache ihre Unmittelbarkeit, durch die sie uns immer wieder zu berühren vermag.

Kurt von Fischer

¹ Martin S. Weber: «Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns», Kölner Beiträge zur Musikforschung 105, Regensburg 1981.

² «Formale Mehrschichtigkeit. Ein Beitrag zur Formen- und zur Kompositionslehre», in *Schweizerische Musikzeitung* 1964, S. 80.

³ Ebenda, S. 81.

⁴ «Zur kompositorischen Individualität», in *SMZ* 1961, S. 23.

⁵ Bärenreiter-Verlag, Basel 1981.

⁶ Vgl. Weber, a. a. O., S. 192 ff.

⁷ Vgl. «Rudolf Kelterborn: «Changements pour grand orchestre» (1972/73)», in *SMZ* 1977, S. 24 ff.

⁸ «Die Oper — kein Sonderfall», in *Musica* 1984, S. 241.

Discussion Diskussion

Prometheus oder Napoleon? — oder Schildkröte?

Zu Michael Gielens Beethoven-Aufsatz (in: *Dissonanz* Nr. 3, S. 7–10) nebst Anmerkungen zum jüngsten Unsinn in Sachen Tempi (in: *Das Orchester*, Nr. 10/1984, S. 848/49)

Richard Wagner mokierte sich gern über jene «Viervierteltaktschläger, die kein *alla breve* kennen»; sie sind bis heute nicht ausgestorben. Und besonders hatte er es auf einen Dirigenten der Münchner Odeon-Konzerte abgesehen, der beim Andante der Mozartschen g-moll-Symphonie jede Achtelnote breit auspinselte, «dass einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammnis . . . vor allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo». Auch das erleben wir täglich. Dass ein anderer Dirigent die Tannhäuser-Ouverture, die, wie Wagner sagt, unter seiner eigenen Leitung zwölf Minuten dauerte, auf zwanzig Minuten zerdehnt haben soll, scheint mir kaum übertrieben zu sein, denn bei den Schleich-Tempi, die in der Nachkriegszeit Mode wurden, gehört derlei eher zur Regel denn zu Ausnahmen. Das Adagio der Beethovenschen Neunten zum Beispiel dürfte, im adäquaten Tempo gespielt, zwischen elf und zwölf Minuten dauern. Die grossen Pultstars, von Furtwängler bis Solti, brachten es auf zwanzig — und hätten es auf 24 gebracht, wären da nicht die Moderato-Einschübe, die sich nicht so leicht zerdehnen lassen. Jedenfalls sind die Tempi bei den Hauptteilen genau doppelt so langsam wie die von Beethoven geforderten.

Obwohl Dirigenten wie Leibowitz, Scherchen, Gielen, teilweise auch Toscanini und Szell, hörbar nachgewiesen haben, dass Beethovens Metronomisierungen in fast allen Fällen überzeugend sind, d. h. mit Struktur und Charakter der jeweiligen Sätze oder Satzteile übereinstimmen, gehört es offenbar zur Berufshehre vor allem der «Star»-Interpreten, so weit wie möglich von den Angaben der Komponisten abzuweichen, vor allem bei den Sätzen mittlerer bzw. langsamer Gangart; da versucht man, was Schildkrötentempi¹ betrifft, einander die Show zu stehlen. Und Musikhistoriker sehen es als vornehme Aufgabe an, derlei Praktiken zu unterstützen, sogar zu rechtfertigen. Bei Schumann heisst es, sein Metronom sei nicht in Ordnung gewesen, und ausserdem habe man die Zahlen «eingeschmuggelt». Bei Beethoven heisst es ebenfalls, sein Mälzel-Apparat habe nicht funktioniert, und ausserdem sei er ja taub gewesen, konnte also nicht usw. . . .

Unter den vielen Polemiken gegen die Beethovenschen Metronomzahlen, die in Wort und Schrift vorgetragen wer-