

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Band: - (2008)

Heft: 102

Artikel: "Meine Kultur ist eine Mischkultur" : Péter Eötvös im Gespräch = "Ma culture est métissée" : conversation avec Péter Eötvös

Autor: Meyer, Thomas / Eötvös, Péter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927386>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«MEINE KULTUR IST EINE MISCHKULTUR» VON THOMAS MEYER

Péter Eötvös im Gespräch



*Im Rahmen
des Lucerne
Festivals 2007
leitet
Péter Eötvös
eine Aufführung
seines Werks
«Atlantis».*

*Foto: Georg
Anderhub*

A l'instar de György Ligeti, Péter Eötvös incarne le type de l'artiste hongrois cosmopolite : en conservant un rapport parfois critique à l'égard de ses racines, il évolue dans les espaces culturels les plus divers. Une expérience dont il essaie d'extraire une synthèse musicale cohérente. Loin de s'enfermer dans l'attitude du chercheur élitiste, il voudrait au contraire entrer en contact direct avec son public, en tant qu'interprète et compositeur. Thomas Meyer a rencontré Péter Eötvös le 28 août dernier à Lucerne, où il séjournait alors comme compositeur en résidence du Festival.

Thomas Meyer: *Péter Eötvös, wie viele Sprachen sprechen Sie eigentlich?*

Péter Eötvös: Das hängt davon ab, was ich gerade tue. Auf Deutsch oder Französisch zu proben geht besser und besser, auf Englisch auch ein bisschen, aber das ist das Schwächste von den dreien. In Italien spreche ich nur in der Probe Italienisch, sonst kann ich kein Wort. Und das ist schon fast alles. Nur Opern schreibe ich immer in einer anderen Sprache. Die Sprache formt das Tempo, den Rhythmus, den ganzen Klang. Ich reagiere sensibel darauf, bin aber leider nicht sprachbegabt. Ich kenne Leute, die fabelhaft drei, vier, fünf Sprachen sprechen. Ich spreche fast alles schlecht. Ich verstehe es, aber ich kann es nicht reproduzieren.

Wobei Sie mir hier in bestem Deutsch antworten ... In Ihren Opern haben Sie, wie Sie sagten, jeweils die Sprachen gewechselt: Die «Drei Schwestern» sind russisch, «As I Crossed a Bridge of Dreams» englisch, «Angels in America» ebenfalls und «Le Balcon» französisch. Wieso haben Sie eigentlich noch keine Oper auf Ungarisch komponiert?

Zum einen weil ich nie gefragt wurde; zum anderen weil es meine Muttersprache ist: Es gibt dabei weniger Überraschungen. Ich kann Ungarisch nicht abstrakt hören. Bei den anderen Sprachen, die ich weniger kenne, höre ich mehr auf die musikalischen Eigenschaften, auf den Rhythmus, auf Geräusche, auf die Akzentuierung. Beim Ungarischen ist die Tradition auch sehr stark. Wenn man einen ungarischen Text vertont, ist für mich und meine Generation die Vokalmusik von Kodály und Bartók prägend. Es scheint mir schwieriger, da einen eigenständigen musikalischen Kontakt zur Sprache zu finden.

Die ungarische Sprache prägt den Rhythmus sehr stark, allein durch die Betonung auf der ersten Silbe.

Diese Betonung spielt eine grosse Rolle. Wir betonen die erste Silbe und legen sofort los. Wenn man zu Anfang des Worts etwas zu weich beginnt oder eine Art Crescendo macht, klingt das sofort fremd. Dann ist es nicht mehr dieselbe Sprache.

Im ersten Satz des Ligeti-Klavierkonzerts etwa ist diese Betonung aus der ungarischen Sprache noch spürbar, obwohl er selber von ganz anderen Einflüssen spricht.

Das ist richtig. Aber eigentlich steckt in jeder Musik die eigene Sprache. Wenn Sie genauer nachhören, ist die deutsche Musik sehr stark von der Sprache geführt; in den Schubert-Liedern, aber auch in den Chorälen: Alles hat mit Auftakt zu tun. Das auftaktige musikalische Denken ist typisch deutsch. Bei der französischen Musik ist der

Dreierhythmus stets präsent, sogar bei Boulez. Bei den *Improvisations sur Mallarmé* hat man ständig das Gefühl eines leicht rollenden Dreiers. Die französischen Rhythmen – bei Debussy, Fauré oder Messiaen – sind sowieso vollkommen anders als die deutschen.

Bei Ihrer Musik fällt es mir schwerer, die ungarische Sprache herauszuhören. Liegt das daran, dass sich ein Filter darüber gelegt hat? Sie waren viel unterwegs, haben in Deutschland mit Stockhausen gearbeitet, in Paris mit dem Ensemble Intercontemporain. Oder höre ich das nicht so gut heraus? Ist es versteckter?

Es ist von Stück zu Stück unterschiedlich. Es gibt Stücke wie *Intervalles intérieurs*, in denen die ungarische Betonung sehr stark ist, weil die Instrumentierung und auch der Charakter der Musik eher auf die ungarische Sprachhaltung eingestellt sind. In *Atlantis* ebenfalls, weil hier mehrere Teile auf transsylvanischer Tanzmusik basieren, die automatisch einen eigenen Charakter mitbringt. Ausserdem habe ich hier einen Text von Sándor Weöres vertont. Aber es stimmt schon, was Sie sagen: Meine Kultur ist eine Mischkultur. Ich bin in musikalischer Hinsicht eher ein Europäer, ich komme zwar aus Ungarn, aber die europäischen Einflüsse, deutsche, französische, sogar die englischen, sind wichtig. Wenn ich eine englische Oper schreibe, *As I Crossed ...*, *Angels in America* oder *Lady Sarashina*, muss ich mich auf die englische, sogar auf die amerikanische Sprache einstellen. Und in diesem Moment bin ich kein Ungar mehr. Das ist eine vollkommen andere Haltung.

«Intervalles intérieurs» scheint mir ein interessantes Beispiel zu sein. Sie stellten sich die quasi abstrakte Aufgabe, sich mit Intervallen zu beschäftigen, und heraus kamen dabei transsylvanische Melismen ...

Das Stück war nach dem Satz von Anton Webern gestaltet, er wolle eine Musik schaffen, die aus einem einzigen Element, also aus einem Kern heraus entwickelt werde, so wie eine Pflanze aus einem kleinen Punkt herauswache und alle Elemente auf diesen kleinen Kern zurückzuführen seien. Diese sehr typische Einstellung aus der Zeit kurz vor dem Krieg war bis in die sechziger Jahre noch sehr präsent – und auch bei mir noch, als ich mich Anfang der siebziger Jahre mit elektronischer bzw. live-elektronischer Musik beschäftigte. In *Intervalles intérieurs* hatte ich folgendes Konzept: Man spielt auf einer elektrischen Orgel zwei Töne, die ein Intervall bilden. Jedes Intervall erzeugt eine bestimmte Schwingung. Auf einem Oszilloskop sieht man eine bestimmte Wellenform des einen Tons, dann des anderen Tons, und wenn man beide gleichzeitig spielt, entsteht die Summe

dieser zwei Wellen. Es ist immer dieselbe charakteristische Form, eine typische Hüllkurve, und diese Hüllkurve kann man mit einem elektronischen Gerät, dem Converter, auf eine Gleichstrom-Kontrollspannung übersetzen und auf einen Filter schicken, der genau diese Wellenlinie verfolgt. Wenn man diese Information nun auf den Amplitudenmodulator, also auf den Verstärker, schaltet, entsteht bei dem höheren Stand ein Crescendo, bei dem niederen ein Diminuendo: Lauter-leiser-lauter-leiser. Wenn man nun das Intervall verändert, enger nimmt oder eine Oktave höher spielt, beschleunigt sich das – und bis jetzt habe ich noch nichts anderes gemacht, als zwei Töne auf der Orgel gehalten. Ich gehe wie mit einem Mikroskop in die interne Welt dieses Intervalls hinein. Die Melodien und die Rhythmen entstehen aus gehaltenen Tönen. Das ist so interessant. Deswegen heisst das Stück *Intervalles intérieurs*: Ich betrachte, was innerhalb des Intervalls passiert. Ich beeinflusse es nicht, ich habe nur eine Grundschaltung, durch die die Geräte miteinander verkoppelt sind; jedes Intervall hat seine eigene Melodie und seinen eigenen Rhythmus, und daraus entstand dieses Stück.

Ich halte das für etwas sehr, sehr wichtiges, denn ich stelle mir auch den Urzustand der Musik so vor, als die Urmenschen allmählich entdeckt haben, was Musik sein könnte. Sie konnten einfach zwei Holzstücke gegeneinander schlagen und entdecken: Aha, wenn man sie nochmals anschlägt, dann entsteht etwas. Klack-klack-klackklack. So entsteht eine Periodizität oder Aperiodizität. Bei Periodizität entsteht allmählich ein Tanz, weil man den gleichen Rhythmus darauf abschreiten kann; oder man entdeckt die Beziehung zwischen dem Rhythmus und dem Gehen. Und so weiter. Es führt also sehr weit zurück, zu einem Urzustand der Musik. Man entdeckt wieder und wieder, wie Musik entstand. Wir machen oft einen Fehler, dass wir, auch im Musikstudium, davon ausgehen, dass die Musik da ist. Die Musik ist die Tradition, und wir lernen nur das, was uns diese Tradition vermittelt. Wir denken nicht genug darüber nach, was es davor gab. Woher kommt es? Was – so muss sich zum Beispiel ein Schauspieler fragen – gab es, bevor wir diese Sprache hatten? Wie war die Aussprache? Wann haben wir diese Form der Aussprache erreicht? Denn wie wir heute sprechen, ist eine bestimmte Entwicklungsstufe. Vor drei-, vierhundert Jahren hat man anders gesprochen. Diese Stufen zu kennen oder darüber nachzudenken, ist ein sehr wichtiges Element in der bewussten Gestaltung von Musik und von Sprache.

Es ist eine Art Grundlagenforschung.

In der Kompositionsausbildung besteht die Gefahr, dass man sich zu sehr nur als nächsten Teil innerhalb einer historischen Entwicklung sieht und sagt: Ich entwickle weiter, was bis jetzt gemacht wurde. Man bindet sich an eine bestimmte traditionelle Schreibweise, ohne zu fragen: Wie wäre es, wenn ich die Musik selbst entdecken würde; wie würde ich einen Ton schreiben, welchen Ton würde ich schreiben, welcher Ton ist sozusagen mein Ton? Ich finde es viel schöner, noch einmal die Grundelemente zu erforschen, sie zu entdecken oder zumindest wiederzuentdecken. Ich kam zum Glück nach der ungarischen Ausbildung, wo nur von der Tradition und nie von den Grundelementen gesprochen wurde, nach Deutschland, nach Köln. Dort ist mir, besonders im elektronischen Studio, aufgegangen, was es heisst, überhaupt einen Ton zu produzieren. Im Studio sagt man: Spielen Sie einmal einen Ton! Aber womit? Es ist kein Instrument da. Wie soll ich einen Ton machen? – Wir haben Generatoren. Sehr gut. Ein Generator generiert einen Ton, wenn es ein

Sinusgenerator ist, einen Sinuston, sehr schön, aber unglaublich langweilig, er hat keinen Charakter, nur Sinuscharakter. Der Sinuston ist der Ausgangspunkt jedes Tons, den wir hören, die purste und einfachste Form, einen Ton zu bilden, aber damit ist noch nichts gebildet. Wenn man nun im elektronischen Studio die Aufgabe bekommt: Machen Sie mal einen interessanten Klang daraus, dann muss man sich wieder fragen: Wie mache ich einen Klang eigentlich interessant? Was kommt hinzu? Obertöne, Geräusche, diese Komponente ein bisschen mehr, andere ein bisschen weniger. So sieht man erst mal, was es bedeutet, einen ganz einfachen Geigenton herzustellen. Warum ist ein Geigenton so interessant? Weil er unglaublich komplex ist, im Obertongehalt des Klangs, im Geräuschanteil. Es kracht und kratzt nur so, wenn man mit dem Ohr nahe heran geht. Nur: ohne dieses Krachen und Kratzen würde keine Energie entstehen. Der schöne Ton entsteht dadurch, dass wir auf der Geige mit dem Bogen sehr viel Impulsenergie erzeugen. Wenn man den Druck auf der Geige vermindert, wird der Ton ärmer, er verliert an Obertönen, wird leiser, seidiger, aber er verliert Energie, er trägt also weniger im Saal. Diese physikalische, akustische Komponente kennenzulernen, das sollte während der Studienzzeit eine Pflicht für jeden Komponisten sein.

Zurück zu den Melodien, die Sie aus den Intervallen entwickelt haben: Sie entdeckten dabei eine Ähnlichkeit mit dem, was Sie aus Transsylvanien im Ohr hatten.

Wenn man auf einer Orgel eine Oktave spielt, stellt man fest, dass man nichts modulieren kann, denn die beiden Wellenformen halbieren sich genau. Es entsteht nur ein gleichmässiger, wenig interessanter Rhythmus. Bei den Quinten jedoch entsteht durch die temperierte Stimmung auf der Orgel eine ganz kleine Abweichung vom klaren 2-zu-3-Verhältnis und dadurch eine leichte Schwebung. Gerade bei den Quinten nun entstand eine Melodie, wie man sie von sehr vielen volksmusikähnlichen Melodien her kennt: eine Art Flötenmusik. Ich habe hier vor allem Quinten verwendet. Sie können sich aber noch eine Stufe weiter vorstellen, dass, wenn man eine kleine Sekunde spielt, die beiden Sequenzen so nah beieinander sind, dass sie eine Art Tremolo spielen.

Man stösst so in doppelter Weise auf seine Quellen: auf einen Urklang und auf die eigene Vergangenheit. Von da aus möchte ich einen Schritt weiter gehen: zur «Chinese Opera». Dahinter stecken ja ähnliche Überlegungen. Sie stellen dort zwei Klangwelten nebeneinander, eigentlich ein Intervall von zwei Modi.

Ich hatte die Aufgabe, ein Geburtstagsstück für das Ensemble Intercontemporain zu komponieren. Es war damals zehn Jahre alt und ich gerade seit acht, neun Jahren sein Chefdirigent. Ich habe dort alles gelernt, zu dirigieren, zu instrumentieren, weil das Ensemble in seinen technischen Qualitäten so unglaublich perfekt ist. Grundlage für das Stück war die Erfahrung, dass man, wenn man zwei Instrumente derselben Gattung, zum Beispiel zwei Flöten, nicht nebeneinander, sondern eine links und die andere weit entfernt rechts platziert, durch die Raumentfernung auch die Lautstärke grösser wird. Man bekommt den Eindruck, der Klang sei lauter, räumlicher, grösser, als wenn die zwei Instrumente nebeneinander sitzen. Wenn sie nebeneinander sitzen, hört man einen Punkt, den man allenfalls verdoppeln oder etwas schärfen kann, aber durch die räumliche Entfernung bekommt man einen Effekt, den wir von der Ablösung der Mono- durch die Stereoaufnahme kennen: Der Unterschied war für uns damals riesig. Genau so ein Stereoorchester

habe ich in *Chinese Opera* aufgebaut. Die eine Hälfte des Orchesters sitzt links, die andere rechts, sie sind gleich besetzt. Mit nur 28 Instrumenten kann ich so einen Klang erzeugen wie mit einem Orchester von sechzig bis achtzig Musikern.

Dieser Klang ist auch harmonisch zweigeteilt. Jeder Satz basiert ja auf zwei Tonalitäten. Drei Aspekte scheinen mir in diesem Stück interessant: zum einen dieser Bezug auf Tonalität, auf Grundtöne, zum anderen die zum Teil chinesische oder zumindest exotische Färbung darin; und drittens: Es erinnert mich an Spektralmusik. Die Erforschung des Klangs bildete ja auch die Grundlage der Spektralmusik. All dies wird hier auf sehr eigenwillige Weise verbunden.

Der spektrale Eindruck ist nicht zufällig, denn das ist tatsächlich die Basis des Stücks. Es ist auf Obertönen aufgebaut, aber auf andere Weise, als es die Franzosen gemacht haben. Schon Mitte der siebziger Jahre, also etwa zehn Jahre vor der *Chinese Opera*, habe ich ein eigenes Obertonsystem erdacht. Ich nehme immer nur drei Töne, die übereinander liegen, diese drei Töne stammen aus derselben Obertonreihe, zum Beispiel Grundton, Oktave und Quinte, also C-c-g. Die dazugehörigen Teilzahlen sind 1-2-3. Nun gehe ich weiter und nehme die nächsten drei Töne, die 2-3-4, dann habe ich c-g-c¹; gehe ich weiter, habe ich 3-4-5, g-c¹-e¹ usw. Aber es ist auch möglich, dass ich den Abstand zwischen den Zahlen nicht als eins, sondern als zwei definiere: Ich nehme den ersten, dritten, fünften, den zweiten, vierten, sechsten usw. Und ich kann auf diese Weise Dreiklänge zusammenspielen, die immer nur die Obertöne aus einem System herausholen. Wenn ich nun sage, ein Satz ist in F und G geschrieben, nehme ich die Obertöne in F, aber nur in dieser Abstandformation, und jene der Obertonreihe G. Durch den Wechsel von der einen zur anderen schaffe ich formale Klarheit. Es wird nicht langweilig. Es ist eigentlich ähnlich wie die Tonika-Dominant-Beziehung der klassischen Musik. Die gleiche Wirkung als Formeinheit konnte ich auf meine Weise sehr gut mit diesen beiden Grundtönen ausarbeiten. Das traditionelle Denken wurde in eine neuere Form umgesetzt.

Dieses Obertonsystem hat aber noch eine sehr interessante Spezialität: Je höher wir im Obertonsystem gehen, umso kleiner werden die Intervalle. Zum Beispiel liegen die Obertöne 16, 18 und 20 sehr nahe beieinander, obwohl ich wieder nur den Abstand 2 gewählt habe. Das erzeugt ein perspektivisches Hören – so wie in der Malerei, wenn man von einem Punkt aus drei Linien zieht, eine Raumwirkung entsteht. In der Musik entsteht sie durch die Obertöne: Wenn ich höher klettere, werden die Intervalle kleiner, als ob sie verschwinden würden, wenn ich nach unten gehe, werden sie grösser, als kämen sie näher. Das sind interessante Vergleiche.

Überhaupt dünkt mich manchmal die Wirkung von Intervallen als etwas sehr Räumliches ...

... etwas Räumliches und Uraltes. Das entspricht wiederum meiner Einstellung Mitte der sechziger Jahre. Nicht nur in der Musik, auch im Leben wollte ich nachforschen, wenn nicht von Null anfangen, so doch noch einmal überlegen, wie die Kulturen entstanden sind. Ich wollte zur Schöpfung zurückkehren und mir vorstellen, wie die Welt aufgebaut worden ist. Ich möchte nicht nur akzeptieren, was schon vorhanden ist, ich glaube, dass jeder Forscher automatisch an den Punkt kommt zu fragen: Was gab's davor? Dieses Davor zu kennen ist sehr wichtig, weil an einem bestimmten Punkt immer die Möglichkeit besteht, einen anderen

Weg zu nehmen. Man kann auch bei der Weltgeschichte, in politischer oder soziologischer Hinsicht, fragen: Wie wäre es, wenn wir noch mal anfangen und eine andere Entwicklung vorschlagen würden?

Sie haben in der «Chinese Opera» also gleichsam die Tonika-Dominant-Beziehung, die ja längst an Spannkraft verloren hat, auf anderer Grundlage neu überdacht, indem sie diese beiden Tonfelder nebeneinander stellen.

Das kann man so sagen, aber dieses binäre Denken war in den siebziger und achtziger Jahren noch ein Zwischenstadium. Ich war noch nicht weiter. Diese einfache Abwechslung von zwei Elementen, diese Bewegungsenergie in der *Chinese Opera* imitiert nämlich die Wellenformen von bestimmten Generatoren, die ich damals benutzte. Um wiederum ein Beispiel zu geben: Vorhin habe ich über Sinuswellen gesprochen. Das sind gleichmässige Berg-Tal-Bewegungen, es gibt auch andere: Dreieck-, Sägezahn- oder Viereckformen. Und die habe ich in der *Chinese Opera* verwendet. Der Wechsel zwischen den beiden Tonalitäten wird durch die Überlappung einer Viereckform und eines Dreiecks festgelegt, d. h. das Viereck steigt etwas mit dem Dreieck zusammen in die Höhe, und da, wo das Viereck nach unten stürzt, folgt ein Sturz, obwohl die Linie noch immer weiter steigt nach dem Sturz. Solche technischen Modelle habe ich beim Komponieren verwendet. Das klingt furchtbar konstruiert, aber ein Maler denkt genauso, wenn er ein Bild aufbaut: Diese Linie wird bis dahin gehen, da werde ich eine Linie nach unten ziehen, damit ich noch weiter steigen kann, sonst erreiche ich den Bildrahmen zu früh. Solche technischen Überlegungen – wie kann ich Raum schaffen? Wie kann ich einen Raum verlängern, wie kann ich in die Tiefe gehen? – sind in der Malerei und in der Musik sehr ähnlich. Wir beschäftigen uns als Komponisten mit Problemen, die die Maler auf ihre Weise im optischen Bereich haben.

Aus solchen kompositionstechnischen Überlegungen entsteht für den Hörer der «Chinese Opera» eine physische Unmittelbarkeit. Die Musik kommt sehr direkt rüber.

Meine Grundhaltung als Komponist dem Publikum gegenüber ist sehr dialoghaft. Ich erzähle, und wenn man schon darüber kurz reden darf: Ich sehe die Entwicklung der Musikgeschichte folgendermassen: Es gibt Schlüsselwerke, die eine abstrakte Form aufbauen und darstellen – Bach, Haydn, natürlich Beethoven (er hat lauter Schlüsselwerke komponiert), Wagner, Boulez, Stockhausen. Es sind Modelle, die eine Zeit lang weiterverwendet oder imitiert werden, abstrakte, eigenständige Stücke, die eigentlich wenig mit Dialog zu tun haben. Es sind eher Gebäude wie von einem Architekten, sagen wir: Le Corbusier, der ein erstes Haus in eine vollkommen andere Konzeption als bis dahin hineinbaut und dessen Konzept dann als Modell für weitere Jahrzehnte dient. Viele Architekten leiten bestimmte Erfahrungen und Gesetze aus diesem Modell ab, das Modell bleibt als ständig gültiges Modell präsent, ohne dass die anderen Architekten es unbedingt zu wiederholen brauchen. Sie nehmen bestimmte Elemente daraus, aber man könnte sich nie vorstellen, eine ganze Stadt aus lauter Le Corbusier-Häusern aufzubauen. Es wäre unmöglich, darin zu leben. Diese Modellstücke, *Gruppen* zum Beispiel, bringen sehr viel Neues, das vorher nicht vorhanden war. Stockhausen hat hier viele neue Vorschläge im musikalischen Denken gemacht, aber diese Art Musikdenken hat dann die weiteren Jahrzehnte geformt und die anderen Komponisten, ob sie das wissen oder nicht, geprägt. Sie sind schon Kinder dieser Zeit.

Sie denken mehr Richtung Dialog, und deshalb ist es auch spannend, dass Sie sich in den letzten fünfzehn Jahren so sehr auf die Oper konzentrieren – die Dialogform an sich –, wobei Sie, negativ formuliert, fast eklektizistisch vorgehen. Sie benutzen zum Beispiel Chansons oder in «Angels in America» sogar Broadway-Elemente, und das nicht nur auf parodistische Weise, sondern um zu charakterisieren. Es sind auch Masken, wenn man es so nennen will.

Dieser Vergleich mit den Modellstücken rührt auch daher, dass ich mir schwer vorstellen kann, dass diese Modellstücke Dialogform hätten. Sie haben eher die Gestalt eines Objekts, das mit eigenen Gesetzen für sich steht. Mein Charakter als Komponist ist eher auf den Dialog eingestellt, auf die Erzählung. Ich möchte etwas mitteilen, fast in einer sprachlichen und gestischen Form. Und seitdem ich für die Oper komponiere, finde ich die musikalischen Elemente, die ich benütze, für die Bühne geeignet. Auf der Bühne darf man nicht nur dialoghaft denken, sondern man muss es, weil ein Schauspieler oder ein Sänger auf der Bühne ständig im Dialog mit seinem Publikum steht – so ein Modellstück jedoch nicht unbedingt: Es ist immer da, ob man Publikum hat oder nicht. Man kann es beobachten, davon lernen, aber man bekommt nur einen abstrakten Dialog, man kann dieses Modellstück nicht ansprechen. Es ist da, es ist wie ein Stück Stein, gottgegeben. Aber mit ähnlichen Elementen aus dem Modellstück kann ich in Dialogform nun etwas abwickeln. Und dadurch, dass das Theater prinzipiell auf Dialog, auf Erzählung, auf Gestik aufgebaut ist, fühle ich mich im Opernbereich sehr viel mehr zuhause, so wirklich wie ein Fisch im Wasser.

Arbeiten Sie deshalb also mit Stil, mit Stilmasken?

Das ist eher eine Weltanschauung, ich genieße diese Vielfalt des harmonischen Zusammenlebens verschiedener Epochen in unserer Zeit. In den fünfziger Jahren, an die ich mich noch erinnere, dachten wir, dass die Zukunft so und so aussehen werde, ganz modern, die Lampen, die Sessel, die Tische, die Autos nur so und so. In den letzten Jahrzehnten habe ich gesehen: Gott sei Dank nicht. Es gibt immer eine bestimmte Schicht in der Entwicklung, die neue Formen aufnimmt, aber die alten bleiben eine bestimmte Zeit lang vorhanden. Das Schönste ist eigentlich, wie weit man zurückgehen kann, wenn man in die Dörfer geht. Wenn die Dörfer zu modern werden, finde ich das irgendwie schade, weil die Dörfer, besonders historische Dörfer, unbedingt ihren ursprünglichen Charakter behalten sollten: Also nicht alle Häuser umbauen oder gar vernichten! Das gleichzeitige Vorhandensein verschiedener Zeitepochen ist fließender, es ist ein Dialog zwischen den Zeiten. Und daher arbeite ich sehr gerne, ohne Zitate zu benutzen, mit Stilen. Ich zitiere nicht, wenn ich zum Beispiel in *Le Balcon* eine Chanson benütze, aber ich erinnere mich sehr gern an Yves Montand, Edith Piaf oder Maurice Chevalier – obwohl das eine neuere Generation kaum mehr kennt, selbst die Franzosen nicht: Piaf und Montand, das sind vielleicht noch Begriffe, aber die Musik kennen die jüngeren Leute nicht mehr. Ich habe bei der Uraufführung in Aix-en-Provence zum Beispiel mit einer englischen Sängerin gearbeitet und sie gebeten, wie die Piaf zu singen. Edith Piaf? Wie singt sie? Nein, nie gehört. Um Gottes Willen, habe ich gesagt, Sie sind wirklich jung. Sie haben noch nie von Edith Piaf gehört. Das ist eine neue Generation. Wenn ich diese Elemente noch in *Le Balcon* benutze, verwende ich eigentlich nichts anderes, als was ein Schauspieler kennen müsste, denn das Stück von Jean Genet wurde in den fünfziger Jahren geschrieben. Es ist ein typisches Abbild jener Zeit. Ich nehme auch in meiner Musik eine

Haltung an, die sehr charakteristisch für die fünfziger Jahre war, ich nehme nicht Stil-, aber sehr viele Klangelemente, eine Klangwelt, die ich als Kind noch aus den fünfziger Jahren im Ohr habe.

Das Stück hat doch etwas sehr Masken-, ja Spiegelhaftes ...

... aber das kommt von Genet. Um ein anderes Beispiel zu geben: Ich habe gerade ein Stück für die Lyoner Oper beendet: *Lady Sarashina*.¹ Das ist der gleiche Grundstoff, den ich schon für *As I Crossed a Bridge of Dreams* verwendet habe, nur habe ich jetzt einen normalen opernhafte Einakter daraus gemacht, mit Orchester, vier Sängern usw. In diesem Stück behandle ich einen Text, der vor tausend Jahren in Japan von einer Hofdame geschrieben wurde. Lady Sarashina war eine Dichterin. Alles, was sie beschreibt, könnte auch heute geschrieben sein, es ist nicht nur modern, sondern unserer Lebensauffassung und unseren Reaktionen ähnlich, währenddessen uns zum Beispiel die mittelalterliche Kultur in Europa im Vergleich fremd vorkommt. Stellen Sie sich mal vor: vor tausend Jahren eine selbständige Frau! Das ist unglaublich: Diese tausend Jahre alte japanische Lebensform ist der heutigen sehr ähnlich. Gleichzeitig gibt es etwas ganz Feines in diesen Texten: ihre Beziehung zur Natur, ihre Beziehung zur Selbständigkeit und Ruhe. Und dafür benutze ich nun eine Musik, die auf keinen Fall mit Zitaten oder mit zeitlichen Bezügen zu anderen Kulturen zu arbeiten versucht. Ich will die purste Form in meiner Musik verwenden, die um Gottes Willen nicht an europäische Musik erinnert und auf keine historische, wenn möglich nicht einmal auf die japanische verweist, ich will eine reinste Form von Musik schreiben, so wie ich mir diese Klarheit und Reinheit vor tausend Jahren vorstellen kann. Das Leben war natürlich nicht rein, es war ganovenhaft, ähnlich wie heute. Nur die Haltung der Frau – sie war eine Dichterin – ist so rein wie die Natur. Das ist also genau das Gegenstück zu Genet. Bei Genet schwelge ich in der schmutzigen Welt, die dort beschrieben wird; in *Lady Sarashina* das Gegenteil: Alles rein, rein und möglichst natürlich.

Es ist nicht ganz einfach, bei den Stücken, die Sie geschrieben haben, den gemeinsamen Nenner zu finden, also zu sagen: Das ist jetzt typisch Eötvös. Es sind lauter Einzelstücke, die für sich sehr faszinierend sind. Wo ist das Gemeinsame? Typisch Eötvös ist nur, dass jedes Stück anders ist ... (lacht)

Empfinden Sie das selber so?

Ja natürlich, vor Beginn jedes Stücks denke ich: Ich möchte ein anderes Stück schreiben. Ich glaube nicht, dass ich mich in meinem Wesen verändere, wenn ich ein neues Stück beginne, aber mein Blick ändert sich ungefähr so stark, wie wir das von einigen Malern kennen, wie ein Picasso in verschiedenen Perioden total etwas anderes gemacht hat. In der Musik ist Strawinsky ein gutes Beispiel. Von Periode zu Periode hat er das, was er kannte, hinter sich gelassen und sich etwas anderem zugewendet. Das tue ich von Stück zu Stück. Allerdings gibt es jetzt dadurch, dass ich schon viele Stücke geschrieben habe, einige Wiederholungen, die ich auch schon zu genießen beginne, aber die Grundhaltung ist, immer aufs Neue anzufangen. Ich war als junger Mann ein Forschertyp, und diesen Charakter möchte ich weiterhin bewahren. Es ist ein Vorteil, wenn man auf diese Art die Jugend behalten kann.

In Luzern wurde am 6. September 2007 Ihr neues Geigenkonzert «Seven» uraufgeführt. Ist das wieder ein anderer Eötvös?

Akiko Suwanai
 (Solo-Violine),
 Pierre Boulez
 (Leitung) und
 das Lucerne
 Festival Academy
 Orchestra bei der
 Uraufführung
 von Péter
 Eötvös'
 Komposition
 «Seven» am
 6. September
 2007 im KKL.
 Auf den Galerien
 sind zwei
 der sechs
 «Raumgeigen»
 zu erkennen.
 Foto: Priska
 Ketterer



Ja und nein. Ein Geigenkonzert ist immer eine grosse Aufgabe, allein weil die Geigenliteratur sehr viele sehr berühmte Konzerte hervorgebracht hat. Es ist sehr schwer, ein Geigenkonzert zu komponieren, weil man doch unter der Belastung dieses grossen Repertoires steht. Was kann man noch schreiben, das noch nicht geschrieben wurde, das stilistisch oder sogar technisch nicht bestimmten Werken ähnelt? Ich habe mir als Anlass eine Art Emotionalität erlaubt, die ein bisschen ähnlich wie bei Berg ist, wie beim Violinkonzert, das «dem Andenken eines Engels» geschrieben wurde. Als ich den Auftrag bekam, für das Luzerner Festival und das NHK Orchestra Tokio das Werk zu schreiben, ereignete sich gerade die Columbia-Raumschiffkatastrophe. Ich bin dem Kosmos von Kindheit an sehr verbunden, er ist etwas essentiell Wichtiges für mich. Ich denke sehr oft daran, schaue mir alle möglichen Bilder an, höre mir Vorträge an, ich finde das faszinierend. Diese Katastrophe hat mich deshalb sehr bewegt, denn die Mannschaft, die damals, als das Raumschiff wenige Kilometer vor der Landung explodierte, verunglückte, bestand aus sieben Astronauten, das Team wurde von der NASA sehr bewusst aus verschiedenen Nationen zusammengesetzt. Zum Beispiel war eine indische Frau dabei, eine Amerikanerin, dann der erste israelische Raumflieger. Diese Zusammensetzung symbolisierte irgendwie die Menschheit. Und dass gerade so eine Art Symbol verunglückte, war nicht nur in technischer Sicht, sondern auch für die Menschheit ein Moment der Tragik.

Das wurde zum Ausgangspunkt meines Violinkonzerts. Dieses Geschehen erzeugte eine emotionale Haltung, aus der – das klingt sicher seltsam – ein Geigenkonzert entstehen konnte. Die Geige ist fähig, diese Art Emotionen darzustellen oder zu erzählen. Wenn ich ein Fagottkonzert geschrieben hätte, wäre es thematisch sicher etwas ganz Anderes geworden. Eine Geige jedoch ist fähig, diese Art Traurigkeit, diese Art emotionaler Haltung darzustellen. Deshalb heisst das Stück *Seven*, was sich natürlich auf die sieben Astronauten bezieht. Auch in der Musik gibt es sehr viele Zusammenhänge, die mit der Zahl Sieben zu tun haben, allein weil der Siebenerhythmus in unserer europäischen Kultur relativ wenig behandelt wird. Die Sieben ist etwas Exotisches. Wenn ich zum Beispiel sieben Impulse hintereinander setze, hat das schon einen «exotischen» Charakter. Ich habe in diesem Stück eine Sologeige ins Zentrum gestellt und keine weiteren Geigen im Orchester verwendet. Ich wollte diesen Solisten alleine lassen. Bratschen, Celli, Kontrabässe, alle tieferen Instrumente sind dabei, insgesamt 49, also sieben mal sieben Instrumente in sieben Gruppen aufgestellt. Ich habe aber noch sechs weitere Geigen im Raum hinzu komponiert. Sie standen und spielten in Luzern auf dem ersten und auf dem zweiten Balkon. Und diese sechs symbolisieren mit der Solistin zusammen die sieben Astronauten.