

# Interview

## Ein Gespräch mit Ulf Schirmer zur Uraufführung von Gerd Kührs *Magnificat*

*Herr Schirmer, es war Ihnen eine Herzensangelegenheit, einen der Kompositionsaufträge des Münchner Rundfunkorchesters zum Thema *Magnificat* an Gerd Kühn zu vergeben, mit dem Sie eine langjährige Künstlerfreundschaft verbindet. Wie haben Sie sich kennengelernt?*

Der Kontakt begann 1985 während der Vorbereitungen zu Hans Werner Henzes *Orpheus*-Ballett an der Wiener Staatsoper. Ruth Berghaus, die ja als Schülerin von Gret Palucca ursprünglich vom deutschen Ausdruckstanz her kam, übernahm die Choreographie, und ich hatte die musikalische Leitung. Die originale Partitur war für unsere Zwecke viel zu umfangreich und die Besetzung zu groß, so dass Henze seinen Schüler Gerd Kühn mit der Bearbeitung beauftragte. Gerd Kühn besuchte mich also mit der Partitur unter dem Arm in meiner Wiener Wohnung, und wir besprachen das Stück. Eine weitere wichtige Station war 1988 die erste Münchener Biennale, bei der ich seine Oper *Stallerhof* dirigierte: eine ganz entscheidende Begegnung, weil ich zu diesem Zeitpunkt wirklich begann, sein Werk und sein Denken zu verstehen. Die Nachfolgeaufführungen am Staatstheater Wiesbaden, wo ich zu diesem Zeitpunkt Kapellmeister war, konnte ich dann nicht selbst übernehmen. Wir luden daher Gerd Kühn als Dirigenten ein, und so begann auch die private Verbindung. Unsere Freundschaft hat also tatsächlich ihre Wurzeln in der Kunst!

*Woran erinnern Sie sich außerdem besonders gern?*

Natürlich an die Uraufführung von Gerd Kühns zweiter Oper *Tod und Teufel* 1999 zum 100-jährigen Bestehen des Grazer Opernhauses. Ich hatte mir das Dirigat dieses Werks ausdrücklich erbeten, denn Gerd Kühn hatte damals seinen Kompositionsstil geändert und ging neue Pfade. Es ist immer aufregend, wenn ich so etwas mitvollziehen und mitdiskutieren darf! Gerd Kühn ist eigentlich sehr verschwiegen – ein sehr mönchischer Mensch. Aber gelegentlich diskutiert er künstlerische Entscheidungen mit mir. So habe ich bei *Tod und Teufel* seine Libretto-Suche, seine Gespräche mit Dichtern und anderen Persönlichkeiten intensiv mitbekommen, bis er dann in Peter Turrini den geeigneten Autor fand.

*Was charakterisiert allgemein die Tonsprache von Gerd Kühn?*

Besonders auffallend sind das Schweigen, die Ruhe, sind Linien. Ganz von Ferne könnte man vielleicht sogar Momente von Minimal Music ausmachen. Gelegentlich findet man Mikrotonalität, aber sehr wichtig sind kleine Tonschritte und ein teppichartiges Gewebe. Bei der Entstehung von *Tod und Teufel* bildete sich ein merkwürdiges Phänomen heraus: Es schien, als würde die Musik anfangen sich selbst zu verweigern – dem Hörer wie auch dem Spieler. Dies äußerte sich in einer ungeheuren Anreicherung der Spieltechnik. Was Helmut Lachenmann ins Extrem getrieben hat, fand sich hier teilweise auch, zum Beispiel bei der Behandlung der Streicher. Der Geräuschanteil erhöhte sich, und die Spieltechniken verunmöglichten bisweilen eine doch klar vorgegebene Linienführung – ein Widerspruch in sich! Doch was ich bei Gerd Kühn so liebe: Das Ganze hatte auch in diesen Momenten immer eine stark dramatische Komponente und blieb immer Theatersprache. Das war kein Spiel der Technik um ihrer selbst willen, sondern für Gerd Kühn ein enorm fordernder Prozess. Und es war berührend zu sehen, wie er mit dem Material »kämpfte«.

*Wie reagierte Gerd Kühn, als Sie ihm die Komposition eines *Magnificats* antrugen?*

Ich hatte ihn ja schon einmal in ähnlicher Weise herausgefordert, indem ich ihm den Auftrag zu einem Klavierkonzert gab. Gerd Kühn ist jemand, der immer die Geschichte eines Genres, eines kompositorischen Modells mit bedenkt. Er will nicht davon abstrahieren. Klavierkonzert heißt für ihn also, er muss die Geschichte des Klavierkonzerts komponieren. Gerd Kühn ist stark in der deutsch-österreichischen Musiktradition verankert. Egal wie weit er in seinen Kompositionen geht, er verleugnet dieses Erbe nie; das reicht bis zum Gestus, zu bestimmten Schwingungen oder Atmosphärischem. So wusste ich damals schon um seine Reaktion: Das Klavierkonzert war etwas, was ihn zunächst eher reckte. Zwischenzeitlich haben wir öfter mal über die Möglichkeiten autonomen Komponierens für den kirchlichen Raum diskutiert – in dem Sinne, dass das Werk nicht unter der Knute des Auftraggebers daherkommen soll, sondern sich zum religiösen Umfeld »verhält«. Ich empfinde es als große Herausforderung, bei der Zusammenstellung der Programme und der Erteilung von Aufträgen für *Paradisi gloria*

diesen Weg zu gehen. Ich habe mir oft auch Absagen von Komponisten eingehandelt, und zwar ziemlich drastische. Emotional kommt da offenbar viel zusammen: Die eigene Spiritualität ist gefordert – so oder so, auch in der Ablehnung. Religiöse Themen wühlen etwas auf im Menschen! Im Gespräch mit Gerd Kühr habe ich jedenfalls festgestellt, dass das Magnificat sich in seiner wunderbaren Dichte, Radikalität und Dynamik sozusagen als Zentraltext der Christenheit erweist und zur Vertonung anbietet. Der Text lässt sich in seinem Umfang überschauen, er verlangt nicht dieselbe abstrakte Gedankentätigkeit wie zum Beispiel das Credo der Messe, sondern er bleibt zum Teil sehr handfest, sehr bildhaft und wird aus einer konkreten Situation heraus gesprochen.

*Gerd Kühr ergänzte den Magnificat-Text durch Verse von Rainer Maria Rilke und einen Aphorismus von Georg Christoph Lichtenberg. Unterscheiden sich die Passagen mit den vom Komponisten hinzugefügten Texten musikalisch von den Passagen mit dem Magnificat des Lukasevangeliums?*

Aufgrund der überschaubaren Dauer des Werks möchte ich diesen Aspekt nicht überstrapazieren. Jedenfalls kann man sagen, dass dem Rilke-Text liegende Klänge zugeordnet sind, in die sich expositionsartig einzelne Töne mischen, wie Lichtfunken. Im Magnificat-Abschnitt selbst werden diese Punkte dann zum bestimmenden Element. In dieser Hinsicht ist Gerd Kühr irgendwie auch ein »Klassiker«, insofern als in der Exposition in gewisser Weise schon das Ganze enthalten ist. Die Textvertonung des Magnificat gemahnt dann stellenweise sogar an barocke Klangrede: Beim Wort »deposuit« geht die Melodie nach unten, bei »exultavit« nach oben etc. Das Orchester hingegen bleibt in weiten Passagen schattenhaft. Ich bin schon sehr gespannt, wie wir das realisieren werden und wie es auf uns alle wirken wird.

*Wie werden die Aspekte des Zweifels und der Schwierigkeit des Glaubens, die in dieser Magnificat-Vertonung ja auch aufscheinen, von Gerd Kühr in Musik umgesetzt?*

Aufgrund der Erfahrung, die ich mit Gerd Kührs Musik habe, denke ich, dass die punktuelle Behandlung des Orchesters ein wichtiges Moment ist – wie ein komponiertes Stocken oder Zweifeln. Es handelt sich ja nicht einmal mehr um Linien, mit denen Kühr hier arbeitet, sondern um Repetitionen von einzelnen Tönen oder Formen, die gegeneinander versetzt sind – aber nicht mit mathematischer Präzision. So entsteht etwas Ungerades, was wesentlich aus Lücken besteht. Ich denke, dass das – ganz physisch – einen fragenden Eindruck machen wird. Dazu kommt etwas, was ich an Kührs Musik immer besonders geschätzt habe, nämlich das versteckte Spiel mit der Tonalität, zum Beispiel durch die Kombination von Dur und Moll in einem Zusammenklang oder leicht versetzt in der Zeit. Solche Mittel werden von ihm mit viel Sinn und Gefühl eingesetzt, sodass es nicht aufdringlich wirkt: Wir bekommen es als Hörer gar nicht bewusst mit, aber unbewusst löst es etwas in uns aus: ein Suchen, ein Fragen. Immer wieder findet man in Kührs Partituren Zeichen, die sich wahrscheinlich nur dem Lesenden ganz erschließen. Aber ich liebe diese musikhistorische Reflektiertheit, die sich nicht aufdrängt.

*Am Schluss des Stücks wird mit Lichtenbergs Worten die Frage aufgeworfen, ob »denn wohl unser Begriff von Gott etwas weiter als personifizierte Unbegreiflichkeit« sei. Gibt die Musik eine Antwort?*

Analysieren wir die Partitur: Der Bariton beginnt den Aphorismus ganz verständlich, gesprochen. Dann übernimmt der Chor in verkürzten Notenwerten. Das heißt: Sein Reflektieren über die »Unbegreiflichkeit« ist möglicherweise schon gar nicht mehr zu verstehen. Das werde ich in den Proben in Ruhe ausprobieren. Auf jeden Fall wird es im Vergleich zum Bariton undeutlicher, da der Text jetzt vierstimmig und rhythmisch versetzt als Imitation gesetzt ist. Es gibt aber am Schluss einen mutmaßlichen Zentralton, das archaische *d* [das auf die Kirchentonart des Dorischen verweist; Anm. der Red.]: ein tradiertes und unbewusst gefühltes Fundament!

*Was verbindet die Stücke des heutigen Abends?*

Das Verbindende ergibt sich vor allem durch die zugrunde liegenden Texte: Die Idee des »Omnia tempus habent« – alles zu seiner Zeit – aus dem Alten Testament drückt sich, wie ich finde, zu hundert Prozent auch im Magnificat aus. Vordergründig geht es hier zunächst um sehr irdische Aspekte, die im Vertrauen auf Gottes Zuwendung und Hilfe erlebt werden: Die Mächtigen werden gestürzt, das Unterste zuoberst gekehrt, der Reiche ist eine Zeitlang reich, der Arme eine Zeitlang arm usw. Darin eingelagert oder, wie Hegel sagen würde, »aufgehoben« ist der alttestamentarische Gedanke »Alles hat seine Zeit«. So kann sich der Hörer anhand der Texte auf verschiedenen gedanklichen Ebenen bewegen, die miteinander korrespondieren.

(Das Gespräch führte Doris Sennefelder.)