**Zeitschrift:** Dissonanz
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein
**Band:** - (2003)
**Heft:** 81

**Buchbesprechung:** Bücher
**Autor:** Kunkel, Michael / Hirsbrunner, Theo / Meyer, Thomas

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

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

**«Träumen Sie in Farbe?»**
György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke.
*Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003, 237 S.*

## MENSCHHEITSBEWEGENDE FRAGEN

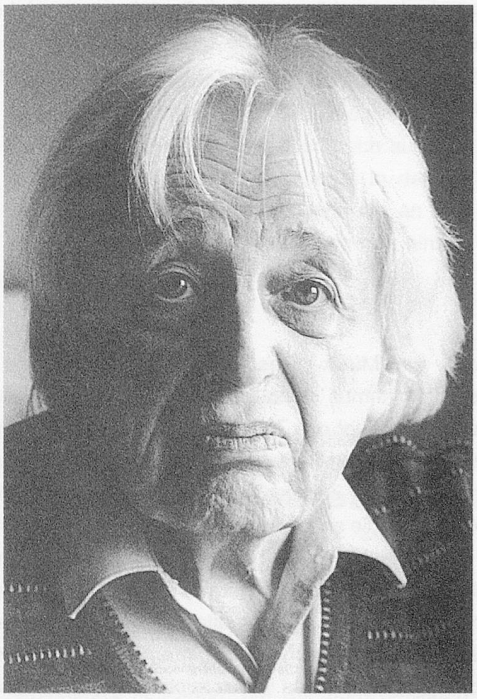

*Foto: Barbara Klemm*

György Ligeti ist ein diskusiver Mensch. Er liebt das anregende Gespräch ebenso, wie ihn die vorgefasst steife Feuilleton-Fragerei langweilt. Sie lässt er gerne ins Leere laufen. Kürzlich etwa «beantwortete» er für die *NZZ* (Nr. 15 vom 20. Januar 2003) die allseits brennende Frage nach der Aktualität der Oper, indem er auf die Diskrepanz zwischen Human- und Naturwissenschaft, den «Extremphilosophen» Heidegger, auf wiederholbare Vorgänge in der Geschichte, Brunelleschi, Masaccio, Mantegna, Piranesi und die Erfindung der Perspektive in der bildenden Kunst, auf seine Aversion gegen Kuhns Modewort «Paradigmenwechsel» und noch so allerlei zu sprechen kam: «Ich glaube, damit habe ich alles gesagt, was ich von der Oper halte.»

Typisch Ligeti. Das Verwickelte, Sprunghafte, nahezu Parataktische ist ganz sein Stil. Wer sich mit ihm unterhält, kann viel über seine Kompositionstechnik lernen. Die ineinander verschlungenen musikalischen «Stories» der *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962-65), die «Fenstertechnik» des *Cellokonzerts* (1966), das Denken in formalen Parenthesen, abseitigen Spiegelungen dominieren auch sein Gesprächsverhalten.

György Ligeti gehört zu den meistinterviewten Komponisten von heute. Vielleicht aus einem Unbehagen über oder aus Unterforderung durch seine Gesprächspartner führt Ligeti auch gerne öffentlich Selbstgespräche, publizierte einmal *Fragen und Antworten von mir selbst*. Auch Eckhard Roelcke ist nicht gleichberechtigter Gesprächspartner, sondern jemand, der Einsätze gibt zu einem buchfüllend moderierten Monolog, der zugleich beides sein will: «Oral History» und Autobiografie.

Hat Ligeti in zahllosen veröffentlichten Gesprächen nicht längst schon alles gesagt? Wiederholungen gibt es auch hier. Doch es lohnt sich oft, Ligetis weiten efahrungsgesättigten geistigen Horizont und sein Temperament einmal Raum greifen zu lassen. «Das hat nichts mit Musik zu tun», sagt Ligeti immer wieder. Wer in zwei Diktaturen verfolgt wurde, knapp überlebt hat und flüchten musste, hat mehr im Kopf als nur die Musik. Die Ausführlichkeit von Ligetis Bericht lässt seine bisweilen schroffe Positionierung als rigoroser, fast dogmatischer Anti-Dogmatiker besser verstehen. Ligeti erweist sich als politisch streitbarer Geist mit klaren Haltungen, die er in seiner Musik nicht unmittelbar austrägt – und kein Verständnis dafür aufbringen kann, wenn Schostakowitsch, Nono oder andere dies tun.

Ligeti hat nicht den Hang zur rückblickenden Verklärung, Überhöhung seines Einzelschicksals, sondern meldet sich vor allem als Zeitzeuge – auch wem wenig an Ligeti liegt, kann die Lektüre daher empfohlen werden. Als wertvolle Quelle erweist sich das Buch in Hinblick auf Ligetis Darstellung seiner immer noch als nebelhaft empfundenen ungarischen Zeit. Jugend und Werdegang, das musikalische Leben in Kolozsvár und Budapest, die Volksliedsammeltätigkeit, sozialistische Repressionsarten und völlig andersgeartete politische und bürokratische Widerstände in kapitalistischen Staatsformen sind gut dokumentiert, die Umstände von Ligetis Flucht nach der ungarischen Revolution 1956 in den Westen klar und unmytholgisch beschrieben. Zusammen mit der Ligeti-Monografie von Wolfgang Burde liegt hier ein wichtiger Informationsschatz für künftige Biografen.

Selbstverständlich wird die Grenze zum aus musikalischer Sicht Randständigen immer wieder lustvoll durchbrochen: Mit starker Begeisterung für Fraktalgeometrie und für die chemische Struktur von Chlorophyll, mit heisser Neugierde auf Fledermausforschung. «Alles ausser Medizin, Wirtschaft und Jura interessiert mich.» Ligetis geistige Physiognomie zeigt sich in einem Denken in grossen Zusammenhängen ausserhalb engmaschiger Netzwerke; seinen Weitschweifigkeiten folgt man gerne, weil Roelcke den Plauderton der mündlichen Mitteleilungsform nicht kaputtredigiert hat – und auch, weil sie mit Ligetis nicht puristischer musikalischer Auffassung dann letztlich doch konvergieren.

Gibt es auch Enthüllungen? Neue musikalische Bekenntnisse? «Man komponiert, und man spricht nicht darüber.» Ein 3. Streichquartett stellt Ligeti immerhin vage in Aussicht. Seine Oper *Le Grand Macabre* bezeichnet er als «Irrweg». Und das schon lange geplante Musiktheaterprojekt über *Alice in Wonderland*? Ligeti wolle in ihm als eine Art Fortsetzung der *Aventures* seine Vorliebe zur Welt des Nonsense ausdrücken – «ich weiss allerdings noch nicht, in welcher Musiksprache das geht. Mal sehen was ich mache, ich befinde mich noch auf der Suche.»

«Entschuldigung, dass ich dauernd lästere.» In seinem Leben ist Ligeti oft angeeckt. Er benennt seine Feindschaften offen, auch Machtstrukturen, mit denen er sich in den Nachkriegsklübchen der Neuen Musik, bei Verlagen oder Hochschulen konfrontiert sah. Wer Klatsch mag, kommt in Roelckes Buch bestens auf seine Kosten. Warum haben sich Stockhausen und Ligeti wirklich entzweit? Was ist dran am Zoff mit Walter Jens oder Karl Popper? Woran ist die Ligeti-Gesamtaufnahme bei Sony letztlich gescheitert? Welche Möbel stehen in Ligetis Wohnung? Menschheitsbewegende Fragen, auf die schonungslos Antwort gegeben wird.

*Michael Kunkel*

**Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt».**
Arne Stollberg
*Musik im Kanon der Künste, Bd. 1 (Ulrike Kienzle und Thomas Lindner, Hrsg.), Are Musik Verlags GmbH, Mainz 2003, 309 S.*

## KATHARTISCHE WIRKUNG

Die Musik von Erich Wolfgang Korngold zum Thema einer Magisterarbeit zu machen, bedarf heute nicht mehr der Rechtfertigung. Denn die durch den Nationalsozialismus erzwungene Unterbrechung der Rezeption einst hoch angesehener Komponisten wie Korngold oder Alexander Zemlinsky hat längst einem von Enthusiasmus getragenen Interesse an dieser Musik zwischen Romantik und Moderne Platz gemacht.

Dennoch blieb der Status dieser Werke weiterhin prekär, da sie zwischen dem Drama Richard Wagners und dem Neoklassizismus angesiedelt sind und auch mit der Atonalität Schönbergs und seiner Schüler nichts oder fast nichts gemeinsam haben. Arne Stollberg gelingt es nun auf überzeugende Weise, Korngold in den Kontext seiner Zeit zu stellen, indem er auf das Jung-Wien Hermann Bahrs und Hugo von Hofmannsthals rekurriert sowie Sigmund Freuds Psychoanalyse benützt, um die kathartische Wirkung des Traumes und die befreiende, zu neuem Leben führende Rolle der Trauerarbeit in der Handlung dieser Oper wieder zu entdecken.

Korngolds Libretto ist ja weit entfernt von Georges Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte*, der düster und tragisch endet, während die Oper mit ihren Traumbildern einen glücklichen Ausgang nimmt. Dies kann nicht als Konzession an einen wenig entwickelten Geschmack gedeutet werden, sondern hängt direkt mit der Zeit der Uraufführung der *Toten Stadt* zusammen: 1920 befand man sich am äussersten Punkt der Dekadenz des Fin de siècle. Was darauf folgte, war die Neue Sachlichkeit und eine *musique de tous les jours,* die Jean Cocteau proklamierte.

Dass Korngold nicht versuchte, die Emphase von Richard Strauss' *Elektra* noch zu steigern, darf deshalb auch nicht als Rückschritt verurteilt werden. Gerade eine Musik in relativ regelmässiger Periodik und Melodienseligkeit à la Puccini war damals angesagt, wobei im Orchester die Leitmotive tiefenpsychologisch das aussprachen, was die Personen auf der Bühne verschwiegen oder verdrängten. Darin liegt der uns auch heute noch interessierende Aspekt dieses Werkes, den Arne Stollberg klar und ausführlich darzustellen weiss. *Theo Hirsbrunner*

**Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992), in 7 Bänden**
Olivier Messiaen
*Alphonse Leduc, Paris 1994-2002.*

## PRIVATUNIVERSUM MIT WEITEM HORIZONT

Schon als Messiaen noch lebte, sprach man von seinem *Traité de rythme*, an dem er intensiv arbeite, doch erst jetzt können wir uns einen Begriff machen von dem riesigen Projekt, das der Verlag Leduc, unterstützt von Yvonne Loriod, der Gattin und Partnerin des Komponisten, trotz vieler Schwierigkeiten unbeirrt zu Ende führte. Damit man sich einen Begriff von der Grösse und dem Risiko dieses Unternehmens machen kann, sei nur erwähnt, dass die Seitenzahlen der einzelnen Bände zwischen rund 200 und 600 variieren; der 5. Band ist dazu noch ein Doppelband von über 1'200 Seiten.

Was mag den Verlag bewogen haben, jedes Fragment dieses Riesenwerkes durch Yvonne Loriod kontrollieren und einordnen zu lassen, so dass ein geschlossenes Ganzes entstand? Zu allererst muss, wie aus verschiedenen Kommentaren heraus zu lesen war, begründete Skepsis geherrscht haben, doch setzte sich schliesslich die Erkenntnis durch, dass nur eine totale Wiedergabe aller Einzelaspekte von Messiaens pädagogischer Arbeit einen Begriff von seinem Denken geben kann. Einzelne Kernsätze aus seinem *Traité* heraus zu heben, sie isoliert zu betrachten und wo möglich zum Dogma erstarren zu lassen, hätte den Eindruck von Toleranz und Geduld, den der Meister auf seine Schüler gemacht hatte, verfälschen können.

Messiaen war ein begnadeter Lehrer; drei Generationen von Schülern hat er am Conservatoire National Supérieur de Paris (CNSP) unterrichtet. Seine Tätigkeit an diesem renommierten Institut begann schon 1941, mitten im Zweiten Weltkrieg unter der deutschen Besatzung, und dauerte bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1978. Doch auch noch später unterrichtete er bei sich zu Hause von weit her gereiste Schüler, ohne dass sich Ermüdung bemerkbar machte. Die Zeit am Conservatoire hat Jean Boivin schon umfassend dargestellt (Jean Boivin: *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois éditeur, Paris 1995, 483 S.); in lexikalischer Vollständigkeit werden dort die einzelnen Jahrgänge aufgezählt, die Unterrichtsthemen erwähnt und die Schüler selbst mit ihren Erinnerungen zitiert. Ein lebhaftes Bild von menschlichen und künstlerischen Beziehungen in ihrer Wechselwirkung einmaliger Art entsteht auf diese Weise, doch fehlte uns bis zu diesem Zeitpunkt die ganze Substanz der unterrichteten Gegenstände, da Notenbeispiele weitgehend fehlen. Mit dem *Traité* ist dieses Manko nun behoben; die Analysen werden nicht nur durch kleine Ausschnitte aus den musikalischen Werken unterstützt, sondern ganzseitige Wiedergaben, ja mehrseitige Beispiele sind reichlich vorhanden. Da die Mehrzahl von Messiaens Kompositionen bei Leduc und Durand erschienen sind, stellten sich die anfallenden Kosten dieser Generosität nicht in den Weg.

Da Privatpersonen nur selten alle 7 Bände kaufen werden und die Titelblätter der einzelnen Bücher nur spärlich Aufschluss geben über den Inhalt, seien im Folgenden einige Hinweise dazu gemacht.

Der 1. Band beginnt mit philosophischen Betrachtungen über die Zeit und das Universum, die sich ein Musiker vielleicht ersparen möchte. Doch steht die Kosmologie ganz am Anfang von Messiaens Schaffen. Als Rhythmiker sei er in die (Musik-) Geschichte eingetreten, denn der Rhythmus stehe am Anfang der Welt und habe lange vor den Tonsystemen existiert. So beginnt er mit den Geräuschen der Natur, den Vogelrufen und der Zeit der Mineralien und auch der Pflanzen, die sehr verschieden sind. Die für Messiaen typische Art, sich von schon existierenden musikalischen Ordnungen anregen zu lassen, zeigt sich darin, dass er altgriechische und indische Rhythmen auf eine Art interpretiert, die wissenschaftlich nicht immer stichhaltig ist, aber künstlerisch zu originellen Resultaten führt. Analysen verschiedener seiner eigenen Werke illustrieren die theoretischen Überlegungen zum Rhythmus, sie werden aber in den folgenden Bänden fortgesetzt.

Der 2. Band bringt nun die so genannten *rythmes non-rétrogradables* und die «klassischen» und «unklassischen» Augmentationen und Diminutionen des Rhythmus, die schon in der *Technique de mon langage musical* von 1944 dargestellt wurden, aber hier um Analysen nicht nur eigener Werke, sondern auch derer von Beethoven, Debussy, Ravel, Jolivet, Boulez und Stockhausen erweitert werden.

Im 3. Band folgen weitere rhythmische Analysen, vor allem zu den Werken, mit denen Messiaen um 1950 den Serialismus der jüngeren Generation beeinflusst hat: *Quatre études de rythme* und *Livre d'orgue.* Aber auch spätere «Erfindungen» werden erwähnt, wie z.B. die «langage communicable» in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* für Orgel. Obschon dieser Technik nicht eine so spektakuläre Wirkung beschieden war, wie der früheren, so lohnt es

sich doch, darauf einzugehen und sie im Zusammenhang mit exotischen Rhythmen zu würdigen.

Der 4. Band bringt Aspekte des Gregorianischen Chorals zur Sprache, vor allem im Zusammenhang mit der *Messe de la Pentecôte*, und geht dann sofort auf die Akzentsetzung bei Mozart über: Aus *Don Giovanni*, den späten Sinfonien und den Klavierkonzerten werden verschiedene Ausschnitte in unterschiedlich ausführlicher Art dargestellt, was einen besonders nahen Einblick in Messiaens Unterricht erlaubt, der schnell von einer musikalischen Epoche zur andern wechseln konnte und ein Mal sehr genau, ein anderes Mal nur oberflächlich war.

Wie schon erwähnt, ist der 5. Band im Grunde ein Doppelband; der erste Teil behandelt die Rufe der europäischen, der zweite die der aussereuropäischen Vögel. Sie sind nach ihrer Herkunft geordnet und enthalten auch ausführliche Hinweise auf die Umgebung, in der die Tiere leben. Dieses Vorgehen erinnert an den *Catalogue d'oiseaux* für Klavier, wo den einzelnen Musikstücken immer eine Beschreibung der Orte und der Tageszeiten in Frankreich voran steht, wobei auch Messiaens Empfindungen diesen Tieren gegenüber zur Sprache kommen. Nirgends so sehr wie hier wird auch die kritischste Leserin überwältigt von der Direktheit und Unverstelltheit der Mitteilungen, die der Künstler ganz unbefangen macht. Da hier aber, im Gegensatz zum *Catalogue*, auch die Vögel aus Japan, den Vereinigten Staaten, Neu-Kaledonien und anderswo kommentiert werden, weitet sich der Horizont auf die ganze Welt aus, und die Frage, ob Messiaen nicht nur ein Musiker, sondern auch ein Wissenschafter war, stellt sich nicht. Es wäre kleinlich, ihm hier ins Handwerk zu pfuschen.

Ganz Debussy gewidmet ist der 6. Band. Diesem Komponisten im 20. Jahrhundert eine bedeutende Stellung verschafft zu haben, ist vor allem Messiaens Verdienst. Und ohne seinen Einfluss wäre Boulez wahrscheinlich nicht zu verschiedenen neuen Erkenntnissen über Rhythmen und Formen der aktuellen Musik gekommen. Man mag diese Analysen Messiaens oft nicht wissenschaftlich nennen, anregend sind sie aber auf jeden Fall.

Im 7. Band wird alles zusammen gefasst, was Messiaen über die Klangfarben zu sagen hatte. Ein sehr heikles Thema! Denn nur in den seltensten Zusammenhängen stimmen unsere Empfindungen mit den seinen überein. Auf eine Systematik möchte man sich schon gar nicht einlassen, doch dass mit diesen Farbklängen – Akkorde im banalen Sinne sollte man sie nicht nennen – eine neue Form der in der Atonalität vernachlässigten Harmonik gefunden worden ist, beweisen Messiaens letzte Schüler, Gérard Grisey, Michael Levinas und Tristan Murail, die dem sinnlich schönen Klang wieder sein Recht zurück gaben.

Messiaens *Traité* ist nicht nur ein kolossales theoretisches Werk, sondern fast ein ganzes Jahrhundert miterlebte Musikgeschichte, aus französischer Sicht freilich, aber doch von weitem Horizont. *Theo Hirsbrunner*

**Begegnungen mit Conlon Nancarrow**
Jürgen Hocker
*Schott - edition neue zeitschrift für musik 2002, 283 S.*
*plus 5 CDs (Conlon Nancarrow: Studies for Player Piano; Wergo WER 6907)*

## DER KOMPONIST MIT DER STANZMASCHINE

Rasende Klavierläufe, ja verquer zueinander gesetzte Fetzen von Glissandi, die mit einem Tempo von bis zu 175 Tönen pro Sekunde über die Tasten fegen, so dass das Instrument schliesslich zu explodieren droht! Oder aber ein zwölfstimmiger Kanon; die Stimmen bewegen sich dabei in zwölf verschiedenen Geschwindigkeiten, die den Schwingungsverhältnissen der chromatischen Töne entsprechen! Zwei oder auch mehr Pianistenhände könnten derlei unmöglich mit der gewünschten Präzision bewältigen. Dem Kenner zeitgenössischer Musik, aber auch dem aufmerksamen Leser von «Dissonanz» muss man den Interpreten dieser unspielbaren Musik kaum mehr vorstellen: Das automatische Klavier oder Player Piano, das diese Studies No. 25 und No. 37 aus den 60er Jahren, aufführt. Hinter dieser Maschinerie verschwindet der Komponist nahezu. Er wurde zur Legende zu Lebzeiten, der Amerikaner Conlon Nancarrow, den György Ligeti «die grösste Entdeckung seit Webern und Ives» genannt hat.

Ein Monument an Klaviermusik wurde da über Jahrzehnte in der Abgeschiedenheit des mexikanischen Exils geschaffen. Nancarrow, soviel wusste man, war Jazztrompeter, hatte im Spanischen Bürgerkrieg auf Seiten der Republikaner gekämpft und war dann nach Mexiko ausgewichen, weil ihm die US-Behörden «wegen unerwünschter politischer Aktivitäten» 1940 einen neuen Pass verweigerten. In Mexiko begann er in den späten 40er Jahren für das Player Piano zu komponieren, weil niemand seine schwierigen Stücke auf befriedigende Weise aufführen konnte. Völlig unbekannt blieb er damit nicht. Komponisten wie Aaron Copland, John Cage, James Tenney oder Peter Garland schätzten und unterstützten ihn. Aber seine offizielle Karriere begann erst um 1980, als das Label Arch Records seine *Studies* herauszugeben begann.

Damals wurde auch Jürgen Hocker auf ihn aufmerksam, der in der Chemie tätig war, sich aber nebenbei für automatische Klaviere begeisterte. Er nahm Kontakt mit Nancarrow auf, setzte sich für die Aufführung der *Studies* ein und wurde allmählich ein Experte dafür, so dass ihn Nancarrow gerne empfahl, wenn es galt, das tückenreiche Player Piano zu transportieren. Hocker und seine Frau begleiteten das Ehepaar Nancarrow auf ihren Reisen in Europa, besuchten sie auch in Mexiko, und so entstand eine enge Freundschaft. Dabei öffnete sich der äusserst zurückhaltende Künstler allmählich, und schliesslich gestattete er Hocker sogar, in sein Allerheiligstes, sein Studio in Mexico, vorzudringen, wo dieser unter dem Staub von Jahrzehnten auch verschollen geglaubte Kompositionen wieder ausgrub. Davon erzählt Jürgen Hocker in seinem Buch *Begegnungen mit Conlon Nancarrow* auf behutsame, gänzlich uneitle, intime, aber nie voyeuristische Weise.

Die Kapitel werden von Intermezzi unterbrochen, die sogar den grössten Teil des Buchs ausmachen und in denen Biographisches, Persönliches und Musikalisches über Conlon Nancarrow erläutert wird, denn die Details überlässt Hocker den Spezialisten (informativ ist dazu das Booklet der Wergo-Gesamtausgabe); Analyse betreibt sein Buch nicht, aber auch so erfährt man noch reichlich genug über die Denk- und Arbeitsweise dieses Komponisten. Hocker erklärt so etwa die Technik der Player Pianos und die zahlreichen Beschränkungen, die Nancarrow zu neuen Lösungen zwangen. Was Hocker nicht direkt erfahren hat, holt er zudem bei Dritten ein: bei den drei Frauen Nancarrows etwa, bei Komponistenkollegen oder in anderen Quellen. So entsteht ein farbiges Mosaik, das als leicht lesbare Einführung neben der nun vollständig wiederveröffentlichten Ausgabe der *Studies* stehen kann. Und es berichtet nebenher davon, wie aus der stets etwas unterschätzten Kunst der automatischen Klaviere eine bedeutende Musik entstehen konnte, die das Hören sofort in ihren Bann zieht. *Thomas Meyer*

**Edgard Varèse, André Jolivet: Correspondance 1931 – 1965,**
Christine Jolivet-Erlih (hg.),
*Éditions Contrechamps, Genève, 2002, 230 S.*

## VARÈSE (UND JOLIVET), IN NATÜRLICHER GRÖSSE

Wenn im Titel zu dieser Rezension des Briefwechsels Varèse-Jolivet letzterer in Klammern steht, so bezieht sich dies auf die simple Tatsache, dass von den 108 gesammelten Briefen und Postkarten nicht mehr als knapp zehn aus der Feder von Jolivet stammen. Zwar verlief die Korrespondenz zwischen den beiden Musikern mit Sicherheit wechselseitig. Weshalb aber der Bestand an erhaltenem Material die Korrespondenz-Edition unfreiwillig so asymmetrisch werden liess, wird wohl nie ganz zu klären sein. Auch das New Yorker Varèse-Archiv dürfte nur noch eine kleine Zahl an Jolivet-Briefen enthalten, alle aus der Nachkriegszeit. Ob Varèse, ähnlich wie er mit seinen Partituren aus der Jugendzeit verfahren ist, auch einen Teil seiner Korrespondenz vernichtet hat? Der Ansatz der Herausgeberin, der Tochter des Komponisten André Jolivet, zielt auf den Versuch eines persönlichen und intimen Varèse-Portraits. Dies ist auf grossartige Weise gelungen.

In einer Einleitung ruft Christine Jolivet-Erlih Varèse so in Erinnerung, wie sie ihn gekannt hat und wie er im Denken ihres Vaters präsent war, und zeichnet damit ein anschauliches Bild der Familie, in der Varèse sozusagen ein lebendiger Mythos war. Die Schilderung ist von erhellender Klarheit und berührender Offenheit und bereitet auf die Begegnung mit dem «Varèse vivant» (wie Alejo Carpentier sagen würde) vor, dem «unvergänglichen» Varèse. Tatsächlich spricht dieser in seinen Briefen über sein persönliches Leben, von seinen Krankheiten ebenso wie von seinen Exaltationen, und er teilt mit seinem zum Freund gewordenen Schüler seinen Zorn mit der gleichen Offenheit wie seine Hoffnungen.

Während einer kurzen Periode seiner Laufbahn, gegen das Ende der Zwanziger Jahre, zog es Varèse in Betracht, sich als Lehrer für Komposition zu etablieren. Allerdings widmete er seine Zeit nie der Suche nach Schülern. Die meisten seiner Schüler gelangten vielmehr auf Empfehlung eines anderen Lehrers zu ihm. So klopfte etwa Colin Mc Phee auf den Rat Henry Cowells an Varèses Tür. Als Varèse sich zwischen 1928 und 1933 in Paris niederliess, schickte ihm der alte Freund Paul le Flem seinen Schüler André Jolivet. Später sollte Chou Wen-Chung, nach Jolivet Varèses zweiter treuer Schüler, dessen Unterricht als frei von jeglicher Methodik und Didaktik charakterisieren. Varèse begleitete vielmehr die Arbeiten seines Schülers, ohne ihm weder seine Technik, noch sein eigenes Denken aufzuzwingen, und liess ihn an seinen eigenen Arbeitsprozessen teilhaben. So entstand bald eine Freundschaft nicht nur zwischen Varèse und Jolivet, sondern auch zwischen deren Familien; die Freundschaft sollte bis zu Varèses Tod im Jahr 1965 anhalten.

Der vorliegende Briefwechsel ist in verschiedener Hinsicht ein Ereignis. Zunächst ist schlicht die Tatsache bemerkenswert, dass er überhaupt erscheinen konnte. Kurz vor seinem 100. Geburtstag (und dem 40. Todestag) wird hier nämlich erstmals eine seriöse Ausgabe von Texten Varèses vorgelegt. Darin zeigt der Komponist, der Geschwätz, Anekdoten und Allzumenschliches verabscheute, als ob er weiterhin die Spuren verwischen wollte, ein sehr persönliches, normalerweise verstecktes Gesicht. Doch vielleicht brauchen wir heutzutage genau dies, um uns einem der spannendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zu nähern? Varèse war ein grosser Pragmatiker. Er sprach sich über seine Visionen, seine Konzepte, seine Projekte in Presse-Interviews und Vorlesungen aus, und er suchte nach geeigneten Mitarbeitern bei deren Verwirklichung. Andererseits spricht er in der Korrespondenz mit seinem Freund kaum über seine Reflexionen zur «Befreiung des Klangs» oder über die «organisierten Klänge». Die Varèse-Rezeption hat diese Schlüsselbegriffe nie in ihrem exakten Kontext verstanden, sondern sie zu Slogans gemacht, sodass Varèse in die klägliche Rolle eines «Vorläufers», in den zweifelhaften Status eines «Propheten» gedrängt wurde, der in seiner eignen Falle gefangen sass. Umso mehr freut man sich hier über die Begegnung mit einem konkreten, einfachen, realen und lebendigen Menschen von «natürlicher Grösse», und man amüsiert sich über zahllose Aperçus wie etwa über die Worte, die er seinem Freund aus Madrid geschrieben hat: «Ich denke, ich gehe am Sonntag nicht zu den Stieren. Ich ginge ja gern zu den Toreros, wenn es den Todesstoss für diese gäbe.»

Verzichten wir auf weitere Müsterchen. Denn es gibt noch einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt. Da er eine Periode betrifft, die im ersten und einzigen Band der Erinnerungen Louise Varèses nicht vorkommt, enthält der vorliegende Briefwechsel Informationen und Präzisierungen, deren Kenntnis für jegliche seriöse Forschung künftig unerlässlich sein wird. So werden etwa detailliert Konzertprojekte diskutiert, Pläne verschiedener Zusammenarbeiten und Werkprojekte. Varèse äusserte sich immer sehr offen über Personen und über kulturelle und politische Ereignisse. Die Dichte seiner Sprache lässt keine Zweifel, Die Roheit, ja oft die Grausamkeit der Ausdrücke schliesst jegliches Missverständnis, jedes mehrdeutige Urteil aus. Kennt man seine zahlreichen Stellungnahmen, verfolgt man ihre Entwicklung über die Zeit und beobachtet man ihre oft widersprüchlichen Tendenzen, so lernt man Varèse mit neuer Gründlichkeit kennen.

Im Anhang werden mehrere Dokumente erstmals publiziert. Jolivet bewahrte Presseausschnitte auf, die Varèse im geschickt hatte. So kann man endlich zwei Artikel über Varèses Vorlesungen in Santa Fe im Jahr 1936 erstmals vollständig lesen. Daran fügen sich ein bisher unbekannter Essay von Oscar Freed über *Amériques* aus den dreissiger Jahren und Kommentare von Paul leFlem, Virgil Thompson und Florent Schmitt über Werke Jolivets und Varèses an. Vier Texte von Jolivet über Varèse – der erste stammt aus den dreissiger Jahren, zwei sind Nachruf-Artikel – und ein Brief an Radio France, in dem gegen die abgeschnittene Übertragung eines Varèse-Werks protestiert wird, zeugen vom tiefen Respekt, den Jolivet seinem Lehrer gegenüber hegte. Zu Beginn der Korrespondenz ist Varèse als Lehrer noch sehr präsent. Auch hier sind es einige interessante Details, die das überkommene Bild des Komponisten der «befreiten Klangmassen» korrigieren. So ist man etwa überrascht, ihn seinen Schüler abkanzeln zu hören: «Sie haben nicht das Recht, Notenpakete aufs Papier zu schmeissen, die einer Analyse nicht standhalten können!»

Diese materielle Bereicherung unserer Kenntnisse über Varèse und, in geringerem Mass, über Jolivet, ist der zweite Aspekt der Bedeutung der vorliegenden Publikation. Doch eine Rezension darüber kann nicht enden, ohne die hervorragende editorische Arbeit Christine Jolivets ebenso zu würdigen wie die sorgfältige Präsentation des Buches. Zahlreiche Faksimiles, oft in Farbe, lassen die Wahl einer zu kleinen Schrift, die die Lektüre unnötig erschwert, vergessen. Als Resultat gewissenhaftester Arbeit, verfügt der Band über einen beeindruckenden Apparat editorischer Anmerkungen. Allein in der Einleitung liefern 232 Fussnoten detaillierte, oft komplexe und neue Informationen. Sehr wenige redaktionelle Fehler wie die Auslassung einer Fussnote im Text 54 fallen nicht ins Gewicht. Der wissenschaftliche Charakter der Arbeit – und wie selten findet sich dieser in der Literatur über Varèse! – verbindet sich aufs Schönste mit der inhaltlichen Fülle der Briefe. *Dieter A. Nanz*

*(aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)*