

Proportion-Deutlichkeit-Präsenz

Hans Zender im Gespräch mit Alexander Stankovski

erschienen in: Österreichische Musikzeitschrift 6/1997

Alexander Stankovski: Ich möchte mit einem Zitat von Schönberg aus einem Brief an den Kritiker Olin Downes beginnen: "Nun endlich zu Ihrer Frage, ob ich glaube, dass Komponisten in der Regel ehrliche und unparteiische Kritiker anderer Komponisten sind: Ich glaube, sie sind in erster Linie Kämpfer für ihre eigenen Ideen. Die Ideen anderer Komponisten sind ihre Feinde. Man kann einen Kämpfer nicht zurückhalten. Seine Schläge sind recht, wenn sie hart treffen, und nur dann ist er ehrlich. So nehme ich nicht übel, was Schumann über Wagner sagte, oder Hugo Wolf über Brahms. Aber ich nehme übel, was Hanslick gegen Wagner und Bruckner sagte. Wagner, Wolf, Mahler und Strauss kämpften auf Tod und Leben für ihre Ideen. Aber Sie kämpfen nur für Prinzipien, oder vielmehr für die Anwendung von Prinzipien."¹ - Was sagst du zu dieser Auffassung?

Hans Zender: Ich finde, Schönbergs Gedankengang ist noch sehr stark in den Bahnen des 19. Jahrhunderts befangen. Die Emanzipation des Individuums ist ja, wenn man so will, das Thema des 18. und 19. Jahrhunderts; infolgedessen haben auch die Künstler ihren persönlichen Standpunkt zunehmend wichtiger genommen gegenüber dem kollektiven Standpunkt einer Kultur, wie er beispielsweise im Barock noch mehr oder weniger intakt war. Dieser Vorgang musste zu einer Situation führen, wo sich die Komponisten wirklich als "Kämpfer für ihre eigenen Ideen" verstanden haben, wo sich also die individuelle ästhetische Position erst im Ringen mit und im Sich-Abheben von anderen Positionen darstellte.

Ich glaube nicht, dass man seine ästhetische Position heute noch in einer kämpferischen Weise vertreten kann. Wir mussten längst begreifen, dass die einzige Wahrheit in der Kunst eben das Individuelle ist und ich als Komponist einem Kollegen die gleiche Freiheit zubilligen muss, die ich mir zubillige. Mehr als das: Ich muss seine Position bejahen, auch wenn sie der meinen, was die ästhetischen Entscheidungen anbetrifft, völlig konträr ist; und zwar nicht nur deswegen, weil wir heute keine allgemein gültigen Normen mehr haben, die wir entweder affirmativ bestätigen oder von denen wir uns abheben könnten, sondern weil sich heute die Kulturen gegenseitig durchdringen und wie ein Fächer von Möglichkeiten vor uns liegen. Die Schwierigkeit des Individuums ist, seinen Platz innerhalb dieser unendlichen Möglichkeiten zu finden - das ist ein lebenslanger Prozess.

A.S.: Bei diesem Auswahlvorgang spielt die Orientierung eine entscheidende Rolle. Ist diese Orientierung ohne Urteilen, selbst ohne bewusstes Fehlurteilen, überhaupt möglich?

H.Z.: Ich würde zwei Dinge unterscheiden: Das eine ist die individuelle Inspiration, um dieses alte Wort zu benutzen, also das, was den Einzelnen antreibt, sich überhaupt künstlerisch zu betätigen. Das andere ist die Suche nach technischen Mitteln, um dieses Individuelle seinen Mitmenschen begreiflich zu machen - hier muss kritisch gedacht werden, hier muss mit dem größten Aufwand an Intellektualität, an Urteilskraft, an Kritik gearbeitet werden.

¹ Arnold Schönberg: Briefe, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein; Schott's Söhne, Mainz (1958)

A.S.: Formulierbare Kriterien sind also weniger auf die ästhetische Ausrichtung eines Komponisten anwendbar, als auf die kompositorischen Mittel?

H.Z.: Nur auf die Anwendung dieser Mittel - noch nicht einmal auf die Auswahl der Mittel. Schon die Auswahl der Mittel hängt von den künstlerischen Zielen und ästhetischen Bedürfnissen des Individuums ab.

A.S.: Kann man die Beurteilung der Mittel wirklich trennen von der Beurteilung dessen, was du "Inspiration" genannt hast? Ich denke gerade daran, wie Boulez über frühe Feldman-Stücke geurteilt hat: " Es fehlt noch der Sinn für Architektur und für Kontrapunkt, aber das kommt bestimmt noch. (...) Das ist viel zu unpräzise, viel zu einfach."²

H.Z.: Das ist ein sehr gutes Beispiel: Boulez verkennt völlig die individuelle Möglichkeit, die Feldman dann ein Leben lang beschäftigt hat - eine Alternative zum architektonischen Denken zu schaffen, das zwar für Boulez (ebenso wie für Schönberg) völlig authentisch ist, aber für die amerikanische Schule der Teufel in Person war, eben weil sie etwas grundsätzlich anderes wollte.

A.S.: Boulez hat zwar die technischen Mittel kritisiert, aber nicht verstanden, worum es in dieser Musik eigentlich geht.

H.Z.: Ich denke, man kommt als Komponist nicht darum herum, den Pluralismus an sein innerstes Mark heranzulassen. Ich versuche mir das immer wieder vor Augen zu führen, sowohl in der Klasse als auch für mich selber, wie viele Möglichkeiten es überhaupt schon für den ersten Ansatz eines musikalischen Denkens gibt. Nehmen wir Boulez und Feldman: Das sind zwei Dinge, die sich nicht auf einen Nenner bringen lassen; auf der einen Seite das konstruktiv-architektonische Denken, auf der anderen Seite ein Denken in subtil gegeneinander verschiebbaren musikalischen Objekten, ähnlich wie Calder das in seinen Mobiles gemacht hat. Dieses Denken entwickelt eigene Kriterien, die einer individuellen ästhetischen Position entsprechen, die mit der europäischen Tradition nichts zu tun hat.

Ich würde sagen, dass Kriterien für die Beurteilung eines Komponisten aus der Beobachtung seiner Entwicklung gewonnen werden können; erst wenn man die verschiedenen Stadien dieser Entwicklung kennt, kann man den Umgang mit seinen Mitteln beurteilen...

A.S.: ...also a posteriori, wenn man schon weiß, wo jemand angekommen ist und den Weg dahin rekonstruieren kann...

H.Z.: ...das setzt natürlich voraus, dass man sich liebevoll und einfühlsam mit einem Komponisten auseinandersetzt.

A.S.: Mich würde der Moment interessieren, wo dieser Weg noch nicht klar ist: Wie weit kann ein junger Komponist diesen Pluralismus, wie du vorhin gesagt hast, an sich heranlassen, ohne für sich vielleicht auch rigide Entscheidungen zu treffen, die ihm, egal ob richtig oder falsch, zunächst einmal eine Orientierung ermöglichen? Ist Urteilen nicht schon deshalb notwendig, um sozusagen den Kopf über Wasser zu halten?

H.Z.: Das glaube ich schon. Aber ich stelle immer wieder fest, sowohl beim Unterrichten wie in der eigenen Arbeit: Der größte Feind, den ein Künstler hat, ist die Mode, das, was gerade Erfolg hat und einem selber auch großen Eindruck macht. Da besteht immer wieder die Gefahr - je ungefestigter und jünger ein Komponist ist, umso mehr - dass man sich überformen lässt und meistens unbewusst, anfängt, das, was einen beeindruckt, zu imitieren. Diese Imitation wird einen nicht nur von seinem individuellen Kern wegbringen,

² Pierre Boulez, John Cage: Correspondance et Documents; Amadeus Verlag, Basel (1990)

sondern sie wird nicht mehr sein als ein schlechtes Duplikat - das, was man als Epigontum bezeichnet. Ich denke auf der anderen Seite, daß das Kinderkrankheiten sind, ohne die ein junger Komponist gar nicht leben kann - es wäre unnatürlich, wenn er nicht irgendwelche Vorbilder hätte. Die Aufgabe des Kompositionslehrers besteht zunächst einmal darin, diese Abhängigkeiten bewusst zu machen und den Studenten dahin zu bringen, die Einflüsse umzuformen, die etwas in ihm freisetzen und diejenigen zu überwinden, die ihn blockieren. Das ist ein Prozess, der jahrelang dauern kann. Meiner Erfahrung nach sind die hemmenden Einflüsse meistens stärker; man muss dann daran arbeiten, zu durchschauen, wohin eine in einem Stück nur gestreifte Tendenz eigentlich führen müsste - meistens steht das ja neben anderen Dingen und wird nicht wirklich durchgeführt. Da gibt es schon eindeutige Kriterien für die Beurteilung einer Komposition. Im Prinzip sind diese Kriterien nicht anders als die klassischen Kriterien, nur müssen sie sehr viel differenzierter gedacht werden. Zum Beispiel ist der Gedanke der Einheit als Einheit einer geschlossenen Form nicht mehr haltbar; er ist aber wohl haltbar im Sinne eines Ausgleichs, einer Proportionierung unter Umständen sehr heterogener stilistischer oder technischer Elemente. Ich verwende gerne den alten Heraklit-Satz von der "gegenstrebigem Fügung": widersprüchliche, ja sich ausschließende Elemente tragen sich durch ihre Gegensätzlichkeit - eine für mich persönlich sehr wichtige Art zu denken. Ein Stück muss also keineswegs logisch geschlossen sein - es kann sehr wohl in sich widersprüchlich sein und mit ästhetischen Brüchen arbeiten, nur muss es mit diesen Widersprüchen wiederum auf eine durchdachte Weise umgehen. Selbst wenn einer ein Fragment schreibt: Auch ein Fragment muss als bewusst offene Form in sich stimmen.

A.S.: Warum stimmt etwas in sich? Ich glaube, wir nähern uns langsam den Grenzen der Verbalisierbarkeit...

H.Z.: Selbstverständlich darf sich das Verbalisierbare nicht nur auf die technischen Mittel beschränken. Aber man muss den Mut haben, wenn man überhaupt über Musik redet, auch das Nicht-Hinterfragbare, Individuelle mit ins Spiel zu bringen. Man muss die ästhetische Position eines Künstlers aus seinem individuellen Willen begründen und dann untersuchen, welche Mittel er benutzt, um sich mitzuteilen. Hier wird das Kriterium der Deutlichkeit wichtig: Heute ist es noch viel wichtiger als früher, alles, was man sagt, möglichst deutlich zu sagen.

Eigentlich muss ein Kunstwerk heute den Schlüssel zu seiner eigenen Lesbarkeit in sich selber tragen, es muss seine eigenen Mittel explizieren. Das heißt, dass zumindest bis zur Mitte eines Stücks der Gebrauch der Mittel klar werden muss. Danach müsste der Hörer die Möglichkeiten gewonnen haben, das Stück zu dechiffrieren - wobei ich selbstverständlich zugebe, dass dazu ein mehrmaliges Hören gehört. Immerhin muss es möglich sein, die verwendeten Mittel in einer Art "Exposition" klar zutage treten zu lassen; die Art, wie das Stück weitergeführt wird, müsste in einem nachvollziehbaren Verhältnis zu diesen exponierten Mitteln stehen.

A.S.: Unter welchen Bedingungen können Urteile anderer über die eigene Arbeit hilfreich sein? Können sie es überhaupt sein?

H.Z.: Manchmal helfen einem beiläufige Nebenbemerkungen oder auch unfreiwillige Reaktionen, zum Beispiel bei Proben, wo man merkt, dass etwas nicht kommt und es nicht am bösen Willen der Musiker liegt, sondern daran, dass man sich verschätzt hat. Ich habe am meisten im praktischen Umgang mit

den Musikern oder Sängern gelernt, und zwar nicht nur in technischer Hinsicht - das kann man noch am leichtesten korrigieren -, sondern auf der Ebene der Empfindung und der Kommunikation, bei der Frage, was sich bei einer Komposition mitteilt. Schriftliche Äußerungen dagegen habe ich nie als wichtig empfunden - was nicht ausschließt, dass es Kollegen anders geht.

Wenn man versucht, als Lehrer oder als Freund Einflüsse auszuüben, geht das nur durch eine Haltung der Sympathie, des Sich-Öffnens für die Andersartigkeit eines Menschen - ich würde das als ethische Forderung formulieren. Wenn ich diese Sympathie nicht aufbringe, muss ich den Mund halten. Entwickle ich aber diese Sympathie, kann ich unter Umständen erahnen, was dem anderen eigentlich vorschwebt und ihm vielleicht noch nicht gelungen ist und mich an diesem Suchprozess, den schöpferisches Denken darstellt, helfend beteiligen. Ich glaube aber, das kann niemals aus einer doktrinären Einstellung heraus entstehen, indem ich meine eigene Position verteidigen und anderen aufzwingen möchte; ich halte das heute für gelinde gesagt nicht mehr produktiv.

A.S.: Wir haben schon deine Tätigkeit als Dirigent angeschnitten: Was ist für dich als Interpret für die Beurteilung eines Stückes wichtig?

H.Z.: Wenn man sich auf dem Podium bewegt - das gilt gleichermaßen für Instrumentalisten oder Sänger - kommt ein Aspekt der Musik sehr stark in den Vordergrund: ihre Präsenz. Sie muss als Mitteilung auf dem Podium bestehen. Ich werde nicht müde, jungen Kollegen zu sagen, dass ein Komponist sich am Schreibtisch immer wieder in die Situation der Aufführung versetzen muß. Wenn ein Stück während der Zeit, die es beansprucht, die ja auch Lebenszeit des Hörers ist, ihn nicht fesseln kann, ist irgendetwas faul.

A.S.: Gibt es denn bei der Beurteilung eines Stückes keine Interferenzen zwischen deinen Erfahrungen als Dirigent und denen als Komponist? Ein Interpret stellt letztlich doch ganz andere Anforderungen an eine Partitur als ein Komponist.

H.Z.: Das würde ich nicht sagen. In einem Aufsatz³ habe ich versucht, die Interpretation als Teil der Komposition und die Komposition auch als Interpretationsvorgang zu begreifen. Damit will ich sagen, dass die Interpretation etwas qualitativ Neues gegenüber dem Text schafft, wenn sie aus dem Geist der eigenen Zeit und der eigenen Individualität des Interpreten kommt. Bei einer Interpretation, die über das bloße Realisieren des Buchstabens hinausgeht, liest der Interpret etwas aus dem Text heraus, was der Autor so gar nicht gesehen hat. Ein Interpret muss letztlich an den Punkt kommen, wo er sich ein Stück so anverwandelt, dass seine eigene Individualität einfließen kann - das kann im Grenzfall auch Veränderung heißen. Daher kommt ja meine Idee der veränderten Lesart von Texten, wie ich es zum Beispiel bei der "Winterreise" gemacht habe. Ich denke, das ist ein Punkt, der uns erst jetzt wieder bewusst wird; es gab ja einige - Liszt, Busoni, Strawinski -, die versucht haben, diese Trennung von Komponist und Interpret zu relativieren. Bei Liszt ist oft nicht klar, ob es sich um Komposition oder Interpretation handelt: Er hat ja auch seine eigenen Stücke oft mehrmals bearbeitet, verändert oder neu geschrieben - von Bearbeitungen von Schubert oder Mozart abgesehen, die nicht mehr als Interpretation eines Originals zu

³ "Interpretation-Schrift-Komposition" in: Hans Zender: Wir steigen niemals in denselben Fluß; Herder, Freiburg (1996)

lesen sind, sondern als eine Umformung. Da fließt etwas von der Zeit Liszts in die alten Texte ein, oder sogar von seiner Biographie, wenn es sich um Bearbeitungen eigener Stücke handelt.

Diese Möglichkeit einer ständigen Veränderung muss man in betracht ziehen, wenn man heute überhaupt noch definieren will, was ein Interpret ist, in einer Zeit, wo die meisten Interpreten anscheinend längst verlernt haben, mit einem Text produktiv umzugehen und nur noch ihre eigenen Abziehbilder sind.

A.S.: Diese Trennung von Interpret und Komponist ist wohl auch eine Folge der Idee des "Meisterwerks" als einer unveränderlichen Größe.

H.Z: Als ich in den fünfziger und sechziger Jahren anfang, war die Werktreue das Ideal - gerade gegenüber der Willkür der romantischen Interpreten wie Furtwängler oder Edwin Fischer. Ich glaube aber, man hat in den letzten Jahren das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, und wir müssen heute wieder ganz bewusst dieses verändernde Kriterium einer lebendigen Interpretation reflektieren.

Auf der anderen Seite stellt sich natürlich die Frage, wo die Willkür des Interpreten beginnt. Ich meine, wenn der Interpret ein Stück nicht liebt, wird er wahrscheinlich nicht zu einer schöpferischen Interpretation vordringen und entweder nur den Buchstaben exerzieren oder Willkürakte setzen, also ein Stück zurechtstutzen oder einfach verändern, was ihm nicht passt. Wenn er es aber liebt, hat er die Chance, bei genügendem Können, genügender Vertiefung und Arbeitsintensität, eine schöpferische Interpretation zu liefern, also etwas aus einem Text herauszulesen, was bisher auf diese Weise noch nicht gelesen worden ist.

A.S.: Das Sich-Anverwandeln eines fremden Textes ist also für Interpreten wie Komponisten gleichermaßen notwendig...

H.Z: ...man muss sich aber auch seine Grenzen setzen und sagen: bei diesem Stück schaffe ich das, bei jenem schaffe ich's nicht. Da finde ich auch die Begrenzung eines Repertoires authentisch; es sollte nicht jeder alles machen.

A.S.: Ich möchte noch einmal auf den Kompositionsunterricht zurückkommen: Bevor du jemand in deine Klasse aufnimmst, also im ersten Moment der Fühlungnahme, spielt ja auch bereits das Be-Urteilen eine Rolle...

H.Z: ...da würde ich noch nicht von Urteil sprechen. Bei der ersten Begegnung mit einem noch nicht voll ausgereiften Komponisten ist vor allem die Intuition wichtig - eine Ahnung, wie sich dieser Mensch entwickeln könnte, von dem ich einige Zeilen Musik vor mir sehe - und ob diese Entwicklung sich in Bahnen bewegt, die in etwa mit meiner eigenen Individualität kompatibel sind. Am Rande spielt da schon die eigene Individualität mit, aber eben: am Rande! Ich würde jedoch niemand nehmen, von dem ich den Eindruck habe, dass er sich auf ein Ziel zubewegt, das mir völlig fremd ist. Dem würde ich raten, zu jemand anderem zu gehen.

Das ist ein rational nicht hinterfragbarer Vorgang, wo ich als ganzer Mensch zu antworten versuche und mich frage: Kann ich auf diesen mir gegenüberstehenden Menschen produktiv einwirken? Kann da eine Sympathiebeziehung entstehen? Selbstverständlich kann man sich irren...