

Hans Zender

im Gespräch mit Frank Stepanek



Standpunkte zum Lautsprecherklang

Live-Klang gegen Lautsprecher

Lautsprechereinsatz in eigenen Kompositionen

Notationsprogramme, Soundsamples

Frühe Erinnerungen

Interpretation und Medien

Präformation durch Tonträger

Mehrfacheinspielungen eines Werkes

Probleme des Konzertbetriebes

Medientheoretische Aspekte

Stilistischer Pluralismus - Postmoderne

Ambivalenz der Technik

Stephan Climax

Verhältnis Schrift - technische Medien

Körper - Instrument - Elektronik

Der Dirigent und Komponist Hans Zender (geb. 1936, Wiesbaden) absolvierte sein Studium in Freiburg und Frankfurt a.M. (u.a. bei Fortner). Er begann 1959 als Kapellmeister in Freiburg. Weitere Positionen: Chefdirigent in Bonn (1963–68), Generalmusikdirektor in Kiel (1968–71), Leiter des Radiosinfonieorchesters Saarbrücken (1972–84), Generalmusikdirektor der Hamburger Staatsoper (1984–87), Chefdirigent bei Radio Hilversum (1987–94).

Zender komponierte zahlreiche Werke, darunter Opern, Kammermusik und Lieder. In einigen Kompositionen, wie z.B. in Elemente, Tonbandmontagen für zwei Lautsprechergruppen oder in seiner 1993 in Stuttgart uraufgeführten Oper Don Quijote de la Mancha, verwendet er auch elektroakustische Elemente. In Frankfurt a.M. erfolgte die Uraufführung seiner Opern Stephan Climax (1986) nach J. Joyce und Der Barbier von Bagdad (1994). Neben zahlreichen Publikationen verfaßte er Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören.

Ab 1988 wurde er Professor für Komposition an der Frankfurter Musikhochschule. 1997 empfing er den Frankfurter Musikpreis.

[Seitenanfang](#)

Standpunkte zum Lautsprecherklang

Live-Klang gegen Lautsprecher

Frank Stepanek: Was empfinden Sie, wenn Sie Ihre Kompositionen und Interpretationen auf Schallplatte hören oder im Fernsehen sehen - im Vergleich zum Konzertsaal oder Theater? Spüren Sie einen Unterschied?

Hans Zender: Natürlich, einen riesigen Unterschied. Ich muß gestehen, daß ich äußerst selten Radio oder Schallplatten höre, weder meine eigenen Aufnahmen noch andere - wenn, dann nur als eine Art Kontrolle, Nachhilfestunde oder Information. Musik kann ich nur im Konzertsaal oder in der Oper erleben - eigentlich am intensivsten, wenn ich selber dirigiere oder spiele. Erst dann habe ich das Gefühl, daß ich mitten im Werk stehe und es wirklich erlebe. Jede technische Reproduktion von

Stücken, die für Konzertsaal, Kirche oder Oper geschrieben wurden, ist für mich nur ein billiges Surrogat, das ich im Grunde verabscheue.

Für mich ist der musikalische Sinn nicht ablösbar von dem Ort, an dem die Musik real erklingt, lebendig auf Menschen wirkt und eine Art psychischen Kreislauf erzeugt zwischen dem ausübenden Musiker und dem Hörer. Wenn Musik technisch reproduziert wird, fehlt das Feedback, das man nur durch Zurechthören ergänzen kann.

Selbst die höchstqualifizierte technische Wiedergabe entspricht nicht der Originalschwingung im Raum. Außerdem wird die Wiedergabe auf ein bestimmtes Raster gesetzt. Auch wenn dies eine sehr hohe Zahl hat, wie heute die digitalen Samplingrates, handelt es sich immer nur um einen Ausschnitt der Wirklichkeit. Man muß wohl davon ausgehen, daß die Realität unendlich komplex ist und daher überhaupt nicht quantifiziert werden kann. Wir wissen nicht, was sich eigentlich in einem Konzertsaal abspielt. Das sind wahrscheinlich viel mehr und viel subtilere Vorgänge, als wir uns mit unserer platten Naturwissenschaft vorstellen können. Diese begnügt sich doch mit sehr groben Eckdaten und glaubt, das wäre die Wirklichkeit.

Wie beurteilen Sie die Qualität des Lautsprecherklanges?

Ich empfinde den Lautsprecherklang immer als ganz großes Manko. Wenn ich Lautsprecher verwende, wird der Klang zwar präzisiert, aber gleichzeitig unendlich vergrößert. Das Ohr läuft dann leider vom natürlichen Klang weg zum Feind über und läßt sich von den Lautsprecherklängen festnageln. Dabei geht etwas von der Qualität verloren: Erstens verliert man die feinen Schwingungen, die in Richtung piano gehen, immer weiter aus dem Blickwinkel; zweitens verschwindet der Raum selber und die Beziehung des Klangerzeugers zum realen Raum, in dem er erzeugt wird.

Welche positive Bedeutung haben für Sie die Tonträger?

Ein Vorteil ist die Dokumentation etwa von exotischer Musik, die nur schwer live rezipiert werden kann. Manchmal höre ich Aufnahmen von chinesischer, indischer und tibetanischer Musik. Hier muß man versuchen zu imaginieren, wie sie tatsächlich im Live-Akt klingen würde.

Man kann eine Tonkassette auch hören, um zu wissen, wie man es nicht machen soll oder um eine historische Dimension vor dem geistigen Auge entstehen zu lassen: Wie ist Furtwängler mit dem Tempo umgegangen? Ich habe von Furtwängler - live und über die Schallplatte - enorm viel lernen können. Was er an Einfühlung in große formale Zusammenhänge gerade bei der Brahms-Interpretation geleistet hat, ist eines der ganz großen Leistungen der Interpreten dieses Jahrhunderts. Trotzdem würde ich als Dirigent niemals versuchen, diesen typischen Furtwängler-Klang oder dieses typische Rubato imitieren zu wollen.

[Seitenanfang](#)

Lautsprechereinsatz in eigenen Kompositionen

Warum haben Sie in Ihren eigenen Kompositionen Lautsprecherklang eingesetzt?

In "Don Quijote" habe ich die Live-Elektronik ästhetisch so bestimmt, daß sie eine Art Verzerrspiegel darstellt und so die Verrücktheit von Don Quijote hörbar macht. Das heißt, Don Quijote läuft in einem gewissen Sinn Schimären nach, die in einer sehr simplen Chiffre - in Form dieser Klanggespenster - aus dem Lautsprecher kommen. Das sind immer Duplikate der Wirklichkeit, aber nicht die Wirklichkeit selber. Ich habe penibel darauf geachtet, daß nach jeder Szene, in der Lautsprecher verwendet werden, wieder Szenen ohne Lautsprecher folgten. Dadurch gewöhnt sich das Ohr nicht auf Dauer an diesen Klang, die Qualität des Hier und Jetzt, die jeder

Raum hat, geht nicht verloren.

Ich wollte also die verschiedenen ästhetischen Ebenen - gesungene Ebene, instrumentale Ebene und technologisch geschärfter Klang - als drei verschiedene ästhetische Welten gegenüberstellen und sich nicht vermischen lassen. So wird dem Hörer in diesem Stück ein ständiges Hin und Her zugemutet, zwischen Lautsprecherklang und Live-Klang. Das ist sehr anstrengend und äußerst irritierend.

Ich habe jedenfalls in diesem Stück versucht, die ästhetischen Ebenen nicht zu verbinden, wie es etwa Karlheinz Stockhausen immer macht. Stockhausen kapituliert völlig vor den Lautsprechern: Wenn er einmal im Stück einen Lautsprecher einsetzt, dann muß die Musik den ganzen Abend über aus dem Lautsprecher kommen, weil das Ohr den normalen Klang nicht mehr akzeptiert. Nach einer halben Stunde Lautsprecherklang kann man nicht noch eine halbe Stunde live hören, weil dieser Klang gegenüber dem überscharfen Lautsprecher auf jeden Fall abfallen wird.

Warum gibt es "Don Quijote" nicht auf Tonträger?

Es sollte eine Aufnahme von der Uraufführung auf CD veröffentlicht werden. Das habe ich allerdings nicht akzeptiert.

So, wie Sie das darstellen, wäre eine Tonaufnahme doch auch nicht möglich, weil dieser wechselnde Einsatz des Lautsprechers, den Sie anstreben, verloren ginge.

Ja, richtig. Ich habe dieses Stück so angelegt, daß es auch im Fernsehen und Film nicht vermittelbar ist. Es gibt nämlich auch eine ganze Reihe von Szenen, die dunkel sind, oder auch stumme Szenen. Die Radioversion, die gesendet worden ist, war eine gekürzte Fassung, in der die stummen Szenen weggelassen wurden. Bei dieser Version sind ästhetische Dinge verwischt worden. Das akzeptiere ich aber, weil das Radio mehr einen dokumentarischen Charakter hat, im Gegensatz zur Schallplatte, die wenigstens potentiell ein ästhetisches Objekt ist.

Sie haben auch einmal elektronisch komponiert ...

Ich habe eine rein elektronische Komposition hergestellt - "BREMEN WoDU" nach Heißenbüttel -, noch beim alten Herbert Eimert im Kölner Studio. Damals - das war in der heroischen Zeit der 60er Jahre - gab es natürlich noch keine Computer und keine modernen Kopiermaschinen; man mußte alles mit der Hand machen. Am meisten Spaß hat mir eine große radiophonische Komposition bereitet: Ich verwendete Aufnahmen von Live-Klängen - großes Orchester -, die ich mit Schnitten und Überblendungen zusammenmischte; dazu kam eine Aufnahme eines vokalen Stückes, "Canto V". Beides zusammen ergab das Werk "Elemente", das - eine Art Klanghörspiel - auch auf Schallplatte bei WERGO erschien.

Aber das alles sind für mich periphere Stücke geblieben. Meine eigentliche kompositorische Arbeit ist völlig unabhängig von elektronischen Apparaturen.

Hat für Sie die elektronische Klangerzeugung eine eigenständige Bedeutung?

Aber selbstverständlich. Das ist die eigentliche Idee der Elektronik, die auch, vor allem in den 50er Jahren, beispielsweise bei Stockhausen, phantastische Ergebnisse gebracht hat. Es entstanden völlig neue Klänge, die auf instrumentale Weise nicht zu erzeugen sind, mit Spektren, die sich von denen der gebräuchlichen Instrumente wesentlich unterscheiden.

Man kann auch die elektronischen Apparate benutzen, um Live-Klang zu filtern, also in seine Obertonstruktur einzugreifen. Eine andere Möglichkeit bei der Live-Elektronik wäre, die natürlichen Klänge zu verzögern und zu einem späteren Zeitpunkt über die Lautsprecher dazu zu mischen. Es

wird also eine Struktur geschaffen, die von der Live-Zeitstruktur unabhängig ist, eine Art klangliche Reflexionsebene. Damit hat auch Pierre Boulez sehr intensiv gearbeitet.

[Seitenanfang](#)

Notationsprogramme, Soundsamples

Welches Verhältnis haben Ihre Studenten zur Elektronik?

Meine Studenten arbeiten kaum mit Live-Elektronik und erzeugen relativ wenig neue Klänge. Sie benutzen statt dessen den Computer als Modellbauer für kompositorische Formen, sei es, daß sie mit ihm formale Modelle in Zahlen ausarbeiten, sei es, daß man ihm Zahlen eingibt, um damit Hörtests zu machen. So kann beispielsweise eine komplizierte Polyphonie durch den Computer hörbar gemacht werden, eine Art Modellhören, was sicher hilfreich ist.

Dabei werden gesampelte Sounds verwendet ...

... diese schrecklichen Kautschukklänge, das ist leider unvermeidbar, aber man kann sich das irgendwie zurechthören.

Besteht nicht die Gefahr, daß der Komponist sein inneres Gehör vernachlässigt, wenn sein Computer die Komposition sofort realisiert, also den Klang sofort nach außen bringt?

Ja, diese Gefahr ist ganz klar da; ihr erliegen die schwächeren Figuren, die starken machen sich immer mehr die Differenz bewußt, die zwischen dem Modell und der Realität herrscht.

Verwenden auch Sie Notationsprogramme, oder komponieren Sie noch mit Papier und Bleistift? In den USA sollen die meisten Komponisten dafür schon den Computer benutzen ...

Bis jetzt verwende ich den Computer noch nicht zu Kompositionszwecken, aber ich könnte mir vorstellen, diesen Schritt einmal zu machen. Notenmaschinen lassen sich allerdings nicht benützen, wenn die formalen Konzepte nicht ohne weiteres in einer linearen Zeitstruktur auszudrücken sind, wie z.B. bei der aleatorischen Musik oder bei Musik mit graphischen Elementen. Diese Maschinen können nur Komponisten benützen, die in einer sehr traditionellen Weise und in einer leicht zu quantifizierenden Tonsprache arbeiten. Ich beispielsweise verwende Vierteltöne und mikrotonale Unterteilungen.

Manche Komponisten behaupten, daß das Schriftbild der Noten etwas über die Qualität der Komposition aussagt.

Da kann man sich auch gewaltig täuschen. Es gab sogar eine Ideologie in Darmstadt, die besagte, daß eine gute Partitur auch interessant aussehen muß. Das halte ich für äußerst dumm.

[Seitenanfang](#)

Frühe Erinnerungen

Durch welche musikalischen Ereignisse wurden Sie als Kind zuerst geprägt?

Die frühesten musikalischen Eindrücke, an die ich mich erinnern kann, waren Kurkonzerte, bei denen ich wohl mitgesungen und -geklatscht haben muß, wie mir erzählt wurde. Dann erinnere ich mich sehr genau daran, daß ich kurz vor Beginn des schulpflichtigen Alters ganz bestimmte Radiosendungen jeden Tag angehört habe. Manche Stücke, die als Erkennungsmusiken vor bestimmte Sendungen geschaltet wurden, hörte ich mir regelmäßig an, z.B. lief morgens um 9 Uhr

der zweite Satz der "Schottischen" Sinfonie von Felix Mendelssohn. Immer zu dieser Zeit ging ich an das Radio, weil diese Musik mich wahnsinnig machte. Nachts um zwölf lief Mendelssohns Ruy Blas-Ouvertüre. Ich wußte nicht, welche Musik gespielt wurde, aber ich liebte sie - auch heute noch - heiß und innig. Eine weitere Sendung war mittags um drei: der zweite Satz aus der Haffner-Sinfonie von Mozart. Noch jahrelang danach habe ich danach gesucht: Was ist das für eine Musik? So hat also das Radio sehr intensiv auf mich gewirkt.

In meiner Familie gab es eine Sammlung von Schellackplatten: Aufnahmen von Walter Gieseking, Chopin-Etüden von Alfred Cortot aus der Vorkriegszeit. Bei Gieseking habe ich selber Klavierunterricht bekommen und sammelte daher auch seine Platten, von denen es nur wenige gab - ein bißchen Mozart und Debussy.

Nach dem Krieg waren Schellackplatten mit Neuer Musik kaum zu bekommen, aber es gab Pétrouchka von Igor Strawinsky, ein Stück, was ich bestimmt tausendmal gehört habe, die erste Aufnahme von Dumbarton Oaks, die Mathis-Sinfonie und anderes von Hindemith und Bartók.

Die Medien haben also bei Ihrer musikalischen Sozialisation eine wichtige Rolle gespielt.

Manche Musiken von Platte oder aus dem Radio wirkten auf mich sogar fast wie eine Droge, eine Sucht oder Triebbefriedigung. Mit derselben Leidenschaft habe ich natürlich Klavier oder Orgel gespielt oder auch Musik komponiert. Es war mir einfach egal, ob die Musik aus dem Lautsprecher kam oder ob es ein Live-Musikerlebnis war. Ich kann mich noch erinnern, wie ich Le sacre du Printemps von Strawinsky aus dem Radio hörte, mit offenem Mund davor stehenblieb und mich minutenlang nicht rührte, weil ich so perplex war. Das hat sich in mir unauslöschlich eingegraben. Wenn ich das Stück zum erstenmal im Konzertsaal gehört hätte, wäre ich genauso fasziniert gewesen, aber die pure Übermittlung von Signalen, welche ja Aufgabe der Medien ist, hat hier geklappt. Die Vergrößerung, die bei der medialen Übermittlung existiert, kann unter Umständen sogar die Rezeption erleichtern. Die Komplexität im Konzertsaal ist ja viel größer, das Ohr muß hier viel mehr selektieren. In Wirklichkeit ist auf der Schallplatte nur ein Zehntel der Komplexität des Live-Klangs vorhanden.

Diese drogenartige Wirkung hing wahrscheinlich auch damit zusammen, daß die Radiomusik immer wieder zur gleichen Uhrzeit gesendet wurde oder die Schallplatten immer wieder aufgelegt werden konnten.

Ja, ein Kind hört noch sehr eindimensional und klammert sich daher sehr schnell an bestimmte Signale. Aus diesem Grund ist es besser, wenn das Kind sich mehr mit dem Live-Klang auseinandersetzt, als mit dem signalhaften Konservenklang.

[Seitenanfang](#)

Interpretation und Medien

Präformation durch Tonträger

Was halten Sie von der Methode, mit Hilfe der Tonkassette ein musikalisches Werk einzustudieren?

Ich glaube, daß hier von Profis ein unglaublicher Mißbrauch getrieben wird. Eine ganz große Zahl von Interpreten hören sich vor der Einstudierung eines Stückes einige Versionen auf Tonkassette an. Sie suchen sich dann meist eine davon aus und legen sie ihrem eigenen Studium zugrunde. Bewußt oder unbewußt wird diese Aufnahme dann imitiert. Das ist sehr gefährlich, weil die geforderte Kreativität des Interpreten damit geradezu im Keim erstickt wird.

Ich war einmal mit einer sehr bekannten Instrumentalistin - sie war damals noch jung - auf einer Konzertreise. Ich spielte mit ihr das Mendelssohn-Konzert und wunderte mich schon während der Aufführungen über die unglaubliche Konstanz, mit der sie eine ganz bestimmte Version dieses Stückes, im Tempo, in der Phrasierung in der Artikulation usw. spielte. Jede Aufführung spielte sie ganz präzise fast schallplattengleich perfekt, sehr gut und sehr eigen. Ich hatte aber immer das Gefühl, es fehlte der Dialog zwischen ihr und mir, eine Begegnung zwischen Menschen anhand der Partitur.

Nach einem halben Jahr hörte ich das gleiche Konzert im Radio. Ich stellte fest: Das muß genau die Interpretin sein, mit der ich die Konzertreise gemacht habe. Der Radiosprecher sagte aber: "Es spielte Jascha Heifetz 1934."

Es war also eine Second-Hand-Interpretation, eine Kopie. Sie war irgendwie nicht original, ich konnte es aber nicht beweisen: Diese merkwürdig gespenstische Perfektion, die aber trotzdem nicht sinnlos war, sondern die schon etwas an Lesart transportierte!

Eine solche Vorgehensweise ist das größte Armutzeugnis, das sich ein Interpret ausstellen kann. Sie ist eine Tötung von geistigen Keimen, die vom Interpreten in einem schwierigen Prozeß aus der Partitur zum Leben erweckt werden sollen. Der Text soll ausgehend von der eigenen Sensibilität - die wiederum mit unserer Gegenwart zusammenhängt - gelesen und gedeutet werden. So soll eine neue Lesart des Werkes schöpferisch hergestellt werden - eine kreative Leistung, die leider den meisten nicht gelingt.

Was würden Sie als Pädagoge einem Interpreten empfehlen, bevor er ein Werk neu einstudiert?

Bevor er die Schallplatte hört, sollte er die Partitur studieren. Erst wenn er schon einmal eine Aufführung hinter sich gebracht hat, kann er sich verschiedene Lesarten anhören. So praktiziere ich es auch selbst: Während meiner Zeit in Kiel habe ich angefangen alle Bruckner- und Mahler-Sinfonien einzustudieren. Damals gab es von Mahler kaum Aufnahmen und von Bruckner nur wenige, die mir nicht sonderlich gefielen. Ich habe teilweise, gerade bei den schwer lesbaren Bruckner-Sinfonien mit den verschiedenen Fassungen, mehrere Jahre gebraucht, um sie mir als sinnvolles Ganzes vorzustellen. In dieser Zeit wollte ich auch keine anderen Interpretation hören. Erst nach mehreren Aufführungen hörte ich schließlich bedeutende Bruckner-Interpretationen, wie z.B. von Günter Wand oder Sergiu Celibidache.

Wird Ihrer Meinung nach der Hörer von einer Schallplatteninterpretation so geprägt, daß er sich nicht mehr davon frei machen kann?

Nur ein Musiker, der nicht zwischen verschiedenen Interpretationen differenzieren kann, läßt sich von der Schallplatte präformieren. Der erste Eindruck ist aber meist der stärkste, der am nachhaltigsten wirkende, und dieser Ersteindruck wird leider zunehmend ausschließlich durch die Medien vermittelt.

[Seitenanfang](#)

Mehrfacheinspielungen eines Werkes

Was halten Sie davon, daß manche Interpreten bestimmte Werke gleich mehrmals einspielen, beispielsweise wie Karajan, der die Sinfonien Beethovens gleich viermal aufnahm?

Wenn ich manche Rundfunkaufnahmen von mir im Radio höre, wünsche ich mir teilweise, etwas neu zu machen, um genau die Veränderung aufzuzeigen, die sich in der Zwischenzeit in meinem Bewußtsein entwickelt hat. Insofern kann ich es verstehen, ein Werk mehrmals aufzunehmen.

Sie haben vor kurzen "Pierrot Lunaire" von Arnold Schönberg aufgenommen. Vorher gab es wohl 26 Aufnahmen davon. Welchen Reiz hatte es für Sie, dem eine 27. Aufnahme hinzuzufügen?

Die Sängerin hat das Stück so realisiert, wie es mit Sicherheit vorher noch niemand getan hat. Das, was Schönberg mit dem Sprechgesang vorgegeben hat, hat bis heute niemand realisiert, obwohl es - wie ich mit der Aufnahme zeigen konnte - möglich ist. Dies war für mich genügend Anreiz, eine neue Aufnahme zu realisieren.

Gibt es nicht irgendwo eine Grenze, ab der man sagen kann, eine weitere Aufnahme ist sinnlos?

Es ist schwierig, dies in Zahlen auszudrücken. Auf jeden Fall könnte ich nicht sagen, daß es mein Lebensinhalt wäre, aus kommerziellen Gründen einer hundertsten Aufnahme noch eine hundertundeinste hinzuzufügen. Ich müßte dann schon sicher sein, daß diese Aufnahme etwas essentiell Neues bringt. Die meisten Aufnahmen entstehen heute wohl nicht aus einer künstlerischen Spannung heraus, sondern aus kommerziellem Geschäftsinteresse. Dennoch gibt es immer Künstler, denen ich einen künstlerischen Anspruch abnehme. Nur wer soll das entscheiden? Eigentlich die Manager, aber die interessieren sich wohl am wenigsten dafür. Sie wollen ihre Geschäfte machen, d.h. sie schwimmen auf erfolgreichen Trends weiter.

Glenn Gould betrachtete die Schallplatte als einen künstlerischen Wert an sich, und behauptete, der Konzertsaal sei tot. Können Sie diese Haltung verstehen?

Ich kann sie verstehen, aber nicht teilen. Für mich persönlich ist das Studio ein Ort, den ich nicht sehr liebe. Ich fühle mich wohl im Konzertsaal und noch wohler, wenn ich zu Hause selber spiele oder komponiere.

Seitenanfang

Einfluß des Tontechnikers

Inwieweit beeinflussen die Tontechniker das musikalische Ergebnis?

Das ist eine sehr heikle Frage. Ein wirklich produktiver Interpret müßte bei einer Aufnahme als erstes darauf achten, daß er einen Tontechniker findet, der bereit ist, auf die Weisungen des Interpreten einzugehen. Ein raffinierter Tonmeister kann das gesamte Tonbild, das der Dirigent in mühsamer Arbeit mit seinem Orchester findet - die Balance zwischen den Instrumenten, die Artikulation, die dynamischen Formen - total zerstören, zu einer Sauce machen, die dem allgemeinen Geschmack entspricht. Der Interpret muß hier furchtbar aufpassen und dem Tonmeister auf die Finger schauen. Diese Gefahr besteht besonders bei den großen Firmen. Mit der Mehrspurtechnik gibt es die Möglichkeit, die Balance auch noch nachträglich zu verändern. Ein Dirigent sollte sich vertraglich absichern, daß seine eigene Einspielung nicht durch eine nachträgliche Mischung völlig verzerrt wird. Wichtig ist, daß der Künstler bei der Abmischung anwesend ist.

Seitenanfang

Probleme des Konzertbetriebs

Welche Möglichkeiten gäbe es, dem üblichen Konzertbetrieb mehr künstlerische Brisanz zu verleihen?

Ein Opern- oder Konzerthaus kann an Vitalität gewinnen, wenn die richtigen Programme gemacht werden. Wenn die Leitung allerdings bei einem Anpasser liegt, der es sich leicht macht, dann wird es eine langweilige, museale und impotente Angelegenheit. Es hängt also von den einzelnen Persönlichkeiten ab.

Ich bin davon überzeugt, daß neben dem konventionellen Konzertbetrieb ganz neue Formen entstehen werden. Man sieht es schon heute bei der neu entstandenen Ensemblekultur. Z.B. ist das "Ensemble Modern" in jeder Beziehung eine Alternative; sie haben auch schon Film und Theater in ihre Konzerte integriert. Ein anderes Beispiel wäre z.B. die Konzertreihe "Happy New Ears" in Frankfurt. Sie stellt ein Stück in den Mittelpunkt, es wird geprobt, analysiert und anschließend mit dem Komponisten noch einmal beleuchtet. Erst am Schluß kommt die Konzertaufführung. Dadurch wird der Musikbetrieb - unter Beibehaltung der alten Formen - differenziert.

Es kommt nur darauf an, daß die Leute dazu angeleitet werden, von diesem reichen Angebot einen klugen Gebrauch zu machen. Das geschieht zu wenig: Es wird einfach nur verkauft, im Konzertbetrieb werden per Starkult die Säle gefüllt. Der Erfolg wird an der Zahl der Zuhörer gemessen, obwohl vielleicht das Konzert nur ein Konzer-zur-Schallplatte war. Das wäre ein dummer Gebrauch von den Möglichkeiten, die ein 2000 Plätze umfassender Konzertsaal bietet.

Man darf also nicht allein die Schuld auf die Medien oder Institutionen schieben, sondern auf den fatalen Kreislauf von Warenwelt und Kunstprodukt. Hier muß gegengesteuert werden, intelligente und verantwortungsbewußte Interpreten müssen hier mithelfen.

Selbst ein großer Dirigent wie Sergiu Celibidache, den ich sehr verehere, hat sich praktisch nicht um die bedeutende Musik des 20. Jahrhunderts gekümmert. Er müßte z.B. Schönberg, Webern oder Messiaen aufführen. Alfred Brendel habe ich Partituren von Messiaen und Lachenmann gezeigt; er meinte aber, daß er so viel mit Beethoven, Schubert und Liszt zu tun habe, daß er keine Zeit für Neues hat.

Das kreative Potential des 20. Jahrhunderts mit seinem unglaublichen Reichtum wird heute durch den Verschleiß der Klassik und Romantik zu Verkaufszwecken für das große Publikum nicht erschlossen. Daran ist letztendlich unser kapitalistisches System Schuld.

Stehen die Klassiker in der Gefahr, zu verstaubten Museumsbüsten zu verkommen?

Dieser museale Verschleiß von Klassik und Romantik begann in den 50er Jahren und wurde bereits in den 70er Jahren ganz schlimm. Heute läuft er auf Volldampf und wird wahrscheinlich - mit Ausnahme der Neuen Musik - die klassische Musik zerstören, das ist meine Meinung. Die heutige Praxis des Hörens und Produzierens von Schallplatten wird einem breiten Publikum die Möglichkeit verstellen, noch einmal der Klassik frisch zu begegnen.

Die Klassiker sind heute in der Gefahr, zu so etwas wie Spielmarken zu werden, weil immer wieder das Gleiche mit der gleichen Machart produziert wird. Karajan hat allem, was er auch gespielt hat, diesen typischen Brahms-Klang umgehängt. Dies wurde zu einer Norm für ein breites Publikum. Das Originalwerk hatte nicht mehr die Chance, einen Verjüngungsprozeß durchzumachen, den Musik durchmachen muß, wenn sie am Leben bleiben will.

Hieran ist nicht die Technik schuld, sondern die kommerziellen Organisationen, die dem breiten Publikum einreden: So ist es, hier ist eine vollkommene Aufnahme, eine Norm. Es wird die Differenz zwischen dem komponierenden und interpretierenden Subjekt nicht mehr gesehen. Diese Differenz müßte aufgezeigt werden, sie relativiert auch die Wichtigkeit der interpretatorischen Vorgänge.

Warum spielen Interpreten immer wieder das gleiche Repertoire ein?

Das hängt mit der Kommerzialisierung des heutigen Musiklebens zusammen. Eine auf bestimmte Produkte getrimmte Zuhörerschaft wird mit einem schmalen Repertoire gefüttert, welches deshalb auch immer wieder verlangt wird. Heute müssen die Musiker oft Musik spielen quasi als "Live-Konzert nach der Schallplatte", früher war es umgekehrt. Es gibt viele Fans, die primär nur noch die

Schallplatte hören. Sie haben bereits vergessen, was ein Live-Konzert eigentlich sein kann. Das halte ich für eine Verkümmernng des Hörens.

Das Live-Konzert rutscht also gegenüber der Schallplatte in eine sekundäre Funktion. Diese Entwicklung hat ihre starken Schattenseiten.

Seitenanfang

Medientheoretische Aspekte

Stilistischer Pluralismus, Postmoderne

Sie sind der Meinung, daß heute ein stilistischer Pluralismus entstanden ist und daß die orthodox-virtuose und die historisch-werkgetreue Interpretationsweise nebeneinander gleichberechtigt bestehen.

Ich verwende hier das Wort Pluralismus in einer bestimmten Weise, im Unterschied zur landläufigen Denkweise, die nicht Pluralismus sucht, sondern Perfektion. Ich gehe davon aus, daß es unmöglich ist zu der perfekten Aufnahme zu kommen. Es könnte ja gerade eine Chance sein, die Differenzen und die Nichtperfektion der verschiedenen Einspielungen zu begreifen.

Wird mit dieser Meinung die Interpretation nicht zu etwas Beliebigem oder Austauschbarem? Bisher konnte ein Interpret noch sagen: Hier, ich habe die absolute, einzig gültige Interpretation gefunden.

Die Beliebigkeit ist das große Gespenst, das in der Postmoderne über allem künstlerischen Schaffen hängt. Mit diesem Dämon muß man auf einem bestimmten Bewußtseinsgrad rechnen. Es gibt aber für alle neuen Gifte entsprechende Heilmittel. Das Gift der Beliebigkeit, des totalen Relativismus kann ich bannen, indem ich verstehe, daß die Bemühungen um ein Werk niemals ein Ende haben. Es wird sich immer wieder ein neuer, kreativer Prozeß entwickeln, wenn sich die ästhetischen Konstanten wieder einmal verändert haben. Zum Beispiel war die Ästhetik der 50er, 60er Jahre am Klassizismus, z.B. an Strawinsky, an einer Art Secco-Ästhetik orientiert. Die Konzertsäle wurden mit einer sehr trockenen Akustik ausgestattet. Die Ästhetik war stark an signalhaftem und strukturellem Hören orientiert und auf Zeichnung statt Farbe gerichtet. Inzwischen hat sich das vollkommen geändert. Heute achtet man beim Bau von Konzertsälen auf Farbigkeit, Nachhallzeiten, größere Räume etc. Es hat sich also eine große ästhetische Wandlung vollzogen. Dasselbe findet sich in den Partituren der letzten zehn Jahre, wo wieder eine Freude am Klangsinlichen, am Harmonischen in die Komposition eingezogen ist. Und natürlich haben sich auch die Klassiker-Interpretationen entsprechend verändert.

Könnte dieser Pluralismus nicht auch ein Vorbote davon sein, daß sich eines Tages die Interpretation von Musik erübrigt? Könnte nicht statt der Interpretation von immer denselben Werken die Aufführung von Werken Neuer Musik oder die Improvisation in den Vordergrund rücken?

Ich bin sicher, daß sich der menschliche Geist auch in diese Richtung immer mehr differenzieren wird. Es werden neben den bisherigen Spielarten neue entstehen. Welche dann wichtiger sind, muß abgewartet werden. Es ist überhaupt schwierig zu beurteilen, was wichtig ist, ob es kommerziell oder statistisch gesehen wird oder ob, um mit Goethe zu sprechen, das wichtig ist, was die Besten der Zeit denken. Mir ist es subjektiv wichtiger was zum Beispiel Pierre Boulez über meine Arbeit denkt als ein Publikum von mehreren Millionen. Das qualitative Denken führt zu einem anderem Ergebnis, als das quantitative.

Seitenanfang

Ambivalenz der Technik

In Ihrem Buch Happy New Ears dokumentieren Sie Ihre kritische Haltung gegenüber den technischen Medien. Welche Entwicklung gab es dazu?

Bis mir überhaupt die Problematik bewußt wurde - etwa das Verhältnis von Lautsprecherklang zu Live-Klang -, war ich bestimmt schon Mitte 40. Nach langem Überlegen und vielen Gesprächen mit philosophisch interessierten Bekannten ist es mir von einem bestimmten Moment an wie Schuppen von den Augen gefallen, welche Problematik - neben den Chancen - die Technik für die Musikrezeption beinhaltet.

Es ist eine merkwürdige Gesetzmäßigkeit, daß neue Techniken immer gleichzeitig große Vorteile und Nachteile mit sich bringen. Guido von Arezzo wurde von seinen Zeitgenossen geächtet, weil sie in der Erfindung der Notenschrift sehr große Nachteile sahen.

Jeder Fortschritt ist auch ein Rückschritt. Man kann sich der positiven Seiten des Fortschritts bedienen und die negativen zu vermeiden suchen. Gelingt dies nicht, kann unter Umständen etwas verloren gehen, was an historischer Qualität schon einmal erarbeitet war. So geschieht es heute z.B. mit dem unreflektierten Gebrauch von Schallplatten oder elektronischen Hilfsmitteln.

Beispiele sind die gesampelten Klänge. Wenn ich das benütze, was ein moderner Synthesizer an Klängen bietet, dann habe ich nur eine schlechte Imitation von Instrumentalklang, was ästhetisch ein unglaubliches Minus bedeutet. In Amerika wurde versuchsweise die Oper "Don Giovanni" ohne Orchester, nur mit Computerklängen (Samplern) und Sängern aufgeführt. Anschließend wurden Publikumsbefragungen und Tests durchgeführt: Nur jeder Dritte bemerkte, daß kein richtiges Orchester gespielt hatte, geschweige denn, daß eine Qualitätseinbuße festgestellt wurde. Es kam folglich die Meinung auf, daß die Samplingtechnik besser und billiger sei als ein richtiges Orchester.

Das ist die Dummheit, die da Triumphe feiert und die gar nicht mehr spürt, was überhaupt eine komplexe Aufführung mit Orchester und Sängern ist! Es handelt sich nicht nur um ein physisches, sondern vor allem um ein geistiges Geschehen, was sich abspielt zwischen Orchester und Sängern, zwischen Raum und Instrument, zwischen Publikum und Musikern. Diese eigentümliche psychische Spannung, die entsteht, wenn ein Orchester zusammen spielt ... alles das kann ich ja nicht von dem Phänomen der lebendigen Oper ablösen. Wenn ich da ein paar Lautsprecher hinstelle, die vielleicht, rein positivistisch gesehen, einen entsprechenden Orchesterklang hervorbringen können, wird dabei überhaupt nicht mehr gesehen was lebendige Aufführung, Live-Charakter oder überhaupt die Dramatik des Entstehens aus dem Hier und Jetzt bedeutet.

Sehen Sie in der Musikgeschichte vergleichbare Konfrontationen, wie heute die mit der Elektro-Akustik und der natürlichen Akustik?

Ich könnte mir auch vorstellen, daß es in den Jahrhunderten, wo die akustischen Instrumente entwickelt wurden, eine Übergangszeit gab, in der die ursprünglich an den eigenen Körper gebundene musikalische Praxis - Singen und Tanzen - in eine gewisse Programmatik hineinkam. Die Expressivität, die noch bei den Körperinstrumenten vorhanden war, mußte verloren gehen, weil man nun begann mechanische Aktionen an Fellen, Röhren und Saiten durchzuführen. Noch heute kann man bei schlechten Instrumentalisten beobachten, wie eine körperliche Ursprünglichkeit verloren geht, weil bei ihnen das Instrument nicht Teil ihres Körpers ist.

Besonders deutlich wird dies bei vielen Pianisten, es sei denn, sie sind wirklich "first class", weil das Klavier sehr stark mechanisiert ist. Nur die ganz großen Pianisten versuchen, das Klavier zum Crescendo, zum Singen oder zum Vibrato zu bringen, alles das was nicht geht, was aber in der Vorstellung eines phantastischen Pianisten vorhanden ist. Bei Alfred Cortot, bei Edwin Fischer oder bei Alfred Brendel konnte man das richtig hören.

[Seitenanfang](#)

Stephan Climax

Die gleichzeitige Präsenz von Musiken aller Stilrichtungen und Arten ist durch die technischen Medien überhaupt erst möglich geworden. Ist dies nicht die Voraussetzung für die Entstehung der von ihnen beschriebenen "Postmoderne"?

Ja, die Technik hat auf diesem Planeten eine Vernetzung aller Räume möglich gemacht. Sie hat für die Wissenschaft den Blickpunkt zurück in die Geschichte und vorwärts in die Zukunft gelenkt. So ist ein gewaltiger Pluralismus entstanden. Das spiegelt sich in allen anderen Bereichen des Lebens wider. In diese Situation hat sich der Mensch durch sein neuzeitliches, naturwissenschaftliches Denken und den Gebrauch von der dadurch geschaffenen Technik gebracht.

Dies ist auch eines der verborgenen Themen meiner Oper "Stephan Climax": Dädalus hat die Maschinen erfunden und sein Sohn Ikarus bedient sich ihrer. Ikarus fliegt mit einer dieser Maschinen und stürzt prompt ins Meer. Das ist das große Geschehen der Neuzeit, das meinem Begriff der Postmoderne zugrunde liegt.

Dies betrifft natürlich auch den Musiker und muß Ausgangspunkt für heutiges Komponieren und auch Interpretieren sein. Die Technik im allgemeinen hat genauso wie die technischen Medien im besonderen ihre Ambivalenz: Sie hat ihre Gefahren und ihre Chancen. Das Wort "Pharmacon" bedeutet im Griechischen gleichzeitig Heilmittel und Gift. Ein Gift, in kleinen Dosen überreicht, kann heilend wirken. Es gibt zu viele Autos, zu viele Schallplatten usw., also ist alles auch eine Frage der Quantität. Wir werden von den Medien ermutigt, immer mehr zu kaufen und immer mehr in uns hineinzustopfen.

[Seitenanfang](#)

Verhältnis Schrift - technische Medien

Sie haben ausführlich über die mündliche Überlieferung von Musik und die anschließende Fixierung mittels Noten geschrieben, darüber, daß erstmals die "Productio" und die "Imitatio", also die Komposition und die Interpretation auseinander fielen. Könnten die Tonträger nicht eine Chance dafür sein, daß der Komponist mit deren Hilfe gleichzeitig wieder sein eigener Interpret sein kann?

Natürlich. Wenn ich im Studio Klänge aussuche, filtere, zerhacke oder überlagere, dann ist das der exakte Wille des Komponisten. Wenn ich einen Klang direkt auf Band produziere, ist der Komponist der Interpret. Hingegen ist eine Schrift ein vieldeutiges Signal, das interpretierbar ist.

Auf der anderen Seite gibt es auch einen historischen Verschleiß von Ästhetik und Material, z.B. bei dieser ganz frühen Tonbandästhetik, man denke nur an Edgar Varèse. Nicht nur, daß es hier ächzt, quietscht und viele Geräusche gibt, sondern die Bänder haben auch durch ihre ganze Machart etwas vom Geist der 50er Jahre. Sie sind also historische Fundstücke, die man heute ganz anders hört als etwa vor dreißig Jahren, wo die Gewohnheiten des Hörens von Lautsprechermusik ganz andere waren.

Bei schriftlich notierter Musik kann der Interpret auf diesen historischen Alterungsprozeß reagieren. Dies ist beim Abspielen von Tonbändern nicht möglich, weil sie ihr Alter behalten; ein Problem der elektronischen Musik, welches sich erst in Zukunft bemerkbar machen wird.

Wäre es ein Vorteil der Medien, daß mit ihrer Hilfe der Komponist festhalten kann, wie er sich eine Interpretation vorstellt?

Das ist der Wunschtraum von Stockhausen, der Videoaufnahmen von seinen eigenen Proben macht, damit die Menschheit weiß, wie er es wirklich meint. Dies ist ein Rückfall in die magischen Praktiken des Urmenschen, der die Identität des künstlerischen Tuns mit sich selbst, also die Nichtaufzeichenbarkeit zelebriert. Wenn ich etwas im Schriftbild aufzeichne, dann doch nur, um die Chance für unendlich viele Lesarten zu eröffnen. Die Evangelienforscher versuchen auch, Interpretationen zu finden, die keine Widersprüche mehr enthalten. Das Geniale ist aber gerade die Tatsache, daß jedes Evangelium etwas ganz anderes sagt. Das ist sogar ein Zeugnis für die Wahrheit der Evangelien, weil die verschiedenen Widersprüche die Aspekte eines nicht faßbaren Geschehens zeigen. In zwei- bis dreihundert Jahren wird man wahrscheinlich Beethoven ganz anders verstehen als heute.

Wenn man die Interpretation seiner eigenen Werke zu einem absoluten Maßstab macht, nimmt man den Werken die Chance ihrer vitalen Weiterentwicklung. Ich habe einmal eine Aufnahme auf einem "Welte-Mignon-Reproduktions-Piano" von Mahler gehört. Er spielte den vierten Satz seiner vierten Sinfonie am Klavier derartig, daß ich das Stück im ersten Moment nicht erkannt habe. Es ist völlig undenkbar, daß jemals ein anderer Interpret die Musik Mahlers genauso erleben würde. Er muß sich an die Buchstaben der Partitur halten und muß dann für diese Buchstaben eine eigene Lesart finden. Gerade die Mahler-Interpretation hat sich im Laufe der Zeit gewaltig verändert.

Seitenanfang

Körper - Instrument - Elektronik

Können Sie sich vorstellen, daß die Erfindung der technischen Medien einen ebenso bedeutsamen Einfluß auf die Geschichte der Musik haben wird, wie die Entwicklung der Notenschrift?

Ja, auf jeden Fall. Der große Philosoph Giovanni Battista Vico hat drei Schichten von Wortsprache definiert: Als erste die archaische (onomatopoetische) Ebene, sie hat zu tun mit Kult und Magie, also mit diesen namengebenden Ebenen der Sprache. Auf einer zweiten metaphorischen Ebene wird verglichen; es werden also Bilder miteinander in Bezug gesetzt. Dann gibt es eine dritte strukturelle Ebene. Sie beinhaltet die Wissensvermittlung, die Konventionen, ist also die Sprache des Alltags und auch des rationalen Denkens.

Diese drei Ebenen der Sprache könnte man auch auf die Musik übertragen:

Erste Stufe (magische Ebene): die Arbeit mit der Stimme oder mit dem Körper z.B. in Form von Klatschen, Trampeln oder Tanzen.

Die zweite Stufe (metaphorische Ebene) ist die Erfindung der Instrumente. Sie ahmen zunächst einmal die Stimme, Körpergeräusche und Naturgeräusche nach und führen schließlich zu einer eigenen Palette von Klangfarben. Dazu gehört auch die Notwendigkeit Noten aufzuzeichnen, weil man Zeichen braucht, damit Instrumente zusammenspielen können. Irgendwo hat die instrumentale Ebene etwas mit der schriftlichen Aufzeichnung zu tun. Wenn ich Schrift habe, habe ich Metaphern, Vergleiche und viele Lesarten.

Die dritte Stufe (strukturelle Ebene) wäre die Erfindung von elektronischen Instrumenten vom Beginn der elektronischen Klangerzeugung mit Generator bis hin zur computerisierten Klangerzeugung. Diese dritte Ebene beinhaltet auch die Information, die Wissenschaft, die Ratio, was etwa den Eigenschaften der technischen Medien entspricht. Dieser dritte Aspekt, steht immer in Gefahr, auch bei Vico, umzuklappen in eine technische Kälte, in eine Art von Unmenschlichkeit.

Vico beschreibt nicht etwa einen unumkehrbaren Prozeß, sondern spricht von einem sich erneuernden Kreislauf. Es gibt in der menschlichen Geschichte die Entwicklung hin zu diesem rationalen Denken; dann kippt es wieder um zu einer neuen Entdeckung des Archaischen. Dann geht

es wieder in die metaphorische Ebene der Sprache und dann wieder hin zu einer neuen wissenschaftlichen Reflektiertheit. Er sagt sogar, im Grunde sind alle diese drei Dinge immer gleichzeitig präsent, nur eben verschieden akzentuiert.

Wir leben in einer Informationsgesellschaft, in der die Sprache und die technischen Medien ein sehr starkes Gewicht haben. Wir vergessen darüber leicht das Metaphorische und ganz und gar die Ebene des Magischen oder Kultischen. Das wird aber nicht immer so sein. Es wird sicher wieder - das kann man in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts immer wieder sehen - Figuren geben, die plötzlich das andere Extrem zeigen.

Ich glaube nicht an eine Zwangsläufigkeit von bestimmten Entwicklungen, oder daß die Menschheit an der Technologie zugrunde geht, auch wenn es im Moment so aussieht. Ich glaube, daß - sei es durch eine fürchterliche Katastrophe oder durch einfachere evolutionäre Prozesse - wieder eine neue Natürlichkeit auftauchen wird.

Es zeichnet sich ja jetzt schon ab, daß die Sehnsucht nach der Natürlichkeit wieder aufkommt.

Eben. Seit Mahler wurde der Klang immer nur abstrahiert. Man hat nur abstrakt gedacht. In der Neuen Musik bekommt der Klang plötzlich wieder einen wichtigen Aspekt.

(Interview vom 18.11.1994, Musikhochschule Frankfurt a.M.)

© [Frank Stepanek](#), Auszüge nur als Zitate.

Kommentare sehr willkommen! E-mail: Frank@Stepanek.de

[Seitenanfang](#)