
Rudolf Kelterborn

Geboren am 3. September 1931 in Basel. Lebt in Basel. Kann sich nicht mehr genau an die kompositorischen Anfänge erinnern, die in die frühe Primarschulzeit fallen. Hat sich spätestens dann für die Komponistenlaufbahn entschieden, als er mit zweiunddreißig Jahren eine Professur in Detmold erhielt. Ein vollständiges Werkverzeichnis seiner rund hundertsiebzig Kompositionen hat er nie geführt.

Es seien »etwas äußerlich wirkende Gewaltmittel« angewendet worden, kritisierte ein säuerlicher Willi Schuh 1956 nach der Uraufführung von Rudolf Kelterborns »Sonata für zwei Klaviere« am Schweizerischen Tonkünstlerfest.³ Auch in Darmstadt wurde das Stück ausgebuht, als zuwenig avantgardistisch diesmal. Später wurde es vergessen – bis es nun vom Klavierduo Adrienne Soós/Ivo Haag ausgegraben wurde. Sie präsentierten die »Jugendsünde« (Kelterborn) in Basel und Zürich als temperamentvolles, unverquältes, auffallend jazziges Stück, und Kelterborn, der die Idee einer Aufführung zunächst »ziemlich seltsam« gefunden hatte, ist noch im nachhinein »ganz vergnügt«, wenn er an die Probenarbeit zurückdenkt. Nicht zuletzt deshalb, weil der scheinbar so spontane Schwung dieser Musik auf streng zwölftönigen Konstruktionen basiert: ein Coup, wie ihn auch der heutige Kelterborn immer wieder plaziert.

18

Über- raschungen

Kelterborn hat ein Flair für Unvorhersehbares. Immer wieder und immer öfter sorgt er für Überraschungen, insbesondere im formalen Bereich. Die »naiven Formen« aus der Zeit der »Sonata für zwei Klaviere«, als es noch a-b-a-Muster und ähnliches gab, sind längst überwunden. Vor allem mit seinen Schlüssen geht er immer wieder unkonventionelle Wege: Oft gibt es in seinen Werken einen Moment, in dem sie eigentlich fertig sein könnten – und dann sozusagen noch einmal neu beginnen. So schließt ein finsternes, dramatisches »Nachtstück« für Klavier, das er kürzlich komponiert hat, mit einer hellen, geradezu ekstatischen Coda.⁴ Ein risikoreiches Konzept, wie Kelterborn selbst sagt, »das muß schon sehr genau stimmen, damit es aufgeht«.

Von Risiko ist in letzter Zeit auffallend oft die Rede, wenn es um seine Musik geht. Wagemutiger, phantasievoller, unkonventioneller, auch undomestizierter als früher seien seine Werke, darin sind sich die Kritiker einig. Kelterborn freut sich über diese Kommentare, »nicht aus Eitelkeit, sondern weil sie meinem eigenen Empfinden entsprechen«. Es habe zwei, drei Male in seinem Leben Phasen

gegeben, »in denen es einfach gelaufen ist, in denen sich neue Fenster geöffnet haben«. Die jetzige Phase dauert schon ziemlich lange, und immer wieder öffnen sich auch Fenster, die Kelterborn zuvor absichtlich geschlossen hatte. Dann tut er Dinge, die er aus Prinzip nie tun wollte; mit Zitaten etwa arbeitete er grundsätzlich nicht – bis er nun doch ein Stück mit Zitaten plant.

Es sind keine bewußten Entscheide, die zu solchen Richtungswechseln führen. Kelterborn ist keiner, der sich vornimmt, plötzlich in einem anderen Stil zu komponieren. »Es gibt Kollegen, die entschließen sich eines Tages für die Wiederentdeckung von C-Dur oder die sagen: ›Ich schreibe jetzt weniger strukturell und dafür mehr in der Tradition französischer Klangsinnlichkeit.« Solche Entscheidungen sind ihm fremd, und das hört man seinen Werken an. Auch wenn sie immer wieder in neue Bereiche führen, auch wenn die musikalischen Frei- und Frechheiten zunehmen: Die Basis für alles bleiben ein unverkennbar dichter, ausdrucksstarker Stil und ein souverän beherrschtes Handwerk. Weit auffallender als ein gelegentlich feststellbarer Einfluss von Webern, Bartók oder Ligeti, weit prägender als die Auseinandersetzung mit Serialismus oder Aleatorik ist die Unabhängigkeit dieser Tonsprache. Er habe eine bestimmte Musik in sich, so Kelterborn, »das kann ich nicht einfach per Kopfscheid umpolen«. Entwicklungen geschehen; sie werden zwar bewußt umgesetzt, aber nicht bewußt gesteuert. Und manchmal überraschen sie auch ihn selbst.

19

Das war zum Beispiel im 1996 entstandenen »Namenlos« der Fall. Lange war nicht klar, was für einen Schluss dieses Stück bekommen sollte – bis Kelterborn auf die Idee kam, die sechs nach vielschichtigen Symmetrien gestalteten Sätze für großes Instrumentalensemble und fast instrumental eingesetzte Elektronik mit einer Coda zu ergänzen, in der ein Bariton beinahe ohne Begleitung Petrarcas »Or che'l ciel e la terra« singt. »Vegghio, penso, ardo« lautet die letzte Zeile, die Kelterborn von dem Sonett übernimmt (er übersetzt sie frei als »wache ich und denke, glühe ich«). Leise werden diese Worte gesungen, »molto tranquillo«, und sie charakterisieren nicht nur im nachhinein den instrumentalen Teil des Werks, sondern sind zu Recht als eine Art musikalisches Selbstporträt Kelterborns interpretiert worden.⁵

In seiner Arbeit verbinden sich das Denken und das Glühen, die intellektuelle und die emotionale Wachheit tatsächlich in gleichberechtigter Weise. Selbst die ungestümsten Passagen sind unübersehbar mit kühlem Kopf gestaltet und notiert – das zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf seine Partituren. Da gibt es keine Notationsexperimente, keine wilden Taktwechsel, keine Überlagerungen von Quintolen und Septolen, kein unsinniges Übereinanderschichten von lauten und leisen Tönen, kurz: keine unnötigen Hürden für die Interpreten. Den rhythmisch vollkommen ungezähmten Beginn des ZKO-Auftragswerks »Passions« etwa hat

Selbstporträt

Kelterborn im 3/4-Takt notiert (Notenbeispiel S. 31). Er hätte es auch im aufsehenerregenderen 11/8-Takt tun können, »aber solche Dinge siedle ich sehr nahe bei der Hochstapelei an«. Er will seine Musik, die keine einfache Musik ist, immerhin so einfach wie möglich aufschreiben. »In einer Partitur, die komplizierter aussieht, als sie klingt, stimmt etwas nicht«, sagt er, und auch das Umgekehrte gilt für ihn: »Eine Partitur, die komplexer und differenzierter klingt, als sie aussieht, ist eine gute Partitur.«

Ganz in diesem Sinn war es ein an sich einfacher Einfall, dem instrumentalen »Namenlos« einen vokalen Schluss zu geben; aber selbst auf CD ist die Wirkung, die dieser Schluss einst bei der Uraufführung hatte, nicht verblasst. Damals hatte kaum jemand im Publikum bemerkt, daß zusammen mit dem Sinfonieorchester Basel und dem Dirigenten Howard Griffiths auch der Sänger Kurt Widmer auf das Podium gekommen war, und Kelterborn freut sich immer noch über den gelungenen Effekt. Nicht, weil es ihm darum ginge, das Publikum zu verblüffen, sondern weil er in einem solchen offenen, überraschenden Schluss eine Möglichkeit sieht, unverbrauchte Formen zu schaffen.

Form

Mit der Auflösung der Tonalität ist für Kelterborn auch die Möglichkeit, traditionelle Formen wie Sonaten oder Fugen zu schreiben, nicht mehr gegeben. »Wenn Beethoven oder Schumann Sonatenhauptsatzformen gestalteten, dann lebten diese Formen ganz entscheidend vom Tonartenplan, davon, daß der Hauptsatz in einer anderen Tonart steht als der Seitensatz. In einer nicht-tonalen Tonsprache machen solche Formen deshalb keinen Sinn mehr, da sind sie nur noch leere Gerüste, Schwarz-weiß-Reproduktionen von ursprünglich großartigen Gemälden.«

20

Ohne tonale Bezüge fallen auch die Kadenzformulierungen weg, die einst unzweifelhaft einen Schluss anzeigten oder hinauszögern konnten – »man denke nur an die Arie der Pamina, wie da die Kadenz immer wieder verschoben wird, weil sie einfach noch nicht sterben will!«. Auch deshalb sind Kelterborn die Schlüsse seiner Werke so wichtig. Wie zeigt man an, daß etwas fertig ist? Wie kann man das einst so entscheidende Spiel mit Hörerwartungen und ihrer Täuschung mit heutigen Mitteln weiterspielen? Die Antwort auf solche Fragen, da ist er überzeugt, lässt sich nur individuell beantworten, in jedem Werk wieder anders. Deshalb sucht er für jedes Werk eine eigene Form und komponiert nicht einfach geradeaus, sondern legt einen formalen Ablauf schon im vornherein fest.

Blitzstart

Kelterborn arbeitet mit Konzepten, und er hat auch seine Schülerinnen und Schüler stets dazu angehalten. Einer der ersten, die er mit dieser Vorgabe konfrontiert hat, war Peter Wettstein (vgl. S. 63), und wenn Kelterborn an diesen Unterricht zurückdenkt, kommt er ins Schmunzeln. Blutjung sei er gewesen damals, neunundzwanzig erst und damit kaum älter als seine Schüler, als er

in Detmold an der Nordwestdeutschen Musik-Akademie eine Stelle erhielt; drei Jahre später war es bereits eine Professur.

Es war nicht das einzige Mal, daß etwas schnell ging in der Karriere von Rudolf Kelterborn. Die Notenschrift hat er früh gelernt, »spätestens zusammen mit der Buchstabenschrift«. Noch während der Schule, als er in Basel das Humanistische Gymnasium besuchte, begann er mit dem Musikstudium; »wenn ich jeweils zu einer Probe mußte während der Unterrichtszeit, sagten die Lehrer, ich solle nur gehen, aus mir werde doch nur ein Musiker«. Nicht nur deswegen ist ihm die Zeit in guter Erinnerung geblieben. Auch die Lehrer selbst – aufgrund einer Regelung aus Nietzsches Zeiten viele Universitätsdozenten – hatten es ihm angetan; »tolle Käuze« habe es darunter gehabt, langweilig sei es nie gewesen (und daß Langeweile schon damals etwas vom Schlimmsten gewesen wäre für einen wie Kelterborn, kann man sich unschwer denken).

Anfang zwanzig erlebte er dann die ersten Aufführungen eigener Werke, die er im Studium bei Walther Geiser in Basel erarbeitet hatte. Später studierte er bei Willy Burkhard in Zürich, Meisterkurse bei Boris Blacher in Salzburg und bei Wolfgang Fortner und Günter Bialas in Detmold folgten, danach ging es wie von selbst: Schon als Vierundzwanzigjähriger kam Kelterborn als Lehrer für Theorie, Analyse und Komposition an die Basler Musik-Akademie und wurde als »förderungswürdiger junger Schweizer« mit Kompositions-Aufträgen »eingedeckt«. Anders als bei manchen anderen förderungswürdigen jungen Schweizern kam es bei ihm dann dazu, daß er bald einmal Aufträge ablehnen mußte, daß seine Werke auch im Ausland aufgeführt wurden, daß Anfragen für zunehmend umfangreichere Stücke kamen. Vier abendfüllende Opern hat Kelterborn geschrieben, das sagt schon einiges über den Anklang, den seine Musik fand.

21

Spätestens seit Detmold lag damit sein beruflicher Schwerpunkt bei der Komposition – auch wenn die zeitliche Belastung zuweilen anderes hätte vermuten lassen. Er wisse rückblickend wirklich nicht, wann er überhaupt komponiert habe, sagt Kelterborn, und das ist keine Übertreibung. Nach der Rückkehr aus Detmold lehrte er in Zürich (1968–75) und in Karlsruhe (1980–83), war Hauptleiter der Abteilung Musik bei Schweizer Radio DRS (1974–80), Chefredaktor der Schweizerischen Musikzeitung (1969–75),⁶ schließlich Direktor der Musik-Akademie Basel (1983–94). 1987 gründete er zusammen mit Heinz Holliger und Jürg Wyttenbach das Basler Musik Forum, dessen Programme er bis 1997 mitgestaltete. Daneben hat er bis Anfang der 1990er Jahre stets auch dirigiert; zwar hat er die ursprüngliche Idee einer Dirigentenlaufbahn früh aufgegeben, »weil ich kein besonders guter Dirigent war«, aber weil er »auch kein besonders schlechter Dirigent« war, stand er zumindest mit Programmen, in denen eigene Werke vorkamen, regelmäßig auf verschiedensten Podien.

»Ein dichtes Netz von Bezügen«

Rudolf Kelterborn über »Passions«

Ihr Stück heißt »Passions«: Ist dieser Titel französisch oder englisch gemeint?

Englisch, weil »Passion« im Englischen mehr Bedeutungen hat. Leidenschaft, Gemütsregung, Zorn, heftige Zuneigung ... Der Zorn zum Beispiel ist im französischen Begriff nicht enthalten. Ein weiterer Vorteil ist, daß der englische Begriff nicht so sehr mit der christlichen Passion verbunden wird.

Wie wählen Sie einen Titel?

Ich habe verschiedene Arten von Titeln. Auf der einen Seite gibt es die Gattungsbezeichnungen - Streichquartett Nr. 6 oder Musik für irgend etwas. Auf der anderen Seite gibt es jene Titel, die eine Hörerwartung wecken wollen, die die Phantasie des Publikums in eine bestimmte Richtung lenken; »Phantasmen« etwa oder »Nachtstück«. »Passions« gehört in die zweite Kategorie.

25

Es ist eigentlich erstaunlich, daß Sie solche Titel wählen; in der Regel wehren Sie sich gegen außermusikalische Erklärungen.

Es nervt mich tatsächlich, daß das Zutrauen in die Musik dauernd abgebaut wird, teilweise von den Komponisten selbst, teilweise auch von den Feuilletons. Es muß immer etwas Privates hinter einem Stück stecken, etwas Psychologisches ... Das kann ja manchmal interessant sein, ich bin da nicht stur, aber ich finde es keine gute Tendenz, daß man der Musik selbst nichts mehr überlässt. Deshalb sind meine »außermusikalischen« Titel nie so konkret, daß sie die Assoziationsfreiheit gefährden würden. Gleichzeitig sollen sie aber auch nicht beliebig sein - aber da habe ich eigentlich keine Angst, daß man meine Musik als lustig oder lässig empfinden könnte, wenn ich das nicht will.

Setzen Sie den Titel fürs Publikum oder ist er auch wichtig für Sie als Komponist?

Ich kann eigentlich gar nicht anfangen zu komponieren, wenn ich den Titel nicht habe, das ist so eine Marotte von mir. Wobei ich mit zunehmendem Alter feststelle, daß sich derartige Gewohnheiten relativieren ...

Gilt das auch für die Konzepte? Ihr ehemaliger Schüler Peter Wettstein erzählt, Sie hätten von Ihren Schülern stets verlangt, daß sie vor der eigentlichen Kompositionsarbeit ein Konzept erstellen und sich dann daran halten.

Musik in einem Satz für Streichorchester

In einer Analyse von Anton Weberns Symphonie op. 21 hat Rudolf Kelterborn einmal darauf hingewiesen, daß die kompositorischen Strukturen – die Sonatenhauptsatzform, die Zwölftonreihen, die Symmetrien – beim Hören nicht nur kaum nachzuvollziehen sind, sondern der hörbaren Form des Werks zum Teil sogar zuwiderlaufen.¹¹ Auch seine eigene Musik (wie fast jede Musik) kann man von diesen zwei Seiten her betrachten: Da ist einmal eine eng vernetzte Struktur, die sich anhand der Partitur studieren lässt; und da ist auf der anderen Seite als Resultat davon eine Form, die sich beim Hören erschließt. Im Fall von »Passions« ist diese Form eigentlich eine Vielzahl von Formen, je nachdem, nach welchen Kriterien man hört. Ob man sich an den unterschiedlichen Graden der Gesanglichkeit orientiert oder am Geräuschanteil in der Musik, an den Verdichtungen und Ausdünnungen des Satzes oder an den Momenten der Stille: Die Gliederung und damit die Wirkung des Stücks ist jedes Mal verschieden. Der aussichtslose Versuch, diese unbändige Musik in einer »kompletten« Analyse zu bändigen, soll hier deswegen gar nicht erst unternommen werden. Statt dessen zeigen

32

Station 1 – der Anfang (0'00–0'57)

Der Titel »Passions« kündigt heftige Gefühle an, und heftig ist auch Kelterborns Tonsprache in diesem Stück. Gleich zu Beginn werden Klangblöcke aus der Stille herausgebrochen und als unbehauene, ungeschliffene Massen herumgeschoben; auch der Akkord, der immer wieder zwischen diese Blöcke schlägt (0'14, 0'24), ist eher ein Meißel als ein Hämmerchen.

Archaisch, geradezu vormusikalisch wirkt dieser Beginn. Kompositorisch allerdings ist er wie das ganze Stück bis ins Detail ausgestaltet (Notenbeispiel S. 31). Im ersten Klang, der – um im Bild zu bleiben – in der Folge die Funktion des Meißels übernimmt (und durch das ganze Stück immer wieder Akzente setzt), reiben sich die Töne c, cis, d und es in einem engen Cluster. Die Klangblöcke, die herumgeschoben werden, sind ebenfalls geprägt von Cluster-Strukturen, und die Glissandi sorgen zusätzlich dafür, daß hier keine Tonhöhen, sondern nur Gesten zu hören sind. Auch sonst wird alles unternommen, um eine Verortung des musikalischen Geschehens

zu verunmöglichen: Der Dreivierteltakt wird mit Akzenten auf unterschiedlichen Taktzeiten und ungleich lange auszuhaltenden Pausen unhörbar gemacht; die heftigen Crescendo-Bewegungen, die sich dem natürlichen Vorgang des Verklingens widersetzen, unterstreichen die Wildheit dieser Töne ebenfalls. Fassbar wird die Musik erst, wenn sich nach weiteren Meißelschlägen eine leichte, geradezu barock anmutende Polyphonie von drei Soloeigen über die Klangbrocken legt (0'49), die dem Stück sozusagen den Weg vom Steinbruch in den Konzertsaal weist.

Station 2 – die Flageoletts (1'30–2'11)

33 Eine »morendo«-Passage führt in die erste (Beinahe-)Stille (1'30). Die Musik zerflattert, löst sich auf – und schafft Raum für einen zerbrechlichen, unwirklichen Flageolettklang (1'38). Fremd wirkt dieser Klang, und doch ist er nicht ganz neu: Zumindest die Melodie der ersten drei Töne (Halbton aufwärts, Ganzton abwärts) hat man zuvor schon gehört, versteckt in einer über den Klangblöcken obenausschwingenden Linie (1'14). Auch der Einsatz von drei Soloinstrumenten – hier sind es zwei Violinen und eine Viola – verweist auf Bekanntes. Und wie der rauhe Beginn des Stücks sucht auch diese Passage nicht den Schönklang, sondern den radikalen Ausdruck. In ganz anderer Weise allerdings: Zu den Flageoletts kommt später eine in höchster Höhe irrlichternde Melodie in zwei weiteren Violinen (1'51), in den Kontrabässen werden die Bogen mit der Holzseite auf die Saiten geworfen (1'56), weitere Violinen spielen »so hoch wie möglich« oder in tieferen Läufen und Pizzicati »so schnell wie möglich« (1'58): Es ist eine extreme Musik, eine, die im wörtlichen Sinn an die Grenzen geht und bei der man auch beim Hören den Eindruck hat, daß ihr die fünf Notenlinien zu eng seien.

Spätestens an dieser Stelle wird der Kontrast als Konstruktionsprinzip des Stücks erkennbar. Auf rauhe, tiefe Klänge folgen fragile, hohe, auf einen dichten Satz ein solistisch gestalteter, auf ein zerrissenes Klanggewebe eine streng gearbeitete Polyphonie (z. B. 2'43). Lärm und Stille, Schärfe und Unschärfe, Geräusch und Klang – mit den Gegensatzpaaren, die diese Musik prägen, ließen sich lange Listen füllen. Allerdings hakt Kelterborn diese Kontraste keineswegs systematisch ab; auch im Aufbau, in immer wieder überraschenden Kehrtwendungen oder unerwarteten Klangkombinationen zeigt sich der ungestüme Charakter von »Passions«.

Station 3 – die Geräusche (3'30–4'19)

Wieder erlischt die Musik, wieder läßt sie sich neu auf (3'30), diesmal in einem dunklen Klangfeld, das nur von einzelnen Geräuschen und Schlenkern abgesteckt wird. Die Mehrheit im Orchester schweigt, nur einzelne Soloinstrumente treten auf: ein Cello mit einem harschen Tremolo, ein Kontrabaß mit einem harten Pizzicato (3'32), eine Viola mit einem heftig angerissenen, rasch verklingenden Triller (3'35).