

Wie weit wollen Sie noch gehen in Sachen zeitgenössische Musik?

UL: Ich möchte auf jeden Fall mehr mit zeitgenössischen Komponisten arbeiten und ganz neue Songs kreieren. Nach „Chicago“ will ich unbedingt mehr in diese Richtung vordringen. Aber zunächst werde ich erst mal meine nächste CD aufnehmen mit Stücken von Brecht und Eisler.

FF: Sie singen französisches Chanson und deutschen Kabarett-Schlager. Welche Unterschiede sind für Sie entscheidend?

UL: Das französische Chanson hat eine ganz andere Ebene des Ausdrucks und der Darstellung als das deutsche Kabarett. Es ist näher an den Emotionen als deutsches Material. Es ist auch viel näher an der realistischen Situation, die besungen wird. Die Identifizierung mit den Charakteren ist viel intensiver. Und das kann man mit der französischen Sprache auch viel schöner gestalten.

ten. Außerdem ist Chanson in Musik gesetzte Literatur. Es gibt wunderbare Texte. In Deutschland brach die Chanson-Tradition in den zwanziger Jahren ab und ist eigentlich nie wieder auferstanden. Das deutsche Kabarett dagegen ist viel gedachter, viel intellektueller. Da ist immer vorrangig der Kopf beteiligt.

FF: Sie sind im wohlhabenden, katholischen Münster geboren. Woher kommt eigentlich Ihre Vorliebe für Weill, Hollaender, Spoliansky?

UL: Ich war schon immer ein schwer erziehbarer Mensch, der sich nur schlecht anpassen konnte an Moral und Sitte. Ich habe mir meinen ersten Weill-Abend mit Zwei- und zwanzig selbst zusammengeschrieben. Und ich habe ihn als Off-Produktion des Stuttgarter Staatstheaters in einer kleinen Turnhalle aufgeführt, um Leuten meiner Generation den Lebensweg Weills zu schildern, die unheimliche Denunzierung, die furchtbare Ausgrenzung durch die Nazis. Aber auch Weills französische und amerikanische Zeit, seine Stilwandlungen und sein Privatleben, ja den Holocaust, soweit man das kann. Damit wollte ich der Geschichte ins Auge blicken. Und das sollten auch die Zuschauer.

FF: Sie haben in den 15 Jahren seit Ihrem ersten Weill-Abend eine internationale Karriere gemacht. Und doch ist sie nicht vergleichbar mit der Karriere einer Marlene Dietrich oder einer Madonna. Was haben die beiden, was Ihnen fehlt?

UL: Die Besessenheit! Auf Teufel komm raus alles zu tun, um ein Star zu sein. Man wird durch den Film oder mit der Popmusik schnell zum Star. Ich bin aber eigentlich ein Theatermensch. Am wohlsten fühle ich mich auf der Bühne mit meinen eigenen, sehr persönlichen Abenden. Ich brauche keinen Star-Ruhm, keinen Glamour um mich herum, um glücklich zu sein. Ich habe genug Erfolg, der reicht mir. Ich ziehe mich ansonsten lieber ins Private zurück.

FF: Beruf und Karriere sind also nicht Ihr Ein und Alles?

UL: Mein Beruf ist schon ein großes Glück. Er gibt mir meine Unabhängigkeit, meine Selbstsicherheit, enorme Erfüllung, zugegeben, aber Zentrum meines Lebens ist er nicht! Das sind meine Kinder. Aus ihnen schöpfe ich unendlich viel Kraft und positive Energie, Lebenslust und Humor.

FF: Wie sehen Ihre beruflichen Zukunftspläne aus?

UL: Ich würde gerne noch mehr Filme drehen. Aber konkrete Pläne gibt es noch keine. Sicher ist, daß ich neue CDs mit Film-Songs der Weimarer Zeit machen werde. Außerdem will ich eng mit einem zeitgenössischen amerikanischen Komponisten zusammenarbeiten. Den Namen will ich aber noch nicht verraten. Und ich denke, ich werde „Chicago“ nach London doch wohl auch drei Monate am Broadway spielen, im nächsten Herbst. Ich will ohnehin mit meiner Musik nach Amerika ziehen. Aber nach dem Londoner Musical-Marathon will ich erst einmal zwei Monate Urlaub machen. Ich muß mich selbst wieder finden, an freien Abenden, nach 180 Abenden in „Chicago“. Ich will einfach mal eine Zeit lang nichts tun.

MICHAEL NYMAN

Vom Piano zum Cembalo

Die Zusammenarbeit mit Peter Greenaway machte ihn bekannt, die Musik zu Jane Campions Streifen „Das Piano“ gar zum Star: Michael Nyman. Hans Otto und Karsten Erik Ose sprachen mit dem britischen Komponisten über Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der sogenannten absoluten Musik und der Filmmusik.

Fono Forum: Soeben ist Ihre neue CD mit drei Konzerten – darunter eines für Cembalo und Streichorchester – erschienen. Cembalomusik wird häufig mit Barock assoziiert. Auf der anderen Seite gibt es seit Ligeti auch in der zeitgenössischen Musik eine Tradition von Cembalo-Kompositionen. Wo im Spannungsfeld dieser beiden Traditionen sehen Sie Ihr Konzert?

Michael Nyman: An der Royal Academy of Music studierte ich unter anderem Cembalo bei Geraint Jones (...). Ich wurde kein bedeutender Cembalist aber immerhin ein Amateur-Continuo-Spieler. Zwischen dem Basso-continuo-Spiel in der Barockmusik und meiner Position in der Michael Nyman Band gibt es einige Beziehungen. Ich bin so etwas wie ein „Komponist als Continuo-Spieler“: In der Vertikalen hält das Keyboard wie eine Art Zement die Textur zusammen. In der Horizontalen kontrolliere ich die Interpretation über das Tempo. Eine Tempoentscheidung, die ich treffe, bestimmt alles andere, und wie von einem Continuo-Spieler hängt alles von mir ab. Die Tradition, vom Cembalo aus zu dirigieren, kann heute beträchtlich erweitert werden: Durch Monitore und Verstärker kann mich auch in einer größeren Besetzung jeder Musiker hören und sehen.

FF: Die Funktion des barocken Continuo-Cembalos übernimmt also in der Michael Nyman Band Ihr Klavier. Aber welche Rolle spielt das Cembalo selbst in Ihrer Musik?

MN: Eine große Rolle hat es erstmals in Greenaways „Kontrakt des Zeichners“ gespielt, um dem Film seine historische

Färbung zu geben. Neuartig war es, eher mit massiven Klängen, eher homophon als polyphon zu arbeiten. Das nächste Cembalostück war eine Auftragskomposition, „The Convertability of Lute Strings“ für Virginia Black, erschienen auf dem Album „Time will pronounce“ (1993). Virginia und ich kannten uns aus Studienzeiten, sie war meine allererste Freundin. Als wir uns später wieder trafen, war sie eine berühmte Cembalistin. „Warum läßt Du mich nicht etwas für Dich schreiben?“, fragte ich. Virginia war ganz auf Bach, Scarlatti etc. spezialisiert. Trotzdem habe ich das Stück für sie bewußt als zeitgenössische Musik geschrieben – in Harmonik und Struktur. Mit Alter Musik hat das gar nichts zu tun.

FF: Und wie entstand das Cembalo-Konzert?

MN: Vor drei oder vier Jahren traf ich in Paris Elisabeth Chojnacka, diejenige Cembalistin, die vielleicht mehr zeitgenössische Cembalomusik inspiriert hat als

Der Filmkomponist Michael Nyman wehrt sich gegen die strikte Trennung von Soundtrack und Konzertmusik.



Foto: Sheila Rock

DISKOGRAPHIE



Berlin Cabaret Songs: Lieder von Spoliansky, Hollaender, Nelson, Goldschmidt (in englischer Sprache); Lemper, Cohen (Klavier), Matrix Ensemble, Ziegler; Decca CD 452 601-2

City of Strangers: Lieder von Prévert, Sondheim, Eisler u.a.; Lemper, Bruno Fontaine (Arrangements, Klavier) u.a. Decca CD 444 400-2

Illusions: Chansons und Lieder von Hollaender, Prévert, Contet u.a.; Lemper, Bruno Fontaine (Arrangements, Klavier) u.a.; Decca CD 436 702-2

Nyman, Prospero's Books: Angel, Conway, Lemper, Leonard, Michael Nyman Band, Nyman Decca CD 425 224-2



Nyman, Songbook: Lemper, Michael Nyman Band, Nyman Argo/Decca CD 425 227-2

Weill, Die Dreigroschenoper; Kollo, Lemper, Milva, Adorf, Dernes, RIAS Berlin Sinfonietta, Mauceri Decca CD 430 075-2



Weill, Die sieben Todsünden, Mahagony Songspiel; Haage, Jungwirth, Lemper, Mohr, RIAS Berlin Kammerensemble, Mauceri Decca CD 430 168-2

Weill, Lieder aus Berliner Requiem, Die Dreigroschenoper, Der Silbersee u.a.; Lemper, RIAS Berlin Kammerensemble, Mauceri; Decca CD 425 204-2

Weill, Lieder aus Happy End, Lady in the Dark, Marie Galante; Lemper, Cohen (Klavier), RIAS Berlin Sinfonietta, Mauceri; Decca CD 436 417-2

NEU:
The Best of Ute Lemper (Compilation); Decca CD 458 931-2



sonst irgendjemand – ähnlich wie Christian Lindberg für die Posaune. Elisabeth spielt überhaupt keine Barockmusik sondern immer nur elektronisch verstärkte.

FF: Elisabeths Cembalo erinnert auf der CD manchmal auch an einen Synthesizer oder eine Hammond-Organ...

MN: Ja, das Instrument wurde speziell für sie gebaut, es ist ein zeitgenössisches, das allenfalls auf einem barocken Cembalo basiert. Außerdem bringt Elisabeth immer ihr eigenes „sound system“ mit. Zur Tradition hat sie die gleiche Einstellung wie ich: Wir benutzen zwar traditionelle Instrumente, aber wir geben ihnen neue Kraft – auch durch elektronische Verstärkung. Ganz besonders interessierte sie sich damals für Tangos. Ich hatte einen Tango geschrieben, als Teil einer Filmmusik, den spielte ich ihr vor. Er gefiel ihr, also machte ich ein komplettes Stück daraus: „Tango for Tim“. Sie nahm es später auf, erschienen ist es auf einem Album mit zeitgenössischen Tangos. Drei Jahre später schrieb ich für Elisabeth das Cembalokonzert. Sie war, wie gesagt, sehr vertraut mit Avantgardemusik, sie spielte Ligeti und Gorecki. Inzwischen ist sie mein größter Fan, sie tourt durch alle Welt und spielt meine Musik: „Tango for Tim“, „Elisabeth gets her Way“ und eben dieses Konzert. Auf ihr Drängen entstand auch die große Kadenz, übrigens mein erstes am Computer komponiertes Stück.



Foto: David Gamble

Vor allem rhythmisch bringt einen der Computer auf neue Ideen.

FF: Ihre letzte bekannte Filmmusik für „Das Piano“ von Jane Campion liegt nun schon vier Jahre zurück. Heißt das vielleicht, Sie wollen sich von der Gattung Filmmusik emanzipieren, um sich ausschließlich der sogenannten „ernsten Musik“ zuzuwenden?

MN: Nun, „Das Piano“ war vielleicht die letzte bekannte Filmmusik, aber seither ha-

be ich durchaus weitere Soundtracks komponiert: beispielsweise für „A la Folie“, zum „Tagebuch der Anne Frank“, dann die Filmmusik zu „Mesmer“ (...) und für „Der Unhold“ von Volker Schlöndorff. Im letzten Jahr schließlich schrieb ich die Musik für „Gattaca“, meinen ersten Hollywood-Film. Der Soundtrack wurde für den Golden Globe nominiert – zusammen mit Kompositionen von Philip Glass, James Warner für „Titanic“, Jerry Goldsmith für „L.A. Confidential“ und John Williams für „Sieben Tage in Tiber“. Ich finde das amüsant: Mein erster Hollywood-Film, der sich übrigens in Amerika nicht mal zwei Monate gehalten hat, ein Science-Fiction-Film, die Musik eher altmodisch – lyrisch, rührend, traurig, melodisch und ziemlich düster – und trotzdem nominiert! Außerdem am Synthesizer geschrieben – wie schon „Das Piano“, das ja auch nominiert wurde. Vielleicht sollte einem das zu denken geben.

FF: Ihr Konzert für Posaune und Orchester ist natürlich ein Stück „ernste“ und keine Filmmusik. Trotzdem kann man beim Hören diesen Eindruck gewinnen.

MN: Ja, das ist faszinierend. Mein Manager in Hollywood hatte große Probleme, Produzenten, Regisseure etc. mit „Gattaca“ für mich zu gewinnen. Es war ihnen nicht rhythmisch genug, hatte zu wenig Synthesizer und machte insgesamt zu wenig her. „Gib ihnen doch das Posaunenkon-

Nyman am Pult: Der vielseitige Musiker tritt bei Aufnahmen seiner Werke auch als Dirigent in Erscheinung.

zert“, schlug ich vor, „das ist zwar nicht als Filmmusik gedacht, klingt aber so“. Es erzählt keine Geschichte im eigentlichen Sinne, es hat eine abstrakte Struktur, aber beim Zuhören läßt sich eine Story unterlegen.

FF: Im zweiten Teil zitieren Sie Henry Purcell.

MN: Ja, es handelt sich um eine besonders prägnante Akkordfolge aus seiner „Funeral Music for Queen Mary“. Sie erscheint dreimal, zuerst versteckt, dann offener und beim dritten Mal von mir bearbeitet. Später folgt mit metallisch perkussiven Klängen eine Art Totentanz. Dem Stück scheint also eine Entwicklung zugrundezuliegen. Man könnte eine Geschichte daraus machen, und sie, wenn es ein Film wäre, auch interpretieren. Aber eigentlich ist es abstrakt, es hat keinen deskriptiven Background. Bereits die Verwendung des Purcell-Zitats ist nicht narrativ begründet: Als das Posaunenkonzert zur Hälfte fertig war, kam von der BBC der Auftrag, ein Stück zum 300. Todestag von Purcell zu komponieren. Kurzenschlossen nahm ich diese Passagen aus seiner „Funeral Music“, setzte sie mehr oder weniger an die Stelle, an der ich mit dem Posaunenkonzert stehengeblieben war, und machte so das Stück zu einer Hommage an Henry Purcell. Man könnte

FÜR FANS EIN MUSS

Nach „Where the Bee dances“, dem Klavierkonzert und „Time will pronounce“ legt Michael Nyman nun seine vierte CD mit sinfonischer Musik vor, erschienen erstmals bei EMI Classics. Eingespielt sind drei Konzerte – für Saxophon, Cello und Orchester, für Cembalo und Streicher sowie für Posaune und Orchester.

Alle Konzerte sind einsätzig, setzen sich jedoch aus mehr oder weniger klar voneinander getrennten Abschnitten zusammen: Lyrisches steht neben Rhythmisch-Perkussivem, Kantables neben Atonalem, Assoziationen werden ebenso an Strawinskys „Petruschka“ geweckt wie an die rührseligen Träumereien eines James Last. Das Ganze ist ein postmoderner Streifzug durch das Panoptikum der Musikgeschichte, voller Überraschungen, spannend zu hören, intelligent gemacht. Vor allem im Posaunenkonzert zieht der Komponist alle Register: minimalistisches Spiel mit kleinzelligen Motiven, Überlagerung gegenläufiger Rhythmen, ausgefeilte Harmonik und nicht zuletzt die sequenzartige Verwendung rhythmisch-melodischer Patterns – Nymans altbekannte Markenzeichen.

Neuartig ist die Behandlung der Soloinstrumente: Das Cembalo verleugnet seine barocke Herkunft, es wird elektronisch verstärkt

und rückt in die Nähe von Hammond-Organ und Synthesizer. Saxophon und Cello werden in entlegene Register geführt, und die Posaune hat sich gegen ein überdimensioniertes Orchester zu behaupten. Dem unkonventionellen Schreibstil Nymans entsprechen ungewöhnliche spieltechnische Anforderungen, und erst durch die Virtuosität und den Einfallsreichtum der vier Solisten gelangt die Musik zu ihrer vollen Wirkung. Wie John Harle, seit langem Saxophonist der Michael Nyman Band, sind auch die anderen drei ausgewiesene Kenner der Neuen Musik: Julian Lloyd Webber

(Violoncello), Elisabeth Chojnacka (Cembalo) und Christian Lindberg (Posaune).

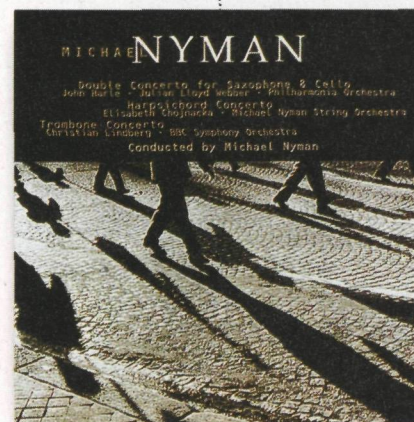
Wer Michael Nyman bisher nicht gemocht hat, wird auch an dieser CD keine Freude haben. Für seine Fans ist sie ein Muß.

H.O./K.E.O.

Interpretation:
Klang:

★★★★
★★★★

Nyman, Konzert für Saxophon, Cello und Orchester, Konzert für Cembalo und Streicher, Konzert für Posaune und Orchester, John Harle (Saxophone), Julian Lloyd Webber (Cello), Elisabeth Chojnacka (Cembalo), Christian Lindberg (Posaune), Philharmonia Orchestra, Michael Nyman String Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Michael Nyman
EMI CD 7243 5 56487 2 3 (70'40") DDD
Aufnahmedatum: 1997



Michael Nyman, geboren 1944 in London, studierte Klavier, Cembalo, Komposition und Musikwissenschaft, sammelte Volksmusik in Rumänien, schrieb ein Opernlibretto und arbeitete als Musikkritiker. 1976 gründete er die Michael Nyman Band. Begann die Zusammenarbeit mit Peter Greenaway. In den 80er Jahren schrieb Nyman Soundtracks für zahlreiche seiner Filme, u.a. „Der Kontrakt des Zeichners“, „Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“ und 1991 „Prospero's Books“. Danach beendeten Streitigkeiten die Zusammenarbeit. Ebenfalls in den 80er Jahren komponierte Nyman Streichquartette und eine erste Oper. 1992 errang er einen Welterfolg mit der Filmmusik zu Jane Campions Film „Das Piano“, weitere Soundtracks folgten.



Zunehmend schrieb er auch sinfonische Werke, u.a. „MGV“, „The Piano Concerto“, „Where the Bee dances“. 1998 wechselte Nyman die Schallplattenfirma, ging von der DECCA zur EMI.

das Posaunenkonzert aber auch als eine Art Katalog der Möglichkeiten für konventinelle Actionfilmmusik sehen: Es gibt Beispiele aggressiver und chromatischer, volkstümlicher und sentimentaler Musik – einfach alles.

FF: Sie haben einmal ironisch behauptet, Greenaways Filme seien eigentlich illustrierte Konzerte. Ihre Musik scheint so reich an Bildern, daß sie auf filmische Illustration gut verzichten kann.

MN: Ja, das ist doch ganz einfach: Trennen Sie die Musik vom Film, und der Film verliert seinen Charakter. Trennen Sie den Film von der Musik, und Sie haben ein schönes Konzert!

FF: Anfang der 90er wechselten Sie von Virgin zur DECCA, mit Ihrer letzten CD kehren Sie zur EMI zurück. Warum?

MN: Die bekannten Greenaway-Soundtracks der 80er Jahre erschienen alle bei Virgin – aber nicht bei Virgin-Classics sondern in der Pop-Abteilung. Inzwischen hatte ich aber auch Streichquartette und sinfonische Stücke komponiert. Die herauszubringen, war nicht gerade Virigns Stärke. Einerseits tat es meinem Image gut, mit einem rebellischen Pop-Label assoziiert zu werden, andererseits wollte ich auch in die Kreise der klassischen Musik vordringen. Die Greenaway-Soundtracks wurden in der Zeitschrift „Grammophone“ zum Beispiel niemals rezensiert! Ich entschloß mich zu einem Doppelleben: Virgin für die Filmmusiken und DECCA für die sogenannte ernste Musik. Irgendwann wollten mich beide exklusiv unter Vertrag nehmen, was mir in beiden Fällen nicht sinnvoll erschien. Nun bin ich weiterhin bei Virgin und statt bei DECCA bei EMI Classics. Beide sind Teil derselben Firma, derselben Familie. So ist eben „Gattaca“ bei Virgin und die Platte mit den Konzerten bei EMI erschienen. Beide PR-Abteilungen arbeiten zusammen, beide Firmen arbeiten mit EMI-Künstlern. Bleibt abzuwarten, wie diese Kooperation funktionieren wird. (...) Ich persönlich halte übrigens die Trennung zwischen Soundtrack und „ernster“ Musik nicht für zwingend; denn, wie gesagt, das Posaunenkonzert klingt wie Filmmusik, und „Gattaca“, eine echte Filmmusik, klingt klassisch – etwa wie Goreckis dritte Sinfonie.

FF: Eindeutig läßt sich Ihre Musik offenbar nicht zuordnen ...

MN: Nein, und ganz verschieden sind auch die Reaktionen des Publikums. Das Cembalokonzert scheint besonders den deutschen Geschmack zu treffen, wie mir Mitarbeiter der EMI sagten. Ich selbst halte das Posaunenkonzert für das interessantere. Und mein Freund Steve Reich reagierte absolut euphorisch auf das Doppelkonzert: So etwas sei bislang überhaupt noch nicht geschrieben worden! Schmeichelhafter kann sich ein Komponist über einen anderen wohl nicht äußern.

FF: Die Wirkung Ihrer Musik ist ganz unterschiedlich. Ist denn Ihr Anliegen als Komponist eindeutig? Appellieren Sie an die Gefühle oder an den Verstand? Wollen Sie unterhalten oder manipulieren?

MN: Wie wirkt meine Musik zum Beispiel auf Sie? Spricht sie eher Ihr Gefühl oder Ihren Intellekt an?

FF: Sowohl als auch.

MN: Sehen Sie, gute Musik spricht verschiedene Seiten an. Einige Leute finden meine Musik erotisch, andere wollen dazu tanzen. Das hängt doch davon ab, wer man ist und wie man Musik hört. Ich würde nicht sagen, daß ich ein Stück „designé“,

damit es einen intellektuellen Anstrich bekommt. Natürlich hat meine Musik einen deutlichen intellektuellen Anteil, sowohl in der Konstruktion der Stücke – wie sich die Ideen aufeinander beziehen, sich auseinanderentwickeln und sich verändern – als auch in ihrer Beziehung zu außermusikalischen Dingen. Aber man kann längst nicht alles davon hören, sondern sich nur zurücklehnen, vom Klang überwältigt, von der Empfindung, letztlich vom Wesentlichen, von der Substanz. Kritiker, die an meiner Musik intuitiv nichts finden können, versuchen sich ihr analytisch zu nähern, ähnlich wie einer Komposition von Stockhausen oder Boulez – eben sehr rational. Auf mich wirkt meine Musik beim Hören alles andere als vernünftig. Sicher, über das musikalische Konzept ließe sich stundenlang reden: über Einflüsse aus der Popmusik, aus dem Barock etc. Das alles würde aber die Musik nicht besser machen. Ich glaube, das Publikum findet meine Musik vor allen Dingen bewegend. Ob ich unterhalten will? – In erster Linie mich selbst. Natürlich freue ich mich, wenn es auch die Zuhörer unterhält. Ob ich manipulieren will? – Wir alle manipulieren. Auch Sie, wenn Sie schreiben. Sie manipulieren den Leser darin, wie er meine Musik rezipiert.

Carrington; Michael Nyman Band, Nyman
Argo/Decca CD 444 873-2

Das Piano; Mitglieder der Münchener Philharmoniker u.a., Nyman; Virgin CD VE 919

Konzert für Klavier und Orchester, MGW; Stott, Royal Liverpool Philharmonic, Michael Nyman Band & Orchester, Nyman
Argo/Decca CD 443 382-2

Konzert für Saxophon, Cello und Orchester, Konzert für Cembalo und Streicher, Konzert für Posaune und Orchester; Harle, Lloyd Webber, Chojnacke, Lindberg, Philharmonia Orchestra, Michael Nyman String Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Nyman
EMI CD 5 56487-2

Noises, Sounds and sweet Airs; Stott, Summers, Bostrige, Nyman
Argo/Decca CD 440 842-2

Prospero's Books; Leonard, Angel, Lemper, Conwa, Michael Nyman Band, Nyman
Argo/Decca CD 425 224-2

Songs; Lemper, Michael Nyman Band, Nyman
Argo/Decca 425 227-2

Streichquartette Nr. 1 bis 3, Balanescu Quartett
Argo/Decca CD 433 093-2

Time will pronounce; Bowman, Black, Fretwork, Trio of London, London Brass
Argo/Decca CD 440 282-2

AUSWAHL - DISKOGRAFIE

DER TRAUTONIUM-VIRTUOSE UND ELEKTRONIK-PIONIER OSKAR SALA

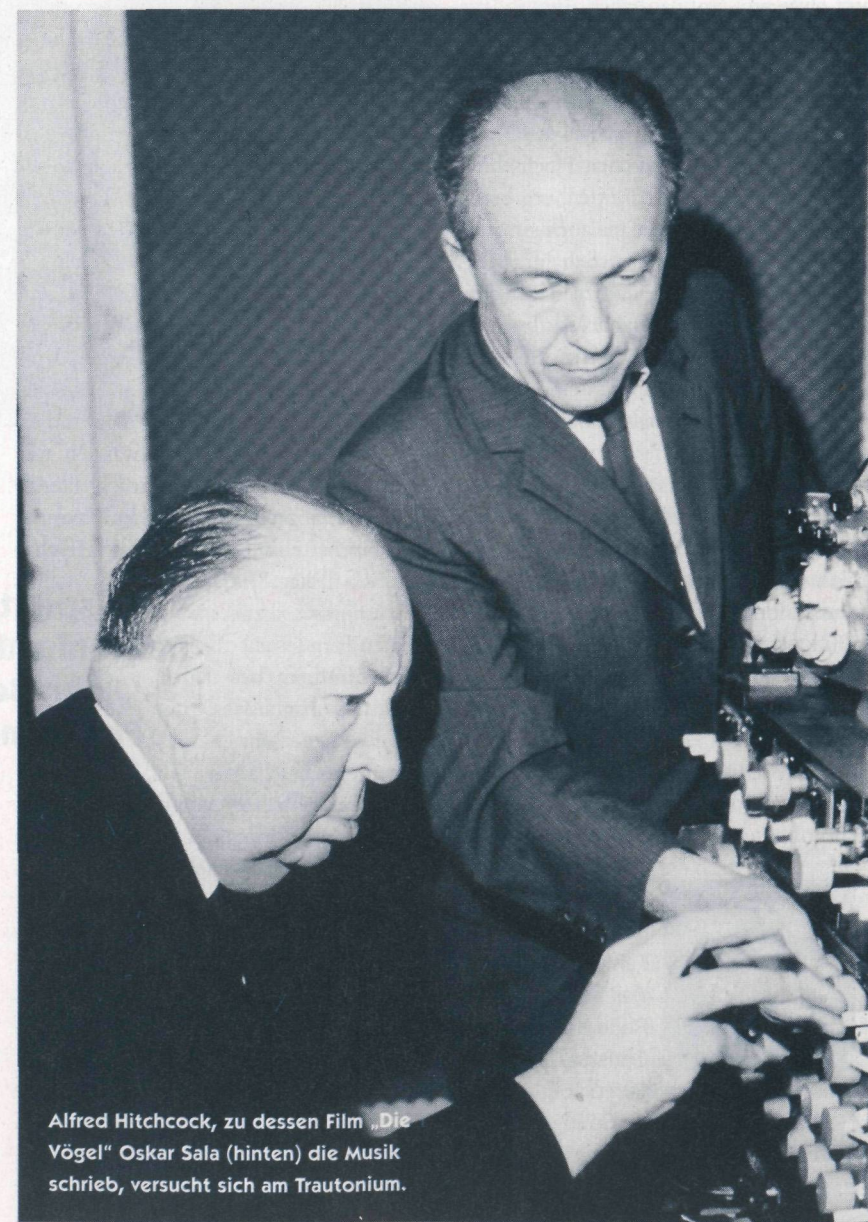
Der einzige seiner Zunft

Seine Berliner Auftritte haben inzwischen Kultcharakter. Und erstaunlicherweise ist es vor allem ein jugendliches Publikum, das kommt. Wenn Oskar Sala eines seiner seltenen Konzerte gibt, wenn er allein mit seinem Instrument, dem Trautonium, auf der Bühne steht, ist der große Saal der Berliner Volksbühne ausverkauft.

Seit fast 70 Jahren hält der inzwischen 87jährige Sala seinem Instrument die Treue. Und selbst in Zeiten von Remix und Sampling scheint eine ungebrochene Faszination vom Trautonium, einem Dinosaurier der elektronischen Musik, und von seinem einzigen Virtuosen auszugehen.

Die Geschichte des Trautoniums wie der elektronischen Musik überhaupt ist eng verknüpft mit der Geschichte des Rundfunks. Entscheidende technische Voraussetzung war die Erfindung der Dreielektrodenröhre durch Lee de Forest 1906. Schon in den zwanziger Jahren sorgten die ersten Klangbastler mit ihren Konstruktionen für Aufsehen. Spektakulär war damals vor allem das „Theremin“ des russischen Erfinders Lew Sergejewitsch Termen: ein mit zwei Antennen ausgerüsteter Kasten, bei dem der Spieler mit den Händen das elektromagnetische Feld in der Umgebung dieser Antennen beeinflusst, ohne das Gerät direkt zu berühren. Etwas Geheimnisvolles umgab die so entstandenen Klänge, und Termen tourte mit seinem Apparat Mitte der zwanziger Jahre durch ganz Europa. Musikalisch waren Geräte dieser Art ohne Bedeutung, es waren eher publikumswirksame Attraktionen, die für den Zirkus oder fürs Varieté taugten.

Sehr viel ernsthafter war hingegen der Ansatz des Ingenieurs Friedrich Trautwein. Er entwickelte Ende der zwanziger Jahre ein Instrument, mit dem nicht nur Spielereien möglich waren, sondern das die Elektronik in den Dienst zeitgenössischen Musizierens stellte. In dem später nach ihm benannten Instrument, dem Trautonium,



Alfred Hitchcock, zu dessen Film „Die Vögel“ Oskar Sala (hinten) die Musik schrieb, versucht sich am Trautonium.