

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

Band: - (1988)

Heft: 18

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Haefeli, Toni / Lück, Hartmut / Albèra, Philippe

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 19.11.2024

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

habe ich mir gesagt: Das werde ich sofort in Musik setzen. Ich habe das Stück innerhalb von neun Monaten komponiert ... Es ist ein sehr melodischer, flüssiger Orchesterstil – weniger thematisch als melodisch. Ich habe mir einen persönlichen Rat von Ferruccio Busoni, jeder Kontrapunkt müsse melodisch sein, sehr zu eigen gemacht und immer im Bewusstsein gehalten. Die Oper ist kurz, sie dauert kaum zwei Stunden, und ist aufgebaut auf dem klassischen Prinzip der Einheit von Handlung, Ort und Zeit.»

Zu der Zweitinszenierung in Berlin kam es natürlich nicht mehr. Der Hinauswurf des «Teams» um Carl Ebert erfolgte am 12. März 1933. «Ebert flog, weil er Sozialdemokrat war, die Dirigenten Fritz Stiedry, Paul Breisach und ich flogen, weil wir Juden waren.» Die «Machtergreifung» vom 30. Januar erstreckte sich umgehend auch auf das Kulturleben, nicht nur in diesem Hause. Überall warteten die potentiellen oder offen sich bekennenden Nazis schon in den Startlöchern. Goldschmidts «Gewaltiger Hahnrei» bleibt wiederzuentdecken, erneut zu erproben. «Gerüchte sprechen von solchen Möglichkeiten», schrieb mir der Komponist vor einigen Wochen.

In London, wo Berthold Goldschmidt seit Herbst 1935 lebt, ging es ihm zunächst sehr schlecht, ungeachtet einer Zusammenarbeit mit dem Choreographen Kurt Jooss, ebenfalls Emigrant in England, und später mit der BBC. Ab 1959 setzte er sich als Dirigent für Gustav Mahler ein und half dem Musikwissenschaftler Deryck Cooke bei der Orchestrierung der fragmentarisch überlieferten 10. Sinfonie. Gleichwohl: er habe sich schliesslich vorrangig «als Komponist entpuppt». «Während des Krieges konnte ich einfach nicht komponieren, und während der beginnenden Nazizeit habe ich es der bedrängenden Zeitumstände wegen ebensowenig gekonnt, mit Ausnahme von Klavier-Variationen im Auftrag der Jüdischen Gemeinde, Variationen über ein palästinensisches Hirtenlied.» Die Zwölftontechnik habe ihn als Ausdruckswelt nie gereizt, ungeachtet der persönlichen Sympathien für die Anhänger der Neuen Wiener Schule. Somit entfiel auch eine Auseinandersetzung mit den Folgetendenzen. Das Beharren auf Identität bleibt für ein ehemals bedrohtes Leben auch weiterhin bestimmend. «Ich konnte meine Sprache nicht ändern. Ich habe keine Chamäleon-Natur.»

Dieser musikalische Zeuge des Jahrhunderts, reich an Kenntnissen, mit einem Wissen in vielen Bereichen der musikalischen Praxis, war bis vor kurzem eine terra incognita. Er blickt auf die Zurücksetzung mit altersweisem Humor, findet das 1983 einsetzende und ständig steigende Interesse für seine Musik und seine Person «recht amüsant». «Eine terra incognita muss ja auch mal entdeckt werden. Man braucht sich doch nur den Globus anzusehen. ...»

Claus-Henning Bachmann

Livres Bücher

Fällige Neueinschätzung

Regina Busch: Leopold Spinner. Musik der Zeit: Dokumentationen und Studien, Band 6 (Sonderband), Boosey & Hawkes, Bonn 1987, 212 S.

«Spinner gehört weder zu den unbekannt lebenden noch zu den bekannten verstorbenen Komponisten; nicht einmal als «vergessen» könnte man ihn bezeichnen, da er nie wirklich ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangt ist.» Regina Busch, die mit diesem Satz ihr Buch eröffnet, möchte mit ihrer – es sei gleich vorweggenommen – bewundernswerten Monographie deshalb Gegensteuer geben. Sie macht es ohne Apologie, erstaunlich nüchtern, dafür aber «so ausführlich und korrekt», wie es das von ihr akribisch zusammengetragene und ausgewertete Quellenmaterial überhaupt zulässt. Zustande kam eine äusserst nützliche «Materialsammlung», in der das «kommentierte Werkverzeichnis» den Hauptakzent setzt. Auch wenn für eine extensive Biographie genug Fakten vorlägen, wäre die hier scheinbar zwangsläufige Zurückdämmung der Lebensumstände angebracht, da immer das Werk den Ausschlag geben soll, ob die Wiederentdeckung eines Künstlers, hier gar dessen eigentliche Entdeckung, opportun sei oder nicht. Dennoch sollen im folgenden Stationen von Spinners Leben vergegenwärtigt werden.

«Der Mangel an Informationen und biographischem Material rührt nicht nur von Spinners Unbekanntheit her. Er selbst hat sich, wie immer wieder berichtet wird, über seine Person, seine Wiener Zeit und überhaupt biographische Umstände niemals äussern mögen und ein zurückhaltendes Leben geführt.» Leopold Spinner wird 1906 im damals österreichischen Lemberg (Lwów) geboren. 1914 zieht er mit seiner Familie nach Wien, wo er die Schulen besucht – bis zur musikwissenschaftlichen Promotion – und Violin- und Klavierunterricht bekommt. 1926 bis 1930 ist er Privatschüler bei Paul Amadeus Pisk, der der Schönberg-Schule nahesteht, in Musiktheorie, Analyse und Komposition. Die erste international beachtete Aufführung gilt seinem Streichtrio auf dem IGNM-Fest 1932 in Wien. 1935 bis 1938 studiert er bei Anton Webern. 1939 muss er über Belgien nach London emigrieren. Hier komponiert er weiter, arbeitet einige Jahre als Dreher in einer Lokomotiven-Fabrik und später dann bei einem Musikverlag, zuletzt als Chief Editor (bis zu seiner Pensionierung 1975). Durch die Vermittlungsarbeit Gottfried von Einems werden mehrere seiner Werke – erst wieder! – in den siebziger Jahren in Österreich aufgeführt. 1980 stirbt er in London.

Seit mindestens 1926 ist ein schmales, aber substantielles Œuvre entstanden, aus dem Spinner 28 Werke, die ersten z.T. nachträglich, auswählte, mit Opuszahlen versah und so persönlich akzeptierte. Unter den unnummerierten Kompositionen, sofern sie tatsächlich greifbar sind, finden sich allerdings ebenfalls gehaltvolle wie das erwähnte Streichtrio. Regina Busch widmet sich im Werkverzeichnis dann auch vorurteilslos allen Schöpfungen Spinners und stellt sie der Chronologie ihrer Entstehung nach systematisch vor. Um die Entstehungsgeschichte überhaupt dokumentieren zu können, waren detaillierte Untersuchungen notwendig; auf Vorarbeiten konnte Busch kaum zurückgreifen. «Die Kommentare bieten keine Kurzbeschreibungen der Werke, sie sollen eine Beschäftigung mit der Musik durch Aufführungen oder Lektüre der Partituren allenfalls anregen oder ergänzen, nicht aber ersetzen.» Analytische Betrachtungen ziehen zuerst, falls vorhanden, Spinners Äusserungen bei und werden dadurch authentisch. Dazu gehören auch die jeweiligen Reihen und Reihentabellen, die die Autorin zu Recht als «elementare «Daten» eines Werkes wie im Falle von tonalen Kompositionen beispielsweise die Grundtonart» bezeichnet, die Vorformung des Materials als Voraussetzung, nicht aber als Ziel der Beschäftigung mit einer Komposition. Zur Authentizität tragen ferner Ausschnitte aus Uraufführungskritiken bei, die je nach musikästhetischem Standpunkt des Rezensenten höchst unterschiedlich ausfielen. So schrieb Alfred Rosenzweig 1932 über das Streichtrio: «[...] einheitliche Verknüpfung des Thematischen. In letzterem leistet der ebenfalls junge Österreicher – 26 Jahre – Leopold Spinner Beträchtliches. In seinem Streichtrio wird das Thematische aus einem Hauptgedanken entwickelt. Spinner gestaltet mit grosser Sicherheit und mit bemerkenswertem Sinn für Klangschönheit im atonalen Raum. Besonders schön sind die ausdrucksvollen langsamen Sätze – am Adagio erkenne man den Musiker, hat schon Robert Schumann gesagt –, die Schönberg-Schule hat in dem jungen Spinner einen begabten und zielbewussten Vertreter, dessen weitere künstlerische Entwicklung man verfolgen muss.» Erich Steinhard aber, anknüpfend an Gedanken über Schönberg-Epigonen, meinte verdriesslich zum gleichen Werk: «Spinner hat diesem verhängnisvollen Epigontum so geerntet, dass man von Musikmüdigkeit überwältigt wurde.» Steinhard's Urteile waren indes oft salopp formuliert und selten zwingend begründet, so dass Rosenzweigs Einschätzung wohl eher zu trauen ist. Kommt dazu (siehe meine «Geschichte der IGNM», S. 175f.), dass Spinners Werk beträchtlich zur erstmaligen Profilierung eines IGNM-Festes, eben des zehnten in Wien, beitrug, wo sich die neoklassische «Musikpartei» einerseits und die Schönberg nahegehende andererseits endlich einmal in einigermaßen repräsentativen und

quantitativ ausgewogenen Blöcken gegenüberstanden (im ersten IGNM-Jahrzehnt hatten die neoklassischen Werke immer weit überwogen), was die qualitative Überlegenheit der Schönbergischen Position nur noch deutlicher herausstrich. — Doch zurück zur Leistung von Regina Busch: Wo sie keine Spinnerschen oder zeitgenössischen Kommentare zitieren kann, beschränkt sie ihre Bemerkungen auf das Phänomenologische der Kompositionen, auf Instrumentation, Satzweisen, Dichte- und Bewegungsverhältnisse, grossformale und konstruktive Sachverhalte. Eingehende Analysen konnten verständlicherweise kein Ziel dieser genauen Bestandaufnahme sein, geschweige denn hochgemute Hermeneutik. So muss der Leser, die Leserin aus der kontinuierlichen Lektüre der Werkkommentare selbst «einige Linien der kompositorischen Entwicklung» Spinners destillieren. Unterstützt wird er/sie dabei von der Einleitung, in der die Autorin sich behutsam zu Spinners Musiksprache und ihrer Einschätzung vortastet. Für Spinner wäre demnach signifikant: «Jegliche Propaganda und Werbung lagen ihm fern. Gegenstand und Basis der Verhandlungen war seine Musik, sie sollte für sich selbst sprechen und um ihrer selbst willen aufgeführt [...] werden.» Spinner, oft als Epigone Schönbergs oder Weberns abqualifiziert, entschied sich selbständig für die Zwölftontechnik; als er zu Webern kam, hatte er offenbar bereits Erfahrungen mit ihr und war auch kein komponierender Anfänger mehr. Er gehörte der Schönberg-Schule zwar ideell an, blieb aber stets autonom. «Worin Weberns Unterricht konkret bestanden hat, lässt sich gegenwärtig kaum feststellen.» Eine Antwort gibt vielleicht die Tatsache, dass Spinner seit seinem Kontakt zu Webern mit den Reihen ähnlich wie dieser arbeitet: Parallelführung mehrerer Reihenzüge, in sich vielfach aufeinander bezogene Reihensysteme, «durchbrochener» Satz usw. Aber auch Schönbergsche, gar Bergsche Beeinflussung, v.a. durch dessen Kammerkonzert, sind evident. Spinner nahm Anregungen auf, modifizierte und entwickelte sie indes selbständig weiter. So baute er die bei Webern auch angelegten symmetrischen und spiegelartigen Gebilde entscheidend aus. In Spinners Werken wie dem Konzert op. 12, den Inventionen op. 13, Präludium und Variationen op. 18 oder der Ricercata op. 21 wird seine starke Verbundenheit mit Bach deutlich, die sich nicht nur in den Titeln und der Verwendung von B-A-C-H als Reihensegment äussert, sondern noch mehr in einem ähnlichen spekulativen kompositorischen Denken und in der Vorliebe fürs Didaktische, fürs Explizieren. Webern selbst warnte Spinner: «Und spekulieren Sie dabei nicht so viel! Drauf los! Wie früher!» Webern teilte Spinners Art, das «Spekulieren» kompositorisch umzusetzen, also nicht, hatte keinen Sinn für Zahlen- und Buchstabenmanipulationen, für huldigende Akrostichen.

Ebenso fanden Spinners verschiedene Ordnungsprinzipien, mit denen er beispielsweise Satzteile nach bestimmten Zahlenverhältnissen normiert, Taktgruppen und auch rhythmische Abläufe regelt, bei Webern keine Entsprechung. Spinner hat offenbar in den sechziger Jahren auch serielle Anregungen aufgenommen. «Die Form eines Satzes im Ganzen wird dadurch nicht vorbestimmt»: Spinner blieb überlieferten Formen wie Sonatensätzen, Scherzo und Adagioformen weiterhin «treu»; sein kompositorisches Denken basierte zur Hauptsache auf kontrapunktischen Vorstellungen.

Spinner ist kein Epigone, sondern eine eigenständige Persönlichkeit der Schönberg-Schule. «Seine Kompositionen verfielen dem (Epigonen)Urteil nicht etwa, weil sie langweilige Wieder-



holungen, uninspirierte Nachahmungen und von mangelnder Qualität wären [...], sondern einzig und allein, weil er mit den Reihen umging wie Webern und manche seiner Werke infolgedessen «wie von Webern» aussahen.» Dabei beweisen Spinners Kompositionen gerade, dass, «selbst wenn Webern persönlich ans Ende seiner Möglichkeiten gelangt sein sollte, dies noch lange nicht für die von ihm initiierte zwölftönige Kompositionstechnik gelten muss». Führen wir also nicht die Intoleranz der seriellen Schule weiter, die die Musik, aber auch gewichtige theoretische Beiträge Spinners vielleicht deshalb nicht zur Kenntnis nahm oder gar bewusst unterdrückte, weil Spinner zeit seines Lebens unbeirrt an der Terminologie der Schönberg-Schule festhielt, dabei aber Wesentliches zu sagen gehabt hätte.

Regina Buschs uneitle, völlig an der Sache, am Werk orientierte Monographie, die neben dem allzu bescheiden «Kommentiertes Werkverzeichnis» genannten Hauptteil, der Einleitung und der Zeittafel auch fast sämtliche greifbaren Abbildungen, viele faksimilierte Schriften von und an Spinner sowie drei wichtige, bislang ungedruckte oder nicht in Deutsch vorhandene Aufsätze Spinners umfasst, ermöglicht es, die Fehlrezeption Spinners, seine Nichtbeachtung und Unterdrückung zu korrigieren. Folgen sollte nun eine Neueinschätzung durch Aufführungen seiner Werke; viele sehen eine kleine Besetzung vor und scheitern also nicht zum vornherein an den Aufführungsbedingungen. Toni Haefeli

Musik als Aufstrich

Hermann Danuser, Dietrich Kämper, Paul Terse (Hg.): *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien.* Laaber Verlag, Laaber bei Regensburg 1987, 440 S.

Gesamtdarstellungen der amerikanischen Musik «in Geschichte und Gegenwart» sind im deutschsprachigen Schrifttum nahezu nicht vorhanden; es gibt, entsprechend dem in den letzten Jahrzehnten gewachsenen Interesse an einzelnen Komponisten oder Strömungen, wohl verdienstvolle Detailuntersuchungen. So stösst der vorliegende Band, der aus Anlass eines Konzertzyklus in Nordrhein-Westfalen in der Saison 1987/88 zusammengestellt wurde, zweifellos in eine spürbare Lücke. Die Herausgeber glaubten dem Informationsbedürfnis dadurch am besten gerecht werden zu können, dass sie Beiträge deutscher und amerikanischer Forscher zu drei Themengruppen versammelten: die erste Gruppe umkreist «Stationen der amerikanischen Musikgeschichte», die zweite bringt ausgewählte «Werkinterpretationen» und die dritte präsentiert «Quellentexte», u.a. von den Komponisten Ives, Cowell, Varèse, Copland, Babbitt, Cage, Reich. Im Anschluss daran folgt ein Materialenteil mit 51 Monographien der wichtigsten Komponisten, enthaltend Lebensdaten, Werkbeschreibungen und bibliographische Angaben. Bilder, Literaturhinweise, Notenbeispiele und ein Register ergänzen zweckmässig den Charakter eines Handbuchs.

Im historischen Teil sind die Beiträge von Hermann Danuser über «Nationale Musikästhetik» und «Gegentraditionen der Avantgarde» sowie Giselher Schuberts Darlegungen über die europäische Emigration der Nazizeit in die USA besonders instruktiv, während Edith Borroffs und H. Wiley Hitchcocks Ausführungen über amerikanische Musik bis 1900 bzw. über Charles Ives und seine Zeit vielleicht etwas zu allgemein gehalten sind. Die ausgewählten Werkanalysen — zu Ives' «114 Songs», zu Cages Stücken für präpariertes Klavier, zu Bernsteins «West Side Story», zu den Konzerten Elliott Carters und zu «Makrokosmos I» von George Crumb — vermitteln auf gedrängtem Raum eine erste Annäherung an solche Kompositionen, die auf bestimmte Weise typisch für ihre Schöpfer oder für eine Situation erscheinen. Hier hätte höchstens Dietrich Kämper bei der Erwähnung des sehr bekannten Liedes von Ives «General William Booth Enters Into Heaven» darauf hinweisen können, dass dieses Lied in den «114 Songs» gerade nicht enthalten ist (S. 138).

Die Quellentexte sind von unterschiedlicher Qualität und Relevanz, enthalten aber stellenweise interessante, nachdenklich stimmende oder sarkastische Bemerkungen zum Musikleben, die über das amerikanische Ambiente

hinaus so manch einen Nagel auf den Kopf treffen. «Sobald der Prozess aber festgelegt und in Gang gebracht ist, läuft er ganz von allein ab», sagt Steve Reich (288) über sein Kompositionsprinzip und spricht auch sehr treffend von einem «unpersönlichen Ritual» (290); das ist eine wichtige Selbst-Charakterisierung, die auf einen fundamentalen Unterschied zum europäischen Musikdenken hinweist: der individuelle Ausdruck und auch das individuelle Risiko der kompositorischen Selbst-Exponierung – Musikmachen ohne Netz und Berstschutz – sind aus Reichs Denken völlig verschwunden. Wir sind geneigt, derart gefahrloses Komponieren, wie es Reich beschreibt, für kunstgewerblich zu halten, und solcher Verdacht hätte – angesichts der Bekanntheit des Œuvres von Steve Reich auch in Europa – durch eine spezielle Werkanalyse ausgeräumt oder erhärtet werden können. Dann aber spricht der ewig junge Avantgardist Edgar Varèse allen denen Mut zu, die an der Trägheit des Publikums verzweifeln: «Entgegen der herrschenden Auffassung ist der Künstler niemals seiner eigenen Zeit voraus, sondern einfach der einzige, der nicht verspätet ist.» (226)

Bei den Komponistenmonographien musste notwendigerweise eine Auswahl getroffen werden, worauf die Herausgeber auch freimütig durch die Aufzählung einiger von ihnen nicht berücksichtigter Tonsetzer hinweisen: dass hier La Monte Young, Meredith Monk und Frederic Rzewski fehlen, ist durchaus zu bedauern, dafür hätte man auf die in Europa kaum bekannten Mario Davidovsky, Ross Lee Finney oder Donald Martino wohl verzichten können. Wenn auch diese Kurz-Artikel verschiedener Autoren im allgemeinen informativ und gut recherchiert sind, so fällt eine gewisse Uneinheitlichkeit störend auf: das betrifft die mangelnde Genauigkeit von Daten und Werken. Hier hätten die Herausgeber strukturelle Vorgaben stärker ins Spiel bringen müssen, ebenso wie die redigierende Kritik, die wohl dem termingebundenen Produktionsdruck zum Opfer fiel; so blieben unsinnige Formulierungen stehen wie «Schönberg ... hatte aber bereits aufgehört, zwölfjährig zu komponieren» (303) – es geht um das Jahr 1940! – oder das «Debütkonzert des 15jährigen (1846)» (347), obwohl Gottschalk, um den es hier geht, schon 1829 geboren wurde, und auch eine Zeitangabe wie «vor wenigen Tagen» (A. Briner, 97) ist für eine Buchpublikation unbrauchbar.

Was aber aus einer Betrachtungsweise wird, die nach dem bekannten Diktum Hanns Eislers «nur von Musik etwas versteht», hat Milton Babbitt in seinem bissigen Essay drastisch geschildert – die Musik «verkommt zum verbalen Aufstrich belegter Brötchen bei Cocktailgesprächen» (264). Und auch Charles Ives kommt mit seinem bekannten trockenen Humor auf das Thema Nr. 1 der Industriegesellschaften zu sprechen, wenn er schreibt: «In bestimmten

Richtungen bewegt sich Geld manchmal schneller als der Schall – nur nicht in Richtung des musikalischen Experiments oder der Innovation» (203). Nach einer Verifizierung dieses kulturpolitischen Bonmots in Form einer sozialgeschichtlichen Präsentation des musikalischen Amerika sucht man in diesem Buch jedoch leider vergebens, obwohl gerade die amerikanische Sozial- und Kulturgeschichte dies dringend nahelegen würde. Ein Beispiel für dieses Defizit: auf 440 Seiten amerikanischer Musikgeschichte kommt nicht ein einziges Mal der Name Edison vor – immerhin der Erfinder der Schallaufnahmezeichnung und also der Vater der Tonträger- und Elektronik-Industrie. Da mutmasst Herbert Hellhund in seinem Jazz-Artikel etwas über «die Entwicklung der Unterhaltungsindustrie seit den zwanziger Jahren» (45), womit die Deskription um einige Jahrzehnte hinter den Tatsachen des knallharten Geschäfts hinterherhinkt, und bei John Rockwell («Faszination der Grossstadt») ist von der «Tin-Pan-Alley-Legende» (36) die Rede, wobei man wissen sollte, dass es bei dieser «Legende» immerhin schon Anfang des Jahrhunderts um Millionenprofite ging. Tonträgerindustrie, Radio, Verlagswesen, wirtschaftliche Verflechtungen – all diese Dinge, die bei der Betrachtung der neueren amerikanischen Musikgeschichte eigentlich in die Augen springen, finden in diesem Werk nicht statt. Wie ist das Musikleben organisiert? Welche Rolle spielen Stiftungen und Universitäten? Dass sie eine spielen, entnimmt man gelegentlichen Nebensätzen.

Obwohl der Band viele partikular interessante und wichtige Informationen enthält, bleiben grundsätzliche Fragen. Das fängt schon mit dem Titel an: Was bedeutet «seit Charles Ives»? Seit seiner realen Kompositionstätigkeit, seit seiner Entdeckung, seit seiner Nachwirkung? Das sind ganz verschiedene Dinge. Glücklicherweise demontiert der Inhalt diesen missglückten Titel: es geht auch um die ältere amerikanische Musik, wenn auch zu knapp. Generell aber kann auch dieser Sammelband von Aufsätzen verschiedener Autoren das grundsätzliche Problem solcher Unternehmungen nicht lösen, den Anspruch nämlich, «erst in ihrer gegenseitigen Ergänzung ein vollständiges Bild der amerikanischen Musik (zu) vermitteln» (7). Das heisst: man vertraut darauf, dass sich durch die Summe vieler Einzeltätigkeiten quasi hinter dem Rücken der Autoren ein sinnvolles Ganzes schon naturwüchsig ergeben werde. Das erweist sich als Illusion, denn – wie es bei solcher Vorgehensweise nicht anders zu erwarten ist – eben diese Sinnhaftigkeit und «Vollständigkeit» geht dem Buch gerade ab: es bleibt so partikular wie die pure Addition der Einzelbeiträge. Ein methodisches Dilemma, was dieses Werk freilich mit fast allen ähnlich konzipierten Produkten teilt, die – aus welchen Motivationen auch immer – einen zu er-

forschenden Gegenstand nur von verschiedenen Seiten beleuchten, aber nicht grundsätzlich und allseitig analysieren können – oder wollen.

Hartmut Lück

foisonnement

John Cage, Revue d'Esthétique nos 13 - 14 - 15, 1987-1988, éditée par Daniel Charles. Textes de Cage, Charles, Amiot, Barber, Brooks, Brown, Campana, Corner, Corre, Croset, Cunningham, Delio, Visscher, Feldman, Johnson, Ferrer, François, Froment-Meurice, Grabócz, d'Harnoncourt, Henck, Hidalgo, Higgins, Hosokawa, Johnson, Gui Kim, Knowles, Kostelanetz, Kosugi, Scott Lee, Mac Low, Mandolini, Marchetti, Montaut, Nocera, Oliveros, Perloff, Reynolds, Schöning, Schürmann, Shijna, Shono, Stratos, Takemitsu, Tarasti, Tenney, Vaggione, Wolf, Woodward, Zukovsky. Ed. Privat, Paris, 575 pages, illustrations.

L'œuvre de Cage encourage la réflexion et le commentaire. Lui-même s'y est adonné avec la plus grande fantaisie. La divergence entre la pensée musicale et l'idéologie reflétée par les instances médiatrices de la vie musicale (ou l'idée traditionnelle qu'on se fait de la musique) impose depuis l'époque romantique le besoin du texte écrit. Les propos théoriques et critiques tentent le plus souvent de réduire cette divergence, de relier les idées nouvelles aux fils de la tradition. S'agissant de John Cage, la situation est radicalement différente. Ses textes ont la même fonction que sa musique: ils nous entraînent sur une *terra incognita*, où la philosophie de l'Orient est mêlée aux expériences les plus marginales de la culture européenne contemporaine, en une sorte de génial et joyeux bricolage. Ses commentateurs miment l'inimitable ou font l'effort d'une rationalisation périlleuse à force d'arguments philosophiques, sociologiques, esthétiques ou analytiques. Le numéro spécial de la Revue d'Esthétique consacré à John Cage, préparé avec gourmandise par Daniel Charles (575 pages grand format...), illustre ces quêtes diverses. Les textes du compositeur croisent ceux des commentateurs en une organisation laissée de façon typiquement cagienne aux hasards de l'ordre alphabétique des noms. Il s'agit d'une véritable *somme*, riche de nombreux textes passionnants, qui sont inédits ou traduits pour la première fois en français. Il est bien sûr impossible de donner la moindre synthèse de cet ensemble foisonnant et multiple.

Comme l'exprime très bien William Brooks, Cage n'a cessé de poursuivre un «but unique»: «l'acceptation disciplinée, à l'intérieur de contextes musicaux, de ce qui avait été rejeté auparavant» (p. 83). C'est ainsi qu'il en est venu aux opérations de hasard, ou qu'il a exploité des éléments tels que le bruit et le silence. L'œuvre de Cage prend à

contre-pied les codes de la culture européenne, elle exploite systématiquement ses interdits, ses refoulements séculaires, ses apories. Elle ruine ainsi son identité en faisant remonter à la surface ce qui était enfoui, presque inconsciemment, depuis sa fondation. Chez Cage, cela provient aussi bien d'une position anarchiste individualiste que d'un moralisme enraciné dans la tradition transcendantaliste américaine (qui fournit déjà ses racines à l'œuvre de Charles Ives). L'apparente négativité de son attitude iconoclaste — son refus de l'œuvre, de l'auteur, de la détermination — prend la forme d'un geste de salut. Morton Feldman a raison de définir sa musique, d'un mot, comme un «sermon» (p. 200). Comme le dit Cage lui-même: «je veux bien que l'on pense à moi comme à un professeur de l'acceptation» (p. 403). Pour lui, il est possible d'accepter «n'importe quoi pour peu qu'on soit d'abord vide». C'est évidemment dans le zen que Cage a puisé de telles conceptions. Elles postulent l'«apaisement du désir», l'apaisement du moi (p. 404), qui nous placent au-delà des jugements de goût et des critères de sélection. Nous ne sommes plus tendus vers un but, nos réactions ne sont plus déterminées par des stimuli précis: «Je crois qu'en éliminant le but, j'augmente ce que j'appelle la perception» (p. 396). L'œuvre ne révèle plus, par sa construction, la vérité du monde; elle est vraie en tant que secret ou énigme, et nous place face à l'inaccessible. Elle fait surgir ce qui n'est pas choisi, ce qui n'est pas voulu. L'œuvre, et le moi avec elle, doit laisser le passage à ce qui la dépasse, à ce qui la propulse au-delà d'elle-même. Son caractère transcendantal est intime-ment lié à une philosophie naturaliste. Cage déclenche des processus, mais refuse de composer des formes. Il ne veut pas définir de limites: ce qui peut apparaître au premier abord comme une négation du concept d'œuvre, ou comme sa dérision, relève de l'ambition la plus haute. A «la musique en tant qu'objet» ayant «un début, un milieu et une fin», Cage substitue une musique qui «est processus», impliquant «l'idée du Temps Zéro (c'est-à-dire pas de temps du tout)»; le processus devient ainsi «mystérieux et donc hautement utile» (p. 396). La mystique libératrice de l'œuvre-processus, par opposition à la production aliénante de l'œuvre-objet, débouche non pas sur une échappée hors du monde, mais trouve son application très concrète dans la réalité quotidienne. Renversement de la métaphysique. Cage souhaite que la tension spirituelle permette de «changer nos mentalités»: «Ce dont nous avons besoin, c'est d'un art qui modifie nos vies» (p. 399). Mais pour cela, il faut que l'auditeur s'identifie à la musique, en une position qui à son tour se déleste du jugement esthétique. «La plupart des gens font l'erreur de penser qu'ils ne font rien quand ils écoutent un morceau de musique, mais que quelque chose leur est servi. Ceci n'est pas vrai, et nous devons tout faire pour que notre mu-

sique, notre art, tout, les amènent à comprendre que ce sont eux qui font et non pas que quelque chose leur est servi tout fait.» (p. 395). Les catégories de la composition sont appliquées à l'auditeur lui-même. Cage réclame de celui-ci «une participation mystique. C'est la seule chose que l'auditeur puisse faire. Il lui faut s'identifier à l'exécutant. L'expérience ne peut être intéressante que si l'on s'y identifie.» (p. 405). Ses opérations de hasard, qui «ne sont qu'un outil parmi d'autres», comme le dit Brooks, s'opposent totalement aux tendances de la musique aléatoire expérimentées par les compositeurs de Darmstadt à la fin des années cinquante. Ceux-ci réaménageaient le concept traditionnel d'œuvre. Cage le réfute. Jonathan Scott Lee montre très bien cette antinomie entre la pensée cagienne et celle de la vieille Europe, symbolisée par Boulez, à partir de leur lecture respective de Mallarmé. Chez Boulez, la problématique de l'œuvre et du langage devient son propre sujet; pour Cage, la musique, qui s'articule de façon organique et nécessaire à la vie quotidienne, abandonne la vieille distribution sujet/objet, reflétée dans l'opposition entre la composition et l'auditeur. S'opposent ici deux formes de pensée inconciliables, l'une basée sur l'auto-référentialité de l'œuvre et du langage, l'autre basée sur l'idée de dissémination. L'œuvre de Cage est ainsi profondément troublante. Pour certains, elle est perçue comme un modèle de libération, et son auteur comme un prophète des temps nouveaux. Pour d'autres, elle n'est qu'un épiphénomène, et Cage joue le rôle du «fou du roi». Tenter de la saisir, c'est inévitablement poser une question ontologique et une question de méthode (raison peut-être d'une surabondance des références à Heidegger dans le numéro de la Revue d'Esthétique). Si cette œuvre dit vrai, les critères traditionnels permettant de l'analyser sont obsolètes: on n'atteint pas, avec le langage de l'esthétique, une œuvre qui en nie le concept. Dans le cas contraire, l'œuvre perd jusqu'à son essence, elle est réduite au geste éphémère de la subversion. C'était déjà un problème posé par le dadaïsme, auquel Cage se réfère explicitement. Toutefois une telle dualité se heurte au processus complexe de la circulation du sens musical et de l'échange social. Par un processus dialectique que Cage ne contrôle pas lui-même, ses œuvres, comme le remarque Susumo Shono en s'appuyant sur Adorno, entrent dans le circuit des marchandises. «La musique de Cage vise à libérer le désir d'écouter. Mais elle est tordue dans la société administrée sous l'effet de la domination extrême de l'objectif. C'est-à-dire que le formalisme, qu'exige nécessairement la salle de concert, écrase la musique de Cage au moins en deux sens. D'un côté, 4'33" se voit imposer de se «mettre en œuvre». D'autre part, les sons qui doivent apparaître dans cette musique (le silence: les sons non intentionnels) sont généralisés: par exemple le grincement

des chaises, les sifflements de protestation, ou le bruit de la pluie.» (pp. 446—447).

Cette ambiguïté de la position de Cage est ce qui rend nécessaire le discours sur sa musique. Elle radicalise les problématiques de la musique contemporaine. Les œuvres en tant que telles, qui sont peut-être moins importantes que la démarche qui y préside, sont évidemment récupérées comme œuvres-objets, et sombrent facilement, à ce titre, dans le kitsch ou dans une illusion libertaire que la société qui la promeut dément par sa nature propre. L'absence totale de toute dimension tragique dans l'œuvre du compositeur américain pourrait apparaître comme l'utopie d'un dépassement de telles contradictions, comme un positivisme presque naïf. C'est à chacun, ici, non de donner une réponse satisfaisante, mais, comme le réclame Cage lui-même, de poser les bonnes questions.

Philippe Albèra

Mozart und andere ...

Musikreflektionen. Band 1: Beiträge zur musikalischen Analyse. Hg. von der Musik-Akademie der Stadt Basel. Amadeus-Verlag, Winterthur 1987, 131 S.

Der zeitliche Bogen, den die fünf Studien des inhaltlich sympathischen und auch editorisch wohlgerateten Analyse-Sammelbandes schlagen, beginnt zwar bei C. Ph. E. Bach und endet bei Gustav Mahler. Doch lässt die thematische Einmütigkeit der drei in Buchmitte platzierten Aufsätze diese verheissungsvolle Startpublikation einer neuen Basler Reihe recht eigentlich unter der Devise «Mozart und andere ...» erscheinen. Zum Beispiel Mozart. *Rudolf Kelterborns vergleichende Analyse (Mittelsatz des Es-Dur-Klavierkonzertes KV 271 / Pamina's g-moll-Arie aus der Zauberflöte)* bestach seinerzeit bereits in ihrer breiter angelegten radiophonen Fassung (Radio DRS, dreiteilige Sendung über «dunkle Musik» von Mozart unter dem Titel «So wird Ruh' im Tode sein»). Wieder wird — neben allem Verbindenden (u.a. Affektlage, harmonische Kontraste, partielle Formalanalogie, Coda-Struktur) — auch klug differenzierend auf das Trennende hingewiesen. Kelterborn will ja nicht mittels der Textgebundenheit des einen Stückes «Enthüllungen» über das textlose, aber gesangsnahere andere Stück Musik tätigen, sondern aufgrund sinnfälliger Gemeinsamkeiten innerhalb der Gestaltungsräume klassischen Komponierens Zugänge zur einen wie zur anderen Komposition schaffen.

Anton Haefeli spürt in der zweiklavieren D-dur-Sonate dem für Mozart besonders bedeutsamen Spannungsverhältnis zwischen Befriedigung («konventioneller» Hörerwartung (durch Gebrauch des galant-konzertanten Stils) und dem Erstaunenmachen der Kenner (durch Originalität in der sonatenbezo-

genen Kompositionsweise) nach. Er versucht vor allem etwa am Kopfsatz hinter das «Sonaten-Gerüst» zu blicken und – genau beobachtend, doch bisweilen etwas angestrengt begründend – «Mozarts Auslegung der Haydn'schen Monothematik als permanente Variierung einiger Strukturintervalle» zu veranschaulichen. (Mühe bereitet es allerdings, Haefelis von Einstein übernommene Ansicht zu teilen, das KopftHEMA sei von Joh. Chr. Bach «entliehen»; wer vermöchte eine Filiation der dreiklangsabhängigen und -variierenden Themen der Wiener Klassik zu erstellen?).

Philipp Eichenwalds gründliche Studie über *Mozarts freimaurerische Musik* geht von der schwer begreiflichen Feststellung aus, dass bei diesem Komponisten nur allzu rasch auf masonische Elemente verwiesen wird, kaum je aber brauchbare Präzisierungen getroffen wurden – auch nicht von den hierfür oft beanspruchten Mozartforschern Einstein, Netti oder Heuss. Eichenwald nimmt sich mit viel Geduld, ausgeprägtem Sinn für anschauliche Darstellung und geschärftem Blick auch fürs scheinbar Selbstverständliche (liegt Mozarts «Humanitätsstil» nicht gerade auch in seiner besonders kunstvollen Einfachheit begründet?) vor allem die *Zauberflöte* und die *Maurerische Trauermusik* KV 477 vor, verweist aber völlig zurecht auch auf die stattliche Zahl gewöhnlich unterschlagener masonischer «Gelegenheitswerke».

Rudolf Häuslers Aufmerksamkeit gilt zu Eingang des Sammelbandes den Klavier-Rondos des zweitältesten Bach-Sohnes, somit einer damals fast schon in Verruf geratenen Stückgattung, gegen deren geringen «wahren innern Werth» von manchen Zeitgenossen (u.a. Forkel) Klage geführt wurde. Kenntnisreich wird herausgearbeitet, wie Carl Philipp Emanuel mit einer breiten Palette erfindungsreicher Variationstechniken der Gefahr von Monotonie und Simplizität im blossen Reihen von Refrains und Episoden begegnet und damit letztlich des Vaters hochentwickelte Kunst der Elaboratio zu bewahren hilft.

Wenn Jacques Wildberger in seinem überaus bedenkenswerten Mahler-Aufsatz («*Der lange Blick*». *Versuch über eine Figur bei Gustav Mahler*) den Begriff Figur gebraucht, so verwahrt er sich mit Entschiedenheit gegen möglicherweise geweckte Hoffnungen, Mahlersche Musik lasse sich gleich Barockmusik inhaltlich durch einen begrenzten Vorrat typischer Tonkonstellationen mit genau definierten Bedeutungen erschliessen. Für ein ausschliesslich Mahlersches Spezifikum hält er vielmehr jene gedehnten Melodieaufsätze, deren textierte Ausprägung (*Kindertotenlieder*, Nr. 2: «Nun seh' ich wohl ...») so manche Rückschlüsse auf anderweitige Analogbildungen erlaubt (*Adagio* der *Fünften*, Rückert-Lied «Ich bin der Welt abhanden gekommen ...»). Adorno gab einst in seinem Mahler-Buch die Anregung (*Lied von der Erde*, *Vierte Sym-*

phonie), Wildberger greift sie auf, beobachtet die psychologischen Feinaspekte ihrer Wirkung und beschreibt die musikalischen Ursachen dieser so suggestiv ansprechenden figuralen «Blick»-Gebärde.

Klaus Schweizer

Ansätze zu Schoeck

Stefan Kunze und Hans Jürg Lüthi: *Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck. Ein Symposium*
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1987, 187 S.

«Das Analysieren führt ins Aschgrau! Von einem Kunstwerk reden, ist ähnlich, wie von Liebe zu sprechen ... Liebe zu einer Sache ist naturgemäss stets einseitig und blind!» (Schoeck zu Werner Vogel am 26. Januar 1950). Von blinder Liebe geprägt ist denn auch der grösste Teil des älteren Schrifttums aus dem Kreis der «Schoeck-Gemeinde», die, wie Jürg Stenzl schreibt, «in hohem Masse Züge einer Glaubensgemeinschaft» trug. Man wird sich auch fragen müssen, was Schoeck unter «Analysieren» verstand. Skeptisch stimmt jedenfalls, wenn Vogel erzählt, er hätte Schoecks Tochter auf die Formenlehre-Prüfung im Konservatorium vorbereiten müssen, indem er mit ihr Knorr'sche Tabellen Bachscher Fugen erstellte. (Oder gehört das bloss zum Kapitel «Konservatorien um 1950»?)

Ausserhalb der Schoeck-Gemeinde wird seit einiger Zeit immer stärker der Wunsch wach, Schoecks Kunst im Panorama der Musik des 20. Jahrhunderts, ohne Weihrauch und ohne die Nebenhülle des Einsamen, zu sehen und zu begreifen. Für einige Aufregung sorgte 1976 Derrick Puffets Monographie «The Song Cycles of Othmar Schoeck». Vorsichtiger, in vielen Beiträgen aber auch verschwommener, gibt sich die neuste Publikation «Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck», eine Sammlung von Referaten, die im Oktober 1986 am Internationalen Othmar-Schoeck-Symposium in Bern gehalten und diskutiert wurden. Die Diskussionen sind freilich in dem schmalen Bändchen bis auf Minimalstes in den Anmerkungen nicht dokumentiert. Die zehn Beiträge wurden von neun Autoren verfasst, die mit je zwei Ausnahmen Deutschschweizer und Musikwissenschaftler sind: Stefan Kunze, Hans Jürg Lüthi (beide auch Herausgeber), Andres Briner, Kurt von Fischer, Urs Frauchiger, Jürg Stenzl, Chris Walton, Rolf Urs Ringger und Ernst Lichtenhahn.

Einen gern gewählten Einstieg bieten Fragen zur Textwahl und -interpretation des Komponisten (Briner, von Fischer, Stenzl, Walton, Kunze). Urs Frauchiger spitzt die Frage zu, indem er auf die problematischen Aspekte des Verhältnisses Wort – Ton eingeht. Er vergleicht das

Zweite Streichquartett mit dem *Notturmo* und entwickelt seine Studie am Gegensatz zwischen absoluter und sprachgebundener Musik. (Der für Schoeck vermutlich wichtige Zwischenbereich der Instrumentalmusik mit mehr oder weniger verschwiegendem Programm bleibt in diesem Zusammenhang ausgespart.) Wo aber Schoeck nur Töne gibt, liefert Frauchiger prompt die passenden Worte: «Der erste Satz des Quartetts zeichnet eine Landschaft von einer dunklen, zerklüfteten Weite», später «schwebt aus dieser Landschaft ein zweites Thema heran», dann «kommt es zu einem fast autistischen Weiterwühlen, ..., bis es sich im dritten Anlauf an einer unsichtbaren Mauer – ist es die Mauer des Wahnsinns? – staut und chaotisch verkeilt, dann ermüdend verebbt ...» Im entsprechenden Satz des *Notturmo* geleitet uns das Dichtwort, und wir nehmen das Ganze «als konkretes Bild, fast möchte man sagen als Genrebild» wahr. Mein Einwand: Im Fall eines vertonten Textes (oder meinetwegen, nach Frauchiger, einer «beantworteten Musik») sagen sowohl Musik wie Text mehr als ihr Partner, oder: sie decken sich nur in einem kleinen Bereich, einer Stimmung, einem Bild, einem Gedanken. Im übrigen behalten sie eine gewisse Eigenständigkeit und schaffen so zwischen sich, zwischen den Zeilen gleichsam, ein Drittes, ein Spannungsfeld. Wird aber Musik in alter Konzertführerweise beschrieben, so hinkt die Sprache der Musik nach, ich warte dann beim anschliessenden Hören auf «den dritten Anlauf ... die unsichtbare Mauer» usw. Die Sprache macht hier für sich keinen Sinn und bindet die Musik in schlechter Weise. Derartige private Assoziationen, die für den Leser und Hörer aus absoluter Musik Programm-Musik im schlechten, abbildenden Sinn machen, gehören nicht an die Öffentlichkeit.

Im Eifer des Vergleichens wird der zweite Satz des Quartetts zu einem Scherzo erklärt, was weder formal noch vom Charakter und Tempo her vertretbar scheint – warum nur? (Das Scherzo ist ja der dritte Satz!) «Es wäre verfehlt, hier von «Lied ohne Worte» zu reden, denn das weist durch die Präzedenzfälle ins Genrebildhafte.» Frauchiger vermag offenbar im «Lied ohne Worte» nur das Genre, die höhere Tochter am Klavier, zu sehen – warum? (Interessant ist freilich, dass offenbar bereits ein so allgemeiner Titel ausreichen soll, um die Musik ihrer Abolutheit zu berauben.) Aber natürlich ist dieser zweite Satz des Quartetts ein Lied ohne Worte, eins der schönsten von Schoeck, wohl ein später Ableger der *Elegie*. Es würde mich nicht einmal wundern, wenn man eines Tages noch die Worte fände, zu denen es einmal gehört hat. Neben dieser schlichten Strophenform mit ruhigem Abgesang ist der zweite Satz des *Notturmo* derart komplex im thematischen Verlauf (entwickelnde Variation), der streng durchgezogenen Scherzo-Form und der frei darüber komponierten unregelmässigen

Prosodie der gebundenen Verse, dass ich mich ein wenig wundern muss, wenn das hörbare Herzklopfen und das bisschen verschütteter Wein, von denen die Singstimme erzählt, schon hinreichen sollen für die Feststellung, Schoeck habe hier «bloss illustriert».

Ich verstehe Frauchigers Sympathie für das seltsam heterogene und widerborstige Zweite Quartett – als ein «Schlüsselwerk der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts» vermag ich es freilich nicht recht zu sehen. Schlüssel wozu? Oder ist das als Superlativ gemeint? Ein packendes persönliches Dokument ist es gewiss, auch wenn es nicht an das grossartig durchgestaltete *Notturmo* heranreicht.

Es war wohl Frauchigers Absicht, die Instrumentalmusik Schoecks gegenüber der einseitigen Wertschätzung der textgebundenen Musik in Schutz zu nehmen. Seine Absicht erfüllt sich für mich nicht ganz, und ich frage mich, welche Instrumentalwerke er ausser dem genialischen Zweiten Quartett, der Bassklarinettensonate und vielleicht dem Violinkonzert wohl noch neben die grossen Vokalwerke der zwanziger und dreissiger Jahre stellen könnte.

Um Schoecks Bedeutung in der Musik dieses Jahrhunderts geht es Stefan Kunze in seinem Beitrag «Zur Gegenwart der Musik von Othmar Schoeck», den er erst nach dem Symposium geschrieben hat, der also dort nicht diskutiert werden konnte. Der Begriff «Gegenwart» wird dabei – wie das heute modisch und gewiss auch diskutierbar ist – von der Moderne abgekoppelt. Dabei unterlaufen Kunze freilich Ungeheimheiten, die man von einem Musikhistoriker nicht hinnehmen sollte.

Dass die Musikwissenschaftler, als auch sie nach 1960 die Musik des 20. Jahrhunderts entdeckten, sich zunächst an die Wiener Schule und – viel später! – an die serielle Musik hielten, ist so auffallend wie verständlich. Weniger verständlich ist freilich, wenn ein Musikwissenschaftler die Wiener Schule einer «Neuen Musik» zuordnet, «auf die die Kriterien des Neuen, namentlich die offenkundige Innovation und die Absage an die Musik des 19. Jahrhunderts voll zutrafen». Schoeck wäre wohl mit seinen besten Werken (Berg bewunderte vor allem das *Notturmo*) in nicht allzu grosser Entfernung von der Wiener Schule – gerade wegen seiner Verbundenheit mit der grossen Tradition des 19. Jahrhunderts – besser aufgehoben als in noch so lockerer Nachbarschaft zu Carl Orff, der – neben Reger, Pfitzner und Strauss – nach Kunze auch «dem Verdikt verfiel», als nur «gemässigt modern» abqualifiziert zu werden. (Nebenbei: Ob nicht vielleicht die bei Orff nun wirklich feststellbare Absage ans 19. Jahrhundert bloss «mässige» Resultate gezeitigt hat?)

Für Schoecks mangelnde Resonanz im Ausland werden Gründe gesucht: «Hinzu kamen die politischen Verhältnisse in Mitteleuropa, die es Schoeck nach Anfangserfolgen auch im Ausland erschwerten, in entscheidenden Jahren seiner künstlerischen Laufbahn ausser-

halb der Schweiz Fuss zu fassen.» Welche «entscheidenden Jahre»? Welche «politischen Verhältnisse»? Etwa die dem Neuen aufgeschlossenen zwanziger Jahre, über die sich (für Schoeck?) Hans Corrodi so bitter beklagt hat? Oder gar die tausend Jahre von 33 bis 45? Da muss denn leider doch daran erinnert werden, dass Schoeck seine *Massimilla Doni* 1937 in Dresden und das *Schloss Diirande* 1943(!) an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung bringen wollte und durfte. 1937 nahm er in Freiburg im Breisgau persönlich den zur «Förderung der geistig-schöpferischen Kräfte im alemannischen Stammesbereich» gestifteten Erwin-von-Steinbach-Preis entgegen. Oder bestand die Unbill der «politischen Verhältnisse» bloss darin, dass dergleichen Ereignisse in der Welt, in die die Kultur emigriert war, nicht mehr wahrgenommen wurden?

Wie unscharf Kunze mit Begriffen wie «Zeit», «Tradition», «Moderne», umgeht, zeigt auch folgender Passus: «Sich als Komponist positiv mit der Tradition des lyrischen Klavierlieds verbunden zu fühlen, war in einer Zeit, in der mit revolutionärem Elan alle Schranken einer vergangenen Ästhetik (Schönberg) durchbrochen wurden, vielleicht risikoreicher, als im Ghetto einer etablierten Moderne sich der dodekaphonen bzw. seriellen Kompositionsmethode zu bedienen.» Was ist da wohl mit «einer Zeit» gemeint? Schönbergs Notiz stammt von 1910, «dodekaphone Musik» gibt es etwa seit 1921, serielle seit 1950... Zudem ist der Satz als Ganzes entschieden zurückzuweisen: Als Schoeck seine Klavierlieder schrieb, gab es keine serielle Musik und war die «dodekaphone» nicht «etablierte Moderne». Weberns Lieder, die ich, bei aller Bewunderung und Sympathie für Schoecks Kunst, für die bedeutendsten des Jahrhunderts halte, waren zu seinen Lebzeiten grösstenteils ungedruckt und unaufgeführt geblieben. Webern musste gar, wollte er nicht verhungern, im August 1941 die Arbeit an seiner Zweiten Kantate für ein halbes Jahr unterbrechen, um für Schoeck und die UE 382 Seiten Klavierauszug (*Schloss Diirande*) zu schreiben. Mit der Schweizer Szene zu Schoecks Lebzeiten scheint sich Kunze noch nie befasst zu haben. Die Schönberg-Schüler Erich Schmid und Alfred Keller hatten als Komponisten nicht die geringste Chance. Etabliert an allen Musikfesten mit Zeitgenössischem war in der Schweiz in erster Linie – Othmar Schoeck. Dass sich das zitierte Schönberg-Wort auf *Das Buch der hängenden Gärten*, auch einen der Höhepunkte in der «Tradition des lyrischen Klavierlieds» bezieht, ist hier wohl nur noch Pech für Kunze.

Neben diesem unsorgfältigen, verunglückten Text, der auch falsche Daten enthält – *Wozzeck* (nicht «Wozzek»*) wurde 1914 bis 1922 (nicht 1921), die *Penthesilea* 1924/25 (nicht 1927/28) komponiert – gibt es in dem Sammelband aber auch einen lesenswerten Bei-

trag Kunzes «Zur musikalischen Dramaturgie der Penthesilea».

Den originellsten Ansatz bietet jedoch Andres Briner in seiner Studie über «die Unvernunft der Muse in Othmar Schoecks Kompositionen». Auch er geht wie viele von der Stoff- oder Textwahl aus, hier von Schoecks Sympathie mit den Unvernünftigen, Masslosen: Horace, Penthesilea, Ilsebill. Er zeigt dann in einer subtilen Betrachtung des Spitteler-Liedes *Das bescheidene Wünschlein*, einer «Ungeheuerlichkeit in der Verkleidung des Niedlichen», wie «das Unvernünftige, das Irreale und Unmässige ... wie in Märchen gerne durch Ausdrücke der Bescheidenheit, des Idyllischen und Niedlichen verdeckt» wird.

Hier scheint mir ein Nervenpunkt der Kunst Schoecks getroffen. Da bekommt das «Genre», das Frauchiger stört, eine gefährliche Seite, ist nicht bequeme Ausflucht, sondern Metapher für die Aufhebung von Zeit. Schoeck war wohl nie ein Spätromantiker. Das ganze Finde-siècle war ihm ziemlich fremd. Vielleicht würde man ihn besser als «Metamorphose eines Frühromantikers» verstehen, der sein Bestes gab, wo er am stärksten mit der Gegenwart konfrontiert war, sich an ihr rieb: in der Zeit vom Ersten Weltkrieg, als sich die Schweiz kulturell öffnete, bis gegen die Mitte der dreissiger Jahre, als sie sich wieder abschloss. Der Rest gehört wohl leider zum traurigen Kapitel «Schweizergeschichte»...

Wo die Beschwörung der fernen Vergangenheit durch neuartige Verwendung ihrer Gestaltungsmittel gelang, konnte Vergangenheit in neuer Gestalt gegenwärtig werden. Kurt von Fischer operiert nicht zufällig im sehr persönlich gefärbten Ansatz zu seinem Text mit einem Proust-Zitat aus «Le temps retrouvé». Die erste Hälfte des Zitats allderdings: «Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir au contact d'une jouissance directe qui a été impuissante à les faire naître», hätte vielleicht Anlass bieten können, im Vergleich mit der ungeheuerlichen Konzeption Prousts die Grenzen der Kunst Schoecks aufzuzeigen: Er hat eben doch die «jouissance directe» in der Regel dem analytischen Wunderbesteck Prousts vorgezogen. So findet sich denn in seinem Werk auf fast magische Weise Gelungenes, aber auch viel Restauratives oder Nostalgisches, das schnell verblasst.

Im Bestreben, die beunruhigende Frage nach Unvernunft und Vernunft nicht als Dissonanz offen zu lassen, auch mit Blick auf das spätere Werk (seit *Massimilla Doni*) sieht Briner als Leistung von Schoecks (Euvre «die Vereinigung, das lebensvolle Ineinander von Vernunft und Unvernunft, von Wissen und Ahnen, von Schönheit und Schrecken»). Ist das nicht vielleicht doch eine etwas voreilige Versöhnung?

Roland Moser

* Druckfehler? («Ich hab so was noch nicht gefunden, vier auf einmal.») (*Wozzeck*, 2. Akt, 2. Szene)