

Dialog über ein Doppelleben

Peter Eötvös im Gespräch mit Michael Kunkel und Torsten Möller

Herr Eötvös, auf ihrem Weg vom Konservatorium zur Fachhochschule sind die Schweizer Musikhochschulen momentan in einem gewaltigen Umbau begriffen, im Zuge dessen Lernprozesse tendenziell quantifiziert und entindividualisiert werden, die Verantwortung vermehrt den Studierenden als Selbstverantwortung auferlegt und die Lehrer-Schülerbeziehung zunehmend entmystifiziert wird.

Das spüre ich sehr stark.

Ist das ein Glück oder ein Unglück? Was bedeutet ein Meister-Schüler-Verhältnis heute für Sie?

Ich weiß nicht, ob Sie den Film *Mad Max* kennen, in dem eine Simultanität von primitiven und modernen Kulturen gezeigt wird ...

... wir erinnern uns dunkel.

Die *Mad-Max*-Filme handeln von einer neuzeitlichen Räuberbande, die um Treibstoff kämpft. Die Mischung der unpassenden Dinge, die allgemeine Wahllosigkeit und aggressiven Überlebenstechniken sind in unseren Tagen mehr und mehr die Realität. Die unterschiedlichen Entwicklungsphasen der gleichzeitig existierenden Kulturen prallen aufeinander, sie sind nicht mehr isoliert, nicht mehr hierarchisch. Aber diese Erscheinung ist nicht neu in der Weltgeschichte. Sie ist einem periodisch auftretenden Erneuerungsprozeß unterworfen. Wir leben in einer Übergangszeit. Unsere aktuelle pädagogische Aufgabe heute liegt in der Problematik der Massenbildung; es geht darum, die Rolle des Individuums in der Masse neu zu definieren. Was wir leider auch sehen können, ist eine Macdonaldisierung der Wertbegriffe. Wertvolles und Wertloses werden durcheinander gemischt, auf „Wert“ wird eben kein Wert mehr gelegt. Manchmal ist auch eine gewisse Respektlosigkeit zu spüren – vielleicht deswegen, weil die heutige Erziehung weniger streng ist? Gestern habe ich ein Interview mit Seiji Ozawa gelesen, in dem er sagt, wie streng sein eigener Lehrer gewesen sei und daß er diese Strenge in seinem Unterricht nicht weiterführt. Er geht lieber auf die einzelnen Studenten ein und darauf, woran sie gerade arbeiten. Damit bin ich völlig einverstanden, ich praktiziere dieselbe Einstellung. Daß Studierende dazu erzogen werden, auf eigenen Füßen zu stehen, finde ich gut. Das strebe ich auch in meiner Klasse in Karlsruhe an.

Ich gehe davon aus, daß Dirigieren „Kontakt-Schaffen“ bedeutet. Zwischen Dirigent und Orchester muß ein Kontakt entstehen, wobei dieser Kontakt auf sehr verschiedene Weisen zustande kommen kann. Es gibt sehr gute Dirigenten, die eine begrenzte Schlagtechnik haben, und trotzdem wunderbar mit einem Orchester Kontakt aufnehmen können, einfach durch ihre Persönlichkeit, Ausstrahlung, durch Blicke, durch wenige Wörter, die richtig plaziert sind. Und es gibt wunderbare Dirigenten mit phantastischer Schlagtechnik, die keinen Kontakt mit einem Orchester aufnehmen können. Dadurch, daß jeder Student einen anderen Charakter hat – Gott sei Dank! –, versuche ich eher den eigenen Charakter des Studenten zusammen mit ihm zu entdecken. Meine

Aufgabe ist es, Kommunikationsfähigkeit aufzubauen. Alle physischen und schlagtechnischen Fragen sind daher immer individuell auf die jeweilige Person bezogen. Es kommt vollkommen auf die Physis des jeweiligen Studenten an und darauf, wie er eine gestische Sprache entwickeln kann. Manche haben einen ganz engen Aktionsradius, und trotzdem läuft es wunderbar. Die Persönlichkeit ist so zu formen, daß alles in jedem Moment funktionieren kann und daß es keine Überraschungen gibt. Hier spielt auch eine Rolle, wie jemand das Podium betritt, wie er sich hinstellt, wie er die Leute begrüßt und wie er sie anschaut, wie er die Probe gestaltet, ohne daß es eine Sekunde Leerlauf gibt. Kurzum: Die individuelle Einstellung finde ich viel besser als frühere starre Schulvorstellungen, nach denen der Beruf des Dirigenten nur erfolgreich ausgeübt werden kann, wenn man eine ganz bestimmte Schlagtechnik und vor allem ein ganz bestimmtes Repertoire beherrscht. Als ich in Köln studierte, ging es nur um einen Bruchteil des Repertoires. Mozart, Beethoven und Brahms *mußten* sein, wir sind höchstens bis Strawinsky gekommen. In der Klassenstunde nehme ich mit jedem einzelnen verschiedene Werke durch. So können die Studenten auch solche Partituren kennenlernen, die sie selbst noch nicht gelesen haben. Dabei kommt es immer zu Diskussionen, und eigentlich wird die Hälfte des Unterrichts von den Studierenden selber gestaltet. Ich sitze dabei und lenke die Diskussionen in die Richtung, daß die Studenten von sich aus Meinungen bilden und lernen zu unterrichten. Merkwürdigerweise konnten das bisher alle. Das ist verblüffend: Selber können sie noch kaum etwas, aber den anderen beurteilen, kritisieren, das geht sehr schnell.

In meiner Klasse geht das noch einen Schritt weiter: Die Studierenden begleiten mich, wenn ich irgendwo hinfahre, wo ich selber ein größeres Projekt mit einem Orchester habe. Die ganze Klasse sitzt dann während der gesamten Probenzeit da. Die Studierenden sind somit an meine eigene Praxis angebunden. Morgens sind sie bei den Proben dabei, nachmittags setzen wir uns zusammen und arbeiten. Durch diese „Technik“ entsteht auch eine gewisse Entmystifizierung. Zum Beispiel: Bereits dreimal waren meine Studenten mit mir bei den Berliner Philharmonikern. Ich weiß noch, wie mir die Berliner Philharmoniker – als ich mit ihnen in den siebziger Jahren unter Karlheinz Stockhausens Leitung dessen *Hymnen* (1966) gespielt habe – als etwas vollkommen Unerreichbares, Unantastbares vorkamen. Das finde ich sehr schädlich, es war für mich ganz ausgeschlossen daran zu denken, daß ich irgendwann dieses Orchester dirigieren könnte. Inzwischen dirigiere ich dort, und es läuft wunderbar, überhaupt kein Problem.

Dadurch, daß meine Studenten die Probenarbeit persönlich miterleben – sie können mit den Musikern sprechen, mit ihnen in der Pause Kaffee trinken –, gibt es solche Kontaktprobleme nicht. Das ist der natürliche Weg, und wenn sie einmal die Qualität haben sollten, selber dort dirigieren zu können, dann können sie von einer positiven Erfahrung profitieren. Ob sie es schaffen, ist eine andere Frage. Aber darum geht es nicht. Es geht darum, Hindernisse abzubauen. Im Unterricht möchte ich mich keineswegs über die Studenten stellen. Durch meine Erfahrung weiß ich mehr als sie und kann ihnen zu Dingen raten, aber ohne ihnen etwas vorzuschreiben – sie können auch das Gegenteil dessen, was ich vorschlage, probieren. Auf diese Weise kann im Unterricht ein gesundes Lehrer-Schüler-Verhältnis entstehen, nicht autoritär, aber auch nicht zu lax.

Wenn wir Sie richtig verstehen, geht es an Ihrem Institut um eine produktive Vermischung von individueller Förderung und Klassenprinzip, womit Sie offenbar gute Erfahrungen gemacht haben. An Musikhochschulen ist die Situation häufig anders, und Sie haben auch schon oft kritisiert, daß die Ausbildung dort Ihrer Ansicht nach den Anforderungen des zeitgenössischen Musikschaffens wie der Berufsrealität eines Musikers von heute nur bedingt gerecht wird. Welche Verbesserungsvorschläge können Sie aus Ihrer eigenen Lehrpraxis heraus machen? Wie können Musikhochschulen von Ihren Erfahrungen profitieren?

Ich kann als Beispiel die Karlsruher Musikhochschule erwähnen, wo ich ja mein eigenes Institut vertrete. Ich bin dort nicht mehr Professor wie zuvor [1992 bis 1998]. Nach meiner Zeit als Professor an der Kölner Musikhochschule [1998 bis 2001] bin ich nach Karlsruhe in neuer Funktion zurückgekehrt, um mein Modell innerhalb der Hochschule auch mit eigenen Studenten zu praktizieren, womit, was mir wichtig ist, nicht nur der Rektor, sondern auch die Kollegen einverstanden waren. Mir ist die Zusammenarbeit mit Musikhochschulen sehr wichtig, nicht nur in Karlsruhe, sondern auch in Paris, Zürich, Montréal oder Basel. Und zwar am besten in Form einer Kooperation, in der ich mein Know-how anbiete und als Gegenleistung ein Ensemble, ein Orchester oder ein Klassenzimmer erhalte und die Vororganisation von der Hochschule übernommen wird. Die Kompositionsklasse wird auch mit einbezogen, indem ich individuelle Gespräche mit einzelnen Studenten führe. Vielleicht ist es eine Charakterfrage, aber ich kann einer Kompositionsklasse keine allgemeinen Ratschläge erteilen. Ich habe keine Theorie, ich kann mit den Leuten nur praktisch umgehen. Bekomme ich etwas zu sehen und zu hören, kann ich mich sofort dazu äußern und Ratschläge geben. Ich bewege mich viel in der Welt und bin auch oft an Musikhochschulen, um mit Dirigenten und Komponisten zusammenzuarbeiten. Im Royal College of London haben wir Edgar Varèses *Octandre* (1923) an einem Tag erarbeitet: Am Vormittag nur mit den Dirigenten, ohne Musiker, am Nachmittag gab es ohne Pause drei Stunden Probe mit den Musikern, aber statt acht saßen sechzehn da, und zwar paarweise, es wurde abwechselnd gespielt. Der wesentliche Punkt ist, daß alle sechzehn von ihren eigenen Professoren intensiv vorbereitet wurden, so daß ich an nur einem Tag mit ihnen auf sehr hohem Niveau arbeiten konnte. Das ist leider nicht immer der Fall, dabei liegt die Vorbereitung der Arbeitsphasen gerade im Interesse der Musiker, denn sie arbeiten ja nicht für mich, sondern ich für sie. Ich bin auf solche Kooperationen angewiesen, denn das Eötvös-Institut hat keine Sponsoren, es wird von mir privat finanziert.

Bald bekommt das Eötvös-Institut in Budapest endlich einen festen Ort im Budapester Musikforum, das Ende 2007 eröffnet wird. In diesem Zentrum wird auch Musikpädagogik, Jazz und Neue Musik vertreten sein in einem dreistöckigem Haus mit riesiger Bibliothek, einem Studio für Computermusik, Konzertsaal und Gästezimmern. Das ist ein großzügiges Projekt, das als 24-Stunden-Betrieb konzipiert ist. Ab 2008 werde ich also meine pädagogischen Aktivitäten in dieses Haus verlagern und dort Kurse und Seminare, natürlich in internationalem Ausmaß, organisieren. Das nächste Modell, das ich in Budapest realisieren möchte, wäre ein Treffpunkt zwischen Ost und West. Dirigenten und Komponisten aus Ost und West könnten einander hier begegnen und für zwei Wochen zusammen leben. Ungarische Studenten könnten ihnen dabei behilflich sein, sich in der Stadt zu bewegen. Davon verspreche ich mir, daß Kontakte entstehen,

die später fruchtbar werden können, indem die Studenten sich etwa gegenseitig einladen. Früher, als ich in Deutschland, Frankreich oder Holland gelebt habe, war ich oft überrascht, wie wenige Studenten aus östlichen Ländern dort vertreten waren. Ich habe nie einen Tschechen getroffen, kaum Polen, Bulgaren, die osteuropäische Ecke war fast ausgeschlossen, bis später viele russische Musiker kamen.

Hängt dieser Plan mit dem Projekt „Bipolar“ zusammen?

Nein, „Bipolar“ ist ein deutsches Kulturförderungsprojekt, von der Kulturstiftung des Bundes finanziert. Bisher gab beziehungsweise gibt es zwei Projektphasen mit Deutschland und Polen [2006] sowie Deutschland und Ungarn [2007]. Auch dieses Projekt dient dazu, daß Kulturschaffende aus verschiedenen Bereichen – Musik, Literatur, bildende Kunst, Theater, Film usw. – aus Ost und West einander besser kennenlernen. Da war ich als Jury-Mitglied eingeladen worden, weil ich beide Regionen ziemlich gut kenne. Solche Initiativen sind dringend notwendig. Es gibt in Ungarn relativ wenig Austausch im Moment. Viele hochqualifizierte Fachleute arbeiten im Ausland, aber die meisten, die in Ungarn leben, fühlen sich wohl in dem eigenen kleinen Kreis. Man muß hier gegen eine bestimmte Selbstgenügsamkeit kämpfen, beziehungsweise lernen, davon zu profitieren, daß die Grenzen endlich offen sind.

Das klingt nicht sehr ermutigend. Sie wohnen ja seit einiger Zeit wieder in Budapest. Möchten Sie uns die heutige Situation des Musiklebens in Ungarn, besonders in Hinblick auf das zeitgenössische Schaffen, etwas genauer schildern? Im „Westen“ erfährt man fast nichts darüber.

Ich muß da ein bißchen ausholen und erklären, wie es vor der Wende war. In den sechziger, siebziger und achtziger Jahren gab es im Kulturleben zwei Schichten, eine offizielle und eine inoffizielle, also öffentlich geförderte kulturelle Aktivitäten und einen Underground, der alles beinhaltet hat, was offiziell nicht erlaubt war. Es war aber nicht auf besonders strenge Weise verboten und daher, anders als noch in den fünfziger Jahren, nicht lebensgefährlich, sondern einfach nicht erwünscht. Was „oben“ nicht passierte, passierte „unten“, aber es wurde nicht staatlich finanziert. Nur manchmal hat die damalige Regierung ein kleines Ventil geöffnet, zum Beispiel gab es eine kleine Konzertreihe, „Musik der Gegenwart“, mit wichtigen Stücken und unzensierten Programmen, die vom Staat unterstützt wurde. Ende der achtziger Jahre, als ich schon in Paris war, wurde ich nach Budapest eingeladen, um einige Konzerte mit westlicher Neuer Musik zu dirigieren, die auch vom Staat organisiert waren. Die Barrieren wurden zum Ende der sozialistischen Ära allmählich abgebaut. Der damalige Geist war dennoch davon geprägt, daß etwas erlaubt war und etwas anderes nicht, und alles, was nicht erlaubt war, war viel interessanter. Das hatte zur Folge, daß das Informationskarussell sich viel schneller drehte als heute. Die heutige Praxis bewegt sich im Schnecken-tempo. Das einzige, was sich in den letzten Jahren in Budapest bewegte, ist, daß ein neuer Konzertsaal gebaut wurde. Das ist ein hervorragender Saal, in dem die Akustik, wie in Luzern und Birmingham, von *artec* eingerichtet wurde. Und dadurch, daß wir nun einen solchen Konzertsaal haben, hat sich in Budapest auch das Konzertleben verändert. Der erste Schritt war, an diesem Ort ein bürgerliches Publikum ansässig zu machen und es mit entsprechenden Programmen und Interpreten anzulocken. Nur bringen die Konzerte, die jetzt veranstaltet werden, die größten Orchester der Welt nach

Budapest in einer solchen Überfülle, daß ich mich langsam darüber wundere, wie das bezahlt werden kann. Das London Symphony Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, die Wiener Philharmoniker kommen innerhalb von drei, vier Wochen, und das schon seit Jahren. Das ist eine Kompensation dessen, was es früher nicht gab, weil kein Saal da war, in den man die Orchester hätte einladen können. Ich finde, daß sie heute etwas zu häufig eingeladen werden. Aber das Publikum kann jetzt etwas im Konzert kennenlernen, was es früher nur von Schallplatten her kannte. Leider spielen die Gastorchester, aber auch die Budapester Orchester kaum zeitgenössische Musik, so kann man nicht erfahren, wie das musikalische Denken von heute ist. Es fehlt die „Erziehung“, es fehlt die „Information“.

Das Problem mit der Neuen Musik ist, daß es keine zentrale Führung gibt wie in Frankreich, aber auch keine wirkungsvollen Einzelinitiativen wie in Deutschland. In Budapest gibt es weder das eine noch das andere, weswegen auch kaum etwas passiert. Eine der relativ wenigen Aktivitäten geht von einer Gruppe aus, die ÚMZE (Új Magyar zenei egyesület, dt. „Neuer Ungarischer Musikverein“) genannt wird. Das ist ein Nachfolge-Ensemble des von Bartók und Kodály gegründeten Vereins aus den zwanziger Jahren, der damals leider nicht lange existieren konnte. Die Schlagzeuggruppe Amadinda ist die einzige mit internationalem Maß zu messende Gruppe für neue Musik in Ungarn. Was ich besonders bedauere, ist, daß jede Art von Konzeption fehlt, Neue Musik auch auf dem Lande zu unterstützen und zu organisieren, was in westlichen Ländern oft gut funktioniert. Hier gibt es keinerlei derartige Initiative, man müßte alles von vorne aufbauen.

Die Probleme beginnen – wie Kodály es sehr richtig erkannt hatte – bereits im Kleinkindalter. Aber heute geht es nicht um die Solmisation. Kleinkinder müßten die Chance erhalten, ganz zu Beginn ihrer Ausbildung mit verschiedensten Dingen in Berührung zu kommen. Ich habe oft mit Kollegen darüber gesprochen, daß man möglichst früh, noch vor der Grundschule, Orientierungskurse geben sollte, in denen alles enthalten ist, Pop, Jazz, Folk, Klassik, Barock, Romantik usw. Man sollte auch mehrere Instrumente anbieten, denn das Interesse für Instrumente wechselt, und man könnte besser herausfinden, was dem jeweiligen Schüler wirklich liegt. Ich finde die gängige Praxis, daß Eltern irgendetwas anordnen und Schüler Dinge lernen müssen, die sie eventuell gar nicht interessiert, wirklich verfehlt. Das ist schade. Kinder sind mit dem Musikunterricht an der Schule oft unglücklich, weil nur ein sehr kleiner Prozentsatz der Schüler dort die Möglichkeit erhält, die für sich passende Musik zu finden.

Allerdings wird Jazz in Budapest wunderbar unterrichtet, wir haben seit 40 Jahren eine Jazzschule, die sehr gut funktioniert, es gibt also auch positive Seiten. Und es gibt auch durchaus offen eingestellte Professoren, die ihre Offenheit in den Unterricht einbringen können. Ich bin hier also nicht ganz allein.

Von jüngeren ungarischen Komponisten hört man bei uns fast nichts.

In den sechziger Jahren gab es einige junge Komponisten, die weltweit gespielt wurden: Zsolt Durkó, Attila Bozay, Sándor Balassa. Heute hört man sie im Ausland selten. Große Meister sind Sándor Szokolay und András Szöllösy, leider ohne größere internationale Resonanz. Über meine Generation können wir noch später sprechen. Ligeti lebte in Österreich und in Deutschland, Kurtág arbeitet heute in Frankreich, ich selbst wohne erst seit drei Jahren wieder in Budapest, nachdem ich jeweils etwa ein Jahrzehnt

in Deutschland, in Frankreich und in Holland gelebt habe. In den westlichen Ländern sind Ligeti, Kurtág und ich am besten bekannt, auch wahrscheinlich deswegen, weil wir dort im alltäglichen Musikleben aktiv teilgenommen haben. Kurtág ist auch in Ungarn sehr bekannt, seine Werke werden viel gespielt, Ligeti und Eötvös nicht viel, aber zunehmend. Die kulturelle Situation ist immer noch ziemlich hermetisch, viele gute Komponisten des westlichen Musiklebens sind in Ungarn unbekannt. In Holland war das Bild ein etwas anderes: großer Musikimport, aber kaum Export, und darunter leiden die Holländer sehr.

Was die jüngste ungarische Generation betrifft: Balázs Horváth und László Tihanyi bekommen mehr und mehr Öffentlichkeit im Westen, zwei andere – die gerade die Schule verlassen haben – finde ich interessant: Márton Illés und Samuel Gryllus, beide leben in Westeuropa. Ein sehr begabter Komponist und Dirigent ist Gergely Vajda, er arbeitet in den USA.

Blicken wir zurück auf Ihren eigenen Werdegang als Komponist. Sie waren Mitglied des legendären Új zenei stúdió [Studio für Neue Musik]. Welche Bedeutung hat die Mitarbeit am stúdió für Ihr Komponieren?

Ich war da gleichzeitig Hauptmitglied als auch Gast, weil ich schon damals, in den siebziger Jahren, nicht permanent in Budapest gelebt habe, daher konnte ich nicht an allen Aktivitäten teilnehmen. Wir waren eine Gruppe von Gleichaltrigen, die sich noch aus Hochschulzeiten kannten und befreundet waren: Zoltán Jeney, László Sály, László Vidovszky und András Wilhelm, später kamen noch einige andere dazu. Dadurch, daß es sich um einen Freundeskreis handelte, war die Verbindung sehr eng. Sehr wichtig für uns war, Informationen über in Ungarn unbekannte Musik einzuholen und in der Gruppe aufzuarbeiten, um sie im kleinen Kreis weiterzugeben. Die anderen waren vor allem an Cage orientiert. Ich war immer unabhängig davon, Cage hat mich nicht beeinflusst, weil damals mein Kontakt zu Stockhausen sehr stark war. Cage habe ich als Information angenommen, aber nichts davon praktiziert. Meine Funktion war eigentlich, in Köln Informationen zu sammeln und nach Budapest zu bringen. Immer wenn ich hierher kam, habe ich den Korb ausgeleert und erzählt, was ich in Köln gemacht habe.

Auch hier waren Sie ein Musikvermittler.

Ja, das funktionierte, weil es mir nicht verboten war, das Land zu verlassen. Das ist auch eine Generationsfrage: Künstler, die nur wenig älter waren als ich, kamen nicht in den Genuß solcher Freizügigkeit. Umgekehrt profitierte ich im Új zenei stúdió davon, die Denkweise meiner Kollegen kennenzulernen. Innerhalb der Gruppe habe ich eine andere Ästhetik, einen anderen Kulturkreis vertreten. Ich war gleichzeitig Freund und Außenstehender. Wenn etwas Großes gemacht wurde wie die Kollektivkomposition *Hommage à Kurtág* zum fünfzigsten Geburtstag von Kurtág, war ich mit dabei.¹ Das Új zenei stúdió ist ein gutes Beispiel für eine Gruppe im Underground des ungarischen Kulturlebens, die durch eine sehr schlaue Kulturpolitik beobachtet wurde – Voraussetzung für diese Beobachtung der Aktivitäten war, daß sie nicht einfach, wie früher, ver-

¹ Die historische Aufnahme wurde jüngst auf CD veröffentlicht: *Új Zenei Stúdió. Joint Works of Contemporary Hungarian Composers from the 1970's*, BMC Records CD 116.

boten wurden. So ließ sich kontrollieren, ob die Entwicklung einer solchen Gruppe womöglich in eine für den Staat gefährliche Richtung läuft.

War nicht auch ein Funktionär der Kommunistischen Partei eine Schlüsselfigur für das Új zenei stúdió?

Das Kulturzentrum, wo wir unsere Konzerte gehalten haben, gehörte dem Kommunistischen Jugendbund. Der freundliche Direktor des Kulturzentrums hat unsere Aktivität toleriert. Die wichtigste Person war Albert Simon, unser Mentor, unser Guru, ein wunderbarer Musiker und Dirigent. Er war Professor an der Musikakademie. Er war wirklich auch der Typ eines Gurus, besaß unglaublich feine Kenntnisse im Dirigieren und in der Musik im Allgemeinen. Nicht nur wir, sondern auch György Kurtág oder László Dobszay standen ständig mit ihm in Verbindung. Er hatte das Új zenei stúdió unter seine Fittiche genommen. Das Új zenei stúdió war eigentlich in einem Zwischenraum angesiedelt zwischen der offiziellen Kultur und dem Underground. Jedenfalls gehörte es nicht zur offiziellen Kultur, wir wurden nie ins Ausland geschickt, um die Volksrepublik Ungarn zu repräsentieren. Etwas sehr ähnliches ist damals auch im Filmbereich passiert, im Béla-Balázs-Stúdió, das vom Staat unterstützt wurde, um einen Bereich zu schaffen, in dem sich junge rebellische Regisseure austoben konnten. Hätten sie sonst keine Möglichkeit dazu erhalten, hätten sie dem Staat gefährlich werden können. Aber dadurch, daß sie in ihrem Studio Kurzfilme produzieren konnten, war das Ventil wieder wirksam.

Eine perfide Methode, um aufsässige Künstler zu neutralisieren.

Auf diese Weise wurde dem Kulturleben der Dampf abgelassen. Damals wie heute finde ich diese Politik eigentlich ziemlich klug, immer gemessen an den damaligen Verhältnissen. Es war besser, als einfach alles zu unterdrücken. Die „aufsässigen“ Künstler aus dieser Zeit sind zum Teil noch da und pflegen eine Art Veteranentum. Viele sind mittlerweile als wichtige Funktionäre des Kulturlebens etabliert und sehr stolz auf ihre damaligen rebellischen Taten, anstatt heute etwas Sinnvolles oder Neues zu schaffen – sie tun es nicht, da der Widerstand fehlt. Für die Ungarn ist es schwierig, ohne Widerstand zu leben. Ohne Feindbild ist das Leben etwas unorientiert, man beginnt, gegeneinander zu kämpfen. Mit Feindbild wäre das Leben hier viel einfacher, viel effektiver.

Trotz allem kehrten Sie nach Ungarn zurück.

Nur während der Kompositionsperiode bin ich in Budapest. Die anderen sechs Monate des Jahres verbringe ich im Ausland als Dirigent. Ich kenne die halbe Welt, aber in Budapest fühle ich mich am wohlsten, hier bin ich zu Hause. Das hat mit der Sprache zu tun, es hat mit einem bestimmten Freundeskreis zu tun, hier steht der Sonnenstrahl im richtigen Winkel, die Wolken haben die richtige Form, und hier verstehe ich alle Witze. Es gibt einige großartige Musikerfreunde, das Kinoprogramm ist sehr breit, die Literatur und das Theater sind phantastisch. Es gibt in Budapest jeden Abend über 100 Theatervorstellungen. Ich gehe oft ins Theater und kann endlich alles verstehen. Denn das Theater ist etwas mehr als nur Sprache, auch in Deutschland verstehe ich die Sprache ganz gut, in Frankreich auch. Trotzdem ist es nicht dasselbe, wenn man die Sprache über die Wörter hinaus versteht.

Einigen Ihrer Werke ist eine spirituelle Aura eigen, ich denke etwa an IMA („Gebet“, 2001–02). Ist Spiritualität für Ihr Komponieren wichtig?

Ich bin nicht religiös, aber alle Religionen interessieren mich unter einem kulturhistorischen Aspekt. Wenn ich es richtig verstanden habe, dann stehe ich mit Sándor Weöres auf einem ähnlichen Standpunkt. In meiner Kantate *IMA* (als Fortsetzung von *Atlantis*) habe ich zwei abstrakte Texte verarbeitet, einen von Weöres und einen von Gerhard Rühm.² „Ima“ heißt auf Ungarisch Gebet, also genauso wie das Gedicht von Rühm. Weöres hat die ersten drei Sätze der Schöpfung aus der Bibel in eine von ihm erfundene Nonsense-Sprache übersetzt, in eine urtümliche, animistische Weltsprache. Merkwürdigerweise fühle ich mich hier heimisch. Wahrscheinlich bin ich von der theatralischen Seite her an Zeremonien interessiert und in diesem Bereich empfindlich. Für mich ist die Spiritualität eher eine Disziplin, die ich sehr schätze, weil ich dadurch zu einer konsequenten, klar abgegrenzten Haltung, zu einer Ordnung komme. Am stärksten bin ich vom Zen-Buddhismus beeinflusst, seit den siebziger Jahren haben mehrere meiner Werke eine bestimmte Zen-Haltung, zum Beispiel *Cricketmusic* (1970), *Intervalles intérieurs* (1972–74/1981), die *Windsequenzen* (1975, rev. 1987, 2002), *Harakiri* (1973), *Elektrochronik* (1972–74) oder *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1998–99). Es ist damit vergleichbar, in ein japanisches Zimmer einzutreten, es gibt einen fest umrissenen, ganz klar strukturierten Raum, in dem ich meine chaotischen Gedanken allmählich auf meine Weise ordnen kann. Und zwar wirklich ausschließlich auf meine Person bezogen.

Und bei dieser Auffassung von Spiritualität gibt es keinerlei transzendente Perspektive? Es geht nur um den Rahmen?

Es geht um Respekt und Unabhängigkeit.

Ist Spiritualität, das Rituelle auch eine Möglichkeit für Sie, Form zu entfalten?

Ja.

Hier ließe sich wieder an Sándor Weöres denken, der einst schrieb: „Form wird zur Hauptsache, Inhalt zur Stütze.“³

Wenn man einmal in der Form ist, entsteht eine Art der Begrenztheit, die Freiheit erst ermöglicht. Es mag paradox klingen: In dem Moment, in dem ich begrenzt bin, fühle ich mich frei. Als Dirigent nehme ich an einer bestimmten Art des Musiklebens teil und bewege mich in einer Musikgesellschaft, die sehr eng und klar definiert ist. Als Komponist würde ich gerne zu einer anderen Gesellschaftsform gehören als jener, in der ich mich als Dirigent zwangsläufig befinde. In den letzten Jahren hat sich meine kompositorische Seite zunehmend den Gegebenheiten jener Gesellschaft angeglichen, in der ich als Dirigent lebe.

2 Siehe in diesem Band, S. 14ff. und S. 13.

3 Sándor Weöres in einem Brief vom 8. Juli 1943, vgl. *Literatur Ungarns 1945 bis 1980*, Berlin: Volk und Wissen 1984, S. 167.

Worin äußert sich die Angleichung dieser Sphären des Dirigierens und Komponierens?

Um diese Frage zu beantworten, muß ich wieder ein wenig ausholen. Als junger Komponist, noch als Student in Budapest, war ich Teil eines widerstandsorientierten künstlerischen Denkens. Ich gehörte zu jenen Leuten, die systemkritisch waren und deshalb Informationen über andere Kulturen einholten. Die Haupttätigkeit war, die Welt kennenzulernen, allen Schwierigkeiten und der Abschottung zum Trotz. Diese Haltung war bis zu einem gewissen Prozentsatz rebellisch – wobei ich nicht von Natur aus rebellisch bin. Angestrebt war ein freies Denken, das sich gegen etwas richtete. Dann kam ich nach Köln, und die Gesellschaftskreise, in denen ich mich bewegte, waren nicht gerade identisch mit dem Publikum der Kölner Philharmonie oder des Gürzenich-Orchesters, eher schon mit dem Publikum des WDR-Orchesters. Es geht eigentlich nicht darum, ob das Publikum nun bürgerlich war oder nicht, es gibt verschiedene Erscheinungsformen von Bürgerlichkeit. Wir haben uns in unserem bestimmten Kreis bewegt und im anderen nicht. Wir haben nichts zu tun gehabt mit dem Publikum, das in die Oper geht, um die Garderobe zu präsentieren. Wir gehörten zur „Avantgarde“. Dann bin ich nach Paris gegangen, wo das große Publikum gegenüber neuen Entwicklungen schon aufgeschlossener war als in Köln. Erst als Dirigent von großen, wichtigen Orchestern bin ich allmählich in Kontakt gekommen mit einer Publikumsschicht, die ich vorher nie berührt hatte. Es gibt tatsächlich eine Grenze zwischen den Publika, das merkt man sofort, wenn man verschiedene Programme anbietet, es kommen dann Hörer aus völlig verschiedenen Gesellschaftsschichten. Mittlerweile gehöre ich genauso zur „Avantgarde“ wie auch zur „Anti-Avantgarde“ in einem Konzertleben, das sich inzwischen sehr verändert hat. Was bei den Berliner Philharmonikern bis zum Ende der Karajan-Ära unvorstellbar gewesen ist, nämlich die Öffnung zur Neuen Musik, findet seit Abbado und Rattle statt. Viele Grenzen wurden unterdessen aufgemacht. Diese Situation hat auch Konsequenzen für meine Stellung als Komponist. Zum Beispiel die *Drei Schwestern* (1996–97), die allein deswegen ein Unikum sind, weil sie über die Sparten Grenzen hinaus positiv rezipiert werden und dadurch eine gewisse Unabhängigkeit zeigen. Diese Oper wird von jeder Publikumsschicht akzeptiert, sie kommt überall sehr gut an. Und genau das möchte ich erreichen. Diesen Weg möchte ich gerne weitergehen.

Es scheint, als wollten Sie insgesamt als Musiker das Klassendenken und Arbeitsteilungen gerne überwinden und zu einer Art „Ganzheitlichkeit“ gelangen, die der Spezialisierung und Ausdifferenzierung des Musiklebens diametral entgegenläuft. Ist das für Sie ein leitendes Prinzip?

Ich habe schon fast alles gemacht, was mit Musik zu tun hat. Mir ist wichtig, ein Musikleben nicht nur zu ermöglichen, sondern aus meiner Erfahrung als Komponist, Dirigent, Instrumentalist, Lehrer usw. auch Lösungen zu finden und anzubieten für Probleme, die mir auffallen. Mein pädagogisches Engagement zielt darauf ab, Probleme zu lösen und gewisse bisherige eingeschliffene Sicht- und Hörweisen zu revidieren. Ich gehe zum Beispiel davon aus, daß elektroakustische Musik genauso wertvoll ist wie mechanisch-instrumentale Musik. Man muß sich schon einiges einfallen lassen, damit das Publikum und auch die Musiker diese Gleichwertigkeit akzeptieren. Wenn nur ein Mikrophon irgendwo zu sehen ist, entstehen bei vielen schon Widerstände. Es gibt

auch Sänger, die es kategorisch ablehnen, verstärkt zu werden. Genau dieses Problem habe ich nun mit meiner Oper, die nächstes Jahr in Lyon uraufgeführt werden soll.⁴ Ich zerbreche mir den Kopf darüber, wie ich die Innenwelt der Protagonistin klanglich darstelle. Ursprünglich wollte ich ihre Stimme verstärken und im ganzen Saal verteilen, so daß sie von überall her leise zu hören ist. Aber für die Hauptdarstellerin kommt Mikrophonierung nicht in Frage. Ich habe dann nicht gesagt: „Na gut, dann suche ich mir halt eine andere Sängerin“, sondern versuche eine Form zu finden, in der ich das Problem unter den gegebenen Bedingungen lösen kann. Sie wird tatsächlich ohne Mikrophon singen, aber um das zu erreichen, was ich eigentlich wollte, muß ich jetzt eine vollkommen andere Musik komponieren. Ich nehme die Einwände der Sängerin also ernst und versuche meine Technik anzupassen, weil ich glaube, daß es sich hierbei nicht um eine individuelle Einstellung handelt, sondern um ein allgemeines Problem, das es auch künftig noch geben wird. Sängerinnen und Sänger, die eine schöne, kräftige Stimme besitzen und noch dazu aus einer bestimmten Tradition kommen, werden diese Einstellung immer haben. Solche Probleme der Einstellung finden sich im Musikleben überall.

In gewisser Weise agieren Sie auf der Grenze zwischen „avancierter“ und „traditioneller“ Musik. Manchmal scheinen solche Grenzgänge auch nicht ganz ohne Tücken zu sein. Heinz Holliger, der wie Sie ein musikalisches „Doppelleben“ führt, sagt: „Die Gunst der Zuhörer kann sehr schnell umschlagen. Ich spüre, daß Leute, die mir als Interpret Beifall gespendet haben, mich als Komponist am liebsten erdolchen würden.“ Kennen Sie, trotz des übergreifenden Erfolgs Ihrer Opern, auch dieses Gefühl?

Bei mir ist das Publikumbewußtsein stark ausgebildet. Ich versuche mit dem Publikum in jeder Hinsicht – sei es in der Oper, sei es im Konzertsaal – im Dialog zu bleiben. Bei allem, was ich in meiner Musik mache, berücksichtige ich irgendwie die Aufnahmefähigkeit des Publikums. Und innerhalb dieses Dialogs versuche ich dem Publikum Unbekanntes zu eröffnen. Das Unbekannte ist ein wichtiger Faktor für jedes meiner Stücke. Ich baue immer Dinge in meine Musik ein, von denen ich meine: „Das müßt ihr noch kennenlernen.“ Die Stücke sind auf diesen Punkt hin orientiert. In der Oper, auch im Theater ist es besonders wichtig, daß ein permanenter Dialog mit dem Publikum gepflegt wird.

Verglichen mit vielen anderen zeitgenössischen Opern, deren Partituren oft wirken, als seien sie für einen ganz hellhörigen Konzertsaal geschrieben, fällt auf, daß Drei Schwestern wirklich für die in dieser Hinsicht nicht immer optimalen Gegebenheiten eines Theaters oder Opernhauses konzipiert ist. In der Partitur gibt es auch nicht besonders viele szenischen Anweisungen, auch das unterscheidet das Stück von Opern, in denen die Szene fast mitkomponiert ist oder es Kollaborationen zwischen Szene und Musik gibt, die sich als traditionsbildend verstehen. Ich habe den Eindruck, Sie möchten durch die weitgehende Offenheit der szenischen Dimension gerade verschiedene Bühneninterpretationen des Werks provozieren.

4 Zum Zeitpunkt des Gesprächs hat Peter Eötvös zwei Opernprojekte in Arbeit: *Lady Sarashina*, deren Uraufführung an der Opera National de Lyon für den 4. März 2008 geplant ist, und eine noch unbetiteltete Arbeit für die Bayerische Staatsoper, München, deren Uraufführung im Februar 2010 stattfinden soll.

Ja, selbstverständlich! Mir ist es wichtig, ein Werk so zu formulieren, daß ich einen Regisseur nicht begrenze. Ich bin für das Regietheater, wenn sich das Konzept der Regie mit der Musik vereinbaren läßt und wenn Musik und Regie nicht gegeneinander arbeiten. Das ist die einzige Einschränkung, manchmal sind Regisseure leider derart unmusikalisch, daß sie nicht merken, wo die Musik hinführt. Ein Gegeneinanderarbeiten ist sinnlos. Aber es gibt unzählige Möglichkeiten, produktiv miteinander zu arbeiten. Ushio Amagatsu, der erste Regisseur der *Drei Schwestern*, wußte weder etwas über Tschchow, noch kannte er meine Musik, er war in dieser Hinsicht wirklich absolut „unschuldig“. Er hatte ein unglaubliches Gespür dafür, die konventionelle Gestik der Opernbühne zu vermeiden. Ich setze mich beim Komponieren übrigens ganz bewußt mit der Situation vor Ort auseinander. In den *Drei Schwestern* gibt es zwei Orchester, eines im Graben und eines hinter der Bühne. Die beiden Orchester benötigen insgesamt exakt so viele Musiker, wie das Orchester der Lyoner Oper, wo das Stück uraufgeführt wurde, in der Grundausrüstung zur Verfügung hat, nur ein Akkordeon kommt noch hinzu. Bevor ich die Oper komponiert habe, bin ich nach Lyon gegangen und habe dort eine neue *Don-Giovanni*-Produktion dirigiert und das Regieteam selber organisiert, sozusagen als Prüfung für die Produktion meines eigenen Stücks, um zu sehen, wie ich in diesem Theater funktioniere. Dadurch habe ich kennengelernt, was ich in meiner Oper nicht machen darf, und das hat sich in der Praxis sehr bewährt. Auch durch meine etwas verrückte Idee, 50 Musiker hinter die Bühne zu plazieren, entstanden keine Probleme. Mittlerweile sind wir bei 80 Aufführungen der *Drei Schwestern*, und noch nie ist ein Wort darüber gefallen, daß das Hinterbühnenorchester problematisch wäre. Ich finde es wichtig, daß man die Erfahrungen des Spielbetriebs in der eigenen Praxis verwerten kann.

Rainer Cadenbach prägte die Formulierung des „einkomponierten Hörers“. Bei Ihnen kann man sicher auch vom „einkomponierten Interpreten“, ja vom „einkomponierten Opernhaus“ sprechen. Zusätzlich überarbeiten Sie Ihre Werke ja ständig. Wirken Erfahrungen aus der Praxis sich auf die Gestalt bereits abgeschlossener Werke aus?

Ich bin sicher der Schrecken der Verleger, weil ich nach der Uraufführung manche Stücke zurückziehe, die dann ein paar Jahre später in korrigierter Form „wiedergeboren“ werden. Einige Stücke, zum Beispiel *Kosmos* oder die *Windsequenzen*, habe ich mehrfach überarbeitet, oder besser gesagt „entwickelt“, aber jetzt sind sie fertig. Ich korrigiere meine Kompositionen so lange es nötig ist, so lange ich lebe. Es gibt einige Stücke, die sofort funktionieren wie *zeroPoints*, *Chinese Opera* (dieses Werk war ursprünglich fünfsätzig, dann habe ich zwei Sätze weggelassen, aber die verbliebenen drei Sätze wurden nie verändert) oder *Drei Schwestern* ... Wenn ich „nur“ Komponist wäre, würde ich wahrscheinlich nicht auf die Idee kommen, Stücke so oft umzuarbeiten. Durch meine Aufführungspraxis sollte ich eigentlich wissen, was funktioniert und was nicht, aber die Kompositionen sind wie Kinder, sie brauchen Pflege, sie müssen „erzogen“ werden. Manchmal bekommen sie neue Kleider und neue Schuhe. Übrigens, eigene Werke zu korrigieren und zu bearbeiten war immer eine ganz normale Praxis, alle Komponisten aller Zeiten haben das gemacht.

Hat es auch damit zu tun, daß das Werk für Sie eine weniger „feste“ Kategorie darstellt als bei vielen anderen Komponisten von heute? Kann man hier von einer Relativität des

Werkbegriffs sprechen, die etwa für den Jazz typisch ist, wo ein Musik-Konzept oder ein Gedanke jeweils im performativen Akt vergegenwärtigt, aktuell wird?

Ja, sicher.

Sie gehen also von einem weniger fest gefügten Werkbegriff aus, das Werk ist für sie keine absolut unveränderliche Größe.

Es ist nicht unveränderlich. Ich hätte nicht gerne, wenn man nach meinem Tod mit meinem Werken einfach macht, was man will. Das würde mich sehr stören. Aber so lange ich lebe, forme ich meine Werke auf meine Weise. Das sehe ich auch bei Filmregisseuren oder im Theaterbereich. Regisseure können ein Stück auf viele verschiedene Weisen auf die Bühne bringen, weil sie damit jedes Mal etwas anderes sagen können. Und was das Jazz-Bewußtsein betrifft: Ich halte „nicht aufgeschriebene Musik“ für genauso wertvoll wie „aufgeschriebene Musik“. Es hängt natürlich von der jeweiligen Qualität ab, aber es gibt sehr viele Jazzmusiker, deren Musik mindestens so gut ist wie jene, die aufgeschrieben wird.

Sie sprechen davon, daß Ihre Werke nach Ihrem Tod nicht verändert werden dürfen. Als Dirigent gehen Sie selber unter anderem ja auch mit Musik um von Leuten, die nicht mehr am Leben sind. Wie gehen Sie da vor? Steckt da bei Ihnen eine Einfühlungsästhetik dahinter, so daß Sie sich fragen, „Was hat sich der Komponist dabei gedacht?“ Oder spielen objektive, strukturelle Erwägungen die wichtigere Rolle?

Nein. Im Umgang mit älterer Musik möchte ich Uraufführungssituationen wiederherstellen. Besser gesagt, ich möchte versuchen, auch ältere Partituren so zu lesen, als ob man sie noch nie gehört hätte. Ideal wäre es, wenn man es so angehen könnte, als würde man die interpretatorische Vorgeschichte, vorherige Aufführungen gar nicht kennen. Man sollte die Aufführungstradition komplett ignorieren und so tun, als lese man zum ersten Mal, was da steht.

Sie sind also Verfechter einer „a-historischen Aufführungspraxis“?

Ich kann es nicht so kategorisch sagen. Eine merkwürdige Erfahrung machte ich zum Beispiel mit Beethovens *Fünfter* (1800–08) mit dem Ensemble Modern. Wir haben eine Tournee vorbereitet mit zwei Werken, *Mixtur* (1964) von Stockhausen und der *Fünften*. Vor den Aufführungen habe ich kurze Einführungen gehalten, in denen ich das Publikum ermuntert habe, die *Fünfte* so zu hören, als hätte es das Stück noch nie zuvor gehört. Das ist wirklich kaum möglich. Ich habe erklärt, daß dem Publikum der Beethoven-Zeit die *Fünfte* genauso neu und so experimentell erschienen ist, wie heute *Mixtur* (obwohl zum Zeitpunkt dieser Aufführung *Mixtur* schon 40 Jahre alt war). Wir haben zuerst *Mixtur* gespielt, dann die *Fünfte Sinfonie* mit normaler Bläserbesetzung und Pauken, aber mit wenigen Streichern [6–5–4–3–2], die ganz leicht verstärkt waren.⁵ Es klang wirklich wie eine Uraufführung. Der ungewöhnlich feine, präzise, doch sehr energische Klang lag vor allem an der kleinen, kammermusikalischen Besetzung, was im Vergleich zur bestehenden romantischen Orchesterpraxis zu ganz neuen Ergeb-

5 Der Konzertmitschnitt ist veröffentlicht auf BMC Records CD 063.

nissen geführt hat. Durch die kleine Streicherbesetzung entstanden kammermusikalische Qualitäten, die dem Stück nicht fremd sind.

Hier besteht vielleicht sogar eine gewisse Nähe zur „historischen Aufführungspraxis“, die ja bei Beethovens Sinfonik auch stark auf kleine Besetzungen setzt. Bei Ihnen wird die Intimität des Kammermusikalischen aber noch durch den Einsatz von Mikrofonen intensiviert. – In welcher Tradition sehen Sie sich eigentlich als Dirigent? In jener von Pierre Boulez?

Wir haben über Jahrzehnte zusammen gearbeitet, da ist es nicht verwunderlich, wenn bestimmte Merkmale vergleichbar sind. Boulez hat aber beim Dirigieren eine Objektivität, die ich beim Musizieren nicht aufbringe. Ich bin emotional stärker veranlagt als er. Ich bin zwar kontrolliert, gehe aber gerne in den „Ausdrucksbereich“ hinein. Es ist so wunderbar, daß ich seine Kompositionen in seiner Anwesenheit dirigieren konnte und daß ich meine Werke unter seiner Leitung hören kann. Ganz sicher wäre mein Leben ohne Boulez völlig anders verlaufen. Das gilt natürlich auch für Stockhausen. Beide spielen für meinen Werdegang ganz wichtige Rollen.

Sie erwähnen Ihre emotionale Natur. Gibt es für Sie im Moment des Dirigierens – bei Ihrer unfehlbaren Fähigkeit zur Präzision – auf der Bühne auch urmusikalische Erlebniserfahrungen, Momente der Ekstase oder der Magie?

Das Bedürfnis nach dieser Dimension ist permanent da. Beim Komponieren ist das kein Ziel, aber es gibt auch dort immer das Bewußtsein, in den magischen Bereich zu gelangen. Früher, in den siebziger und achtziger Jahren, war dieses Bedürfnis auch da, aber kompositorisch habe ich in dieser Hinsicht einiges falsch gemacht, weil ich mit Präkonzeptionen gearbeitet habe. Ich habe damals im voraus gesetzte Strukturen „ausgefüllt“ mit Material, bis ich bemerkt habe, daß das mein Fehler ist. Das Magische, Mystische, auch Emotionale liegt in meiner Natur. Früher konnte ich technisch nicht dorthin gelangen, bis ich am Anfang der neunziger Jahren begonnen habe – das Wort ist nicht ganz richtig –, „improvisatorisch“ zu komponieren, Strukturen und Formen aus dem Material heraus entstehen zu lassen. Dabei darf man nicht vergessen, daß ich zu diesem Zeitpunkt schon über eine große Erfahrung verfügte. Denn diese Vorgehensweise entstand nicht von alleine, sondern verdankt sich jener Erfahrung. Proportionen brauche ich nicht mehr nachzurechnen, weil ich ein Gefühl dafür entwickelt habe. Gott sei Dank kann ich auf mein Formgefühl normalerweise gut vertrauen. Gerade bei Opernaufführungen macht es sich besonders deutlich bemerkbar, wenn eine Szene zu lang geraten ist. Nach der zweiten Produktion von *Le Balcon* (2001/02) habe ich die ersten drei Szenen der Oper ineinander geschoben, vermischt und einiges abgekürzt. Das ist eigentlich eine Theatererfahrung, im Theater wird genauso gearbeitet, und im Film besonders. Dort liegt anfänglich eine riesige Menge an Material vor, und dann wird „nach Gefühl“ so lange geschnitten und gekürzt, bis das Ergebnis stimmt. Es wird – im positiven Sinn – „nach Gefühl“ entschieden, was bleibt. Und das praktiziere ich beim Komponieren auch.

Hat das mit dem „Triebleben der Klänge“ zu tun, das Schönberg beschreibt?

Diese Formulierung paßt mir sehr. Überhaupt paßt mir Schönberg sehr, ich finde es wahnsinnig schade, daß seine Stücke so wenig gespielt werden. Für das heutige Publi-

kum ist seine Musik immer noch zu schwer. Sie ist zu vielstimmig, vielschichtig. Neulich habe ich einige Sachen gelesen über die Zeit von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (1607), wo der Vater von Galilei, ein Philosoph und Musikwissenschaftler, es sehr unterstützt hat, daß nach dem „polyphonen“ Zeitalter ein „monodisches“ Zeitalter kommen muß. Das war damals schon ein Problem, die Musik war zu „intellektuell“ geworden. Monteverdis großer Wurf war die „Einfachheit“, seine Musik ist gleichzeitig einfach und reich, deshalb konnte sie Basis für weitere musikalische Entwicklungen sein. Eine ähnliche Problematik wie zu jener Zeit gibt es auch hinsichtlich der Komplexität von Schönbergs Musik.

Müßte es in der Neuen Musik wieder eine Reform im Sinne einer „seconda prattica“ geben?

Das gab es ja schon in den achtziger Jahren, denken Sie an die Minimal Music und die „Neue Einfachheit“, das waren bereits Arten einer „seconda prattica“ der Neuen Musik. Sie waren wahrscheinlich nicht von gleicher Qualität wie die Neuerungen Monteverdis und daher auch weniger weiterentwickelbar. Auch die Musik von Stockhausen leidet darunter, daß sie für ein „Durchschnittspublikum“ viel zu komplex ist. Daß überhaupt einige Hörer mitkommen, liegt daran, daß die Dialogfähigkeit von Stockhausens Musik sehr stark ist.

Obwohl Stockhausen sich sehr intensiv mit Phänomenen wie „Erlebniszeit“ und „Verarbeitungszeit“ beschäftigt hat, also – im Gegensatz zum Klischee des seriell disponierenden Komponisten – mit dem Vorgang des Hörens, der Wahrnehmung von Musik.

Ja, er hat sich sehr intensiv mit diesen Fragen auseinandergesetzt. Es ist trotzdem zu schwer – obwohl manche Hörer aus der „Fachwelt“ sich interessanterweise gerne damit brüsten, daß sie gerade neuere Werke Stockhausens als „zu einfach“ beurteilen.

*

Sie dirigieren regelmäßig Uraufführungen, auch von Musik jüngerer Komponisten, zum Beispiel 2005 in Donaueschingen, wo Sie Werke von Dai Fujikura, Lars Petter Hagen, Valerio Sannicandro und Samir Odeh-Tamimi aus der Taufe hoben.⁶ Im Mikrokosmos der zeitgenössischen Musik gibt es einen gewissen Defätismus in der Beurteilung solcher Musik, es heißt dann oft, sie brächte nichts Neues mehr ...

Das stimmt gar nicht!

... oder die Last der musikalischen Vorväter sei eine zu schwere. Wie beurteilen Sie die heutige Lage der jungen Komponisten?

Es gab vielleicht noch nie so viele Aufführungsmöglichkeiten für jungen Komponisten wie heute. Ob sie sich dessen bewußt sind? Die größten Orchester führen Kompositionen von jungen Komponisten auf, spielen Uraufführungen und geben Aufträge. Früher war es nicht so! Ich habe sehr viel behalten aus meiner eigenen Jugend, ich meine Eindrücke aus der Zeit an der Budapester Musikakademie, aus der Zeit in Köln. Ich kann

6 Am 15. Oktober 2005 mit der Radio Kammerphilharmonie Hilversum.

mich noch genau daran erinnern, wie ich mich als junger Musiker gefühlt habe, in welchen Situationen ich akzeptiert wurde und in welchen nicht. Inzwischen habe ich sehr viel Erfahrung gesammelt, und wenn ich heute mit jungen Komponisten und Dirigenten zusammenarbeite, fühle ich mich meiner eigenen Jugend sehr nahe. In dieser Situation fühle ich mich an ihrer Stelle. Verstehen Sie, was ich meine? Ich versuche die 40 Jahre Altersunterschied zu überwinden und die Dinge aus der Perspektive des jungen Komponisten oder Dirigenten wahrzunehmen. Ich möchte nicht einfach nur „jener ältere Herr, der ein neues Stück eines jungen Komponisten dirigiert“ sein, sondern versuche mich daran zu erinnern, wie ich selber damals die ältere Generation angeschaut habe. Es ist eine Situation des Respekts, und zwar des gegenseitigen Respekts. Ich habe damals von den Älteren sehr viel Gegenrespekt erhalten, was eine Voraussetzung dafür ist, daß man überhaupt aufsteigen kann. Wenn man das nicht bekommt, bleibt man unten.

Die Frage, inwiefern neue Werke von jungen Komponisten etwa für die weitere Entwicklung der Musik relevant sein könnten, stellt sich für Sie nicht?

Es gibt einen ziemlich großen Kreis von jungen Musikern und Komponisten, die ich ständig beobachte. Ich spiele eine Art Mentor-Rolle, die mir sehr gut paßt. Ich meine „Mentor“ im Sinne eines offenen Beraters und nicht als Autorität, die stilbildend sein oder eine bestimmte Dogmatik weitergeben will. Meine Musiker und ich betrachten alle Uraufführungen als sehr wichtig, wir proben sehr sorgfältig. Ich kritisiere während der Proben nie die Ästhetik; die Kritik, die ich äußere, bezieht sich immer nur auf die Praxis. Das betrifft Dinge der Instrumentation, der Dynamik und so weiter. Meine Hilfestellung betrifft also vor allem die Praxis, in die ich meine ganze Erfahrung einbringen kann. Ich habe eine klare Meinung über die Stücke, aber nicht, während ich dirigiere. Dann bin ich immer „positiv“.

Es kommt also nicht vor, daß Sie sich durch heftige Aversionen dazu gezwungen sehen, das Dirigat eines Stücks abzulehnen und die Aufführung abzusagen?

Nein, das ist noch nicht vorgekommen. Das hängt auch mit meiner Erziehung zusammen, die vom Theater geprägt ist. Die größten Schauspieler sind Allesfresser. Die wirklich großen Schauspieler beherrschen Komödie, Drama, Tragödie, sie können tanzen, singen, spielen ... Das ist mein Ideal. Bei einem Schauspieler ist diese Vielseitigkeit ziemlich selbstverständlich. Eine solche Vielseitigkeit finde ich wunderbar.

„Das Leben ändert jeden Tag ein bißchen an meiner Denkmethode“, sagten Sie vor einiger Zeit. Herr Eötvös, was ist für Ihr musikalisches Denken heute bestimmend? Welcher Teil des Lebens bestimmt Sie, wenn Sie heute an den Schreibtisch gehen, um zu komponieren, oder als Dirigent ein Podium betreten?

Die Problematik, die mich im Moment beschäftigt, hat auch mit der „seconda prattica“ zu tun. In Monteverdis Hierarchie kam zuerst der Text, dann die Rhythmik, dann die Melodie, und die Harmonie hatte für ihn eine dienende Funktion. Diese Problematik beschäftigt mich seit 12, 15 Jahren, als ich angefangen habe, an den *Drei Schwestern* zu arbeiten. Damals las ich darüber, und weil es meine erste Oper war und ich bei Null anfangen mußte und nicht auf einer bestimmten Operntradition aufbauen wollte, sondern eher eine Art „zweite Renaissance-Musik“ anstrebte, konnte ich Monteverdis Rei-

henfolge zustimmen. Die Priorität der Sprache rührt auch daher, daß ich auch sonst mit fertigen literarischen Texten in meiner Musik umgehe und daß es möglich sein muß, die im Text enthaltene Charakterkonstellation deutlich zu verstehen. Dann habe ich einige Untersuchungen darüber angestellt, wie es möglich wäre, Sprache, einen Text direkt, ohne Umwege in Musik umzusetzen. Ich fragte mich, wie weit ich da gehen kann. Ein Ergebnis dieser Untersuchung waren meine Szenen für Streichquartett *Korrespondenz* (1992–93), wo eine Eins-zu-eins-Übersetzung der Sprachlaute in Musik realisiert ist. Das Vorgehen war fast mechanisch, um zu sehen, ob es funktioniert, oder nicht. Ich finde, daß das im Streichquartett auf seine Weise nicht schlecht funktioniert, aber auf die Oper habe ich das nie übertragen. Für die Oper wäre dieses Verfahren nicht ausreichend, es würde der Bühnensituation nicht gerecht. Aber die Monteverdi-Hierarchie habe ich auf meine Weise übernommen, wobei die harmonische Dimension, die Vertikale in meiner Musik bisher immer eine sehr wichtige Rolle spielt. Heute bin ich in einer Phase, in der ich versuche, zunächst nur die Gesangslinie zu schreiben und die Harmonie zu einem späteren Zeitpunkt hinzuzusetzen. Mal sehen, ob das klappt. Ich bin nicht ganz sicher, ich habe ein wenig Angst davor. Es wäre phantastisch, wenn ich es schaffen würde, die Harmonie wirklich als Dienerin der Gesangslinie einzusetzen. Das ist heute mein Hauptproblem. Ich schreibe beide Opern⁷ so, daß die Gesangslinien den Sängern genau angepaßt sind – ich arbeite immer so, daß die Sänger von Anfang an feststehen, ich kenne sie alle. Ich komponiere dann wie ein Herrenschneider, der auf eine Person ganz bewußt hinarbeitet. Ich möchte nicht allgemein, für einen Sänger XY schreiben, sondern für eine ganz konkrete Person. Die Trennung von Gesangslinie und Harmonie ist zweifellos eine Änderung in meiner Kompositionsweise. Es ist für mich aufregend, weil ich zeitlich sehr gebunden bin und die Stücke zu ganz bestimmten Terminen abgegeben haben muß. Es gibt keine Verspätungsmöglichkeit. Und wenn diese Technik nicht funktioniert, muß ich das sehr schnell reparieren können. Aber ich glaube, meine Situation ist nicht viel anders als zum Beispiel in der Autoindustrie. Wenn ein neues Modell entworfen wird, hat ein Autoingenieur genauso viel Angst, ob es gelingt oder nicht, ob das neue Modell vom Publikum angenommen wird oder nicht.

Herr Eötvös, vielen Dank für dieses Gespräch!

Wann treffen wir uns wieder?

Budapest, 22. Februar 2007

7 Siehe Anm. 4.