

Musik ist eine Art zu leben, zu denken, alles wahrzunehmen

Pierre Boulez, der scharfsinnige Denker unter den zeitgenössischen Komponisten, der strukturelle Komponist unter den Dirigenten und der erfolgreiche Dirigent unter den Komponisten, wird in diesem Monat 70. Boulez, der Dirigent, hat den berühmten, inzwischen ein Vierteljahrhundert alten, kontroversen Vorschlag des Komponisten Boulez, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen, um sich elegant vom Traditionsballast der Kulturtempel zu trennen, auf seine Art wahrgemacht. Er hat Traditionen, die sich als Schlamperei verkrustet hatten, aufgebrochen. Boulez hat nie den Sprung ins kalte Wasser gescheut, er ist immer ein unbequemer Denker gewesen und ist es geblieben. Als er im letzten Jahr in Berlin das Webern'sche Orchesterwerk mit den Berliner Philharmonikern aufgenommen hat, ergab sich die Gelegenheit zu einem längeren Interview.

Pierre Boulez

im Gespräch
mit
Martin Elste

Als junger Komponist, als Musikschriftsteller und auch als noch nicht so erfahrener Dirigent haben Sie immer wieder provoziert, indem Sie unreflektierten Traditionen unerhörte Alternativen entgegengesetzt haben. Provokation ist Teil Ihres Lebens. Jetzt, mit fast 70 Jahren, bringt man Ihnen überall Hochachtung entgegen. Kaum jemand fühlt sich von Ihnen mehr provoziert. Wollen Sie nicht mehr provozieren? Sind Sie weise geworden – ist Ihr Publikum weise geworden?

Vielleicht bin ich weise geworden? Ich weiß es nicht. Aber es gibt einen Unterschied zwischen 1950 und 1990. Die künstlerischen Lebensbedingungen sind nicht dieselben. Wollen Sie, daß ein Fluß immer so bleibt, wie er an seiner Quelle ist? Ein Fluß fängt ganz wild an, fließt ganz wild das Tal hinab. Richtung Meer wird er viel breiter, aber er hat eine starke Strömung.

Und ist schmutzig geworden.

Schmutzig geworden auch.

Der Fluß ist eine sehr gute Metapher. Sie verzeihen mir?

Ja, ja. Das ist wahr, man hat die Verschmutzung des Lebens. Ein anderes Beispiel, schmutzig oder nicht: Manche alte Frauen wollen jung aussehen und schminken sich zu viel, kleiden sich zu bunt.

Und man denkt, wie furchtbar. Wenn man trotz eines bestimmten Alters, das man erreicht hat, jung aussehen will, finde ich es unerträglich. Man muß den Fluß des Lebens akzeptieren. Wenn ich jetzt provozieren würde, wäre ich wie eine alte Frau, die jung erscheinen will.

Also man kann durchaus sagen, Sie sind weise geworden...

Ich meine, ich bin ziemlich wild und hartnäckig. Ich will in unser Musikleben die Musik des 20. Jahrhunderts bringen, die noch nicht akzeptiert ist. Das ist mein Ziel. Deshalb hatte ich die zwei Institutionen in Paris gegründet, Domaine Musical und IRCAM. Und kürzlich habe ich ein Stück des begabten 33jährigen Komponisten Marc-André Dalbavie, „Seuils“, das ich auch in Salzburg aufgeführt habe, für Musidisc aufgenommen. Das ist auch meine Aufgabe. Wenn ich auf einen Komponisten stoße, der mich interessiert, gebe ich meine Zeit dafür. Das ist für mich wichtiger, als noch eine Mozart-Sinfonie zu spielen, wo alle Mozart spielen. Und mit dieser Haltung bin ich, finde ich, sehr jung geblieben.

Wenn Sie dirigieren, dirigieren Sie nur die Musik. Alles, was hinter dem reinen Klang steckt, scheint für Sie keine Rolle zu spielen. Warum dirigieren Sie dann jedoch Wagners Musik, die wie keine zweite neben ihrem Klang Symbolträger einer belasteten Tradition ist?

Deswegen, um diese Tradition wegzuwischen. Ich erinnere mich, als ich 1966 mit „Parsifal“ in Bayreuth gewesen bin, dann 1976 mit dem „Ring“; ich habe damals heftige Haßreaktionen erlebt wie selten in meinem Leben. Und was ich gewollt hatte – in den ersten zwei Jahren bin ich damit vielleicht nicht besonders geschickt gewesen, aber es hat sich dann immer mehr verbessert –, war, die pompöse Rhetorik, die man mit Wagner verwechselt hat, die wie verrückt geschwollenen Crescendi zu eliminieren. Man glaubte, das sei Ausdruck, aber es ist kein Ausdruck, es ist eine falsche Rhetorik. Und das ist die Misere von Wagner, daß er gespalten war zwischen einem Abenteurer und einem ganz reaktionären Menschen. Die Leute, die jetzt Wag-

ner lieben, sind ebenso gespalten zwischen ganz reaktionären Menschen und Abenteurern. Und ich glaube, das wird immer so bleiben. Worauf ich immer wieder stoße: Die Musiker, die immer die klassische und romantische Literatur, also sagen wir von Mozart bis Bruckner, interpretieren, denken immer in Kategorien der Vergangenheit. Sie ernähren sich nicht mit den Gedanken von heute, sondern haben immer die Gedanken eines Mausoleums, haben keinen lebendigen Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart und denken immer wie in einem Sarg. Und das ist für mich unerträglich, mehr und mehr, und da bin ich wilder und wilder. Als ich jung war, hat mich diese Welt nicht interessiert, aber jetzt, wenn ich diese Welt als Teil meines Lebens sehe,

da will ich wirklich, daß es einen kontinuierlichen Austausch gibt zwischen dem, wie ich Wagner gestern dirigiert habe und wie ich die Partitur heute sehe. Das ist interessant. Wenn man die Partitur nur als eine geschlossene Kiste ansieht, finde ich das tot, tot und tot.

Das ist Ihre persönliche Haltung, hinter der ein aufgeklärter Mensch steckt. Doch wie kommt diese Haltung bei anderen rüber? Wenn Sie heute den „Sacre“ mit einem guten Orchester auführen, beherrschen Sie und das Orchester die Partitur perfekt. Es klingt immer schön. 1963, als Sie die berühmte Concert Hall-Aufnahme machten, hatten Sie, das Orchester und auch der Schallplattenhörer noch nicht so viel Erfahrung. Das war damals für den Hörer etwas neues.

Ja, relativ – es war immerhin fünfzig Jahre nach der Uraufführung.

Wenn Sie heute den „Sacre“ dirigieren, dann nicht mit dem Bewußtsein, einen Sargdeckel wieder zu öffnen. Aber kommt es heute nicht eher wie eine Mumie an?

Nein, weil ich ja weiterhin komponiere. Und außerdem interessiere ich mich für die Werke ganz junger Komponisten.

Sie haben den persönlichen, lebendigen Austausch mit der Partitur und Ihrem Leben. Aber der Zuhörer im Konzert...

Ich denke, diese meine Gedanken werden durch die Art und Weise, wie ich musiziere, vermittelt. Meine Beziehung zum „Sacre“ ist natürlich klassisch, nach achtzig Jahren kann man das Werk nicht als Neuheit empfinden. Aber diese Vitalität eines neuen Stückes gebe ich zurück. Wenn ich zum „Sacre“ zurückkomme, ist alles, was danach gekommen ist, in mir absorbiert. Das ist irrational zu erklären, aber es kommt beim Publikum auch so an, denke ich. Oder habe ich da eine Illusion?

Ich verstehe, was Sie sagen, aber ich glaube eher an eine Illusion.

Es gibt Menschen, die sehen auch Picasso oder Kandinsky ohne Konsequenzen.

...als Tapete.

Ja, als Tapete.

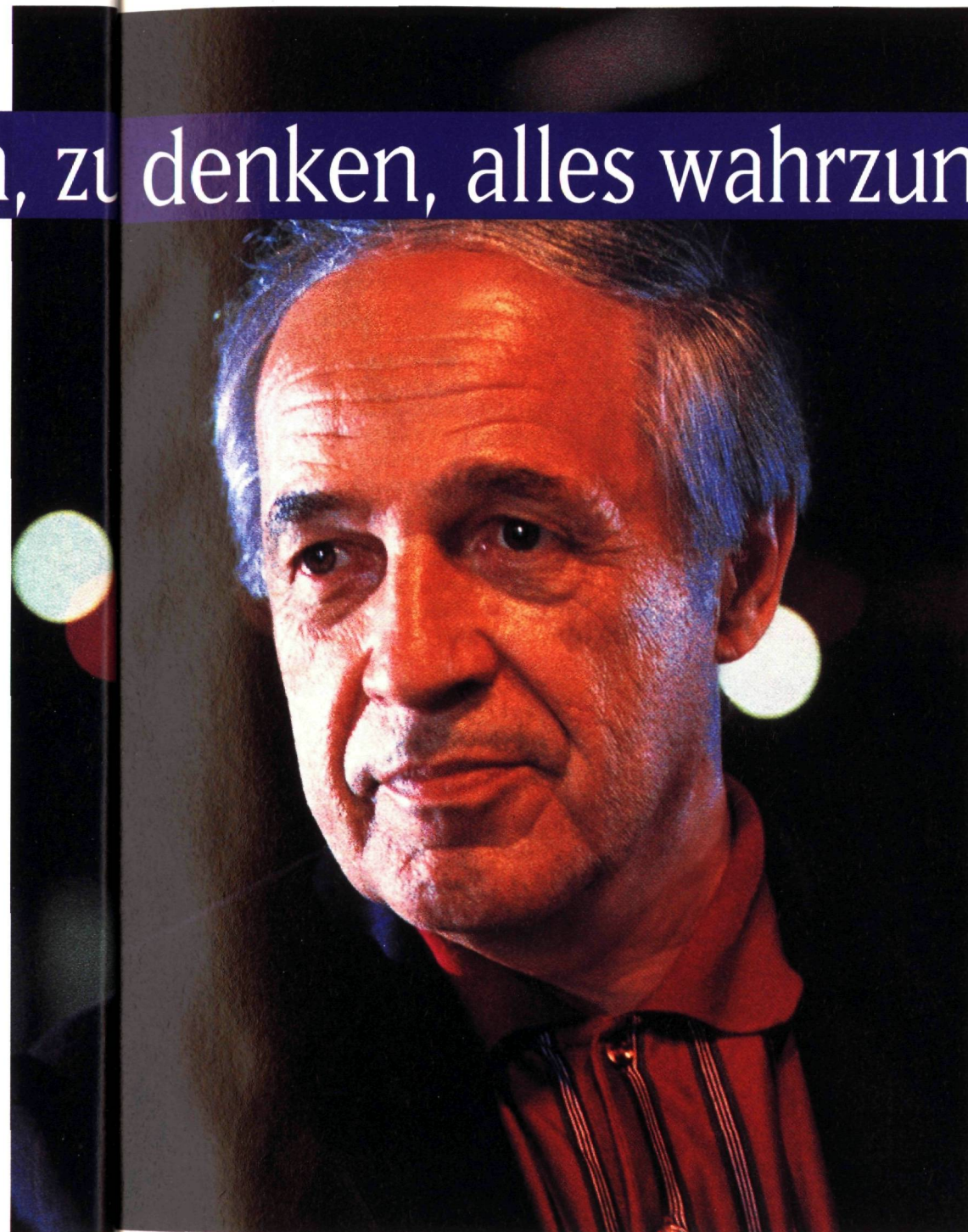


Foto: Charlotte Osterwald/DG

Zusammen mit Patrice Chéreau haben Sie den Jahrhundert-„Ring“ geschaffen. Was schätzen Sie an Chéreau besonders?

Die radikale, aber ganz buchstäbliche Art, den Text zu lesen und ihn in Symbolen zu übermitteln. Die Sänger waren verblüfft. Auf ihre Einwände hin ist er mit ihnen den Text durchgegangen, und er hat immer Recht gehabt.

Könnten Sie sich vorstellen, Chéreaus Salzburger „Don Giovanni“-Inszenierung zu dirigieren?

Ja, mit einigen Änderungen. Ich glaube, Chéreau wird die Inszenierung etwas überarbeiten. Sehen Sie, unser Ring war auch nicht im ersten Jahr perfekt. Für solche Werke wie „Don Giovanni“, die sehr kompliziert und reich sind, braucht man mehr als ein paar Vorstellungen, man braucht dasselbe Team und sogar ein verbessertes Team über drei, vier Jahre und dann ist das Stück „da“.

Die Sängerbesetzung würden Sie sicher anders aussuchen.

Teilweise, ja. Den Rezitativ-Stil finde ich schwer zu akzeptieren. Man hört eine schön und dramatisch gesungene Arie, und dann hört man im Rezitativ plötzlich brüllende Sänger. Beim Gesang ist das Gefühl wichtig, im Rezitativ sind es die Worte, und die Musik viel weniger. Es trägt den Sinn und das Drama weiter. Wenn ich mit Chéreau gearbeitet hätte, wäre es dieser Punkt, den ich versucht hätte zu lösen. Peter Sellars' „Nozze di Figaro“ war für mich in dieser Hinsicht das Beste, was ich bisher gehört habe.

Warum dirigieren Sie keinen Haydn, warum so selten Brahms?

Ich habe früher Haydn viel gespielt. Es gibt viele Dirigenten, die die Klassiker und Romantiker dirigieren, und ich denke, daß meine Rolle in diesem Musikleben darin besteht, jene Stücke aufzuführen, die nicht Teil des gängigen Repertoires sind. Deshalb habe ich mit den Wiener Philharmonikern zum Beispiel in Salzburg „Shéhérazade“ von Ravel aufgeführt, was so selten gespielt wird. Meine Pflicht ist es, die unbekannten Stücke zu spielen, Schönbergs „Von heute auf morgen“, das Spätwerk von Webern. Das ist viel wichtiger als eine weitere Haydn-Interpretation.

Andererseits gibt es von Ihnen drei verschiedene „Sacre“-Schallplattenproduktionen, von gegenwärtig vierzig im Katalog. Da stimmt natürlich Ihre Argumentation nicht so ganz...

Doch, denn der „Sacre“ war für meine Entwicklung wichtiger als eine Brahms-Sinfonie. Für mich ist das wie ein Spiegel. Als ich Sacre 1963 zum ersten Mal aufgenommen habe, war es ein Spiegelbild von mir. 1991, fast dreißig Jahre später, sieht das Spiegelbild anders aus. Ich habe in der Zwischenzeit gelernt, zu dirigieren. Auch ist mein Gesichtspunkt jetzt weniger aufregend,



Zum Thema Schallplatten hat Pierre Boulez eine differenzierte Meinung: „Die Schallplatte ist ein sehr wichtiges Dokument, etwa vergleichbar mit dem Buch über einen Maler. Die Abbildungen sind aber nur Reproduktionen, nicht das Original. Aber sie helfen sehr viel. Sie können ja nicht immer zu den großen Kunstsammlungen fahren, um sich die Gemälde anzuschauen...“
Die Fotos zeigen den Dirigenten bei Studio-Produktionen mit Edda Moser Anfang der Siebziger Jahre und mit dem Orchestre de l'Opéra de Paris bei der Produktion von Alban Bergs Oper „Lulu“.

Pierre Boulez

aber mächtiger, würde ich sagen. Deswegen ist es interessant für mich. Aber wenn ich Strawinsky dirigiere, dann nicht nur „Le Sacre du Printemps“...

Ich habe vor langer Zeit gelesen, Sie hätten keinen Plattenspieler. Musikhören ist für Sie idealer also immer mit dem ganzheitlichen Erleben verknüpft?

Es ist wahr, ich hatte früher keinen Plattenspieler. Inzwischen habe ich allerdings einen CD-Player und höre Musik über Kopfhörer. Doch ich gehe viel lieber in Konzerte. Wenn ich in einer Kleinstadt wohnen würde, wäre es ganz anders. Doch in einer Großstadt bieten sich so viele Gelegenheiten. Nur wenn man etwas ganz präzise hören will, ist das eine andere Frage. Im allgemeinen habe ich die Konzerterfahrung lieber als die Schallplattenerfahrung. Die Schallplatte ist ein sehr wichtiges Dokument, etwa vergleichbar mit dem Buch über einen Maler. Aber die Abbildungen sind nur Reproduktionen, nicht das Original. Aber sie helfen sehr viel. Sie können ja

Foto: Reg Wilson/EMI, Dublin/DG

nicht immer zu den großen Kunstsammlungen fahren, um sich die Gemälde anzuschauen.

Ein Buch besteht aus einem in Ruhe formulierten, redigierten Text. Eine Studioproduktion ist vergleichbar wie ein Buch zusammengesetzt, aus einzelnen Takes, die ein Ganzes ergeben. Nun besteht die Tendenz, mehr und mehr Mitschnitte zu veröffentlichen. Analog zum Buch hieße dies, einen gesprochenen Text ohne große Änderungen abzudrucken. In anderen Worten: Das, was im Konzert bewußt ganzheitlich vermittelt wird, wird beim Mitschnitt auf den bloßen Klang reduziert. Ist das für Sie eine Diskrepanz?

Sehen Sie, es gibt immer Verteidiger der Mitschnitte. Sie sagen, die Musik sei dann lebendiger. Beispielsweise, Furtwänglers Konzert im Titania-Palast am 24. November 1948 sei absolut hervorragend. Nun kann man einen Fetischismus haben für den 24. November 1948 oder den 16. März 1953. Aber für mich ist das immer ein Fetischismus. Man darf nicht vergessen, daß die Schallplatte keine Konzertreproduktion ist. Sie ist wirklich ein Dokument für sich selbst. Und deswegen – was mich betrifft – bin ich nicht dagegen, wenn zufällig ein Konzert mitgeschnitten wird, gut. Aber ein Konzert bleibt ein Konzert. Ich finde, wenn man wirklich die Schallplatte als ein Dokument haben will, muß man sie als Dokument vorbereiten. Wenn zum Beispiel in einem Konzert etwas passiert, ein Instrument für ein paar Takte einen Takt zu früh ist, ist der Hörer etwas gestört, aber ja nur dies eine Mal. Bei der Schallplatte ist es für alle Mal. Hinzu kommt: Sie machen einen Mitschnitt von einem Konzertabend, dann von einem weiteren, und schließlich die sogenannte Korrektursitzung. Wie können Sie eine Einheit vermitteln, wenn Tage zwischen den Aufnahmen liegen? Auch wenn Sie das Stück sehr gut kennen, haben Sie keine Einheit mehr. Wenn Sie hingegen die Korrekturen an Ort und Stelle machen, können Sie sie aus demselben Geist, mit derselben Spannung machen. Wenn man in einer Aufnahmesitzung der Musik Leben geben will, muß man sich konzentrieren, muß die Spannung behalten. Für mich ist eine Aufnahmesitzung manchmal schwieriger als ein Konzert, aber ich habe ein anderes Ziel. Schallplatte und Konzert sind für mich nicht dasselbe Ziel.

Für Sie spielt beim Musikmachen also auch die Aura eine große Rolle?

Ja. Sehen Sie: Ich bin bekannt für meine Präzision. Ich bin aber nicht versessen auf Präzision. Nur finde ich, daß die Musik mit der Präzision anfängt. Ich höre zum Beispiel auch mit Schwung. Aber wenn die Akkorde nicht ganz zusammen sind oder es Intonationsfehler gibt, wenn die Rhythmen nicht ganz genau da sind – das ist dann für mich wirklich nicht mehr die Partitur. Und ich muß die Partitur hören! Und wenn der Komponist sich Mühe gegeben hat, das aufzuschreiben, was er sich so und nicht an-

ders vorgestellt hat, dann muß ich das auch hören. Ich sage oft: Ich frage nicht nach Präzision um der Präzision willen, aber der Klang ist ganz anders, wenn Präzision herrscht. Wenn zum Beispiel sechzehn Geigen ganz präzise zusammenspielen, rhythmisch und von der Intonation her, wenn ein Akkord intonationsmäßig genau erklingt, dann ist der Klang ganz anders. Und die Präzision ist für mich eine Art, einen besseren Klang zu erzielen, einen Klang, der vollkommen befriedigt.

Wenn Sie moderne Musik aufführen, Kompositionen, die eigentlich nur Sie und die Musiker richtig kennen, spielt da Ihrer Meinung nach die Präzision auch eine große Rolle für den Hörer?

Ja. Aber ich habe noch nicht verstanden warum. Wenn die Musiker richtig und gut spielen, wenn sie sicher sind, dann spürt dies das Publikum, vielleicht durch den Klang, weil der Klang ein Zentrum hat. Auch wenn es keine Ahnung von der Partitur hat, weiß es, daß es eine Genauigkeit gibt, daß die Partitur wirklich gespielt und sogar interpretiert wird. Das ist für mich etwas Irrationales, aber auch unvermeidlich.

Kann ein guter Musiker da nicht auch bluffen?

Nein. Leider nicht.

In Salzburg dirigierten Sie die Wiener Philharmoniker mit großem Erfolg im Großen Festspielhaus, Ihr Ensemble InterContemporain hingegen in einer für moderne Musik typischen Ghetto-Atmosphäre, in der ehemaligen Solereinigungshalle in Hallein. Wie stehen Sie zur Ghettoisierung der Modernen Musik?

Hallein war kein eigentliches Ghetto. Für dieses Konzert brauchten wir einen Konzertsaal für mehrere Tage, um die Elektroakustik aufzubauen. Es war unmöglich, in Salzburg einen entsprechenden Saal für so lange zu mieten, deswegen sind wir nach Hallein gegangen. Sie sind nicht der einzige, der diese Frage gestellt hat. Auch Herr Landesmann von den Salzburger Festspielen hat mich gefragt, was ich davon halte. Und das war eine rhetorische Frage. Nächstes Mal werden wir wieder ins Mozarteum gehen. Aber man sollte nicht klagen, auch Ronconi hat das Pirandello-Stück in Hallein auf die Bühne gebracht. Das Ghetto war nicht gewollt. Es hat allerdings diesen Effekt gehabt.

Sie sind ja eigentlich gegen eine Ghettoisierung der Modernen Musik...

...und ich habe lieber heftige Reaktionen, manchmal. Denken Sie daran, als ich in New York Chef der Philharmoniker war. Ich habe wirklich manchmal ein beschwerliches Leben gehabt, wollte nicht unbedingt unattraktive Konzerte, aber ich wollte nie Konzessionen machen.

In London haben Sie häufiger im Round House

konzertiert, einem ehemaligen Lokschuppen. War das nicht auch eine Art Ghetto?

Nein, das war kein Ghetto. Man muß nicht alles unbedingt im selben Saal oder im selben Saalkomplex aufführen. Es kommt darauf an, daß man sein Publikum erreicht. Für die Domaine Musical-Konzerte vor vielen Jahren in Paris haben wir das Théâtre Odéon ausgewählt, weil es die Aufführungsstätte von Barrault war, wo modernes Theater gespielt wurde. Natürlich war die Akustik nicht sehr gut, aber ich hatte dieses Theater einem anonymen Konzertsaal vorgezogen, weil sich da die Gemeinde für diese Musik versammelte. In jeder Stadt muß man auswählen, wo man spielt, welche Konzertbesucher Sie erreichen wollen. Da war Hallein nicht sehr gut gewählt, weil es dort keine Aufführungstradition gibt und es außerdem ziemlich entfernt von den Salzburger Aufführungsstätten ist.

Welche Bedeutung hat das Publikum für Sie beim Komponieren, welche beim Dirigieren?

Beim Komponieren überhaupt keine. Und ich würde sagen, beim Dirigieren auch keine. Je älter ich werde, desto weniger kann ich das Konzept vom Publikum greifen. Es gibt nicht ein Publikum oder Publikum allgemein; es gibt viele verschiedene Arten von Publikum und manchmal ganz unerwartete Reaktionen. Wer hätte denken können, daß das Salzburger Publikum nach den Orchesterstücken op. 6 von Berg so enthusiastisch reagieren würden? Bei einem New Yorker Konzert würden die Zuhörer einige Male klatschen und dann - Schluß. Das hat überhaupt nichts zu tun mit dem Stück oder der Art, wie Sie es gespielt haben. Manchmal können Sie mit der Aufführung zufrieden sein und trotzdem keine besondere Reaktion vom Publikum her haben. Und manchmal sind Sie nicht so gut, haben ein bißchen geschmiert... Cocteau hat einmal gesagt, manchmal ist das Publikum nicht sehr begabt.

Ist für Sie die Meinung der Kritiker wichtiger als die des normalen Publikums?

Nein, weil der Kritiker auch nur Teil des Publikums ist. Der Kritiker kann genauso etwas nicht wahrnehmen. Ich habe nie gegen Kritik polemisiert. Für mich ist Kritik keine Frage von Stolz, sondern eine Antwort darauf, ob ich oder ob ich nicht verstanden worden bin. Wenn ich mißverstanden worden bin, bin ich natürlich nicht zufrieden, aber ich werde sagen: Gut, das ist Pech. Das hat nicht funktioniert. Ob das letztlich mein Fehler oder der Fehler des Kritikers ist, ist kein Problem für mich.

Wie sieht für Sie der Ideall Hörer aus?

Der Aktivist. Er bringt einen kritischen Geist mit, hört nicht nur einen Namen, dem ein Nimbus vorausleuchtet. Nein, man kommt, man hört und bildet sich seine eigene Meinung.



Foto: Charlotte Oswald/DG

Pierre Boulez

In welcher Richtung der Aktivist hört, ist Ihnen egal?

Das ist mir egal.

Es gibt ja auch den Hörer, der in der avantgardistischsten Musik versucht, nur harmonische Strukturen zu entdecken...

...Aber das ist seine Methode und absolut legitim. Er darf allerdings nicht erwarten, was nicht zu erwarten ist. Wenn er ein Stück von Varèse wie Brahms hören will – Fehlgeburt. Man kann nicht alle Türen mit demselben Schlüssel öffnen. Der richtige Zuhörer ist der Zuhörer, der viele verschiedene Schlüssel hat.

Ist die Musik der Neuen Wiener Schule für Sie historisch oder ist sie aktuell?

Historisch meint aktuell für mich. Wie Beethovens Große Fuge, Mozarts „Don Giovanni“. Ich kann nicht historisch denken, das geht gegen meine Absicht.

Das ist der wahre Historismus! Als Mendelssohn die Matthäuspassion bearbeitet hat, hat er dies aus dem Geist des Historismus heraus gemacht und das tote Objekt in seine Zeit hinübertransportiert.

Das ist wahr, aber es gibt eine Art Historismus, bei der ich Zweifel hege. Diese Barockbewegung, die ja jetzt bis Brahms und bald bis Schönberg geht, und wo man versucht, die Stücke des 18. Jahrhunderts so zu spielen, wie man denkt, wie sie damals aufgeführt wurden. Das ist interessant: Das ist „lebendiger Historismus“, man will also Sachen ins Leben bringen, die praktisch tot sind. Ich habe allerdings meine Zweifel. Hat Schönberg mit seiner Orchesterbearbeitung des St. Anne-Präludiums recht, um das entfernte Stück zu uns zu bringen? Oder ist es richtig, das Stück „original“ zu bringen, aber mit einer riesigen Entfernung? Ich glaube, je näher man in das

18. Jahrhundert zurück will, desto entfernter ist es. Es gibt zu viele Ungewißheiten. Wie war das Tempo? Wie das Ensemblespiel? Wie die Intonation? Damals gab es keine Dirigenten – jetzt dirigieren alle Barockmusik.

Dem historisierenden Interpreten ist heutzutage durchaus klar, daß er moderne Musik macht. Wenn Sie Harnoncourt fragen, ist Bach für Sie historisch oder aktuell, dann sagt er, Bach ist für mich der aktuellste überhaupt. Aber trotzdem phrasiert er anders als wenn er neuere Kompositionen aufführt. Insofern ist die ästhetische Position von Ihnen und von Harnoncourt ähnlich. Aber das Resultat ist ganz anders.

Ja. Umgekehrt, eigentlich. Aber ich respektiere das. Allerdings: Denken Sie an Restaurierungen gotischer Kirchen, wie sie Viollet-le-Duc in Frankreich gemacht hat! Die sind dann hypergotisch. Das ist eigentlich ganz falsch. Man will respektieren, was und warum die Komponisten so und nicht anders geschrieben haben, aber man hat keine Tondokumente darüber. Das Ergebnis ist reine Spekulation. Deswegen gibt es zwischen dem „echten“ Barock von 1960 und dem „echten“ Barock von 1990 einen Riesenunterschied. Man sieht daran, daß es eine Frage der Übersetzung ist.

Warum nehmen Sie noch einmal Weberns Gesamtwerk für die Schallplatte auf?

Nach 25, 27 Jahren denke ich, daß ich die Werke jetzt besser realisieren kann. Von zwei Standpunkten: Bei Webern muß man strukturell denken, weil es soviel kanonische Schreibweise gibt. Das kann man nicht wegwischen, das ist eine Tatsache. Aber in derselben Zeit gab es viel mehr Expressivität, als ich früher gedacht habe. Webern ist eine Mischung von Postromantik, ganz nervöser Sensibilität und strukturellem Denken. Die Phrasierung ist so wichtig, die Tempophrasierung besonders. Und ich glaube, inzwischen verstehe ich das viel besser und natürlicher als früher, und außerdem habe ich mit dem

Dirigieren Fortschritte gemacht.

Das zeigt doch eigentlich, daß Weberns Musik für Sie historisch ist, denn er selbst hat ja nicht „pointillistisch“ dirigiert...

...und aktuell bleibt...

...und gleichzeitig ihrer jetzigen Vorstellung von dieser Musik entspricht.

Das ist eine Generationsfrage. Meine Generation hat Webern zuerst als Erneuerer der Musiksprache genommen. Was er erneuert hat, ist besonders die Struktur. Und wir haben die Expressivität vernachlässigt. Mit einem gewissen Abstand sehe ich jetzt, daß das zu einseitig gewesen ist.

Warum gibt es so wenig Aufnahmen Ihrer eigenen Kompositionen?

Es wird mehr geben... Ich glaube, ich war nicht egoistisch genug, eine Charakteristik meines Lebens. Ich habe sehr viel für andere gemacht, und nicht immer so viel Zeit für mich selbst gehabt. Ich kann das bedauern, aber das war so und ist so. Ich hoffe, im Alter bin ich mehr mit mir beschäftigt.

Was ist für Sie Musik?

Oh...sehr viel, man kann das nicht in zwei Sätzen beantworten. Ganz einfach gesagt: Die Welt, wie ich sie sehe. Das ist ein ganz persönlicher Gedanke, der alles absorbiert. Für mich ist Musik zuerst eine Art zu leben, dann zu denken, und alles wahrzunehmen. Das ist wirklich ein ganz allgemeines Konzept. Ich kann verstehen, daß das für viele Leute nicht der Fall ist, weil sie ihr Leben nicht der Musik verschrieben haben. Auch für einen Musiker spielen andere Sachen eine Rolle, Literatur, Kunst usw. usw., sogar das Leben. Musik ist nichts ohne die Erfahrung des Lebens. Aber für einen Musiker ist die Musik alles.

Sie grenzen natürlich auch einige Musiken aus.

Ja. Das geschieht nicht bewußt. Es gibt Komponisten ohne Attraktion für mich. Ich will sie nicht verneinen. Aber sie existieren sehr gut ohne mich, und ich kann sehr gut existieren ohne sie.

Haben sich Ihre Präferenzen in den letzten Jahrzehnten gewandelt?

Praktisch nicht. Und ich frage mich: Bin ich stur, oder bin ich dumm? Nein, ich glaube, ich habe eine Art Welt, und diese Welt war ziemlich früh bestimmt. Es gibt natürlich kleine Veränderungen. Im allgemeinen ist mein „set of values“, wie man im Englischen sagt, ungefähr gleichgeblieben.

Nun ist Ihre persönliche musikalische Entwick-



Dresdner Compact Disc

Die Neuen aus Dresden

Die Dresdner Compact Disc (DCD) ist ein Projekt junger engagierter Dresdner, die sich herausragenden musikalischen Ereignissen in der Kunststadt an der Elbe und ihrer Umgebung verbunden fühlen und erlesene Interpretationen in exzellenter Qualität auf CD-Tonträgern dokumentieren. Ein strenges Auswahlregime – ein erster Konzertmeister der Staatskapelle Dresden ist für die musikalische Auswahl unserer Produktionen verantwortlich – läßt nur Aufnahmen unter dem Label der DCD erscheinen, die sich international messen können. Es ist Tatsache, daß jeder Käufer mit dem Erwerb einer CD der Dresdner Compact Disc, ein künstlerisches und technisches Spitzenprodukt nach Hause trägt. Das Angebot von digital eingespielten kammermusikalischen Werken des sächsischen, insbesondere des Dresdner Umfeldes ist zwangsläufig durch die Geschichte vor 1989 unterrepräsentiert. Wir

wollen einen Vorstoß wagen, diese Marktlücke qualitativ hochwertig schließen zu helfen. Das Urteil von Interessenten, Rezensenten und Kennern ermutigt uns, diesen Weg weiter zu beschreiten. Wir werden direkt vertreiben sowie im Handel präsent sein.

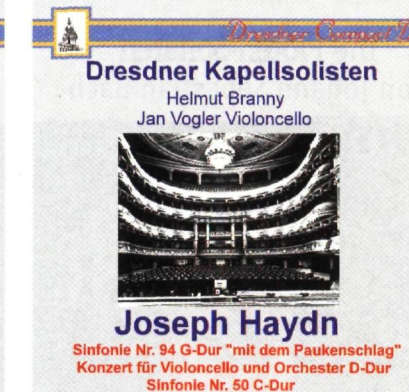
Dresdner Compact Disc
 DCD c/o Dr.med.G.Voigt
Friedrich-Hegel-Str.7
D 01187 Dresden **Fax: 0351 4014263**



**Kammermusik Festival
Schloß Moritzburg**

Höhepunkte 1994
Konzertmitschnitte

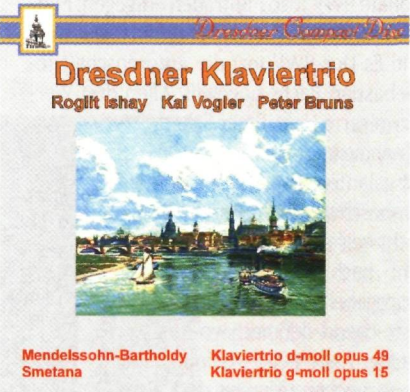
**Bestellnummer
DCD 0002 Festival**



Dresdner Kapellsolisten
 Helmut Branny
 Jan Vogler Violoncello

Joseph Haydn
 Sinfonie Nr. 94 G-Dur "mit dem Paukenschlag"
 Konzert für Violoncello und Orchester D-Dur
 Sinfonie Nr. 50 C-Dur

**Bestellnummer
DCD 0001 Paukenschlag**



Dresdner Klaviertrio
 Roglić Ishay Kai Vogler Peter Bruns

Mendelssohn-Bartholdy Klaviertrio d-moll opus 49
 Smetana Klaviertrio g-moll opus 15

**Bestellnummer
DCD 0003 Klaviertrio**

lung sehr vom Fortschrittsgedanken geprägt gewesen. Die Tendenzen in der Musik der letzten zwanzig Jahre sind hingegen rückläufig. Bleiben Sie trotzdem bei Ihrem Fortschrittsgedanken?

Ja, ganz stur sogar. Weil ich denke, daß, wenn die Leute müde sind, sie sich durch eine Art Pseudoargumentation rechtfertigen wollen. Das ist mir nicht genug. Ich habe lieber, wenn man zugibt, daß man müde ist, daß man nicht weiter will. Doch sich mit pseudophilosophischen Gedanken über Kunst zu rechtfertigen, finde ich überflüssig. Das zeigt mir nur die Müdigkeit. Man sagt: Es ist alles schon dagewesen. Das ist nicht wahr, es gibt immer noch etwas zu entdecken! Man darf nicht in einem Engpaß stecken bleiben. Zum Beispiel, wenn man noch mit der Zwölftonreihe komponieren würde. Die Zwölftontechnik war nur für eine bestimmte Zeit aktuell, und sogar alle seriellen Konzepte waren zu restriktiv. Es wäre vollkommen falsch, daran festzuhalten. Aber muß man deswegen zurück zu einer Pseudotonalität gehen? Nein, man muß weiter. Was sind die Konstanten in der Komposition? Chaos und Ruhe, Chaos und Ordnung, Ruhe und Unruhe. Das ist das Fundament. Die Zwölftonreihe war gut für die 50er Jahre, aber man darf nicht die Konsequenz daraus ziehen, die Tonalität sei besser für die 80er, 90er Jahre. Das ist viel zu simpel. Ich gebe zu, meine Generation war vielmehr an thematisch-motivischer Arbeit interessiert, also an strukturellen Ideen, und wir haben

anfangs nicht genug auf die harmonische Sprache geachtet. Die harmonische Sprache ist sehr wichtig in der Musik, weil sie vielleicht die direkteste musikalische Wahrnehmung betrifft. Die junge Generation hat keine Hemmung damit gehabt und wollte wirklich mehr mit der harmonischen Seite der Musiksprache zu tun haben. Nur: die harmonische Sprache allein genügt nicht. Man kann nicht dauernd Arpeggien komponieren. Und deswegen muß man die Motivatik, die in der Wiener Schule beispielsweise ganz raffiniert war, mit der harmonischen Sprache kombinieren. Das interessiert mich. Sogar manches der Minimalisten. Gewiß, deren Vokabular ist viel zu einfach. Aber sie haben Ideen gehabt, zum Beispiel die rhythmischen Phasen, die Repetitionen, die früher gar nicht ausgewertet wurden. Alles was neu ist und nicht nur einen kompositorischen Aspekt beleuchtet, interessiert mich.

Wie sehen Sie die Computermusik in diesem Zusammenhang?

Der Computer ist keine Lösung, nur ein technisches Mittel von heute. Man muß musikalische Gedanken haben. Früher gab es viele Leute ohne kompositorische Kultur, die sich hinter dem Werkzeug Computer versteckt haben.

Was ist für Sie das Wichtigste in der Musik?

Eine Balance zwischen Struktur und Intuition.

Nur Struktur ist uninteressant, akademisch. Nur Intuition ist nicht genug. Es gibt dann vielleicht einen Schock. Doch dieser trägt nicht genug nach ein-, zweimaligem Hören, weil die Struktur nicht genügend ist. Deswegen fasziniert mich die Balance zwischen Kalkül und Intuition.

Meinen Sie, daß sich Intuition objektiv messen läßt?

Nein, Intuition ist Intuition. Man kann versuchen, sie zu zähmen, wie man wilde Tiere zähmt. Aber sie ist ganz irrational. Intuition kommt von allen Seiten. Sie lesen eine Partitur, sehen ein Bild, lesen ein Gedicht ... plötzlich denken Sie: das ist die Lösung. Sie sind bereit, alles aufzunehmen und ziehen Ihre Konsequenzen.

Aber woran erkennen Sie die Intuition bei einem anderen Komponisten?

Das kann ich nicht beurteilen. Intuition wird durch die Partitur vermittelt. Da kann ich sehen, wie original die Sprache, wie interessant die Form, wie stark der Ausdruck ist. Sie beurteilen das durch Ihre eigene Intuition. Wie kann ich beispielsweise sagen, daß die rhythmische Formulierung vom „Sacre“ wirklich treffend ist? Ich kann alles mögliche beschreiben und erklären, aber Originalität an sich kann ich überhaupt nicht bewerten. Warum das Resultat wirklich überzeugt, kann man nicht sagen.