

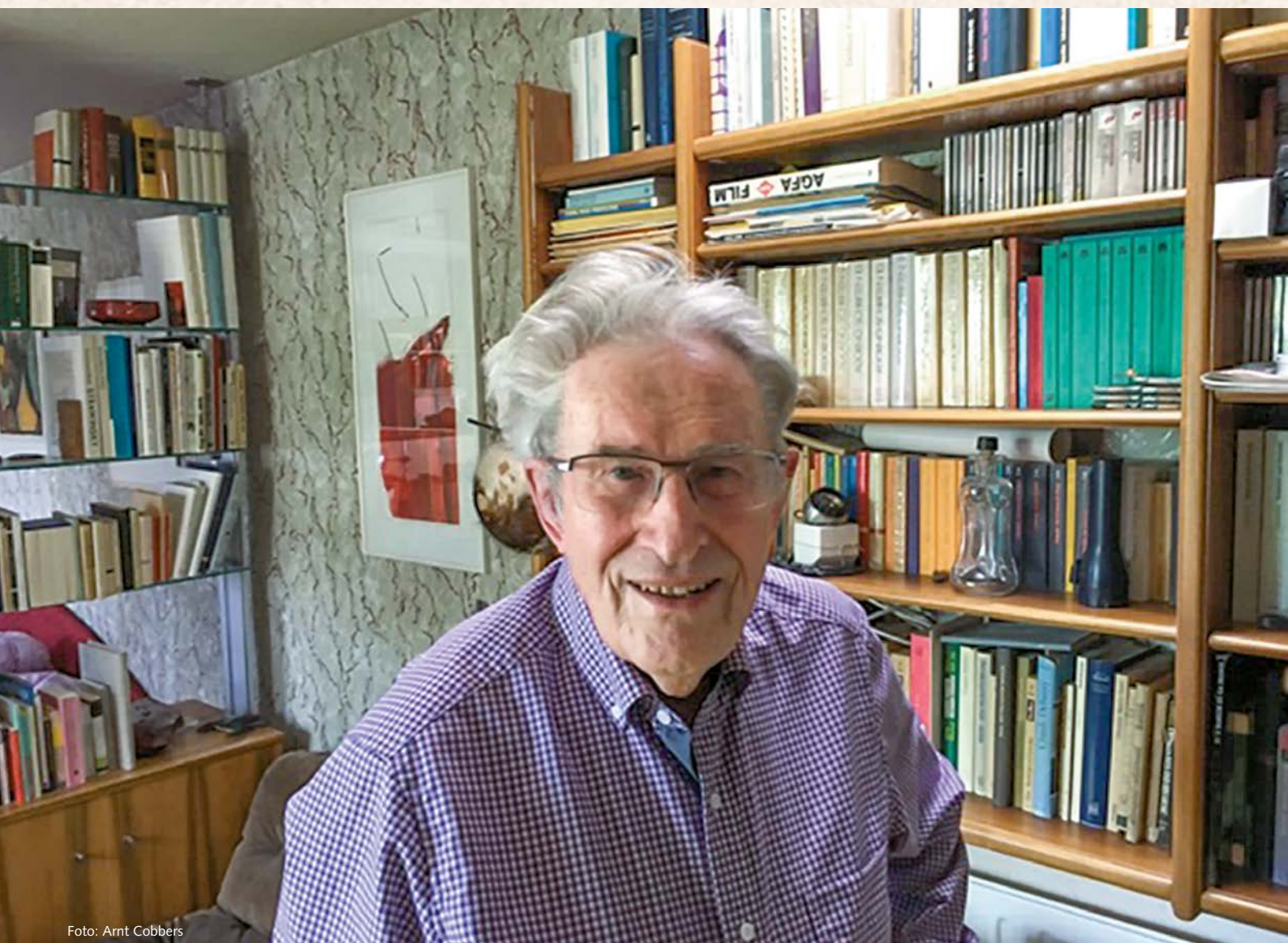


Foto: Arnt Cobbers

Auf der Suche nach dem 16-Fuß

Ohne ihn gäbe es sehr viel weniger Neue Chormusik.
Und auch kein Mahler-Adagietto a cappella. Ein Besuch bei **Clytus Gottwald**.

Von Arnt Cobbers

Dass Stuttgart die Hochburg des Neue-Musik-Chorgesangs ist, ist vor allem sein Verdienst. Mehr noch: „Ohne ihn wüsste kein zeitgenössischer Komponist mehr, was ein Chor ist“, sagte der Neue-Musik-Fachmann Heinz-Klaus Metzger einst über Clytus Gottwald. Dabei begann der Lehrersohn aus Schlesien seine Berufslaufbahn als Chorsänger und Musikpaläograph, war dann Kantor und Rundfunkredakteur, komponierte, publizierte 15 Bücher und rund 120 musikwissenschaftliche Aufsätze – und ist im aktuellen Konzertleben mit Transkriptionen romantischer und klassisch moderner Instrumentalwerke und Lieder für A-cappella-Chor präsent. Beim Besuch in seinem Haus vor den Toren Stuttgarts zeigt er sich als munterer, engagierter Gesprächspartner. Nur sein Gehör hat nachgelassen, aber Clytus Gottwald ist im November ja auch schon 93 Jahre alt geworden.

Herr Gottwald, bei Ihrer Biografie musste ich an Busoni denken. Das war auch ein Tausendsassa, aber man kennt ihn heute überwiegend als Anhängsel von Bach. Auch Ihren Namen findet man oft mit einem Bindestrich hinter großen Komponistennamen.

Busoni? Mit Ferruccio Busoni hab ich wenig gemacht. Jetzt arbeite ich gerade an Max Bense. Ist der Ihnen ein Begriff? Der war Philosophie-Professor hier an der Hochschule, er war Kunstwissenschaftler und hat eine sehr interessante Ästhetik entworfen, mit profunder Kenntnis der modernen Naturwissenschaften, Heisenberg und Planck und all das kommt bei ihm vor. Das kann man auch für die moderne Musik nutzbar machen. Ich bin schon ziemlich weit.

Aber Sie arrangieren immer noch?

Natürlich! Ich hab gerade heute Morgen einen Packen Noten an die Universal Edition in Wien abgeschickt, mit Korrekturen meiner Strauss-Transkriptionen. Das sind 15 oder 16 Stücke, und

weil ich einmal drin war, hab ich gleich noch einige Eichendorff-Lieder von Pfitzner mitgemacht.

Wie sind Sie auf die Idee gekommen, Stücke für Chor zu setzen?

Das ist einfach. Ich hab gemerkt, dass die jungen Komponisten, die Generation Rihm, sich abgewendet hatte von der Laut-Poesie, der Chormusik, und da hab ich gedacht: Ich möchte, dass die

„Sänger sind ganz anders motiviert, wenn sie mit ihrer Stimme etwas zu sagen haben.“

Chöre sich trotzdem weiterentwickeln und dass sie gewappnet sind für jede Art von Kehrtwendung in der musikalischen Entwicklung. Es können ja plötzlich wieder Komponisten kommen, denen ganz andere Sachen einfallen. Und darauf sollten die Chöre vorbereitet sein. Ich möchte ihnen Literatur an die Hand geben, die musikalisch komplex ist und mit der sie ihr technisches Bewusstsein weiterentwickeln und ihren Horizont erweitern können – um Musik der Tradition, nämlich des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Da sind ja ungeheure Sachen entstanden.

Sie erschließen dem A-cappella-Chorgesang die Romantik, habe ich sogar gelesen. Aber man hat doch im 19. Jahrhundert auch für Chor a cappella komponiert.

Die Chormusik war schon sehr in die Abhängigkeit der Orchestermusik geraten, das kam im Gefolge der großen Oratorienaufführungen. Der Erste, der die Tür wieder geöffnet hat, war Richard Strauss 1898 mit seinen Stücken für 16-stimmigen Chor. Aber auch Mahler, Ravel, Debussy oder Berg haben keine autonome Chormusik geschrieben.

Und was ist mit Brahms und Bruckner?

Wenn ich als Gastdirigent bei einem Chor Brahms machen wollte, haben die

meist gesagt: Das ist uns zu vereinsmäßig. Es gibt gute Sachen von Brahms, aber das meiste ist für Gesangsvereine geschrieben. Wenn Sie an Schönbergs „Friede auf Erden“ denken, der hat es versucht, aber die Uraufführung ging in die Hose, weil die Sänger die Intonation nicht halten konnten, sie waren gewohnt, immer mit dem Orchester zusammen zu singen.

Wie wählen Sie aus, was Sie transkribieren?

Nach technischen Gesichtspunkten: Was kann ich auf einen Chor übertragen, was können Sänger singen? Außerdem muss es einen Fortschritt zur Vereinsmusik von damals geben. Den konnte ich nur dadurch herstellen, dass ich für die einzelne Stimme interessant geschrieben habe. Sänger sind ganz anders motiviert, wenn sie mit ihrer eigenen Stimme etwas zu sagen haben. Ich war ja in der Gründungskommission des IRCAM – das muss ich vorausschicken, da war ich oft in Paris. Das war merkwürdig. Ich spreche ganz gut Französisch, und dann haben die immer vom Ordinateur gesprochen. Ich dachte: Was ist das? Da hab ich den Globokar gefragt: Sag mal, was ist ein Ordinateur? Da sagte er: Ein Computer! (*lacht*) Da haben sie ein französisches Wort für Computer erfunden! Bei unserer Arbeit ging es um die Frage: Wie können wir die Ensemblechormusik verbessern? Ich hab ja meine Dissertation über die Musik des 15. Jahrhunderts geschrieben. Und war immer erstaunt, wie die damals für Chor geschrieben haben – der Chorsatz ist immer verhältnismäßig dicht. Und warum haben sie das gemacht? Weil man von den Teiltönen her vieles verstärken kann, was im normalen vierstimmigen Satz verloren geht. Ich wollte manchmal die Bässe verstärken und wusste nicht, wie ich das machen sollte. Dann habe ich einmal Wagner transkribiert und dabei einen Quart-Sext-Akkord geschrieben, und auf einmal hatte ich als Kombinationston das Kontra-C. Da war es! Als klangliches Ergebnis. Im nächsten Akkord hab ich das C ausgeschrieben – und hab es nicht gehört. Das waren so auslösende Erlebnisse,

dass ich gemerkt habe, durch bestimmte Obertonkombinationen kann man die Unterstimmen so verstärken, dass sie ein wirkliches Bassfundament sind. Und wenn der Bass steht, klingt oben alles besser. Als Holliger, mit dem ich ja viel gemacht habe, den „Scardanelli-Zyklus“ komponiert hat, hab ich ihm gesagt, was immer fehlt, sind die Bässe. Dann hat er seinen normalen Stimmsatz geschrieben und unten vier Bassinstrumente hinzugenommen. Aber es hat nicht funktioniert, weil die Mischung nicht funktioniert hat. Wir haben in Paris versucht, die Bässe auf elektronischem Wege zu verstärken, den 16-Fuß, von der Orgel her gesehen, mit in den Chor einzubauen. Aber das ist vor allem deshalb nicht gelungen, weil Berio nicht daran interessiert war – der hatte ganz andere Sachen im Kopf. Das habe ich immer wieder probiert, dem Chor einen 16-Fuß anzuheften.

Sie haben Ihre Berufslaufbahn als Chorsänger begonnen. War das Ihr Berufswunsch?

Nein, ich bin nur ein Opfer der Zeit geworden. Ich bin Jahrgang 1925. Ich war am Musischen Gymnasium in Frankfurt/Main. Und 1943, als wir gerade mit dem Knabenchor auf Konzertreise im Ruhrgebiet unterwegs waren, wurde die Schule zerstört. Da hat man uns erstmal in den Urlaub geschickt, und eines Tages bekam ich mein Abiturzeugnis zugeschickt. Da war ich wieder bei meinem Eltern in Schlesien, und nach ein paar Monaten wurde ich zu den Soldaten eingezogen, nach Glatz, und damit hab ich Abschied von meiner Jugend genommen. Ich war ursprünglich Geiger. Ich wäre sicherlich kein großer Solist geworden, aber als erster Geiger im Orchester kann es auch sehr befriedigend sein. Aber ich hatte kein Instrument mehr. Ich war für ein halbes Jahr in Frankreich, kam da in amerikanische Gefangenschaft und dann für zwei Jahre nach Amerika. Ich hab als Farmarbeiter in der Gegend von New Orleans gearbeitet. Da herrscht subtropisches Klima, oho, Zuckerrohr geschlagen und Baumwolle gezupft, das war schwere Arbeit! Dann wurde ich entlassen. Ich wusste nicht, wo meine Eltern waren,

Heimat hatte ich keine mehr. Im Entlassungslager in Bad Aibling tauchten zwei amerikanische Offiziere auf, die sagten: Wir wollen in Stuttgart einen Sender aufbauen, wer ist interessiert, mitzumachen? Ich dachte: Besser als nichts! So bin ich in den Rundfunkchor gegangen. Ich musste ja von irgendwas leben, und im Chor gab's 250 Mark im Monat.

Wie lange waren Sie Mitglied?

Bis 1970 – auch wenn mich das schon früh nicht mehr allein befriedigt hat. 1950 hab ich mich entschlossen, in Tübingen ein Studium anzufangen, Musikwissenschaft. Und eines Tages kam ein

„Ich musste ja von irgendwas leben, und im Chor gab's 250 Mark im Monat.“

Studienkollege auf mich zu und sagte: Ich muss ein Referat halten über Antiphone. Sie sind doch Sänger (Studenten siezten sich damals noch), können Sie mir die Beispiele singen? Ich kann nicht singen. So hab ich meine Karriere als Sänger im Seminar gemacht.

Es gibt so merkwürdige Zusammenreffen. Ich habe 1960 promoviert, verhältnismäßig spät, aber besser spät als nie. Und da traf ich vor der Landesbibliothek diesen Mann wieder, Wolfgang Irtenkauf. Er fragte mich, was machen Sie jetzt? Ich sagte: Ich habe gerade promoviert, übers 15. Jahrhundert. Da sagte er: Da kann ich sie brauchen. Ich mache eine Sendung über schwäbische Klostergeschichte und brauche Hörbeispiele. Ich sagte: Die mache ich Ihnen!

Und es stand noch ein anderer Herr daneben, der sich als Carl Dahlhaus vorstellte. Der war damals Kritiker bei der Stuttgarter Zeitung und hatte über die Messen von Josquin promoviert. Ich sagte: Na, dann können wir uns ja in Mensuralnotation unterhalten. Und die beiden erzählten, dass die Landesbibliothek ihre Chorbücher neu beschreiben lassen wollte und jemanden suchte, der Mensuralnotation lesen konnte. Die For-

schungsgemeinschaft bezahlt das – wenn Sie Lust haben, können Sie das machen. So hab ich angefangen, für Bibliotheken zu arbeiten.

Und parallel habe ich begonnen, gregorianische Choräle zu singen. Unser Chorleiter im Rundfunk kam aus der Richtung Zuccalmaglio, es war der hundertste Todestag von Silcher, und wir mussten dauernd Silcher singen. Wie man verantwortungsvoll Silcher singt, das hab ich da gelernt. Aber die Arbeit war zum Teil furchtbar. Ich hab mir also ein paar Sänger aus dem Chor zusammengesucht und später noch einige von der Hochschule und mit denen gregorianischen Choral gesungen. So ist die Schola Cantorum entstanden. Wir haben viele Aufnahmen für den Rundfunk gemacht. Ich hatte eine Platte von den Mönchen von Chevetogne in Belgien gehört, das lief und hatte Kraft! Also hab ich ihm die Beispiele in der Art von Chevetogne gesungen. Im Rundfunk waren sie aber gewöhnt, den hölzernen Choralldialekt von Beuron zu hören. Da gab's Diskussionen! Was singen Sie da?! Und dann las ich 1963 in der Zeitung, dass Hindemith eine Messe komponiert hätte. Die war in Wien uraufgeführt worden, und gleich danach ist er gestorben. Ich hab mir die Noten besorgt und die Kollegen gefragt: Habt ihr Lust? Ja freilich! Das waren wirklich gute Leute! Die waren frustriert von der Chorarbeit, die damals im Rundfunk betrieben wurde. Da hatte sich ein gewisses Potenzial angestaut, und als wir dann die Messe von Hindemith gesungen haben, war das wie eine Explosion der Produktivkräfte!

Gregorianik war doch auch etwas Ungewöhnliches. War das nicht erfüllend genug? Warum die Hinwendung zur Neuen Musik?

Das hat mich interessiert. Ich hatte ein Damaskus-Erlebnis. Da gastierte das Ensemble Marcel Couraud in Stuttgart mit Messiaens „Cinq Rechants“. Das war wie eine Befreiung. Ich wusste: Das ist der Weg, wenn man in der Chormusik weitergehen will.

Aber es gab doch viel Chormusik, Pepping, Distler usw.

Dieser Neoklassizismus hat mich nicht interessiert. Es gab Ausnahmen, auch

einiges von Distler. Dem hab ich mal vorgesungen. Ans Musische Gymnasium kam eines Tages ein kleiner Mann mit dicker Brille, das war so 1942, und dem haben wir die „Traurige Krönung“ vorgesungen, Kurt Thomas hat dirigiert, Distler hat zugehört. Sie wollten ihn als Leiter eines Musischen Gymnasiums in Leipzig haben, und er hatte gesagt: Das muss ich mir erstmal anschauen. Er war sehr sympathisch. Auf dem Gymnasium hatte ich einen Freund, Hans Otte, das war ein Schüler von Giesecking, erste Sahnne. Er war 1959 Leiter der Musikabteilung bei Radio Bremen geworden und hat dort Pro Musica Nova und Antiqua gemacht und sagte mir: Es gibt da einen jungen Komponisten, dessen Werke von allen Rundfunkanstalten zurückgeschickt werden. Kannst du die nicht machen? Das war Dieter Schnebel. Wir haben uns 1965 in Freudenstadt getroffen – das berühmte Treffen in Freudenstadt – und beschlossen, „dt 31,6“ aufzuführen, das haben wir auch gemacht, noch im selben Jahr, für Hans Otte. Der wollte auch, dass ich nach Bremen komme. Aber das ging nicht, weil ich ja Kantor war in Stuttgart. Das war wunderbar, das machte mich unabhängig. Ich hatte einen Raum, wo ich meine Konzerte machen konnte. Webern und alles Mögliche haben wir da aufgeführt.

War das der Grund, warum Sie 1958 Kantor geworden sind?

Ja, ich hab so gut wie nichts verdient, 200 Mark. Der Kirchenchor hatte jede Woche Probe und sonntags die Messe. Fragen Sie nicht, wie ich das geschafft habe. Und ich hatte ja noch meine Arbeit für die Forschungsgemeinschaft. [Bis 2004 hat Gottwald Musikhandschriften katalogisiert für die Uni- oder Staatsbibliotheken in Stuttgart, München, Augsburg, Freiburg und Kassel.]

Wie sind Sie an die Werke gekommen, die Sie mit der Schola Cantorum Stuttgart gesungen und oft auch uraufgeführt haben?

Das ist von selber gelaufen. Gerd Zacher war der Organist an der Pauluskirche. Er war einer der Ersten, die Ligeti, Kagel usw. auf der Orgel aufgeführt

Seitenwerk schreiben würden? Da hat er Lux aeterna komponiert. Er kannte mich gar nicht, aber er hat es gemacht. Und als wir das nun ein Jahr später in Baden-Baden nochmal aufführen, gucke ich in den Saal, und wer sitzt da? Boulez. Der wohnte ja in Baden-Baden. Danach hat er mir geschrieben und kein gutes



Die Schola Cantorum Stuttgart mit ihrem Leiter Clytus Gottwald (3. v. l.)

haben. Das war schon alles irgendwie sensationell. Damals existierten ja noch zwei Rundfunkanstalten, der Süddeutsche Rundfunk in Stuttgart und der Südwestfunk in Baden-Baden, und die waren sich nicht sehr freundlich gesonnen. Nach einem Konzert bei uns gucke ich runter in die Kirche, und da steht Heinrich Strobel vom SWR. Dann hat er uns eingeladen zu einem Konzert nach Baden-Baden, 1967 war das. Da haben wir auch Ligetis „Lux aeterna“ aufgeführt, das wir 1966 in der Pauluskirche uraufgeführt hatten. Ich hatte im Radio 1964 das Requiem von Ligeti gehört und gemerkt – alter Liturgiker, der ich bin –, dass er nicht alle Sätze komponiert hat. Also hab ich ihm geschrieben, er wohnte damals in Wien: Wir wäre es, wenn Sie für 16 Solostimmen noch ein

Haar an Ligeti gelassen. (lacht) Nein, das sei ja nichts gewesen. Aber später haben die beiden sich gut verstanden. Unser Konzert zu Ligetis 60. Geburtstag hat Boulez dirigiert. Boulez hat dann für uns komponiert, die Cummings-Kantate, die wir 1970 mit dem Rundfunkorchester in Stuttgart uraufgeführt haben. Er hatte sich angefreundet mit einem Holzgroßhändler in Neu-Ulm, und dieser Holzgroßhändler hat die Ulmer Konzerte gesponsort, und er hat gesagt: Zu mir kommt nur Boulez als Dirigent. So sind wir immer nach Ulm gefahren. Wir haben wunderbare Aufführungen dort gemacht mit der Schola. In Donaueschingen waren wir auch oft.

Trotz der Animositäten zwischen den beiden Rundfunkanstalten?

Animositäten gab's immer. Aber wenn der SWR gute Chormusik haben wollte, musste er zu uns kommen. *(lacht)* Ich habe auch viel mit Haller im Experimentalstudio in Freiburg gearbeitet, da haben wir immer wieder an dem alten Problem getüftelt: Wo kriegen wir den 16-Fuß her?

Haben Sie einen Überblick, wie viele Werke Sie uraufgeführt haben?

Etwa 80. Aber da war auch mancher Schrott dabei. Aber auch gute Werke!

Und dann waren Sie auch noch 20 Jahre lang Leitender Redakteur für Neue Musik beim SDR.

Das war 1969, da änderte sich einiges für mich. Ich bekam das Angebot, beim Rundfunk die Neue Musik zu machen – weil ich ja schon so viel Erfahrung hatte. Und deshalb hab ich dann als Sänger beim Rundfunkchor aufgehört. Und ein Jahr später bin ich auch mehr oder weniger gewaltsam als Kantor entlassen worden – eine Kirche ist kein Konzertsaal, bekam ich zu hören.

Gab es keine Interessenskonflikte, wo Sie nun Redakteur und Chorleiter waren?

Nein. Ich habe nur als Redakteur Aufträge vergeben, vor allem für den Rundfunkchor. Für die Schola brauchten wir keine Aufträge, die Komponisten haben uns mit Werken eingedeckt. Es gab einen einzigen Fall, dass ich ein Stück nicht aufgeführt habe. Da hatte der Komponist einen einzigen Ton abgeliefert – zu spielen von den Bratschern des Orchesters,

„Dann kommt der Rihm und fängt wieder an, wie Bruckner zu komponieren!“

und nach einer bestimmten Zeit kam ein Gewitter über den Lautsprecher, das war das ganze Stück! Nikolaus A. Huber, so hieß der. Der hatte mir vorher eine fantastische Kammermusik zugeschickt. „Informationen über die Töne e-f“, das hatte ich aufführen lassen, und deshalb hatte ich ihm den Auftrag gegeben. Ich wurde ziemlich attackiert und musste es dann doch aufführen lassen – aus finanziellen Gründen, damit die Finanzabteilung das Kompositionshonorar abrechnen konnte. Das haben wir dann einmal zu nachtschlafender Zeit gesendet. *(lacht)*

Warum haben Sie die Schola 1990 aufgelöst?

Wir haben gesagt: 30 Jahre sind genug, wir sind jetzt ins Alter gekommen. Es hatte ja kaum einen Wechsel gegeben, das waren noch die Sänger, mit denen wir angefangen hatten.

Hat es sich denn insgesamt gelohnt – wenn Sie sagen, es war „mancher Schrott“ dabei?

Das ist immer so. Denken Sie daran, wie viel komponiert worden ist in fürstlichen Diensten und nie aufgeführt. Jetzt kommen Leute, die alles aufführen. Aber das meiste ist doch in Vergessenheit geraten. Deshalb hab ich auch aufgehört

selbst zu komponieren, schon Ende der 50er-Jahre.

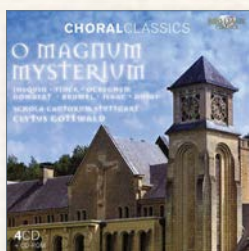
Warum haben Sie sich von der Neuen Musik abgewendet?

Weil die jungen Komponisten das Interesse an dieser Vokalmusik verloren und wieder geschrieben haben wie zu Großvaters Zeiten. Die haben sich an älteren Modellen orientiert, und das war mein Ausgangspunkt. Wenn man den Chor weiterentwickeln wollte – wie könnte man das machen? Und so kam ich zu den Transkriptionen. – Was ich faszinierend fand: In den 60er-Jahren gab es eine deutliche Annäherung von Neuer Musik und Popmusik. Ligeti war ein Fan der Beatles, Stockhausen hat ab 1963 die Improvisationspraxis des Jazz übernommen, Berio hat Beatles-Songs orchestriert, und Boulez hat Frank Zappa dirigiert. Ich hab ihn gefragt: Warum dirigierst du Frank Zappa? Da sagte er: Er passte in unser Programm. *(lacht)* Da war eine deutliche Berührung, da hätte man weiterarbeiten sollen! Aber dann kommt der Rihm und fängt wieder an, wie Bruckner zu komponieren!

Und woran arbeiten Sie jetzt?

Ich habe gerade was gemacht für Bernius und sein 50-jähriges Chorjubiläum, ich habe die „Deux Melodies Hebraiques“ von Ravel bearbeitet, eine ist auf Jiddisch, also fast auf Deutsch. 1916! Man entdeckt immer noch Neues! Und als Erstes will ich jetzt etwas über die Ästhetik von Bense schreiben, das interessiert mich sehr. Ich könnte Ihnen noch stundenlang erzählen! Wissen Sie, Boulez saß in Baden-Baden, zu der Zeit, wo er in meinem Konzert war, und hatte den Plan, ein musikalisches Forschungsinstitut zu gründen. Und da ist Strobel zu Heisenberg gegangen: Ich hab da einen sehr guten jungen Komponisten, der will ein Institut gründen, das müsste man in den Max-Planck-Instituten unterbringen. Da hat Heisenberg geantwortet: Nee, die sollen komponieren! Dabei war er selbst Pianist, und zwar ein guter! Wenn Heisenberg zugestimmt hätte, wär das IRCAM nach Göttingen gegangen. Aber als Pompidou von der Idee hörte, hat er sofort gesagt: Her damit nach Paris! ■

CDs



O Magnum Mysterium. Geistliche Musik der Renaissance (4 CDs); Schola Cantorum Stuttgart, Clytus Gottwald; Brilliant.

Atelier Schola Cantorum. Neue Musik (10 CDs); Cadenza/Bayer Music (vergriffen)

