

Rudolf Kelterborn im Gespräch mit Sibylle Ehrismann

«Meine Texte suche ich erst, wenn die Musik schon da ist»

Rudolf Kelterborn, eine der prominentesten Schweizer Musikerpersönlichkeiten, feierte am 3. September seinen 70. Geburtstag. Der musikalisch, pädagogisch, kulturpolitisch und publizistisch sehr vielseitige Kelterborn hat sich kompositorisch mit seinem Stück «Namenlos» neuerdings auch an die Elektronik gewagt. Und wie seit jeher macht er mit seiner kreativen Neugierde immer wieder neue Entdeckungen. Das lebhaft und anregende Gespräch, in dem es auch um die besondere Affinität des Komponisten zur Dichtung und zur Stimme geht, fand im Juni in der Basler Wohnung des Komponisten statt.

Herr Kelterborn, für einen Komponisten haben Sie ein ungewöhnlich breites Betätigungsfeld. Sie haben u.a. auch bei den Medien gearbeitet, beim Rundfunk und als Chefredaktor der Schweizer Musikzeitung.

Grundsätzlich habe ich neben dem Komponieren immer gerne etwas ganz anderes gemacht. Ich hätte nie nur einfach Komponist sein wollen, schon gar nicht freischaffender. So konnte ich immer das komponieren, was ich wollte. Dazu kommt, dass ich immer gerne geschrieben habe. Es hat mich interessiert, analytisch mit anderen Werken umzugehen und mich mit der Schweizer Musikszene ab und zu auch polemisch auseinanderzusetzen.

Und Ihre sechs Jahre bei Radio DRS?

Das war wohl die anstrengendste Arbeit, die ich hatte. Einfach deshalb, weil ich jede Woche in den Programmsitzungen auf die Barrikaden steigen musste. Ich musste kämpfen dafür, dass man nicht einfach spontan eine Sportsendung eine halbe Stunde verlängert und dafür die Musiksendung streicht. Und ich musste dafür plädieren, dass man durchaus auch Ansprüche stellen darf und kann. Ich habe «Die Stunde der Schweizer Musiker» eingeführt. Und es wurde damals viel mehr zeitgenössische Musik gebracht als heute, vor allem auch zu vernünftigeren Zeiten.

Wie haben Sie es geschafft, bei all Ihren zeit- und kräftezehrenden Tätigkeiten so konsequent immer wieder die Ruhe und die Konzentration fürs Komponieren zu finden?

Ich habe bei meinen Anstellungsverträgen immer zusätzlich zu meinen Ferien vier bis fünf Wochen Freizeit fürs Komponieren ausgehandelt. Das hat viele Leute furchtbar beschäftigt, und ich habe einfach immer gesagt, wenn ihr das streicht, gehe ich. Zudem kann ich mich gut organisieren; ich war immer ein sehr fleissiger Mensch. Aber wenn ich nicht mehr hätte komponieren können, hätte ich die Stelle aufgegeben. Ich habe auch mehrmals die Stelle gewechselt und wurde im neuen Amt sehr viel schlechter bezahlt als früher. Man muss eben in Kauf nehmen, dass man nicht immer auf demselben finanziellen Niveau leben kann.

Sprechen wir von Ihren Anfängen als Komponist. Was war in den 1950er-Jahren, als Sie studierten, in Basel aktuell?

Ich habe damals vor allem das gehört, was Paul Sacher mit dem Kammerorchester gemacht hat: Bartók, Strawinsky, Hindemith, Honegger, auch Uraufführungen natürlich. Was wir damals nicht gehört haben, ist die Zweite Wiener Schule. Diese habe ich erst kennengelernt, als ich bei Wolfgang Fortner stu-

(Lacht) Ich war ein absoluter Aussenseiter. Meine Musik wurde ja groteskerweise auch aufgeführt. Die Brüder Kontarsky hatten eine Sonate für zwei Klaviere von mir uraufgeführt. Das ist ein hoch virtuos und sehr motorisches Stück, das völlig aus dem Rahmen fiel. Und später hat der Hessische Rundfunk das zweite Orchesterstück von mir – Canto appassionato – das in einem Konzert in Darmstadt uraufgeführt wurde, gesendet. Das war



Rudolf Kelterborn

Foto: zvg

dierte, und natürlich in Darmstadt und Donaueschingen. In Basel hatte ich bei Walther Geiser Kompositionsunterricht, der ja bekanntlich Busoni-Schüler und für mich ein ganz wichtiger Lehrer war, auch wenn man das meiner Musik nicht anhört. Geiser war sehr offen und tolerant, und er legte grosses Gewicht auf das Handwerk und auf die Durchhörbarkeit.

Sie nennen in Ihrer Biografie Bialas, Fortner und Blacher als wichtige Wegbereiter für Ihre eigene kompositorische Laufbahn. Das geht in eine sehr «deutsche» Richtung.

Nach meinem Grundstudium wollte ich zuerst zu Frank Martin gehen. Ich mochte einige Stücke von ihm sehr und kannte ihn auch persönlich. Aber Martins Musik lag zu sehr auf meiner Linie, ich musste einfach einmal etwas ganz anderes machen. Die Zeit mit Fortner war sehr interessant. Ich habe Fortner gesagt, dass er alle möglichen mir noch so fremden Übungen mit mir machen solle, in Richtung Isorhythmie, Zwölftontechnik und serielle Versuche. Ich wollte einmal auf Widerstände stossen, das hat mir sehr gut getan.

Sie besuchten 1956 und 1960 die Darmstädter Ferienkurse, wie viele junge Komponisten damals. Wie fühlten Sie sich in dieser Hochburg der Avantgarde und der Serialität?

eigentlich ganz unmöglich, das Stück passte überhaupt nicht in diese Umgebung und wurde auch entsprechend ausgebuht.

Weshalb wurden Ihre Stücke überhaupt in Darmstadt gespielt?

Das war natürlich Fortner, der dort viel zu sagen hatte und der seinen Schülern die Gelegenheit zur Präsentation ihrer Stücke bot. Es gab ja immer wieder solche Fälle. Ich hörte einmal in Donaueschingen ein Stück von Wilhelm Killmayer für Singstimme und Ensemble, eine Art französische Chansons. Heinrich Strobel wollte Killmayer mit dieser Aufführung deplazieren. Das Stück passte überhaupt nicht ins Programm, wurde aber zu einem riesigen Erfolg.

Was hat es für Sie bedeutet, wenn sie ausgebuht wurden?

Das ist nicht lustig. Ich bin ausgepiffen worden, entweder weil es zu wenig modern war, wie in Darmstadt, oder weil es zu modern war. Das ist mir beides passiert. In Genf gab es einmal eine Aufführung meiner 2. Sinfonie mit Armin Jordan, und da haben sich die Leute im Publikum gegenseitig heftig beschimpft. Aber ich habe mich schnell daran gewöhnt, dass ich mich zwischen Stuhl und Bank befinde und dass es eigentlich unsinnig ist,

sich Gedanken zu machen darüber, ob ein Stück aktuell ist oder nicht.

Wie und wann fanden Sie zu Ihrem eigenen Stil?

Das kann ich Ihnen so nicht sagen. Ich weiss auch nicht, was mein Stil sein soll. Ich habe immer die Musik geschrieben, die ich in mir höre. Und ich habe mir immer diejenige Technik ausgewählt, von der ich glaubte, ich könne meine inneren Vorstellungen auf die bestmögliche und präziseste Weise realisieren. Eben dafür eignete ich mir ja ein möglichst breites Können und ein vertieftes Metier an, damit die Frage der Technik immer mehr an Bedeutung verlor.

Sie haben eine internationale Komponistenlaufbahn hinter sich. Wie wurden Sie als Schweizer im Ausland wahrgenommen?

Es spielt keine Rolle, ob man Schweizer ist. Ich war längere Zeit in Deutschland und war insgesamt elf Jahre an Deutschen Hochschulen tätig. Und viele meiner Stücke sind in Deutschland uraufgeführt worden. Sie meinen wahrscheinlich, der Prophet gilt nichts im eigenen Land. Da möchte ich nicht in den allgemeinen Klagechor einstimmen. Es mag eine Rolle spielen, dass man im Ausland eine gewisse Anerkennung findet, was sich sicher positiv auf die Rezeption in der Schweiz auswirkt.

Wenn Sie Ihre frühen Jahre als Komponist mit der heutigen Generation vergleichen, was hat sich hauptsächlich geändert?

Für mich war es seinerzeit leichter, von einem grossen Orchester wie zum Beispiel der Tonhalle Zürich aufgeführt zu werden. Das ist den Jungen heute verwehrt. Wir hatten aber so gut wie keine Aufträge. Heute ist das ganz anders, es gibt Werkjahre und viele Ensembles, die auf Neue Musik spezialisiert sind und Aufträge erteilen. Zu meiner Zeit gab es das

noch nicht. Für uns war es jedoch noch einfacher, in einen Verlag zu kommen, die Deutschschweizer in deutsche Verlage, die Welschen in Pariser Verlage; das ist heute sehr viel schwieriger geworden.

Gibt es erkennbare Zäsuren oder Entwicklungsstufen in Ihrer kompositorischen Entwicklung?

Am ehesten wohl Mitte der 1960er-Jahre. Damals gab es wie einen Schub, meine Sprache hat sich erweitert. Die Klanglichkeit wurde reicher und dichter, und was vorher eher kontrapunktische Stimmen waren, entwickelte sich zu einem Komponieren in Klangschichten. Plötzlich spielten Klangfelder eine viel grössere Rolle. Ich habe nie einen eigentlichen Bruch erlebt, eher ein kontinuierliches Dazukommen.

Bei vielen Komponisten stellt sich mit dem Älterwerden auch eine gewisse Altersweisheit ein, die Musik wird schlichter, das Material wird auf ein Minimum beschränkt. Wie ist das bei Ihnen?

Bei mir wird alles immer reicher, komplexer und differenzierter. Gerade in den letzten zehn Jahren haben sich für mich eine Menge neuer Fenster geöffnet: neue Spielarten auf den Instrumenten, und ein besonders wichtiger Schritt war für mich die Elektronik.

Nehmen wir zum Beispiel Ihr Stück «Namenlos» aus dem Jahre 1995/96, in welches Sie die Elektronik einbeziehen. Was hat Sie zur Elektronik geführt?

Ich habe früher nur ein einziges Stück mit Elektronik gemacht, die 3. Sinfonie. Das wurde noch unter unglaublich primitiven Verhältnissen realisiert, aber von der Struktur her war das schon ziemlich raffiniert. Ich wollte nun einfach das Elektronische Studio an der Musikakademie Basel einmal selber nutzen. Ich habe damals als Direktor der

Konzert

Konzert zum 70. Geburtstag von Kelterborn: Basler Musik Forum, 25. Oktober, ab 18.30 Uhr, Stadtcasino Basel: Kelterborn: «Fantasien, Inventionen und Gesänge» (1996), «Vier Sonette» (1997), «Kammerkonzert für Klarinette und 14 Instrumente». Dazu Haydn, Madrigale des 16. Jahrhunderts und Neidhöfers «Zeitbogen» für Ensemble (1998). Hilliard-Ensemble, Ensemble Phoenix u.a., Ltg. Jürg Henneberger.

Akademie sehr viel Geld dafür gesammelt. Und ich habe mir geschworen, dass ich mit dieser tollen Infrastruktur einmal etwas mache.

Der Umgang mit der Elektronik ist ja auch eine Generationenfrage und setzt ein technisches Know-how voraus. Das war für Sie kein Problem?

Es gibt jetzt neuerdings einen Beruf, den man in Basel an der Akademie lernen kann, den sog. Audio-Designer. Das ist eine fantastische Sache. So wie ein Pianist lernt, Klavier zu spielen, so lernen die Audio-Designer zu realisieren, was der Komponist an elektronischen Klängen will. Ich komme auch bei der Elektronik mit ganz konkreten musikalischen Vorstellungen. Anfänglich musste ich natürlich etwas ausprobieren. Ich habe zum Beispiel von einer Kontrabass-Klarinette einen Ober-tonausschnitt rausgefiltert. Diesen habe ich in Terzabständen transponiert, um damit einen Mischklang zu erzeugen. Ich wollte wissen, ob das klappt mit diesen Terzverwandtschaften. Und der gute Audio-Designer war entsetzt, weil er glaubte, ich mache jetzt so ein Kitschstück. Aber ich wollte ja nur meine Vorstellungen überprüfen und ob das elektronisch funktioniert. Daraus habe ich dann für «Namenlos» eine sehr raffinierte elektronische Schicht komponiert.

Wofür brauchen Sie dann den Audio-Designer?

Ich kann jetzt Wolfgang Heiniger, der übrigens ein fantastischer Musiker und Audio-Designer ist, um konkrete Hilfe bitten. Ich kann sagen, ich hätte gerne von diesem Klang einen beweglichen Filter, so dass sich dieser Klang immer ändert. Das kann er dann am Computer umsetzen. Wenn ich das selber machen müsste, müsste ich drei Jahre Elektronik studieren. So ist es heute möglich, dass man zwar mit Elektronik komponiert, selber aber nicht den Aufwand betreiben muss, um das auch umsetzen zu können. Das ist grossartig und sehr hilfreich.

Wenn Sie Ihre Musik aufführen, programmieren Sie sie gerne in einem sinnvollen Beziehungsnetz. Man spürt eine Lust, gute Programme zu gestalten.

Ich habe ja sechs Jahre lang als Abteilungsleiter beim Rundfunk gearbeitet. Da sind Sie täglich mit der Programmierungsfrage konfrontiert. Sie machen zwar die Programme nicht selber, aber Sie haben die Möglichkeit, mit den Kollegen zusammen Ideen zu entwickeln. Das reizt mich in der Tat, aber nicht nur, was die eigene Musik angeht, sondern generell.

Worauf achten Sie konkret beim Programmieren?

Ich gehe einfach davon aus, was ich als Konzertbesucher am liebsten höre. Ich schätze vor al-

Rudolf Kelterborn – Biographische Notizen

S.E. Rudolf Kelterborn zählt zu den wenigen Schweizer Komponisten, die sich weit über die Landesgrenzen hinaus einen Namen gemacht haben. Bereits die Werke des jungen Kelterborn fanden internationale Beachtung und wurden mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter mit dem Förderungspreis der Stadt Stuttgart (1961), dem Bernhard-Sprengel-Preis (1962), dem C.F. Meyer-Preis (1970), dem Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins und dem Kunstpreis der Stadt Basel (beide 1984).

In seiner Geburtsstadt Basel studierte Kelterborn Theorie, Komposition und Dirigieren. Danach führten ihn weitere Studien nach Zürich, Deutschland und nach Oesterreich, wo er sich bei Willy Burkhard, Günter Bialas, Wolfgang Fortner und Boris Blacher fortbildete. Einen ähnlichen Weg beschrieb Kelterborn auch während seiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer für Musiktheorie, Analyse und Komposition: Von der Basler Musik-Akademie (1955-60) an die Musik-Akademie Detmold (1960-68), danach an die Musikhochschule Zürich (1968-75, 1980-83) und schliesslich an die Staatliche Hochschule für Musik in Karlsruhe (1980-83). Ab 1983 amtierte er bis 1994 als Direktor der Musik-Akademie Basel.

Von 1974 bis 1980 war Kelterborn zudem Leiter der Abteilung Musik von Radio DRS und von 1969 bis 1975 Chefredaktor der «Schweizerischen Musikzeitung». Drüber hinaus entfaltete er eine rege Tätigkeit als Gastdirigent (vor allem eigener Werke) und schuf sich als Autor von musiktheoretischen und analytischen Schriften einen Namen (Gastvorlesungen in den USA, England und Japan).

Die Musik Kelterborns ist geprägt von einer strukturellen und klanglichen Phantasie, die sich gleichermaßen in lyrischer Verhaltenheit und dramatischer Expressivität äussert. Emotionale Vielgestaltigkeit und Direktheit, aber auch kompositorisch-konstruktive Distanziertheit gehen miteinander einher. Eine grosse Affinität hat Kelterborn zur Sprache und zur menschlichen Stimme. Von seinem Hang zur stimmungsvollen lyrischen Verdichtung und Überhöhung zeugen seine vielgestaltigen und zahlreichen Lieder und Vokalwerke. Und mit seinen Opern «Ein Engel kommt nach Babylon» (1975/76), «Der Kirschgarten» (1979-81), «Julia» (1989/90) u.a. wurde der ausgesprochene Dramatiker Kelterborn zu einem der wichtigsten Opernkomponisten der Schweiz.

lem gemischte Programme – es gibt selbstverständlich Ausnahmen. Ich finde es sehr interessant, ein neues Stück zu hören, das ich vielleicht schon kenne – es muss ja nicht immer Unbekanntes sein – und das in der Begegnung mit einem historischen Stück eine neue Ausleuchtung bekommt. Man hört ein neues Stück anders, wenn ein altes vorher oder nachher kommt, als wenn es isoliert dasteht. Das Geburtstagskonzert für mich, das jetzt im Oktober in Basel kommt, das ist so ein Beispiel. Da habe ich auch eigene Sachen mit alten kombiniert.

Mit welchen «historischen» Komponisten programmieren Sie Ihre Musik am liebsten?

Das kommt sehr auf das Stück drauf an. Haydn und Mozart sicher und einige Stücke von Wagner, Mahler und Schumann. Ich suche aber auch nach Analogien und Kontrasten in der Neuen Musik, beziehe gerne auch mal ein Stück eines Schülers von mir mit ein.

Ihre Musik hat etwas Klang sinnliches und weist eine leidenschaftliche Expressivität auf. Sie beruht aber gleichzeitig auf einer sehr komplexen strukturellen Vernetzung. Wie finden Sie zu Ihrem Ausdruck?

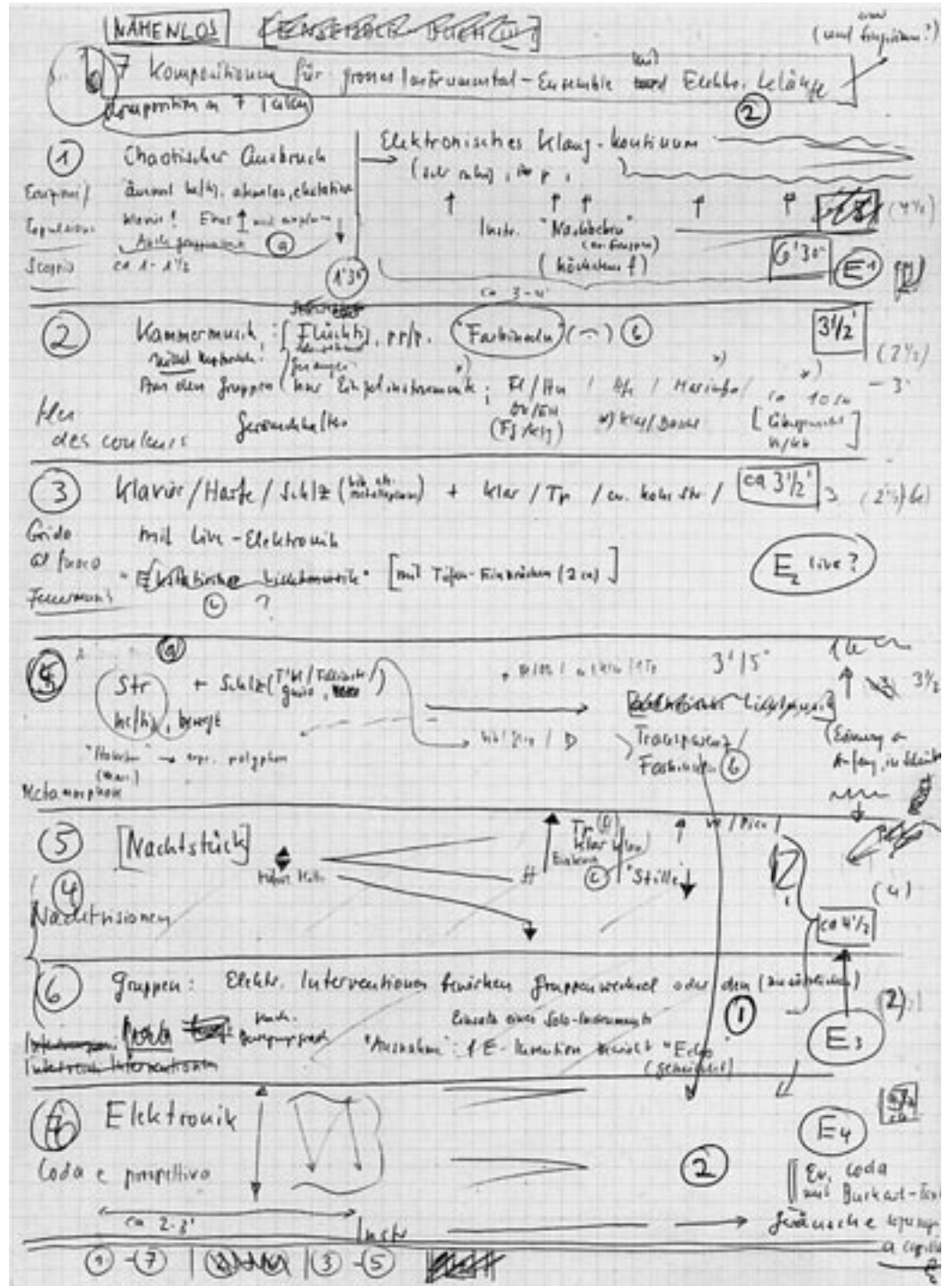
Komponieren ist immer ein Denkvorgang. Die Struktur kann man ja selten gehörmässig nachvollziehen, sie ist aber wahrnehmbar als eine Art innere Logik. Ich hoffe natürlich, dass meine Musik die Zuhörer berührt, bewegt, vielleicht auch einmal erschreckt. Ich habe einmal an einer japanischen Universität über meine Musik einen Vortrag gehalten und gesagt, dass meine Musik von der Spannung lebt zwischen der Schönheit dieser Welt, den Möglichkeiten des Lebens und den Nöten und Schrecklichkeiten unserer Zeit. Danach kam ein Student zu mir und sagte, das mit den Schrecklichkeiten, das könne er in meiner Musik gut nachvollziehen, nur das mit der Schönheit nicht (lacht). Ich empfinde meine Musik sehr oft als schön.

Was bedeutet für Sie Schönheit?

Das ist etwas, was einen zum Staunen bringt, das eine seelische Reaktion der Emphase, der Begeisterung auslösen kann. Das vermag aber nur eine Musik, die ganz streng konstruiert ist. Schönheit hat auch mit einer insgesamt eher positiven Lebenshaltung zu tun. Das gehört aber untrennbar mit der Angst, der Not und dem Leiden zusammen. Die Musik ist für mich die Fülle des Lebens.

Vokalität spielt in Ihrem Werk eine grosse Rolle. Sie haben zahlreiche Lieder und Opern geschrieben. Welche Bedeutung hat für Sie die menschliche Stimme?

Die menschliche Stimme bringt immer eine besondere Dimension in die Musik. Als junger Komponist ging ich noch ganz naiv ans Werk, und glücklicherweise konnte ich mir von dieser Naivität bis heute etwas bewahren. Mein Umgang mit der Stimme hat sich im Laufe der Zeit differenziert und verfeinert. Wenn ich nicht einfach ein vokales Stück schreibe, kommt diese Dimension besonders zum Tragen. Zum Beispiel im Orchesterstück «Namenlos». Die sechs Teile dauern eine halbe Stunde, und erst in den letzten zwei Minuten kommt ein Solobariton vor. Eigentlich ist das Stück zu Ende. Der Bariton



Rudolf Kelterborn: «Namenlos», sechs Kompositionen für grosses Ensemble und elektronische Klänge (1995-96) Formplan (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Rudolf Kelterborn)

sitzt im Orchester, und plötzlich steht dieser Mensch auf, den man bisher gar nicht beachtet hat, und fängt an zu singen. Und das ganze Stück ist auf diesen Schluss und auf diesen Petrarca-Text hin angelegt.

Und bei Ihren «Ensemble-Büchern»?

Das erste «Ensemble-Buch» habe ich auf Texte von Erika Burkart geschrieben. Einige Stücke sind nur instrumental, aber sie beziehen sich auf einen Text. Ich kenne die Dichterin persönlich sehr gut, wir haben auch einen ausgedehnten Briefwechsel miteinander gehabt und sie hat mir sogar ein Gedicht gewidmet. Vielleicht komme ich demnächst wieder auf einen Text von ihr zurück. Oder das zweite «Ensemble-Buch» über Georg Trakl, da gibt es Stellen, wo die Singstimme nur vokale Übungen mimt oder wo ich aus den Texten neue Wortschöpfungen zusammen-

setze, die gesprochen, geschrien und gesungen werden. Neueren Datums ist die Goethe-Musik, für die ich Texte von Goethe, von seiner Frau Christiane Vulpius und von der Mutter Goethes verwendet habe. Auch hier ist «Gretchen am Spinnrad» ein reines Instrumentalstück, und in «Über allen Wipfeln ist Ruh» werden nur die Vokale gesungen.

Welche Textqualitäten sind es, die Sie zum Vertonen inspirieren?

Meistens habe ich ein Stück schon sehr weit entwickelt, und erst dann suche ich den passenden Text dazu. Die Texte sprechen mich emotional an, sie müssen in mir etwas auslösen. Und ich gehe ja mit meinen musikalischen Vorstellungen auf die

Fortsetzung auf Seite 8

tions dans le domaine de la musique? Comment en tenir compte dans l'enseignement musical?

Elda Meyer, animatrice de musique dans l'enseignement primaire du canton de Vaud, et Christine Rottiers, formatrice d'enseignants dans différentes académies de musique de Bruxelles, ont apporté leur témoignage d'enseignantes de musique, et ont donc contribué à répondre à ces questions.

«Qu'est-ce que la musique pour toi?» demande Elda Meyer à des élèves de sept à treize ans (voir son article dans ce même numéro). Les réponses sont diverses, sensibles, exprimant avant tout une relation affective à la musique. En revanche, cette même question revêt une signification quelque peu différente chez les enseignants interrogés qui, de leur côté, mettent en évidence le rôle formateur que la musique joue pour eux. Ces représentations influencent le travail de l'animatrice qu'est Elda Meyer et la conduisent à centrer son approche sur le développement d'un savoir faire musical chez les élèves, et sur la découverte de la valeur artistique de la musique.

De son côté, Christine Rottiers a débusqué chez de nombreux élèves des représentations négatives (et des échecs) en solfège et en écoute musicale. Ces constats l'ont alors incitée à construire avec une équipe d'enseignants un enseignement expérimental basé sur la mémorisation de chansons connues des élèves. Elle a observé que le travail entrepris conduit à l'acquisition de compétences – parfois même inattendues – dans les domaines problématiques du solfège et de l'écoute. Les discussions menées lors de ces journées ont ainsi souligné les parentés entre les disciplines d'enseignement. Les représentations des élèves doivent être appréhendées dans toutes leurs dimensions (cognitive, affective, sociale) par les systèmes de formation. Comme d'autres activités humaines, la musique est avant tout une activité sociale, pratiquée avec d'autres. Il est important dès lors de placer les élèves dans des situations complexes d'apprentissage qui leur offrent la possibilité de s'approprier des savoir-faire et de transformer leurs représentations au fil de leurs apprentissages.

La suite de ces journées est d'ores et déjà prévue pour 2002, toujours sur le thème des représentations, des enseignants cette fois. Bernadette Charlier, professeure aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, en a donné un avant-goût en guise de conclusion. Les enseignants eux aussi se font des représentations de l'objet qu'il enseigne, de leur métier, des élèves et de leurs apprentissages, de l'école, etc. Reste à savoir ce qu'elles sont, comment elles se transforment, dans le domaine musical en particulier. On ne peut que se réjouir de ce qui s'annonce, au vu de la réussite des journées d'avril 2001, dont F. Regnard a été la principale instigatrice, parfaitement secondée par un groupe de chercheurs pour la partie scientifique et par ses collaborateurs du CEFEDM pour la partie administrative. Une publication relative à ces journées est prévue. – A noter: la parution cet automne, chez L'Harmattan, d'un ouvrage édité par Martine Wirthner et Madeleine Zulauf, A la recherche du développement musical, dans le droit fil des journées de Neuchâtel.

Fortsetzung von Seite 5

Suche und spüre sofort, dass dieser Text einfach «stimmt». Bei der Goethe-Musik war das umgekehrt, weil der Auftrag ja von einem Goethe-Institut kam. Es gibt diese Szene im Faust I «Die Trödelhexe». Hier geht es um Dolche, Giftbecher, einfach um alles, mit dem gemordet wird. Das ist ein ganz böser Text. Wenn ich also noch keine konkrete musikalische Vorstellung habe, dann suche ich die Texte nach einer gewissen Dramaturgie aus: Gegensatz oder Einheit. Mich haben diese Gräueltaten, die von Goethe eher lustig geschildert werden, gefangen genommen. In einer Biografie über Christiane habe ich dann einen Brief von der Mutter an Goethe gefunden, wo drin steht, dass Goethe als Geschenk für seinen vierjährigen Sohn August eine Spielzeug-Guillotine bestellt hatte. Und da hat die alte Frau Goethe ihren Sohn richtiggehend zusammengeschissen! Diesen Brief habe ich in dieser «Trödelhexen-Szene» ebenfalls verwendet.

Wie arbeiten Sie einen Text nachträglich in Ihre Musik ein?

Die Singstimme ist meistens skizziert in einer Linie vorhanden. Sie wird dann natürlich dem Wort angepasst. Und von der Bedeutung her ist der Text dann wie ein Kommentar zu meiner Musik.

Ich möchte noch über Ihre breitgefächerte pädagogische Arbeit sprechen. Sie haben an der Hochschule in Zürich und an der Musik-Akademie Basel gelehrt, aber auch in Detmold und Karlsruhe. Wie würde Ihr Vergleich des deutschen mit dem schweizerischen Hochschulwesen ausfallen?

Detmold war eine spezielle Hochschule, die etwas sehr Elitäres hatte. Sie war vergleichbar mit einem englischen Internat, und es lehrten hervorragende Leute dort. Sie war auch nicht besonders gross. Und das ist vielleicht auch ein Vorteil der Schweizer Hochschulen, dass sie nicht so gross sind. Das Verrückteste, was ich erlebt habe, war Karlsruhe. Dort herrschte damals absolute Lehr-

und Lernfreiheit. Das war zwar ganz lustig, aber auch furchtbar chaotisch.

Wenn Sie eine Hochschul-Utopie entwerfen müssten, wie würde diese aussehen?

Das kann ich Ihnen so nicht sagen. Das schreibe ich vielleicht einmal noch auf, aber das wäre sicher abendfüllend. Aber ich finde nach wie vor, dass gerade Basel eine sehr schöne und gute Hochschule ist. Und auch für Zürich, das sich jetzt in einem grossen Wandel befindet, habe ich ein sehr gutes Gefühl. Es gibt eine Öffnung, es wird viel mehr angeboten, die Studenten werden stark motiviert.

Was war für Sie als Pädagoge Ihr wichtigstes Ziel?

Ich wollte immer die Neugierde der jungen Leute

wecken und bis zu einem gewissen Grad auch befriedigen. Sie sollten auch nicht fixierte Vorstellungen haben. Auf der anderen Seite habe ich mich gerade in den letzten Jahren in Basel vehement gegen die grassierende Intellekt- und Kopffeindlichkeit gestellt. Es ist verheerend, wenn man alles, was mit Denken zu tun hat, als anti-kreativ bezeichnet. Und wenn ich Musik sinnvoll analysiere, also nicht formalistisch, sondern eben dem Sinn entsprechend, dann wird ja das Staunen über die grossen Musikwerke immer noch tiefer und grösser. Ich habe einige sehr begabte Studentinnen und Studenten gehabt, und die habe ich immer ermuntert, in sich hineinzuhören, dass sie zuerst wirklich wahrnehmen, was in ihnen klingt, und das dann umsetzen.

Die neuste CD von Rudolf Kelterborn

Cellokonzert – Namenlos – Kammerkonzert. Musikszene Schweiz MGB CD 6182

Sie sind alle in den letzten fünf Jahren entstanden: das Konzert in einem Satz für Cello und Orchester 1998/99, «Namenlos», 6 Kompositionen für grosses Ensemble und elektronische Klänge 1995/96, und das Kammerkonzert für Klarinette und 14 Instrumente 1999. Der Vergleich dieser drei neueren Werke zeigt einmal mehr Kelterborns souveräne formale Disposition, die ganz aus der Expressivität heraus abgeleitet zu sein scheint (s. Formplan auf S. 5). Da ist das einsätzigige, im Solopart emotional direkt ansprechende und kantilenhafte Cellokonzert mit dem musikalisch engagierten Ivan Monighetti, dessen Ausdrucksbereich sich in der subtilen kammermusikalischen Vernetzung weitet. Oder dann die beiden Welten im zweisätzigen Kammerkonzert mit einem sehr virtuosen und trocken staccatierten «Agitato» und einem sonoren, in die mysteriöse Weite verweisenden «Grave». Dieses Stück ist dem Klarinettenisten Matthias Müller gewidmet, der die virtuose Vernetzung mit den Musikern des Ensembles Collegium Novum Zürich unter Jürg Wytenbach präzise und dynamisch vielschichtig auszuloten vermag. Die Live-Aufnahme aller drei Werke ist hautnah spürbar.

Das zentrale Werk dieser CD ist das sechsteilige «Namenlos», für welches sich Kelterborn erstmals seit über zwanzig Jahren wieder mit Elektronik beschäftigt hat. Gleich am Anfang werden die beiden Welten exponiert: Exaltiert heftig beginnt das Stück, «violente» in den tiefen Streichern, «ekstatisch» die hohen Bläser, «atemlos hektisch» das Schlagzeug – und nach der kurzen Generalpause eine betonartige, aber im Innern belebte Wand aus elektronischen Klängen. Das Sinfonieorchester Basel sorgt unter der Leitung von Howard Griffiths für eine präzise und spannungsgeladene Interpretation.

Doch die Elektronik bleibt nicht der Widerpart des Orchesters. Sie erweitert vielmehr den raffinierten Orchesterklang, verlängert ihn in eine neue, fast unheimliche Raumdimension. Und die live-elektronische Verfremdung mit Ringmodulation überhöht die konkrete und emotional aufgeladene musikalische Sprache Kelterborns noch. Hinter dieser raffinierten Verflechtung von realen und elektronischen Klängen steckt eine ausgeklügelte Dramaturgie, die das hörende Mitgehen spannend macht bis zum offenen Schluss mit dem ergreifenden Bariton-Solo von Kurt Widmer, «molto tranquillo» und «sotto voce» ...

Sibylle Ehrismann