

Ich denke nicht anders, wenn ich 'elektronisch' komponiere

*Reiner Kontressowitz im Gespräch mit dem Komponisten Helmut Zapf*

K: Du hast bei Georg Katzer studiert und beschäftigst Dich seit Jahren mehr oder weniger intensiv mit dieser doch recht schwierigen Materie. Wie kam es zu dieser Hinwendung, und worin siehst du hauptsächlich den Nutzen für Deine kompositorischen Konzeptionen?

HZ: Dass ich Meisterschüler bei Georg Katzer war, hat primär nichts mit der Elektronik zu tun, sondern geht weiter zurück; er war mir menschlich einfach am nächsten, ohne damit andere ausgrenzen zu wollen. Es war eher ein glücklicher Umstand. Ich hatte mich vorher schon mit primitiven Tonbandmontagen beschäftigt. In der Zeit nahm ich auch regelmäßig an den Geraer Ferienkursen teil, noch bevor ich beim Georg studiert habe. Zunächst erlernte ich bei Paul-Heinz Dittrich, die für mich ersten zeitgenössischen Strukturen zu setzen, eben das Umgehen mit dem Material. Wie er mit dem Material changiert und gearbeitet hat, den kleinen Tonzellen, das hat mich interessiert. Das hängt sicherlich damit zusammen, dass ich von der Orgelmusik, von Bach komme, und ich hatte bei Paul-Heinz Dittrich immer das Gefühl, das irgendwo wiederzuentdecken. Bei Lothar Voigtländer sammelte ich erste Erfahrungen mit der Band-Schnitt-Technik, und er erläuterte ausführlich den analogen Synthesizer, eben die Grundvoraussetzungen, die man jetzt bei der schnelllebigen Technik kaum noch mitbekommt. Das war für mich sehr wichtig. Und erst danach kam das Studium beim Georg, wo ich alles vertiefen und erweitern konnte. Damit war eigentlich schon eine gewisse Kontinuität gegeben. Und: Von der Ausbildung her bin ich Organist, und die Orgel erlaubt wie kein anderes Instrument unendlich viele Möglichkeiten der farbigen Registrierung, also nicht nur die üblichen 8', 4' usw. Andererseits war es auch ein gewisses Unbefriedigt-Sein mit dem Orgelklang, der mich zum Komponieren und vielleicht auch zur Elektronik hinführte, denn der Orgelklang ist etwas Starres, und das – man kommt immer wieder auf dieses Wort 'aufzubrechen' – hat mich zunehmend interessiert; zum Beispiel solche Dinge wie 'mit gesenktem Winddruck spielen', oder manchmal muss man die Orgel ganz ausschalten ...

K: Das hast du in deinem Stück „Organum“ für Harfe, Orgel und Schlagzeug, das im Schauspielhaus uraufgeführt wurde, sehr effektiv angewendet; Georg Katzer hatte diesen Effekt schon in seiner „Missa profana“ verwendet ...

HZ: Da gäbe es sogar noch Möglichkeiten für den Orgelbau. Aber die Orgelbauer scheinen das noch nicht erkannt zu haben. Man könnte mit der heutigen Technik diesen Vorgang elektronisch genau bestimmen mit Sensoren, um wieviel Prozent der Wind gesenkt werden sollte. So muss man an jeder Orgel probieren, und es bleibt immer mehr oder weniger zufällig, also sehr ungenau.

K: Brechungen, Kontrapunkte, Zusammenklang oder einfach Komposition sind immer wiederkehrende Titel in deiner Werkliste. Verbirgt sich dahinter ein kompositorisches Konzept?

HZ: Die wichtigsten Stücke aus meiner Sicht und unter Bezugnahme auf die Titelformulierung sind die „Brechungen“ I, II und III. Man kommt letzten Endes immer wieder darauf zurück; es ist kein Vorgang, der jetzt kompositorisch abgeschlossen ist, es ist ein konzeptioneller kompositorischer Vorgang, der im Titel mit liegt. Also die „Brechungen“, komponiert zwischen 1980 und 1985, waren eine Sache des eigenen Handwerks; das heißt, ich habe versucht, meinen

Organisten-Tonsatz 'aufzubrechen', mich anderen Strukturen zu öffnen, und dazu habe ich wiederum Dinge benutzt, aus deren Tradition ich komme, nämlich aus der Kirchenmusik; es sind also alles Übungen über Themen von Bach.

K: Aber das sind alles noch reine Instrumentalkompositionen ...?!

HZ: Ja, und 'brechen' heißt hier nicht abbrechen, sondern aufbrechen; also das Material für mich erfassbar zu machen. Mit 'Brechungen III' – etwa in der Mitte des Studiums bei Georg Katzer – war damit zunächst ein gewisser Abschnitt abgeschlossen; das heißt nicht, dass ich mich damit nicht mehr beschäftigte, aber ich hatte erst einmal einen Berg überwunden.

Die „Komposition für Kammerensemble“ war gewissermaßen ein Zwischenstück. Ich hatte schon eine Gesamtvorstellung gehabt von einem Zusammengesetzten. Es gibt in diesem Stück Live-Elektronik und ein Soloinstrument (das Horn) – und immer wieder das Eintauchen, Hineinsetzen und wieder Herausnehmen aus dem Ensemble; dieses Prinzip war für mich wichtig. Ich hatte mir keinen klangvollen Titel überlegt, und als das Stück fertig war, merkte ich, das ist der Vorgang der Komposition, dabei beließ ich es. Aber damit war die Tendenz für das nächste Stück schon gegeben: „Zusammenklang“. Diesem Titel liegen Überlegungen zugrunde, was ich von meinen Stücken will, wie ich herangehe, dass es eine lineare, fortgesetzte Musik ist, die aufeinander aufbaut. Man kann ja auch Klänge für sich stehen lassen, Musik, die aus einer inneren Bewegung oder Logik kommt, Motorik enthält wie bei Bach; man steht in der Tradition.

K: Du hast drei Begriffe genannt: Linearität, isolierte Klänge und Motorik. Ist es das, was du jetzt in einen 'Zusammenhang' oder 'Zusammenklang' bringen willst, oder sind es verschiedene Aspekte ...

HZ: Nein, die stehenden Klänge möchte ich ja eben gerade ausklammern; mein Denken kommt eher aus einer gesamten Lebendigkeit des Horizontalen und Vertikalen, von einem gedanklichen Kontrapunkt, fortschreitend mit dem Zeitverlauf des Stückes; also, wenn das vorher nicht war, dann kann das nicht kommen. Jede Stimme, jedes Individuum hat seine Berechtigung, eben am Zusammenklingen mitzuwirken, eins kann für sich nicht existieren. Das ist eigentlich ein menschliches Problem. Auf den Titel „Zusammenklang“ kam ich durch das Gedicht von Baudelaire, in dem übrigens auch das Instrument Oboe genannt wird. Eine Harfe kommt im Gedicht zwar nicht vor, aber das Verweben seiner Worte sind gefühlte die Arpeggi und Bisbigliandi einer Harfe.

### *Zusammenklang*

Im Tempel der Natur, in Säulengängen,  
Durch die oft Worte hallen, fremd, verwirrt,  
Der Mensch durch einen Wald von Zeichen  
irrt,  
Die mit vertrauten Blicken ihn bedrängen.

Wie weite Echo fern zusammenklingen  
Zu einem einzigen feierlichen Schall,  
Tief wie die Nacht, die Klarheit und das All,  
So Düfte, Farben, Klänge sich verschlingen.

Denn es gibt Düfte, frisch wie Kinderwangen,  
Süss wie Oboen, grün wie junges Laub,  
Verderbte Düfte, üppige, voll Prangen,

Wie Weihrauch, Ambra, die zu uns im Staub  
Den Atemzug des Unbegrenzten bringen  
Und unsrer Seelen höchste Wonnen singen.

Charles Baudelaire  
Aus der Sammlung [Die Blumen des Bösen](#)

K: Charles Baudelaire – ein Zufall? Paul-Heinz Dittrich hat sich sehr viel gerade mit

französischer Poesie beschäftigt; kommt die Anregung möglicherweise aus dieser frühen Verbindung?

HZ: Während der Zusammenarbeit mit Paul-Heinz Dittrich hatte ich mir einige Bände gekauft, darunter auch Baudelaire.

K: In wohl all Deinen Kompositionen spielt der Klang eine primäre Rolle. Ist darin vielleicht auch der Ausgangspunkt für Deine Beschäftigung mit der Elektronik zu sehen oder zu suchen? Ist die Elektronik ein Klanganreicherungsmittel für dich?

HZ: Jetzt ist es schon so, dass man aus diesem Prozess heraus, über den wir sprachen – das hängt auch mit einer gewissen Erfahrung zusammen –, dass man Dinge ruhig auch mal bewusst nebeneinander stellt. Natürlich hat das auch einen inneren Zusammenhang; aber es ist nicht mehr dieser innere Zwang, der mich beim Komponieren manchmal fast zur Verzweiflung getrieben hat. Das will ich jetzt wieder 'aufbrechen' und mir eine gewisse Freiheit schaffen. Bei der Elektronik ging es mir immer darum, – ich gehe einmal von den ersten Stücken für ein Instrument und Live-Elektronik aus, das heißt, ein Instrumentalklang wird elektronisch verändert (das ist in der „Komposition für Kammerensemble, Horn-Solo und Live-Elektronik“ dann auch am stärksten ausgeprägt) – dass ein Instrument solistisch aus einem Ensemble heraustritt, es quasi eine neue Existenz bekommt durch die elektronische Modulation. Die Elektronik soll – so wenigstens war es mein Anliegen, ob es immer gelungen ist, das sei dahingestellt – dazu dienen, das Eintauchen in das Ensemble klanglich einzupassen. Aus der Situation der Live-Elektronik heraus, dass vieles doch immer auf der Strecke blieb, entschloss ich mich – nachdem ich mein erstes Tonbandstück bei Lothar Voigtländer im Rahmen der Geraer Ferienkurse machen konnte – aus dem Material dieses Tonbandstückes, das aus Posaunenklängen bestand, ein Stück für Soloposaune zu machen ohne das Risiko der Live-Elektronik, sondern mit einem vorgefertigten Tonband. Es ist eigentlich das gleiche Prinzip, wobei das jetzt dadurch noch verstärkt wird, dass das Ausgangsmaterial des Zuspieldandes Klänge vom Live-Instrument sind. Dadurch hatte ich von vornherein eine Identität, aus der ich den Klang entwickeln konnte. Natürlich hätte man die Tonbandklänge auch anders, also zum Beispiel synthetisch erzeugen können. Aber ich hatte dadurch eine gewisse Strenge bei der Arbeit, wenn ich aus Posaunenklängen das oder jenes machen muss. Es geht ja nicht alles, man ist wirklich eingengt, und das finde ich bei der Elektronik ganz gut, man kommt nicht so sehr ins Spielen, obwohl das Spielen wiederum sehr wichtig ist; aber es bleibt in einem gewissen Rahmen. Und das hat mir viel Spaß gemacht, was aus Posaunenklängen alles ging; es war dann natürlich auch Zufälligkeit dabei.

K: Die erste Bandkomposition war das Posaunenstück, die zweite verwendet das gleiche Ausgangsmaterial, aber nimmt das Live-Instrument hinzu und bearbeitet das Ausgangsmaterial weiter. Was heißt das, was hast du anders gemacht?

HZ: Ich bin wieder vom Ausgangsmaterial ausgegangen, dann habe ich zum Beispiel viele stehende Posaunenklänge verwendet, aber auch schon fertige Klänge aus dem ersten Stück übernommen; einige Teile, die technisch zu verbessern waren, habe ich neu produziert.

K: Sind das Klangbearbeitungen mit digitalen oder analogen Klangwandlern, oder hast du mit dem Tonband manipuliert?

HZ: Beim Posaunenstück noch viel mit dem Tonband, also mit Schleifen, langsamer, rückwärts

etc. Hingegen bin ich beim „arpeggio“ für Harfe und Tonband weitaus zielgerichteter herangegangen, obwohl ich dasselbe Arbeitsprinzip walten ließ; also verschiedene Harfenklänge (gespielt von Katharina Hanstedt) aufgenommen habe und sie dann veränderte über Analog-Synthesizer, Ringmodulator, Envelope-Shaper, mit dessen Hilfe die Töne 'zerhackt' werden können, usw. Es kamen auch neue, digitale Geräte dazu, wie der Sampler, mit dem ich das Instrument (die Harfe) viel besser aufnehmen konnte als bei dem ersten Tonbandstück mit Posaune.

K: Du hast in verschiedenen Etappen gearbeitet. Wo hast du die Instrumentalklänge aufgenommen und dann später das Band mit Hilfe von Klangwandlern produziert?

HZ: Ich habe das Posaunenstück bei Lothar Voigtländer im Studio gemacht, also das Tonbandstück von den Posaunenklängen „Wandlungen I“, und die „Wandlungen II“ für Posaune und Tonband habe ich im Studio der Akademie der Künste fertiggestellt. Beim Harfenstück war es ähnlich; zuerst habe ich bei Lothar die vorbereiteten Harfenklänge aufgenommen, wobei sich herausstellte, dass Harfenklänge doch anders reagieren als Posaunenklänge, und so musste ich trotz ausgearbeiteter Konzeption erst einmal experimentieren. Zum Beispiel war bei der Harfe nur die attack time, also der Einschwingvorgang, gut hörbar auf dem Band, und dann wurde der Klang sehr blass. Dagegen klang die Harfe bei geschickter Aufnahme, wenn man zum Beispiel sofort nach der Attack-Zeit den Lautstärke-Regler aufdrehte, wie eine Orgel. Das waren neue, spannende Vorgänge, die natürlich die kompositorische Konzeption veränderten. Mit diesem Band bin ich dann wieder in das Studio der Akademie gegangen. Allerdings hat man in der Akademie nicht unbegrenzt Zeit.

K: Das heißt, du hast innerhalb einer bestimmten Zeit bestimmte Termine, und in dieser Zeit musst du fertig werden. Wer finanziert die Arbeit im Studio?

HZ: Beim Lothar Voigtländer habe ich es selbst bezahlt, und in der Akademie konnte ich kostenlos arbeiten.

K: Hast du die Absicht, auf dem Gebiet der Elektronik weiterzuarbeiten, zum Beispiel auch einmal mit einem Computer zu arbeiten, reine Tonbandstücke zu machen, oder interessiert dich mehr die Verbindung mit dem Live-Instrument?

HZ: Noch interessiert mich diese Verbindung mehr, weil reine Tonbandstücke für mich ein Hörproblem sind. Die Klänge sind sich oftmals sehr ähnlich, sie können noch so kompliziert hergestellt sein; der digitale Klang ist eben nicht so warm wie ein analoger Klang. Was jedoch nicht heißt, dass mich Computerklänge nicht interessieren; aber es ist eben auch frustrierend, wenn man Wochen am Computer sitzt und dann am Ende nur wenige Klänge hat.

K: Gäbe es für dich Möglichkeiten, mit einem Computer zu arbeiten?

HZ: Ich war einmal bei Gerald Bennett in der Schweiz und habe mit dem großen Rechner digitale Klänge hergestellt. Das war unheimlich spannend, und das reizt einen Komponisten schon, alles selbst herzustellen, jedes klangliche Detail; aber – wie gesagt – gleichzeitig kommt auch der Frust, weil alles sehr lange dauert.

K: Gerald Bennett hat einige Jahre am IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique, im Centre Pompidou in Paris.) über synthetische Sprache gearbeitet.

Interessiert dich dieser Bereich?

HZ: Gerade die analytischen Aspekte waren in der Arbeit mit ihm ungemein interessant, seine Idee, dass man Instrumente oder die Sprache analysiert und das dann aufgrund dieser Erkenntnisse neu bauen kann, nicht um nachzuahmen, sondern um zu verändern. Ich muss sagen, wenn man bei dem Arbeitsprinzip Zuspieldband und Live-Instrument bleibt und immer auf den annähernd gleichen Arbeitsvorgang zurückgreift, das Material vom Instrument zu nehmen, dann kommt man schon eines Tages dazu, dass es so streng nicht immer sein muss. Natürlich ist die Gefahr des Abgleitens, also dass synthetische Klänge plötzlich einbrechen, die gar nicht dazu passen geringer, wenn man das Prinzip streng verfolgt. Es ist unheimlich spannend, wie genau man das Instrument dabei kennenlernt. Es ist ein ganz faszinierender Vorgang, sich auf diese Weise mit dem Klang des Instruments auseinanderzusetzen.

K: Die intensive Beschäftigung mit dem Instrument, mit der Mikrowelt seiner Klänge und der Manipulierbarkeit, verändert gewiss auch den Gebrauch, ja das gesamte klangliche Denken, das Vorstellungsvermögen und die Fantasie. Wäre die Komposition „Organum“ für Harfe, Schlagzeug und Orgel zum Beispiel denkbar ohne das Vorfeld der Elektronik?

HZ: Nein, ich glaube nicht.

K: Im Grunde sind es verschiedene Welten, die traditionelle Musik und die elektronische Musik. Wenn man in der traditionellen vokalen oder instrumentalen Musik von strengem Arbeiten spricht, dann kann das Verschiedenes benennen; zum Beispiel die Dodekaphonie, das serielle Komponieren, die Verwendung von modernen Modi. Was heißt bei dir 'streng'? Wie streng arbeitest du? Ist 'streng' vielleicht mehr im Sinne von ästhetischer Einheit gemeint?

HZ: Ja, das letzte überwiegt. Reihen oder Modi habe ich eigentlich nie in dieser Strenge benutzt. Lothar Voigtländer hat einmal zu mir gesagt, man merkt, dass du aus einer Kantorenschule kommst. Das war nicht negativ gemeint, sondern bezog sich allgemein auf die Stimmigkeit und Ausgewogenheit des Satzes in meinen Stücken. Es gibt in meinen Kompositionen Strukturen, die immer wieder auftauchen, wie zum Beispiel im „Organum“ die kleinen Terzen. Das heißt, wenn mehrere Instrumente zusammenspielen, versuche ich, diesen Klang immer wieder zu halten, ohne dass sich einzelne Töne zu stark durchsetzen, dominieren; also, wenn zum Beispiel jetzt ein a erklingt, dann kann es nicht gleich wiederkommen, sondern vielleicht erst zwei Sechzehntel später usw.; darauf achte ich sehr.

K: Dieses Beachten des guten Geschmacks, oder wenn du willst, einer ästhetischen Strenge, lässt dir weitgehend die Freiheit, nach Belieben zwischen traditioneller und elektronischer Musik zu wählen. Ist es für dich ein 'Umsteigen', wenn du ein Stück für Tonband machst, oder ist es im Grunde die gleiche Denkweise?

HZ: Nein, ich denke nicht anders, wenn ich elektronisch komponiere. Ich freue mich, wenn ich ein Stück fertig habe und weiß, das nächste oder übernächste ist wieder ein elektronisches Stück oder umgekehrt. Aber wenn man dann anfängt, stellt man sehr schnell fest, dass man genau wieder so denkt und sich genau wieder so schwer oder leicht tut. Es sind die gleichen Vorgänge plötzlich. Der einzige Unterschied ist, dass man mit dem normalen Instrument mehr Erfahrung hat, das heißt, wenn ich ein Schlaginstrument verwende, weiß ich, wie es klingt. Bei der Elektronik erlebt man die seltsamsten Überraschungen, und man hat die ständige Angst im Hinter-

kopf, hoffentlich irrst du dich nicht völlig. Natürlich bleibt auch eine Ungewissheit beim instrumentalen Komponieren; aber das ist alles doch mehr zum Anfassen und Ausprobieren. (Ms.)