

«Musik ist Fülle des Lebens»

Rudolf Kelterborn im Gespräch mit Michael Kunkel (Basel, 27. Mai 2011)



Rudolf Kelterborn bei einem Seminar an der Universität Oldenburg, Januar 2009. Foto: Universität Oldenburg

Michael Kunkel: Neue Werke von Ihnen sind immer wieder für Überraschungen gut. Oft zeigen sich Perspektiven auf Dinge, die man aus Ihrem Schaffen so nicht kennt. So haben Sie in Ihrem Leben bereits sehr viel für Orchester komponiert und vor einigen Jahren offenbar erwogen, Ihr Orchester-Œuvre als abgeschlossen zu betrachten.¹ Dennoch haben Sie im Jahr 2002 gleich zwei weitere grosse Orchesterwerke komponiert, in denen Sie Neues zu sagen hatten: «Grosses Relief. Orchesterale Musik in fünf Teilen und einigen Bruchstücken» und «Herbstmusik. 7 Stücke für Orchester». Warum war es für Sie notwendig, nach so viel Orchestermusik² noch mehr davon zu komponieren?

Rudolf Kelterborn: Es ist schwer zu erklären, warum ein Stück notwendig ist. Sehr oft gibt es ja einen äusseren Anlass, aber im Fall von *Grosses Relief* war es so, dass ich ein Orchesterstück schreiben *musste*, weil sich in mir neue Vorstellungen, Ideen, Klangvisionen entwickelten. Daher suchte ich den Kontakt zur Basel Sinfonietta und bewarb mich wie ein junger Komponist – zum Glück mit Erfolg. Das Besondere an diesem Werk ist ja, dass es keine geschlossene, gross angelegte sinfonische Komposition, sondern sehr asymmetrisch ist, dass es neben grösseren Sätzen ganz kurze Bruchstücke gibt. Dann kommt noch dazu, dass die Instrumentengruppierungen nicht der konventionellen Orchesteraufstellung entsprechen ...

... das ist mit normalen Orchestern fast nicht zu machen ...

... eben. Deshalb habe ich mich an die Sinfonietta gewendet. Man kann das Gefühl haben, in einem bestimmten Bereich, sei es Orchester, Streichquartett, Oper, alles gesagt zu haben, und dann erweist sich dieses Gefühl eines Tages als trügerisch. Ich reflektiere nicht so sehr darüber.

Könnten Sie beschreiben, welcher Art diese neuen Ideen waren, die trotzdem kamen?

Wenn ich ein Stück geschrieben habe, vergesse ich es. Und zwar vergesse ich auch den «Grund» und den Entstehungsprozess. Deshalb fällt es mir schwer, etwas dazu zu sagen. Es gibt Einfälle auf verschiedenen Ebenen: Der erste Einfall betrifft die grosse Disposition, die Landkarte einer Komposition, auch die Ausdrucksbereiche. Dann kommt die Gliederung, die Ausarbeitung der Details und so weiter. Und die Idee, ein Stück zu schreiben, das nicht nur aus vier oder fünf ungefähr gleich langen Sätzen besteht wie ein ausgewogenes sinfonisches Werk, war für *Grosses Relief* wohl sehr wichtig. Es gibt verschiedene Formen: Den Einzeleinfall, der festgehalten wird in einem Bruchstück, ohne entwickelt zu werden; dann verschiedene Sätze, die sich entwickeln und auch in Beziehung stehen untereinander. Das hat mich interessiert, und so bin ich dazu gekommen, doch noch etwas für mich Neuartiges zu sagen.

Viele Ihrer Kompositionen sind «offene Formen», und zwar nicht im Sinn von John Cage, Konzept-Kunst oder Musikformen, die sich von Schriftlichkeit entfernen, es ist bei Ihnen fast alles genau festgelegt. Zumal Ihre Schlüsse runden aber nicht immer ein Werk ab und behaupten dadurch ihre Identität, sondern scheinen oft zu etwas Neuem hinzuführen, auf eine neue Aussage hin formuliert, wie Doppelpunkte. Zum Beispiel im «Grossen Relief» ist das siebte Bruchstück ein zerbrechlicher Abgesang, der nicht eine grosse Form zementiert, sondern viel eher in Frage stellt, so dass man denken mag: Könnte das alles nicht ganz anders sein? (Notenbeispiel 1) Auf der einen Seite möchte ich schon, dass ein Werk von mir für die Hörer wirklich zu Ende ist, wenn es zu Ende ist. Ich habe

Bruchstück 7

Basel, 20. Mai 2002
Rudolf Kelterborn

Notenbeispiel 1: Rudolf Kelterborn, «Grosses Relief. Orchesterale Musik in fünf Teilen und einigen Bruchstücken» (2002), «Bruchstück 7». © Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel

nicht so gerne Musik, bei der man jederzeit denkt, jetzt könnte Schluss sein, oder die nach dem Schluss noch weiterlaufen könnte. Die verbindliche Gestaltung der Zeit ist für mich besonders wichtig. Auch im Unterricht mit meinen Kompositionsstudenten ist das immer ein ganz wesentlicher Aspekt gewesen.³ Dazu gehört die bewusste Vergegenwärtigung der Zeit, dass man sich im richtigen Tempo vorstellt, wie die Musik zeitlich abläuft. Ich möchte also nicht Werke schreiben, die beliebig weitergehen oder die schon vorher aufhören könnten. Aber Sie haben natürlich Recht: Es gibt da verschiedene Werke (oder auch bloss Sätze), bei denen am Ende ein Fenster sich öffnet und es die Möglichkeit gäbe, einen neuen Anfang zu machen.

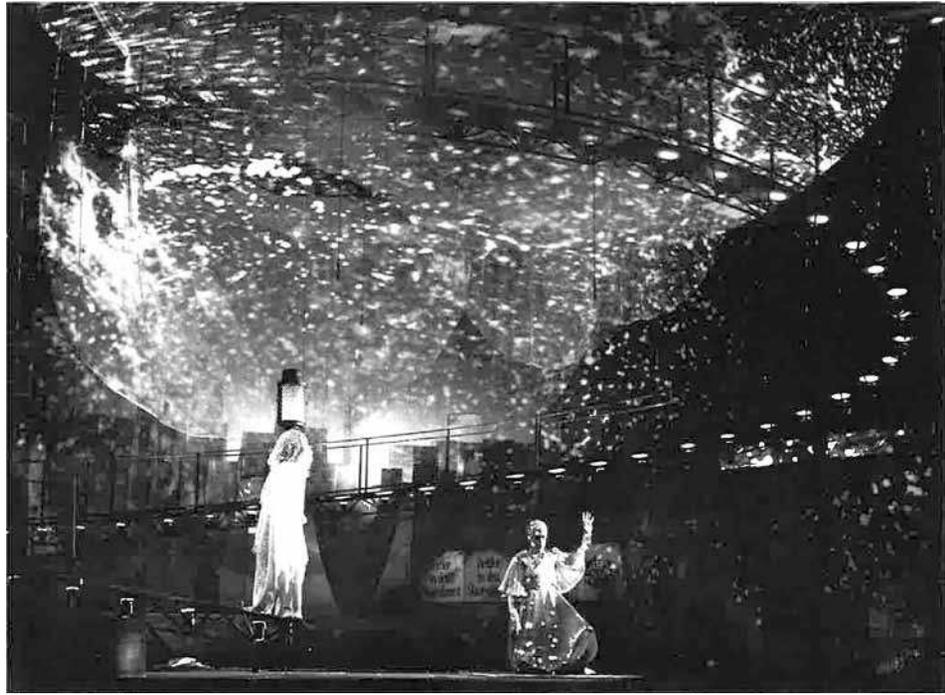
Paradigmatisch hierfür ist der Schluss Ihrer Oper «Ein Engel kommt nach Babylon» (1975–76), Friedrich Dürrenmatts Text lautet am Ende: «Und vor uns, hinter dem Sturm, den wir

durcheilen verbrannten Gesichts, liegt fern ein neues Land, dampfend im gleissenden Licht, voll neuer Verfolgung, voll neuer Verheissung und voll von neuen Gesängen!»

Als ich am Libretto damals zusammen mit Dürrenmatt gearbeitet habe, fragte er mich: «Ja, wie hört denn die Oper auf?» Darauf antwortete ich: «Die schliesst mezzoforte. Es gibt keinen kräftigen Schluss, aber auch kein Verebben, sondern es ist ein Mezzoforte.» Dürrenmatt meinte: «Das geht nicht. Da muss ein richtiger Schluss her!» Dann hat er eine entsetzliche Idee entwickelt, nämlich dass Nimrod den Bettler Akki und Kurrubi erschiesst! Das war ernst gemeint!

Er wollte noch einen richtigen Operntod.

Ganz furchtbar. Wir bekamen richtigen Streit. Denn ich wollte einen solchen Schluss auf gar keinen Fall! Es gab eine ziemliche Spannung, aber nach ein paar Tagen kam ein Kärtchen von



Rudolf Kelterborn, «Ein Engel kommt nach Babylon», Szenenbild aus Götz Friedrichs Inszenierung am Opernhaus Zürich, 1977.
Foto: Susan Schimmert-Ramme/Pro Litteris

seiner Sekretärin: «Herr Dürrenmatt ist damit einverstanden, dass der Schluss so bleibt wie er ist.» Ihr Hinweis ist schon richtig: Die Möglichkeit einer Öffnung am Ende eines Werks hat mich immer fasziniert.

Es gibt ein interessantes Netzwerk von Bezügen zwischen Ihren Werken, was wohl nicht zuletzt mit dieser Art zu enden zu tun hat, weil Sie die Chance der Offenheit in neuen Werken wirklich ergreifen. So greift «Herbstmusik» die Grundidee von «Grosses Relief» auf andere Weise auf.

Herbstmusik besitzt insofern einen Bezug zum *Grossen Relief*, als es auch dort ganz kurze und ausgedehnte Sätze gibt.

In *Herbstmusik* sind es kurze, gestaltete Sätze, die in sich geschlossen sind, während in den Bruchstücken vom *Grossen Relief* je ein Einfall festgehalten wird.

Wie in einer Skizze?

Nein, es ist keine Skizze. Es ist kein Entwurf für etwas, nichts Vorläufiges.

Woher kommt eigentlich der Titel «Herbstmusik»?

Es war ein Auftrag des Lucerne Festivals, das jedes Jahr ein Thema hat. Aber ich weiss jetzt nicht mehr, welches das Thema war ...

... ich glaube: «Ich» ...

... ja, genau: «Ich»! Der Herbst hat ja zwei Aspekte: Den Aspekt der Fülle, der unglaublichen Farben, der Ernte, des Üppigen; und gleichzeitig ist da die Trauer und die Schwermut darüber,

dass es bald zu Ende geht. Ich wurde von den Festivalleuten gefragt: Wie kommen Sie beim Thema «Ich» eigentlich auf eine «Herbstmusik»? Darauf sagte ich: Sie wissen ja, wie alt ich bin.

Diese herbstliche Spur lässt sich weiterverfolgen im «Ensemble-Buch 4» für 17 Stimmen und Instrumentalensemble (2004–06), in dem der Herbst-Bezug durch das Gedicht «Skizzenblatt» von Hermann Hesse greifbar wird.

Das ist sehr richtig. Das Faszinierende am Hesse-Gedicht *Skizzenblatt* ist ja, dass es riesige Assoziationsräume eröffnet:

«Kalt knistert Herbstwind im dünnen Rohr,
Das am Abend ergraut ist;
Krähen flattern vom Weidenbaume landeinwärts.
Einsam steht und rastet am Strande ein alter Mann,
Spürt den Wind im Haar, die Nacht und nahenden Schnee,
Blickt vom Schattenufer ins Licht hinüber,
Wo zwischen Wolke und See ein Streifen
Fernsten Strandes noch warm im Lichte lächelt:
Goldenes Jenseits, selig wie Traum und Dichtung.
Fest im Auge hält er das leuchtende Bild,
Denkt der Heimat, denkt seiner guten Jahre,
Sieht das Gold erbleichen, sieht es erlöschen,
Wendet sich ab und wandert
Langsam vom Weidenbaume landeinwärts.»⁴

Der Mann wird ja nur von aussen geschildert; was er wirklich denkt, wird kaum gesagt. Dass er ein Emigrant ist, spürt man,

es ist von der Heimat die Rede. Das meiste ist in der Phantasie des Lesers, konkret: des Komponisten angesiedelt. Jene Bilder, die ihn heimsuchen, werden lebendig in musikalischen Vorstellungen. Und für diese Visionen oder Erinnerungen habe ich dann wiederum Texte gesucht, die nicht von Hesse sind, sondern von Gryphius, August Adolph von Haugwitz, Petrarca, William Shakespeare, Georg Trakl und aus der Bibel – Erinnerungen an Krieg und den Untergang der Heimat zum Beispiel.

Interessant ist die Reihenfolge: Zuerst sind da Klangvorstellungen, und dann wird der passende Text gesucht, mittels dem sie musikalisch «inszeniert» werden. Eigentlich ist das eher eine Vertextung als eine Vertonung.

Das ist bei mir sehr oft so: Zuerst ist eine musikalische Vorstellung vorhanden und dann suche ich die Texte. In meinen *Fünf Madrigalen* für Sopran, Tenor und Orchester (1967–68) wollte ich eigentlich ohne Text, sondern nur mit Vokalisen auskommen. Beim Komponieren merkte ich, dass das nicht geht, es gab zu wenig Struktur. Als die Arbeit schon sehr weit fortgeschritten war, begann ich, Texte zu suchen und sie quasi der Musik zu unterlegen. Man kann in solchen Fällen die Texte als Kommentare zu meiner Musik verstehen. Natürlich gibt es manchmal auch den Vertonungsfall, wenn man etwa den Auftrag bekommt, zum Goethe-Jahr etwas zu schreiben⁵ ...

... dann geht schlecht Schiller ...

... ja, eben, oder Trakl. Aber für den Zuhörer ist das völlig egal, was zuerst da war: musikalische Vorstellung oder Text.

In der Interpreten-Liste Ihrer Werke ist ein grosser Teil der Schweizer Neue-Musik-Szene anwesend, in den letzten Jahren: Jeannine Hirzel, Sylvia Nopper (Sopran), Kurt Widmer (Bariton), Matthias Müller (Klarinette), See Siang Wong (Klavier), Absolut Trio, Basler Madrigalisten, Collegium Novum Zürich, Ensemble Aequator, Ensemble Phoenix Basel, Nouvel Ensemble Contemporain, Swiss Chamber Soloists, Ensemble Theater am Gleis Winterthur und so weiter. Welche Rolle spielen für Sie beim Komponieren die Interpreten, für die Sie schreiben? Vielleicht möchten Sie diese Frage anhand dreier Beispiele beantworten: Mondrian Ensemble Basel («Four Pieces for Four Players», 2005), Jessica Rona (Konzert für Bratsche und Orchester, 2009) und Heinz Holliger (Quartett für Oboe/Englischhorn und Streichtrio, 2008–09).

Von diesen drei Beispielen sind zwei sehr typisch für mich, nämlich das Bratschenkonzert und das Oboenquartett, weniger das Stück für das Mondrian Ensemble – ich würde vorschlagen, vielleicht später noch ein Werk mit Singstimme dazu zu nehmen ...

... sehr gerne ...

... weil die menschliche Stimme nämlich eine ganz besondere Rolle spielt. Ich habe in den letzten Jahren wunderbare Erfahrungen gemacht mit Interpreten. Ich liefere nicht einfach Werke für jemanden ab, sondern vertiefe mich zunächst in die Art, wie jemand Musik macht. Im Fall des Bratschenkonzerts habe ich Jessica Rona gebeten, mir zuerst mal eine halbe

Stunde Bratsche vorzuspielen. Sie hat mir ganz Verschiedenes vorgespielt, von ganz Avantgardistischem bis Schubert. Ich habe einfach mal zugehört. Das finde ich sehr inspirierend. Ich schreibe dann natürlich nicht ein Werk, das nur eine bestimmte Interpretin oder ein bestimmter Interpret spielen kann. Aber das Eingehen auf eine Interpretenpersönlichkeit ist am Anfang eine grosse Chance. Der zweite Schritt bestand darin, dass ich Texturen und Passagen aufgeschrieben habe, die vorkommen *könnten*, aber keineswegs schon Teile der Komposition sind und häufig dann auch nicht darin verwendet werden. Das habe ich der Frau Rona geschickt, und sie hat es mir vorgespielt. Dabei habe ich bemerkt, was eher in Frage kommt und was nicht. Und genau dasselbe habe ich mit Holliger machen können: Ich habe ihm zuerst ebenfalls «Texturen» für Oboe und auch Englischhorn geschickt, und er hat sie mir vorgespielt. Holliger hat dann noch eine Fülle von Spielmöglichkeiten, Artikulationsweisen und so weiter eingebracht, das war sehr anregend. Die Zusammenarbeit mit den Interpreten ist ein sehr lockerer Prozess, das Zuhören ist besonders wichtig.

Im Fall von Jessica Rona komponierten Sie ein eminentes Werk zum Anlass eines Masterdiplom-Konzerts.

Beim Masterprojekt von Frau Rona ermöglichte die Hochschule der Künste Bern, dass dafür einem Komponisten ein Auftrag für ein neues Werk mit Orchester vergeben wurde. Sie sprach mich darauf an, ob mich das interessieren würde. Nun sage ich sowieso nie sofort zu, wenn ich von jemandem gefragt werde. Ich prüfe zuerst während ein paar Wochen, ob mir etwas einfällt. Zunächst war ich sehr skeptisch. Dass dieses Konzert nicht institutsintern ablief, sondern von vornherein als Abonnementskonzert in Biel mit dem Sinfonie Orchester Biel geplant war, war eine wunderbare Initiative der Berner Hochschule.

Sie sagen, die menschliche Stimme spiele eine ganz besondere Rolle. Inwiefern?

Die Singstimme hat noch eine zusätzliche Perspektive, sie hat eine sehr körperliche Qualität. Eine Singstimme polarisiert deshalb ja auch viel mehr als ein Instrument, und zwar in jedem Stilbereich, egal ob Schlager oder klassische Musik. Unlängst habe ich einen Haiku-Zyklus mit dem Titel *Das Ohr des Innern*, der im November uraufgeführt wird⁶, zunächst in engem Kontakt mit Eva Nievergelt [Sopran] und Christoph Brunner [Schlagzeug] entwickelt ...

... dem Ensemble canto battuto ...

... aber für diese kleine Besetzung wollte ich das nicht machen, ich «benötigte» zwei Singstimmen, Schlagzeug und weitere zwei Instrumente. In diesem Zyklus interessiert mich besonders der Zeitbegriff: Ein Haiku kann inhaltlich einige Sekunden «dauern», oder eine Ewigkeit umfassen – im Zyklus schlägt sich diese Möglichkeit des sehr verschiedenen Umgangs mit der Zeit nieder. Mit Frau Nievergelt und dann mit dem Bariton Robert Koller habe ich wieder genau so gearbeitet wie mit den Instrumentalsolisten Rona und Holliger; ich kannte sie aber schon, sie hatten schon Verschiedenes von mir gesungen. Auf jeden Fall hat mir die Zusammenarbeit mit den Interpreten



Beteiligte an der Uraufführungsproduktion der Oper «Ein Engel kommt nach Babylon» 1977 am Opernhaus Zürich, von links nach rechts: Götz Friedrich (Regie), Wolfgang Reichmann (Bettler Akki), Friedrich Dürrenmatt, Rudolf Kelterborn.

Foto: Susan Schimmert-Ramme/Pro Litteris

sehr viel gegeben und viele meiner Kompositionen sehr stark geprägt. Wenn dann andere Interpreten oder Ensembles sich einer Komposition annehmen, kann es sehr interessant werden, weil andere Akzente gesetzt werden und andere Dinge zum Vorschein kommen. Ich finde sowieso, dass die Interpreten selber etwas Eigenes einbringen sollen. Ich bin immer glücklich, wenn ein Interpret eigene Vorstellungen von einem Stück entwickelt, auch bei Dirigenten.

Leider kommt es durch den hohen Stellenwert von Uraufführungen in der Neuen Musik eher selten dazu, dass neue Werke verschiedene Interpreten finden, besonders dann, wenn die Komponistennamen ein geringeres Gewicht haben als der Ihre. Der Uraufführungswahn ist ein generelles Problem. Man ist nicht immer in der Situation, etwas Neues schreiben zu können – das gilt ganz besonders für die Gattung Oper. Wenn ich eine Anfrage dahingehend beantworte, dass ja schon einige Opern von mir existieren, heisst es dann: «Es muss aber eine Uraufführung sein ...» Viele Stücke von mir werden trotzdem von verschiedenen Interpreten aufgeführt. Glücklicherweise.

Den Interpreten Heinz Holliger kennen Sie schon sehr lange, bereits 1960 haben Sie für ihn ein Stück mit Streichern komponiert, die Variationen für Oboe und Streichorchester, die wie das Oboenquartett auf einen Auftrag des Lucerne Festivals, damals Internationale Musikfestwochen Luzern genannt, zurückgehen. Wie erinnern Sie die damalige Situation?

Es gibt noch ein drittes Stück für Holliger: Eine ziemlich harmlose Sonatine für Oboe und Cembalo (1960), komponiert für ihn

und Edith Picht-Axenfeld, das musste fast jeder Student von Holliger in Freiburg spielen – ein nicht so gewichtiges Werk. Aber die Variationen finde ich nach wie vor interessant. Damals gab es keine Zusammenarbeit, wie ich sie vorhin beschrieben habe, aber ich liess mir von Holliger Spieltechniken zeigen, die ich noch gar nicht kannte – obwohl ich dann kaum besonders spektakuläre Effekte eingesetzt habe.

Weder in den Variationen, noch im Oboenquartett wird das grosse Feuerwerk der Virtuosität gezündet ...

... nein, wenn ein Spieler zu «virtuos» ist, kann es auch Probleme geben: Ein sehr berühmter Musiker, ich werde den Namen jetzt nicht nennen, hatte mich mal darum gebeten, ein Solostück für ihn zu schreiben. Ich hatte mich sehr darüber gefreut! Dann ging ich zu ihm, und während zweier Stunden präsentierte er das ganze Warenhaus der avancierten Spielmöglichkeiten. Ich war völlig konsterniert und konnte kein Stück schreiben. Mich interessiert was ganz anderes: Ich habe Vorstellungen. Und ich möchte diese inwendig klingenden Vorstellungen umsetzen und nicht aus einem vorgelegten Sortiment eine Auswahl treffen. Ich finde es äusserst interessant, wie instrumentale Spieltechniken schon seit Jahrzehnten erweitert werden. Aber es soll doch eine *Erweiterung* sein, und das heisst, dass die «normalen» Spieltechniken auch ihre Bedeutung und ihr Gewicht haben müssen. Man hört heute oft Kompositionen mit den verrücktesten und neuesten Spielanweisungen, aber nicht selten ist es eigentlich nur eine Verlagerung und keine Erweiterung. Ein enges Feld verschiebt sich woanders hin. Ich finde viel interessanter, wenn das Möglichkeits-

Sie schreiben mit Vorliebe für junge Interpreten.

Für einen betagten Komponisten ist es sehr schön, wenn junge Interpreten sich für seine Musik interessieren. Mich hat ausserordentlich gefreut, dass die Musik-Akademie Basel mir als Geschenk zum 80. Geburtstag den Auftrag erteilt hat, ein Stück für das Orchester der Hochschule für Musik Basel zu schreiben – diese Komposition wird also nicht zum 80. Geburtstag gespielt, so dass ich auch für die Zeit danach noch was Schönes vorhabe. Es kommt also *nochmals* ein Orchesterwerk, vielleicht wird es meine fünfte Sinfonie. Die Sinfonien und Streichquartette sind in meinem sogenannten «Œuvre» eher Stücke, die etwas zusammenfassen und nicht etwas Neues eröffnen, wie das *Grosse Relief*. Ich denke an eine sinfonische Nachtmusik, aber keine stille, sanfte. Übrigens ist es nicht so, dass ich für junge Interpreten nur etwas komponiere, wenn ich einen Auftrag erhalte. Da kenne ich keine Schwellenangst: Zum Mondrian Ensemble bin ich selber gegangen, mit dem Wunsch, etwas zu schreiben. Es kommt aber auch vor, dass ich einen Auftrag ablehne. Es gibt so viele Ensembles mit der gleichen Grundbesetzung, da ist die Gefahr gross, sich zu wiederholen. Jedenfalls waren das ganz wunderbare Erfahrungen mit jungen Interpreten während der letzten Jahre.

Durch bestimmte Interpreten ergeben sich manchmal weiträumige Werkpaarungen in Ihrem Œuvre, wir sprachen schon über die Holliger-Klammer der Variationen (1960) und des Oboenquartetts (2008–09). Das Klavierduo Adrienne Soós/Ivo Haag hatten Sie anlässlich einer Interpretation eines ganz frühen Werks von Ihnen kennengelernt: der «Sonata für zwei Klaviere» von 1954–55 [Kelterborn schmunzelt]. Die Begegnung mit diesen Interpreten führte zu einem neuen Werk, nämlich dem Klavierstück 7 «Quinternio» für zwei Klaviere (2005), das wie eine Verflüssigung der etwas starren akkordischen und linearen Faktur der frühen «Sonata» anmutet. (Notenbeispiele 3a/3b)

Ich habe noch ein Stück für dieses Duo gemacht ...

... die Kammer-sinfonie 3 für zwei Klaviere und drei Instrumentalgruppen (2007): Für mich eines der vielschichtigsten und klanglich faszinierendsten Ihrer Werke.⁷ Wieder bildet sich ein Netzwerk von Werken und Ideen, in dessen Zentrum Interpretenspersönlichkeiten stehen.

Als das Duo Soós-Haag meine alte *Sonata* erarbeitete, lud es mich einmal zu einer Probe ein. Dieses Stück ist in mancher Hinsicht eine Jugendsünde, aber trotzdem, es hat was. Soós und Haag spielten es hinreissend, unglaublich! Ich habe dann nur ein paar ganz kleine Korrekturen angebracht, mal etwas in eine andere Oktave versetzt oder so. Es sind keinerlei kompositorische Eingriffe. Die *Sonata* hat zwar eine gewisse Frische, aber auf der formalen Seite ist sie eher starr und akademisch. Die Uraufführung war 1956 beim Tonkünstlerfest in Amriswil, mit Charles Dobler und Rita Haldemann, kurz darauf wurde sie von Alfons und Aloys Kontarsky bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt gespielt. In Darmstadt wurde meine *Sonata* ausgebuht, weil sie mit ihrer Motorik und ihrer Direktheit rückständig wirkte und offensichtlich völlig

neben den Schuhen stand. In Amriswil wurde sie aus genau dem gegenteiligen Grund kritisiert: Mir wurde vorgeworfen, ich würde mich als Avantgardist gebärden.

Manchmal scheinen Orte, die geographisch nicht besonders weit voneinander entfernt sind, in verschiedenen historischen Epochen zu liegen. Die «Sonata» bemüht sich um eine Synthese von Dingen, die an beiden Orten aus gegenteiligen Gründen als unvereinbar galten: Zwölftontechnik und Tonalität. Von der Kompositionstechnik her ist die *Sonata* für mich schon eine ganz interessante Station. In meinem Studium bei Wolfgang Fortner habe ich gewissermassen Übungen in Zwölftontechnik geschrieben. Ich wollte das, ich wollte mit dieser Technik umgehen lernen. Zu dieser Zeit, aber nicht unter der Aufsicht von Fortner, ist die *Sonata* entstanden. Mich hat immer gestört, dass in der Zwölftontechnik Horizontale und Vertikale sozusagen identisch sind. In vielen Stücken von Schönberg scheint mir das nicht immer stimmig, etwa an einigen Stellen der Variationen op. 31 – anders bei späten Werken von Webern, wo mich die vertikale und horizontale Reihenbehandlung viel mehr überzeugt. Ich hatte damals die naive Idee, Horizontale und Vertikale getrennt zu strukturieren. In der *Sonata* gibt es also eine Zwölftonreihe, die horizontal abläuft, und dann gibt es akkordische Komplexe: drei vierstimmige Akkorde mit allen zwölf Tönen, vier dreistimmige Akkorde mit allen zwölf Tönen, zwei sechsstimmige Akkorde mit allen zwölf Tönen ...

... wobei die Akkorde zum Teil quasi tonale Strukturen aufweisen.

So ist das Werk komponiert. Es ist vielleicht naiv, aber für mich war es wichtig, mich mit dieser Technik auseinanderzusetzen, ohne einfach immer nur bis zwölf zu zählen. Jedenfalls wollte dann das Duo Soós-Haag auch eine neue Komposition haben. Dass Sie zwischen den beiden Werken einen Zusammenhang sehen, finde ich interessant. Ich finde sowieso viel interessanter als Selbstreflexionen, was andere über meine Musik denken.

Manchmal gibt es in Ihrer Musik «Erinnerungen» an Tonalität, Rekurse auf musikalische Idiome früherer Epochen. Welche Rolle spielt für Sie die bewusste Arbeit mit historischen Klangstoffen?

Ich habe eine Aversion gegen das Zitieren von alter Musik. In der Oper *Ein Engel kommt nach Babylon* gibt es eine Szene am Ende des zweiten Aktes, in der alle, der Bankier, der Polizist, der Weinhändler und so weiter, dem Mädchen Kurrubi Liebeslieder (mit ganz banalen Texten) vorsingen. Ich hatte mal die Idee, dass man da eigentlich eine Collage von Händel bis Wagner machen könnte, so dass ein Riesensalat aus Bruchstücken von Liebesarien entsteht. Ich habe das dann mit Dürrenmatt besprochen, und er sagte: «Ja, das ist eine schöne Idee. Da musst Du nur aufpassen, dass das nicht die einzigen Stellen sind, die den Leuten gefallen und ihnen im Kopf bleiben.» Ich habe es nicht deswegen nicht gemacht, sondern ich kann das gar nicht. Ich habe nie zitiert, und es gibt viele

Notenbeispiel 3a: Rudolf Kelterborn, «Sonata für zwei Klaviere» (1954–55), Satz 1, Takt 143–150. © Bärenreiter-Verlag Kassel/Baset

Beispiele Neuer Musik, für die das, was Dürrenmatt meinte, auch stimmt. Aber da im Alter Inkonzistenz immer schöner wird, ist *Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme* (2005–06) praktisch das einzige Werk von mir, in dem mehrfach klare Zitate vorkommen. Ich weiss gar nicht, warum. Für das Winterthurer Ensemble Theater am Gleis sollte ich ein Stück schreiben, und plötzlich hatte ich Lust, aus dem Jeunehomme-Konzert (Klavierkonzert in Es-Dur, KV 271), das ich ganz besonders liebe und mit dem ich mich auch analytisch intensiv beschäftigt habe⁹, zu zitieren. (Der zweite Satz in c-Moll ist ja eine unglaubliche Musik. Es ist ein frühes Werk, er schrieb es mit knapp 21 Jahren, aber der ganz späte Mozart ist da schon drin.) Es gibt Stellen, an denen Mozart ganz deutlich hörbar wird. Das ist in Neuer Musik mit Mozart-Bezug ja nicht unbedingt der Normalfall; etlichen Mozart-Stücken für Donaueschingen 1956 zum Beispiel hörte man kaum an, dass sie etwas mit Mozart zu tun haben⁹ ...

... die Bezugnahme wird gerne sublimiert, wenn etwa ein Mozart'sches Tonsatzdetail in modernes Strukturdenken versenkt wird. Anders bei Ihrem Werk: Mir kommt es so vor, dass das Jeunehomme-Konzert eigentlich die ganze Zeit latent anwesend ist und fünfmal konkret auftaucht. Darüber

hinaus scheinen Sie gewisse Mozart-Phänomene in Ihrem eigenen Idiom neu realisiert zu haben.

Sie haben Recht, neben den Zitaten gibt es auch strukturelle Bezüge ...

... zum Beispiel, wenn Sie den Kanon des zweiten Satzes auf Ihre Art realisieren ... (Notenbeispiele 4a/4b)

... es gibt auch gestische Elemente, Tonraum-Phänomene, die von Mozart her kommen. Die eigentlichen Zitate empfinde ich nicht als völlige Fremdkörper. Sie schon?

Ich finde, die Zitate wirken im Laufe des Stückes immer weniger fremd. Das erste Zitat bringt schon noch eine gewisse Irritation, einen Bruch, während die übrigen Zitate viel stärker eingebettet, besser vorbereitet sind, bis beide Idiome am Schluss im neapolitanischen Sextakkord, dessen Sexte aber durch Sospirando-Figuren destabilisiert wird, seltsam zu verschmelzen scheinen. Der «Neapolitaner» am Schluss von «Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme» ist vielleicht ein weiteres Beispiel für einen offenen, weil in seiner Bezugnahme doppelbödigen Kelterborn-Schluss: Sie haben selbst analysiert, dass der neapolitanische Sextakkord im zweiten Satz von KV 271 ein Recitativo, also

Für das Duo Adrienne Soós - Ivo Haag
Klavierstück 7 für zwei Klaviere
 ("Quinternio")

Rudolf Kelterborn (2005)

I
 II

*) Immer von (sehr) unterschiedlicher Dauer

Notenbeispiel 3b: Rudolf Kelterborn, Klavierstück 7 «Quinternio» für zwei Klaviere (2005), Beginn. © Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel

eine Deklamation anzukündigen pflegt, während in Paminas g-Moll-Arie ...

... da symbolisiert dieser Akkord den Tod.¹⁰ Der «Neapolitaner» erscheint auch in der Papageno-Arie, wenn dieser sich aufhängen will. Dort hat er eine ironische Note. Übrigens sind nicht die Moll-Stücke an sich bei Mozart am traurigsten; wenn zum Beispiel am Schluss des h-Moll-Adagios [KV 540] eine

H-Dur-Phrase erscheint, ist das nicht billige Versöhnung, sondern macht die Sache im Grunde noch trauriger.

Auch in Ihren Werken markieren Dur-Dreiklänge gelegentlich eher problematische Kontexte.

Besonders in früheren Werken gibt es manchmal ein Aufscheinen des Dur-Dreiklangs. So etwa in der *Musica spei* für Chor,

Orgel und Solosopran (1968): Am Schluss des von schreckhaften Kreuzigungsvisionen geprägten Satzes «Visiones» verflüchtigen sich die Worte «Rex gloriae» in einem ersterbenden Gesang, worauf ganz zuletzt noch ein kalter und «endloser» G-Dur-Akkord folgt. Im *Engel* ist C-Dur mit der Figur des Henkers verknüpft.

Diese Dur-Dreiklänge sind im Bedeutungsfeld des Zweifels und der Grausamkeit angesiedelt.

Es gibt bei mir auch einen Umgang mit anderen tonalen Elementen, die eben nicht Zitat sein, aber im Kontext des Nicht-Tonalen eine gewisse Frische bekommen sollen (ob mir das gelingt, ist eine andere Frage). Eine leere Quinte kann dann etwas ganz Neuartiges sein. Hier gibt es eine Analogie zur vorher diskutierten Frage der neuen Spieltechniken ...

... ein Ordinario-Ton kann im Kontext neuer Spieltechniken als Spezialfall erscheinen ...

... zum Beispiel, er kann dann eine neue Frische bekommen. Das betrifft allgemein klangliche Phänomene, die man aus historischen Zusammenhängen kennt und die dann neu erfahrbar werden.

Ist Ihre Mozart-Lektüre in «Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme» ein Beitrag zur Erfrischung eines im Konzertsaal verschlissenen Kulturguts?

Nein.

Auch Helmut Lachenmann arbeitet in «Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester» (1975–76) mit Mozart-Zitaten. Sein Subtext, der hin und wieder auftaucht, ist das Klarinettenkonzert KV 622. Lachenmann sagt, er wurde von einer «angstvollen Liebe» geleitet.¹¹ Diese «angstvolle Liebe» gilt einer Musik, die im Musikleben kaputtgespielt wurde und wird. Sind das Dinge, die Sie kümmern?

Das beschäftigt mich schon, und vielleicht gibt es in meinem Werk doch etwas Ähnliches: Die Hoffnung, dass man das nächste Mal dieses Mozart-Konzert etwas anders hören kann, nachdem man meine *Erinnerungen* gehört hat. Das ist eine Illusion, ich weiss schon.

Auch Ihre neue Komposition «Hommage à FD [Friedrich Dürrenmatt]. Imaginäre Szenen für 5 Instrumente und Frauenstimme» (2010) ist teilweise geprägt von «Erinnerungen» ...

... schade, dass wir das Interview nicht schon vor zwei Jahren geführt haben, ich habe mich damals so gequält mit dem Titel «Erinnerungen an FD», das wäre vielleicht die bessere Lösung gewesen ...

... das neue Werk rekurriert ja unter anderem erkennbar auf Situationen und Figuren aus dem «Engel». Als «imaginäre Szenen» ist es, wie viele andere Kammermusik von Ihnen, dramatisch konzipiert, hier eben mit Dürrenmatt-Bezug, der sich in einzelnen Wörtern und Wortkombinationen der Frauenstimme ausdrückt, die aus Dürrenmatt-Stücken stammen. Was war hier zuerst da: Die Wörter oder die Musik?

Wieder die Musik. Das war ein Auftrag zum zehnjährigen Bestehen des Centre Dürrenmatt in Neuchâtel, man wollte unbedingt eine Musik, die etwas mit Dürrenmatt zu tun hat. Aber ich mochte nicht Dürrenmatt vertonen oder es nochmals mit Vokalisen versuchen. Die Worte, die jetzt die Singstimme strukturieren, kommen bei Dürrenmatt vor, aber bei vielen anderen Autoren auch. Es gibt übrigens auch andere Werke von mir, in denen der Begriff «Szene» vorkommt: *Szene* für zwölf Solo-Cellisten (1977), *Szenar* für neun Flöten, Klarinette, Violoncello und Klavier (1986) oder *Scena I und II* als Ecksätze im Streichquartett Nr. 3 (1962). Das heisst nicht, dass es eine Handlung gäbe, die sich verbalisieren liesse. Es gibt für mich eine rein musikalische Dramaturgie, und es bleibt dann dem Zuhörer überlassen, allenfalls eigene bildliche oder literarische Vorstellungen zu entwickeln.

Aber wird in «Hommage à FD» der Vorstellungsraum nicht dadurch verengt, dass Sie Ihre Klangtypen auf ganz bestimmte Wortbedeutungen festnageln?

Könnte sein, ja. Haben Sie dafür ein Beispiel?

Zum Beispiel «Menschheit erblindet», «zerfetzte Leichen», da klingen grosse Themen an, durch die die Bildung ganz freier Assoziationen womöglich etwas erschwert wird.

Das stimmt, so ganz unverbindlich ist es natürlich nicht. Ähnlich verhält es sich bei mir mit Werktiteln, die einerseits eher unspezifisch sein können, zum Beispiel «Sonate», «Sinfonie», «Four Pieces for Four Players», dann gibt es andererseits aber auch solche, die die Phantasie der Zuhörer schon etwas kanalisieren: «Herbstmusik», «Gesänge zur Nacht» und so weiter. Und in diese Richtung geht es auch mit diesen Wörtern. Das bedeutet nicht, dass die Musik beliebig ist: Wenn zum Beispiel ein heftiger, aggressiver Klangtypus erscheint, ist natürlich der Assoziationsraum bereits eingeschränkt.

Wozu brauchen Sie dann noch die expliziten Wörter? Könnte man die Frauenstimme als Wörterlieferantin nicht ganz weglassen?

Nein! Wenn ich in einer Komposition eine menschliche Stimme einsetze, ist sie sicher nicht nur eine «Wörterlieferantin». Ich könnte aber ein Stück schreiben, das ohne Stimme auskommt und dennoch auf Dürrenmatt Bezug nimmt.

Interessanterweise kommen viele Wörter im letzten Drittel wieder (ab Takt 170), werden dann aber teilweise klanglich neu konnotiert – solche Quasireprise, die die Musik noch mal in eine andere Richtung lenken dadurch, dass Vorheriges etwas relativiert oder umgedeutet wird, gibt es bei Ihnen häufig. Zunächst scheint die Bezugnahme recht stabil und konkret, zum Beispiel in jener imaginären Szene mit dem Stichwort «Andromedanebel», das im «Engel» mit der Gleichgültigkeit des Himmels verbunden ist; entsprechend erscheint hier ein mechanischer, entmenschlichter Gestus (Takt 93ff.). Das ist gut möglich, dass das jemand entdeckt, der von aussen kommt. Ich meine, ich komponiere absolut bewusst, aber nicht

immer in jeder Beziehung. Derartige Bezüge spielen in meinem «Zwischenbewusstsein» sicher eine Rolle. Sie haben sich jetzt mit dem *Engel* beschäftigt, und deswegen stellen Sie solche Assoziationen her. Das finde ich völlig in Ordnung. Es gibt gewisse Themen, die mich immer beschäftigt haben. Eines ist diese «Gleichgültigkeit des Himmels», diese Kälte, die übrigens auch den Schluss des bereits erwähnten Satzes «*Visiones*» aus der *Musica spei* bestimmt. Im *Engel* endet die Auseinandersetzung zwischen dem Engel und Nebukadnezar mit den Worten: «Er sinkt zurück in seine gleichgültigen Sterne.» [3. Akt, Takt 575] Und diese Thematik der Kälte des Göttlichen spielt in verschiedenen Kompositionen eine Rolle, zum Beispiel im ersten Satz der *Goethe-Musik* nach dem Text *Nachtgedanken*: «'Euch bedaur' ich, unglücksel'ge Sterne ...»¹² Dass ich dann als musikalisches Ausdrucksmittel diese Mechanik wähle, also Patterns, die mit einer gewissen Kälte abgerufen werden, kommt immer mal wieder vor.

Auch in Ihrer textlosen Musik gibt es das, zum Beispiel ist das zweite der «Four Pieces» so eine «Sternenmusik». Ist es für Sie mit dem erwähnten Themenfeld konnotiert? Oder hat es keine besondere Bedeutung?

Ich kann Ihnen diese Frage ehrlicherweise nicht beantworten. Es gibt schon Wendungen oder Ausdrucksbereiche in meiner Vokalmusik, die auch in Instrumentalstücken vorkommen. Und dass man dann als Beobachter oder Analytiker einen Zusammenhang herstellt, da habe ich nichts dagegen. Es ist nur gefährlich, wenn man das quasi zu einer Doktrin erhebt. Ich finde es auch befremdlich, wenn Beethoven-Sonaten mit einem literarischen Hintergrund versehen werden – auch wenn bestimmte Ansätze dazu evident sind. Warum genügt die Musik nicht sich selbst? Oder besser gefragt: Warum soll Musik der «Hilfe» durch Aussermusikalisches bedürfen? Musik hat doch in sich ungeheure Möglichkeiten der geistigen und emotionalen Faszination, Musik kann durch sich bewegen, auch ohne Text und literarische, bildliche oder biographische Hintergründe. Musik ist Fülle des Lebens. Sie kann Emphase, Schmerz, Schönheit, Entsetzen, Glück, Stille, Bedrohung, geistige Ordnung ausdrücken – ohne Text vermag sie freilich nicht, diese Ausdrucksbereiche auf konkrete Themen, Erlebnisse, Ereignisse zu beziehen. Deshalb kann meines Erachtens Musik auch nicht direkt politisch wirksam werden – dazu bedarf sie gegebenenfalls der Texte (und dass dann solche Texte auch austauschbar sind, weiss man ja aus Erfahrung).

Es gibt trotzdem das Bedürfnis, Musik in expliziter Weise zum Medium eines öffentlichen Engagements zu machen – in Ihrem Leben haben Sie sich eher als Direktor der Musik-Akademie Basel (1983-95), als Leiter der Abteilung Musik von Radio DRS (1974-80), als Chefredaktor der Schweizerischen Musikzeitung (1969-75), als Publizist und in anderen öffentlichen Ämtern engagiert.

Ich habe diese (übrigens durchaus auch interessanten) Aufgaben auf mich genommen, weil ich der Meinung bin, dass ein Künstler, ein Komponist sich engagieren muss. Es ist doch recht einfach, zu behaupten: Ich schreibe eine Musik,

die moralische oder gesellschaftskritische Aspekte enthält. Es gibt viel wirksamere Formen von Engagement, zum Beispiel indem man sich in die Kulturpolitik einbringt und Arbeit leistet, die ich vielleicht nicht immer gerne mache, aber das gehört eben dazu. Es gibt zu viele Komponisten, die zu bequem und sich geistig zu schade dafür sind, sich in die Niederungen von Finanzfragen oder der elementaren Politik zu begeben. Ich bin ein politisch durchaus engagierter Mensch. Aber dass Musik (ohne Text) direkt politisch wirksam sein kann, glaube ich nicht. Gelegentlich bedaure ich das – aber dann bin ich auch wieder froh darüber.

-
- 1 «Vor einiger Zeit hatte ich das Gefühl, nicht noch mehr Orchestermusik schreiben zu müssen.» Rudolf Kelterborn, zitiert nach: «*Es muss in einem Komponisten ein Feuer brennen!*» *Der Komponist Rudolf Kelterborn im Gespräch mit Michael Kunkel*, in: *Basler Zeitung*, 23. Mai 2003, S. 41.
 - 2 Unter anderem vier Sinfonien (1966-67, 1969-70, 1974-75, 1985-86), *Mouvements* (1957), *Canto appassionato* (1959), *Metamorphosen* (1960), *Phantasmen* (1965-66), *Changements* (1971), *Traummusik* (1971), *Kommunikationen* (1971-72), *Erinnerungen an Orpheus* (1977-78), *Chiaroscuro* (1979-80), *Musica luminosa* (1983-84), *Namenlos* (1996), *Four Movements* (1997), *Passions* (1998).
 - 3 Rudolf Kelterborn unterrichtete Theorie, Analyse und Komposition an der Hochschule für Musik Basel (damals Konservatorium, 1955-60, 1983-94), an der Nordwestdeutschen Musik-Akademie Detmold (1960-68), an Konservatorium und Musikhochschule Zürich (1968-75 und 1980-83) und an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe (1980-83). Zu seinen Schülern zählten unter anderen Werner Bärtschi, Martin Jaggi, Lukas Langlotz, Christoph Neidhöfer, Martin Christoph Redel, Andrea Scartazzini, Bettina Skrzypczak.
 - 4 Zitiert nach: Hermann Hesse, Thomas Mann, *Briefwechsel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp/Fischer 1975, S. 179.
 - 5 Im Jahr 2000 komponierte Rudolf Kelterborn seine *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente. Vgl. auch Rudolf Kelterborn, *Suche nach Wörtern, Suche nach Musik. Kompositorischer Umgang mit Texten*, in: *dissonanz/dissonance* 106, Juni 2009, S. 10.
 - 6 Im Rahmen der Tage für Neue Musik Zürich am 10. November 2011.
 - 7 Der Mitschnitt der Uraufführung mit dem Nouvel Ensemble Contemporain unter der Leitung von Pierre-Alain Monot ist veröffentlicht auf der Doppel-CD *Grammont Sélection 2*, Musiques Suisses, MGB CTS-M 120.
 - 8 Vgl. Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart. Ein Beitrag zur musikalischen Analyse*, Basel: Bärenreiter 1981; Rudolf Kelterborn, *WA. Mozart: Der zweite Satz des Klavierkonzertes Es-Dur KV 271 und die g-Moll-Arie der Pamina aus «Die Zauberflöte»*, in: ders., *Musik im Brennpunkt. Positionen, Analysen, Kommentare*, Kassel/Basel: Bärenreiter 1988, S. 111-132; Rudolf Kelterborn, *Aktuelles musikalisches Denken im Umgang mit Mozarts Musik*, in: *dissonanz/dissonance* 95, September 2006, S. 28-34.
 - 9 *Divertimento für Mozart. 12 Aspekte der Arie «Ein Mädchen oder ...»*, Kompositionen von Gottfried von Einem, Luciano Berio, Heimo Erbse, Peter Racine Fricker, Niels Viggo Bentzon, Roman Haubenstock-Ramati, Giseler Klebe, Gerhard Wimberger, Maurice le Roux, Jacques Wildberger, Maurice Jarre, Hans Werner Henze.
 - 10 Rudolf Kelterborn, *WA. Mozart: Der zweite Satz des Klavierkonzertes Es-Dur KV 271 und die g-Moll-Arie der Pamina aus «Die Zauberflöte»*, S. 123ff (vgl. Anm. 8).
 - 11 Helmut Lachenmann, *Accanto. Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975-76)*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hrsg. von Josef Häusser, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 389.
 - 12 Vgl. Rudolf Kelterborn, *Suche nach Wörtern, Suche nach Musik. Kompositorischer Umgang mit Texten*, S. 9f (vgl. Anm. 5).
-

Kommende Aufführungen mit Werken von Rudolf Kelterborn

- 22.8.2011 *Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme (Musik für 9 Instrumente) / Goethe-Musik* für Frauenstimme und 8 Instrumente, «Les Jardins Musicaux», Cernier/Neuchâtel, Jeannine Hirzel, Nouvel Ensemble Contemporain, Dir. Pierre-Alain Monot
- 2.9.2011 Sonata für zwei Klaviere / Klavierstück 7 *Quinternio* für zwei Klaviere, Bern, Duo Soós-Haag
- 3.9.2011 *15 Moments musicaux* für Klaviertrio, Kreuzlingen, Schweizer Klaviertrio
- 29.9.2011 Klavierstücke 1-6 / Kammer Sonata in drei Sätzen für Saxophon, Cello und Akkordeon, Basel, Dozenten und Studierende der Musik-Akademie Basel
- 26.10.2011 *Espansioni - Sinfonie III* für grosses Orchester, Tonband und Bariton, Basel, Sinfonieorchester Basel, Dir. Dennis Russell Davies
- 10.11.2011 «*Das Ohr des Innern*» – *ein Haiku-Zyklus für 2 Stimmen und 3 Instrumente*, Zürich, Tage für Neue Musik, Collegium Novum Zürich, Uraufführung
- 13.11.2011 Streichquartett 6, Zürich, Tage für Neue Musik, Galatea-Quartett
- 29.12.2011 *Ensemble-Buch I* für Bariton und Instrumente nach Gedichten von Erika Burkart / *Erinnerungen an Mlle. Jeunehomme (Musik für 9 Instrumente)*, Basel, Robert Koller, Ensemble Diagonal, Dir. Jürg Henneberger
- 14.1.2012 *Musica luminosa per orchestra*, Baden, Aargauer Symphonie Orchester, Dir. Douglas Bostock
15. + 17.1.2012 *Musica luminosa per orchestra*, Aarau
- 19.1.2012 *Musica luminosa per orchestra*, Rheinfelden
- 21.1.2012 *Musica luminosa per orchestra*, Muri
- 4.5.2012 *Changements pour grand orchestre* / Konzert für Bratsche und Orchester, Basel, Basel Sinfonietta, Dir. Kasper De Roo, Geneviève Strosser (Bratsche)
- 7.5.2012 Rotterdam wie 4.5. in Basel

Für weitere Informationen, Hinweise und Texte siehe das «Dossier Rudolf Kelterborn» auf www.dissonance.ch