



FONO FORUM: Sie haben einmal gesagt, das Komponieren sei gefährlich...

HANS ZENDER: Wenn man lange kompositorisch arbeitet, lebt man ständig, im Kopf und kann unter Umständen vorübergehend die Beziehung zur Außenwelt verlieren. Man kann so konzentriert sein, daß dies zu Krisen führt. Ein Maler hat immer sein Gegenüber, seine Leinwand, seine Farben, die Literatur hat ihre Sprache als sedimentierte Geschichte.

Sie sind, wenn man die Formulierung der einschlägigen Archive einmal aufnimmt, ein 'deutscher Komponist' – ein ganz besonders deutscher?

Wenn ich mein Bewußtsein befrage, dann muß ich sagen, daß ich mich sehr stark als Europäer fühle. Wenn ich meine Musik höre, was ich aller-

dings nicht in 'objektiver' Weise kann, dann glaube ich, darin schon typisch deutsche Eigenschaften zu erkennen – introvertierte Strukturen oder eine gewisse Neigung zu dramatischen, zu expressiven Darstellungen. Es gibt wohl auch eine Verbindung zum deutschen Sprachgefühl.

Gründlichkeit, Genauigkeit? – Besonders als Interpret...

Gründlichkeit schon. Genauigkeit sicher nicht im Sinne von Buchstabengenaugigkeit. Es gab Zeiten, in denen das für mich im Mittelpunkt gestanden hat, aber das würde ich heute nicht mehr so sehen.

Es gab für Furtwängler einen Konflikt des Interpreten mit dem Komponisten Furtwängler. Sind Sie davon frei?

Hans Zender wird sechzig

Eine dritte Position markieren ...

Schuberts „Winterreise“ war von jeher ein „Renner“ am Plattenmarkt, Neue Musik weniger. Hans Zender hat es geschafft, den Ohrwurm in einer „komponierten Interpretation“ (RCA CD 09026 68067, vgl. FF 11/95 S. 52) mit modernen Klängen so zu verbinden, daß selbst erklärte Feinde allen Neutönens beeindruckt waren. Der Wiesbadener Zahnarztsohn ist einer der ganz wenigen, die es geschafft haben, gleichzeitig ein anerkannter Komponist, ein international geschätzter Interpret und ein respektierter Theoretiker zu sein, der auch Inopportunes mutig öffentlich auszusprechen wagt – seine Paulskirchen-Rede zur Frankfurter Hindemith-Feier ist das jüngste Beispiel dafür. Große Beachtung fanden seine Arbeit als Chefdirigent des Saarbrückener Rundfunk-Symphonieorchesters (1972–1984), seine kurze Phase als Hamburger Generalmusikdirektor, und heute lobt man vor allem seine Aufführungen an der Opéra Nationale Brüssel sowie die Konzerte mit „seinem“ Kammerorchester des niederländischen Rundfunks in Hilversum, wo ihm Komponisten von Earle Brown bis Isang Yun, von Mauricio Kagel bis Toru Takemitsu Uraufführungen verdanken. Mit dem von Zender so geliebten Ensemble Modern hat er seine Fassung der „Winterreise“ eingespielt. Dem Frankfurter Kompositionsprofessor, dessen erstes Werk im zarten Alter von dreizehn Jahren veröffentlicht wurde, gelang es häufig, moderne Musik aus ihrem Elfenbeinturm zu holen – nicht zuletzt mit seiner Oper „Stephen Climax“ (1986). Zu seinem sechzigsten Geburtstag am 22. November sprachen mit ihm Ingrid und Herbert Haffner.

Das sind für mich zwei ganz unterschiedliche Formen des Umgangs mit Musik: Vom Standpunkt der Interpretation her interessiert mich sehr stark, musikalische Texte ganz neu zu entziffern, etwas aus ihnen herauszulesen, was die Interpreten bisher noch nicht herausgelesen haben. Vom Kompositorischen her interessiert mich eher eine, wie ich es nenne, chimärische Form des Textumgangs. Ein Beispiel: Als ich mit der Arbeit an der „Winterreise“ begonnen hatte – zunächst ziemlich ohne Plan und sehr schnell –, habe ich mich nachträglich gefragt, was ich denn da eigentlich gemacht habe. Und so kam ich zu neuen Reflexionen über das Verhältnis von geschriebenem Notentext zur Interpretation. Dies ist nämlich ein sehr fließender Übergang: Wenn man bei einem Komponisten aus der Tradition Dinge neu sieht, wird man an eine Grenze stoßen, an der man plötzlich den Wunsch hat, manches neu zu komponieren, aus der Sicht der eigenen Zeit heraus neu zu denken. So entstehen 'abgeleitete' Texte, die zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit dieses Werkes stehen, die eine dritte Position markieren, so daß man zum ersten Mal in unserem Jahrhundert von Musik über Musik sprechen kann, so wie dies in der Literatur schon lange möglich ist.

Dies gibt es aber auch schon in Ihrer Oper „Stephen Climax“.

Ja, auch dort wird Musik zitiert, wobei es aber nicht beim bloßen Original-Zitat bleibt, wie etwa in den Collagen Zimmermanns, sondern die Musik erscheint im veränderten Gewand – harmonisch oder rhythmisch oder klangfarblich bearbeitet. Das ist dann eine chimärische Form, nämlich Musik, die nicht mehr genau Bach aber auch nicht Zender ist, sondern eine Kreuzung.

Was veranlaßt einen zeitgenössischen Komponisten aber letztlich, das Risiko eines Sakrilegs auf sich zu nehmen und ein auch vom breiten Publikum so sehr gehätschtes Werk wie die „Winterreise“ zu bearbeiten?

Liebe. Sympathie für eine ganz bestimmte Musik. Wenn Sie Liszts Werk betrachten, so finden Sie, daß er nicht nur eine Menge Transkriptionen geschrieben hat – um eben die Fünfte von Beethoven auf dem Klavier spielen zu können –, sondern er hat auch eine Fülle von Paraphrasen komponiert, die durchaus als neue Kompositionen gelten können, zum Beispiel über „Don Giovanni“.

... die jedoch im allgemeinen unter dem Etikett „Edelkitsch“ laufen.

Das ist die alte Auffassung. Wenn man aber Liszt als Gesamtpersönlichkeit sieht, dann findet man ja viele Bearbeitungen; teils von berühmten Vorbildern, von Schubert oder Chopin etwa, von eigener Musik (er hat Lieder von sich bearbeitet)

oder gar von anonymen Werken. Das sind ‚Umkompositionen‘, die durch Entwicklung neuer Klangfarben eine Umdeutung wurden, die er durch seine kompositorische und pianistische Technik gefunden hat. Dazu war ihm nichts zu heilig oder zu schlecht. Er hat seine Vorlagen nach ganz anderen Kriterien ausgesucht, nämlich danach, welche Musik – wenigstens in ihm – förmlich danach schreit, völlig neu gesehen zu werden.

Und in Ihnen ‚schrie‘ die ‚Winterreise‘?

Sie schrie danach, in dem Sinne, daß ich zunächst rein intuitiv arbeitete, ohne eine ideologische Begründung zu haben. Wenn ich auf Konzertreisen in meinen Hotelzimmern saße, möchte ich mich gerne beschäftigen. Um eigene Kompositionen zu schreiben, ist man da nicht frisch, nicht konzentriert genug, hat aber trotzdem Lust, etwas zu schreiben; und so habe ich in solchen Fällen oft Instrumentationen gemacht – ohne am Werk selbst etwas zu verändern. So kam ich auch auf einige ‚Winterreise‘-Lieder. Plötzlich begannen die aber, sich unter meinen Fingern zu verändern. Und erst als ich eine größere Zahl von Liedern hatte, kam der Plan, mir das ganze Werk vorzunehmen; erst dann entwickelten sich bestimmte Strategien kompositorischer Art – klangfarbenmäßig, transpositionsmäßig, formal... Als ich meine Arbeit beendet hatte, war ich sehr im Zweifel, sehr unsicher, ob man das überhaupt in der Öffentlichkeit zur Diskussion stellen kann. Dann haben wir im September 1993 in Frankfurt die Uraufführung gespielt, und sie wurde ein sehr großer Erfolg. Das positive Echo kam von Komponisten wie Freundeskreisen Neuer Musik und reichte bis hin zu Schulklassen, die sich plötzlich für Schubert-Lieder interessierten. Diese Reaktionen waren auch nicht nur national begrenzt: Der japanische oder der kanadische Rundfunk haben große Sendungen darüber gemacht, in Israel soll es eine Festival-Aufführung geben.

Wenn man Schuberts Originalpartitur betrachtet, erkennt man, daß er eher die Tendenz hat, zu reduzieren, zu komprimieren. Hat er wirklich eine Bearbeitung in dieser Art nötig?

Es ist richtig, daß die Reduktion und Introversion des Schuberts Originals zugunsten einer Extraversion geopfert wird. Verborgene Dinge werden durch meinen kompositorischen Eingriff nach außen gekehrt. Das können Sie für eine Veräußerlichung halten – aber die Originalfassung von Schuberts ‚Winterreise‘ wird ja deswegen nicht vernichtet. Ich habe nur versucht, das bei Schubert zu festen Metaphern Gewordene wieder aufzulösen, habe über den an sich völlig unveränderten ‚Körper‘ des Schubertschen Werkes eine neue, eine bestimmte autonome Struktur gelegt. Man kennt ja das Original, und der Hörer kann ja auch wieder den Weg zu ihm zurückgehen und es dann vielleicht völlig verändert hören. Es ergibt sich sogar aus der Kenntnis des Originals eine ganz

neue Spannung: Wie weit bleibt er dabei, oder was droht da noch ...

An manchen Stellen gibt es bei Ihnen eine Art melodramatischer, gesprochener Passagen – etwa bei ‚Die Liebe liebt das Wandern‘ im ersten Lied.

Von Transpositionen abgesehen, habe ich in der Singstimme wenig verändert. Die von Ihnen genannte ist eine der wenigen Stellen, an denen der klassische Liedgesang ‚gebrochen‘ wird. ‚Gebrochen‘ im Sinne von Reflexion, um zu zeigen, daß dieser Gesangsstil ja nur einer unter vielen denkbaren Möglichkeiten ist, daß man auch anders könnte. Ich könnte ein Gedicht ja ebenso gut rhythmisch sprechen, könnte es flüstern oder brüllen, könnte es wie ein Kabarettist halb sprechen, halb singen – eine Position, die von mir ja ebenfalls berührt wird.

Hätte Ihre Fassung auch so ausgesehen, wenn Sie Mahlers Werk nicht gekannt hätten?

Ganz sicher hat Mahler in ihr seine Spuren hinterlassen. Ich wollte ja auch das erscheinen lassen, was man in den anderthalb Jahrhunderten nach Schuberts Tod aus dem Werk herausgelesen hat. Man hat Schubert zu Lebzeiten rezipiert; dann kam die Wiederentdeckung durch Mendelssohn, wodurch Schubert schon leicht verändert wurde, und dann kam im späten neunzehnten Jahrhundert natürlich vor allen Dingen Mahler. Es gibt kaum einen Komponisten, der so viel von ihm gelernt – um nicht zu sagen ‚abgeguckt‘ – hat, wie Mahler. Sein Werk ist an vielen Stellen eine Metamorphose des Schubertschen Lyriismus. Dann ging die Rezeption weiter, etwa mit Weberns Fassung der Deutschen Tänze, und in unserem Jahrhundert wurde seine Wirkungsgeschichte ja sogar noch verstärkt – das beginnt bei Aufführungen der frühen Sinfonien und geht hin bis zu Brendels Interpretation der Klaviersonaten, deren Existenz durch ihn dem breiten Publikum ja erst bewußt wurde.

Könnte der von Ihnen eingeschlagene Weg nicht eine grundsätzliche Möglichkeit der Komponisten sein, dem Publikum den Einstieg in die zeitgenössische Musik zu erleichtern?

Sicher kann das für manchen ein Einstieg sein, moderne Mittel kennenzulernen, ohne daß sich ihm die Haare sträuben, und ich muß akzeptieren, wenn das für manche Leute eine Brücke ist, wenn man damit neue Hörerschichten erschließen kann.

Das Stück ist aber nicht in pädagogischer Absicht entstanden.

Einen Komponisten muß der gegenwärtige Publikumsschwund für klassische Musik (um von Neuer Musik gar nicht zu reden) doch in Panik versetzen ...

Das ist schon ein Grund für Panik und Zeichen für einen – ich kann es nicht anders ausdrücken – kulturellen Niedergang. Aber ich sehe am Horizont eher eine Krise für die Rezeption der klassisch-romantischen Musik als der Neuen, die immer ihre Mittel und Wege der Kommunikation (wenn auch für einen relativ kleinen Kreis) entwickeln wird. Dafür sind hauptsächlich zwei Faktoren verantwortlich: Die heutigen Bildungsstätten für Jugendliche, vielleicht mit Ausnahme der Waldorfschulen, vermitteln viel zu wenig von den Künsten. Das wurde früher durch die Hausmusik etwas ausgeglichen, funktioniert aber heute nicht mehr. Instrumentenhandlungen schließen, Computerläden öffnen. Der zweite Grund für diese sich anbahnende Krise dürfte aber die Vermarktung der klassischen Musik durch die Medien sein. Die Klassiker werden als Abziehbilder in die Welt geschickt, und man kann



sie kaufen wie ein Stück Seife. Die Leute denken, das sei die klassische Musik, sie lernen aber nur eine Fotografie davon kennen, ein Produkt, das viel mehr verfremdet ist, als man sich das klar macht. Musik von Instrumentalisten in einem Raum gespielt, das ist ein Vorgang, der einen in Bann schlägt; dies ist ein vollkommen anderer Rezeptionsprozeß, als wenn ich zu Hause eine Platte laufen lasse und dabei plaudere oder Bier trinke. Und es werden auf diese Weise nicht die besten und vor allem nicht die originellsten Musiker kommerziell gefördert, sondern eher Leute, die sich dieser Zurichtung von Musik stromlinienförmig angepaßt haben und die zu Stars werden, nur, weil sie eben eine Platte gemacht haben...

Muß man dagegen nicht kämpfen?

Es gibt ja auch Leute, die das mit Konsequenz und in Überwindung vieler Widerstände tun: Es gibt zum Beispiel in Frankfurt eine Konzertreihe, die den Titel eines Buches von mir trägt: ‚Happy New Ears‘. Da nehmen wir uns immer ein (meist kürzeres) Stück eines bedeutenden Komponisten dieses Jahrhunderts vor, proben es erst einmal für einige Zeit, so daß jeder sich einhören kann, dann sprechen wir über dieses Stück (ein Überras-

chungsgast kommt dazu), und schließlich findet die eigentliche Konzertaufführung statt. Diese Reihe hat durchaus ein großes Publikum. Oder sehen Sie sich zum Beispiel die spannenden Konzertprogramme von Michael Gielen an, die nie die Neue von der traditionellen Musik isolieren, oder schauen Sie, was Mortier in breiter Linie in Salzburg macht. Es gelingt, wenn man es wirklich will; aber Sie werden mit Recht fragen, wer so etwas sonst noch tut, und dann kommt nur eine Handvoll Leute zusammen. Aber das sind diejenigen, die es richtig machen.

Die Ohren des Menschen sind ja nicht unintelligent. Sie ‚denken‘ nur in anderer Weise. Wenn sie für einige Zeit ein anderes Material vorfinden, beginnen sie, sich neu zu orientieren. In einer Gemäldeausstellung können Sie sich so viel Zeit nehmen, wie Sie wollen, um sich mit einem Werk auseinanderzusetzen; als Konzerthörer läßt man Ihnen die in der Regel nicht, sondern Sie bekommen meist ein Werk einmal vorgespielt, und dann ist es weg. Ich denke, daß die Musikkultur der Zukunft entscheidend von solchen informierenden Veranstaltungen bestimmt sein wird. Man muß diesen zu einer Art Revue verkommenen Konzertritus, diese letzten Reminiszenzen an die gute alte Zeit, durchbrechen.

Ich dachte eher, die zeitgenössischen Komponisten könnten dem Publikum die Hand reichen.

Sie dürfen einem schöpferischen Menschen nie Vorschriften machen. Alles muß von alleine kommen. Wenn ein Komponist die Absicht hätte, so zu schreiben, daß die Leute ihn verstehen, hätte er niemals die Chance, ein Kunstwerk zu schaffen. Das funktioniert nicht, weil der menschliche Geist so nicht geschaffen ist. Jedes Kunstwerk entsteht absichtslos. Natürlich kann jemand selbstmanipulativ und mimikrihaft etwas imitieren, etwas nachempfinden, aber dann ist er nicht künstlerisch inspiriert. Dann wird die Komposition scheinbar verständlich, aber sicher kein Kunstwerk sein. Nein, es hilft nur, sich in die betreffende Musik einzuhören, sich ihr auszuliefern und dann vielleicht etwas zu entdecken, was einen weiterführt. Im übrigen gibt es doch solche ‚Handreichungen‘, solche ‚Rückkopplungen‘ mit der europäischen Vergangenheit: Strawinskys ‚Pulcinella‘-Suite und vieles andere aus seinem Werk, Messiaen mit seiner reichen stilistischen Palette, Berios ‚Sinfonia‘, Zimmermanns Collagen, bei denen in einer vorgetriebenen seriellen Konstruktion blitzartig Mozart oder Bach oder Debussy aufleuchten...

Aber sind solche Collagen nicht etwas sehr Epigonales?

Bei schlechten Collagen hätten Sie Recht. Eine gute Collage ist eine Erfindung, eine neue Schöpfung wie ein eigenes Thema. Sie ist ein objet trouvé, das man findet und das dann so sitzen muß, daß es nicht austauschbar ist. Würden Sie einen bildenden Künstler für epigonal halten, bloß weil

er ein tolles Stück Holz, das er draußen zufällig findet, zu einem Teil seines neuen Werkes macht?

Bei all Ihrem Medienpessimismus: Ist der gegenwärtige Plattenmarkt mit seiner ungeheuren Repertoireerweiterung, seinen vielen verschiedenen Interpretationsansätzen nicht auch eine Chance?

Gott sei Dank wächst da unter der Oberfläche auch etwas ganz Wichtiges zu! Es ist schön, wenn bisher für das Publikum nichtexistente Kompositionen oder gar Komponisten, wenn die Übergänge zwischen alter Tonalität und neuer Atonalität jetzt entdeckt und verarbeitet werden. Und die Koexistenz der verschiedenen Interpretationsstile ist eine große Bereicherung, da der Hörer jetzt lernt, daß es keinen eindeutigen Text gibt, sondern daß dieser immer nur in Auslegungen gehört werden kann. Die Interpretationen eines Werkes durch Toscanini, Furtwängler oder Har-noncourt sind verschiedene Möglichkeiten, die aber alle großartig sein können. Es kann in der Musik Wahrheiten geben, die sich völlig widersprechen und gleichwohl alle stimmen.

Sie haben inzwischen ein ganz umfangreiches Werk ‚in progress‘...

Ja, ‚Canto 8‘, die Vertonung der acht Kapitel des Hohen Liedes, an die ich mich lange nicht herangetraut habe. Es wird ein vierteiliges, in der Gesamtfassung zwei Stunden dauerndes ‚Riesenstück‘, das vielleicht doch auch ein breiteres Publikum erreichen kann, weil es sehr klangbetont, sehr stark von Chor und Sängern bestimmt ist. Der letzte Teil wird im Februar nächsten Jahres in Köln aufgeführt. Dann ist das Werk vollständig.

Sie haben wohl unter allen zeitgenössischen Komponisten das engste Verhältnis zur Literatur ...

Ja, es ist fast eine liturgische Beziehung. Das Wort ist eine Quelle von Bildern. Die europäische Musik ist ohne die gründliche Kenntnis europäischer Literatur gar nicht interpretierbar. Und ich fühle mich durchaus in dieser Tradition. Daher können zum Beispiel Japaner meist unsere Musik nur sehr äußerlich verstehen.

Sie werden jetzt sechzig. Finden Sie, daß sich in der Zeitspanne, die Sie überblicken, das Publikum verändert hat?

Ja, und zwar sehr zu seinem Nachteil. Es existieren nicht mehr diese Gruppen von Kennern und Liebhabern, die noch in meiner Kinderzeit das Musikleben bestimmt haben. Habitués, die ihren Furtwängler, ihren Edwin Fischer oder Giesecking liebten, die ein enormes Detailverständnis hatten, selber Klavier oder Streichquartett spielten und in Konzerten kritisch zuhörten. Heute hat sich das Publikum eher verzweigt: In ein vor allem durch

die Medien Platte und Fernsehen (noch?) großes Massenpublikum, das aber lange nicht so gebildet wie das alte Konzertpublikum ist, auf der anderen Seite gibt es an bestimmten Plätzen (ich denke etwa an Frankfurt oder an Wien, auch an bestimmte Festivalorte) ein sehr mobiles, sehr viel umfangreicheres Publikum für Neue Musik als damals. Vielleicht ist das Publikum allerdings auch ein bißchen fachidiotischer geworden: ‚spezialisiert‘, genau wie die meisten Interpreten.

Die Konsequenz ist...

... daß dem Rundfunk eine noch wichtigere Aufgabe zukommt. Er kann – besser als ein Stadttheater mit seinem Abonnementsystem – auf solche Verzweigungen reagieren. Und da wir in einer Komplexität leben, in der die Menschheit nie zuvor gelebt hat, kommen wir weg von jedem ‚allgemeinen Weg‘. Es wird keine für alle verbindliche Ästhetik mehr zu formulieren sein. Als einzige Bewegungsmöglichkeit bleibt, daß das künstlerisch arbeitende Individuum in einem mühevollen Prozeß seinen persönlichen Weg suchen muß (und hoffentlich findet), der ihm gestattet, eine eigene Sprache zu entwickeln. Der Komponist wird weniger direkt als früher von geschichtlichen Quellen gespeist sein, sich weniger linear von einem Meister herleiten, wie noch Brahms von Schumann und Schumann von Bach, sondern muß sich fragen, wo er sich anschließen will – an indische Musik, an Musik aus Bali oder bei Schönberg oder Gesualdo. Vielleicht ist es ja eine generelle Gesetzmäßigkeit, daß das Individuum sich, je komplexer die kulturelle Situation ist, umso weniger darauf verlassen kann, von Traditionen getragen zu werden, sondern umso früher vor die schwierige Aufgabe gestellt wird, seinen eigenen Weg, seine eigene, ihm entsprechende Tonsprache zu suchen.

Wenn man Ihnen zum Geburtstag uneingeschränkte Machtbefugnisse als ‚Weltkultusminister‘ schenkte, was würden Sie sofort ändern?

Ich würde weniger ändern denn unterstützen. Zum Beispiel die freien Ensembles, die für die Zukunft lebenswichtig werden. Ich würde die Rundfunkorchester stützen, die für mich das Beste am deutschen Musikleben sind. Und wenn ich schon Weltkultusminister werden würde, würde ich die alten Rundfunkzustände in Italien wiederbeleben, wo es herrliche Ensembles gab, die bis auf eines jetzt alle kaputt sind – eine Katastrophe, denn die Italiener sind doch ein sehr musikalisches Volk mit einer großartigen Riege auch von zeitgenössischen Komponisten, aber fast keinen Orchestern mehr. Frankreich finde ich auf einem sehr guten Weg. Man müßte den Prozeß, den Boulez ja mit beeinflusst hat – weg von Paris, hin zu den Provinzen –, unterstützen. Das wären schon einige wichtige Ansätze. Aber Sie wünschen mir sicher nicht ernstlich, Weltkultusminister zu werden. Schlagen Sie dazu vielleicht Herrn Mortier vor ...