Comptes rendus = Berichte

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): **- (1994)**

Heft 39

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Geräte auf dem Gebrauchtmarkt eingekauft werden, welcher in der Schweiz reich dotiert ist und gut spielen kann. Kann man also den Umgang mit einem derartigen «Maschinenpark» als MusikerIn innert nützlicher Zeit erlernen? Allgemein gesagt bin ich überzeugt davon, dass, wenn ein Bedürfnis besteht, jedes Gebiet erlernbar ist. So müssen Musikschaffende vielleicht mit Hilfe der Informationen in diesem Artikel selbst abzuschätzen versuchen, ob für sie der Aufwand sich lohnt. Ein halbes Jahr intensive Arbeit scheint mir ein Minimum, um alle Komponenten eines Systems und die technischen Schwierigkeiten, die sich manchmal in den Weg stellen, zu meistern. Wer schon mit einem Computer umgehen kann und ein Grundwissen über das Betriebssystem besitzt, hat natürlich einen beträchtlich kleineren Aufwand.

MIDI

Zum Schluss noch ein paar Erläuterungen zum Schlüsselwort der ganzen Branche, «MIDI»:
Anfangs der 80er Jahre wurde der Midi-Standard aus der Taufe gehoben. Midi steht für «Musical Instrument Digital Interface». Dieser hochtrabende Name bedeutet nichts anderes, als dass auf der ganzen Welt zur Ein- und Ausgabe von Musik auf dem Computer die gleichen Signale gebraucht werden, also unabhängig von jeglicher Computerplattform. Man drückt auf eine Taste seines Synthesizers und dieser übermittelt über ein Kabel einen Steuerbefehl, welcher musikalische Informationen enthält, also z.B. was für eine Note gespielt wurde, wie lange die Note gedrückt wurde, welches Instrument im Synthesizer gespielt wurde etc. Da diese Steuerbefehle weltweit festgelegt wurden, sind sie auch überall gleich, und man kann beispielsweise ein eigenes Werk jemand anderem, der mit einem Midi-System arbeitet, zur Weiterbearbeitung überlassen. Dies bedeutet, dass eine Komposition, welche dem Verleger in elektronischer Form übergeben wurde, von einem Spezialisten zur Publikation weiterverarbeitet werden kann, ein Verfahren, welches mehr und mehr zur Anwendung kommt. Der Verleger spart damit erhebliche Kosten, und das Werk hat somit bessere Chancen, in einem überladenen Markt verkauft zu werden.

Markus Plattner

Comptes rendus
Berichte

Atmende Klänge

Geneviève Calame, 1946-1993

Eine Komponistin, die mir sehr viel bedeutete, ist tot. Im Alter von knapp 47 Jahren verstarb Geneviève Calame Anfang Oktober nach kurzer, schwerer Krankheit. Das tut weh. Geneviève Calame, eine hochsensible, intelligente Komponistin, die ihren eigenen Weg gefunden hatte, eine Komponistin, die Grenzen sprengte, etwa die Grenzen eines europäischen Musikverständnisses.
Sie wurde am 30.12.1946 in eine multikulturelle Familie hinein geboren: Ihr Vater war schweizerisch-französischer, ihre Mutter griechisch-italienischer Abstammung. Wie sie in einem Radiogespräch ausführte, war es für sie nicht immer leicht, ihre eigene Identität zu finden; anderseits bedeutete ihr ihre komplexe Herkunft auch Chance und Reichtum. Sie studierte Klavier zunächst in Genf, bei Lottie Morel, dann zwei Jahre bei Guido Agosti in Rom, einem «Grandseigneur humain», der ihr neben und mit der Musik ein ganzes Weltbild vermittelte. Ab 1971 studierte sie Komposition bei Jacques Guyonnet, den sie später heiratete. «Jacques ermöglichte mir das Komponieren in dem Sinne, dass ich nun Musiker und Musikerinnen um mich herum hatte, die meine Musik spielten. Vorher hatte es mich keineswegs gereizt, für die Schublade zu schreiben.» Guyonnet als Dirigent wurde für sie auch ein wichtiger Interpret ihrer Werke für grössere Besetzungen. Geneviève Calame begann ihre Mitarbeit im Genfer A.-R.-T.-Studio, das Guyonnet gegründet hatte. Es folgten diverse Kompositionskurse bei Pierre Boulez, Henri Pousseur, Jean-Claude Eloy und Hubert Howe sowie Seminarien für elektroakustische Musik, Synthesizer, Computermusik und Video in Stockholm, Paris und den USA.

In jungen Jahren pendelte sie gleichsam zwischen Musik und Malerei. Ihre intensive Beziehung zum Bild, zum Optischen realisierte sie dann später vor allem in der Videokunst, für Geneviève Calame eine Art elektroakustische Malerei. Mit ihren Arbeiten machte sie in den USA, in Lateinamerika, in Frankreich und Deutschland auf sich aufmerksam. In der Schweiz zeigte man leider kaum Interesse für diese Arbeiten. Eine besondere Faszination übte Edgard Varèse auf sie aus. Calame: «Es gibt einen sichtbaren Aspekt in seiner Musik. Wenn ich Musik von Varèse höre, habe ich den Eindruck, Klänge zu sehen.»
Geneviève Calame schrieb in den 70er Jahren eine Reihe von Werken für unterschiedlichste Besetzungen, u.a. die beiden Orchesterstücke *Différentielle verticale* und *Alpha futur* (mit Sopran ad lib.) sowie, als spektakuläre Erweiterung des traditionellen Instrumentariums, *Les Aubes d'Onomadore* für afrikanische Instrumente und Sinfonieorchester. In diesem Werk, das sie zusammen mit dem ghanesischen Musiker Papa Oyeah Mackenzie erarbeitete und mit ihm zusammen in Stuttgart uraufführte, versuchte sie (im Schlussabschnitt) eine Integration von schwarzafrikanischen Rhythmen und westlicher Musik. (*Différentielle verticale*, *Alpha futur* und *Les Aubes d'Onomadore* bilden ein Tryptichon, das integral aufgeführt werden könnte.) Ihr eigenes Instrument, das Klavier, berücksichtige Geneviève Calame überraschend selten. *Oniria* für Klavier solo und Tonband (1981), das durch improvisatorische Elemente geprägt ist, bildet die Hauptausnahme.
Eine zentrale Bedeutung in der kompositorischen Entwicklung Calames nehmen die *Calligrammes* ein, 1982 für Harfe allein konzipiert, 1984 für Harfe und Orchester erweitert. Darin manifestierte sich erstmals ihre intensive Auseinandersetzung mit orientalischen und ostasiatischen Kulturen. Calame: «In *Calligrammes* gibt es wenig Noten, aber viel Stille. Die Idee der *Calligrammes*: das sind fast ein wenig japanische Zeichnungen. Die dreizehn kurzen, dichten Stücke basieren auf der Konzentration und der Atmung der MusikerInnen. Jeder Teil geht bis zur Atemlosigkeit, bis zum Ende des (Streicher-)Bogens, während gleichzeitig die Solo-Harfe das Leben ‚tanzt'.»
Der Atem als das Mass von musikalischen Abläufen im Kleinen wie im Grossen: das prägte das spätere Musikschaffen von Geneviève Calame. «La respiration, c'est la conscience»: diese Überzeugung realisierte sie in *Océanides* und *Sur la margelle du monde*, zwei Werken für Kammerorchester (1986 und 1987), im *Livre de Tchen* pour 3 percussions et mime ad lib. (1988), in *Vent solaire* pour shakuhachi et orchestre (1989/90), in *Dragon de lumière* pour 8 instruments (1991) und in *Le chant des sables* pour violoncelle, piano et percussions de métal (1991/92). Ihre Musik schrieb Calame im Bewusstsein, dass sie sich an heutige Menschen wandte, an Menschen, die allzuoft unter Stress leiden. Daher das Streben, die Sehnsucht nach einer Musik, welche die gestressten Menschen aufatmen lässt. Mit dieser Haltung setzte sie sich

bei etlichen orthodoxen Kritikern ins Abseits. Geneviève Calame, die ihre Inspiration immer wieder in der Natur fand – in den Bergen, am Meer, in der Wüste –, war von ihrem Weg überzeugt: «Wenn man im Einklang mit sich lebt, wenn man fähig ist, auf die eigene Intuition zu hören, ist das, was man macht, echt, auch wenn es nicht unbedingt neu, originell, avantgardistisch ist.»

Ein letztes: Geneviève Calame hatte Zeit für Kinder, als Mutter (sie hinterlässt zwei minderjährige Kinder) und als Pädagogin. «Ich widme gerne einen Teil meines Lebens, um Kinder auf die Welt zu bringen und mich um sie zu kümmern. Natürlich möchte ich nicht nur damit beschäftigt sein und die Musik aufgeben. Aber wenn ich mich mit einem Kind abgebe, vermisse ich das Komponieren nicht. Und anderseits bringt das Bedürfnis, Musik zu schreiben, nicht andere Bedürfnisse zum Verschwinden.» In ihrer eigenen Mutter, Dichterin und Ärztin, die drei Kinder aufzog, hatte Geneviève Calame ein Vorbild erlebt. Pädagogisch engagierte sie sich während vielen Jahren in Genfer Schulen mit einem neuartigen Musikunterricht, der u.a. den Synthesizer miteinbezog. Kinder auch aus einem wenig kulturfreundlichen Milieu erhielten hier eine Chance, ihre eigene Kreativität zu entfalten, fernab von Solfège und traditionellem Instrumentalunterricht.

Mit Geneviève Calame hat uns eine Komponistin verlassen, die unsern Horizont des Denkens und Empfindens (über das Musikalische hinaus) erweiterte. Eine Komponistin, die den Kulturdialog lebte und in einer Musik ausformulierte, die stets den Menschen ins Zentrum rückte.

Kjell Keller

Der Preis der Offenheit

Der schwedische Pianist und Komponist Jan Wallgren in der Schweiz

«För levande och döda» (Für Lebende und Tote) heisst ein Requiem zwischen Jazz und Klassik des Stockholmers Jan Wallgren, das letzten November vom Chorus Nota Bene Zürich, Orchesterverein Winterthur, der Solistin Susanne Larsson (Sopran), Peter Landis (Sopransax) und Jan Wallgren in Basel, Schaffhausen und Zürich aufgeführt wurde. Gleichzeitig führte Wallgren in Zürich einen ungewöhnlichen Improvisations-Workshop mit Vokalisten durch und spielte in Bern mit namhaften Jazzsolisten.

Jan Wallgren lässt sich nicht einordnen, obwohl ihm häufig Etiketten wie «epigonal» oder «postmodern» aufgeklebt werden. Der 1935 in Norwegen geborene Musiker lacht: «Ich liege absolut nicht im Trend, schon seit Jahren nicht! Das Publikum ist immer noch eingestellt auf ein Entweder-Oder, und die Musiker 'zwischen den Stühlen' müssen dafür bezahlen. Aber was ich mache, wird vermutlich in der nahen Zukunft eine normale Sache sein.»

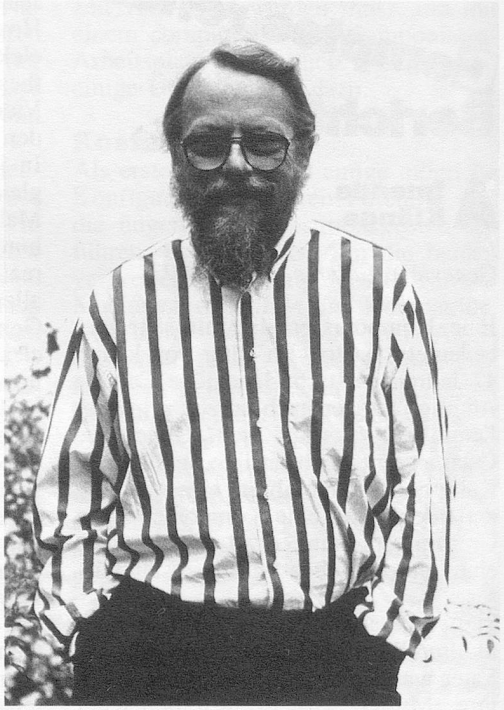
Wallgren ist ein musikalischer Freidenker, der sich immer nur von seiner Neugier und seinen praktischen Erfahrungen hat leiten lassen. Als Kind erhielt er den obligaten Klavierunterricht, entdeckte in den 40er Jahren verschiedene Jazzstile und wurde bereits 1955 Berufsmusiker, unter dem stilistischen Einfluss von Lennie Tristano und Bud Powell. 1960 verschwand er jedoch wieder aus dem Konzertbetrieb. Bei einem indischen Meister studierte er Yoga und kam dadurch mit der gesamten indischen Kultur, natürlich auch der Musik, in Kontakt. Er entdeckte auch das Cembalo und «frass» zusammen mit einem kleinen Ensemble im Privatstudium alle auffindbaren Noten aus der Zeit von Renaissance bis Frühklassik. Immer aus der Perspektive des Improvisators begann er bald auch das Mittelalter und die Antike zu erkunden.

«Ich habe keine formelle Ausbildung, aber ich bin sehr neugierig», kommentiert Wallgren seine Biografie. Wenn er scheinbar zufällig etwas entdeckt, das ihn fasziniert, dann beginnt er es radikal und systematisch zu erforschen, egal ob «neu» oder «alt». So geschah es auch, als er bei einem Freund in den 60er Jahren ein Stück des armenisch-amerikanischen Komponisten Alan Hovahness hörte. Er trat mit ihm gleich in persönlichen Kontakt und organisierte in Stockholm Konzerte und eine enge Zusammenarbeit.

Als Jan Wallgren Ende 60er Jahre wieder mit einem Ensemble auftrat, war seine Musik von diesen Erfahrungen stark geprägt, inspiriert besonders von modalen und rhythmischen Ideen des Orients und der vorklassischen Zeit Europas. Die experimentellen und sehr offenen Veranstaltungen, die der schwedische Komponist Karl-Birger Blomdahl als Leiter der Musikabteilung von Radio und TV im Stockholmer Museum für Moderne Kunst organisierte, waren für Wallgren ein ideales Podium. Er spielte aber nicht nur seine damals Raga-artige Musik, sondern nahm auch teil an Happenings mit elektronischer und konkreter Musik.

In den 70er Jahren hatte Wallgren in Skandinavien ziemlich Erfolg mit einem Ensemble mit bis zu fünf Bläsern, das eine jazzartige Version seiner Musik mit allerlei ungewöhnlichen Rhythmusstrukturen und Tonskalen vorstellte. Dazwischen spielte Wallgren unbegleitete «freie» Improvisationen, was den Anfang seiner Solokarriere bedeutete. Zum Komponisten wurde er erst durch sein Interesse für Theatermusik. Vor etwa 10 Jahren realisierte er allein auf der Basis von Improvisation eine kleine Kammeroper für Vokalisten, und als einige Mitglieder fehlten, sah er sich zum Notieren der Musik gezwungen. Angespornt vom lebhaften Interesse der klassischen Interpreten, begann er in diesem Gebiet Erfahrungen zu sammeln, unter Einbezug von teilweise sehr archaischen Methoden und häufig mit Raum zu allerlei improvisatorischen Interaktionen. Genau gleich wie die Vielfalt der stilistischen Quellen ist die Verbindung von Komposition und Improvisation für Wallgren kein Problem. Ganz im Gegenteil, er bezeichnet sie als «organische Ergänzung».

Vor kurzem hat Wallgren Stockholm verlassen und in Ystad bei Malmö zusammen mit seiner Frau, einer Kunstmalerin, ein Kulturzentrum eröffnet, wo sie arbeiten und auf eigenes Risiko Ausstellungen und allerlei Veranstaltungen organisieren. «Wenn man nicht im Konzerthaus spielen kann, dann muss man sich eigene Möglichkeiten schaffen», erklärt Wallgren, der ein sehr



© L. Seger

humorvoller Präsentator ist und echtes Organisationstalent besitzt.

Zurzeit arbeitet er an einer Oper, an einer Kantate mit neuer schwedischer Lyrik, einem Streichquartett basierend auf einem indischen Raga, zwei Klavierkonzerten und Bühnenmusik. Am meisten Aufmerksamkeit wird vermutlich aber in diesem Jahr die Aufführung des Mozart-Klavierkonzerts in A-Dur KV 414 auslösen. Wallgren will in allen Sätzen eigene Kadenzen improvisieren. Und im März präsentiert er in Stockholm Weltmusiktage der Improvisation zwischen Joik der Samen, indischer und afrikanischer Musik und Avantgarde.

Wallgren ist gut informiert darüber, was Musiker in verschiedensten Bereichen tun. Er lehnt sich jedoch gegen das Klischee auf, dass neue Musik dissonant oder geräuschhaft und heftig klingen müsse. «Avantgarde muss nicht mit riesigem Kraftaufwand verbunden sein.

Das war so während der 68er Bewegung, wo ein starker Ausdruck gefordert war. Das scheint jedoch nicht meine Natur zu sein.» Er habe sein letztes Klavierkonzert zwölftönig geschrieben, aber niemand habe das bemerkt, nicht einmal in der improvisierten Kadenz. «In meiner Musik hat es jede Menge von Dissonanzen, aber meine Grundhaltung ist heute lyrisch-reflektiert. Ich arbeite bewusst und mit kleinen Gesten.» Zurzeit befasst er sich sehr mit der 2. Wiener Schule, was sich in Bern in witzigen Improvisationen niederschlug wie «Rudolf fragt, Arnold antwortet».

Ein weiteres Talent Wallgrens ist seine didaktische Ader. Früh hat er mit Musikern und Laien Kurse veranstaltet zum Thema «Was höre ich?» Sein in Zürich durchgeführter Vokal-Workshop schlägt in die gleiche Kerbe: Wallgren bringt den Sängern nach Gehör einen gregorianischen Choral bei. Dieser wird als Archetyp analysiert und als Cantus firmus für neue improvisierte mehrstimmige Musik verwendet. Von Organum und Fauxbourdon geht die Erforschung durch die europäische Musikgeschichte weiter bis zum frühen 20. Jahrhundert und vom Jazz wieder zurück zur Modalität.

«Klassische Musik hat einen Hintergrund von mehr als 1000 Jahren», erklärt Wallgren, «und in dieser Zeit hat man alle möglichen Arten des Zusammenklangs ausprobiert: Organum, Kontrapunkt, Harmonik usw. Das ist alles auch für heutige Improvisation benutzbar und zwar teilweise auch kollektiv. Vom 18. Jahrhundert an improvisierten ja fast nur noch Solisten. Erst der Jazz und die Entdeckung aussereuropäischer Musiken hat die Improvisation zurückgebracht.»

«Wir sind heute von allem möglichem beeinflusst», hält er lapidar fest. Das Schwierige sei, überhaupt zu wissen, wo man stehe. Wallgren will ein Gesamtbild verschaffen, damit auf dieser neuen Basis ein eigener Weg gefunden werden kann. Er ist mit Barrieren aller Art aus eigener Erfahrung eng vertraut. Für die einen ist z.B. die Befassung mit «alter» Musik nur unter strikt authentischen Gesichtspunkten gültig: «Wenn ich die Sänger über einen Generalbass einen vierstimmigen Satz erfinden lasse und dann dazu ein Klaviersolo spiele, kommt prompt der Einwand, das sei keine Barockmusik. Die Praxis der alten Stile überlasse ich den Spezialisten. Ich frage, was ich davon heute benutzen kann. Es geht um eine Synthese, die in meinem Hören und Herzen geschieht, um ein Totalbild des schöpferischen Menschen.»

Die Arbeitsweise der Zukunft ist nicht Oberflächlichkeit, aber Offenheit auf der Basis von Gleichwertigkeit der Idiome: von jetzt und einst, von hier und anderswo. Die Ablehnung jeglicher Orthodoxie führt auch zur Kritik desjenigen Avantgardismus, der hinter sich ständig alle Brücken abreisst: «Fortschritt in diesem Sinne ist eine geistige Verirrung», glaubt Wallgren, «denn mit jeder Veränderung ist auch etwas verlorengegangen, besonders wenn es sich um Praktiken handelte, die nie systematisiert oder schriftlich fixiert wurden. Das Bild, die Frühzeit sei primitiv gewesen, stimmt so nicht. Das Organum war beispielsweise eine hochentwickelte raffinierte Kunst. Nur ein Bruchteil davon ist notiert worden! – Es wird heute zum Glück auch weniger mit dem Begriffspaar ‚fortschrittlich/rückschrittlich' gewertet». Es verwundert darum kaum, wenn Wallgrens Musik meistens auch nicht mit dem konform ist, was an Avantgardeveranstaltungen gemeinhin präsentiert wird.

«Als ich vor 15 Jahren in Deutschland und der Schweiz mit meiner Jazzgruppe auftrat, glaubten manche Kritiker, ich spiele Volksmusik», erinnert sich Wallgren. Er begrüsst es, dass Improvisatoren und Komponisten Skandinaviens bereits seit 30 Jahren ihre alten, teilweise bis in vorchristliche Zeit zurückreichenden Musiktraditionen wiederentdecken und sich davon anregen lassen. Auch das ist ein Aspekt seines «Gesamtbildes». «Man kann nicht alles mischen, aber sich immerhin einer Tradition bewusst werden. Trotz dem Jazz sind wir Improvisatoren doch Europäer und mit hiesiger Musik grossgeworden. Meine ‚Roots' sind teilweise die 52nd Street (die Jazz-Strasse Manhattans in den 40er und 50er Jahren) und teilweise der Mittelmeerraum. Als Grossstadt-Kind stehe ich aber der Kunstmusik-Tradition näher als der Volksmusik, die ja von den Bauern kommt. Doch die Musikgeschichte ist auch ein ständiger Austausch zwischen Stadt und Land.»

Trotzdem: Auch wenn es John Wallgren leicht gelingt, mit Zuhörern und Kursteilnehmern in einen entspannten Kontakt zu treten, fühlt er sich manchmal wie ein Besucher von einem anderen Planeten.

Jürg Solothurnmann

Geographische Schwerpunkte

Zürich: Tage für neue Musik 1993 (11.–14. November)

Die «Tage für neue Musik Zürich» sind in die Jahre gekommen. Sie wickeln sich im wesentlichen immer noch auf den Schienen ab, die seit der ersten Ausgabe im Jahre 1986 aufgebaut worden sind. «Theater in der Musik – Musik im Theater» ist so ein Konzept der ersten Stunde. Es hat seither – genauer: seit den wunderschönen Kagel-Inszenierungen von Peter Schweiger im Theater am Neumarkt – viel von seinem Charme verloren. Dieses Jahr fanden die Tage erstmals nach 1988 wieder in einem Theater statt – allerdings in der vergleichsweise grossen Gessnerallee, was für die ambitiösen musiktheatralischen Produktionen von Hans Wüthrich (*Leve*) und Daniel Ott (*skizze*) gerade der richtige Rahmen war. Wüthrich bringt Nonsens in strenge Strukturen (z.B. als diagonaler Verkehr von Spielautos oder phonetische Transformation von «O Gott» zu «A dog»), rhythmisiert Naturereignisse wie den Regen (indem er Wassertropfen in verschiedenen Tempi auf Kontaktmikrophone fallen lässt), wodurch das an sich Bedeutungslose und Zufällige durch Formalisierung ästhetische Qualitäten – sei's Schönheit oder Komik – entfalten soll. Das kippt allerdings leicht ins Lächerliche um, zumal wenn Ausführende am Werk sind, die in solchem Genre nicht durchwegs professionell sind. – Letzteres wird man dem Trio «Le Cerle», einem von früheren «Tagen» her bekannten Schlagzeug-Ensemble, nicht vorwerfen können. Die Virtuosität, mit der die drei nicht nur auf dem üblichen und unüblichen Instrumentarium, sondern auch auf ihrem Körper und mit ihrer Stimme spielen, ist allemal beeindruckend. Jean-Pierre Drouet spult den aberwitzig dichten Redeschwall in Georges Aperghis' *Conversations* derart routiniert ab, dass beinahe schon eine Parodie der eigenen Virtuosität entsteht. Vom Frischesten war es allerdings nicht, was das Trio bot: Kagels pseudonaives, terzenseliges und auch die einschlägige Chromatik nicht verschmähendes Musikepos über den Teufel *La trahison orale* lässt den Staub der Bücher, die es zitiert, reichlich spüren; Thomas Kessler hat seine *Voice Control* (UA) allzusehr dem Trio auf den Leib geschrieben, Marie-Hélène Fournier gelang in *Les mains – à vif* – (UA) nicht einmal dies, und was sonst noch in den beiden Konzerten des Trios aufgeführt wurde, war entweder so belanglos oder so ärgerlich, dass es hier übergangen werden kann. – Eher ein Zuviel als ein Zuwenig an Virtuosität bringt das Arditti-Quartett auf die Bühne. Immer auf Draht, immer mit harten Kontrasten – unter den Händen der Ardittis nimmt sogar eine so zarte Miniatur wie René Wohlhausers *Adagio assai* aggressive Züge an. Solcher Schwarz-weiss-Spielweise, die an die Stelle des Espressivo den mechanischen Schweller setzt und das Piano nur als Reduktion des Dezibelpegels kennt, kommt ein krudes Stück wie das Quartett von Eric Tanguy sehr entgegen: Es wechselt zwischen hektischen, von extrem zackiger Dynamikkurve geprägten Teilen und ruhigen, sowohl rhythmisch wie dynamisch unbewegten Episoden.

Neben dem Musiktheater gehört Musik mit Elektronik seit Anbeginn zum Programmangebot der «Tage», nicht zuletzt gegeben durch Thomas Kesslers, des Leiters des Elektronischen Studios Basel, Präsenz in der Programmleitung. Nach der Auswahl an diesen Tagen zu urteilen, ist sinn- und fantasievolle Verwendung dieser technischen Mittel immer noch die Ausnahme. Abgedroschene Effekte wie das Vervielfältigen von Zungenrollen und -schnalzen oder die Dreh-dich-im-Kreise-Spielchen scheinen weiterhin zu faszinieren, und manche Komponisten halten of-

fenbar das Übergiessen traditioneller Strukturen mit Elektronik für ein probates Mittel zur Herstellung neuer Musik: Zu nennen wären etwa Michael Levinas' elektronisches Make-up einfältigster Imitatorik in *Préfixes* oder Simon Emersons verhallte Melismen in *Sentences*. Zwingend dagegen gehen in André Richards *Glidif* die elektronischen Klänge aus den instrumentalen hervor: Die vorwiegend dunklen Farben und häufig unartikulierten Töne der Kontrabass-/Bassklarinette und zweier Kontrabässe finden durch die elektronische Klangumwandlung eine Fortsetzung mit anderen Mitteln und zugleich eine neue Qualität – ein Exempel subtilen und bewussten Umgangs mit Elektronik bzw. mit Klanggebilden überhaupt. Auch Gérard Grisey gelingt in *Jour, Contre-jour* eine überzeugende Verbindung instrumentaler und elektronischer Mittel nicht zuletzt dank zurückhaltendem Einsatz der Elektronik: Gerade die Beschränkung auf Statisches (beginnend und endend mit Rauschen an der Hörgrenze) ermöglicht hier das Hinhören auf die sich differenzierenden Klangbänder, auf die sich verfärbenden und umformenden Reibungen.

Seit einigen Jahren gehört auch ein abschliessendes Kirchenkonzert zu den Gepflogenheiten der «Tage»: Fühlte man sich da in den Vorjahren gelegentlich in die Adventsfeier einer religiösen Sekte versetzt, so vermochte das Konzert der BBC Singers London und der Organistin Janine Lehmann unter rein musikalischen Aspekten zu interessieren, hauptsächlich allerdings dank Messiaen: Neben dessen *Cinq Rechants* von 1948 wirkten die «New Age»-angehauchten Kompositionen von Grisey (*Les Chants de l'Amour*) und Anne Boyd (*As I Crossed a Bridge of Dreams*) recht altbacken. «Klassiker» wie Messiaen tun einer Veranstaltung gut, die zahlreiche mittelmässige bis schwache Stücken enthält, und bewahren einen davor, an der neuen Musik irre zu werden. In den letzten Jahren waren mit Scelsi, Ligeti und Xenakis jeweils gewichtige Œuvres in Ausschnitten vorgestellt worden; diesmal begnügte man sich mit geographischen Schwerpunkten: französische und englische Musik stand im Zentrum; auch etliche Schweizer[1] wurden gespielt (man möchte ja weiterhin subventioniert werden). Bei solchen «Themenstellungen» geraten dann die Programme oft recht zufällig, denn die «Tage» haben weder die Mittel, um in der Art einer Musikmesse einen wirklichen Überblick über das aktuelle Schaffen in diesen Ländern zu vermitteln, noch die Kapazitäten, um eine strenge Selektion nach künstlerischen Kriterien vorzunehmen. Ich werde mich also hüten, die englische Musik zu verdammen, nur weil ein rhythmisch witziges Stück von Harrison Birtwistle (*Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*) und ein aparter Klangkatalog von Benedict Mason (Streichquartett Nr. 2) hier die einzigen Stücke aus dem Lande Benjamin Brittens waren, die keine Trostlosigkeit verbreiteten. Und ich nehme nicht an, dass die stumpfsinnigen Kompositionen von François Bousch (*Talea tempore*) und Roger Tessier (*L'ombre de Narcisse*–UA), welche das von Jürg Henneberger dirigierte Ensemble S nebst Birtwistles «Carmen» aufführte, oder auch das unsägliche Gejaule von Alain Gaussins Streichquartett *Chakra* repräsentativ für die aktuelle französische Musikszene sind. Wahrscheinlich ist es für ein Festival, das sich zwar durchaus MusikerInnen von Rang (mit oder ohne «Namen») leisten kann, aber immer noch auf ehrenamtlich tätige Programmgestalter angewiesen ist,[2] doch besser, eine bekannte Grösse als Zugpferd zu haben.[3] Und ab 1995 bestünde die Möglichkeit, das Unternehmen auf neue Geleise zu stellen, denn dann wollen Zinsstag und Kessler, die es mit guten Ideen und viel Engagement ins Rollen gebracht haben, sich von der Leitung zurückziehen.[4]

Christoph Keller

1 Ausser den bereits Erwähnten Thüring Bräm, Franz Furrer-Münch, Wolfgang Heiniger und Gérard Zinsstag, der *spiritus rector* der «Tage».
2 Die Organisation wird ab diesem Jahr von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich übernommen.
3 1994 werden Werke von Luigi Nono und Klaus Huber den roten Faden des Programms bilden.
4 Als Nachfolger ist Walter Feldmann, Initiant des *Ensemble S* und Komponist, vorgesehen. Eine zweite Person wird noch gesucht.

Un digne successeur de Britten

Lausanne: Peter Maxwell Davies dirige l'OCL

Il a écrit une thèse sur la musique indienne. Il compose des chansons populaires pour les pubs des lointaines îles d'Ecosse, où il habite, et des symphonies pour les salles de concert internationales; des opéras pour enfants et des concertos pour les solistes du Scottish Chamber Orchestra: c'est un des trois orchestres, à côté du Royal Philharmonic de Londres et du BBC Philharmonic de Manchester, sa ville natale, dont il est chef associé. Personnalité attachante et originale, Sir Peter Maxwell Davies est considéré dans le monde anglo-saxon comme un maître de ce siècle, après Britten et Tippett. Le plus exceptionnel chez lui est sans doute son rapport très détendu à la musique, qu'il a pratiquée d'abord au piano, en musicien de chambre. Cela se devine dans l'écriture du cycle des *Strathclyde Concertos*, dont l'OCL donnait en décembre celui avec clarinette, avec en soliste Thomas Friedli. Il y a deux ans, Jean-Paul Goy avait été le soliste de celui pour hautbois.

Mais Peter Maxwell Davies a aussi été un fervent défenseur de Schoenberg et de l'école de Vienne. Il a fondé les «Pierrot Players», devenu par la suite les «Fires of London», pour interpréter de la musique contemporaine. Il dit avoir beaucoup appris à rencontrer les maîtres de Darmstadt. Il est passionné aussi de musique du Moyen Age et de la Renaissance, dont il a dirigé et enregistré avec les Fires of London de nombreuses transcriptions sur instruments modernes qui, à son avis, deviennent ainsi révélatrices d'aspects cachés, et sont donc très créatrices. «Ces multiples racines, vous pouvez les retrouver dans ma propre musique, si vous en faites la radiologie.»

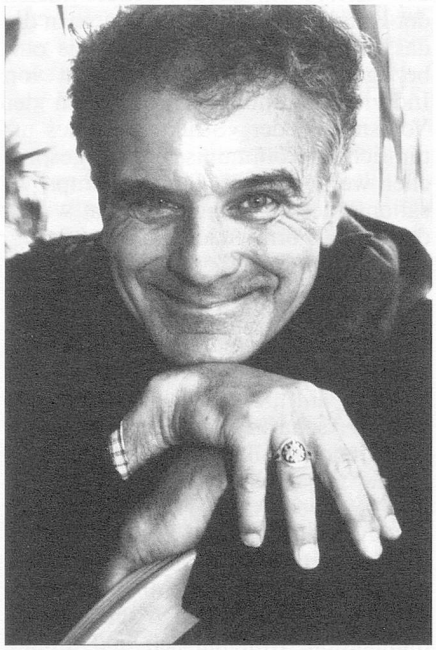
A ce même concert de décembre avec l'OCL, Sir Peter dirigeait son «Ojai Festival Ouverture». Du coup il devient difficile de parler style. Car, comme il le dit lui-même, il s'adapte aux situations: «Il n'y a pas de musique de plus ou moins de valeur, mais des musiques destinées à des situations différentes.» Cette ouverture est donc pleine de charme et d'esprit, tonale, sans prétention novatrice, empruntant certaines caractéristiques à la musique américaine. Dans le Concerto pour clarinette en revanche, l'écriture est plus élaborée. Elle crée un dialogue d'un seul tenant entre le soliste et l'orchestre, partant d'une introduction lente pour aboutir à un Adagio que précède, sur de longues tenues des cordes graves, une cadence enflammée. Ce n'est qu'à la fin qu'apparaît le thème dont toute l'œuvre semble être une longue quête: une mélodie pentatonique du 18e siècle, écrite par un harpiste écossais du clan Morrison. Or le clarinettiste du Scottish Chamber Orchestra, à qui est destinée l'œuvre, est précisément un Morrison!

Ce n'est pas la seule référence au soliste; Sir Peter, en effet, dit que chacun de ses Strathclyde Concertos est inspiré par le son de l'instrument, mieux, de l'instrumentiste, et par le caractère de celui-ci. C'est particulièrement frappant dans le concerto pour trompette et cor, d'une atmosphère très différente, un brin gouailleuse et agressive, où, contrairement aux autres pages de ce cycle, les solistes jouent plus en confrontation qu'en dialogue avec l'orchestre. «Les cuivres sont des gens à part», commente en riant Sir Peter.

Pour revenir au concerto pour clarinette, plus grave, plus lyrique, le sentiment tonal y est beaucoup moins affirmé que dans l'ouverture. «Néanmoins, je considère qu'il y a une tonalité, mais elle joue sur les harmoniques les plus éloignés. A vrai dire je préfère parler de modalité. Cela inclut musique pentatonique, grégorienne, folklorique», explique Maxwell Davies. Quant à la structure de l'œuvre, si elle a quelque originalité, c'est qu'il n'est pas question d'écrire dix concertos sur le même schéma. Mais, ajoute-t-il aussitôt, dès qu'on s'imagine avoir trouvé une idée nouvelle de technique de composition, on découvre qu'elle existe déjà chez Haydn, «sans doute le plus méconnu des compositeurs les plus connus. Pourtant, pour son seul plaisir, pour s'amuser, on a envie de trouver des formes originales.»

Pour son plaisir et pour celui du public. Car Peter Maxwell Davies pense au public, un public qui, selon lui, vient de plus en plus nombreux, en Ecosse et en

Grande-Bretagne tout au moins, écouter les jeunes compositeurs du pays. «Parce que la musique, aujourd'hui, est plus accessible et procure plus de satisfaction à l'auditeur que celle des années 60. Elle est moins théorique, moins intellectuelle, plus audible simplement. Prétendre écrire sans se soucier jamais du public, c'est stupide.»
Mais quel rapport entretient le compositeur avec la musique des autres qu'il



Peter M. Davies © *A.I.R.*

dirige, et surtout avec celle du passé qui est toujours présente? «Mes activités de chef d'orchestre, ce sont mes leçons de compositions: orchestration, liens entre les diverses sections d'une œuvre, lignes de correspondance, travail du développement. De plus, lorsqu'on crée une interprétation, il arrive de temps en temps qu'on ait l'impression d'en être l'auteur. Ce n'est donc pas un handicap pour le compositeur. Pas plus que la musique du passé, pour autant qu'on considère les compositeurs qui nous ont précédés comme des collègues qui sont encore là, vivants. Par contre, si on les regarde comme des spectres, cela peut créer des inhibitions et des comparaisons stérilisantes.»
Autant que son activité de compositeur, sa démarche pédagogique a fait la réputation de Sir Peter. Pour lui, l'enfant ne s'intéresse pas à la différence entre musique traditionnelle et musique contemporaine. L'important est de le laisser trouver la musique qui est en lui, de lui permettre de la créer, de l'improviser, bref de composer lui-même ce qu'il joue. «On apprend à dessiner en dessinant, crayon en main. Pourquoi en irait-il différemment de la musique?» Mais cela suppose, il en convient, un long entraînement, et pas seulement pour les enfants, mais aussi pour les professeurs. «J'ai beaucoup appris avec les enfants. Ils ont une façon très directe de s'exprimer avec des images frappantes; c'est impressionnant. Et lorsque j'écris des opéras ou des chansons pour les enfants – mon dernier opéra est destiné à des enfants de 5 à 6 ans! –, je constate qu'il est très difficile de retrouver leur style, cette naïveté première.»
En définitive, on a envie de dire que le rapport à la musique d'un Peter Maxwell Davies est assez typiquement anglo-saxon; en ce sens, il est bien un successeur de Britten, par exemple. On pense à Bernstein aussi. Il y a d'abord ce refus de séparer les genres: musique populaire ou folklorique et musique savante s'interpénètrent ou se côtoient dans l'œuvre du compositeur. «Je n'ai pas cherché à créer un lien. Cela est venu tout seul. Et je n'ai pas résisté. Du temps de ma jeunesse, cela paraissait impensable. Pour Boulez ou Stockhausen, un tel rapprochement n'entrait même pas en question.» Il y a aussi ce souci du contact avec le public, d'une musique qui doit faire plaisir, sans pour autant être dépourvue d'une signification profonde: «J'espère que ma musique, née dans le silence de mon île solitaire, tout au nord de l'Ecosse, apporte aux gens vivant dans une atmosphère de bruit constant un espace de silence qui leur permette de découvrir les profondeurs d'eux-mêmes; c'est une possibilité à offrir. Rien de plus. On ne peut forcer les gens à écouter. Simplement, cela existe. S'ils ont la patience, la capacité de l'entendre, alors cela peut leur donner du plaisir, et un peu de sens à leur existence.»
Chez Peter Maxwell Davies, et cela est très anglo-saxon aussi, il y a une originalité qui ne se veut ni provocatrice, ni révolutionnaire, une façon sérieuse et calme de ne pas se prendre au sérieux. D'aucuns jugent sa réputation surfaite: elle n'est en tout cas pas fondée sur une volonté de s'imposer, ou d'imposer une vision monolithique de l'art.

Myriam Tétaz-Gramegna

Livres Bücher

Neues aus Altem

Silke Leopold (Hrsg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung
Bärenreiter, Kassel etc. 1992, 199 S.

Die Bearbeitung von vorgegebenem Material war bis ins 18. Jahrhundert hinein der Normalfall des Komponierens und ist es, wenn wir die sogenannte U-Musik betrachten, bis heute geblieben. Erst mit der Genieästhetik im 18. Jahrhundert entstand die Idee vom individuellen, unverwechselbaren «Originalwerk», die sich in der bürgerlichen Konzertkultur des 19. Jahrhunderts dann allmählich durchsetzte, wenn auch nicht in der Praxis, so doch als Ideologie. Busoni und Schönberg, beide wichtige Wegbereiter einer «Neuen Musik», haben selbst noch haufenweise Bearbeitungen von «gewöhnlicher» tonaler Musik angefertigt, ohne deren Struktur in Frage zu stellen; im Lauf dieses Jahrhunderts hat das Ideal des musikalischen «Originalwerks» jedoch zu einer Verengung geführt, so dass es in der E-Musik gar nichts anderes mehr zu geben scheint. Bearbeitungen müssen sich heute dadurch legitimieren, dass sie selbst eigentlich genauso original sind wie das Original, was bei neueren «Werken» bedeutet, dass sie ihr Ausgangsmaterial stark verfremden (wie etwa Schnebels berühmte Schubert-Bearbeitungen). Sogar Improvisationen in der E-Musik dürfen sich, in unnötiger Übersteigerung des kreativen Augenblicks, nicht zu sehr auf Vorgegebenes stützen, und bei der Interpretation bestehender «Werke» regiert in grösserem oder kleinerem Masse die historische Aufführungspraxis, die dem «Werk» mitunter sogar durch ungeschicktes Spiel nicht mehr klingender oder schlecht nachgebauter historischer Instrumente den rauhen Sound des Authentischen zu verleihen bemüht ist. Das einstige Ideal des Originalen ist im engen Bereich der E-Musik zur nüchternen Realität geworden, d.h. zur Manier, zur Sprachregelung, zum Vorwand. So sind wir heute in der widersinnigen Situation, dass bedeutende Bearbeitungen, wie etwa Nikolaus Harnoncourts Fassung von Monteverdis «Orfeo», als ihr genaues Gegenteil, nämlich als authentische Realisation des «Werks» ausgegeben werden (müssen). In letzter Zeit setzt sich zudem immer mehr die Erkenntnis durch, dass zur «authentischen» Aufführungspraxis mindestens bis Schubert auch das improvisierende Verzieren bei Wiederholungen, Fermaten etc. gehörte; die Ideologien des Originalen und des Authentischen geraten hier also in Widerspruch zueinander, und man darf gespannt auf die ersten Interpreten warten, die sich in diesem Sinn frech an Mozart oder gar Beethoven vergreifen. (Wird das dann «zeitgenössische Musik» sein?)
In diese in neuerer Zeit vermehrt diskutierte Problematik bietet der von Silke Leopold herausgegebene Sammelband einen historisch vertiefenden Einblick. Es ist keine im engeren Sinn wissenschaftliche Publikation, sondern richtet sich der Erscheinungsform nach vornehmlich an Musiklehrer, die das Gebiet behandeln und sich Anregungen verschaffen möchten. Das Konzept der von mehreren, zumeist jungen Autoren verfassten Aufsatzsammlung ist, wie Leopold in ihren umrahmenden Texten ausführt, nicht eine Systematik, die sich dem behandelten Gegenstand schwer aufzwingen liesse, sondern eine Annäherung an den Sachverhalt der Bearbeitung aus möglichst verschiedenen Blickwinkeln, jedoch immer anhand von konkreten Beispielen quer durch die abendländische Musikgeschichte – die man gewiss noch beliebig erweitern könnte. Ein Hauptziel ist es, zu zeigen, wie schwer sich das Phänomen der Bearbeitung fassen und eingrenzen

lässt. So wird etwa nach dem Unterschied zwischen Bearbeitung und Komposition, Interpretation und Improvisation gefragt, es wird dem Sinn und Zweck von Bearbeitungen fremder und eigener Musik nachgegangen, und es werden Formen der Bearbeitung in einzelnen Musikgattungen von der Motette und Messe über das Streichquartett bis hin zur Oper behandelt. In welcher Art vorgegebenes musikalisches Material bei Zitat, Entlehnung, Variation, Kontrafaktur, Parodie (im Sinn des 16. wie des 19. Jahrhunderts) umgeformt wird, bildet ebenfalls Gegenstand der Betrachtungen; auch die nur mittelbaren Veränderungen der Musik, die sich bei einer Umtextierung von Vokalwerken ergeben, werden untersucht.
Man hätte sich vielleicht noch Beiträge zum rechtlichen Sachverhalt der Bearbeitung und zur Bearbeitung in der U-Musik wünschen können; aber auch mit diesem historischen Schwerpunkt ist das ausgebreitete Material sehr vielfältig. Die durchwegs fundierten Darstellungen vermeiden die Gefahr, den Gegenstand mit gutgemeinter pädagogischer Absicht unzulässig zu vereinfachen. Für Unterrichtszwecke sehr wichtig ist der Anhang nach jedem einzelnen Beitrag, in dem weiterführende Literatur mit kurzen Kommentaren angegeben ist, und der vor allem auch Auskunft darüber gibt, in welchen Ausgaben die behandelten Stücke greifbar sind. Denkanstösse vermittelt jeweils eine kurze Liste von «Anregungen zum Weiterdenken» zu jedem behandelten Gebiet.

Mathias Spohr

Geblendet vom Tauschwert

Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess Bärenreiter, Kassel 1993, 248 S.

Schon im Titel klingt an, in welch weitem Spannungsfeld Christian Kaden seinen Gegenstand angesiedelt hat. «Des Lebens wilder Kreis», erfrischend abgesetzt von sonstigen freischwebenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen, lässt erwarten, hier werde einmal wirklich den stets ausgeklammerten Fragen des tatsächlichen Umgangs mit Musik und ihrer erlebten Bedeutung, ihres Gebrauchswerts sozusagen, nachgegangen. Dem Autor, einem Musikwissenschaftler aus der ehemaligen DDR, geht es in Wiederbelebung einer kritischen Theorie der Musik gemäss Adorno um «lebendige, wirkliche Sozialisierungsweisen» der Musik, um das Aufspüren individueller Verhaltensweisen über blosse gesellschaftliche Mechanismen hinaus. «Musik gewinnt sich aus Lebensprozessen ihre Form – und sie gibt dem Lebendigen Form zurück. In dieser doppelten Bestimmung wurzelt ihre Macht (...) zum Guten wie zum Bösen.» Wie sie soziales Leben organisiert, soll eine interdisziplinär angelegte musikologische «Lebensforschung» erfassen, die als «historisierte Musiksoziologie» empirische Befunde moderat quantifizierend zu Modellen verdichtet, geschichtliche Vertiefungen mit musikanalytischer Anstrengung verquickt.
«Musik im Zivilisationsprozess» beschreibt Kaden als kontinuierlichen Prozess des Auseinanderdriftens umgangsmässiger und dinglicher Qualitäten von Musik. «Je nach dem Mass ihrer ‚Ganzheits'-Fähigkeit» wären Musikkulturen zu bewerten. Sie sollten zur Balance der sich ungleichzeitig und uneinheitlich entwickelnden physischen und psychisch-geistigen Dimensionen, der sozialen und technischen Organisation des menschlichen Lebens beitragen. Doch insbesondere der abendländischen Musikkultur weist der Autor eher die Rolle eines Erfüllungsgehilfen bei der Durchsetzung des Kapitalismus zu, der verstärkend statt unterlaufend gewünschte Verhaltensweisen – selbst noch im eskapistischen Gegenbild – subtil einübt. Im Prozess der Verdinglichung wird Sozialität eher verhindert als gefördert, Eindimensionalität statt Entfaltung bewirkt.
Kaden weiss diese These mit akribischen musikhistorischen, -ethnologischen und informationstheoretischen Untersuchungen zu stützen. Eindrucksvoll entfaltet er das Panorama der sich zu Beginn des 12. Jahrhunderts aus feudalen Abhängigkeiten lösenden «zivilen Gesellschaft» mit ihrer Aufwertung von Sachlichkeit, Arbeitssinn und Technik. Die Erfindung der Notenschrift erscheint darin als «Sündenfall der Musikgeschichte»: Was vorher der kollektiven Erinnerung anvertraut war, in individueller Aneignung unmerklich sich veränderte, ist jetzt als «opus perfectum» eines Einzelnen schöpferisch freier, doch auch dem unmittelbaren Zugriff eines anderen entzogen und in seinen strukturellen Geheimnissen verschlossen. Die direkte Interaktion zwischen Machen und Hören zerbricht. Nicht Befreiung von Abhängigkeiten, sondern Verfestigung von Ungleichgewichten ist dem Autor die ganze weitere Entwicklung: Die gotische «musica mensurata» unterwirft Rhythmen und Harmonien einem zentralistischen Vorwärtsstreben. In Anknüpfung an Horkheimer/Adornos «Dialektik der Aufklärung» erweist sich die Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts in scheinhafter Autonomie als manipulierende Illusion. Der «Fall Wagner» zeigt den modernen Komponisten, der vergeblich die Entfremdung des Werkes von seinem Schöpfer aufhalten will.
Noch schwärzer erscheint die Gegenwart. Unter die Formel «Autoritäre Einwegkommunikation» fällt ebenso die «E-Musik» in ihrer erstarrten Darbietungsform wie die unmittelbare Kommunikation vorgaukelnde «populäre Musik». Als abstrakte Ware, der es gnadenlos um Realisierung ihres Tauschwerts zu tun ist, tendiert sie zu immer weiterer Normierung. Doch bringt gerade sie ihre Antinomien hervor, die als nicht auszulassender Markt die «Achillesferse» der Kulturindustrie bilden. Kaden führt besonders die Punkmusik als Entwurf einer Alternative an, in der wieder soziales Miteinander möglich ist, nicht-manipulierte Selbsttätigkeit und eine neue Dimension jenseits von Haben und Geld. Hier schliesst sich «des Lebens wilder Kreis», wie überhaupt als einziger Weg «nach ‚vorn' ein Gang zurück in die Geschichte» empfohlen wird, zum Wiederfinden des Verlorenen: zu den Trauerritualen der Kaluli auf Papua-Neuguinea, in die das menschliche Gegenüber stets einbezogen ist; zum Gleichgewicht von Individuum und Gesellschaft in der Volksmusik, der «Strukturen eines urtümlichen Kommunismus» zugesprochen werden; zum «Geist der Improvisation», dessen Harmonie nicht wie in der fixen Form in der *einen Lösung*, sondern im Geltenlassen des *anderen*, Verschiedenartigen bei nicht schrankenloser Freiheit, sondern gemeinsam abgestecktem Rahmen besteht. Eine Musikkultur, die Leben «fördern und bewahren» hilft, hätte hier, im Verzicht auf Herrschaftsansprüche von Menschen und Musikformen, ihr Vorbild.
Nichts gegen dieses Plädoyer für ein ökologisches Modell «musikalischer Artenvielfalt», gegen den Alleinvertretungsanspruch der Darbietungsmusik und für eine Wiederbelebung der «Umgangsmusik» in symmetrischer Kommunikation, Rollentausch und direkte Rückkopplung zwischen Produzenten und Rezipienten einschliessend. Deren aktuelle Verwirklichung auf hohem Niveau findet Kaden übrigens auf Kuba. Doch ist so alle Innovationsmöglichkeit dem Bereich der «populären», der «Alltagsmusik» vorbehalten. So ehrenwert deren gesellschaftspolitische Implikationen auch sein mögen – entsprechend der Bürgerbewegung der «demokratischen Wende» der DDR, deren Aufbruchspathos den 1989/90 entstandenen Aufsätzen die Farbe gibt –, so unrealistisch müssten sie doch jemandem erscheinen, der heutiges Musikschaffen ganz vom Tauschwert regiert sieht. Dabei ist die Betrachtung von Gattungen unter dem Gesichtspunkt voneinander getrennter Produktions- und Rezeptionsstrukturen, die Auffassung vom Hören als isoliertem Konzertbesuch selbst bloss formal. Mögliche Inhalte und Wirkungsweisen, Verarbeitungs- und Anverwandlungsprozesse innerhalb einer komplexen Lebenssituation verschwinden im Hörer als *black box*. Damit ist dieser dem Autor genauso amorphe Masse, wie er in seiner Kritik der «Einwegkommunikation» aufzeigt. Dabei könnten etwa die «aufklärerischen Brüderlichkeitsutopien», der «autonomen Musik» als «grossartige», nicht praxistaugliche «Simplizierungen» angelastet, im Erleben des Hörers ebenso Anspruch bedeuten wie Illusion. Und während gegen diese Illusion ständig Brechts episches Prinzip ins Feld geführt wird, fällt kein Wort über die Versuche demokratisierender Vermittlungsformen in unserem Jahrhundert –

die Arbeitermusikbewegung ist da nur *ein* Stichwort. In solch abstrakt-mechanischer Herangehensweise zeigt sich der Autor dem System unterworfen, das er kritisiert.

Isabel Herzfeld

Ausblicke von hoher Warte

Kurt von Fischer: Aufsätze zur Musik. Aus Anlass des 80. Geburtstages von Kurt von Fischer. Mit einem Vorwort von Ludwig Finscher.
Hug Musikverlage, Zürich 1993, 175 S.

Werden fleissige, aber nicht eben wegweisende Wissenschaftler aus Jubiläumsgründen mit Sammelbänden ihrer Aufsätze bedacht, so braucht es oft genug die Rechtfertigung, man habe das «an schwer zugänglichem Ort» Publizierte verdientermassen einer breiteren Leserschicht zugänglich machen wollen. Bei der vorliegenden Publikation bedarf es solcher Floskeln kaum. Kurt von Fischers Referate und Aufsätze gehörten, wo auch immer publiziert, fast automatisch zur Pflichtlektüre wissbegieriger Musikologen wie auch interessierter Musikfreunde. Insofern erhält die von Ludwig Finscher mit freundschaftlichen Geleitworten der Leserschaft anempfohlene Textsammlung eine neue Gewichtung: Sie darf als Dokument für die geistige Weite und das bewundernswert breit gefächerte Sachwissen des prominenten Zürcher Emeritus gelten. Mit stärker entfachtem Interesse liest man beispielsweise die genaue Studie über Textrepetitionen in Schubert-Liedern (1979), wenn einige Seiten zuvor Grundsätzliches über die drei grossen Monteverdi-Opern (NZZ 1977, anlässlich des Zürcher Monteverdi-Zyklus) oder das *Wort-Ton-Problem in der Musik des italienischen Trecento* (1972) zu erfahren war. Grösseren Vertrauenskredit gesteht der Leser einem Autor zu, der zum einst so heftig wogenden Streit um die «Zuständigkeit» Mahlerscher Musik in Viscontis Film «Tod in Venedig» ein nützliches Nachwort beisteuert und sich gleichzeitig durch eine gründliche Studie über *Gustav Mahlers Umgang mit Wunderhorntexten* (1978) als langjähriger Mahler-Kenner ausweist. Wie breit von Fischers Interessen gelagert sind, wie tief er in die Sachfragen eindringt, bleibt bewundernswert. Souverän vergegenwärtigt der erfahrene Methodiker und gewandte Stilist den jeweiligen Wissensstand, um dann seine Beobachtungen anzuschliessen und zu massvollen Thesen zu verdichten. Angesichts seiner Kunst des Exponierens und Argumentierens fühlt man sich an Schönbergs Worte erinnert, der (im Artikel *Nationale Musik*) bezeugt, von Beethoven habe er gelernt die «...Kunst, unbedenklich lang, aber herzlos kurz zu schreiben, wie es die Sachlage erfordert». Gleich einem Leitmotiv kehrt in fast allen 19 Texten die Frage nach dem Verhältnis der Epochen und Komponisten zum vertonten Text wieder. Dieser Fragestellung gilt dann vor allem auch die jüngste abgedruckte Studie, *Musikalische Annäherung an Georg Trakl* (1990). Sie dokumentiert ein weiteres Mal, dass Kurt von Fischer eben keinesfalls «nur» als jener Trecento-Spezialist zu gelten hat, als der er internationales Renommee geniesst. Mit Nachdruck sucht er hier die Begegnung mit den jüngeren Komponisten, mit Heinz Holliger etwa oder mit Manfred Trojahn und Wolfgang Rihm. Wie formulierte es Laudator Ludwig Finscher im Vorwort? Er attestierte dem Achtzigjährigen «die Lust, mit Musik aus so vielen Epochen und in so vielen Gestalten umzugehen, die Lust, aus Musik zu lernen. Das ist wohl auch das, was den Jubilar so beneidenswert jung gehalten hat.»

Klaus Schweizer

Lesearten eines Begriffs

*Zu zwei Publikationen über «Postmoderne und Musik»**

Die Begriffskoppelung «postmoderne Beliebigkeit» ist heutzutage in vielen Mündern und mithin etwas vom Allerbeliebigsten und «Postmodernsten» im Sinne der Verächter der Postmoderne, die sie ja bevorzugt verwenden, geworden. Reflektiert wird beim Gebrauch erwähnter Floskel gemeinhin wenig; es hat «sich eingebürgert, unter ‚postmodern' die Einfamilienhäuschen mit Palladiomotiven zu verstehen», wie Beat Wyss in einem Referat bedauert, das in der zweiten der hier vorzustellenden Publikationen abgedruckt ist. Deshalb macht es Sinn, Aufsatzsammlungen herauszugeben und zur Kenntnis zu nehmen, in denen der Versuch unternommen wird, diverse, sich zum Teil diametral widersprechende Definitionen des Begriffs «Postmoderne» zu geben und diesen so von vorurteilsbeladenen Konnotationen zu säubern.
Die Sammlung *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall «Postmoderne» in der Musik* ist die schriftlich vorliegende Quintessenz eines Symposions, das im Rahmen des «steirischen herbstes» 1991 durch das Grazer Institut für Wertungsforschung durchgeführt wurde. Herausgeber *Otto Kolleritsch* gibt sich in seinen Vorbemerkungen und dem abschliessenden Aufsatz, der dem Symposion den Titel gab, als Anhänger der kritischen Moderne im Sinne Adornos (oder Habermas') zu erkennen. Die postmoderne Gegenposition definiert er zunächst als standpunktlosen Pluralismus, um dann die Kritik der Postmoderne an der Struktur des Fortschritts in den Zusammenhang des permanenten Protestes der Moderne gegen falsches Bewusstsein zu stellen. Er begreift so die Postmoderne als Teil der Moderne, dem allerdings die Vernunft als Motor des Fortschritts weitgehend abhanden gekommen sei.
Zu einer ähnlichen Einschätzung – allerdings ohne Kolleritschs modische Negativwertung – kommt *Wolfgang Hattinger*, wenn er schreibt: «So gesehen ist der angeblich postmoderne Bruch, auch wenn er regressiv scheint, die perfekte Einlösung einer Moderneforderung. Diesfalls trifft es die Moderne eben selbst.» *Wilhelm Killmayer* setzt musikalische Moderne weitgehend mit dem Entwurf Neuer Musik auf der Grundlage verbindlicher normativer Systeme (Serialismus) gleich. In nachmodernen Zeiten ist nun nicht bloss die Musiksprache pluralistischer geworden, sondern einer der «Grundgedanken der Postmoderne» ist die «Anschauung, dass das Neue eine Sichtweise sein kann». Diesen Ansatz vertieft *Siegfried Mauser*, wenn er eine philosophisch und ästhetisch ernst zu nehmende Postmoderne von der Rezeptionsästhetik her zu erhellen versucht. Für ihn ist es kein Zufall, «dass sich die pluralistische Ästhetik der Postmoderne in etwa zeitgleich mit dem in der Literaturwissenschaft eingeleiteten und sich unaufhaltsam verbreitenden Paradigmenwechsel von einer substantialistischen Werk- und Produktionsästhetik zu einer vermittelnden Rezeptionsästhetik entfaltet». «Mehrfachcodierung» (Charles Jencks) erlaubt eine offene, undogmatische Perspektive bei der Interpretation von Kunstwerken. *Hubert Stuppner* beschreibt die «Neue Einfachheit» in der Musik im psychologischen Sinne als Regression gegenüber dem absolutistischen Anspruch der «Vatergeneration der Nonos, Stockhausens und Boulez'», die «noch den idealistischen Glauben an den Weltgeist Musik besessen» hätten. Der Autor verurteilt hier aber nicht, sondern sieht «in diesem Leerwerden von Theorie und im kreativen Querdenken ohne Theorie ... die Chance nicht gar für eine neue Neue Musik, sondern für eine neue Nullstunde der Neuen Musik, für eine therapeutische ‚Tabula rasa', aus der eine neue Originalität versucht werden könnte». Mit seinem musikhistorischen Ansatz kommt *Elmar Budde* zu einer ähnlichen Einschätzung des emphatischen Moderne-Konzepts und der Materialdiskussion der fünfziger Jahre und der darauf folgenden Reaktion. Dass damals «die einzelnen Kompositionen als Durchgangsstationen eines fiktiven Prozesses» begriffen wurden, sieht Budde als «inszenierte musikalische Materialgeschichte», der er als «konstruierte Geschichte» den Vorwurf der Geschichtslosigkeit macht. Auch er sieht in der Vielfalt der gegenwärtigen musikalischen Erscheinungsformen mehr Chancen, als dass er Verrat oder Abfall von der Moderne wittern und denunzieren möchte.
Eine vorurteilsfreie Bestandesaufnahme und Begriffsklärung versucht *Hermann Danuser* in seinem Beitrag über «Die Postmodernität des John Cage». Für ihn steht nicht die Moderne gegen die Postmoderne, sondern eine traditionalistische Position der Postmoderne (Habermas, Marquard u.a.; also eben die Ban-

nerträger der «Moderne») gegen eine avantgardistische (Lyotard, Welsch), welche sich als aktuelle Erbin der Moderne sieht. Es geht ihm darum, «die Perspektiven der Idee einer musikalischen Postmoderne breiter und faszinierender zu entfalten» als dies bisher durch Verwendung des Begriffs als Negationsbegriff möglich war. Mit Lyotard und Welsch sieht Danuser die Postmoderne als eine affirmativ die Pluralität begrüssende Philosophie, im Unterschied zur «melancholischen» Moderne, welche den Verlust von Subjektivität und Einheit betrauert. Über den Begriff der Affirmation schafft er den Sprung zu John Cage, dessen Philosophie deshalb postmodern sei, weil sie «den – der Moderne zugrundeliegenden – Kanon des Verbotenen zurückweist». Fazit mit Bezug auf Lyotards «affirmative Ästhetik» und Cages «Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake», welches Danuser als postmodernen Kommentar zu Joyce liest: «Damit haben die beiden anarchistischer Philosophie zuneigenden Antisystematiker unterstrichen, dass gerade die Postmoderne eine avantgardistische Kunstidee in einer Zeit ihrer Gefährdung zu retten vermag.» Der Vorzeige-Avantgardist als Postmoderner *avant la lettre*!

Hoch hält das Banner der Moderne *Reinhard Schulz*, der nichts weniger will als «den Begriff des Fortschritts als positiven retten». Er ereifert sich: «Es ist die Fahrlässigkeit eines Postmodernismus, der glaubt, nicht mehr kritisch mit dem Material umgehen zu müssen, sondern sich seinen verhärteten und kontinuierlich weiter verhärtenden Mechanismen bequem überlässt. Die Tilgung des Fortschrittsbegriffs liefert hierzu die theoretische Rückendekkung.» Bloss, wer behauptet denn, dass Postmoderne oder Pluralismus oder affirmative Ästhetik oder Mehrfachkodierung oder Zitattechnik oder wie immer man das Ding nun nennen will, dass das alles also aus einem «Überdruss am Fortschritt» (so der Titel von Schulz' Beitrag) erwachse? Doch nur wer der Einfachheit halber schlechte mit «postmoderner» Musik vorab gleichsetzt.

Beiträge über sowjetische Musik, neue Mythen der Weiblichkeit, Neubewertung des Begriffs «Konsonanz» oder repetitiv-meditativ-intuitive Musik tragen wenig bis nichts zur Begriffsklärung bei.

Das Buch enthält Begriffsklaubereien, Schaumschlägereien, Schattenboxereien, Streitereien um und Definitionen von Kaisers Bart auf beiden Seiten der Front. Es kann aber durchaus dazu beitragen, die Postmodernediskussion endlich in Richtung einer positiven, affirmativen Lesart des Begriffs zu entkrampfen und zu bereichern.

Eine jederzeit streng um den Ernst der fortschrittlichen Sache bemühte Angelegenheit ist die Publikation *Blick zurück nach vorn. Ein Buch zur praemoderne*, die sich ja schon im Titel so toll dialektisch und somit zweifelsfrei kritisch-modern gibt. Sie basiert auf dem «praemodernen Kongress fluktuierender Möglichkeiten und Bezugnahmen, Köln, Pfingsten 1991» und enthält Gedichte, Glossen, Abbildungen von Gemälden und Skulpturen, Kompositionen, Werkstattberichte, Aufsätze und viele schöne Fotos von allerlei Leuten, welche Pfingsten 1991 in Köln verbracht haben, ohne dass jenseits der Fluktuation ein zwingender Zusammenhang ersichtlich wäre. Die Herausgeber erklären sich so: «Die Rückführung des Schlagwortes Postmoderne (der sogenannte Tod der Moderne) auf die Zeit knapp vor der Geburtsstunde der Moderne verschaffte uns Befriedigung durch die Auflösung und eigentliche Unbenutzbarkeit innerhalb der Bedeutung, des Inhalts und der Zeit des Begriffes, die blosse Nichtexistenz.» Einzig zwei Referenten leisten einen Beitrag zur theoretischen Debatte.

Heinz-Klaus Metzger liefert ein «Kölner Manifest 1991» im gewohnt emphatisch-intoleranten Predigerstil. Linkspathetisches Gerede von materialimmanentem Fortschritt und sich stetig ausweitenden und verstärkenden Reflexions- und Kritikpotentialen in der Musik («Wenn das kritische Reflexionsniveau zählt, ist eben Schönberg tatsächlich ein besserer Komponist als Beethoven.») mündet in die These, dass es «trotz achtbarer Ansätze ... noch keine Moderne gab».

Der Schweizer Kulturphilosoph *Beat Wyss* bezieht die Gegenposition. Für ihn lernt im Ausklang der Moderne, in welcher Toleranz, Zuhören, Aufnehmend sein nicht als Tugenden galten, wo Halsstarrigkeit mit Genie verwechselt wurde, die Kunst das Lachen wieder. Die Postmoderne «erlöst vom Zwang zur Erlösung und bekennt sich zu einem Humanismus der Vorläufigkeit». Wyss' Schlussatz: «Fragte die Moderne, was die Wahrheit ist, fragt die Postmoderne, wie die Wahrheit gemacht wird; für sie zeigt nichts sich von selbst.»

Peter Bitterli

* Otto Kolleritsch (Hrg.): Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall «Postmoderne» in der Musik, Universal Edition 26826, Wien und Graz 1993 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 26), 187 S.
Ingrid Roscheck, Heribert C. Ottersbach und Manos Tsangaris (Hrg.): Blick zurück nach vorn, ein Buch zur praemoderne, Thürmchen Verlag, Köln 1992, 132 S.

Magere Ausbeute

Otto Kolleritsch (Hrsg.): Beethoven und die Zweite Wiener Schule, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 25
Universal Edition, Wien-Graz 1992, 221 S.

Die Styriarte 1990 in Graz war Beethoven und den Komponisten der Zweiten Wiener Schule gewidmet. Das parallel dazu durchgeführte Symposion nahm sich wie üblich des gleichen Themas an; die dort gehaltenen Referate sind im vorliegenden Band vereinigt. Nehmen wir das Fazit vorweg: Die Ausbeute ist mager. Allerdings konnte weder viel Neues erwartet werden, noch waren unter diesem Titel genug Ansatzpunkte für ein ausgewachsenes Symposion vorstellbar. Dass die Thematik durch den Einbezug des Kampfes des Schönberg-Kreises für eine Interpretation als «Realisation des musikalischen Sinns» erweitert wurde – nicht aus Stoffmangel, sondern weil es, wie der Tagungsleiter und Herausgeber Kolleritsch in seinem Patchwork-Nachwort festhält, «die Aufgabe von Theorie und Praxis in der Musik wäre, Kompositionsgeschichte und Interpretationsgeschichte zu analogisieren bzw. eine adäquate Interpretationsvorstellung aus der Kompositonsgeschichte zu begründen» (S. 218) –, änderte leider auch nicht viel daran, wurde doch das löbliche Vorhaben durch die zufällige und unverbundene Referatsauswahl bei weitem nicht eingelöst.

Ingeborg Harers «Beethoven und die ‚historische Aufführungspraxis'» ist z.B. mit ein paar Begriffserklärungen und der dürftigen Aufzählung von Namen ein entbehrlicher Füller – ein (sehr unvollständiger) Faktenfriedhof ohne Bezug zu Rudolf Kolisch (etwa zur wichtigen Frage des Tempos) und damit zum (weit gefassten) Gegenstand der Veranstaltung, zudem ohne jegliche kritische Stellungnahme – hierzu war in den letzten Jahren Substantielleres und Differenzierteres zu lesen und zu hören! Recht wenig bringen des weitern *Dieter Rexroths* kurze Bemerkungen zum Stellenwert der Beethovenschen Musik im heutigen Konzertleben unter dem Titel «Beethoven – Anstoss und Anregung». Kritik am Beethoven-Missbrauch, wie er sie am Anfang seiner Erläuterungen zuspitzt, hat, so notwendig sie ist, mit dem Anliegen des Symposions zunächst ja nicht viel zu tun, ist zudem mittlerweilen nicht mehr ganz unüblich und kann auch in Organen wie dem SPIEGEL gefunden werden. Immerhin gibt Rexroth einige Anregungen zu dramaturgischen Dispositionen von Programmen und legitimiert in diesem Zusammenhang die Bemühungen, Beethoven mit neuer Musik zu konfrontieren, weil die «Bezugsetzung Beethoven und neue Musik des zwanzigsten Jahrhunderts (...) nicht allein im Sinne einer Aktualisierung und Rettung seiner (sc. Beethovens, TH) Musik für die Gegenwart zu sehen (ist), wie das immer betont wird, (sondern) entscheidend wichtig für die Moderne selbst» ist (S. 210). Noch mehr an den Haaren herbeigezogen ist endlich, trotz der einleitenden Berufung auf Kolisch, *Siegfried Mausers* Erörterung «Zum Begriff des musikalischen Charakters in Beethovens frühen Klaviersonaten» (wiederum höchst fragmentarisch und mit fast unlesbaren Notenabbildungen).

Wesentlicher hingegen sind *Regina Buschs* Erläuterungen (unter dem Titel «...den Genuss klassischer Musik wieder verschaffen») zu Kolischs Aufsatz

«Tempo und Charakter in Beethovens Musik», dessen erstmalige Veröffentlichung in deutscher Sprache, 1992 eine der wichtigsten Musikbuch-Neuerscheinungen, sie betreut hat. (Der historischen Wahrheit wegen sei immerhin vermerkt, dass vor mehr als 20 Jahren eine Gruppe von MusikstudentInnen in Zürich schon einmal eine Übersetzung – für den eher internen Gebrauch – angefertigt hatte.) Unzumutbar weit vom Thema scheinen *Bodo Bischoff* («Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92, als Dokument seiner Beethoven-Interpretationen») und *Reinhard Kapp* («Wagners Beethoven») abzukommen; sie versuchen indes die interpretationsgeschichtliche Kluft zwischen Beethoven und Schönberg zu überbrücken – «wenn sich die Wiener Schule, im Positiven wie im Negativen, auf Beethoven beruft, handelt es sich wesentlich um den Beethoven Wagners» (Kapp, S. 123) – und fördern durch «Kärrnerarbeit» tatsächlich Neues zutage. Dabei verstanden sich beide Referate als vorläufige Zwischenberichte zu grösseren Projekten (Bischoff über die Beethoven-Rezeption Schumanns, Kapp über die historischen Voraussetzungen der Aufführungstheorie der Wiener Schule).

Sechs Beiträge (oder mehr als die Hälfte des Buches) befassen sich also plusminus mit den Bemühungen der sich auf Beethoven und seine Vermittler stützenden Schönbergschule um eine strukturerhellende Interpretation, während die eigentlichen kompositionsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Beethoven und Schönberg (und weniger, wie es der Titel verspricht, zwischen Beethoven und der Zweiten Wiener Schule) in nur vier Aufsätzen untersucht werden. Auch hier sind neue Erkenntnisse Mangelware. So zitiert *Constantin Floros* «Zum Beethoven-Bild Schönbergs, Bergs und Weberns» die allerbekanntesten Aphorismen Schönbergs («Kunst ist der Notschrei jener...», «Kunst kommt nicht von Können...», «Die Musik soll nicht schmükken...» usw.), führt sie auf «Beethovens Vorbild im Geistigen» zurück, gleichzeitig aber beteuernd, dass es Schönberg «niemals in den Sinn gekommen wäre, die Orientierung an einem anderen Künstler zu suchen» (S. 8), und kommentiert sie mit Klischees wie: «Diese Sätze (sc. Schönbergs, TH) muten wie Reflexe auf Beethovens Kampf mit dem Schicksal und seinen Willen, das Schicksal zu besiegen, an» (S. 9) oder «Schönberg, Berg und Webern nahmen schon vor dem Ersten Weltkrieg und vollends in den zwanziger und dreissiger Jahren innerhalb des zeitgenössischen Musikschaffens die Position der extremen, radikalen Moderne ein» (S. 11). Die Vorbildfunktion Beethovens sieht er auch «im Artistischen» (wiederum Vertrautes zitierend wie Schönbergs «Überlegung, dass die Zwölftonkomposition die notwendige Konsequenz aus der Entwicklung der Musik darstelle» [S. 13], oder dessen Bekenntnis, was er alles von Beethoven gelernt habe) und in «Schönbergs politisch engagierter Musik».

Was Floros hier nur streift: die kompositorischen Reflexe Schönbergs auf die «Eroica», führt *Peter Schleuning* («Schönberg und die *Eroica*. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung») mit detaillierten analytischen Vergleichen zwischen Beethovens Dritter, «der Wegbereiterin der gesamten Moderne» (S. 28), und Schönbergs Erstem Streichquartett op. 7 anhand der Notentexte aus und zeigt, was und wie Schönberg von Beethoven übernommen hat. Schleuning will «die Techniken der Anverwandlung innerhalb einer dreigliedrigen Systematik in aufsteigendem Differenzierungs-Grad: zitierend, themenbildend, strukturbestimmend» (S. 28), exemplifizieren, und Schönbergs op. 7 dient ihm als Beispiel für die höchste Rezeptionsstufe.

Hartmut Krones befasst sich nach Harald Kaufmann, Manfred Wagner (und auch – unbescheiden sei es hier vermerkt – dem Rezensenten) noch einmal mit der «‚Wiener' Symbolik» – allerdings mit Fragezeichen und dem Untertitel «Zu musiksemantischen Traditionen in den beiden Wiener Schulen». Das Fragezeichen mündet indes schnell in die von keinem Zweifel beleckte Behauptung des spezifisch Österreichischen in der Musik (wobei Beethoven natürlich ebenso dafür vereinnahmt wird wie Liszt, Brahms und Mahler), als da sind: der Hang zum theatralischen Gestus oder die «Dominanz des Theatralischen» (Wagner) und das «Streben nach Inhaltlichkeit, Symbolik und semantischen Sinngebungen» (mit Traum, Krankheit, Tod als typischen Inhalten, Zahlen-, Tonnamen- und Tonartensymbolik als speziellen Wiener Sinngebungen sowie «Dur-Moll-Sigel», «Neapolitaner» und rhythmischen Leitmotiven als semantisch besetzten österreichischen Kompositionselementen). Mehr als einmal weist Krones darauf hin, dass er sich kurz halten könne, weil ja alles bekannt sei, sagt es dann aber doch, und Einwänden, die hier wegen ihrer Offensichtlichkeit entbehrlich sind, beugt er vor, indem er «für allfällige Ungläubige» Wittgenstein bereithält: «Ich glaube, das gute Österreichische ist besonders schwer zu verstehen; es ist in gewissem Sinne subtiler als alles andere, und seine Wahrheit ist nie auf der Seite der Wahrscheinlichkeit.» (S. 72)

Karin Marsoners Beitrag «Das Beethovenbild des Expressionisten Schönberg» scheint sich vom Titel her mit Floros' zu überschneiden, setzt indes andere und vor allem nicht so oberflächlich abgehandelte Akzente. Marsoner will die Verwandtschaft Schönbergs mit Beethoven nicht allein im Bereich des «rein Rationalen, des ‚bewussten Arbeitens'» situieren, sondern – wie Schönberg schon – auch «Irrationales, Metaphysisches» miteinbeziehen und Einseitigkeiten vermeiden. Deshalb hält sie musikästhetische Fragestellungen für unabdingbar und kommt dem eigenen Postulat in langen Exkursen zu Wagners und Hauseggers sich an Beethoven orientierender Produktionsästhetik, die sich in Schönbergs Auffassung von Musik als «Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit» widerspiegle, gleich selbst nach. (Zwei Einwände: Von der Deutschtümelei Haueggers hätte sie sich ruhig distanzieren können, und den musikalischen Parameter-Begriff überzieht sie allzusehr – cf. S. 88 und 99.) Das Beethovenbild Schönbergs kann sie danach folgendermassen beschreiben:

> «Beethoven stand am Beginn einer ästhetischen Tradition, die die Musik mit den Persönlichkeitsstrukturen des schöpferischen Musikers verbindet und den schöpferischen Prozess, durch den diese Strukturen vermittelt werden, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Dementsprechend bemühte sich Beethoven, die Strukturen seiner schöpferischen Einfälle, der ersten Vorstellungen seiner Musikstücke, zu erkennen und durch die formale Gestaltung im Material diese unbewusste Konstruktion möglichst genau darzustellen. Als ‹Ausdruck der Persönlichkeit› stellt jeder ‹musikalische Gedanken› eine Totalität dar, (...) die dem Zuhörer vermittelt werden sollte. (...) Es handelt sich um ‹subjektive› Musik, jedoch in einem anderen als dem üblicherweise auf Emotionalität bezogenen Sinne, die den Interpreten keinesfalls ermächtigt, seine individuellen Gefühle ‹auszuleben› und dabei irgendwelche Veränderungen und Verzerrungen des Formverlaufs vorzunehmen.» (S. 99)

Nicht nur Resümee also, sondern auch eleganter Übergang zum interpretationsgeschichtlichen Teil des Bandes!

Toni Haefeli

Komponist und (Sockel-) Bauer

Elisabeth Eleonore Bauer: Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos
Metzler, Stuttgart 1992, 368 S.

Johannes Bauer: Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Sinfonie
Centaurus Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1992, 217 S.

«Wer zwei Paar Hosen hat, verkaufe eines, um sich vom Erlös dies Buch zu kaufen!» Dieses Jubelrufs bedarf es nur zur Hälfte: Elisabeth Eleonore Bauers Buch ist für verdiente 48 Franken zu bekommen. Trotzdem sehe man dem Autor, mindestens für Bauer eins entschieden lesenswertes Buch, die schmetternde Fanfare nach. Meinetwegen auch mit einem Naserümpfen – wenn ergänzt sei, dass das Werk in ausgesprochen populärem Ton daherkommt. Eine selten klare, dabei keineswegs versimpelnd ihrem Gegenstand inadäquate Sprache redet. Eine wahre Sturzflut detailliertester Materialbefunde bringt – ein Glücksfall unter den

derzeitigen Novitäten. – Doch kein Theaterdonner. Der der unprätentiösen Arbeit, ihren bienenfleissigen Recherchen, der akribischen Erhellung selbst entlegenster Zusammenhänge, Querverbindungen und unterschwelliger Bezüge wenig angemessen wäre. Einem Text, der sich bis in die Fussnoten – und davon gibt's im Überfluss! – mit Spannung liest. Das hat mit der Erzählhaltung des Buches, also jenem populärem Ton zu tun, der eine ganz und gar gelöste Lese-Atmosphäre, bei jederzeit hellwacher Neugier, indiziert – ein Kunststück, das Herr Bauer zwei aufs Schmerzlichste vermissen lässt. So bietet er, im Gegenzug zu Bauer eins, eine Lektüre, die, von wegen ihrer eminenten Arroganz im Sprachlichen, zu einer veritablen Schinderei des Lesers wird. Der Blut und Wasser schwitzen muss, auch nur ein Quäntchen von Vfs. Scharfsinn, seinen sicherlich – denn so gewiss kann man's nicht sagen, da man, jedenfalls im ersten Durchgang, herzlich wenig rafft – profunden Analysen aufzuschnappen. – Warum ich beide Bücher überhaupt vergleiche? Beide Arbeiten sind der – teils wissenschaftlichen, teils populären – Beethovenrezeption gewidmet. Sodann sind beide grundsolid und im Prinzip erfreulich. Endlich sind beides Dissertationen. Deren Autoren weder verwandt noch verschwägert sind.

Zunächst also zu Bauer eins, Elisabeth Eleonore. Ihr Thema ist, nicht unpolemisch formuliert: *Wie Beethoven auf den Sockel kam.* Doch merkt man von Polemik wenig. Vielmehr, getreu dem Untertitel *Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, werden die Voraussetzungen jener Mythenbildung, und zwar dort, wo sie laut Bauer massgeblich geschaffen wurden, nämlich in der *Berliner AMZ*, aufs gradezu Erschöpfendste erhellt. Wie von Frau Bauer eh ein Fast-zuviel-des-Guten – eine Faktenfülle, die den Leser zu erschlagen droht – zu referieren wäre. – Aber schön der Reihe nach. Zuerst nimmt die Autorin ihren Leser, weit entfernt von jedem Denkmalsockel noch, behutsam bei der Hand: Sie lässt ihn ihrem Helden hautnah auf den Fersen folgen – jenem Adolf Bernhard Marx, der später, sockelsetzend, Rezeptionsgeschichte schrieb, vorerst ein junger Aussenseiter aus der hallensischen Provinz, der da in der fast weltstädtischen Atmosphäre des Berlin des Jahres 1821 landet, ein gerade examinierter Referendar der Rechte, der hier als Musikjournalist sein Glück zu machen hofft. Und A.B. Marx hat wirklich Glück: Drei Jahre später, 1824, wird ihm die Redaktion der neu zu gründenden «Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung» angetragen, eine Initiative, die von dem Verleger und Musikalienhändler Schlesinger ausgegangen war, dem der namenlose Unbekannte in seiner Musikalienhandlung in einem heftigen Disput ins Auge sprang. Doch war der junge Marx schon vorher publizistisch aufgetreten. In einem Aufsatz über Lottis *Crucifixus* hatte er bereits 1819 sein «Konzept für eine musikwissenschaftliche ‚Methode'» formuliert, die «sich aus der Verschränkung von historisch-philologischem und systematisch-philosophischem Zugriff auf die Musik in Geschichte, Gegenwart und Zukunft (bestimmt)». Marx' Vorbild als Musikschriftsteller ist E.T.A. Hoffmann, als dessen «Nachfolger, wenn nicht gar Vollender und Überwinder» sich der junge Kritiker empfahl. Erziehung und Belehrung: Dies ist *in nuce* das Programm der Berliner AMZ: So war für A.B. Marx bewiesen, dass seine Zeitung «ein aus der Geschichte legitimiertes, notwendiges Erfordernis der Zeit sei», (S. 82) «einer *noch werdenden* Periode der Tonkunst» (Hervorhebung von A.B. Marx, vgl. Bauer S. 83), zu deren «‚neuern Kunstwerken', in welchen sich die Vollendung der Musikentwicklung ankündigt», vornehmlich «die Ideentiefe in Beethovens Kompositionen» wie «die üppige Sinnlichkeit Rossinis» rechne. – Soweit der I. Teil des Buchs: *Die Stadt, der Redakteur, die Zeitung*. Folgt II: *Die neue Musikkritik*, beschreibend *1. Das Konzertwesen in grossen Städten, 2. Beethovenkritiken*, diese wiederum in *Feste Fuge, freie Sonate und die Bedeutung der Form* und *Der Verstand schleicht an der Krücke der Sprache* differenziert.

Die Werkbesprechungen der AMZ werden nicht nur in extenso abgedruckt; vielmehr greift Bauer immer wieder kommentierend ein, bringt Marxens oft sehr zeitbedingte Ansicht auf den fälligen Begriff. Hier wäre freilich zu gestehen, dass der Leser mählich doch einer gewissen Übersättigung erliegt, jenem spezifischen Fakten-Positivismus, der Rezeptionsgeschichtliches ja immer wieder prägt. Zumal die Autorin einzig über einen Ton verfügt, der à la longue ermüdend wird; der Duktus einer leicht forcierten Fröhlichkeit macht das Buch streckenweise monoton. – Folgen, in den Teilen III und IV des Buches, *Der populäre Beethoven* und *Der klassische Beethoven*. Schlussendlich wird im *Non plus ultra: Die Neunte* Marxens Theorie der Sinfonie verhandelt. In seiner grossen Werkrezension machte sich Marx daran,

«Punkt für Punkt die Vorwürfe gegen die neunte Sinfonie aufzugreifen, umzudrehen und in den Dienst der eigenen Beweisführung zu stellen – der rhetorische Drahtseilakt eines gelernten Juristen, der im Zweifelsfalle für den Angeklagten plädiert» (S. 291):

«So wandelt sich das Chorfinale in der Beurteilung der Zeitgenossen von einem Monstrum zu einer heiligen Feier humanistischer Menschenverbrüderung – womit neben der Idee der Freiheit auch die Idee der ‚Sinfonie als Bildungsmittel' aufgehoben war im ‚Tiefsten und Grössten' – mit dem Volkston als nur mehr abstraktem Ingredienz: Musikalische Volksbildung war ersetzt worden durch schlichten Kinderglauben.» (S. 310)

Beethoven auf dem Sockel! Der mithin fast erschlichen wird. Was die Autorin *nicht* erwähnt; ihr Held ist, wie der Leser erst im Nachhinein im vollen Sinne registriert, nicht Beethoven, sondern der Redakteur: Der Löwenanteil ihrer Mühe gilt dem Sockel, nicht dem Standbild, was schliesslich meine Euphorie etwas dämpfte. – Blieben die Register nachzutragen, mit denen Bauers Buch ausgestattet ist: ein Verzeichnis aller Beethoven-Rezensionen in der *Berliner AMZ*, ein Mitarbeiterverzeichnis der *AMZ*, inclusive der nicht identifizierten Mitarbeiter, ein umfangreiches Literaturverzeichnis und das Personenregister. In meinem Exemplar fehlten die Notenbeispiele, sechs an der Zahl – ein Mangel, den der Verlag in einer Neuauflage sicherlich beheben wird.

Und nun zu Bauer zwei, dem so erzphilosopischen wie strapaziösen. Was natürlich in der Sache liegt. Von *fremder Sprache* heisst die Einleitung. Die rechtens darauf hinweist, dass der Mythos Beethovens adäquate Rezeption im Grunde fast verhindert habe: Taubheitsdrama, «Unsterbliche Geliebte» und «Neffentragödie» standen vor dem Werk, verstellten jede kritische Betrachtung, von der «fremden Sprache», ja jenem «schizophrenen Gestus, der bewusst kathartisch in Beethovens Spätstil aufscheint» ganz zu schweigen, die op. 125 seinem Hörer angesonnen habe. Diese Fremdheit, Unbotmässigkeit und implizite Zeitkritik wird für Johannes Bauer insbesondre im Politikum des ethischen Appels des Chorfinales manifest: einem Skandalon in Zeiten einer aggressiven, jenes Gleichheitspostulat nur müde ignorierenden, bloss noch auf Machterwerb und Akkumulation des Kapitals gerichteten, rabiaten Interessenpolitik nicht mehr des Citoyens, dem Beethovens Appel zu gelten hätte, sondern einzig des Bourgeois, der taub für jeden ethischen Gedanken ist. Dabei bemüht der Autor häufig die Ästhetik wie auch die Geschichtsphilosophie Hegels, der ihm denn auch den Schlüssel seiner Interpretation des Beethovenschen Kompositionsverfahrens liefert. So heisst es im Vorwort programmatisch:

«Beethovens Neunte Sinfonie verliert sich im Traditionsschutt der Ideologeme. Entgegen dieser Hypothek insistiert die vorliegende Monographie auf der Affinität der Komposition zum Reflexionsspektrum des deutschen Idealismus. Mit dem Nachweis, dass das musikalische Denken des Werks zentralen Ideen und Methoden der Philosophie Kants, Schillers, Fichtes und Hegels korrespondiert, thematisiert der Autor Beethovens Chef d'œuvre als Summe ihrer Ausdrucks- und Sinncharaktere: durch eine am historischen Kontext orientierte Dechiffrierung der kompositorischen Rhetorik und ihrer programmatischen Leitbahn aus dem Geist der musikalischen Faktur. Ermöglicht doch dieses hermeneutische Regulativ die Präzisierung der Zeitdiagnose und des Humanitätsprinzips der Komposition. Somit ein Verständnis ihrer antagonistischen Signatur, ihrer Zentrierung um die Ästhetik des Tragischen und Erhabenen, der wechselseitigen Kohärenz ihrer vier Satzstadien oder die Wirkung des idealistischen Sublimierungskanons auf das Konstruktionsgefüge. Zugleich schärfen sich der Analyse über die Differenz zwischen der imaginativen Logik der Tonsprache und der kausalen des Begriffs jene subversiven Kräfte der Musik, die die Legierung von Finalität und Ethos immer wieder aufrauhen...» (S. 5)

Wie Bauer dies Programm konkretisiert, macht sein Kapitel eins, *Transzendentale Schöpfungsimago* deutlich, dessen Motto ein Zitat aus Hegels *Logik* ist:

«Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Sein und Nichts, – (...) so muss das Unmittelbare des Anfangs AN IHM SELBST das Mangelhafte und mit dem Triebe begabt sein, sich weiterzuführen ... WERDEN ist diese imanente Synthesis des Seins und Nichts.» (S. 22)

Bauer beschreibt nun jenen «szenischen frisson», mit dem die Neunte anhebt. Und er deutet ihn wie folgt:

«Seiner Tendenz nach eine ‚creatio ex nihilo' wird der Anfang von Beethovens op. 125 über die Leere der Partitur der Schöpfungsimago transzendentaler Subjektivität vergleichbar, verspannt in die zentralen bürgerlichen Kategorien von Ich und Arbeit. (...) So fasst die Anfangsgenese der Symphonie für einen Augenblick den Wunschgedanken der Einheit von produzierender Tathandlung und produziertem Objekt in Töne, während ihr Beginn auf Exhaustion rekurriert, um im Ausgang von ihr und im Durchgang durch sie aus der Allmacht künstlerischer Freiheit in das Universum der Produktion umzuschlagen.» (S. 25 f.)

Auf deutsch: Beethoven schafft. Doch was er dabei wie bewerkstelligt, erklärt mir diese – für Bauers bizarren Argumentationsstil typische – mysteriöse Suada nicht. Sie ist ein Konglomerat verstiegener Thesen, die der Autor allesamt nur plakatiert, statt dass er etwa darauf hingewiesen hätte, dass sich Beethovens Arbeitsethos schon in seinen ständig mitgeführten Skizzenbüchern zeigte – auf dass nichts verlorengehe, auch nicht der roheste Gedanke, der dann in der Tat Material von Arbeit ist. Bauer wirft mit philosophischen Versatzstücken und einem nebulösen Theoremen-Sammelsurium nur so um sich, wobei es dem hegelisch untrainierten Leser nur mit Ach und Krach gelingt, so etwas wie den Bogen zu Beethovens Schaffen zu erhaschen. Auch Bauers Fremdwörtermanie – der Mann kann einfach alles brauchen, was nur kostbar, extravagant und bitteschön hermetisch klingt! – ist eine wahre Plage; manche Begriffe fand ich nicht einmal in meinem zuverlässigen 830-Seiten-Lexikon. Der Leser kommt sich, angebleckt von soviel unnütz angehäuftem Bildungsschrott, geradezu wie ein Idiot vor. Natürlich disponiert der Autor klug, ja überlegen über sein immenses Material; doch ist es schwierig, in diesem spekulativ gespreizten Habitus das analytisch ausgeleuchtete Objekt zu orten. Bauer hat theoretisch – und wenn man genug Geduld und Laune hat, sich auf seine manirierte Sprache, seine schwierigen Gedankengänge einzulassen – viel zu sagen. Praktisch wird er sich mit dieser Studie, die entschieden zuviel Aufwand treibt, als dass der Leser seine Freude an ihr haben könnte, wenig Freunde machen: weil Bücher, die man dreimal lesen müsste, um auch nur die Hälfte mitzukriegen, einfach anders geschrieben sein sollten. Beispiele gibt es ja – selbst unter Dissertationen.

Erika Deiss

Belehrend und unterhaltsam

Martin Geck: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus
Metzler, Stuttgart/Weimar 1993, 476 Seiten

Es gibt gewisse Bücher, die sind wie Musik: Sie teilen sich von selber mit. Was freilich heisst: Sie sperren sich dem diskursiven Zugriff, lassen sich nicht nacherzählen, selbst beschreiben lassen sie sich schwer – auch wenn man ihnen lesend leicht zu folgen vermag. Dazu zählt Martin Gecks *Von Beethoven bis Mahler*, eine Studie, deren insbesondre eingangs unvergleichliche Rasanz nicht etwa in der Programmatik gründet; dazu ist «Die Musik des deutschen Idealismus» zu vertraut. Sie liegt vielmehr in einer Vorgehensweise, deren Desultorik ungemein erfrischend ist: In einer beinahe ungeschminkten Umgangssprache werden hier die kompliziertesten Gedankengänge, musikalischen Prozesse – im Grunde ist das Buch eine Art erweiterter Konzertführer – und kulturhistorischen Ereignisse verhandelt. Die privaten Lebensumstände der Komponisten zur Entstehungszeit der Werke wie auch die Epochensignaturen sind darin präsent wie das Insekt im Bernstein, wobei Geck stets den aktuellen Stand der Diskussion mit einbezieht. Auch versucht der Autor ein enormes Wissen in ganz wenige heuristische Prinzipien so hineinzupacken, dass der Leser eine runde Sache vor sich hat; nicht zu verwechseln mit dem starren Deutungsraster des Systems, das Geck mitnichten auch nur ansatzweise propagiert. Im Text verstreut sind neben wenigen gezielt ausgewählten Illustrationen ferner zahlreiche, gelegentlich sehr subjektiv gefärbte Kurz-Essays, die oft ein Werk, manchmal auch nur ein einzelnes Motiv zum Thema haben; sie lockern die musikgeschichtlichen Diskurse auf. Erklärungsbedürftig ist indes der etwas schwammige Begriff des Idealismus: Geck versteht ihn nicht etwa als philosophischen *terminus technicus* des 18. Jahrhunderts; vielmehr soll er offenbar – denn der Begriff wird nur höchst unzureichend definiert – all jene Strebungen einbegreifen, die den ästhetisch-philosophischen Diskursen der Entstehungszeit der vorgestellten Werke zugrundelagen:

«Das unaufhörlich sich seiner selbst vergewissernde bürgerliche Subjekt bediente sich der Sprache des deutschen Idealismus. Dieser hatte seine philosophische und literarische Blüte in der Goethezeit, wirkte aber in den Künsten und Wissenschaften über Generationen hinweg fort. So wurden beispielsweise die musikästhetischen Diskussionen um ‚absolute' und ‚Programmusik' seit der Jahrhundertmitte weitgehend innerhalb eines vom Idealismus bestimmten Begriffssystems geführt. Für mich ist die Kategorie ‚Idealismus' somit nicht identisch mit dem Epochenbegriff ‚Klassik'; vielmehr verwende ich sie heuristisch: Die Leserinnen und Leser mögen selbst urteilen, wie weit er trägt, um Wesenszüge deutscher Musik im 19. Jahrhundert zu bündeln und in ihrem Zusammenhang plausibel zu machen.» (Vorwort, S. IX)

Ein gutes Fünftel von Gecks Studie nimmt Kapitel 1, übrigens mit Abstand das interessanteste der Arbeit, ein: *Der Ideenkomponist, von dem alles ausgeht: Beethoven und seine Sinfonien.* Es stellt Beethoven als «Musikdenker aus Leidenschaft» vor, der demonstriert, etwa im Scherzo der Klaviersonate op. 28, «wie sich aus den Ur-Elementen der Oktave und des Dreiklangs musikalisches Sein auf denkerisch höchstem Niveau neu konstruieren lässt» (S. 1). Folgerichtig setzt der Autor denn auch bei Beethovens «Sendungsbewusstsein im Kontext seiner Zeit» an: «Als Napoleon der Musik wollte er die Kunst des Komponierens beherrschen wie dieser die Strategie des Kriegführens» (S.2). Beethovens «energischer Drang nach einer Bildung, die ihn in einen umfassenden Sinn seiner Zeit gewachsen machen soll», drückt sich in jenem Furor aus, mit dem der junge »Meister« ebenso Komposition studiert wie sich auf Philosophie, Literatur und nicht zuletzt die Politik einlässt:

«In den drückenden und beengenden Verhältnissen eines Hofbediensteten aufgewachsen, müssen ihm die Revolutionsfanfaren vernehmlich in den Ohren geklungen haben. (...) Ist Napoleon Bonaparte für ihn der *Staats*künstler, so sieht der Komponist sich selbst als Staats*künstler* – bezogen auf den platonischen Idealstaat, in dem der Geist und die Kunst zum Besten des Menschen regieren.» (S. 13 ff.)

Im Kontext der Sinfonien 5 und 6 – «Erhabenheit des Schicksals, Schönheit der Natur» – folgt die ausführliche Auseinandersetzung mit den Theorien Kants und insbesondre Schillers, dem Beethoven leidenschaftlich anhing. So zeigt Geck, dass Schillers Schriften «Über das Pathetische», «Über das Erhabene» und «Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen» eine stupende Affinität zu Beethovens Kompositionsverfahren haben, dass die Kategorien des Schönen und des Erhabenen mithin die Leitgedanken dieser Sinfonien sind. Die Sinfonien 7 und 8 begreift der Autor als ein «Freudenfest mit Satyrspiel»; ausführlich würdigt er die Neunte als ein «philosophisches Gemälde»:

«Indem Beethoven mit intellektuellen Anspielungen und verbalen Erklärungen arbeitet, demonstriert er: es geht hier nicht um Musik, jedenfalls geht es um mehr als um Musik – es geht um die Rettung des Menschengeschlechts. Das freilich ist sein Offenbarungseid als eines Komponisten, der sich einmal vorgenommen hatte, die Welt qua Musik aus den Angeln zu heben: nun droht ihm Musik zur Magd der Ideologie zu werden.» (S. 92)

Kapitel 2, *Im Zeichen deutscher Innerlichkeit,* ist Schubert, Schumann und Brahms gewidmet, jenen Komponisten «im Schatten Beethovens», die sich mit dessen Werk je unterschiedlich auseinandersetzten. Während für Schubert das Erbe Beethovens zu einem nachgerade deprimierenden Erlebnis wird, ist Schu-

manns Beethoven-Verehrung unbefangen; der junge Schumann nennt ihn, zugleich mit Schubert, als seine Leitfigur; Brahms endlich wird schon früh als ein neuer Beethoven gefeiert. Wie jene «deutsche Innerlichkeit» zu verstehen sei, erläutert Geck anhand eines Gemeinschaftswerks von Schumann, Schumanns Schüler Albert Dietrich und Brahms, der Violinsonate über die Tonfolge F-A-E, die für das Lebensmotto Joseph Joachims stand: «Frei Aber Einsam» – eine Maxime, die Geck als «Die widersprüchliche Botschaft der absoluten Musik» begreift:

«Diese Kunst ist einerseits absolut, d.h. sie bedarf keiner ‚Programme' wie diejenige von Liszt und seiner ‚neudeutschen Schule', deren Erzeugnisse von Schumann mit Zurückhaltung, von dem Freundespaar Brahms/Joachim mit einer Mischung aus Verletztheit und Verachtung zur Kenntnis genommen werden. Sie ist andererseits voll von geheimen Anspielungen nach Art der Devise F-A-E: Hier äussert sich eine Elite, die von der geschäftigen Welt und von den Äusserlichkeiten des Musikbetriebs nichts wissen will und sich ihre innere Welt schafft – ‚frei, aber einsam', ‚einsam, aber frei'. (...) Die ‚Freien, aber Einsamen' wissen nicht mehr, was sie wollen, sondern nur noch, was sie *müssen*: in Musik sich suchen und finden. Ihre Hörer lassen sie an ihrem Diskurs mit sich selbst teilhaben – nicht mehr und nicht weniger.» (S. 124 ff.)

Spätestens hier wird aber deutlich, dass das Schlagwort von der «absoluten Musik», als historische Kategorie verstanden, erst auf Beethovens Erben anzuwenden sei, schreibt Geck: denn Beethoven blieb zeitlebens Aufklärer,

«wie trotzig und verzweifelt auch immer. (...) Die Devise ‚frei, aber einsam', die sich treffend zur Bestimmung ‚absoluten' Komponierens heranziehen lässt, trifft auf ihn letztendlich nicht zu: Beethoven ist nicht frei genug, denn er hat eine öffentliche Sendung, und eben deshalb ist er auch nicht einsam genug – er arbeitet ja gemeinsam mit dem Besseren und Edleren seiner Zeit an der Höherentwicklung der Menschheit.» (S. 136 f.)

Kapitel 3 stellt Liszt und Mendelssohn-Bartholdy vor – ein ungleiches Paar, «der eine skandalumwitterter Allerweltskerl, der andere Musterknabe der Nation», deren Schaffen gleichwohl, programmatisch, «im Dienst der Volksbildung» stehe. Kapitel 4, *Wagner – vom Ring her gesehen*, bringt zunächst, unterm Titel «Der philosophische Horizont» einen reichlich opernführerhaften Überblick der Werke vom «Rienzi» bis zum «Parsifal»; das Subkapitel «Der zeitgeschichtliche Rahmen» reisst dagegen, unter exzessiver Zitation der Biographie, jene Perspektive auf, die klarstellt, dass der *Ring* «ein durchaus von politischem Sendungsbewusstsein gezeugtes Werk ist»; doch werden auch Wagners zutiefst peinliche Auslassungen zum Thema «Das Judentum in der Musik» nicht unterschlagen. Folgt ein konventioneller Einschub über «Mythos und Dichtung». Im Abschnitt «Die ersichtlich gewordenen Taten der Musik» schliesst Geck die theoretischen Schriften Wagners mit seinen Kompositionen kurz, wobei wiederum allein der *Ring* die zahlreichen Musikbeispiele liefert. Endlich resümiert «Der *Ring* – Lebenswerk und Vermächtnis» insbesondere Nietzsches Engagement in Sachen Wagner; abschliessend zieht der – sträflisch oberflächliche – Essay «Parsifal, Hitler und *Das Drama des begabten Kindes*» nochmals die Summe aus Wagners «Polarität von Trieb und Geist» – eine insgesamt nicht unsolide, aber eher dröge Wagner-Schau, die keine neuen Denkanstösse vermittelt und wenig Anregungen bietet.

Differenziert und psychologisch einfühlsam dagegen Kapitel 5, *Die Welt noch einmal: Bruckners und Mahlers sinfonischer Monumentalismus*. Vor dem Hintergrund der Gründerzeit und ihrer Sinnkrise im Zeichen Nietzsches und des Nihilismus heisst sein erster Abschnitt folgerichtig «Abschied von Beethoven», dessen aufgeklärte Rationalität sich mit dem neuen Zug der Zeit – beschreibbar «in den Kategorien des Universalismus, des Monumentalismus und des Mystizismus» – nicht mehr verträgt. So konstatiert der Autor die «Erstarrung» der idealistischen Ästhetik in der Sinfonik Bruckners, dessen «Persönliches» zwar «unwiderlegbar» sei – doch die «Geschichten», die er Mann erzähle, seien nicht die seinen, steht in Gecks geradezu bekenntnishaftem Kurz-Essay zu lesen:

«Werke können gewinnen, indem man sie immer wieder hört. In diesem Sinne schätze ich die Musik Bachs, nicht diejenige Bruckners: Die Vorstellung, den Weg seiner *Sinfonie* ein um das andere Mal abschreiten und mit ihm die immer gleichen Plätze aufsuchen zu sollen, ermüdet mich. Nicht, dass man eine vertraute Richtung nicht täglich einschlagen könnte! Doch mit Bruckner geht man einen Kreuzweg, an dessen einzelnen Stationen er demonstrativ auf die Knie fällt und seinen Begleiter auffordert, dasselbe zu tun.» (S. 400)

Ganz anders freilich Mahler, dieser Grossmeister der Ironie, dessen Sinfonik «Triumph und Ende romantischer Ästhetik» spiegele:

«Mahler geht einen entscheidenden Schritt weiter. Auch er weiss kein besseres Medium als die Sinfonie, um zu sagen, was er sagen will: steht diesem Medium jedoch nicht wie ein skrupelhafter Nachgeborener gegenüber, sondern wie ein furchtloser, von keinem Erbe belasteter Wiederentdecker. Sinfonie ist für ihn nicht mehr die historische Gattung, zu welcher Beethoven sie gemacht hat: Sie ist für ihn – in einem emphatischen Ursinn des Begriffs – tönendes Universum.» (S. 408 f.)

Neue Einsichten oder markante Korrekturen des tradierten Mahler-Bildes bringt der *tour d'horizon* der Sinfonien allerdings kaum.

Der Epilog *Die Musik des 19. Jahrhunderts in der Spannung zwischen Idealismus und Romantik* beschliesst ein Buch, das – nützlich, unterhaltsam und belehrend – durchaus das Zeug zu einem Standardwerk der von ihm behandelten Epoche hat.

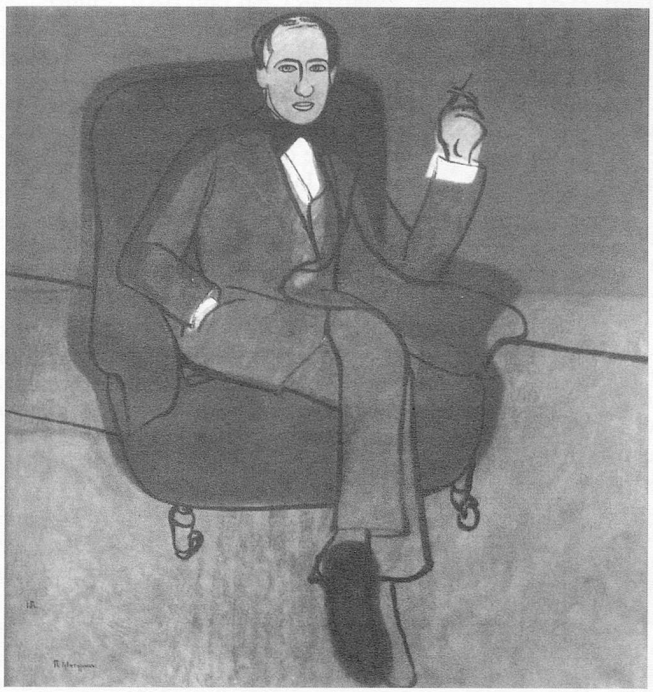
Erika Deiss

Musikgeschichte der Vergessenen

Detlef Gojowy: Arthur Lourié und der russische Futurismus
Laaber-Verlag, Laaber 1993, 326 S.

Detlef Gojowys neueste Publikation vermittelt mehr, als der Titel *Arthur Lourié und der russische Futurismus* erwarten lässt. Gewiss, im Zentrum steht die Person des Komponisten Lourié und seine Beziehung zu den russischen Futuristen. Aber Gojowy zeichnet den ganzen Lebensweg des Komponisten von 1892 bis 1966 nach und bezieht in seine Betrachtungen auch den italienischen Futurismus ein. Es handelt sich also um ein Stück Musik- und Geistesgeschichte und damit auch um die Geschichte der politischen Ereignisse innerhalb dieser Zeitspanne aus der Perspektive jener, von denen Brecht sagt: «die im Dunkeln sieht man nicht». Gojowy vermittelt dabei ein ausserordentlich breites Wissen und tiefe Einsichten. Er schreibt «leserfreundlich», sodass die Arbeit durchaus als «Lesebuch» aufgenommen werden kann. Zugleich aber genügt sie hohen wissenschaftlichen Ansprüchen: Die vielen Zitate – zum Teil private mündliche Informationen aus Louriés Freundes- und Bekanntenkreisen – sind genau belegt: 459 Anmerkungen auf 276 Textseiten! Zur Wissenschaftlichkeit gehört neben der althergebrachten Schreibweise der russischen Namen auch die moderne wissenschaftliche Transliteration der kyrillischen Orthographie; also gleich in der Einleitung auf S. 9: «Arthur Vincent Lourié (Artur Sergeevič Lur'e)». Die Zitate nehmen etwa die Hälfte des Textes ein. Das ist durchaus positiv zu bewerten, weil es sich oft um schwer zugängliche, zum Teil eben auch persönliche Quellen handelt, und weil die Zitate, oft sehr ausgedehnt vermittelt, ein lebendiges Bild «dramatis personarum» abgeben. Und um ein Drama handelt es sich tatsächlich, wobei Louriés Schicksal symptomatisch für den Zeitraum seines Lebens ist.

Wir erleben den Aufbruch der Musik in unbekannte Welten bereits kurz nach der Jahrhundertwende, also Jahre vor der russischen Revolution, wobei unter dem Einfluss von Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* mit neuen Skalen und Mikrointervallen, vor allem Viertel- und Sechsteltönen, experimentiert wurde. Die Welt der Symbolisten («Skrjabinisten») und Futuristen – Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker – mit ihrem Zentrum, dem Künstlerlokal zum «Streunenden Hund», nachgebildet den Treffpunkten «Chat noir» und «Lapin agile» in Paris, wird anhand von Dokumenten aller Art und Manifesten lebendig geschildert. Erster Pionier auf dem Gebiet der Vierteltöne war Ivan Wyschnegradsky, auf den sich Lourié bei seinen eigenen Versuchen berief. Im Futuristen-Almanach *Strelec* (Bogenschütze) veröffentlichte er 1915 eine Abhandlung über Viertelton-Notation am Beispiel einer Viertelton-Kom-



Petr Vasilievich Miturich: Porträt des Komponisten Arthur Lourié (1915)

position. Auf Seite 32 von Gojowys Buch ist ein Blatt davon reproduziert. Leider ist die Wiedergabe so klein und unscharf, dass just die neuen Zeichen selbst mit der Lupe nicht identifiziert werden können.

Schon im Jahre 1913 trat Lourié, ein Jude sephardischer Herkunft, zum Katholizismus über, was den Grundstein legte zu seiner immer intensiveren Hinwendung zu religiösen Themen. Diese sollten in der Zeit seines Aufenthaltes in Frankreich – 1924–1941(!) – unter dem Einfluss des neothomistischen Philosophen Jacques Maritain – von 1945 bis 1948 französischer Botschafter beim Heiligen Stuhl – seine geistige Heimat werden. Neben seinen kühnen *Formen in der Luft* schrieb er bereits 1915–1917 Musik zu religiösen Texten. Die Motette *Anathema*, vollendet am 19. Juni 1951, widmete er dem Papst Pius XII!

In der Zeit des Futurismus hatte Lourié Umgang mit Dichtern wie Velimir Chlebnikov und Vladimir Majakovskij, aber auch etwa mit dem Bildhauer Vladimir Tatlin. Dieser ist berühmt geworden durch sein «Projekt für ein Monument der 3. Internationale» (1920), das aber nie definitiv ausgeführt werden durfte. Die wichtigen Auseinandersetzungen mit dem italienischen Futurismus sind dokumentiert durch den Artikel *Wir und der Westen* (S. 97). Anlass dazu bot die Russlandreise von Filippo Tommaso Marinetti («Wir wollen den Krieg verherrlichen») im Winter 1914.

Die fortschrittlichen Künstler begrüssten 1917 den Sieg der Bolschewiki über den Demokratieversuch von Kerenskij, weil sie sich eine radikale Befreiung von den Fesseln der Vergangenheit im Sinne ihrer Welterlösungsutopien erhofften. Tatsächlich behandelten die neuen Machthaber diese geistige Elite vorerst pfleglich (vgl. S. 125ff.). Der erste Kulturminister, der liberale Anatolij Lunačarskij, berief erstrangige Künstler zu Kommissaren: Lourié leitete die Musikabteilung und den Staatsverlag, zu Kunstkommissaren wurden u.a. Wassili Kandinsky und Marc Chagall ernannt. Aber sehr bald wendete sich das Blatt, und die freiheitlichen Künstler gerieten immer mehr unter den ideologischen Druck der Bolschewiki. Eine grosse Emigrationsflut setzte ein; wie viele bedeutende Köpfe (u.a. die drei oben Genannten) verliess Lourié Russland. Von einer Dienstreise nach Berlin 1922 kehrte er nicht mehr in seine Heimat zurück. Die vielen Zurückgebliebenen aber erwartete ein schreckliches Schicksal: Unzählige gingen in den stalinistischen Lagern zugrunde, Jessenin und Majakowskij brachten sich um, wieder andere erhielten Publikationsverbot und wurden totgeschwiegen, wie etwa Louriés bedeutender Komponistenkollege Nikolaj Roslavec, der, wie Lourié selber, auch in Westeuropa mit Aufführungen nicht eben verwöhnt wird.

In einem umfangreichen Aufsatz *Unser Marsch*, der erst 1969 veröffentlicht wurde (zitiert auf S. 132ff.), blickt Lourié in Porträts seiner damaligen Mitkämpfer zurück auf die Zeit des russischen Futurismus. Er hält auch nach 50 Jahren an seiner damaligen künstlerischen Position fest, verurteilt aber zugleich die politische Revolution, die den freien Willen des Künstlers zugunsten politischer Doktrin vernichtet habe (cf. Seite 143: «Schluss», mit Verweis auf den Artikel «Wir und der Westen», S. 97). Wir erleben anhand zahlreicher Dokumente einerseits die Verklärung seiner heroischen russischen Zeit, anderseits das Gefühl von Fremdheit und Einsamkeit, zuerst in Frankreich, dann in Amerika. Er teilt damit das tragische Schicksal vieler russischer Emigranten. Äusserungen aus der Zwischenkriegszeit lassen Louriés kompositorische Position oft unklar erscheinen; Gojowy weist auf Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität im Schaffen Louriés jener Zeit hin (S. 167ff.) und ergänzt auf S. 267, dass Lourié «einerseits wohl rechtzeitig eine Verantwortung für die sowjetische Kulturpolitik nicht mehr mittragen wollte, aber dann andererseits, keine acht Jahre später, im Fahrwasser ästhetischer Konzeptionen segelte, die denen Ždanovs und der stalinistischen Kulturpolitik gar nicht so unähnlich waren und in deren Namen schliesslich die gesamte sowjetische Avantgarde ausgelöscht werden sollte...» Eine Pendelbewegung wird sichtbar, wie sie auf allen Gebieten menschlicher Aktivität stattgefunden hat. Nach dem Aufbruch in den vorrevolutionären Jahren der allmähliche Rückzug ins Traditionelle, in die Restauration. («Der Katholizismus ersetzte Lourié die Wurzeln der heimatlichen Erde», S. 177). Wichtig ist in diesem Zusammenhang der 1936 erschienene Artikel *Die Melodie* (S. 178ff.).

In der Zeit seiner zweiten Emigration litt Lourié unter der Wirkungslosigkeit seines Schaffens in der amerikanischen Öffentlichkeit. In einem denkwürdigen Aufsatz *Approach to the Masses*, erschienen Mai/Juni 1944 in *Modern Music* (bei Gojowy ab S. 228) lesen wir: «Das Problem des Populismus in der Musik stellt ein sehr aktuelles Problem dar.» Wie aktuell in der Tat! – und nicht nur auf musikalischem Gebiet. Der bereits erwähnte Pendelschlag ist im Gefolge der Postmoderne heute wieder an einem vergleichbaren Punkt angelangt. Das Buch endet mit dem ungekürzten Abdruck eines Aufsatzes aus dem Jahre 1948 *Warum haben sie das getan?*, worin Lourié in ungehemmter Bitterkeit und deshalb auch z.T. mit Argumenten, die aus dem Arsenal reaktionärer Ideologie stammen, mit dem russischen Marxismus ins Gericht geht und das gequälte heilige Russland beklagt und verklärt.

Leider verzichtet Gojowy ganz auf musikalische Analysen. Das ist schon deshalb bedauerlich, weil nur wenige Werke Louriés – vor allem Werke für Klavier allein – leicht zugänglich sind. Allerdings zeigt ein Blick in diese Klaviernoten, dass Lourié seit den *Formen in der Luft* (1915) zu historisch älteren, ja konventionellen Satztechniken zurückgekehrt ist. Wohl berichtet Gojowy von Kompositionen mit Klangfeldern und Tendenzen zu einer Zwölftönigkeit lange vor Schönbergs «Entdeckung». Aber schon eine einzige fundierte Analyse eines charakteristischen Werkes wäre eine notwendige und willkommene Bereicherung des im übrigen so guten Buches gewesen.

Vom Aufbruch nach 1945 wurde Lourié nicht erfasst. In Darmstadt etwa war vorerst nur die 2. Wiener Schule gefragt. Lourié tauchte erst 1988 auf, in einem Referat, eben von Gojowy. Gidon Kremer freilich hat zahlreiche Werke öffentlich aufgeführt und vor kurzem bei DG eine CD (437 788-2) mit dem Concerto da camera und anderen Werken aus Louriés neoklassizistischer Phase eingespielt. Im übrigen sind auf CD nur einige Kammermusik- und Kla-

vierwerke (mit Marie-Catherine Girod auf Accord 201072) greifbar. In der Konzertreihe «Musik im 20. Jahrhundert» des Saarländischen Rundfunks hatte Heinz Holliger 1990 als Programmgestalter zahlreiche Kammermusiken von Lourié und Roslavec, von Lourié ausserdem noch die *Sinfonia dialectica,* aufgeführt.

Jacques Wildberger

Fragments inachevés

Frédéric Chopin : Esquisses pour une méthode de piano, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger Flammarion, Paris 1993, 138 p.

Dans la troisième édition de son déjà classique «Chopin vu par ses élèves» (1988), Jean-Jacques Eigeldinger annonçait son intention de publier le projet de Méthode de Chopin et de compléter ainsi les références éparses qu'il y faisait dans le corps de son ouvrage. Ce document vient aujourd'hui éclairer de façon précieuse la spécificité révolutionnaire du pianisme chopinien. A la différence d'un Liszt, en effet, dont de nombreux disciples professionnels se chargèrent de faire la synthèse d'un enseignement technique tout empirique et d'en dégager ultérieurement les lois, Chopin n'eut que peu d'élèves qui firent une retentissante carrière de concertiste ou de professeur (à la notable exception, il est vrai, de Mathias – lui-même professeur de Raoul Pugno et d'Isidore Phllipp – et de Mikuli, dont le disciple Michalowski sera notamment le maître de Wanda Landowska, Manuel Rosenthal et Heinrich Neuhaus) : le secret de son enseignement est donc à chercher en priorité chez lui-même.

Pourtant, le lecteur avide de découvrir sous une forme systématique la quintessence de l'art du piano chez Chopin ne pourra qu'être déçu à la lecture de ces pages : fragments inachevés qui semblent avoir accompagné le compositeur de 1837 à 1846 environ et complétés d'un modeste plan probablement dicté à son élève Paul Gunsberg, ils ont fait l'objet de nombreux repentirs qui attestent l'embarras de leur auteur face à l'acte d'écrire. Pressenti à la mort de Chopin pour en poursuivre la rédaction, un autre élève, le Norvégien Tellefsen, infléchit son travail en direction d'un traité personnel du mécanisme du piano, resté lui aussi inachevé et qu'Eigeldinger publie pour la première fois en complément au texte de son maître. Il faut rendre hommage à l'éditeur dont la rigueur philologique a permis de nous restituer la lecture et l'ordonnance probable des diverses sources d'un manuscrit difficile et qui nous offre simultanément la possibilité d'en recouper la teneur avec plusieurs témoignages de première main.

L'intérêt de la publication réside dès lors dans quelques aperçus originaux, qu'un commentaire avisé permet de resituer dans un contexte plus vaste. Ainsi Eigeldinger définit excellemment Chopin pédagogue comme un «dialecticien pragmatique», soucieux de définir les moyens techniques en fonction des buts artistiques à atteindre et visant à simplifier les catégories instrumentales en proscrivant tout exercice répétitif au profit d'une approche consciente, fondée sur les bases naturelles du toucher. Certes, «il est pathétique de le voir expliquer des notions solfégiques élémentaires pour se conformer aux usages du temps», mais c'est cependant l'occasion pour Chopin de préciser son esthétique musicale à partir du solfège. Définissant le principe de la double portée pour la notation de la musique de clavier et la position centrale de l'ut 3 au milieu du piano et au milieu de l'espace perceptible acoustiquement, Chopin insiste sur l'adéquation entre langage et musique : ce ne serait là qu'un simple truisme remontant à la querelle entre Rameau et Rousseau, si de nombreux témoignages n'insistaient sur le sens du phrasé et de l'articulation de son jeu pianistique, élément également cardinal de son enseignement. La saisissante formule : «le poignet [:] la respiration dans la voix» synthétise tout à la fois l'adaptation du bel canto au toucher instrumental, la primauté du legato dans l'éducation pianistique et un «redendes Prinzip» dont l'origine remonte au moins à l'esthétique de Carl Philipp Emanuel Bach.

Si le toucher est pour Chopin l'alpha et l'oméga de la technique pianistique, c'est qu'il existe une adéquation profonde entre la topologie du clavier et la morphologie de la main. Cette adéquation explique pourquoi Chopin, à la différence de tous ses contemporains, laisse de côté dans ses exercices la tonalité solfégiquement facile de do majeur au profit de tonalités riches en touches noires, notamment si majeur dans laquelle les 2e, 3e et 4e doigts de la main droite fonctionnent comme autant de points d'appui naturels légèrement rehaussés (mi–fa#–sol#–la#–si). Les catégories techniques prises en considération s'en trouvent de même radicalement simplifiées et se résument au jeu monodique conjoint, au jeu monodique disjoint et au jeu polyphonique. Par ailleurs le sempiternel problème de l'égalité du jeu peut être abordé sous un angle original : chaque doigt étant différent, il est illusoire de vouloir niveler leurs différences et il faut au contraire les considérer comme les ultimes prolongements de la main, du poignet, du bras et, en dernière analyse, du cerveau. On ne saurait ainsi concevoir une pédagogie plus opposée à celle de Kalkbrenner, pour lequel l'agilité des doigts était un but ultime à atteindre au moyen de procédés artificiels comme le guide-mains.

Cet éloge du naturel explique la déconcertante simplicité des quelques rares exercices proposés par Chopin. Leur intérêt réside notamment dans l'absence de notes tenues et bloquées dans les exercices pour les cinq doigts, par l'emploi paradigmatique et novateur de l'accord de 7e diminuée (dans lequel tous les doigts sont situés à distance égale) pour l'étude du jeu disjoint, et par l'extension de la main au-delà de la limite habituelle de l'octave en la faisant pivoter autour des doigts centraux. Ils nous ramènent à maintes pages d'une musique qui demeure à bien des égards fondatrice du piano moderne.

Philippe Dinkel

Eine verpasste Chance?

Vera Sonja Stegmann: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie. Verlag Peter Lang, New York etc. 1991 (Music in Literature and Society, Vol. 1), 202 S.

In einem Interview malte sich Pierre Boulez 1967 aus, was geschehen wäre, wenn Strawinsky und Brecht in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hätten: «Mein Gott, was hätte das für ein Resultat gegeben.» Eine verpasste Chance? Dass beide Künstler sich mit ähnlicher Vehemenz von Wagners Gesamtkunstwerk abwandten und in ihren Bühnenwerken die Elemente Musik, Sprache und Bühnenbild auf vergleichbare Weise trennten und montierten, war schon den Zeitgenossen aufgefallen. Nachdem sich Jürgen Engelhardt diesen Ähnlichkeiten 1984 aus musikwissenschaftlicher Sicht angenähert hatte, untersuchte die US-amerikanische Germanistin Vera Sonja Stegmann solche Bezüge aus literaturwissenschaftlicher Sicht.

Zu einer persönlichen Berührung zwischen Strawinsky und Brecht kam es erst sehr spät. Zwar empfand der russische Komponist das «Mahagonny-Songspiel» schon 1933 als ideale Ergänzung seiner «Histoire du soldat», jedoch kam es erst im kalifornischen Exil zu einer dokumentierten Begegnung beider Künstler. Anlässlich seines «Lukullus»-Projekts hatte Brecht damals sogar eine Zusammenarbeit mit Strawinsky erhofft, weil er dessen rhythmische Musik als besonders geeignet empfand für episches Theater. Strawinsky lehnte jedoch ab. 1947 allerdings äusserte er sich enthusiastisch über die Uraufführung von «Galileo Galilei», zu der Hanns Eisler die Musik geschrieben hatte. Wie aber war es in den zwanziger Jahren? Hatte damals Kurt Weill wirklich eine Mittlerfunktion übernommen? Und sind die interessanten Ähnlichkeiten, die die Autorin vor allem zwischen Weill und Strawinsky beobachtet, auch tatsächlich als kausale Querverbindungen zu interpretieren? Ergibt sich aus der chronologischen Abfolge der szenischen Uraufführung von Strawinskys «Oedipus Rex» unter Klemperer (1928), von Leopold Jessners Berliner «Oedipus»-

Inszenierung (1929) und der Leipziger Premiere von «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1930) tatsächlich eine innere Abhängigkeit? Trotz aufschlussreicher Parallelen zwischen Strawinsky und Weill einerseits und Jessner und Brecht andererseits bleibt der Zusammenhang zwischen den Zentralfiguren Strawinsky und Brecht unklar. Sie stehen weiterhin in Distanz.

Zu den wichtigsten Motivationen für das epische Theater gehörte neben der Desillusionierung durch den Weltkrieg ohne Zweifel die kritische Auseinandersetzung mit dem Wagnerismus. Die Autorin holt hier zu einem weiten europäischen Panorama aus und findet in der Wagner-Kritik Hanslicks, Nietzsches und Busonis, aber auch bei Satie, Cocteau, Diaghilew und Meyerhold Elemente, die dann für Strawinsky und Brecht wesentlich werden sollten. Wenn etwa Hanslick die Gefühlsästhetik mit dem Alkoholkonsum vergleicht, nimmt er Argumente Brechts vorweg. Strawinskys Aversion gegen Wagner wurde gefördert durch seinen Bayreuth-Besuch im Jahre 1911, wo ihn das quasireligiöse Ritual der «Parsifal»-Aufführung abstiess. Seit diesem Erlebnis verstärkte sich seine Auffassung, dass Musik nichts ausdrücke und der Hörer ihr gegenüber in beobachtender Distanz bleiben solle. Vor allem aber entwickelte Strawinsky ein prinzipielles Misstrauen gegen die Oper.

Im Kapitel über den Antiwagnerismus Brechts und Weills kommt die Autorin offenbar aus mangelndem Sprach- und Musikverständnis zu mehreren Irrtümern. So missdeutet sie Brechts frühe Augsburger Glosse über den Konservativismus der Wagnerianer als Zeugnis für seinen euphorischen Wagnerismus. Kaum zu halten ist ausserdem ihre These, in Brechts stummem Dirigieren des «Tristan» deute sich bereits eine epische «Trennung der Elemente» an; die imaginierte Musik ist im Gegenteil Inbegriff von Romantik. Und Brechts Stück «Trommeln in der Nacht» kann trotz aller Wagnerkritik kaum als Oper bezeichnet werden. Ein gründliches Lektorat hätte schliesslich Stilblüten wie «Brechts Angst vor dem Theater ... galt umso mehr für die Oper» (76) getilgt.

Eigentliches Ziel der Arbeit ist die knappe vergleichende Analyse der «Geschichte vom Soldaten» und der «Dreigroschenoper». Zu den gemeinsamen epischen Merkmalen gehört der Montagecharakter. Er wird bei der «Histoire» (hier gestützt auf die Untersuchungen von Matthias Vogt zu Strawinsky und Ramuz) wie auch bei dem Brecht-Weill-Werk durchaus einleuchtend aus Kürzungen des Textbuches erklärt. (Der Begriff «Libretto» ist allerdings sowohl bei Ramuz als auch bei Brecht wenig angebracht.) Als Gemeinsamkeit wird auch die Bedeutung der Gardine bzw. des Vorhangs, von Doppelung und Spaltung sowie die sprachliche Form des Aufzählens untersucht.

Die Ausführungen zur Musik sind nicht nur da enttäuschend, wo beispielsweise der Begriff des «syllabischen Komponierens» (167) missverstanden wird oder angebliche Bezüge zwischen dem Dreigroschenoper-Vorspiel und dem Teufelsmarsch am Schluss der «Histoire» hergestellt werden. Leitete Weill 1928 die jazznahe Orchestrierung wirklich aus der Strawinsky-Komposition her? Und warum fehlen bei den Wurzeln des epischen Musiktheaters die gerade für Brecht so wichtigen Bereiche Jahrmarkt und Bänkelsang? Als Herausgeberin von «Communications», der Zeitschrift der Internationalen Brecht-Gesellschaft, dürften der Autorin diese Defizite mittlerweile selbst aufgegangen sein.

In der Textanalyse ist ihre Arbeit dagegen ergiebiger und vermag lohnende Einsichten zu vermitteln, nicht zuletzt auch zu den unterschiedlichen Intentionen, die Strawinsky und Brecht trotz ähnlicher Verfahrensweisen trennten. «Strawinskys Theater zielte auf eine Veränderung der Kunst, Brechts hingegen mehr auf eine Veränderung der Welt.»

Albrecht Dümling

Die Frage nach den Ausdrucksaspekten

Marielle Larré (Hg.): Rudolf Kelterborn
Pro Helvetia/Zytglogge-Verlag, Bern/Zürich 1993, 154 S.

Etwas nachträglich zum 60. Geburtstag (der war 1991) gibt der vorliegende Band 3 der *Dossiers Musik* einen ausführlichen Überblick über Werk und Wirken Kelterborns, mit chronologischem Werkverzeichnis, Bibliographie und Diskographie sowie eröffnend, unter dem Rubrum *Stationen,* mit einer tabellarischen Biographie. – Kelterborns Tätigkeit *als Musikvermittler und Programmgestalter* beschreibt Urs Frauchiger; seit den frühen 70ern konzipierte Kelterborn bei Radio DRS (von 1974–80 auch als Leiter der Musikabteilung) vorzugsweise Programme nach dem Prinzip der «Konfrontation», indem er, anscheinend etwas früher als andere aufgeschlossene Radioleute, etwa «Original Appenzeller Streichmusik» mit «Barocker Cembalomusik» D. Scarlattis und F. Couperins kombinierte. Freilich hilft auch hohe Originalität wenig gegen die Diktatur von Reklame und Rentabilität: «Als das Radio sich unter dem Druck von Politik und Wirtschaft des Kulturauftrags in immer sträflicherer Weise entledigte, wandte Kelterborn sich anderen Vermittlungsformen zu», eben v.a. dem guten alten Konzert. Die hier faksimilierten Programme, jeweils unter Einschluss eigener Werke Kelterborns, zeigen eine subtil-mehrschichtige Verzahnung und Gegenüberstellung, die zu einer Harmonie von Entgegengesetztem führen: das Programm, übergreifenden Tendenzen der Konzertentwicklung entsprechend, als Meta-Kunstwerk für sich selbst, allerdings hier eines neuen Typs. – Unter dem Obertitel *Docere inveniendo – Invenire docendo* behandelt Anton Haefeli den *Komponisten als Musikdenker und Lehrer.* Für den Nicht-Eingeweihten wären hier über die Verweise auf Analogien zu Schönberg und Ratz einige konkrete Namensnennungen von Schülern nicht ohne Interesse.

Den Hauptteil des Bandes nehmen Aufsätze zu Aspekten, einigen Gattungen und einem Einzelwerk ein. Der bedeutende, knappe Beitrag des viel zu früh gestorbenen Hans Oesch *(Fragmentierte Glieder von Tonalität. Musikalische Metaphern im Werk Rudolf Kelterborns)* befasst sich mit drei Typen tonaler Klänge, die als Fremdkörper, gewissermassen Materialzitate (oder eben «Metaphern»), in die «atonikale Sprache» mit jeweils spezifischer, kontextabhängiger Semantik eingebaut werden: (C-) Durdreiklang, grosse Sexte, Quint/Quart-Teilung der Oktav). Roman Brotbecks *Analytische Skizzen zur Beziehung Text-Musik in den Vokalwerken ...)* beginnen mit der Frage «Wie vertont man folgende Verse: 'Intervalle/ steigen und fallen' (Herbert Meier)?». Der Zumutung des Textdichters entzieht sich Kelterborn elegant, indem er eben keine Tonhöhen- oder Dynamik-Zwischenräume komponiert, allenfalls Tondauern-«Intervalle». Ebenso stellt er sich, so Brotbeck, «taub zu der im Text fast zu stark suggerierten Ikonizität» der räumlichen Auf- und Abbewegung – wobei es ihm, wie das Notenbeispiel zeigt, aber doch sichtlich schwerfällt, sich gegen die – im Doppelsinn – kadenzielle Tendenz des zweiten, abschliessenden Worts «fallen» ganz zu verschliessen. Auch an einigen andern Stellen von Brotbecks dichten und differenzierten Ausführungen liesse sich anhand der erfreulich reichen Notenbeispiele über die ausschliessliche Triftigkeit der «Purifizierung der Zeichenwelt» debattieren, die Brotbeck zugleich als antipolitisch politisch interpretiert.

Eine knappe *Übersicht* über Kelterborns fünf bislang aufgeführte Opern gibt Andres Briner. Umso ausgiebiger analysiert Hans Ulrich Lehmann die *Traummusik,* und zwar, gegenläufig zu Kelterborns eigener Vermittlung von «Musik als Ausdruckskunst» und «struktureller Gestaltung», unter dezidierter Beschränkung auf letztere. Der Begriff «Ausdruckskunst» fällt auch einleitend in Walter Kläys *Dramatik und Diskurs in Kelterborns Kammermusik.* Wie das Modewort «Diskurs» befürchten lässt, verdünnen sich bei Kläy Ausdruck und Dramatik, obwohl er «absolute Musik» eher für eine Chimäre hält, zu ziemlich abstrakten Prozessen: «Wir erleben eine imaginäre szenische Handlung», wobei Kläy leider darauf verzichtet, genauer ausfindig zu machen, welche es denn sei, die wir hier erleben. In seinen Ausführungen *Zur Entwicklung der Kompositionstechnik in Kelterborns Orchesterwerken* schliesslich verzichtet Martin S. Weber von vornherein ganz auf Fragen nach Ausdrucksaspekten.

Hanns-Werner Heister

Im direkten Kontakt mit Musikschaffenden

Harald Kaufmann: «Von innen und aussen». Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, hrsg. v. Werner Grünzweig und Gottfried Krieger
Wolke Verlag, Hofheim 1993, 335 S.

Mit «Von innen und aussen» liegt eine vielseitige und informative Zusammenstellung von Materialien aus Kaufmanns Feder vor. Sie ergänzt die bereits erschienenen Sammelbände «Spurlinien» (1969) und «Fingerübungen» (1970). Endlich, über 20 Jahre nach dem Tod Kaufmanns, nahmen sich die beiden aus Graz stammenden Musikwissenschaftler Werner Grünzweig und Gottfried Krieger des reichen, aber verstreuten und teilweise noch unveröffentlichten Schatzes an Texten Kaufmanns und insbesondere seines Briefwechsels an. Der Austausch mit Ligeti, mit dem Kaufmann über viele Jahre hin intensiven freundschaftlichen Kontakt hatte, ist hier hervorzuheben. Aufschlussreich ist auch der etwa zwei Jahre dauernde Briefwechsel mit Adorno, der anlässlich der ersten «Grazer Akademie» 1967 begann. Durch die Briefe bestätigt sich das, was sich in Kaufmanns Texten bereits manifestiert: das starke Eingebundensein seiner theoretisch-reflektierenden Arbeit in den direkten Kontakt mit Musikschaffenden, seine kooperative Art zu diskutieren und sein Interesse an interdisziplinärem Austausch. «Selten habe ich bei einem Menschen geistige Integrität und strategische Begabung so glücklich verbunden gefunden wie bei Ihnen [...].» (S. 274, Adorno am 31.10.67) Nicht zuletzt verweist auch der assoziative und damit an die beiden zuvor erschienenen Sammelbände anknüpfende Titel «Von innen und aussen» auf Kaufmanns «Eingebundensein» etwa zwischen Theorie und Praxis oder musikalischer Analyse und Öffentlichkeitsarbeit, kurzum auf seine Sorge um ernsthafte Forschung und ihre gesellschaftliche Vermittlung.

Die vorliegende Sammlung enthält neben den Briefen, die etwa ein Drittel des Raumes einnehmen, auch Aufsätze sowie Kritiken, Programmheftbeiträge und drei Gespräche mit Kodaly, Frank Martin und Wellesz. Die Themenkomplexe der vorherigen Sammlungen werden fortgeführt. Mit einem der fünf Texte zu Ligetis Musik «Endspiel der Kammermusik» (1970) bestimmt Kaufmann treffend ihren historischen Ort: «Die Massstäbe des Urteilens sind neu zu überdenken; dies gerade deshalb, weil Ligetis Quartett keineswegs geschichtslos zu nennen ist [...] Der permanente Reiz, dass sich das Stück konsequent jener technischen und formalen Mittel bedient, die durch die angestrebte Inhaltslosigkeit der komponierten Musik ebenso konsequent negiert werden, ergibt einen fruchtbaren Widerspruch für die Wertungsästhetik.» (S. 120f.) Interessant sind auch die beiden 1956 bzw. 59 entstandenen Texte über Wagner, von denen der erste «Der Rebell und die Gesellschaft» ein überraschend positives Bild Wagners zeichnet, als «Beitrag zur thematischen Psychologie»: «Der Rebell und die Gesellschaft. Um diese Fragestellung kreist das ganze Wunderwerk Wagners. Sie wird nie eindeutig erledigt, weil dem einen die Liebe, dem anderen die Pflicht gehört.» (S. 21) Der zweite Text «Zwischen Kommune und Teutonismus» ergänzt die Darstellung: «Da Wagners theoretische Schriften von Wagnerianern und Antiwagnerianern nicht im Original gelesen werden, spannt sich ein Netz von Exegesen über die politische Meinung des vielseitig gefragten Mannes. Hauptmerkmale solcher Konstruktionen sind Simplifizierung und Verschweigung.» (S. 29). Mit der Kritik eines Konzerts von «John Coltrane mit seinem Quartett auf dem Grazer Jazzpodium» (30.11.62) wird nicht nur wie mit anderen hier abgedruckten Kritiken gezeigt, welches Niveau in diesem Genre möglich ist, sondern auch, dass Kaufmann den Bereich des Jazz in der Musik ernst nahm und nicht dem Dünkel vieler «Kunstmusikfreunde» erlag. «Aus Wien, wo die Musikalische Jugend Coltrane einen Tag vor Graz vorstellte, dringt Geschimpfe über diesen Weg des Jazz in unsere abgeschiedenen Gebirgstäler. Die geistige Hauptstadt ist wieder einmal *up to date*, dass es mit Coltrane doch nicht so grossartig ist... Gottlob, dass wir rechtzeitig belehrt wurden. Wir wären blamiert gewesen, hätten wir einbekannt, dass es uns gefallen hat.» (S. 152). Dank sorgfältiger Recherchen, an denen die Herausgeber die Leser im hinteren Teil des Buches, der treffend mit «Commentarii» betitelt ist, erfreulich ausgiebig teilnehmen lassen, können sie auf die grosse Zahl solcher Jazzkritiken aus der Feder Kaufmanns verweisen. Diese stammen ebenso wie die Texte zu Wagner aus der frühen Phase seiner publizistischen Tätigkeit. Gottfried Krieger verweist in seiner Einleitung «Erleben-Analysieren-Kritisieren» zu Recht auf die vielen sinnvollen Projekte Kaufmanns für das «Institut für Wertungsforschung», die unter der Ägide des Nachfolgers Otto Kolleritsch leider bis heute nicht weitergeführt wurden, wie etwa Debussy und «Debussysmus» (dazu in diesem Band drei erstmals veröffentlichte Studien).

Die Aufmachung des Buches ist, wie immer im Wolke Verlag, sehr einnehmend, und fällt durch den schönen, wenn auch nicht strapazierfähigen Einband mit einem den Beginn des Autographs von Ligetis zweitem Streichquartett verfremdenden Druck von Linda Schwarz auf. «Von innen und aussen» macht neugierig auf mehr. Grünzweig und Krieger bereiten auch schon die Herausgabe eines weiteren Buches mit dem Titel «Geist aus dem Ghetto» vor: Kaufmanns bislang unveröffentlichtes umfassendes Manuskript zur jüdischen Kultur der Donaumonarchie, entstanden 1953 bis 1961 als wohl erste Nachkriegsstudie zu diesem Themenkomplex.

Simone Heilgendorff

Disques Schallplatten

Plastisch und differenziert

Othmar Schoeck: «Venus», Oper in 3 Akten (Libretto: Armin Rüeger)
Frieder Lang, James O'Neal, Lucia Popp, Hedwig Fassbender, Boje Skovhus, Zsuzska Alfödi, Konstantin Beier, David Otto, Kammerchor Heidelberg, Knabenkantorei Basel, Philharmonische Werkstatt Schweiz, Ltg. Mario Venzago
MGB Musikszene Schweiz CD 6112

Heutzutage kommt man nicht mehr aus dem Staunen heraus. Arafat und Rabin geben einander die Hand, die Schweizer Nati kommt an die Weltmeisterschaft, und mit der vorliegenden *Venus*-CD erhält das Werk Othmar Schoecks eine grossartige Förderung, ohne dass irgendein Engländer daran beteiligt wäre. Denn bis vor kurzem schienen sich Schoeck und die Schweizer Fussballmannschaft immer mehr zu gleichen: Es passierte nämlich wenig ohne einen angelsächsischen Tritt in den helvetischen Hintern. Der in Thalwil wohnende Dirigent Howard Griffiths ist in letzter Zeit fast zum Roy Hodgson der Schoeck-Szene geworden, hat er doch mit dem English Chamber Orchestra eine hervorragende CD-Aufnahme von Schoecks Violinkonzert und der Serenade op. 1 gemacht; dazu kommen seine zahlreichen Aufführungen Schoeckscher Werke in und ausserhalb der Schweiz. Die von Hans Jecklin initiierte Gesamtaufnahme der Klavierlieder Schoecks hat natürlich auch den statuarischen Engländer in der künstlerischen Leitung; auf den Vorschlag des gleichen Engländers will Jecklin demnächst eine CD mit Schoeck selber am Klavier veröffentlichen (nachdem die Schoeck-Gesellschaft sich jahrelang geweigert hatte, sich für ein solches Projekt einzusetzen). In Grossbritannien wird Schoecks Musik immer mehr gespielt und gesungen, insbesondere setzt sich die BBC dafür ein. Klavierlieder sind alle paar Wochen im Radio zu hören, grössere Werke werden in gewissen Abständen ab Platte gespielt, und im Frühjahr 1986 hat die BBC sogar eine hauseigene Studioaufnahme der Oper *Massimilla Doni* gemacht.

Das einzige gescheite Buch über Schoecks Œuvre ist selbstverständlich auch von einem Engländer (Derrick Puffett).[1] Es entbehrt nicht der Ironie, dass Objektivität und Wissenschaftlichkeit in der heutigen Schweizer Schoeck-Forschung nur bei den Arbeiten zweier enger Verwandter des Komponisten zu finden sind, nämlich bei Elisabeth und Georg Schoeck. (Wie schade, dass nicht jeder bedeutende Komponist eine solche Familie hat!)