



Sendung vom 27.02.2001, 20.15 Uhr

Prof. Ruth Zechlin
Komponistin
im Gespräch mit Wolfgang Küpper

- Küpper:** Zu Gast im Alpha-Forum ist heute eine Dame, deren Kunst darin besteht, im Kopf, im Gehirn Klänge und Rhythmen zu entwickeln, diese Klänge und Rhythmen dann auf Papier zu schreiben und sie nachher auch zum Klingen zu bringen. Was steckt hinter dieser etwas schwierigen Umschreibung? Ganz einfach, eine Komponistin. Ich begrüße ganz herzlich hier bei uns im Studio Frau Professor Ruth Zechlin. Frau Professor Zechlin, Sie sind Vertreterin der Gattung Neue Musik, wie es ganz offiziell in der Musikwissenschaft heißt. Ich bin kein Musikwissenschaftler: Wie erklärt man also zunächst einmal diesen Begriff "Neue Musik"? Wie ist er abzugrenzen?
- Zechlin:** Neue Musik bedeutet ganz einfach zeitgenössische Musik, das heißt, das ist Musik, die heute entsteht, die heute gedacht und geschrieben wird. Sie wächst natürlich aus der Tradition heraus, so wie alles in der Kulturgeschichte, in Kunstgeschichte, in der Musikgeschichte eben immer miteinander zusammenhängt. Bach ist also nicht ohne Palestrina zu denken, Mozart nicht ohne Bach, Beethoven nicht ohne Mozart, Brahms nicht ohne Beethoven usw.: Diese Stufenfolge reicht bis in unsere Zeit. Wir, die Komponisten von heute, haben und besitzen natürlich dieses Wissen darum: Wir haben all diese früheren Klänge und die Art, wie früher Musik gesetzt und geschrieben worden ist, irgendwie im Hinterkopf. Es ist aber auch klar, dass wir nicht mehr in der Zeit meinetwegen von Brahms leben. Wir werden ja auch oft gefragt, warum wir nicht mehr so schön komponieren wie eben Johannes Brahms. Das liegt daran, dass wir leider nicht mehr in seiner Zeit leben, sondern in unserer sehr viel komplizierteren und härteren Zeit. Aus diesem Grund können wir natürlich nur das widerspiegeln, was heute um uns ist.
- Küpper:** Sie würden aber schon sagen, dass eine organische Entwicklung stattgefunden hat und immer noch stattfindet: von Klassik oder Barockzeit bis heute, bis zur zeitgenössischen Musik.
- Zechlin:** Für mich ist dieses organische Denken unheimlich wichtig. Im Grunde genommen ist das alles nur ein ewiger Kanon, in dem sich die Musikgeschichte befindet. Es hängt wirklich alles zusammen und Strawinsky hat mal den klugen Satz gesagt: "Es ist alles schon einmal da gewesen." Wenn Komponisten also heute so tun, als wäre das, was sie machen, noch nie dagewesen, dann ist das eigentlich falsch. Denn in einer etwas anderen Form war alles schon mal dagewesen.
- Küpper:** Sie sagen, es gibt drei Grundelemente der Musik: den Klang, die Rhythmik und die Linie. Ich bin Laie, mit Klang und Rhythmik komme ich ja noch klar, aber wie definieren Sie denn die "Linie" einer Musik?
- Zechlin:** Die Linie, das sind die Melismen, das ist das, was man im Volksmund Melodien nennt. Nur, wir sagen heute lieber Linie dazu – das hat Bach eigentlich auch schon getan –, weil es ja nicht immer diese volkstümliche

Art von Melodien ist, die man in unserer Musik findet. Das findet man aber auch schon bei Bach nicht in irgendeiner seiner Fugen. Noch viel weniger findet man das natürlich in der Neuen, in der zeitgenössischen Musik. Deshalb sprechen wir lieber von Linien: Das sind manchmal nur Floskeln, die aus zwei, drei Tönen bestehen, die aber das ganze Werk sehr wohl speisen können, indem sie zu einer Art von Linienspiel werden. In der Musik wirkt ja immer alles zusammen: Mal ist der Klang dominant, mal ist der Rhythmus dominant und mal ist die Linie dominant. Es gehört eben immer alles zusammen. Die Linien ergeben, wie das auch schon bei Bach der Fall war, Klänge und aus diesen Klängen lassen sich wiederum Linien herausziehen. So etwas machen wir heute sehr viel.

Küpper: Die Linie besteht also durchaus aus Elementen, die wiederkehren, sodass man als Zuhörer einen Wiedererkennungseffekt hat.

Zechlin: Ja, aber es kann auch ein Klang wiederkehren und es kann auch ein Rhythmus wiederkehren, wenn Sie z. B. nur mal an den "Bolero" von Ravel denken, der ja nun weltberühmt geworden ist – weil er wirklich toll durchgearbeitet ist – und bei dem eben immer der gleiche Rhythmus durchläuft. Irgendetwas findet man eben oft wieder: Es kann aber auch mal nur ein Ton sein, der eine Rolle spielt und oftmals wiederkehrt.

Küpper: Ich denke, es ist sinnvoll, dass wir ein wenig über die Theorie der Musik sprechen, weil wir ja ansonsten nicht zu diesem zeitgenössischen Thema finden. Sie haben es ja schon angedeutet, dass sich der Mensch von heute manchmal etwas hart tut mit der zeitgenössischen Musik: weil sie eben hart klingt und nicht so gefällig ist wie z. B. in der Klassik oder im Barock...

Zechlin: ...oder vor allem auch in der Romantik.

Küpper: Es gibt heute ja auch Menschen, die selbst aus diesen sehr populären Zeiten der Musikgeschichte nur die schönen Stücke hören möchten und nicht die belastenden. Wie geht man damit um? Warum ist die zeitgenössische Musik härter als die Musik aus früheren Zeiten? Wie gewöhnt man sich denn an diese Musik? Wie findet man einen Zugang zu ihr?

Zechlin: Ach ja, fangen wir doch mal von hinten mit dem Zugang an. Zuerst einmal ist bzw. wäre es natürlich ideal, wenn sich jeder Hörer einem neuen Musikwerk gegenüber völlig offen zeigen könnte. Und wenn er neugierig ist! Diese Neugier ist nämlich etwas Wunderbares, wenn man neue Stücke hört und dabei nur darauf hört, was wirklich neu ist, was also der jeweilige Komponist an neuen Dingen zu bieten hat. Es ist wirklich ganz wichtig, offen zu sein. Die Musik hat es dabei eben schwerer als die benachbarten Künste. Denn wenn man heute irgendwo ein neues Gedicht findet, dann kann man das 20 Mal lesen, und wenn man ein neues Bild findet, dann kann man das stundenlang anschauen. Aber Musik als Zeitkunst fließt ja vorüber: Das ist das Komplizierte daran. Je mehr man sich aber daran gewöhnt, immer wieder Neue Musik zu hören, umso leichter wird das. Es ist zwar zuweilen recht kompliziert, das an die Veranstalter heranzubringen, aber ich fände es sehr gut – und habe das auch schon praktiziert –, wenn vor Neuer Musik bei den Veranstaltungen auch von den Komponisten selbst viel mehr Kommentare gegeben werden dürften. Ich habe das selbst ein paar Mal als sehr produktiv erlebt. Ein Beispiel dafür ist folgendes. Ich hatte mal an der Hamburger Staatsoper unter der Leitung von Gerd Albrecht die Uraufführung eines Orchesterwerkes von mir mit dem Titel "Die Stufen". Der Dirigent hat das Stück zu dirigieren begonnen und dann nach einer Minute abgebrochen. Er drehte sich zum Publikum um und sagte: "Meine Damen und Herren, ich weiß, dass Sie geschockt sind. Aber wir wollen dazu beitragen, dass Ihnen dieser Schock genommen wird." Und dann hat er mich auf die Bühne gebeten. Wir hatten vorher jedoch nicht abgesprochen, was wir da machen würden: Nein, das war ganz spontan.

Auf der Bühne fragte er mich dann, wie ich dieses Stück dramaturgisch zusammengesetzt und was ich mir dabei vorgestellt hätte. Ich habe ihm dann gesagt, dass ich dieses Motiv der Stufen wirklich von unten beginnen lasse: Es fängt also mit den tiefen Streichern an. "Gut," meinte Albrecht, "dann bitten wir jetzt die tiefen Streicher, das einzeln vorzuspielen." Daraufhin haben sie das einzeln vorgespielt. So hat sich dann langsam Stück für Stück die Musik zusammengesetzt: Er hat dem Publikum immer wieder Stellen vorgeführt, die wichtig sind. Dazu hat er mal das Schlagzeug oder auch die Flöte spielen lassen. So hat sich das ganze Stück zusammen gesetzt. Als das Publikum danach dann das ganze Stück komplett hörte, hat es natürlich diesen berühmten Aha-Effekt erlebt. Das heißt, es gab ein Wiedererkennen. Sie haben gemerkt, dass ihnen das soeben schon einmal vorgespielt worden ist: Ach, das habe ich doch gerade gehört. Jetzt klingt das also im Zusammenwirken und im Zusammenfluß in dieser Weise, aha. Mit dieser Hilfe hat man natürlich zehnmal mehr Erfolg als dann, wenn das ein Dirigent nicht macht. Nun liegt das nicht jedem Dirigenten und es passt auch nicht immer, so etwas zu machen, aber ich fände es wirklich ideal, wenn man bei Neuer Musik meinetwegen auch im Rundfunk als Komponist gebeten würde, zwei Sätze zu diesem Werk zu sagen. Das Publikum hätte dann zwei Vorteile. Ihm würde der Komponist als lebendiger Mensch bewusst werden und entgegentreten, er wäre nicht nur ein anonymer Zeitgenosse. Das alleine ist schon wichtig, aber darüber hinaus gäbe es dann auch dieses soeben erwähnte Aha-Erlebnis, wenn man vor der Aufführung ein paar Sätze sagen könnte. Der Zuschauer würde dann merken: "Aha, das hat er also so gemeint. Darüber hat er doch vorhin gesprochen. Jetzt höre ich das selbstverständlich und merke, dass das ganz einleuchtend ist." So etwas macht unheimlich viel aus.

Küpper: Das heißt, sie befürworten einen Zugang, der über das Emotionale hinausgeht: Der Intellekt muss auch angesprochen werden.

Zechlin: Ja, das ist ganz wichtig.

Küpper: Es ist also nicht so, dass man einfach sagen könnte, diese Musik ist nur schön und fertig und deshalb entscheide ich mich dafür oder dagegen.

Zechlin: Ja, das wäre als Haltung der heutigen Musik gegenüber zu wenig. Das war aber auch in allen Zeiten so. Es gibt ja unzählige Geschichten darüber, dass viele, viele berühmte Musikwerke zu ihrer eigenen Zeit durchgefallen sind: Heute werden diese Musikstücke jedoch gefeiert. Es war also immer schon so. Es darf so sein, dass die Komponisten ihrer Zeit im Denken ganz offenbar immer ein wenig vorausseilen bzw. Dinge widerspiegeln, die andere noch verdrängen.

Küpper: Das bedeutet aber in der Tat, dass über das Gefühlsmäßige hinaus der Hörer eine Bereitschaft mitbringen muss, die er ansonsten bei sich möglicherweise noch nie entdeckt hat. Denn die Leute gehen ja normalerweise in ein Konzert oder in die Oper, weil sie einen schönen Abend verbringen möchten.

Zechlin: Sie lassen sich mehr oder weniger berieseln.

Küpper: Es fehlt also doch so ein wenig die schulmäßige Auseinandersetzung mit diesem Thema. Wo lernt man denn so etwas?

Zechlin: Das sollte man natürlich in der Schule lernen. In guten Gymnasien gibt es ja z. T. auch sehr guten Musikunterricht. Ich erlebe das gerade bei uns in Pfaffenhofen: Da gibt es einen phantastischen Musiklehrer, der aber zugleich auch Kirchenmusiker ist und der völlig souverän über dem Stoff steht und die Jugendlichen begeistern kann. Ich habe dort in Pfaffenhofen gerade einen Bach-Abend erlebt: Das war ganz phantastisch und ich war völlig beglückt, dass so etwas heute überhaupt noch möglich ist. Als meine heute erwachsene Tochter noch ins Gymnasium ging, habe ich an ihrer

Schule in Berlin sogar einen Komponierzirkel geleitet. Diese ehemaligen Schüler wurden natürlich später zu den besten Konzertbesuchern, die man sich vorstellen kann. Ich habe sie oft in Konzerte mit Neuer Musik gebracht, sodass es z. T. tatsächlich so weit kam, dass ihnen Mozart zu langweilig wurde: Sie wollten etwas spannendes Neues hören. Das hängt eben alles wirklich nur von der Erziehung ab, das lässt sich nicht leugnen. Es ist ja auch so, dass heute die Naturwissenschaften so phantastisch voranschreiten und so viel Intellekt verlangen. Dies ist möglicherweise auch ein Grund dafür, dass man dann, wenn man Musik hört, sagt: "Bloß nicht mehr den Intellekt einschalten, bitte nur noch Gefühl, nur noch Emotion." Das ist aber falsch, denn der Intellekt gehört zur Musik eben auch mit dazu, denn sonst könnte man ja auch keine Noten schreiben.

Küpper: Wir sprechen nun aber nicht nur von Ihrer Musik, sondern sollten auch mal kurz in ein Stück von Ihnen hineinhören. Das ist ein Werk aus dem Jahr 1995/1996 und heißt "Die geistlichen Kreise". (Zuspielung) "Geistliche Kreise": ein Werk für einen 23-stimmigen Chor oder drei Chöre mit 23 Stimmen?

Zechlin: Nein, es ist 24-stimmig. Das habe ich geschrieben für ein Konzert im Passauer Dom und es im Übrigen dem Bischof Eder in Passau gewidmet. Für diese Komposition habe ich ganz einfach drei Wörter benützt: Deus, Halleluja und Amen. Das Ganze heißt "Geistliche Kreise", weil ich mir vorgestellt hatte – und das ging auch so auf –, dass der erste Chor vor dem Hauptaltar steht und das Wort "Deus" singt. Der nächste Chor steht am Seitenaltar und singt "Halleluja". Der dritte Chor steht dem zweiten gegenüber und singt das Wort "Amen". Zuerst wird aber nur das Wort "Deus" gesungen: Der Chor am Hauptaltar fängt damit an und gibt das allmählich weiter an den zweiten Chor. Da das Publikum ja in der Mitte sitzt, wird es damit quasi umkreist. Deshalb heißt das Stück auch "Geistliche Kreise". Man hört also zuerst einmal nur das Wort "Deus", wie es vom ersten Chor gesungen wird und allmählich an den zweiten Chor weitergegeben wird, der es seinerseits an den dritten Chor weitergibt. Dadurch entsteht ein echter Kreis. Das Gleiche geschieht dann mit dem "Halleluja", das zuerst vom zweiten Chor gesungen wird und dann in gleicher Weise weitergegeben wird. Das Wort "Amen" wird dann zunächst vom dritten Chor gesungen und ebenfalls weitergegeben. Das geht so lange, bis sich am Schluss alle drei vereinigen und man alles zusammen hört. Für das "Deus" habe ich am Anfang wirklich so ein Aufblühen von Klängen genommen. Das Halleluja ist demgegenüber sehr viel Rhythmus und Sprache. Das geht so weit, dass das Wort "Halleluja" sehr laut skandiert gesprochen wird, das geht über bis ins Schreien. Das "Amen" wiederum ist ganz linear: Das sind melodische Zellen, die weiterentwickelt werden. Zuletzt hört man dann alles zusammen. Weil das Stück das Publikum umkreist, heißt es eben "Geistliche Kreise". Bei einer CD oder bei einer Aufführung im Rundfunk hört man das natürlich nicht so heraus wie live in der Kirche.

Küpper: Ist es leicht, einen 24-stimmigen Chor zu finden? In dem Fall brauchen Sie ja sogar drei solcher Chöre.

Zechlin: Nein, das ist nicht leicht und das Stück ist ja auch sehr schwer zu singen. Aber ich habe beim Komponieren eben immer an die Renaissance gedacht, als damals in Rom diese herrlichen Kirchen entstanden sind. Damals haben die Komponisten in der Tat durchaus auch solche Sachen gemacht: Da trafen sich in dem herrlichen Rund einer Kirche wirklich alle diese Klänge. Die Klänge treffen sich oben in der Mitte, während die Gemeinde unten in der Mitte sitzt.

Küpper: Zu habe zu Beginn gesagt, dass Sie auf eine unkonventionelle Weise arbeiten. Das heißt, Sie entwickeln alle diese Klänge im Kopf und sitzen dazu nicht am Klavier oder an der Orgel. Sie sitzen vielmehr am

Schreibtisch und stellen sich eine Komposition vor. In Ihrem Kopf entwickelt sich das also zuerst einmal, bevor Sie es aufschreiben und das dann tatsächlich funktioniert. Für mich ist das eine faszinierende Vorstellung. Hat das etwas Genie-haftes an sich?

Zechlin: Nein, überhaupt nicht, das ist ganz einfach eine Begabungssache, die man vom lieben Gott geschenkt bekommen hat. Es ist so: Man hat zunächst einmal eine Idee. Sobald diese Idee da ist, stellt sich bei mir im Kopf eine Materialsammlung ein. Wenn ich ein Streichquartett schreiben will, dann weiß ich sofort, dass ich das mit diesen oder jenen Tönen machen möchte. Als ich z. B. das Orchesterwerk "Die Metamorphosen" geschrieben habe, hatte ich die Idee der Metamorphose eines Tones. Das heißt, ich hatte einen ganz speziellen Ton im Kopf, den ich dann mit verschiedenen Klängen umgeben und von den Instrumenten her auch immer anders gefärbt habe. Aus diesem Grund heißt das Stück eben "Metamorphose".

Küpper: Wir können ja auch mal kurz diese Art von Graphik zeigen, die Sie erstellt haben bei der Komposition dieses Stücks.

Zechlin: Das ist jetzt zwar nicht die "Metamorphose", aber davor muss ich dem Publikum eh noch Folgendes erklären. Wenn ich große Werke, wenn ich also z. B. Orchesterwerke schreibe, dann versuche ich die Zeitdauer und die Proportionen des Stücks, also die Anspannungen und Entspannungen, die ich im Kopf habe, jeweils graphisch festzuhalten. Ich versuche das möglichst bunt darzustellen und deswegen kann man auf so einer Graphik auch diese vielen Farben sehen. Mal sind die Streicher z. B. blau, mal sind sie aber auch rot oder violett. Das wechselt von Stück zu Stück, aber wichtig ist, dass ich mir dadurch bestimmte Strukturen graphisch fixiere. Dadurch kann ich, wie gesagt, die Zeitdauer und die Proportionen festhalten. Hier auf dieser Graphik sieht man, wie ich die Farben setze, dass es Punkte und Linien gibt und dass es auch ein Durcheinander von Linien gibt. Am Schluss kommt dann bei diesem Stück alles zusammen: Darüber ist am Ende ein goldenes Schlagzeug aufgezeichnet, das den Abschlussklang symbolisiert.

Küpper: Ich finde es faszinierend, dass Sie nicht gleich in die Partitur schreiben, aber das bleibt Ihnen ja trotzdem nicht erspart, denn das müssen Sie anschließend doch noch machen.

Zechlin: Ja, das stimmt. Ich mache davor aber nicht nur diese graphische Konzeption, sondern ich mache mir auch eine verbale Konzeption, bei der ich mir mit Worten ganz schnell skizziere, was ich überhaupt machen will, wie ich das verteile, wie und wo ich die Klänge einsetze, welchen Rhythmus ich nehme, wo es Schärpen oder Pausen geben muss usw. All das fixiere ich verbal und danach erst fange ich an, in die Partitur zu schreiben.

Küpper: Sie schreiben also einen Text?

Zechlin: Nein, ein Text ist es nicht, es sind nur einzelne Worte. Wenn das ein Schriftsteller machen würde, dann würde ich sagen, er macht damit eine Materialsammlung. Ich mache also ebenfalls eine Stoffsammlung.

Küpper: Wir können hier noch eine andere Graphik herzeigen.

Zechlin: Ja, das ist nun die "Metamorphose": Da sieht man am Anfang einen Ton, der zu einem Klang führt. In der zweiten Zeile kommt der nächste Ton mit einem Klang. Danach dann werden diese Klänge zusammengeführt und man kann hier gut sehen, wie ich mit diesen Klängen verfare. Hier sieht man auch, dass ich versuche, die Farben ineinander fließen zu lassen. Denn bei den "Metamorphosen" habe ich ja tatsächlich ebenfalls versucht, die Klänge ineinander fließen zu lassen.

Küpper: Das ist aber Ihr Privatsystem.

Zechlin: Ja, das ist mein privates System.

- Küpper:** Das kann man also nicht auf andere Komponisten übertragen.
- Zechlin:** Nein, keinesfalls. Ich hatte ja früher sehr viele wunderbare Studenten, die heute auch meine besten Kollegen und Freunde geworden sind: sowohl an der Hochschule für Musik in Berlin, wo ich eine Komponistenklasse hatte, wie auch an der Akademie der Künste, wo ich sogar eine Meisterklasse für Komposition hatte. Einer meiner ersten Studenten war der nachmalige Professor Georg Katzer, der heute ja ein weltberühmter Komponist geworden ist, der sehr viel elektronische Musik macht. Er brauchte zur Darstellung seiner Sachen z. B. immer die Physik: Er brauchte physikalische Vorstellungen, um zu seinen Strukturen zu kommen. Mein großer Lehrer Johann Nepomuk David, einer der klügsten, geistvollsten, intellektuellsten, mathematischsten, strengsten und polyphonsten kontrapunktischen Komponisten, die ich überhaupt kenne, brauchte – man höre und staune – Laubbäume dafür. Er ging von Leipzig weg nach Stuttgart, weil es dort Laubbäume gab. Er brauchte nämlich genau diese runden Formen: Formen, die wir ihm alle nie zugetraut hätten. Wir haben bei ihm immer eher an Rechenschieber gedacht als an Laubbäume. Es ist also völlig verschieden, wie die einzelnen Komponisten hier vorgehen. Ich finde es wunderbar, dass es hier keine Vereinheitlichung gibt, dass jeder seinen eigenen Weg hat, wie er dorthin gelangt. Noch ein Wort zu diesen graphischen Konzeptionen: Ich brauche bildende Kunst, denn ich kann ohne bildende Kunst nicht existieren. Ich habe daher auch im Leben immer bildende Kunst um mich herum. Momentan hängen bei mir wunderschöne abstrakte Bilder meines Enkelsohnes, der gerade 18 Jahre alt geworden ist und der seit seinem vierten Lebensjahr malt. Das ganze Haus bei mir ist voll mit seinen Bildern. Ich brauche das als Inspirationsquelle – ich habe als Kind selbst sehr viel gemalt – und deshalb neige ich eben auch zu dieser graphischen Konzeption. Das mag die Erklärung dafür sein.
- Küpper:** Das Wesentliche ist dabei jedoch, dass das Komponieren eine rationale und gedankliche Arbeit ist und kein emotionales Überfließen, das irgendwie um Mitternacht über einen käme.
- Zechlin:** Genau, ich bin Ihnen auch sehr dankbar dafür, dass Sie das ansprechen. Denn in schlechten Filmen sieht man das ja immer wieder einmal: Da sitzt ein Komponist herum, bis es plötzlich über ihn kommt und er einen bestimmten Klang spielt, den er dann aufschreiben kann. So ist es Gott sei Dank nicht und so würde es auch gar nicht gehen. Stattdessen ist das ein streng intellektueller Vorgang, bei dem man eben alles gleichzeitig und simultan bedenken muss: die Klänge, die Linien, die Rhythmen, die Dynamik, also laut und leise, die Crescendi, das Decrescendo, die Pausen, die Höhepunkte, die Dissonanzen usw. All das muss im Gehirn simultan ablaufen, während man das macht.
- Küpper:** Ist man dann auch manchmal überrascht, was daraus wird?
- Zechlin:** Nein.
- Küpper:** Wenn Sie 24 Stimmen koordinieren müssen, dann passiert Ihnen das nicht, dass da in der Realität etwas anderes herauskommt?
- Zechlin:** Nein, die höre ich vorher schon genau so beim Komponieren.
- Küpper:** Die hören Sie alle einzeln?
- Zechlin:** Ja, denn sonst könnte ich das ja nicht machen. Bei einer großen Orchesterpartitur muss man das ja auch gleich so hineinschreiben. Nein, ich hatte bisher das Glück, dass ich noch nie überrascht war: Es hat immer so geklungen, wie ich das haben wollte und wie ich mir das vorgestellt habe. Dafür bin ich sehr dankbar.
- Küpper:** Es geht also um die rationale Denkarbeit beim Komponieren. Dabei hat das ja mal alles ganz anders angefangen. Erzählen Sie doch mal ein bisschen

aus Ihrer Kindheit. Ich glaube, Sie haben mit drei Jahren angefangen, Klavier zu spielen, und mit fünf Jahren angefangen zu komponieren. Ihr Vater war Ihr erster Lehrmeister: allerdings mit Stücken, die mit dem, was Sie heute komponieren, eigentlich nichts zu tun haben.

Zechlin:

Doch, doch. Zuvor aber noch ein Satz zu meiner Jugend: Ich hatte eine wunderschöne Jugend mit Anregungen aller Art, mit bildender Kunst, mit Literatur, mit Musik. Ich konnte mich künstlerisch sehr frei bewegen. Ich habe z. B. sehr viel mit Steinen, mit Holz und mit allen möglichen Materialien gestaltet. Ich habe auch unheimlich viel gemalt, sodass alle dachten, ich würde mal Malerin werden. Ich ging dann aber eines Tages ans Klavier und mein Vater gab mir dabei den ersten Unterricht. Er war jedoch Dozent für Elementarpädagogik und Psychologie und keineswegs Musiker, obwohl er hoch musikalisch war. Meine Mutter spielte Konzertflöte und kam ebenfalls aus einem ganz musikalischen Haus. All diese Leute waren aber eher Pädagogen und bis auf eine Tante von mir keine reinen Musiker. Mein Vater gab mir also den ersten Unterricht und ich kann mich daran erinnern, dass ich damals eigentlich nur Bach gespielt habe. Von klein an habe ich Bach gespielt: Er hat mich wirklich mit Bach großgezogen. Und er war auch der Erste, der mich mit Musiktheorie bekannt gemacht hat. Er zeigte mir nämlich, wie man Choräle setzt, wie man Choräle begleitet. Ich kam dann an die Schule und wurde dabei mit so einem kleinen, tragbaren Harmonium durch die Klassen gereicht, um dort die Choräle in allen möglichen Tonarten zu begleiten. Diese Art der Musik lag mir also schon von klein an. Es ist dann noch vieles zusammengekommen. Mein Vater hat mich z. B. auch nicht ewig unterrichtet, aber wir haben doch bald vierhändig gespielt. Wir haben sämtliche Bachwerke vierhändig gespielt, ebenso wie die Mozart- und Haydn-Symphonien. Auf diese Weise habe ich quasi "spielend" die Klassik und die Barockmusik kennen gelernt. Er hat mich dann auch sehr bald an die Hochschule zu sehr guten Lehrern gegeben. Ich bin ja in Leipzig mit Bach aufgewachsen: Neben dem eigenen Klavierspiel habe ich daneben noch jeden Freitag, Samstag und Sonntag die Thomaner gehört. Bach ist also mein Zentrum und meine Welt. Ich brauche das auch heute noch: Bach ist für mich immer noch der Größte. Denn das ist auf der einen Seite eine so klare Welt und auf der anderen Seite von einer solchen Ausdruckstiefe, wie ich sie sonst nirgends mehr finde. Daneben strahlt Bach aber auch sehr viel Zuversicht aus. Man muss sich auch mal Folgendes vergegenwärtigen: Bach hat unter jedes seiner Werke die drei Worte "soli deo gloria", also "Gott allein die Ehre" gesetzt. Auch das steht mir persönlich sehr nahe: diese Art zu denken und diese Art der Kanalisierung der Dankbarkeit. Ich hatte dann auch das Glück, dass ich sehr zeitig anfangen konnte zu studieren. Es war ja Kriegszeit, aber mein Vater hatte es tatsächlich geschafft, dass ich um diesen schrecklichen Reichsarbeitsdienst und damit um den Kriegsdienst herumgekommen bin. Immerhin sind dabei ja zwei meiner Klassenkameradinnen als Flakhelferinnen gefallen. Ich bin also wie durch ein Wunder darum herumgekommen und konnte stattdessen anfangen, bei David zu studieren. Daneben habe ich dann später noch Kirchenmusik dazu studiert: bei Straube, bei Ramin, bei diesen beiden bedeutenden Kirchenmusikern, Thomaskantoren, Organisten und Chorleitern.

Küpper:

Hatten Sie denn in der Zeit, also in der Zeit während des Krieges bereits Gelegenheit, zeitgenössische Komponisten zumindest mal zu hören?

Zechlin:

Nein, nein, überhaupt nicht. Das war ja auch das Problem meiner Generation: zumindest in dem Teil, in dem ich gelebt habe. Mein Freund Hans Werner Henze hatte es da leichter: Er ist schon während des Studiums mit der Zwölftontechnik konfrontiert worden. Bei mir war das gar nicht der Fall: Das gab es einfach nicht. Ich habe das dann später schon nachgeholt, das ist klar. Es war jedenfalls eine schlimme Zeit damals. In diesen zwölf Jahren der Naziherrschaft waren wir zum einen persönlich

betroffen, denn mein Vater hatte sich schon 1934 mal negativ über Hitler geäußert: Dies hat dazu geführt, dass er von der Uni entlassen und strafversetzt worden ist. Das war also schon mal dieses private Erlebnis mit der Nazizeit. Als angehende Musikerin durfte ich aber auch keine ausländischen Werke hören: also kein Stück von Tschaikowski, von Ravel, von Strawinsky oder von Bartok. Ich durfte aber auch keine "rassische", verfemte Musik hören: also keine Musik von Schönberg, von Mahler, von Mendelssohn. Und wir durften keine so genannte entartete Musik hören wie z. B. die von Hindemith. Das war schlimm für mich, denn das bedeutete, dass ich die Entwicklung der Musik nicht organisch weiter erleben durfte. Wir haben ja ganz am Anfang schon davon gesprochen, dass die Entwicklung der Musik eigentlich sehr organisch vonstatten gegangen ist. Hier hat es jedoch durch die Nazizeit einen ganz harten Bruch gegeben. Als es dann nach 1945 doch wieder irgendwie weiterging, kam man an die Noten zunächst einmal gar nicht heran. 1950 kam ich nach Berlin, wo ich blutjung als Hochschullehrerin eingestellt worden bin. Das geschah natürlich nur deshalb, weil meine ganzen männlichen Kommilitonen entweder gefallen oder noch in der Gefangenschaft waren oder während des Kriegs gleich gar nicht hatten studieren dürfen. Deshalb hat man dann eben auf so junge Kräfte wie mich zurückgegriffen. Ich war eigentlich wirklich viel zu jung dafür, aber es ging nun mal nicht anders. Die Situation in Berlin ist dann aber ebenfalls sehr kompliziert geworden, weil die Noten von Schönberg, von Berg oder von Webern erneut im so genannten Giftschrank des Komponistenverbandes verschwanden, weil die damals herrschenden marxistischen Musikwissenschaftler, die unsere Hochschule leiteten, befunden haben, dass das alles nur spätbürgerliche und dekadente Musik und insofern nichts für die Jugend sei. Ich weiß noch, dass ich mir mal als junge Hochschullehrerin eine Rüge eingehandelt habe, weil ich mich in einer Hochschulkonferenz darüber, wie man seine Studenten behandelt und erzieht, in deren Sinne daneben benommen hatte. Das hatte damit zu tun, dass mir nun einmal diese zwölf Jahre an Musikwissen fehlten, das meine Kollegen an der Hochschule aus der Generation vor mir jedoch sehr wohl hatte. Deswegen war ich ja so glücklich, dass ich nach dem Krieg endlich Strawinsky und Bartok hören konnte. Ich war sehr glücklich mit dieser Musik und es ist heute noch etwas ganz Wunderbares für mich, wenn ich von Strawinsky die "Psalmensymphonie" oder die "Geschichte vom Soldaten" oder von Bartok das Konzert für Orchester lesen oder auch hören kann. Ich meldete mich jedenfalls in dieser Konferenz sehr begeisterungsfähig und sagte ganz emphatisch: "Ich weiß, dass meine Studenten richtig behandelt werden, denn ich impfe sie mit Strawinsky!" Es klopfte mir dann einer dieser großen Herren auf die Schulter und sagte zu mir: "Daran werden Sie noch denken!" Daran "durfte" ich dann tatsächlich auch noch länger denken. Als ich dann später mittels meiner Freunde Henze und Lutoslawski an die entsprechenden West-Noten herangekommen bin – bei uns gab es diese Werke damals ja gar nicht –, habe ich zu meinen Studenten nach dem Unterricht beim Hinausgehen immer gesagt: "Bitte, Ihr wißt, dass Ihr schweigen müsst." Es war also alles sehr, sehr kompliziert. Um das zu Ende zu erzählen und um dann nicht mehr von diesen unschönen Dingen zu sprechen, muss ich hier doch noch eine typische Begebenheit schildern. Es wurde zu einer Biennale einmal meine zweite Symphonie gespielt. Eigentlich hätte an dieser Stelle ein Stück von Luigi Nono aufgeführt werden sollen, aber die Noten waren nicht bis zu uns gekommen. Aus diesem Grund ist dann eben meine zweite Symphonie gespielt worden, die soeben uraufgeführt worden war. Es war damals auch ein Kritiker aus Westberlin anwesend, den ich zu dem Zeitpunkt freilich noch gar nicht kannte. Das war der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Stuckenschmidt, ein ganz wunderbarer und bedeutender Mensch, den ich später tatsächlich kennen lernen durfte. Er schrieb nach der Aufführung bei der Biennale eine wunderbare Kritik über meine zweite Symphonie. Sie

gipfelte in den Worten: "Die nonkonformistische Haltung der mit innerer Spannung gearbeiteten Partitur ließ aufhorchen." Kurz danach bin ich in den Komponistenverband einbestellt und dort vor den Zentralvorstand gestellt worden. Dort fand so eine Art von Gerichtsversammlung über mich statt. Ich saß vor diesen Leuten und sie wedelten mit dieser Kritik aus Westberlin. Der Vorwurf gegen mich lautete, ich hätte dem Feind mit meiner Musik Einlaß gewährt. So schlimm war das immerhin gewesen! Aber es hat auch gute Dinge in der Zeit gegeben, denn ich will hier nicht nur von den negativen Dingen erzählen. Es wurde z. B. jedes Stück gedruckt von mir und es wurde auch alles von mir im Rundfunk aufgenommen. Jedes Orchesterkonzert musste darüber hinaus ein zeitgenössisches Werk beinhalten: Das war eine wunderbare Einrichtung, die man jetzt auch hier wieder einführen sollte. Das wäre eine tolle Sache, weil das Publikum dann viel stärker mit der Neuen Musik in Kontakt treten könnte.

Küpper: Inwieweit hat Ihnen denn in der ehemaligen DDR Ihre positive Einstellung zu Religion und Kirche zum Nachteil gereicht? Oder hat das keine Rolle gespielt?

Zechlin: Es hat mir nicht direkt zum Nachteil gereicht, aber ich wurde doch immerhin zweimal vor den Kadi, also vor den Rektor bestellt. Einmal wurde mir vorgeworfen, ich würde christliche Zellen bilden, weil ich doch immer die Pfarrerskinder unterrichtete. Denn es hatte sich allmählich herumgesprochen, wie ich eingestellt bin. Die zweite Vorladung bekam ich, weil ich einem Studenten empfohlen hatte, er sollte an der Kirchenmusikschule weiter studieren. Er sollte nämlich bei uns exmatrikuliert werden. In dieser Sache habe ich eine Rüge vom Ministerium erhalten, weil sein Vater dort in der Partei einen hohen Posten bekleidete. Diese Sache ist mir wirklich schwer übel genommen worden. Aber ansonsten habe ich dann eben später wieder angefangen, Orgel zu spielen, was ich zwischendurch nicht gemacht hatte, weil ich da sehr viel Cembalo gespielt hatte.

Küpper: Sie haben dann aber auch die Wende erlebt und sind in den Westen nach Bayern gekommen.

Zechlin: Ja, wir sind nach Bayern gekommen. Es war so, dass ich an der Hochschule gerade emeritiert worden bin und meine Tochter Ärztin in Berlin-Buch war, am größten europäischen Klinikum. Sie ist Neurologin und Psychiaterin und sagte damals: "Ich muss jetzt von Buch weg, denn Buch wird sicher umfunktioniert werden." So ist es später dann ja auch gekommen. Da ich immer schon den Barock und die Alpen liebte, sind wir eben in den Süden gefahren und haben zuerst einmal acht Jahre lang bei Passau gelebt. Nun sind wir seit zwei Jahren in der Nähe von München. Ich bin sehr dankbar und sehr glücklich darüber, dass ich in Bayern sein kann, denn ich fühle mich hier sehr wohl: Mir steht hier erstens die Kirchenkunst sehr nahe und mir liegt zweitens auch die Landschaft in Bayern sehr.

Küpper: Kann man sagen, dass seitdem bei Ihnen der Schwerpunkt auf der geistlichen Musik liegt? Mein Eindruck ist nämlich, dass hier in den letzten zehn Jahren bei Ihnen doch sehr viel passiert ist.

Zechlin: Ja, das ist hier wieder entstanden. Mein Zentrum ist aber eigentlich die Orchestermusik und ich habe immerhin schon 298 Stücke geschrieben. Das ist freilich nichts gegen Bach, der 1080 Stücke in seinem Leben geschrieben hat. Aber 298 ist auch schon eine ganze Menge. Viele von diesen Stücken sind ja auch mehrsätzig, sodass da eigentlich auch noch mehr zusammengekommen ist. Ich habe jetzt in letzter Zeit tatsächlich sehr viel in dieser Richtung geschrieben: Das hängt mit Passau und den dortigen "Europäischen Wochen" zusammen. Dort lebt nämlich auch Pankraz von Freyberg, der mich sofort in das dortige Leben integriert hat und der mir auch viele Aufträge erteilt hat. Ich habe dort wirklich eine echte innere

künstlerische Heimat gefunden. Mit dem Bischof von Passau, dem Doktor Franz Xaver Eder, bin ich darüber hinaus auch befreundet: Er teilt meine Liebe zu Bach und ihm habe ich auch einige Stücke von mir gewidmet. Zuletzt widmete ich Bischof Eder das große "Tryptichon 2000", das im Juli 2000 im Passauer Dom uraufgeführt worden ist. Ich glaube, wir haben auch noch eine Seite vorbereitet aus diesem Tryptichon. Vielleicht können wir das auch noch sehen. (Notenblatt wird eingeblendet)

Küpper: Hier sehen wir die Skizze in schwarz-weiß.

Zechlin: Nein, das ist nicht die schwarz-weiße Skizze, das ist das Notenblatt, das ist die Partiturseite. Hier sehen wir die Partitur zu diesem geistlichen Triptychon, an dem ich sehr hänge. Es besteht aus drei Teilen: aus dem Inferno, aus der Mystifikation und aus dem Laudate, für das ich sehr schöne Texte zugrunde gelegt habe. Diese Texte wurden auch gedruckt und werden, je nachdem ob und wie es gerade passt, bei der Aufführung auch verlesen oder aufgehängt.

Küpper: Das war ein Werk, das Sie speziell zur Jahrtausendwende geschrieben haben.

Zechlin: Ja, das war ein Werk zur Jahrtausendwende: Es war extra für das Jahr 2000 und für 2000 Jahre Christentum entstanden. Es stimmt also, dass ich, seit ich hier lebe, mehr geistliche Musik komponiere. Heute lebe ich ja in der Nähe von Kloster Scheyern.

Küpper: Ist denn der Zugang zur modernen Musik über die geistliche Musik ein Weg, der vielen leichter fällt?

Zechlin: Ich hoffe es sehr und ich denke schon, dass das der Fall ist. Ich denke, dass man sich mit Hilfe der geistlichen Thematik leichter an manche Gestaltungsweisen der Neuen Musik heran arbeiten bzw. heran hören kann. Vor einigen Wochen habe ich im Passauer Dom einen Orgelabend gegeben: Außer zwei kleinen Bachstücken, die sich der Bischof gewünscht hatte, spielte ich nur eigene Musik. Der Bischof hatte nämlich klugerweise an Folgendes gedacht: Weil ich ja von Bach herkomme und es doch sehr wichtig ist, dass die Zuhörer spüren, wo meine Wurzeln sind, sollte ich mit zwei kleinen Stücken von Bach beginnen. Danach spielte ich dann etliche Stücke von mir, darunter auch eine Uraufführung, nämlich "De sanctissima trinitate". In dieser Musik waren z. T. sehr harte Dinge drin: sehr viele Dissonanzen und sehr viel Cluster, bei denen ich meine Arme ganz auf die Tasten der Orgel gelegt habe, sodass es ziemlich gedöhnt hat. Mit Hilfe des Wissens jedoch, dass das alles ja inhaltliche Gründe hat – freilich ohne dass ich je Programmmusik geschrieben hätte, wie ich betonen muss –, haben es meiner Ansicht nach viele Menschen viel leichter, einen Zugang zur Neuen Musik zu finden. Das ist ein leichter Zugang, als wenn das alles nur so abstrakt ablaufen würde.

Küpper: Wie gut ist denn die Unterstützung, die Sie - abgesehen von Bischof Eder in Passau - kirchlicherseits genießen? Gibt es da eine große Aufgeschlossenheit oder doch eher eine Reserviertheit?

Zechlin: Ansonsten ist da schon noch ein bisschen Reserviertheit vorhanden. Ich habe nämlich schon mal an einige Kirchen geschrieben, die ich sehr liebe, wie z. B. die Wieskirche oder die Kirchen in Ettal und in Oberammergau, aber bis heute habe ich von da kein Echo erhalten. Es ist halt auch deswegen schwer, weil da eben immer Kirchenmusikdirektoren sitzen, die vor allem ihr Feld bearbeiten und pflegen. Das heißt, ich nehme das keinem übel. Ich lebe jetzt jedenfalls in Pfaffenhofen und habe daher die Abtei Scheyern in der Nähe mit dem schon erwähnten Musiklehrer des Gymnasiums, der zeitgleich dort auch Kirchenmusiker ist. Dort kann ich ganz viel machen: Dort können wir experimentieren, dort habe ich schon einmal einen Bach-Vortrag gehalten und werde sicherlich auch mal einen

über Neue Musik halten. Ich mache dort aber auch Uraufführungen. Das ist himmlisch, das ist ganz herrlich. Und ich habe einen Verleger gefunden, der alles druckt, denn das ist ja auch sehr wichtig.

Küpper: Sie sind ja zum katholischen Glauben konvertiert: Wie geht es Ihnen denn, wenn Sie in einen ganz normalen Gottesdienst gehen und dort die musikalische Gestaltung miterleben? Gibt es auch dort für Sie Ansatzpunkte in dem Sinne, dass Sie mal das Eine oder Andere ins Gespräch bringen könnten? Oder ist das dort doch eher Gebrauchsmusik?

Zechlin: Ja, das ist dann Gebrauchsmusik. Aber ich habe für Scheyern zu der "Missa de Angelis" schon die so genannte "Scheyerner Messe" geschrieben. Diese Messe wird jetzt auch sehr viel angewandt: Das ist wirklich angewandte Musik. Herr Söndermann in Scheyern war sehr dankbar dafür und er hat auch regelrecht gestaunt darüber, dass ich eben auch sehr einfach schreiben kann. So etwas kann ich eben auch: Das sind Dreiklänge, die jeder im Ohr hat. Sie sind nur ein bisschen anders gesetzt und dramaturgisch anders zusammengeführt. Aber sonst ist das eine einfache Musik. Ich hatte zudem das Glück, dass ich in Bayern, wo ich auch war, überall sehr gute Kirchenmusik angetroffen habe. Ich habe vorher nämlich z. B. in Griesbach gelebt: Da habe ich nun eine kleine Messe für das kirchliche Kammerorchester geschrieben, die inzwischen von ihnen uraufgeführt worden ist. Ich schreibe also schon auch Gebrauchsmusik für diesen Bereich. Das wird freilich nicht an die große Glocke gehängt, aber das ist ja auch gar nicht nötig. Ich bin sehr froh darüber, dass die Gemeinden nun doch stärker zugreifen auf diesem Gebiet, weil natürlich auch dadurch die Neue Musik propagiert werden kann.

Küpper: Beobachten Sie eigentlich Unterschiede in der Bereitschaft, sich mit Neuer Musik zu beschäftigen? Wenn Sie an ältere oder an jüngere Zuhörer denken: Sind da die jüngeren, wie man vielleicht meinen könnte, aufgeschlossener als die älteren?

Zechlin: Nein, überhaupt nicht. Das ist eben alles eine Erziehungsfrage und eine Frage der Gewöhnung. Ich führe da immer meine Mutter als Beispiel an: Sie war natürlich mit klassischer, barocker und romantischer Musik aufgewachsen. Danach hat Sie dann natürlich auch immer meine Musik gehört. Meine Mutter ist immerhin 96 Jahre alt geworden und sie langweilte sich zuletzt schon bei Hindemith. Sie sagte immer zu mir: "Nein, Hindemith ist mir doch zu brav. Mich interessiert diese Musik erst ab Strawinsky richtig." Sie hatte weder Musik studiert noch einen Musikunterricht genossen. Sie hat lediglich immer und immer wieder meine Musik gehört. Deswegen ist sie ganz einfach hineingewachsen durch die Gewöhnung. Die Gewöhnung macht also unheimlich viel aus.

Küpper: Das heißt, das Hören ist eigentlich das Wichtigste.

Zechlin: Ja, das Hören ist das A und O.

Küpper: Vielleicht noch ein Wort zu der Tatsache, dass Sie nun katholisch sind: Wie ist das gekommen? Was hat Sie dazu bewogen, diesen Schritt zu tun?

Zechlin: Das hat schon lange in mir geschwelt: Das war schon mal in meiner Jugendzeit ein Thema für mich gewesen. Damals war ich allerdings noch so weit, den Mut dafür zu haben. Als ich Kirchenmusik studierte und bei Straube Unterricht hatte, der einen Dokortitel in evangelischer Theorie hatte und sehr streng protestantisch war, wurde ich ausgerechnet von ihm in eine katholische Kirche geschickt, um dort Gottesdienste zu spielen, weil der zurückgekehrte Organist einen Granatsplitter im Fuß zurückbehalten hatte, der herausoperiert werden musste. So wurde ich quasi von einer Stunde auf die andere dorthin geworfen. Ich habe dort zum ersten Mal z. B. Gregorianik gehört und Palestrina erlebt: Ich war vollkommen fasziniert. Es gab dort auch einen tollen Kaplan, der für seine wunderbaren Predigten

sehr berühmt gewesen ist und der auch herrliche Sachen geschrieben hat. Ich erlebte dort zum ersten Mal diese Farben und den Geruch in einer katholischen Kirche: Ich war also damals schon völlig fasziniert. Später bin ich dann tatsächlich konvertiert, weil mir das Katholische ganz einfach von der Form, von der Strenge und von der Konsequenz her noch mehr gelegen hat als das Evangelische. Wir kamen ja, wie gesagt, nach Bayern, wo ich auf den Bischof Eder getroffen bin, der mich dann auch gefirmt hat. Das Ganze war also wirklich ein organischer Übergang. Meine Tochter und mein Enkelsohn sind noch vor mir katholisch geworden.

Küpper: Das war also eine richtige konzertierte Aktion.

Zechlin: Ja.

Küpper: Ich würde sagen, wer von Ruth Zechlin mehr erfahren will, mehr von ihr hören will, sollte unbedingt in ein Konzert mit ihrer Musik gehen.

Zechlin: Ja, das wäre schön.

Küpper: Oder man soll sich die eine oder andere CD besorgen, die es auf dem Markt gibt, damit man noch ein wenig über das hinaus erfährt, was wir hier nun in 45 Minuten besprochen haben.

Zechlin: Ja, über Klänge und Musik kann man halt nicht sprechen, das muss man hören.

Küpper: So ist es. Ich danke Ihnen ganz herzlich, schön, dass Sie bei uns gewesen sind. Ich hoffe, dass Sie an den Bildschirmen daheim doch einiges erfahren haben über die moderne, über die Neue Musik, über Professor Ruth Zechlin, über eine in jeglicher Beziehung höchst attraktive Dame, über eine Komponistin, die viel zu sagen hat. Ihre Musik kann nämlich den einen oder anderen innerlich berühren, auch wenn er dieser Neuen Musik gegenüber noch nicht die richtige Überzeugung gewonnen hat. Ich denke, diese Sendung hat dazu beigetragen, dass diese Überzeugung wächst. Ich danke für Ihr Interesse.