



Die Geschichte vom Frankenstein

Der Wiener **HK Gruber** ist der Kurt-Weill-Dirigent schlechthin – und einer der interessantesten Komponisten.

Von Arnt Cobbers

Vielen Dank für Ihre Nachricht!“, kam als Antwort auf meine Interviewanfrage.

„Ich schlage vor, wir machen das Interview, dann futtern & quatschen wir noch & dann sind Sie befreit...“ Für mich ein Glück: Statt beim diesmal von ihm kuratierten Avanti!-Festival im finnischen Porvoo zu sein, sitzt HK (für Heinz-Karl) Gruber Coronabedingt in seinem Sommerhaus im österreichischen Waldviertel und komponiert. „Im Radio läuft nur alte Klassik“, sagt er, als wir es uns in seiner Arbeitswohnung beim Tee gemütlich gemacht haben. „Wir lebenden Komponisten sind vergessen. Und als Ihre Anfrage kam, dachte ich: Ach, es gibt mich doch noch.“ In der Tat wirkt der 77-jährige Wiener, dessen Saison als Composer-in-residence am Leipziger Gewandhaus auch uraufführungslos zu Ende gegangen ist, ungemein lebendig. Als wir viel später als geplant zum Essen erscheinen und er sich ganz erstaunt darüber gibt, meint seine Frau lachend: „Mich überrascht das nicht, ich kenne dich doch.“

Herr Gruber, im Internet findet man ein Interview, in dem Sie anmoderiert werden als „eine der populärsten, aber auch rätselhaftesten Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musikszene“. Finden Sie sich da wieder?

Möglicherweise hab ich den Journalisten verführt, das so zu formulieren. Ich leg mich nicht fest. Als Sechsjähriger hab ich schon beschlossen, ich werde Komponist und wenn möglich auch Dirigent, konnte diese Ziele aber nur verfolgen, indem ich als Broterwerb Kontrabassist wurde im Orchester. Das hatte den Vorteil, dass ich am Puls der Zeit war im Radio-Sinfonieorchester, da wurde hauptsächlich neue Musik gespielt, das hat mich interessiert. Aber die Musik, die ich selbst komponiert hab, war selten kompatibel mit dem, was die Experten als Neue Musik bezeichnet haben. 1966 ist der Kurt Schwertsik aus Amerika zurückgekommen mit dem Slogan:

„Ich habe irgendwann aufgehört, über meine Stücke zu sprechen.“

Mob-Art. Seine Vision war: Alles, was da diktiert wird aus Darmstadt, werfen wir über Bord. Mir, der ich acht Jahre jünger bin, war das immer schon suspekt, wenn jemand sagt: So und nicht anders geht Neue Musik. Dabei hatte Schwertsik selbst die Darmstädter Ferienkurse besucht und 1958 zusammen mit Fritz Cerha das Ensemble die Reihe gegründet, das erste Avantgarde-Musikensemble, das durchweg neue

Stücke gespielt hat, ausschließlich Boulez, Nono, Carter – was immer als „neu“ gegolten hat. Ich war der Kontrabassist seit 1960. Und nun sagte der Kurt: Ab jetzt schreiben wir Mob-Stücke, Musik, die basiert auf

Rhythmus, Harmonie und Melodie. Für diese drei Vergehen ist man damals fristlos aus dem Zentralkomitee für Neue Musik entlassen worden, das war wirklich eine revolutionäre Idee. Wir haben also außerhalb der Reihe mit sechs Leuten das MOBart & toneART

Ensemble gegründet, mit Otto Zykan war noch ein dritter Komponist dabei. Ich als der Jüngste war nie in Darmstadt gewesen und hab mir zum Ziel gesetzt, nur zu schreiben, wovon ich weiß, dass ich es kontrollieren kann, und wovon ich annehmen kann, dass ein Hörer folgen kann. Und zwar ohne dass ich ihm eine Gebrauchsanweisung schreibe. Ich habe irgendwann aufgehört, Einführungsartikel zu schreiben und über meine Stücke zu sprechen. Wozu denn auch? Man muss durch die Musik erklärt bekommen, worum es geht. Diese Lockerheit im Umgang mit dem, was für andere heilig ist, macht mich vielleicht für den einen oder anderen rätselhaft.

Ist Ihre Musik nicht ernst, nicht schwer genug für die Musikkritiker?

Der kapitalste Fehler, den ich gemacht habe und der zu dem Missverständnis geführt hat, ich sei lustig, ist folgender: Ich war als Kind Mitglied der Wiener Sängerknaben, dann hab ich klassischen Gesang studiert und in der Mob-Zeit entdeckt, was mich theatermäßig wirklich interessiert, nämlich: Weill, Brecht, Eisler und diese ganze Berliner Theaterszene. Da bin ich zur Überzeugung gelangt, dass ein nicht verstandenes gesungenes Wort wertlos ist, und habe für mich einen eigenen Gesangsstil entwickelt – als Chansonnier. Schwertsik und Zykan haben für mich geschrieben. Eines Tages bekam Kurt Schwertsik die Anfrage, eine Hintergrundmusik für eine Rezitationsschallplatte von HC Artmann zu schreiben. Aber er hatte keine Zeit und sagte: Das soll der Nali machen – das ist mein Spitzname. Ich hab innerhalb einer Woche diese Musik geschrieben, wir haben sie mit dem Ensemble aufgenommen, und Kurt sagte: Das ist zu gut für eine Background-Musik, das musst du be-

arbeiten. Also hab ich aus der Musik eine Suite gemacht, instrumental. Und anlässlich einer Schallplattenproduktion des Rundfunks hab ich zu dieser sogenannten „Frankenstein-Suite“ einen Gesangspart auf die Texte von HC Artmann hinzugepasst. Das haben wir oft aufgeführt, ich hab gesungen und gleichzeitig Bass gespielt. – 1976 bekam ich den Auftrag der Wiener Festwochen, einen Operneinakter zu schreiben in Kombination mit Stravinskys „Geschichte vom Soldaten“, so entstand „Das kleine Gomorrha“. Der Dirigent, Peter Keuschnig, sagte: Jetzt bist du Theaterkomponist, jetzt brauchst du einen Verlag. Schreib dem Direktor von Boosey & Hawkes einen Brief und schick ihm deine Tonbänder und Partituren. Der ist auch ein Eisler- und Weill-Kenner, der wird an dir interessiert sein. Ich wollte nicht. Aber ich hatte ja keine anderen Aufführungsmöglichkeiten als unser Ensemble – für den Cerha mit der Reihe war ich ein rotes Tuch.

Dabei hat er später doch auch Chansons geschrieben.

Die hat er alle für mich komponiert.

Er hat gedacht, mit mir kann man Erfolg haben, er ist durch mich quasi populär geworden. (lacht) Ich hab also den Brief geschrieben, und der Direktor Neue Musik, David Drew, der auch Olivier Messiaen

in England durchgesetzt hat, schrieb postwendend zurück: Welche von den eingesandten Werken sind noch nicht veröffentlicht? Und viermal rot unterstrichen: „Frankenstein-Suite“. Das war für mich nur edelstes Geblödel. Drew kam zur Generalprobe von „Gomorrha“ und lud mich nach London ein, wo ich herumgereicht wurde unter allen wichtigen Leuten. Und in einer heißen Nacht im Juli 1976 läutet das Telefon, und ich höre die Stimme

von David Drew: „Nali, we have won the war! You are a Boosey & Hawkes composer!“ Na, dachte ich, nun muss ich sehen, dass das auch gerechtfertigt ist. Zwei Tage später ruft er wieder an und sagt: Wie wäre es, wenn du deine „Frankenstein-Suite“ verlängern würdest für Chansonnier und Orchester? Dann hat er mich mindestens drei- bis viermal wöchentlich angerufen und ist mit mir durch Artmanns Gedichtband „Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime“ gegangen, und wir haben überlegt, welche Gedichte wir hinzufügen und in welcher Reihenfolge. Und dann habe ich eineinhalb Jahre an diesem Ding herumkomponiert, obwohl der Grundstock ja schon existierte. Ich hab viel experimentiert, um den klassischen Klang zu verfremden, und ich wollte auch, dass die Orchestermusiker auf Spielzeuginstrumenten spielen. Diese Gedichte beginnen ja immer mit einem Schuss Originalkinderreim und gehen dann anders weiter. Und wenn man genau liest, merkt man, was der Artmann mir auch mal gesagt hat: Es sind chiffrierte politische Statements.

Nach eineinhalb Jahren bin ich mit der Partitur nach London, der David hatte mich eingeladen zu einem Konzert mit der London Sinfonietta, dirigiert von Simon Rattle, mit Messiaen und irgendwas ganz Hardcorigem, Stockhausen oder so. Nach dem Konzert war ein Supper angesetzt, Simon Rattle sitzt neben mir und sagt: Gib mir mal die Partitur, blättert sie durch und sagt: Das mach ich! Er war damals Assistent von Walter Weller beim Liverpool Philharmonic, hat aber schon selbst Konzerte dirigiert. Dann kristallisierte sich heraus, es sollte der 25. November 1978 werden. Programm: „L'après-midi d'un faune“, „Frankenstein!!“, Pause, Symphonie fantastique – ein stinknormales Abonnementkonzert. David hat das aufgezogen wie ein Weltereignis, die ganze Kritikerschaft kam aus London angereist, und David sagte: Entweder wird es eine Bruchlandung oder ein Welterfolg. Eine große Musikzeitschrift hat

„Wäre das Konzert ein Flop geworden, hätte ich der Musik Ade sagen können.“

mir das halbe Heft gewidmet, ich bin aufgebaut worden wie ein Weltwunder. Wenn die Aufführung ein Flop geworden wäre, dann hätte ich der Musik Ade sagen können. Hinzu kam: Das ganze musste auf Englisch stattfinden. Ich war mit David bei Erich Fried in London und habe ihm die Texte gezeigt, aber er sagte nur: Das ist mir zu wenig politisch. Als ich das später dem Artmann erzählt habe, sagte der: Der weiß ja goarnix! Schließlich hat David eine Dada-Spezialistin in Boston gefunden, und deren Übersetzung musste ich dann lernen. Mein Englisch-Coach war der Vater vom Simon Rattle. Jeden Abend bin ich nach den Proben in Rattles Elternhaus gesessen, und er ist mit mir die Texte durchgegangen. Die Proben waren stressig: Ich musste zusehen, dass ich ein verständliches Englisch artikuliere, und gleichzeitig kontrollieren, ob die im Orchester nicht falsche Noten spielen. Aber es war ein Riesen-Erfolg!

Kaum bin ich zurück in Wien, läutet das Telefon und die Sekretärin vom Konzerthaus ist am Apparat: Du bist ja überhaupt nicht erreichbar, Lenny hat sich beschwert, er will dich unbedingt treffen. Boosey & Hawkes hatte die BBC-Aufnahme und meine Klavierstücke Leonard Bernstein geschickt, der gerade in Wien war. Bernstein war auch bei Boosey & Hawkes und hatte gebeten, ihm Bescheid zu geben, wenn ein junger Komponist auftaucht, der mit der Tonalität umgehen kann. Wir haben uns dann nach einer Generalprobe mit den Wiener Philharmonikern getroffen, aber inzwischen hatte er schon ein Telegramm nach Boston geschickt: Ihr müsst Nali, so hat er mich immer nur genannt, nach Tanglewood einladen, der muss den „Frankenstein!“ dort erstaufführen und 14 Tage unterrichten.

Seit der Uraufführung des „Frankenstein!“ hatte ich dieses Image eines Clowns. Dabei mach ich ja keine Grimassen, nichts. Es gibt Leute, die machen den „Frankenstein!“ mit Vampirzähnen, aber das will ich nicht. Wort

und Musik gehen eine chemische Verbindung ein – daraus entstehen Bilder, imaginäres Theater. Dass die Leute im Konzertsaal lachen, war neu. In den 60er- und 70er-Jahren ist man quasi in gekrümmter Haltung in einen Konzertsaal gegangen, und alles, was auf der Bühne passiert ist, hat man mit einem Heiligenschein versehen. Den verschwinden zu lassen, war gar nicht meine Absicht. Aber er war plötzlich weg. Und wie der Cerha gemerkt hat, dass ich mit dem Stück Erfolg hatte, hat er angefangen, Stücke für mich zu schreiben. Die sind witzig, die hab ich auf Tourneen mit dem Ensemble Modern gemacht, und die haben das Missverständnis gefestigt, ich sei ein Clown. Hinzu kommt: Der „Frankenstein!“ hatte Tausende Aufführungen, das Trompetenkonzert „Aerial“ für Håkan Hardenberg zum Beispiel nur hundert.

Es ist schon ungewöhnlich, dass sich ein klassischer Musiker als Chansonnier bezeichnet.

Ganz bewusst nicht als Bariton! Ich werde oft eingeladen, mit Sängern Workshops zu machen, und dann versuche ich ihnen den Operngesang abzugewöhnen. Die erste Stufe des Trainings ist, ohne Vibrato zu singen. Oder die Texte in den von den Komponisten vorgesehenen Tonhöhen zu sprechen. Das ist eine Gesangstechnik, die ich von Ernst Busch gelernt habe.

Denken Sie ans Publikum, wenn Sie komponieren?

Ehrlich gesagt nicht. Sondern nur daran, dass das, was ich zu Papier bringe, von einem Publikum nachvollzogen werden kann. Und dadurch, dass ich tonal denke, kann ich das Publikum durch irreführende Akkor-



de an der Nase herumführen und sie überraschen mit Lösungen, auf die sie nicht gekommen wären – als Hörer. Ich setze immer voraus, dass ich schöpferische Hörer vor mir habe, die mitdenken. Ich hoffe immer, dass ich auf Lösungen komme, auf die die Hörer nicht gekommen wären.

Muss man dafür nicht doch einen Sinn für Humor haben?

Das hat für mich weniger mit Humor zu tun als mit Musikalität. Den Hörer an einen Punkt heranzuführen und ihn dann irrezuleiten, ist zwar lustig, erfordert aber gleichzeitig eine hohe Musikalität. Ich bin manchmal gezwungen, auch Mozart zu dirigieren oder Beethoven. Ich hab nicht den Ehrgeiz, aber



wenn der Veranstalter sagt: Du musst einen Klassiker mitdirigieren, dann beschäftige ich mich damit und stelle immer wieder fest: Mozart hat wirklich Möglichkeiten gefunden, die damals niemand gehört hatte. Er hat das Unerhörte komponiert. Einer meiner wichtigsten Lehrer war der Erwin Ratz, ein Schönberg-Schüler, der für uns nach der Schönberg'schen Methode Beethoven und Bach analysiert hat. Nichts anderes, nur Beethoven und Bach. Er hat jede seiner Vorlesungen begonnen, indem er uns angebrüllt hat mit rotem Kopf: Meine Damen und Herren, wie Sie wissen, ist Beethoven der ideale Hörer. Und dann hat er ihn analysiert. Und im Durchführungsteil springt er ans Klavier und sagt: Dittersdorf hätte es so moduliert, Haydn so, Mozart so, Dragonetti so. Aber Beethoven, der ideale Hörer, hat die bis dato unerhörte Möglichkeit gefunden! Und dann hat er uns die Beethoven'sche Lösung vorgespielt. Das hat viel bewirkt, nämlich: Mit demselben Material kann man so umgehen, dass es abgelutscht wirkt – oder ganz frisch. Das hat mir neue Wege aufgezeigt. Ich war ja aufgewachsen in diesem Dilemma: Darmstadt oder nichts, serielle Musik oder gar nichts. Schwertsik hat es so formuliert: Wir schreiben Mob-Art, aber immer mit dem Anspruch, dass uns der Webern über die Schulter schaut und sagt: Ja, das ist eine Analyse wert.

Aber wieso war die Alternative nur Darmstadt oder nichts? Sie hatten doch zum Beispiel Gottfried von Einem als Lehrer, der tonal komponiert hat.

Mich hat die Komplexität eines Schönberg schon sehr

interessiert, und die findet man beim Gottfried nicht. Blacher hat mich auch interessiert, und natürlich Strawinsky. Aber Strawinsky imitieren ist glatter Selbstmord. Oder heute Steve Reich, das ist Selbstmord. Es gibt Kompositionsprinzipien, die man übernehmen kann. Aber stilistische, handschriftliche Dinge, die passieren. Ich komponiere gerade ein Klarinettenkonzert für Kari Kriikku. Dem schreibe ich eine Serie finnische Tangos. Aber die erfinde ich, ich greife nicht auf originales Material zurück. Kari Kriikku hat mir 27 Takes geschickt, in denen er mir verschiedene Effekte vorführt – es ist unglaublich, was man auf der Klarinette alles machen kann außer normal spielen. Mich interessiert dabei nicht, Geräusche zu machen, wie wir sie alle kennen. Sondern ich möchte das einbeziehen in eine Musik, die an Folklorismus erinnert. Und wenn die Solostimme etwas zu tief spielen soll, dann mach ich das nicht mit Vorzeichen wie der Scelsi, sondern schreibe einen Pfeil: Spiel es etwas zu tief. Mir geht's nicht um Mathematik, sondern um Musikalität. Håkon Hardenberger hat mir damals eine Liste geschickt, was passiert, wenn man die Züge auf der Trompete nach und nach herausnimmt. Das ergibt immer weniger Tonmaterial und immer mehr kaputte Töne. Er hat ja viele Kompositionsaufträge vergeben, sonst würde er bis heute nur Haydn spielen, aber er hat mir gesagt: Ich hab noch nie einem Komponisten diese Liste gegeben, weil ich Stücke vermeiden wollte, in denen außer Geräuschen nichts passiert. Er sagte: Ich bin überzeugt, du wirst daraus Musik machen – auf dieses Kompliment bin ich stolz! Das ist es, was mich als Komponist interessiert: Mit einem gewissen intellektuellen Anspruch Musik zu machen, die nachvollzogen werden kann. Aber alle Möglichkeiten, die Avantgardekomponisten integrieren, sind mir willkommen.

Warum dirigieren Sie manchmal nur Werke anderer Komponisten, etwa von Weill oder Eisler?

Über Ernst Busch bin ich zur sogenannten Kampfmusik vom Hanns Eisler gekommen. Schönberg hat gepredigt: Das einzige Ziel eines symphonischen Komponisten muss sein, die Qualität der symphonischen Musik weiterzuentwickeln. Und der kleine Student Eisler hat gesagt: Nein, wir müssen Nützliches abliefern. Dieses Nützliche hat mich gereizt. Eisler war übrigens der erste, der zwölftönig komponiert hat, „Palmström“. Über Eisler kam ich zu Weill. Das erste, was ich von ihm gehört habe, war „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ – und alle Sänger waren textverständlich. Das war mir immer so auf die Nerven gegangen, dass man die Sänger nicht versteht. Ich bin der Sache nachgegangen, und plötzlich wurden Eisler und Weill ganz wichtige Personen für mich, die noch dazu in der Zeit, in der sie gelebt haben, genau dasselbe Problem hatten: Schönberg und vor allem seine Jünger haben gepredigt: Zwölftönig, das ist die Zukunft der Musik. Währenddessen ging Kurt Weill unglaublich raffiniert mit der Uraltmaschine Tonalität um – interessant ist, dass die Mittelstimmen bei ihm oft im Bass sind und die Bassstimmen in der Mitte, dadurch hängt die Musik manchmal so über.

Was läuft da schief, dass Weill und Eisler nicht als große Komponisten des 20. Jahrhunderts gelten?

Naja, sie werden schon geschätzt. Man muss diese Musik wirklich sexy spielen mit einem Spitzenorchester, knackig und auf den Punkt – und so singen, dass jedes Wort verständlich ist. Leider haben sich auf Eisler und Weill Leute draufgesetzt, die schaden – durch inkompetente Arrangements und durch Eitelkeit beim Singen. Es muss um die Sache gehen und nicht um Selbstdarstellung. Da sind die bei-

den sehr verführerisch. Beim Eisler mit Agitprop, bei Weill als sexy Chansonette. Dass es in der Oper überhaupt ein Thema ist, was wichtiger ist, Text oder Musik, finde ich total falsch. Es kann keine Priorität geben. Eine Operette zu schreiben, würde mich noch interessieren, mit Melodien, die man erwachsenen Menschen zumuten kann. Der „Moon of Alabama“ ist so voller Chromatik, das kann nicht jeder nachsingen. Diese Komplexität innerhalb einer einstimmigen Melodie, das interessiert mich.

Macht Ihnen das Komponieren Freude?

Als Dirigent komme ich relativ schnell zu einem Ergebnis, ich probe eine Woche lang, dann kommt das Konzert, und das Publikum ist zufrieden. Als Komponist gräbt man sich für zwei, drei Jahre ein, bringt das Stück raus – und es wird ein Erfolg oder auch nicht. Aber selbst wenn nicht: Der Komponist ist immer glücklich. Ich kenne keine Mutter, die nicht über ihr Kind glücklich ist, egal wie es geraten ist. Diese Vaterfreuden oder das Mutterglück fehlen mir, wenn ich zu viel dirigiere – auch wenn ich das wahnsinnig gern tue. Außerdem: Dirigieren kann jeder. Was ich zu Papier bringe, kann ich nicht delegieren. Ich kann nicht einem Assistenten sagen: Komm, mach mal zehn Takte Wudelwuddel. In jedem Takt gilt es zu entscheiden: C oder Cis, punktiert oder nicht. Ich sitze am Klavier, probiere herum und treffe dann meine Entscheidungen. Ich bin sehr langsam. Das Wichtigste für Schönberg war das „Aushören“. Ich höre meine Musik aus. Tonal oder nicht tonal ist nicht die Frage. Messiaen hat es mal so ausgedrückt: Die Komponisten, die die ständige Präsenz der Obertöne ignorieren, bekommen das Resultat ihrer Unachtsamkeit spätestens bei der

Uraufführung serviert – ich setze fort: in Form des universellen Grau in Grau der Stücke. Bei jungen Komponisten stelle ich oft fest, dass sie ein bisschen auf tonal machen und damit kokettieren, aber nicht den Mut haben, konsequent dranzubleiben. Sie versuchen immer noch dem Klischee der alten Neuen Musik zu entsprechen, damit die Experten sagen: Brav, er ist einer von uns! Ich mag dieses Abgrenzen gegen andere nicht. Ich möchte, dass jeder Komponist ein Einzelgänger ist und eine Weltmusikgeschichte für sich darstellt. Aber nicht darüber nachdenkt, was er für seinen Nachruhm tun muss, sondern ehrlich das macht, was er überblicken kann. ■

CD-Empfehlungen

Neu erschienen:

Weill: Mahagonny. Ein Songspiel, Chansons des Quais, Kleine Dreigroschenmusik; Winnie Böwe, Ute Gfrerer, amarcord, Ensemble Modern, HK Gruber (2019); Ensemble Modern Medien

Gruber: Frankenstein!! (engl. Version) u. a.; BBC Philharmonic Orchestra, HK Gruber (2006); Chandos
Gruber: Frankenstein!! (deutsche Version), Violinkonzert Nr. 2 u. a.; HK Gruber, Ernst Kovacic, Camerata Academica Salzburg, London Mob Ensemble, Franz Welser-Möst (1997); EMI (derzeit nur antiquarisch)

Weill: Die Dreigroschenoper; Nina Hagen, Max Raabe u. a., Ensemble Modern, HK Gruber (1999); RCA Red Seal

