

FONO FORUM Arnt Cobbers

Vorabdruck

Eberhard Kloke bearbeitet Opern von Wagner und Strauss, macht aus Beethovens Klaviersonaten Sinfonien – und beantwortet nun auch Charles Ives mit „The Answered Question“

Er brauche „diesen ganzen Öffentlichkeitskram“ nicht mehr, sagt Eberhard Kloke, der sich nach 40 Jahren u.a. als GMD in Ulm, Freiburg, Bochum und Nürnberg 2012 vom Podium zurückzog, um sich nur noch am Schreibtisch seiner Wohnung in Berlin-Schöneberg seinen Kompositionen, Bearbeitungen und Transkriptionen zu widmen. Mehr als 130 Opus-Zahlen weist sein Werkkatalog auf, der rasch wächst. Dass der gebürtige Hamburger ein produktiver und schneller Arbeiter ist, kann man sich beim Gespräch bei einer Tasse Kaffee gut vorstellen. Sein neuestes Werk ist ein (halbes) Programm fürs Musikfest Berlin: Lieder von Ives und Mahler in seinen Bearbeitungen und Klokes Komposition „The Answered Question“, aufgeführt von Anna Prohaska und dem Mahler Chamber Orchestra unter Leitung von Antonello Manacorda.

Herr Kloke, haben Sie die Antwort auf Ives‘ „Unanswered Question“ gefunden?

Ich versuche die Antwort zu finden, indem ich die Frage anders stelle. Wie ich sie stelle, wird man ja dann hören. Und ob die Antwort befriedigend ist, müssen die Zuhörer entscheiden. Das Stück begleitet mich schon mein Leben lang – weil ich es für einen ganz genialen Entwurf halte, allein von der Tonsprache her, die auf drei Ebenen läuft. Da hat Ives als erster genuin amerikanischer Künstler einen Markstein gesetzt. Das geistert durch zahlreiche Programme, die ich dirigiert habe, und nun wollte ich in diesem Zusammenhang mal eine Antwort formulieren.

Wie lautet die Frage bei „The Unanswered Question“?

Es ist vor allem eine musikalische Frage, die von der Trompete gestellt und immer dissonanter von den Holzbläsern beantwortet wird, und darunter liegt ein tonaler Streicherteppich wie eine Passacaglia, die immer wiederholt wird. Die Frage wird immer wieder gleich gestellt, und die Antwort wird immer ungewisser.

Ist „The Answered Question“ eine eigene Komposition?

Ja, aus Ives-Material. Komponieren heißt ja im ursprünglichen Sinne nichts anderes als Zusammensetzen. Ich setze das Material jetzt anders und neu zusammen, sowohl die Frage als auch die Antwort, und komme dann zu einem interessanten Schluss.

Der Werkkatalog auf Ihrer Homepage ist überschrieben mit „Kompositionen, Bearbeitungen, Transkriptionen“. Ist das für Sie alles gleichberechtigt?

Ja, die Transkriptionen sind immer Veränderungen der Originalgestalt, Weiterentwicklungen – es sind komponierte Interpretationen. Sie haben immer eine ganz bestimmte Intention dramaturgischer oder aufführungspraktischer Art: zum Beispiel vom Klavier aufs Orchester oder vom Orchester aufs Kammerorchester, mal mit Gesang, mal ohne. Ich versuche das, was mir wichtig war und was ich mir erarbeitet habe in meinem 40jährigen Leben als Dirigent, neu zu durchdenken und neue Lösungen zu finden.

Was ist der Unterschied zwischen einer Bearbeitung und einer Transkription?

Bearbeitung ist der übergeordnete Begriff. Bearbeiten heißt etwas verändern, Transkription meint dagegen mehr oder weniger die Überschreibung eines Musikstückes, den Übergang der Originalgestalt in eine neue Gestalt unter bestimmten Gesichtspunkten, die ich selbst setze.

Bei einer Komposition erschaffen Sie etwas von Null, das ist Ihr Werk. Aber eine Bearbeitung bleibt doch das Werk des Originalkomponisten.

Nein, das sehen Sie falsch. Die Bearbeitung schafft etwas Neues, was man manchmal sogar als Eigenkomposition bezeichnen kann. Wenn man etwas vom großen Orchester auf ein Klavier transkribiert oder wie jetzt bei den Ives-Liedern vom Klavier auf ein kleines Orchester, da entsteht etwas vollkommen Neues. Das ist so ein Zwischenschritt, der mich immer sehr interessiert hat. Ich habe schon immer in meinen Konzertprogrammen versucht, neue Inhalte zu setzen, die Dinge neu zusammensetzen, nicht einfach Konzertstück, Solistenstück, Sinfonie. Das langweilt mich. Es muss sich ein inhaltlicher Faden durch das Projekt ziehen.

Man könnte ja vermuten, dass sich ein Komponist etwas gedacht hat bei der Besetzung. Nun kommen Sie und ändern sie einfach?

Komponisten denken sich viel, aber spätestens siebzig Jahre nach dem Tod eines Komponisten fängt das neue Denken an. Das betrifft mich ja genauso: Meine Werke sind geschützt bis 70 Jahre nach meinem Tod, dann ist es vorbei. Aber ich tue den Kompositionen ja keine Gewalt an. Ich möchte durch die Veränderungen etwas Neues sinnfällig machen, etwas zum Ausdruck bringen, was da noch nicht so klar ist. Ich nenne Ihnen ein Beispiel: die Oper „Capriccio“ von Richard Strauss. Es knallen die Bomben auf München, das Opernhaus steht ein halbes Jahr später in Flammen, und Strauss sitzt in seiner Klause und schreibt gemütlich „Capriccio“ über die Bedeutung von „Prima la musica, doppo le parole“, also Erst die Musik, dann der Text – oder umgekehrt. Ich finde

es im wahrsten Sinne des Wortes zur Unzeit, 1942 so ein Stück zu schreiben. Und Strauss selbst hat, als das Nationaltheater in Flammen aufgegangen war, die „Metamorphosen“ geschrieben, das ist sozusagen ein trauriger Abgesang für 23 Solostreicher, und den habe ich eingefügt in „Capriccio“, um sinnfällig zu machen, was das für eine Zeit war. So bekommt auch der unpolitische Strauss eine zeitgemäße Sinnfälligkeit.

Wie sind Sie überhaupt zum Bearbeiten gekommen?

Ich wollte 2002 im Bagno in Steinfurt, das ist der einzige freistehende Konzertsaal Europas aus dem 18. Jahrhundert, „Wozzeck“ aufführen. Aber der ist für ein 90-Mann-Orchester geschrieben. Und da habe ich eine Bearbeitung gemacht für 30 Musiker, keinen Chor und die normal besetzten Solisten und habe ausprobiert, wie man in diesem Raum eine authentische Aufführung herstellen kann. So fing es an.

Dass man ein großbesetztes Werk für eine kleinere Bühne adaptiert, verstehe ich. Aber warum machen Sie aus Beethovens Klaviersonaten Orchesterwerke?

Schon Franz Liszt hat gesagt, dass das eigentlich Sinfonien sind. Und Busoni, der hier um die Ecke lebte, hat formuliert, dass die Sonaten eigentlich sinfonisches Material in sich bergen. Und ich dachte mir: Wieso führt das niemand aus? So habe ich mich hingesezt und exemplarisch 14 Sinfonien erstellt aus den Klaviersonaten.

Gab es schon Aufführungen?

Nein, ich verfolge meine Ideen und kann es mir leisten, mich nicht abhängig zu machen von Aufführungen. Die kommen so oder so. Ich mache das, was mir wichtig ist. Ich habe für Hamburg eine kleinere Fassung der „Elektra“ gemacht oder für Düsseldorf einen neuen „Tristan“ – nicht nur verkleinert, sondern ganz anders. Das waren Auftragswerke. Aber ich mache grundsätzlich nur das, was ich will und für richtig halte.

Wenn Sie Debussys Pelléas et Melisande oder Kurt Weills Silbersee oder die Wagner-Opern bearbeiten – haben Sie das Gefühl, da steckt mehr drin, als es die Originalform zeigt?

Selbstverständlich, sonst hätte ich es doch nicht gemacht.

Ihr Antrieb könnte ja auch sein, es besser zu machen als die Komponisten?

Man kann vieles besser machen. All diese Werke habe ich ja selbst oft dirigiert. Ich weiß genau, was unbefriedigend war. Dazu muss man wissen, dass Wagner

in deutschen Orchestern nie original gespielt wird. Er wird nur in Bayreuth in der Originalbesetzung gespielt, sonst wird immer - mehr oder weniger sinnvoll - weggelassen. Selbst in Wien, Berlin, München wird nicht „original“ gespielt. Und mein Ehrgeiz war, Wagner für kleinere Orchester zu schreiben, aber Wagners klangliche Grundintention zu bewahren. Ich habe auch Instrumente wie Altflöte oder Kontrabassklarinette eingefügt und den Ambitus nach unten und nach oben erweitert. Das ist auch schon mehrfach aufgeführt worden.

Man könnte es auch für vermessen halten, Wagner verbessern zu wollen?

Was heißt verbessern? Ich habe ihn verändert. Ich habe nichts dagegen, wenn man es im Original aufführt. Aber ich habe etwas dagegen, wenn kleinere Bühnen und kleinere Orchester so tun, als spielten sie den Original-Wagner, und dann wird klanglich „dummes Zeug“ produziert, um es mal klar auf den Punkt zu bringen. Für mich als Dirigent war es sehr schwierig, in Freiburg „Walküre“ zu dirigieren und nur so ein Rumpforchester zu haben. Dann schon lieber meine Bearbeitung, die sich orchestral an die Gegebenheit anpasst und auch neue Klangdimensionen zu eröffnen in der Lage ist.

Wie gehen Sie an eine Beethoven-Sonate heran? Wie Beethoven es vermutlich getan hätte – oder übertragen Sie es auf ein Orchester mit den klanglichen Möglichkeiten von heute?

Das ist eine sehr interessante Frage, die sich nicht abschließend beantworten lässt. Natürlich schweben die Beethoven-Sinfonien immer im Hintergrund, die kann ich nicht ganz wegdrücken. Aber trotzdem gehe ich mit dem Klangbewusstsein von heute ran. Ich glaube schon, dass ich zu anderen Konsequenzen komme als Beethoven. Beethoven war ja nun auch nicht der größte Instrumentator unter Gottes Sonne, da muss man sich bloß die Neunte ansehen, da weiß man, wieso das alles so schräg klingt. Das ist schlecht für die Sänger geschrieben, um das auch mal auf den Punkt zu bringen. Aber ich muss Beethoven auch in Schutz nehmen: Die instrumentalen Voraussetzungen waren viel schlechter, man hatte nicht die Ventilinstrumente, die man heute hat, die Trompeten klangen wie Hundegebell – ich möchte nicht hören, wie es früher geklungen hat. Wir haben heute ganz andere Möglichkeiten, und die nutze ich auch.

Wie verteilen Sie was auf die einzelnen Instrumente?

Ich weiß ja nun, wie hundert Jahre vor Beethoven komponiert wurde und wie 200 Jahre nach Beethoven komponiert wurde. Ich kenne das Instrumentarium von heute und die historisierende Aufführungspraxis von früher, d.h. ich weiß, wie und wo ich ansetze, aber ich will nicht leugnen, dass mir die Klangmöglichkeiten des heutigen Orchesters sehr dabei geholfen haben,

Beethoven ein Stück in die heutige Zeit zu rücken. Ich habe rund 800 Werke dirigiert in meinem Leben, ich weiß schon, wie ich wo eine Oboe, eine Klarinette oder ein Fagott einsetze. Das ist auch eine Frage der Erfahrung, dass man weiß, wie Beethoven das wohl gemacht hätte und dass man es aus heutiger Sicht über den Klang und über die Weiterentwicklung dieser Parameter entscheiden kann. Das Tolle ist ja, dass man sich nach getaner Arbeit am Computer alles anhören kann, und zwar relativ authentisch.

Nochmal zum Programm des Musikfests Berlin: Da transkribieren Sie nicht nur Lieder von Charles Ives und Gustav Mahler, sondern klauen, böse gesagt, dem armen Alban Berg auch seinen Werktitel, indem Sie die „Sieben frühen Lieder“ Gustav Mahler unterschieben.

Ich habe sieben Lieder aus dem Frühwerk von Mahler ausgewählt und nenne sie „Sieben frühe Lieder“, weil jeder denkt: Das ist doch Alban Berg! Aber dabei ist das ja ein Terminus technicus, den Berg nicht besetzen kann. In den ersten vier Sinfonien von Mahler steckt viel Material aus seinen frühen Liedern, die Verbindung bildet die Wunderhornthematik. Die Instrumentation der Lieder reichere ich nun umgekehrt um Themen, Techniken und Allusionen aus den Sinfonien an, und um das zu zeigen, hab' ich den Titel entlehnt. Insofern ist es ein Fangtitel.

Und wie haben Sie aus dem großen Oeuvre von Charles Ives sieben Lieder ausgewählt?

Die stammen alle aus der Sammlung der 114 Lieder, die ich für genial halte. Ich bin danach gegangen, wo ich die spannendsten Ansätze einer Bearbeitung sehe: in der Gegensätzlichkeit schnell-langsam, laut-leise, ironisch-humorvoll, Lieder, die gut zueinander oder gegeneinander passen. Die habe ich dann instrumentiert und auf Anna Prohaskas Stimme zugeschnitten, im Original sind sie nur für „Stimme“ geschrieben. Ich musste also einiges nach oben transponieren. Aber auch da geht meine Transkription zum Teil über Ives hinaus.

War Ives ein Großer?

Ein ganz Großer! Vielleicht der erste und aus heutiger Sicht auch der letzte Große in Amerika. Er war der erste genuin amerikanische Komponist, der nie in Europa war, der aber wusste, was hier geschrieben worden ist. Er hat europäische und amerikanische Musik, Volksmusik und populäre Musik aufgegriffen. Mich faszinieren die Ideen, die dahinterstehen. Nicht nur die musikalischen, Ives schöpfte auch aus einem Riesenschatz von Philosophie. Er war ja Versicherungsunternehmer, als solcher quasi ein Gegenbild zu Kafka. Er hatte keine fundierte musikalische Ausbildung wie Schönberg oder Mahler oder Berg. Er hat sich alles selbst beigebracht. Respekt! Und was er in dieser Zeit

geschrieben hat, ist ganz erstaunlich. Schönberg hat Brahms den Progressiven genannt. Aber man kann genauso gut sagen: Ives the progressive. Ich finde ihn schon vergleichbar mit Schönberg.

Ives' Musik gilt als schwierig – und ist es auch, wenn man an die vierte Sinfonie denkt?

Das stimmt, die vierte Sinfonie ist sehr komplex, die muss man ein paar Mal hören, um sie zu begreifen. Und es ist auch immer noch schwierig, Orchester zu finden, die das spielen wollen. Aber „The Unanswered Question“ verstehen Sie gleich beim ersten Mal. Man muss sich in Ives reindenken – weil es so uneuropäisch ist. So auf den Punkt getroffen in einer Weise, dass man frappiert ist.

Haben Sie einen Tipp, wie man sich Ives am besten nähert?

Hören! Alles hören! Anfangen mit „The Unanswered Question“ und enden mit „The Answered Question“.

Zum Schluss noch eine biografische Frage: Wieso sind Sie nach 20 Jahren als GMD aus dem Musikbetrieb ausgestiegen?

Wenn man 20 Jahre als GMD auf dem Buckel hat, dann möchte man, wenn sich danach keine interessante Position bietet, nicht herumtingeln mit immer denselben Werken. Und ich wollte mich auch nicht von einer Agentur vermarkten lassen, weil ich Zeit meines Lebens selbst entschieden habe, was ich mache und was ich lasse. Da kam mir das Schreiben sehr zupass, weil ich das Nachdenken über Musik als etwas Wichtiges gerade nach dem Dirigieren empfunden habe, also nicht nur den Komponisten nachzuspüren, sondern es primär zu tun. Am Anfang habe ich das schon als Defizit empfunden, nicht mehr selbst bestimmen zu können, was ich unter welcher Voraussetzung dirigiere. Aber das hat sich rasch gegeben. Stellen Sie sich vor, ich müsste jetzt zehn Mal die Zweite Brahms dirigieren! Da empfinde ich diesen ureigenen Weg, immer wieder Neues zu entdecken, indem man weiterkomponiert und komponierenderweise interpretiert, sehr viel spannender.

Sie haben 1999 „musikakzente 21“ gegründet mit dem Anspruch, Musikkonzepte fürs 21. Jahrhundert zu entwickeln.

Das hab ich ja auch, die Konzepte und Ansätze finden Sie alle auf meiner Webseite. Es war als eine Art Netzwerk gedacht. Aber es hat sich so entwickelt, dass ich alles selbst mache.

Werden die denn umgesetzt oder haben Sie das Gefühl, die klassische Musikwelt ist dann doch noch im 20. Jahrhundert steckengeblieben?

Die Frage haben Sie schon selbst beantwortet. Ich will jedenfalls meinen Beitrag dazu leisten, diese Sache von innen heraus zu verändern.