

„Das hatte schon Suchtpotenzial“

Der Musikproduzent **Stefan Lang** über den Auftrag des Rundfunks, die Kunst des Organisierens und Entdeckungen wie die Lieder George Antheils

VON ARNT COBBERS

Als Produzent beim Deutschlandradio/Deutschlandfunk Kultur hat Stefan Lang viele Aufnahmen ermöglicht. Im Internet findet man so gut wie nichts über ihn. Dafür liest man seinen Namen umso häufiger im Kleingedruckten zahlreicher CDs (wie viele es sind, weiß er nicht, sagt er). Und auch in Gesprächen mit Musikern fällt sein Name immer wieder, seit zwei Jahren oft mit wehmütigem Unterton. Denn seit Januar 2024 ist Stefan Lang als Ressortleiter Musikproduktion von Deutschlandfunk Kultur – vormals Deutschlandradio Kultur – in den Ruhestand gegangen.

Herr Lang, was war Ihr Auftrag mit der Musikproduktion des Deutschlandradios?

Wir wollten uns um Musik kümmern, um die sich sonst wenige gekümmert haben. Die kommerziell getriebenen Unternehmen haben natürlich auch ausgefallenes Repertoire gemacht, aber meist mit den Rundfunkanstalten zusammen. Für die Labels galten und gelten ja andere, kommerzielle Koordinaten – im Zusammengehen der Unternehmen konnte dann ein „Mehrwert“ erzielt werden. Wir haben vor allem mit den uns zur Verfügung stehenden Orchestern und Chören produziert: dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin (DSO) und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB), dem Rundfunkchor Berlin und dem RIAS-Kammerchor. Aber auch mit den Orchestern im Land kamen viele Projekte zustande.

Aber diesen Auftrag haben doch alle Sender.

Was die Öffentlich-Rechtlichen in Sachen Musik als Aufgabe haben, ist nicht so ganz definiert. Natürlich sollen sie die einzigartige Vielfalt an Opernhäusern und Orchestern in deutschen Landen abbilden, aber was da getan wird, hängt vom Engagement der einzelnen Verantwortlichen ab, natürlich auch von den sehr unterschiedlichen Rahmenbedingungen. Ich habe es immer als Kernauf-

„Angetrieben hat mich eine kleine Utopie: Die Musikgeschichte ein wenig gerechter zu betrachten.“

gabe verstanden, für die Dinge zu sorgen, die sonst nicht da wären. Es ist ja eine Tradition, die mit der Gründung des Radios in Deutschland vor hundert Jahren begonnen hat. Man hat gesagt, wenn wir schon eigene Klangkörper und Studios haben, dann brauchen wir auch eine eigene Farbe oder eine eigene Kennung, etwas Radioeigenes. Das ist dann auch das Ausgefallene, das Große, das sind Projekte, die vielleicht erst in der Zusammenarbeit verschiedener Institutionen eine Umsetzung finden können.

Hatten Sie hier in Berlin bessere Möglichkeiten?

So besonders gut waren die Gegebenheiten gar nicht. Wir hatten bis 2006 im Funkhaus am Hans-Rosenthal-Platz ein Studio, das wurde aufgegeben. Die Orchesteraufnahmen fanden meist in der Jesus-Christus-Kirche und im Sendesaal in der Masurenallee statt, die mussten immer angemietet werden. Kleinere Formate wurden auch in der Jesus-Christus-Kirche, dann in der Siemensvilla aufgenommen, die war damals Teil des Deutschen Musikarchivs, die Mietbedingungen günstig. Das Archiv zog dann aus, der Komplex wurde verkauft, Aufnahmen waren nicht mehr möglich. Wir haben temporär Unterschlupf in Berlin-Britz gefunden, einer Technikimmobilie unseres Radios, die haben wir sehr hemdsärmelig aufgerüstet, wir waren zufrieden. Doch auch hier wurde verkauft, wir gingen in die Ölbergkirche – da waren wir nicht zufrieden. Dann wieder zurück in die Jesus-Christus-Kirche, die bald auch saniert wurde. Es war immer schwierig, geeignete und auch bezahlbare Aufnahmeräume für die kleineren Besetzungen zu finden. Oft konnten wir auch die Säle der ARD-Anstalten nutzen, die Kollegen waren sehr großzügig. Wirklich eigene Studios/Säle haben wir leider nie gehabt. Aber wir haben immer Wege gefunden. – Angetrieben hat mich eigentlich, das soll aber nicht anmaßend klingen, eine kleine Utopie: die Musikgeschichte ein wenig gerechter zu betrachten. Mich leitete folgende

Überlegung: Wenn wir beispielsweise annehmen, Brahms als Komponist ist mit hundert Prozent zu bewerten, dann erreichen die Trabanten um ihn herum, oder um Wagner oder Mozart, vielleicht nicht die volle Punktzahl, aber auf 95 oder 97 Prozent kommen sie auch. Das ist immer noch sehr viel! Wenn Sie einmal anfangen zu graben, stoßen Sie in allen Epochen auf unglaublich reichhaltiges Material, auf Komponisten, die mal als großartig gerühmt wurden und dann völlig vergessen wurden. Dem nachzuspüren, fasziniert mich, und natürlich auch die Frage: Was hat diese Komponisten in Vergessenheit gebracht? Unser Gründungsintendant Ernst Elitz, der ursprünglich nicht viel mit Musik am Hut hatte, der aber im Laufe der Jahre ein gutes Gespür entwickelt hat und ein im besten Sinne des Wortes sehr neugieriger Mensch war und oft in unseren Konzerten war, der hat vor allem mir sehr oft den Vorwurf gemacht: Sie sind der Erfüllungsgehilfe der Musikindustrie! Und ich habe geantwortet: Nein, es ist umgekehrt. Wir bringen die Labels auf öffentlich-rechtlichen Kurs und dazu, nicht nur auf große Namen zu setzen, mit uns setzen sie ein wenig auf Risiko.

Aber Ihre Aufgabe war eigentlich, Musik fürs Radioprogramm zu produzieren – und die CDs waren im Grunde die Zweitverwertung, oder?

Genau, das war und ist die Ausgangslage. Was man sich heute gar nicht mehr vorstellen kann: In den Neunzigerjahren gab es noch eine richtige Sommerflaute, die großen Musikinstitutionen pausierten, und es existierten nur wenige Festivals. Wir hatten Montag bis Freitag jeden Abend zwei Stunden Sendezeit, die wir füllen durften, das war phänomenal. Wir haben eine Woche Neuaufnahmen gebracht, die andere dann historische Aufnahmen aus den Archiven des RIAS und des Ostrundfunks. Das RIAS-Archiv ist eine Goldgrube mit Fricsay, Karajan usw. Ans Archiv des Ostrundfunks haben wir uns allerdings viel später erst rangetraut, auch da gab es Hochkarätiges unter Abendroth, Kegel oder Rögner. Das ging einige Jahre gut, dann wuchs die Festivalszene großartig an, und wir haben viel live übertragen. Für die Produktionen war immer samstags nach der Oper Sendezeit, die wurden als „besondere Aufnahmen“ ausgestrahlt. Die gab es auch zu anderen Sendezeiten an Feiertagen, wenn das Sendeschema aufgebrochen wurde, tagsüber, oft kurze Strecken. Das hat mich am Anfang ein bisschen gestört, eine Stunde am frühen Abend, auch noch durch Nachrichten unterbrochen. Aber das brachte uns mehr und neue Hörer, wir haben viele Reaktionen bekommen von Leuten, die einfach angenehm überrascht waren. Auch musste man das in der „Anmutung“ etwas anders gestalten, im besten Sinne „unterhaltsamer“ – das hat uns auch strategisch geholfen. Wir haben damit oft eine andere, vielleicht sogar neue Hörerschaft erreicht.

Sie haben aber nicht nur reagiert auf das, was die Orchester und Opernhäuser angeboten haben, sondern sind selbst aktiv geworden.

Nicht jeder Dramaturg oder Programmmacher will sich von außen reinreden lassen. Aber wir konnten schon einiges bewegen, gerade an den kleineren Häusern. Der RIAS hatte

in den Endachtzigern ja schon mit bemerkenswerten Serien aufwarten können, der „Entarteten Musik“ zum Beispiel, da hat mein geschätzter Kollege Horst Dittberner so viele Wiedererweckungen mit der Decca angestoßen, das hatte Wirkung, das hat – auch wenn Jahre dazwischenlagen – viele Türen geöffnet. Das Opernhaus Kiel wollte zum Beispiel mit uns zusammenarbeiten, die haben gesagt: Wenn ihr mitschneidet, machen wir bei uns am Haus den „Cyrano de Bergerac“ von Franco Alfano. Dann folgte die Schreker-Serie, und als der Dramaturg Andreas KW Meyer an die Deutsche Oper Berlin gegangen war, haben wir dort die Braunfels-Opern gemacht. Oder die „Germania“ und die „Marie Victoire“ von Respighi. Das war toll. Es gab und gibt so viele findige und risikobereite Dramaturgen an den Häusern.



Ging es den Häusern vor allem ums Image oder haben Sie auch Geld mitgebracht?

Dass das gesendet wird, war den Häusern sehr wichtig, weil es für sie die beste Werbung war. Auch die Verlage konnten wir sehr gut einbinden. Verlage müssen – solange die Schutzfrist nicht abgelaufen ist – im Zuge des Großen Rechtes besonders bedacht werden, wir sind mit diesen meist zu guten Lösungen gekommen. Es war eben gut, dass wir noch eine andere Ebene der Verwertung abdecken konnten und für viele Produktionen auch Labels interessieren konnten. Oft haben diese „gemeinsamen“ Konstellationen Projekte möglich gemacht.

Wie war denn die Zusammenarbeit mit den vier ROC-Klangkörpern in Berlin?

Deutschlandradio ist Hauptgesellschafter dieser Holding, die dann aber vollends autark funktioniert. Auch die Pro-

grammplanung der Konzertreihen ist komplett eigenständig. Wir haben manchmal versucht, das eine oder andere Werk ins Abo-Programm zu bekommen, aber das ist uns in den seltensten Fällen gelungen. Die Konzertplanung folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten, dafür habe ich Verständnis. Aber wir hatten pro Orchester vier oder sechs Aufnahme-Slots pro Jahr, über die wir frei verfügen konnten. Wir mussten nur zusehen, dass diese Angebote finanzierbar sind, die Orchester spielen im Dienst, das ist ein hohes öffentlich-rechtliches Gut. Das ist faktisch Grundlage dieser Projekte.

Für die CD-Firmen war es auch eine Win-win-Situation?

Ja, die haben anfangs noch ein überschaubares Honorar beigesteuert oder eben einzelne Posten, wie zum Beispiel den Tonmeister, übernommen. Leider gibt es beim Deutschlandradio keine fest angestellten Tonmeister mehr. Diese bis in die 2010er Jahre hinein geltenden Regelungen, wer was übernimmt, sind dann mehr und mehr ausgehebelt worden. Vor allem auch, weil wir uns dann keine Großzügigkeit mehr leisten konnten. Wer bezahlt die partiturbedingten Aushilfen, wer ist für die Miete eines Cembalos oder eines Harmoniums verantwortlich? Muss Notenmaterial angefertigt werden? Wer liest da Korrektur? Ärger haben oft sehr alte, vergilbte Notenausgaben bereitet. Immer die Angst – ist das lesbar, sind viele Fehler drin? Es gibt nichts Schlimmeres, als in der Aufnahme auf Fehler in den Stimmen zu stoßen, das unterbricht den Fluss, das nervt und wird dann meist den Dirigenten angelastet – die eigentlich nichts dafür können. Nur wenige haben genug Zeit, das Stimmenmaterial bis in die letzte Hilfslinie hinein nach Fehlern zu durchforsten.

Sie hatten und haben ja auch eigene Konzertreihen wie zum Beispiel die „Wartburgkonzerte“.

Ja, wir haben auch das „Debüt“, die „Hörprobe“ und eben die „Wartburgkonzerte“. Die haben wir vom DDR-Rundfunk geerbt; die Idee war einst, von der Wartburg aus die künstlerische Potenz des Sozialismus tief in den Westen hineinzustrahlen. Da trat sehr gerne Peter Schreier auf, die Topensembles des Landes, auch ein West-Ensemble wurde eingekauft, um zu demonstrieren, dass man sich solches leisten konnte. Schön, dass diese Tradition durch all diese Umbrüche erhalten werden konnte.

Kammermusik haben Sie auch produziert. Haben Sie wirklich alles im Programm unterbringen können?

Das Ziel war immer, dass jede Note, die aufgenommen wird, auch Programm ist, also ausgestrahlt wird. Das war auch die berechtigte Forderung an die Redaktion, man konnte ja nicht fürs Archiv produzieren. Aber ich muss zugeben, immer habe ich das nicht geschafft. Es tauchten einfach so viele Ideen und Projekte auf, da dachte ich, das musst du einfach machen. Wenn eine Pianistin erzählte: Ich nehme auf einem sehr guten Flügel in guter Akustik in einem kleinen Ort auf, dann habe ich geantwortet: Dann hängen wir doch noch einen Tag dran, wir übernehmen die Mehrkosten, die ja überschaubar sind, und bekommen das noch als Produktion gefertigt. Oder bei einem Festival, da sagt man: Ihr habt alles geprobt, ihr habt das jetzt drauf, dann hängen wir nach der Aufführung noch einen Tag dran, und dann bekommen wir eine wirklich gute, günstige Aufnahme. Derartige Möglichkeiten konnte man doch nicht ungenutzt lassen.

Sie hatten immer Geld für solche Aufnahmen?

Ich habe am Ende meiner Zeit schon Probleme bekommen, aber ich konnte mir solche Gelegenheiten einfach nicht entgehen lassen. Das ist vielleicht schon ein bisschen eine Sucht geworden. Manchmal hat man auch von Stiftungen viel Geld bekommen. Sehr eng ist es um die fiskalische Beteiligung der Labels bestellt – das ist aber verständlich. Oft muss hier Geld mitgebracht werden, um Projekte zu ermöglichen. Die Geschäftsmodelle sind ganz anders geworden, der CD-Verkauf ist nicht mehr messbar, und die digitalen Verwertungen – die laufen eigentlich wunderbar, werden aber noch viel zu schlecht vergütet.

Neue Musik haben Sie wenig gemacht, oder?

Das macht der Kollege Rainer Pöllmann, der ist da sehr rege. Mir waren die ausgefallenen, die nicht so bekannten älteren Werke wichtig. Und dabei ist es uns vielleicht gelungen, das eine oder andere zu entdecken und zur Diskussion zu stellen. Das war auch eine Herausforderung. Ich habe viele schlaflose Nächte gehabt. Taugt das was, taugt das nichts? Ich weiß noch, bei den beiden Klavierkonzerten von Zara Levina: Als ich die ersten Töne vom Orchester gehört habe, wollte ich direkt wieder gehen. Und hinterher wurden wir für den Grammy nominiert. Was ist Qualität? Das ist für mich die interessanteste Diskussion. Was sind Parameter, um die Musik von Walter Kaufmann oder von Josef Labor einiger-

Das Funkhaus des RIAS/Deutschlandradio/Deutschlandfunk Kultur



maßen gerecht zu bewerten? Ist Einfachheit ein Ausschlusskriterium oder vielleicht eine allzu verknüpft wirkende, aufgesetzte Dichte? Ist das einst durchgefallen, weil es viel zu kompliziert war, und wirkt es auch heute noch so? Was macht den Wert aus – das Urteil eines Kritikers? Schwierige Fragen, oft ganz dünnes Eis. Und man kann ja oft nicht nachfragen, sich absichern! Maria Herz ist sofort als Komponistin gehaltvoller Musik von den Musikern des RSB identifiziert worden, bei Catoire hat es länger gedauert. Ich habe im Laufe der Jahre eine besondere Beziehung zu dem Pianisten und leidenschaftlichen Ausgräber Oliver Triendl entwickelt. Ich halte ihn für Weltklasse im Wiederentdecken – auch als Pianisten, er verdient das Bundesverdienstkreuz für seinen immer sicheren Spürsinn, seine unglaubliche Freude am Entdecken und Umsetzen. Er ist ein „angenehmer Extremfall“ für die Reanimation des Ausgefallenen, es gibt viele andere, die mir da immer zur Seite standen, auf die ich mich verlassen konnte.

Alice Lackner hat erzählt, sie hat Ihnen eine Mail geschickt, ob Sie nicht an den Liedern von George Antheil interessiert seien, und bekam von Ihnen prompt die Antwort: Das machen wir!

Für mich war nur die Frage: Wie kriege ich das unter? Wir hatten von Antheil schon die Jazz-Sinfonie in beiden Fassungen produziert – mit Frank Dupree, mit den drei Flügeln in Ludwigshafen mit der Staatsphilharmonie. Dazu die Klavierkonzerte, wir konnten das Label Capriccio als Kooperanten sehr schnell gewinnen. Ich war also ein wenig Antheil-vorbelastet. Auch erinnerte ich mich, dass seit vielen Jahren das Projekt „Transatlantik“ im Raum stand, jedoch nie umgesetzt werden konnte. So kam die Mail von Frau Lackner genau richtig. Die Bauarbeiten in der Jesus-Christus-Kirche waren gerade abgeschlossen oder besser erst einmal unterbrochen. Die spannende Frage war natürlich: Wie klingt die jetzt? Wir kamen in die Kirche, und Philip Mayers, der Pianist, sagte: Es riecht wie früher und es klingt wie früher. So war es dann auch. Die Lieder von Antheil



Berühmte Aufnahmestätte: die Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem

sind einfach toll! Wir haben sie also in der Kirche aufgenommen und konnten einige auch in einem unserer Wartburgkonzerte programmieren.

Sie mussten viel organisieren und verhandeln. Macht das Spaß?

Kaum zu glauben, aber: Es hat mir immer richtig Spaß gemacht, eine Lösung zu finden. Ob das der Raum war, das Geld, die Noten, die richtigen Künstler, die Rechte, das ist immer anders und immer spannend. Natürlich haben wir manchmal gedacht, oh Gott, wie kriegen wir die Kuh vom Eis? Aber wir haben es meist geschafft! Aber das Allerschönste war immer: Ich war ja für das RSB zuständig, und wenn es ging, habe ich mir zwei, drei Stunden Zeit genommen und bin in den Sendesaal in der Masurenallee zur Aufnahme gefahren, hab mich oben ins Studio gesetzt und einfach zugehört. Man lernt das Werk ganz wunderbar kennen, auch das Umgehen der Ausführenden mit diesem unbekannten Material. Der Eindruck ist natürlich ein ganz anderer als der im Konzert. Das war einfach toll.

Nun wird man Sie vermissen.

Ach, es gibt tolle Kollegen, die das genauso gut machen können, die den Überblick und das Gespür haben. Aber die das vielleicht nicht mehr in dieser Dichte machen können. Es gelten andere finanzielle und organisatorische Koordinaten, der ganze Apparat ist im

Umbau begriffen, es ist anders geworden. Wir hatten es noch gut, uns hat nie jemand reingeredet. Intendant und die Programmdirektion hatten Vertrauen.

Sind Sie eigentlich Musiker oder Musikwissenschaftler?

Ich habe Musik auf Lehramt studiert. Ich habe als Musiklehrer noch tief in der DDR-Zeit an der Schule gearbeitet. Das war nichts für mich – viele Irrungen und Wirrungen, ich bin da raus, was sehr, sehr schwer war, habe mit Hilfsdiensten in der Psychiatrie überbrückt und habe mich dann bei „Stimme der DDR“ in der Abteilung Ernste Musik beworben. Musste Proben abliefern und bin – das kann ich heute noch kaum glauben – genommen worden. Radio in der DDR war Staatsfunk, politisch ausgerichtet – aber als Redakteur der „Ersten Musik“ war man fünftes Rad am Wagen. Einen Schock gab es da. Beim Einstellungsgespräch, am Ende, wurde noch eine Forderung laut: Engagieren müssen Sie sich, also: Kampfgruppe oder Feuerwehr! Ich habe mich für die Feuerwehr entschieden und bin damit gut gefahren.

Und nun genießen Sie den Ruhestand?

Das nehme ich mir vor, so richtig geht das nicht bei mir. Ich habe ein Haus auf dem Land, ich mache einiges ehrenamtlich, und dann will ich immer sehen, was sich so ergibt. **IT**