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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1992)

Heft: 31

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Deiss, Erika / Schubert, Giselher / Brotbeck, Roman

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

sique de l'Etat de Norvège qui, après le Conservatoire de musique, dispensait pour la première fois des cours de composition. Ce qui, épaulé d'autres associations, comme Ny Musikk, favorise l'essor d'une musique qui semble vouloir – et pouvoir – se dépêtrer de la glu griegienne. En témoignent notamment Rolf Wallin (né en 1957), dont fut créé *Ning* pour hautbois, violon, alto et violoncelle; Rolf Gupta (né en 1967), avec la création d'un quatuor pour voix, *Corona II;* Henrik Hellstenius (né en 1963), celle de *Tre bevegelser* (Trois moments); Rolf Inge Godøy, également pianiste et musicologue (né en 1952), dont *Fem* (Cinq) montre, comme plusieurs autres de ses pièces, la volonté d'intégrer le son électronique dans la musique instrumentale. Enfin, deux intéressantes compositrices, Åse Hedstrøm (née en 1950), avec *Bewegt,* et Cecilie Ore (née en 1954), avec *Ex Oculis, Cantus Aequatoris* et la création de *Erat Erit Est.* Il ne faudrait pas oublier John Persen (né en 1941) qui, en tant que directeur du festival, ne voulut programmer aucune de ses œuvres: on le connaît cependant comme guide spirituel du Mouvement artistique '74, dont l'une des visées était de promouvoir une nouvelle politique culturelle en Norvège, tout comme auteur d'œuvres électroniques (*Fuglan Veit!* 1988–1989), d'un opéra (*Amarxia,* 1985) ainsi que de musique de chambre (*Et Cetera!* 1986–1987).

Tous les jeunes défricheurs, certes, n'étaient pas représentés cette année. D'autres éléments de la pépinière sont d'ores et déjà programmés pour l'année prochaine[4]: ainsi Asbjørn Schaathun, Håkon Berger, Åse Hedstrøm ou Nils Henrik Asheim. La prochaine édition de cette manifestation emportera sans doute une adhésion plus complète de la grande presse, cette année encore rébarbative[5]. Et il y a fort à parier que se dissipera plus encore cette idée de trouble spécifique que, mieux que toutes autres, suscitaient les œuvres d'un Munch: cette sensation d'être porté dans un domaine inconnu, mystérieux – ce qu'écrivait déjà le critique Marcel Réjà en 1900 et que ne rejetteraient pas les Norvégiens d'aujourd'hui: «Nous n'arrivons pas à l'expression lucide d'idée qui nous satisfasse, l'œuvre demeure irréductible et notre cerveau impuissant: mais cependant nos entrailles sont saisies. Quelque chose du rythme intime, du rythme ineffable de la vie sanglote ici, et nous n'avons autre chose à faire que de sangloter à l'unisson. Les brumes scandinaves pèsent sur notre esprit avec la volupté d'un mystère, et nous devons nous rappeler qu'il est des heures où *notre pensée s'effondre et s'éparpille, où notre âme cesse d'avoir conscience d'elle-même*[6] sans que pour cela toute vie soit supprimée en nous.»

Jean-Noël von der Weid

[1] 24 concerts, parmi lesquels 12 créations, consacrés à la tradition vocale de notre siècle, du futurisme et du dadaïsme à la voix synthétisée (19–26 octobre). Outre les compositeurs norvégiens cités, furent jouées Murail, Spalinger, Fénelon, Ligeti, Berio ou Holliger – avec des solistes et ensembles comme Frances Marie Uitti, Jane Manning, Michiko Hirayama (une des plus fascinantes interprétations des *Canti del Capricorno,* due aux percussionnistes Bjørn Rabben et Rob Waring), Nicola Walker Smith (brillante dans Elias et Dillon), le Trio Le Cercle ou l'Ensemble Ex Voco. Remarquablement organisé (et avec de judicieuses idées: aucune note de programme, mais l'indication précise de la durée des œuvres), il comportait également un concours international de composition parrainé par la Norvegian Broadcasting Company et doté de 100 000 couronnes de prix (25 000 FS environ). Enfin des conférences de presse permettaient de mieux pénétrer l'esthétique des artistes présents. (Pour tout renseignement: Ny Musikk, Centre d'information de la musique norvégienne, c/o Helge Skansen, Toftesgate 69, N-0552 Oslo 5.)

[2] Cinq œuvres furent données de cet archétype du musicien national, d'une grande honnêteté intellectuelle, prolifique et parfois prolixe (né en 1931), qui dessinèrent sa trajectoire musicale.

[3] Il faut signaler que la Norvège est le premier pays non socialiste à avoir adopté une législation qui fasse des compositeurs des salariés de l'Etat. Un salaire minimal est attribué au compositeur eu égard à son «mérite artistique», déterminé, suivant le budget de l'année, par un comité de compositeurs qui donne son avis au ministre de la Culture.

[4] Du 2 au 10 octobre 1992.

[5] L'un des deux grands quotidiens d'Oslo, le *Dagbladet,* ne titrait-il pas le lendemain du festival: *Mye shrik og lite ull* (beaucoup de cris, et peu de laine), dicton norvégien qui équivaut à «beaucoup de bruit pour rien»!

[6] C'est nous qui soulignons.

Livres Bücher

Spiel mit tauben Nüssen

Eva Rieger: Nannerl Mozart – Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert
Insel Verlag, Frankurt/Main 1990, 405 S.

«Du bist beneidenswert, Bruder», lässt Rolf Schott in seiner szenischen Revue die dreissigjährige Nannerl konstatieren, nachdem W. «das Arbeiten, das Schaffen» als «das Glück» gepriesen hatte:

Wolfgang «Ja, das bin ich wirklich, und wenns mir noch so elendig geht und wenn mich der Mufti tausendmal behandelt wie einen Lakai. Zum Schaffen sind wir Menschen da. Das ist unser Sein und unsere Rechtfertigung.»
Nannerl «Es kann doch nicht ein jeder Opern komponieren.»
Wolfgang «Nein, gewiss und Gottseidank nicht. Aber es kann jeder ein guter Mensch sein …»

Dieser fiktive Dialog, den Eva Rieger wohl als typisch männliche Erfindung angeprangert hätte, kennte sie das Stück,[1] markiert in seiner unbedarften Einfalt allerdings ganz unverstellt das Ärgernis der Biografin: ihre Heldin, bloss als – reichlich blasser – guter Mensch in die Musikgeschichte eingegangen, wäre, so die Überzeugung Riegers, allemal begabt genug gewesen, durchaus Eigenständiges zu hinterlassen, wäre sie als Frau nicht durch die Fesseln ihrer Zeit daran gehindert worden:

«Die These dieser Studie lautet, dass Nannerl durch ihre gesellschaftliche Situation als Frau bedingt es nicht annähernd so weit gebracht hätte wie Wolfgang, selbst wenn sie ein ähnliches Begabungspotential wie ihr Bruder besessen hätte. Ja, es ist zu vermuten, dass sie eher ihrem historisch verbürgten Vorbild geähnelt hätte als dem rastlos schaffenden Bruder.» (S. 15)

Dass sich diese Hypothese durch den Irrealis jener gänzlich unbeweisbaren Prämisse (eine Argumentation, die unsere Umgangssprache schlicht als Spiegelfechterei bezeichnet) eher als Bekenntnis des erklärten biographischen Beweisziels denn als offene Frage zu erkennen gibt, umreisst denn auch die Problematik dieses Buchs: So unbestritten Nannerl Mozart eine eigene Würdigung verdient, so wenig ist mit seinem umgedrehten Vor-Urteil, das Mozarts Schwester posthum zur verhinderten eher «gediegenen» als genialen Komponistin zu erklären sich bemüht, gewonnen. Macht nicht Nannerls Leben, als Rechtfertigungsgeschichte (re-)konstruiert, sie, die dieses Leben doch zumindest mitbestimmt und mitgestaltet hat, entgegen allen Mühen ihrer Biografin, insgeheim zur Angeklagten? Nämlich im präzisen Sinn des Vorwurfs, den, wenn ich mich recht erinnere, Bertrand Russell gegen Albert Einstein (sic!) erhoben hatte: «Angesichts seiner Fähigkeiten war er ein Versager»? Aber das Erkennen dialektischer Prozesse wie das Theoretisieren überhaupt sind, trotz

des vehementen Anspruchs, Riegers Sache nicht; entsprechend zwiespältig sind die Gefühle, die die Lektüre dieses Buches hinterlässt. Und es ist einmal mehr nicht die Parteilichkeit der Eva Rieger, die mein Missbehagen auslöst, es ist ihre Spielart fröhlicher (fraulicher?) Wissenschaft, die mich befremdet. Dabei wäre, dass sie der zu Unrecht ins Abseits Gedrängten eine engagierte Arbeit widmet, ein Verdienst, auch ohne solchen Ehrgeiz – der prompt den Bumerangeffekt erzeugt, dass die Autorin anspricht, wo sie anspruchslos das Leben ihrer Heldin schildert, ihren Alltag, ihre Interessen, Schwierigkeiten, Freuden und Versagungen erzählt. Wo sie dagegen so forciert wie findig ihre Ambitionen von den mutmasslich bereits im Keim der Sicherung der maximalen Chancen Wolfgangs aufgeopferten Talenten der weil eben nicht geförderten, so auch aus der Musikgeschichte apriori exmittierten Komponistin Nannerl Mozart galoppieren lässt, wird die Geschichte angesichts der Dürftigkeit der Quellenlage – von Nannerl sind kaum Dokumente überkommen, und nicht *eines,* das auch nur den Wunsch erkennen liesse, sich im Komponieren zu versuchen – einfach unseriös.[2] Und so be-

rechtigt die Frage ist: «Warum ist aus dem einstigen Wunderkind nichts als eine Salzburger Klavierlehrerin geworden?», so suggeriert der Nachsatz: «Warum formte der Meisterpädagoge Leopold aus ihr nicht eine achtbare Künstlerin?» (S. 68) bereits jene Wunschvorstellung von der (fremdbestimmten!) Machbarkeit des produktiven Menschen, die für R.s Glauben an die Macht der rechten Lehre symptomatisch ist. So überzeugend ihre meist aus Briefen kompilierten Skizzen sind, so zweifelhaft sind die Versuche,

«die ästhetischen und sozialen Beziehungen miteinander zu verschränken [..., via] Erarbeitung und Interpretation von Einzelphänomenen den strukturellen Zusammenhang aufzudecken, in dem Nannerl – und mit ihr die bürgerliche Künstlerin im 18. Jahrhundert – lebte.» (S. 15/17)

Dabei erweckt das Buch (es ist in *Einführung, Nannerls Leben* und *Nannerls Umwelt* unterteilt) nicht wenig Sympathie; trotzdem es über die bekannten Kinderjahre der Geschwister eigentlich nichts Neues zu berichten hat, stellt seine ungewohnt verschobene Perspektive einfühlsam heraus, dass sich das Mädchen, unerachtet seiner Virtuosität («Nannerl wird hoch gelobt, fällt aber dennoch gegenüber ihrem jüngeren Bruder ab» S. 59) «als zurückgesetzt empfinden musste» (S. 55):

«Mit sieben Jahren erhielt Nannerl ihren ersten Klavierunterricht. Es war Leopolds Ziel, sie zu einer tüchtigen Spielerin auszubilden. In die Öffentlichkeit drängte er sie nicht: Er liess sie erst öffentlich konzertieren, als Wolfgang alt genug war, um sich ebenfalls zu zeigen. ‹Er fing mit dem Unterricht (bei Nannerl) nicht schon an, als sie noch sehr klein war, vielleicht dachte er, er würde noch Söhne bekommen, die zu unterrichten lohnender wäre›, schreibt Levey lapidar [...] Als Wolfgang [...] seine ersten Melodien zusammenstümperte, reagierte Leopold lobend. Ein Mädchen musste auf die künftige Tätigkeit als Hausherrin eingestellt werden, und Leopold wird sie oft in die Küche zu der Mutter und dem Hauspersonal geschickt haben, um dort Eindrücke zu sammeln ... (S. 49)

Der Vater also? Aber Riegers Leopold-Portrait ist fair: Er hatte seine Kinder fortschrittlich erzogen, auch wenn er die Tochter nur zur Pianistin auszubilden sucht, wogegen er dem Sohn all das, was ein Kapellmeister zur Sicherung des Lebensunterhaltes können musste, beibringt, wozu auch das Komponistenhandwerk zählt. Verständlich mithin, dass Erziehung zu den Schwerpunktthemen R.s gehört; sie referiert ausführlich die pädagogische Literatur der Zeit, die für Knaben eine andere Bildung als für Mädchen vorsah, also die bekannten Muster und notorischen Verhaltensschemata, die als die Grenzen seiner Einsicht auch den aufgeklärten Leopold zeitlebens prägten. Gleichwohl beginnt mit dieser Aufbereitung der «Entfaltungschancen», die aus den «sozialhistorischen, kulturellen und ideengeschichtlichen» Prozessen jener «Zeit grosser Umbrüche» einzig die «Ausgrenzung ... der Frauen aus der Öffentlichkeit» (S. 16) resultieren sieht, die unerfreuliche Tendenz des Buchs, aus tristen Fakten traurige Halbwahrheiten abzuleiten, gipfelnd im Verdikt:

«Während die Emanzipationsbewegungen des Bürgertums aufgeklärtes Gedankengut und neue Lebensentwürfe für den Mann eröffnen, wird die Frau kulturell ‹ausgebürgert›.» (vgl. Klappentext)

Wovon exemplarisch das beklagenswerte Schicksal Nannerl Mozarts (1751 – 1829) zeuge:

«Für sich selbst genommen, galt eine Frau im 18. Jahrhundert kaum etwas – dies traf auch auf Nannerl zu. Die Wandlung von äusserlichen Kontrollen in Selbstkontrollen, die das 18. Jahrhundert so perfekt der Frau beizubringen verstand, tat ein übriges, um ihr beizubringen, das Leben fusse auf einem naturgemässen Unterschied der Geschlechter.»

Woraus wiederum die künstlerische Selbstbescheidung folge, die Nannerl nicht einmal als Opfer ansah, sondern als unabänderliches Schicksal hingenommen habe:

«Der Prozess der Selbstfindung, den Wolfgang gegen den väterlichen Willen durchfocht, war ihr allerdings versperrt. Es gab für sie keine Möglichkeit, ihre Erlebnisse produktiv in Kunst umzusetzen und ihnen dadurch eine überpersönliche Bedeutung zu geben, wie es ihr Bruder tat. [...] Doch sie rieb sich nicht auf, weil sie Konflikte nicht als solche erlebte. Es entstand kein Spannungsfeld, weil sie die Zustände als ‹gottgegeben› akzeptierte. Nichts deutet darauf hin, dass sie Leiden nach innen wendete oder zu sublimieren trachtete.» (S. 369 / 374)

Sollte die LeserIn ob solcher Ungerechtigkeit der Menschheit ganzer Jammer beuteln, sei ihr allerdings empfohlen, auf das Schlüsselargument –

«Das Gehorsamkeitsprinzip sollte gewahrt, ja möglichst verstärkt werden, jedoch moralisch so verbrämt, dass die Frau ihre untergeordnete Position als naturgegeben ansah.» (S. 294)

– mit einem Anfall produktiver Wut, d.h. der distanzierten Überprüfung jener wenig kritisch in sich selber kreisenden und somit vordergründig schlüssigen Geschichtsbeschau zu reagieren – indem die Auslassungen dieser negativ geschönten Darstellung das Buch aus schierem Überengagement zunehmend mit traktätchenhaftem Geist durchsäuern, da sein apodiktisches Gehabe gar nicht erst versucht, der Wirklichkeit, die nur die Instant-Theorie der schmählich unterdrückten Weiblichkeit bebildern darf, gerecht zu werden. Nämlich dergestalt, dass hier «*das* 18. Jahrhundert» (das ein anderes in Salzburg war als in Paris, in Jena, London, Moskau oder Rom), gleich einer Einheitsuniform aus Normen (die nicht allesamt der vielbemühte Reaktionär Rousseau geschneidert hatte: einige mag auch der klug geschnittene, mit einer *femme savante* zusammenlebende Voltaire geliefert haben; item die Enzyklopädisten, Herder, Humboldt, Hume, Helvétius, Lichtenberg, Fourier & Fichte,[3] Schleiermacher, Goethe, Kant & Cie.) mit grosser Geste um «*die* Frau», «*die* (bürgerliche) Künstlerin» drapiert wird – die im selben Säculum, da sie die adelig pariserischen längst beherrscht, bekanntermassen auch die bürgerlichen literarischen Salons erobert bzw. eröffnet hatte.[4] Davon indes erfährt die Leserin der «Nannerl», die «auch gerne las», kein Wort; dafür doziert Kap. *Das Frauenbild in Literatur und Theater* über den Konnex von Literatur und Leben:

«Diese Bestrebungen [erzieherisch auf den Menschen einzuwirken, ebd.] hängen mit der frühbürgerlichen Lebenspraxis zusammen. Durch eine starre Ständeordnung bedingt war dem Bürgertum eine Identitätsfindung auf politischer Ebene verwehrt, so dass sich das Interesse auf das individuelle Verhalten verlagerte. Das Bürgertum beansprucht auf kultureller Ebene für sich auch die tiefen und edlen Empfindungen, die bisher in der Literatur alleiniges Vorrecht der Fürsten und [?] des Adels gewesen waren. Dieser Geist dringt nun in die Literatur, es ist ein bürgerliches Lebensgefühl ...» (S. 291)

Solch gnadenlose Kolportage ist kein Einzelfall; zwar mag man die niederschmetternde Essenz, die R., im Geiste Friederike Kempners, aus der «als Nannerls Vorbild interessante(n)» Galettiade[5] keltert –

Lessings Stück *Emilia Galotti*, das Nannerl kannte [:] ... eine Adlige ohne Vermögen und Rang, und kann somit dem bürgerlichen Mädchen gleichgestellt werden. Ihr Vater Odoardo repräsentiert das bürgerliche Selbstbewusstsein, dass [?] sich mit dem korrupten Adel anlegt. [...] In Emilia gibt es einen auffälligen Bruch. Obwohl sie als schön, tugendhaft und religiös dargestellt wurde, hält sie es für möglich, den Verführungskünsten des Prinzen zu erliegen. Sie fürchtet die Verführung mehr als die Gewaltanwendung und will deshalb, dass der Vater sie ersticht, was er auch tut ...» (S. 297)

– noch als quasi kollisionsbedingten hauptfachfremden Humbug durchgehen lassen; der verquaste Interpretations-Salat auf eignem Beet, dem noch der Biss des unfreiwilligen Humors gebricht, bleibt ungeniessbar:

«Dass der Bürger sich zum aktiven Gestalter der Musikkultur macht, hat somit entscheidende Auswirkungen auf die Musik selber. Wolfgang war dies nicht bewusst, doch trug er dadurch, dass er den Durchbruch zu einer individuellen Gefühlskunst schaffte, zu einer Ausklammerung der weiblich-subjektiven Anteile bei.» (S. 368) «Es sei erinnert an die kontrapunktischen Verwebungen mit dem sinfonischen Prinzip ... Die Verarbeitung kontrapunktischer und fugierter Elemente bedeutet (...) auch die Übertragung des alten Stils, der fast durchgehend dem Lobe Gottes diente, auf das männlich-bürgerliche Subjekt. Männlich deshalb, weil der Komponist sich selbst in den Mittelpunkt des Geschehens setzte.» (S. 367)

Dabei ist R.s Dilemma weniger die Sprachnot, Folge allzu überquerer Sprünge des zu weit- und tiefausgreifenden Gedankenfluges (dessen Syntaxschnitzer Sache des Lektorats gewesen wären), noch das liberale Stilgefühl mit seinen Wechselbädern von Betulichem (vom «weilenden» Wolfgang, dessen «Darbietungen» es «zu lauschen» gilt, es sei denn «er musste in die weite Welt hinaus», so dass N. sich an die «Freundinnen Catherl Gilowsky, die Jungfrauen Rosalie Joly» u.a. zu halten hat) und Flottem («In einer Stadt voll brausender Autos, glitzerndem Warenangebot und Touristen in Synthetik-Shorts würde Nannerl heute»); vielmehr, wie es der kleistische Gerichtsrat Walther über Richter Adam auf den Punkt bringt –

«In Eurem Kopf liegt Wissenschaft und Irrtum / Geknetet, innig, wie ein Teig zusammen; / Mit jedem Schnitte gebt ihr mir von beidem.»

– liegt ihre Tragik darin, entweder was sie *kann:* berichten, durch die Analyse, die sie *will,* zu schwächen –

«Da das Komponieren im 18. Jahrhundert mit dem Beruf des Kapellmeisters verwoben war, entfaltete sich die künstlerische Produktivität unter handfesten materiellen Bedingungen. Der Komponist, der ohne höfische Anbindung von seiner Musik leben musste, wandelte sich vom dienenden Hofmusikus zum selbstverantwortlichen und selbstbewussten Künstler. Da sein beruflicher Aufstieg vom künstlerischen Erfolg abhing, musste er seine Kräfte mobilisieren und verfeinern, um immer wieder erneut die Zuhörerschaft zu fesseln. Es entsteht ein komplexes Feld, in dem sich die Errichtung einer bürgerlichen Kultur dialektisch mit dem Ausbau der Persönlichkeit des jeweiligen Komponisten, so auch mit der Mozarts, vermengt.» (S. 356)

– oder schlagend zirkelschlüssig Wissenschaft und Wunschvorstellung durch die *self-fulfilling prophecies* der subjektiven Überzeugung, wie es wohl gewesen, zu verschleifen –

«Auf der andern Seite machte sich der Bürger auf, Musik umzugestalten. Die Musik bekam neben ihrer repräsentativen und unterhaltenden Funktion in zunehmendem Masse die Aufgabe zugewiesen, Ausdruck kultureller und subjektiver – und damit männlicher – Identität zu sein. Frauen waren eingeladen, sie nachzuspielen, sie verloren aber den Anschluss an den Vorgang des Herstellens, des Komponierens ...» (S. 374f.) «Einesteils

als Tochter eines Musikers hochqualifiziert und dadurch befähigt, sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, stand die neue bürgerliche Ideologie im Raum, die Frauen auf den Haushalt festlegte[6] und das Musizieren zum Zeitvertreib und zur Unterhaltung vorsah. Diese Rahmenbedingungen waren nicht nur äusserlicher Art: Die gefesselte Phantasie der Frau blieb für die Aufrechterhaltung des alltäglichen Lebens und somit für die bürgerliche Gesellschaft als Ganzes die unabdingbare Voraussetzung. Erst wenn man diesen theoretischen Unterbau erfasst, werden die vielen warnenden Stimmen gegen eine Ausweitung der musikalischen Tätigkeit der Frau verständlich – es schwingt immer auch die Angst mit, in der eigenen Kreativität gestört zu werden. Die Kreativität des Mannes konnte sich nur auf Kosten der Frau ungestört entwickeln …» (S. 324)[7]

– sie durch das Allzweckargument der allbeherrschend weiblich autosuggestiven Identifikation mit dem Aggressor –

«Nannerl – nur die Schwester eines Genies? Nie war sie mehr, nie wollte sie mehr sein.» (S. 374)
«Wahrscheinlich schien ihr die brüderliche Konkurrenz zu drückend, so dass sie es von vornherein unterliess.» (S. 369)

– abzusegnen, statt dem wirklichen Problem, der so komplexen wie zentralen und beunruhigenden Frage auf den Grund zu gehen: Warum gelang der Frau seinerzeit zwar ein beachtlich breiter Zugang zur Literatur, doch zur Musik nicht einmal ein ganz schmaler? Wohl wahr, dass sie den Anschluss irgendwie verpasste – bloss:

«Die Tatsachen gehören alle nur zur Aufgabe, nicht zur Lösung.» (Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus,* 6.421)

So liegt das ganze Elend dieser unglückseligen Melange von überzogenem Anspruch und eklektischem Ergebnis letztlich darin, dass die Selbstgewissheit als Methode ihre eigne Leserschaft beschämend unterschätzt – als rührte die Propaganda vom verschenkten Œuvre vierten Ranges mehr als die verbürgte Wirklichkeit:

«Während für Wolfgang das Leben erst begann, hatte sie den aufregendsten und farbigsten Abschnitt ihres Daseins hinter sich.» (S. 81) «Das Bild ihrer Persönlichkeit im hohen Alter zeigt mitnichten eine verbitterte, enttäuschte Greisin, sondern eine liebenswürdige alte Dame, die das treue Gedenken an den Bruder in Ehren hielt.» (S. 374)

Zu deren Richtigstellung Riegers Buch durchaus sein Scherflein beiträgt, in Erhellung der Beziehungen von Nannerl und Constanze Mozart, der Aufdeckung der Fälschung jenes «Nannerl»-Textes, auf den die Sottise von der lebenslangen Kindlichkeit des Bruders sich beruft, der Hintergründe ihrer späten Ehe nach dem «Tauschprinzip», nachdem wohl Leopold, aus Gründen materieller Sicherheit, den einzigen Bewerber abgewiesen hatte, den Nannerl je geliebt hat. Und so fraglos gelten darf: «Wolfgang schätzte das musikalische Urteil seiner Schwester» (S. 243), so sicher dürfte: «Nannerls Leben floss ebenmässig und ohne selbstbestimmte Anteile dahin» (S. 372) eine Mythe sein, die das Konstrukt gebietet. Bloss, bei aller Liebesmüh: die retrograde Rangerhöhung um den Preis der völligen Entmündigung der Heldin ist in summa ein Verlustgeschäft. Ist eine Panne jener Projektion (nicht Theorie!), die sich in ihrer Sympathie – denn Nannerl hat nicht komponiert, und über das Warum zu spekulieren, ist ein Spiel mit tauben Nüssen um taube Nüsse – einfach verirren musste. Dressur mag ja vielleicht noch Virtuosen schaffen, aber Produktivität? Da kommen einem schon Bedenken. Die ein gewisser Hans Krailsheimer in den leider allzu unbekannten Rat gekleidet hat: «Leute, die nicht gelernt haben, philosophisch zu denken, sollten das Philosophieren lassen; und die anderen erst recht.»

Erika Deiss

[1] Rolf Schott: *Mozart. Szenen aus seinem Leben;* Karlsruhe (Rolf Schott Archiv) 1978, S. 56. – Der Autor (1891 – 1977) gehörte zu den «verbrannten Dichtern».

[2] Woran auch ein erhaltenes Notenblatt («Sie hatte zwei Bass-Stimmen zu einer gegebenen Melodie zu erfinden, und eine Variation zu einem gegebenen Bass zu schreiben», S. 69) und eine Briefnotiz des Bruders («Ich habe mich recht verwundert, dass du so schön komponieren kannst, mit einem Wort, das Lied ist schön, und probiere öfter etwas», 7.7.1770, S. 89) nichts ändern. Denn: «Ihr Vater erwähnt ihre Kompositionsversuche kein einziges Mal in seinen Briefen», S. 324

[3] Einige von ihnen hat Annegret Stopczyk in ihre Textsammlung: *Was Philosophen über Frauen denken,* München 1980, aufgenommen, so auch (s.u.!) einen Passus jenes Fichte, über den Friedrich Schlegel 1798 im «Athenäum» schrieb: «Die Französische Revolution, Fichte's Wissenschaftslehre, und Goethe's Meister sind die grössten Tendenzen des Zeitalters» – und es befremdet ungemein, welch marginale Rolle erstere in dieser Studie spielt. Sie wird genau *einmal* erwähnt – als im Dezember 1800 «die Kämpfe während der Französischen Revolution sich bis ins Salzburger Land erstreckten» und bei der inzwischen mit dem Pfleger von St. Gilgen, Berchtold zu Sonnenburg verheirateten N. «einige französische Offiziere logierten» (S. 250), d.h. auch Familie B. von Einquartierungen betroffen war; als welthistorische Tendenz jedoch ist sie bei R. inexistent. Dass etwa der dto. einmal firmierende Napoleon die Rechtsprechung erneuert habe («Code Civil»), ist hier sowenig zu erfahren wie dass schon 1789 eine gewisse Olympe de Gourges eine «Déclaration des droits de la Femme» vorgeschlagen hatte. – Zwar dürfte diese Fichte unbekannt gewesen sein, doch fragt er, ganz in ihrem Sinne, in seiner *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* von 1796, § 32: «Hat das Weib die gleichen Rechte im Staate, welche der Mann hat? Diese Frage könnte schon als Frage lächerlich scheinen. Ist der einzige Grund aller Rechtsfähigkeit Vernunft und Freiheit: wie könnte zwischen zwei Geschlechtern, die beide dieselbe Vernunft und dieselbe Freiheit besitzen, ein Unterschied der Rechte stattfinden …?»

[4] Dass die Damen etwas jünger sind als N. [*1763 Caroline Michaelis, *1763 Dorothea Mendelssohn verh. & gesch. Veit, verh. Fr. Schlegel; *1764 Henriette Herz, *1766 Germaine de Staël, *1770 Sophie Mereau, verh. Brentano; *1771 Rahel Levin, verh. Varnhagen; *1780 Caroline v. Günderrode, *1785 Bettina Brentano verh. v. Arnim usf.], spricht sowenig gegen die Erwähnung ihrer massgeblichen Rolle in den bürgerlichen Salons wie die adlige Herkunft gegen die Erwähnung der frz. Saloninhaberinnen [*1682 Mme. de Tencin, Romanautorin & Mutter d'Alemberts; *1697 Marquise du Deffand, Freundin Voltaires; *1705 Emilie du Châtelet, Voltaires Geliebte, Literatin, Mathematikerin & Physikerin; *1732 Julie de Lespinasse, Geliebte d'Alemberts; *1739 Suzanne Necker, Mutter G. de Staëls] gesprochen hätte. Und höchst betrüblich, dass selbst Mme. d'Epinay, *1725, Autorin der von der Académie Française preisgekrönten *Conversations d'Emilie,* einer Schrift über Erziehungsfragen mit dem bemerkenswerten Ziel, die eignen Kinder zu besseren und glücklicheren Menschen als sich selber zu erziehen, nur in jenem knappen Briefzitat, das N. und den Vater vom Tod der Mutter unterrichtet («ich schreibe dieses im Hause der Madame d'Epinay, und des M. Grimm, wo ich nun logiere» …!), durch R.s Text huscht – eine Bildungslücke? Die Unterstellung wäre unverschämt. Die Kenntnis der Zusammenhänge aber …?!

[5] Galettiana reinsten Wassers glücken R. zumal im Kap *Religion,* wo die «bauliche Entwicklung» Salzburgs «das Lob Gottes üppig-festlich umrahmte» (S. 104). Allein: «Wie es in Nannerls Seele aussah, wird nie verbindlich zu erfahren sein.» (S. 105) Doch könnte man zu jenem humanistischen Erzieher, Prof. J.G.A. Galetti (1750 – 1828), Sohn eines toscanischen Baritons und Autor unsterblicher «Kathederblüten», durchaus eine sachliche Verbindung ziehen – war er doch befreundet mit dem Göttinger Kollegen Schlözer, dessen Tochter Dorothea wiederum der Göttinger Professor Michaelis, Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schellings Vater, siebzehnjährig, als erste Studentin promovierte. –

[6] Vielleicht sollte Verf. gelegentlich die eine oder andere ermutigende Arbeit lesen, etwa Gisela Dischnes: *Caroline und der Jenaer Kreis* (Berlin 1979; Wagenbachs Taschenbücherei 61) oder *Lieber Freund, Ich komme weit her schon an diesem Morgen. Caroline Schlegel-Schelling in ihren Briefen,* hrsg. v. Sigrid Damm (Darmstadt und Neuwied 1980; Slg. Luchterhand 303) oder Herbert Scurlas: *Rahel Varnhagen* (Berlin DDR [1]1962; Düsseldorf [1]1978 Fischer TB 2245) oder Georges Solovieffs *Kein Herz, das mehr geliebt hat. Madame de Staël. Eine Biographie in Briefen* Paris [1]1970, Frankfurt/Main [1]1971; Fischer TB 5653) oder …?

[7] Warum hat die arme Fanny Hensel ihre alte Tante, Dorothea Schlegel, nie um Rat gefragt!?

Ives auf der Spur

Felix Meyer: «The Art of Speaking Extravagantly». Eine vergleichende Studie der Concord Sonata und der Essays before a Sonata von Charles Ives
Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart 1991, 256 S.

Die nachdrückliche Geschichte der Werke, bestimmte Paul Dukas, ende mit ihrer Aufnahme ins Repertoire. Die «Concord Sonata» von Charles Ives, eine der bedeutendsten, in der Weite und Tiefe der Konzeption grossartigsten Klaviersonaten aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, ist mittlerweile ins Repertoire aufgenommen worden. Galt diese Sonate als nahezu unspielbar, schien kaum eine Aufführung dem emphatisch «Bedeutungsvollen» dieser Komposition standhalten zu können, so haben sich die spieltechnischen Probleme inzwischen als gut beherrschbar erwiesen, und zudem zeigte sich, dass etwa die vielberufene «Offenheit» der Konzeption, die stets nur besondere, individuelle Interpretationen zuzulassen scheint, kaum die Substanz oder Identität des Werkes in der Situation der Werkaufführung berührt. Ives hat dieses Werk eben doch ganz aus dem – findig erweiterten – Vorgang des Klavierspielens heraus gestaltet, der zugleich der Musik als Musik zu einer Präsenz verhilft, hinter der das «Bedeutungsvolle» als aufwendiges «Programm» verblasst. Die Geschichte des Werkes lässt sich, mit einiger Vereinfachung, im nachhinein mit den Versuchen beschreiben, es entweder in den Kontext der «klassischen» Sonatenkomposition (Form, Gehalt, Anspruch) oder in den der «Neuen Musik» (technische Innovationen) einzugliedern. Solche Versuche, so scheint es, sind nun obsolet geworden. Felix Meyer nähert sich dem Werk denn auch gleichsam «geschichtslos» und setzt sich mit ihm völlig immanent auseinander: Er rekonstruiert gewissermassen eine «eigentliche» Bedeutung, in der viele der Momente, die ursprünglich an diesem Werk einmal interessierten, nur noch nebengeordnete Rollen spielen, sei es etwa der seltsame Werkcharakter, das schwer zu bestimmende Problem des Werkkontextes, die fragliche Identität des Werkes, oder, noch grundsätzlicher gewendet, was mit diesem Werk «Komponieren» oder «Interpretieren» überhaupt bedeuten könne.
Felix Meyer bleibt dennoch keinesfalls hinter der Ives-Literatur zurück – im Gegenteil; der Sachverhalt verweist vielmehr auf eine Verlagerung der Interessen. Meyer fasst die Musik der «Concord Sonata» und die «Essays before a Sonata», die unmittelbar zur Sonate gehören, als «eng verbundene künstlerische Äusserungen» in verschiedenen Medien auf, über die er einen Zugang zu einem grundsätzlichen «Denkstil» von Ives finden will. Diese Absicht prägt die Anlage der Arbeit: Stets stellt er Parallelen oder Analogien zwischen der Musik und den «Essays» heraus, sei es im Be-

reich der Werkgenese («1. Ives' Schaffensprozess und seine ästhetischen Voraussetzungen»), der Gattung («2. Zur Gattungsbestimmung der Concord Sonata und der Essays in ihrer parallelen Gesamtanlage»), der motivisch-thematischen Ereignisse («3. Die motivisch-thematische Substanz der Concord Sonata und der Essays»), der Zitierungen («4. Ives' Zitierpraxis»), der Form («5. Die Concord Sonata und die Essays als Prozess: Formale und syntaktische Aspekte») und der Programmatik («6. Die Concord Sonata und die Essays als ‹Botschaft›: Semantische und rhetorische Aspekte»). Freilich bleiben diese Parallelen, wie Meyer selbst betont, immer «abstrakt» oder «formal» und besitzen zudem in den verschiedenen Medien von Musik und Literatur unterschiedliche ästhetische Bedeutungen, die zu beobachten vielleicht noch interessanter wäre. Es ist auch nicht recht einsehbar, warum sich solch ein «Denkstil» einerseits in Musik und Literatur zugleich äussert, andererseits aber viele unmittelbar programmatische Momente in der Musik nur in Texten benannt werden, die nicht mehr zum unmittelbaren Kontext der Komposition gehören. Bietet Meyer immerhin die erste eindringliche und gründliche Auseinandersetzung mit den «Essays», so war aber doch zu erwarten, dass in Musik und «Essays» ein analoger «Denkstil» herrscht, der in dieser Detailfülle bislang unbekannt, wohl auch nicht vorstellbar war, der jedoch nur eine Musik von epochaler Bedeutung hervortrieb.

In den Analysen schliesst Meyer in der Regel an die Literatur über dieses Werk an, die er freilich durchweg präzisiert, häufig genug auch erst richtigstellt. Stets analysiert er mit der gebotenen Vorsicht. Gerade seine intimen und umfassenden Kenntnisse der Literatur, des Werkes und des kulturellen Zusammenhangs lassen ihn auch dort zu interpretatorischer Zurückhaltung tendieren, wo sich mit spekulativer Phantasie vielleicht weitere Aufschlüsse über Sinn und Gehalt der Ivesschen Kompositionstechnik gewinnen liessen. Ein Beispiel bilden etwa Meyers Hinweise zur «motivisch-thematischen Substanz» der Sonate. Tatsächlich beschreibt Meyer immer nur eine «motivisch-thematische Substanz»; er spürt nicht weiter dem Verhältnis von Thematik und Form nach, an dem in der traditionellen Sonatenkomposition das Gestaltungsniveau eines Komponisten erkennbar wird. Für die «atonale» Sonatenhauptsatzform, wie sie Schönberg entwickelt hat, haben sich zum Beispiel zwei Deutungen durchgesetzt: Entweder werden die motivisch-thematischen Ereignisse akzentuiert, welche die traditionelle Formdisposition neuartig fundieren (Adorno), oder es wird auf die traditionelle Formdisposition abgehoben, die dem ausufernden thematischen «Diskurs» einen festen, «kennbaren» Halt oder eine identifizierbare Richtung gibt (Dahlhaus). Im Kopfsatz der Concord Sonata gibt es wohl Motive und Themen, aber dieser Satz ist weder motivisch-thematisch durchkomponiert, noch besitzt er eine unmittelbar zu identifizierende Formgestalt. Nun käme es darauf an, diesen Zusammenhang – oder mangelnden Zusammenhang – von Thematik und Form genauer zu bestimmen und auf eine «Logik» – oder «Unlogik» – des Formverlaufs zu beziehen. In der «atonalen» Sonatenhauptsatzform Schönbergs wird mit der Substituierung der harmonisch-tonalen «Logik» durch eine thematische «Logik» der Bereich der Harmonik gleichsam «anonymisiert». Im Kopfsatz der Concord Sonata hingegen, so liesse sich etwa spekulieren, wird musikalische «Logik» primär in der Kontinuität des musikalischen Vortrags, die eng an den Spieler gebunden bleibt und sich in der Situation der Werkaufführung stets aufs neue zu erweisen hat, erfahrbar, während der Tonsatz «anonyme» Züge gewinnt und nur in Fassungen, aber nicht in einer definitiven Fassung vorliegt. Der labyrinthische Werkcharakter der Concord Sonata lässt sich demnach auf ein grundsätzliches Problem traditionellen formalen Gestaltens zurückbeziehen und auf dieser Folie differenzieren, so sehr er auch in erster Instanz «programmatisch» motiviert sein mag oder einem «Denkstil» von Ives entspricht. Es liesse sich vielleicht auch besser verstehen, warum vor allem die Musik dieses Werkes, weniger die «Essays» oder das Ineinander von Literatur und Musik faszinieren, deren ursprüngliche Bedeutung Meyer so eindrucksvoll rekonstruiert.

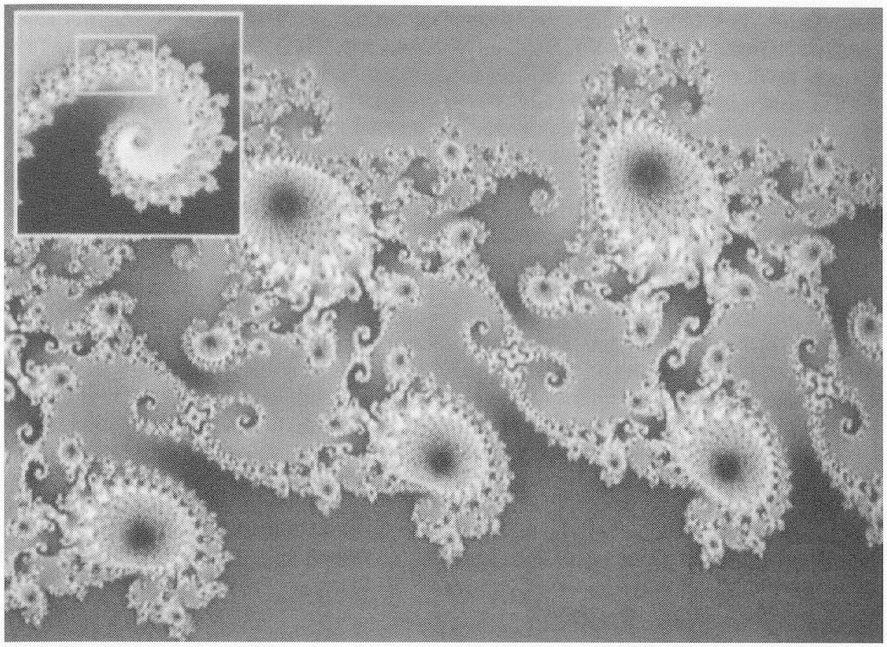
Allerdings besagt dies Beispiel keinesfalls, dass Meyer in seiner Arbeit zu kurz greift oder ein mangelndes Problembewusstsein besitzt. Vielmehr bewältigt er sein schwieriges Thema ebenso souverän wie konsequent. Hinzu kommt noch sein Vermögen, selbst die unüberschaubarsten Sachverhalte klar und deutlich darzustellen. Meyer verfügt über ansprechende sprachlich-stilistische Ausdrucksmittel, durch welche die Lektüre seiner hervorragenden Arbeit, der man ihren Ursprung als Dissertation kaum anmerkt, ausgesprochen kurzweilig, ja geradezu spannend gerät.

Giselher Schubert

Die Aufhebung von Unordnung im Computer

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): «Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung», Studien zur Wertungsforschung Bd. 23
Universal Edition, Wien/Graz 1991, 213 S.

Mitte der dreissiger Jahre arbeitete Walter Benjamin an seinem wahrscheinlich einflussreichsten Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Er betrachtet darin das Kunstwerk als produktions-, werk- und rezeptionsästhetische Gesamtheit und unterscheidet dabei zwischen dem Kult- und dem Ausstellungswert eines Kunstwerks. In dem Masse, in dem das Kunstwerk technisch reproduziert werden kann, tritt der Ausstellungswert in den Vordergrund und geht die Bedeutung des Kultwertes zurück. In den Extremen von (Stein-)Skulptur und Film sieht Benjamin quasi den Inbegriff dieses Gegensatzes verankert. Der Wert der Skulptur liegt in der Aura ihrer Einmaligkeit – sie ist bedroht nur von der sie reproduzierenden Fälschung. Der Wert des Films zeigt sich in der Anzahl seiner entauratisierten Kopien und in der Höhe der verkauften Kinokarten. Von dieser materialistischen Position aus leitete Benjamin seine ästhetischen Kategorien ab. Er verdächtigte die technischen Reproduktionsmöglichkeiten also nicht gleich der Verflachung und Vermassung, sondern erkannte darin die Forderung an die zeitgenössische Kunst, aus ihrem kreatürlichen Elfenbeinturm herauszutreten und abbildende bzw. Abbildungen technisch reproduzierende Verfahrensweisen auch in die Produktion von Kunstwerken zu übernehmen: Auf der produktionsästhetischen Seite ist nicht mehr Schauspielkunst gefragt, sondern Kamera- und Montagetechnik; auf der rezeptionsästhetischen Seite nicht mehr Geheimnis und Verrätselung, sondern sachliche Nachprüfbarkeit. Benjamin wusste nicht, dass seine von Eisensteins Filmen abgeleitete Vision einer die Realität nur noch technisch abbildenden und montierenden Kunst durch die Entdeckungen eines Zeitgenossen später einmal unerwartete Aktualität erfahren würde. Es war der Mathematiker und Literat Felix Hausdorff (1868-1942). Er führte ähnlich wie Benjamin ein Leben am Rande und «rettete» sich später wie er durch Selbstmord vor der Verhaftung durch die Nazis. Hausdorff publizierte 1919 (in den Mathematischen Annalen 79) den Aufsatz *Dimension und äusseres Mass,* der neben der vom französischen Mathematiker Gaston Julia 1918 im Kriegslazarett entwickelten Theorie der Selbstähnlichkeit *(Sur l'itération des fonctions rationnelles,* in: Journal de Math. Pure et Appl. 8, 1918) die wichtigsten Grundlagen zu dem bildet, was heute populärwissenschaftlich Chaostheorie genannt wird. Die Chaos- und Fraktaltheorie ist eine der publikumswirksamsten Wissenschaftsdisziplinen geworden, ja sie entwickelt sich zunehmend zu einer neuen Universaltheorie, die alle Disziplinen von der Medizin bis zur Theologie zu beschäftigen beginnt. Ihr Hauptfaszinosum liegt sicher darin, dass einerseits die Fraktalsprache nur auf dem Computer gesprochen werden kann, auf jener Maschine also, die man gemeinhin für die zunehmende Formalisierung aller Lebensprozesse verantwortlich macht, dass andererseits aber «Realitäten» mit relativ wenigen Algorithmen simuliert werden können, deren Formalisierung bisher ausgeschlossen schien: z. B. das Wachstum einer Pflanze, die



Faltung eines Gebirges oder das nicht zu durchschauende Geflecht auf der menschlichen Hirnrinde. Da jede Wissenschaftsdisziplin sich an einem relativ grossen Anteil von Unordnung, von Chaos reibt, knüpfen sich deshalb an eine Wissenschaft, die diesem Chaos beizukommen vorgibt, verständlicherweise Hoffnungen verschiedenster Art. Dabei macht der universale Anspruch der Chaosforschung in gewisser Hinsicht jeden, der sich damit beschäftigt, auch wieder zu einem Dilettanten, den Mathematiker, der sich mit Kunst beschäftigt ebenso wie den Musiker, der sich bei der fraktalen Geometrie Rezepte ausleiht. Und natürlich betrifft dies auch den Rezensenten einer Publikation über ein Symposion mit dem Titel «Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld zwischen Chaos und Ordnung», das 1989 in Graz stattgefunden hat.

Die Mehrzahl der Referenten dieses Symposions beurteilten die Resultate der Chaosforschung – sofern sie diese überhaupt kannten – eher kritisch. Indirekt erinnerten sie dabei immer wieder an das Benjamin-Projekt, indem sie auf die experimentelle Musik verwiesen, die auf einer rationalen Durchdringung des musikalischen Materials bestand. *Helga de la Motte-Haber* etwa sprach abschätzig von den «bunt eingefärbten ‹Apfelmännchen›, mit denen ein Computer die ad infinitum ausrechenbaren mathematischen Formeln optisch umsetzt» (S.20). Die Redundanz allerdings, mit der auch anderswo (etwa im Symposion *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche,* das im Herbst 1989 – als müsste die Zukunft herausgefordert werden! – ausgerechnet in Dubrovnik stattfand) darauf hingewiesen wird, dass die Resultate der Chaosforschung für die aktuellen ästhetischen Fragen nicht brauchbar seien, erinnerte mich etwas an die Hochnäsigkeit, welche grosse Theatermacher zu Beginn des Jahrhunderts dem Film gegenüber an den Tag legten. Und genau besehen entkommt auch Helga de la Motte-Haber der Chaosforschung nicht. Sie hielt in Graz sicher eines der gewichtigeren Referate, allein schon deswegen, weil sie nicht gleich auf alle Trittbrette aufgesprungen ist, die einem das Wort Chaos in seiner per definitionem chaotischen Unbestimmtheit bereitstellt. Für Helga de la Motte-Haber weisen die Resultate der Chaosforschung «nur auf restriktive Bedingungen von Ordnung hin, die nicht zu durchbrechen sind. Sie zeigen allenfalls, dass Ordnungen so kompliziert sein können, dass sie nicht mehr überschaubar, sondern chaotisch wirken. Anschein und tatsächlich Gegebenes klaffen auseinander.» (S. 20) Kurz darauf bestätigt sie – in ihrem bewusst auf Störung von Ordnung (S. 23) angelegten Referat – mit ihrer Definition von Chaos indirekt den Ausgangspunkt der Chaosforscher. An verschiedenen Beispielen zeigt sie bündig, dass Chaos nicht jenes Unbestimmte, Vage, das Noch-nicht-Gegliederte ist, von dem andere Musikforscher in Graz etwas kurzschlüssig ausgingen. Entsprechend einfach und naheliegend wurden deren Netze dann auch geknüpft und ausgeworfen, etwa von *Karin Marsoner,* die nachweist, dass der Akt des Komponierens oft von einer chaotischen Vorstellung ausgeht, die dann in der Konkretisierung der Komposition zunehmend geordnet wird. Die Spezifik dieser Aussage ist allerdings relativ gering, denn erstens geht fast jeder kreative Akt – und sei es auch nur das Einschlagen eines Nagels – von einer vagen Idee aus, die dann im Sinne irgendeiner Ordnung konkretisiert wird, zweitens unterschlägt Karin Marsoner die latente Dialektik ihres Modells, denn so wie eine einigermassen klare Idee von einem in der Wand vorgestellten Nagel zuweilen auch mit krummem Eisen- und blauem Fingernagel konkretisiert wird, so könnte der Kompositionsprozess auch gerade das Umgekehrte bedeuten: nämlich die zunehmende Zerstörung einer vorgestellten Ordnung. Genau hier setzt nun Helga de la Motte mit ihrem Chaosbegriff an: nicht das Ungeordnete ist Chaos, sondern das Totalgeordnete. Sie definiert kurz und bündig: «Chaos basiert auf einer Totalität von Ordnung» (S. 21).

Ich denke allerdings, dass kein Chaosforscher ihr hier widersprechen würde. Chaosforschung ist tatsächlich die Aufhebung von Unordnung – aber nur im Computer! Dies scheint mir viel wichtiger zu sein als die Frage, wie weit die Ornamente, die mittels der Rückkoppelungsschleifen der Mehrfach-Verkleinerungs-Kopiermaschine erzeugt werden, einmal künstlerisch fruchtbar gemacht werden können oder nicht. Denn es kommt hier fast zu einer Art Selbstkopie und zugleich auch zu einer Umkehrung von Benjamins Projekt, indem der Computer den Ausstellungswert nicht bloss einseitig bevorzugt, sondern die Realität überhaupt nur als Ausstellungswert zur Kenntnis nimmt. Die Gebirgsfaltung simuliert er ohne Wissen der Faltungskräfte, die Pflanzen ohne Kenntnis der Photosynthese. Aber die Simulation ist so perfekt, dass sie zuweilen die Realität übertrifft. Wichtig ist dabei, dass diese Simulation der Natur nicht jene Rationalität der Verhältnisse fördert, die Benjamin mit seinem Projekt anstrebte. Vielmehr werden gerade jene Bereiche technisch simuliert, die Benjamin mit dem Auratischen, mit dem Wunder der Natur, in Verbindung brachte, und deren dialektische Brechung er im avancierten, seiner Technizität bewussten und sie vermittelnden Kunstwerk erwartete. Die Chaosforschung gibt nämlich den Naturwissenschaftlern ein Instrument in die Hand, mit dem sie «zukünftig solche Formen qualitativ streng untersuchen können, die sie bisher faltig, gewunden, körnig, picklig, pockennarbig, polypenförmig, schlängelnd, seltsam, tangartig, verzweigt, wirr, wuschelig genannt haben. Die Mathematiker werden (hoffentlich) überrascht und erfreut sein, dass Mengen, die bisher als Ausnahmemengen galten, in gewissem Sinne die Regel sind» (B.B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature,* New York 1982, zitiert nach: *Chaos und Fraktale,* dt. Ausgabe von *Scientific American* S. 118). Da wird das sogenannte Wunder der Natur algorithmisch berechenbar, und Rationalität und abstrahierende Ordnungssysteme, z. B. die euklidische Geometrie, werden als Ausnahmefälle ausgegliedert. In gewisser Weise wird in der Chaostheorie die Natur mit ihrer Betrachtung und Analyse identisch oder, besser: selbstähnlich.

Was allerdings bleibt, sind wir mit unseren fünf nicht-identischen und nicht-selbstähnlichen Sinnen und deren Grenzen und vor allem mit unserem Hirn, das – obgleich seine Nervenenden, wie die Chaosforscher vermuten, völlig chaotisch und selbstähnlich verknüpft sind – immer und überall partout nach einer Ordnung sucht, und dort wo es nicht weiterkommt, sich das Unverständliche als Chaos – im eigentlichen Wortsinn –

einordnet. Gegen diese Grenzen menschlicher Perzeption und Rationalität ist mit allen Computersimulationen nicht anzukommen; aber diese können immerhin dazu verführen, jenseits dieser eingeordneten Grenzen das Glück zu suchen. Das geschah in Graz dem von mir sonst sehr geschätzten Musiksemiotiker *Vladimir Karbusicky,* dem die Sicherungen ob der neuen Rückkoppelungsmöglichkeiten förmlich durchbrannten, indem er wie gewisse neuere religiöse Heilssysteme das Universum zu einer fabulösen Supersemiose visionalisierte, deren Zentrum natürlich einmal mehr wir selber sind:

«Die Entdeckungen der modernen Kosmogonie kommen dem Bedürfnis des Menschen nach dem gedanklichen Überschreiten seiner Existenzparameter entgegen, der TRANSZENDENZ. Was bis jetzt eine Domäne der Religion, Philosophie und Kunst war, wird zum Gegenstand der wissenschaftlichen Anthropologie. (...) Die unendlich heisse Urwolke aus Licht und subatomaren Teilchen, der Urknall, die Dehnung, bei der die Existenzformen der gegenseitigen Auflösung der Materie und Antimaterie entkommen sind, die ersten galaktischen Kraftfelder, in denen Sterne geboren werden, die in ihrem Inneren immer schwerere Elemente ‹kochen›, die sie, wenn sie als Supernovae explodieren, in riesigen Gas- und Staubwolken herausschleudern, aus denen neue Sonnen mit ihren Planeten als mögliche Nester für das organische Leben kondensieren – das ist phantastischer als jeder Mythos der alten Epen, ein faszinierendes Geschehen. Dieses in Äonen sich abspielende, im Grunde auch dröhnende und ‹klingende› Geschehen (wie sausen, pfeifen und donnern die unvorstellbar kräftigen Winde auf dem Jupiter?) drängen wir, wenn wir es denken wollen, zeitlich in einem Modellraum zusammen: einem Modellraum, den wir mit kreisender Handbewegung umfassen, aber die Gedanken springen unruhig von dem JETZT und HIER, die Lichtgeschwindigkeit annullierend, zu den entferntesten Regionen des Seienden und zurück. In dieser Unruhe äussert sich die Tatsache, dass das Universum erst in dem menschlichen Gehirn seine eigene Existenz reflektiert. Anders gesagt: Der Mensch ist der Träger der Selbsterkenntnisapparatur des Weltalls.» (30f.)

Da macht sich die Semiose selber zum Zweck und zu ihrem Objekt, und sie entzieht sich deshalb auch der Falsifizierbarkeit. Alles ist in chaotischer Gleichgültigkeit miteinander verbunden; wenig später kann deshalb in diesen galaktischen Fertilisationsprozess auch noch die Parapsychologie hineingeworfen werden. Wenn es ans Konkrete geht, wird diese rückverschlaufte Chaos-Weltanschauung allerdings sehr rasch banal. Dies zeigt sich im Beitrag von Karbusicky vor allem dann, wenn er aus einer seiner Spezialitäten – nämlich Kompositionsexperimenten mit Studenten – Aussagen über musikalische Gestaltungskräfte abzuleiten versucht. Mit unzähligen Beispielen, deren kompositorische Qualität indiskutabel ist, «belegt» er, dass das Reagieren auf Bilder von Gustave Doré (mit Transzendenztendenz) zu musikalisch bildhafteren Resultaten führt als beispielsweise die schlaufenähnlichen Verwirrzeichnungen von Escher, die eher zu konstruktiven Kompositionslösungen führen. Ja, natürlich stimmt das: wenn man Salz ins Wasser tut, wird es tendenziell salziger ...

Da wird dann verständlich, weshalb Helga de la Motte die rationalisierten Strukturen in der Musik des 20. Jahrhunderts dem «unproduktiven Chaos» vorzieht und vor einem zunehmenden Stillstand warnt. «Die rationalisierten, vernetzten, vielfach verzweigten ökonomischen und gesellschaftlichen Strukturen machen am Ende des 20. Jahrhunderts einen Stillstand nicht undenkbar. (...) Die im Widerspruch zu diesen Strukturen stehende Kunst scheint noch immer eine Vorbildfunktion für das Leben zu haben.» (S. 28) Dieser Vorbildfunktion ist *Hans Rudolf Zeller* in einem sehr aufschlussreichen Referat «Zum Aspekt der Transformation in der experimentellen Musik» nachgegangen. Zeller weist nachdrücklich auf die vielen unvollendeten Projekte der experimentellen Musik hin und stellt die zahlreichen direkten Verknüpfungen von «chaotischen» indeterminierten und streng determinierten Strukturen innerhalb der experimentellen Musik speziell der 50er Jahre dar. Dabei bleibt er nicht bei voreiligen Schlussfolgerungen hängen, etwa bei der modisch gewordenen Bemerkung vom Scheitern der Moderne: «Wenn es scheiterte (nämlich das Projekt der seriellen Musik), dann nicht an seiner übergrossen, sondern an seiner allzu geringen Komplexität, verglichen mit der Komplexität und der unabsehbaren Vielfalt der musikalisch relevant gewordenen (Klang-) Phänomene.»

Auf diese Vielfalt vor allem im intervallischen Bereich gingen Manfred Stahnke und Georg Friedrich Haas ein. *Manfred Stahnke,* der sich via Ben Johnston als Enkelschüler von Harry Partch bezeichnet, schildert seine Erfahrungen mit komplexen Stimmsystemen und einer tendenziell unendlich grossen Anzahl von neuen – bei Stahnke meist reinen – Intervallen. Hier wiederum ergeben sich sehr viele Parallelen zur Fraktalgrammatik, die mit einer unendlichen Anzahl von «Buchstaben» arbeitet; und man kann bei Stahnkes Vorgehen, das den in der Just-Intonation-Bewegung verbreiteten naiv-unreflektierten Umgang mit der sogenannten Natur der Musik vermeidet, auch beobachten, dass eine Anlehnung an solche Chaostheorien nicht unbedingt die platte Aufhebung musikalischer Hierarchien bedeuten muss. Eine frühe Vorform dieses Denkens, das Redundanz in einem Parameter nach Möglichkeit vermeidet, zeigte *Georg Friedrich Haas* bei einer sehr spannenden und einsichtigen Analyse von Hábas frühen Klavierkompositionen, die noch vor dessen Begegnung mit der Anthroposophie entstanden sind und deshalb noch nicht den diatonischen Dreh späterer Kompositionen aufweisen. Mit der Zeit von 1900–1930 und dem damals stattfindenden Paradigmenwechsel, um den auch die eingangs erwähnte Studie Benjamins kreist, beschäftigten sich verschiedene Mitwirkende dieses Symposions, auch hier mit unterschiedlichem Differenzierungsgrad. Sehr häufig werden dabei produktions- und rezeptionsästhetische Kategorien relativ konfus vermischt. Der Ausbruch aus der tonalen Syntax wird dann fast zu voreilig mit einem Weg ins Chaotische verglichen, obgleich er auf produktions- und werkästhetischer Seite gerade im Schönberg-Kreis von einer beispiellosen Rationalität bestimmt war. Chaotisch wirkte diese Musik allenfalls auf rezeptionsästhetischer Seite, weil – wie bereits angedeutet – auf den Hörer das chaotisch wirkt, was er selber nicht einordnen kann. *Heinz-Klaus Metzger* betont bei seiner Betrachtung von Cage – dem anderen latenten Leitmotiv dieses Symposions – die produktionsästhetische Seite. Er analysiert Cages quasi chaotische, d.h. sämtliche koordinierenden Ordnungen bewusst ausser Kraft setzenden Verfahrensweisen beim *Concerto for Piano and Orchestra,* wo etwa auch der Dirigent quasi wie ein Musiker seine eigene Stimme hat: «Eine Herrschaft irgendwelchen Schlages indessen übt hier der Dirigent nimmermehr aus» (S.17). Dass auf rezeptionsästhetischer Seite bei solchem Komponieren das Chaotische zum Teil gerade vermieden wird, ist die Gegenseite dieses Vorge-

hens, denn man kann sich beim Hören eine Unordnung viel leichter zu einer einfachen Ordnung zurechtlegen als eine Überordnung auflösen. Dies erklärt vielleicht auch so manche musikalische Harmlosigkeit im Schaffen von Cage. Von der rezeptionsästhetischen Seite her gesehen, muss sich ein solcher Dirigent übrigens auch die Frage gefallen lassen, ob er mit seinen Schlägen ohne Wirkung und Ursache nicht eigentlich eine illegitime Herrschaft eines eher bedenklichen Schlages ausübt.

Ich denke, dass diese Art von komponiertem Chaos im Zeitalter der Chaosforschung eher an Bedeutung verlieren denn gewinnen wird. Unordnung zu produzieren und das freie Chaos des Lebens zu mimikrieren scheint in nächster Zukunft für die Naturwissenschaften kein Problem mehr zu sein. Und wenn man komponierte Unordnungen mit ein paar Algorithmen erzeugen und beschreiben kann, scheint es mir immer noch ein Projekt zu sein, sich in der Kunst davon nicht völlig vereinnahmen und Ordnung nicht zu einem zu vernachlässigenden Spezialfall von Unordnung verkommen zu lassen. Rationale Ordnungen können, gerade wegen ihrer Beschränktheit, Unnatürlichkeit und ihrer Unfähigkeit, wesentliche Dinge des Lebens – wie z. B. Glaube, Existenz, Tod etc. – zu erklären, brauchbares Antidot gegen den Kult der Selbstähnlichkeit sein, wo alles – so wie es ist – auch richtig ist, wo jeder recht hat und wo man sich die Götter nach eigenem Wunsch und Ebenbilde zurechtfantasiert. Das betrifft ganz besonders die Kunst und speziell die Musik: Grosse Musik war bis zu einem hohen Grade immer schon das andere; und gerade wenn sich nun die Wissenschaft daran macht, Schein und Enigma auf dem Bildschirm zu rekonstruieren, könnte Benjamins Projekt einer scheinlosen Kunst, wo der Produktionsprozess dem Rezipienten gegenüber nicht verhüllt wird, sondern wo es mit zum Prinzip des Kunstwerks gehört, ihn offenzulegen, durchaus neue Aktualität bekommen. Möglicherweise hat dem *ZEIT*-Kritiker Heinz-Joseph Herbort eine solche grundsätzlichere Kritik am Selbstverständnis der Neuen Musik vorgeschwebt, als er den Titel seines noch nicht verfassten Referates nach Graz abschickte: *Zum Problem der Kontrollierbarkeit der Avantgarde*. Aber ein martialischer Brief, den Wolfgang Rihm verfasste, als er nur schon diesen Titel las, scheint Herbort dann so eingeschüchtert zu haben, dass er den in deutschen Landen üblichen Hausfrieden zwischen critiques-en-chef und compositeurs-en-chef nicht bedrohen wollte. Er wagte nur noch zu wünschen, man möchte dem armen Kritiker mal eine Partitur schon zum voraus zum Studium überlassen, und besser noch gleich einen kleinen analytischen Kommentar dazu verfassen, damit dann die Avantgarde noch kontrolliert werden könne … – ein Hausfriedensbruch wäre mir hier für einmal lieber gewesen!

Roman Brotbeck

Neues von Hans Erdmann

Ulrich Eberhard Siebert: «Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann»
Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M. 1990, 232 S. mit 40 S. Anhang

Wer sich mit Stummfilmmusik auch nur am Rande beschäftigt hat, kennt Hans Erdmann schon seit langem. In erster Linie als Verfasser des theoretischen Teils des 1927 publizierten «Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik», und damit als einen, der die damals gängige musikalische Begleitpraxis systematisch zu erfassen, historisch zu fundieren und kritisch zu durchdringen versuchte. Dass Erdmann sich auch als Komponist im Milieu des deutschen Stummfilms nicht zu verstecken brauchte, wissen wir, seit Berndt Heller bei den Berliner Filmfestspielen 1984 auf der Basis der «Fantastisch-romantischen Suite» die Begleitmusik zu Murnaus «Nosferatu» entwickelte (und damit die einzelnen Nummern der Suite in den Zusammenhang zurückversetzte, aus dem sie hervorgegangen waren). Bloss: über Erdmanns Herkunft, seinen Hintergrund und seine Laufbahn, war noch vor kurzem nichts Gesichertes zu erfahren. Die Daten, die gelegentlich genannt wurden, widersprachen sich; das nach wie vor brauchbarste Nachschlagewerk zur Filmmusik, «Film + Music + Lexicon» von Ermanno Comuzio, erwähnt noch nicht einmal den Namen.

Des Rätsels Lösung präsentiert nun Ulrich Eberhard Siebert in seiner 1989 eingereichten, 1990 vom Verlag Peter Lang in der Reihe der Europäischen Hochschulschriften veröffentlichten Dissertation. Ich referiere:

Hans Erdmann hiess mit vollem Namen Hans Erdmann Timotheos Guckel, ist 1882 in Breslau geboren, studierte in Breslau Violine, Musiktheorie und Komposition, war 1907/08 vorübergehend als Konzertmeister am dortigen Schauspielhaus und als Korrepetitor am Stadttheater tätig, und promovierte 1911/12 mit einer Arbeit über «Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Schlesien» zum Dr. phil. 1913 richtete er Text und Musik von Monteverdis «Orfeo» neu ein und betreute am Stadttheater von Breslau die deutsche Erstaufführung. Nach vier Jahren Kriegsdienst kam er 1918/19 ans Stadttheater von Riga, war 1919/20 Ko-Direktor und erster Kapellmeister der (kurzlebigen) Jenaer Kammerspiele, wurde 1921 zum künstlerischen Leiter der Berliner «Prana-Film GmbH» berufen, die sich an ihrer ersten Produktion, Murnaus bereits genannten «Nosferatu», auch gleich die Finger verbrannte und 1922 fallierte. Nach zwei Jahren an den Bühnen von Potsdam und Brandenburg ging Guckel 1924, nun als Hans Erdmann, zum Berliner «Reichsfilmblatt», übernahm 1926 die Redaktion von «Film-Ton-Kunst», der von Giuseppe Becce begründeten «Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes», widmete sich, gemeinsam mit Becce und Ludwig Brav, dem «Handbuch», engagierte sich in der «Gesellschaft der Film-Musik-Autoren», betreute 1928/29 eine Klasse für Filmmusik am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium – dann reisst die Überlieferung ab: «Ab Mitte der 30er Jahre», so Siebert, «lassen sich kaum noch biographische Anhaltspunkte […] finden». Ein paar Tonfilmmusiken noch, darunter für Fritz Langs «Das Testament des Dr. Mabuse»; nach 1936 vermutlich nichts mehr: Guckel alias Erdmann starb 1942 in Berlin.

Gerne hätte ich noch etwas mehr erfahren, über die Art und Weise etwa, wie Erdmann (wenn überhaupt) unter den Nazis zurechtkam. Dass Siebert da abbrach, wo die schriftlichen Quellen versiegten, und nicht noch nach Zeugen Ausschau hielt oder sonstwie sich in Unkosten stürzte, kann ich indessen verstehen. Schliesslich war er nicht auf eine Biographie aus. «In der vorliegenden Arbeit soll es um die Theoriediskussion der 20er und frühen 30er Jahre gehen, eine Diskussion, die von dem Theoretiker und Praktiker der Filmmusik, Hans Erdmann, wesentlich mitgeprägt wurde, der reichhaltiges Material in Form von Zeitschriftenartikeln und dem ‹Allgemeinen Handbuch der Filmmusik› hinterlassen hat, Material, das bisher nicht aufgearbeitet wurde.» Um die Auswertung dieses Materials war es ihm primär zu tun; was er darüber hinaus zu Erdmanns Werdegang und Leben nachtrug, ist Beiwerk. So willkommenes freilich wie die zwei Seiten über den (bislang unbeachtet gebliebenen) Dritten im Bunde der «Handbuch»-Autoren, Ludwig Brav.

Reichlich dreihundert Aufsätze, Rezensionen, Kritiken und Glossen hat der Verfasser gesichtet und mit Haupttext und Marginalien des «Handbuchs» verglichen. Dabei beschränkte er sich nicht auf eine immanente Textanalyse, sondern las die Texte auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklung und deren Reflex in Filminhalten und Kinostrategien, setzte sie insbesondere in Beziehung zu den zeitgenössischen Filmtheorien, die definitiv die Ablösung der Filmästhetik von der traditionellen Bühnenästhetik vollzogen: «Das Lichtspiel als Kunstform» des fast vergessenen Georg Otto Stindt (1924 erschienen), «Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films» von Béla Balazs (ebenfalls 1924), «Philosophie des Films» von Rudolf Harms (1926). «‹Rhythmus› und ‹Stilisierung› als ‹innere Musikalität› des Films (Stindt) und die Transzendierung des Filmbildes qua Musik ‹ins Absolute› (vgl. Harms)» – dergleichen Gedankengänge hätten wesentlich Erdmanns Bemühungen geprägt, (Stumm-)Filmmusik als Phänomen zu legitimieren, was darauf hinauslaufen musste, zwischen den beiden Zeitkünsten Film und Musik verbindende Elemente dingfest zu machen. Die Abschnitte, in denen Siebert nachweist,

dass es auch Erdmann bei allen differenzierenden Verrenkungen nicht gelingt, die metaphorische Kategorie des filmischen Rhythmus mit der begrifflichen des musikalischen Rhythmus zusammenzubringen, gehören zu den spannendsten seiner Arbeit.
Wie denn insgesamt Ulrich Eberhard Siebert vor den Widersprüchen und Ungereimtheiten in Erdmanns Argumentationen keineswegs die Augen zukneift. Nur gibt er zu bedenken, wie unterschiedlich zuweilen der Kontext ist, dem diese Argumentationen zugehörten: «Hans Erdmanns Versuch einer Theorie der Filmmusik ist entstanden aus einer chronologischen Berichterstattung und Kritik der Stummfilmmusik.» Als Nebenprodukt (oder Summe) gleichsam «einer aktuellen, dem Tages- bzw. Wochengeschehen verhafteten Journalistik, in der sich normative ästhetische Vorgaben mit einer deskriptiven Berichterstattung des status quo verbanden». Das erklärt, über die Widersprüche hinaus, das Fragmentarische von Erdmanns theoretischem Entwurf ebenso wie die gelegentlich fast visionär anmutenden Einsichten, die dann doch folgenlos blieben, nicht weitergedacht oder gar zurückgenommen wurden – erinnert sei an die Warnung vor permanent-mechanischer Verdoppelung alles dessen, was in den Bildern sich tut, den Rat, mit musikalischen Mitteln filmische Abläufe zu gliedern in übergeordnete Einheiten, «Musik-Szenen»: das hätte doch in gerader Linie zur Thematisierung der Dialektik von Vertikaler und Horizontaler, von Illustration und Dramaturgie im audio-visuellen Konstrukt, führen müssen; doch nichts dergleichen, von ein paar Gemeinplätzen abgesehen, und mit dem Aufkommen des Tonfilms dann gar die Faszination vor den Synchronorgien Walt Disneys.
«Filmmusik in Theorie und Praxis» – in der Tat: der Titel, der mir auf Anhieb ein bisschen arg umfassend vorkam, angesichts der Tatsache, dass hier ja vorwiegend eine (ihrerseits begrenzte) Periode der Stummfilmgeschichte zur Debatte steht, hat schon seine Berechtigung. Und falls das aus dem bisher Gesagten noch nicht hinreichend deutlich geworden sein sollte, sei's hier noch schwarz auf weiss nachgetragen: er steht über einem Buch, das zum Besten gehört, was bisher über Filmmusik (nicht nur der Stummfilmzeit) erschien.

Hansjörg Pauli

Frohbotschaft Prügelfuge

Ulrich Holbein: «Der belauschte Lärm» edition suhrkamp, Neue Folge 643, Frankfurt/Main 1991, 209 S.

«Im Anfang war», nach einer einst recht populären Mythe, die wir gemeinhin als das Evangelium des Johannes zu bezeichnen pflegen, erstes Kapitel, erster Vers: «das Wort (, … und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort»). Und dieses Wort soll, dritter Vers, ein derart einflussreiches Ding gewesen sein, dass dieser Mann nicht zögert, es zum Anfangsgrund schlechthin des Universums, bzw. in der Sprache des Berichtenden, der Schöpfung, zu erklären: «Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist.» – Es war da aber auch ein Autor, Ulrich Holbein, der die Mythe von der Uranfänglichkeit des Worts bestritt:

«Der Lärm war lange einsam. In seiner ersten Grosstat, dem Urknall, hatte er sich von seiner lautesten Seite gezeigt, aber kein Gehör gefunden. Frustrierter Nachhall drang durch die Öde des jungen Kosmos. Knisternd um sich selber kreisende Feedbacklosigkeit zog sich im Hintergrundsrauschen in die Länge. Schliesslich, nach etlichen Jahrsmilliarden, hielt es der Lärm nicht länger aus. Er brauchte Applaus, und vorher wollte er gehört werden. Es war, als ahne er, dass gehörter Lärm sich anders anhören würde als ungehörter Lärm, ganz anders, absolut anders!» (S.9)

Oder doch nicht? Denn was anderes sollte jenes Wort gewesen sein, das, laut Johannes, Fleisch ward um zu wohnen unter uns in seiner Herrlichkeit, als eitel Lärm?! Obwohl es, wie gesagt, beileibe nicht der erste Streich der Schöpfung, nicht das Start-Geräuschsignal des Universums war, von seinem Anfangsgrund zu schweigen. Sondern der, wie der Prophet versichert, ist, war und wird vorbehalten sein in seinem unerforschlich-unfassbaren Wesen, seiner Allmacht, seiner Göttlichkeit!, nur einer wortlos absoluten Urgewalt; dem kosmisch kategorisch insistenten Lärm …
Falls den geneigten Leser grade mein absonderlicher Ton befremdet hat («Das soll 'ne Rezension sein? Schwachsinn! hat'n Knall, die Alte!») darf ich Sie, bei Ihrer prompten Aversion, sogleich versichern: Holbeins neues Buch ist nichts für Sie! Womit ich zwar nicht sagen will, ich hätte irgendwie versucht, den Stil des Autors zu kopieren; aber ähnlich, jedenfalls ein bisschen, kommt sein *Belauschter Lärm* schon daher. Den ich nun meinerseits, aus einem egoistischen und einem sozusagen schwingungsübertragend rezeptionsinternen Grund, belauschte. Was natürlich insgeheim zusammenhängt: indem ich Ihnen nämlich gleich zum Auftakt den bizarren Gestus dieses Buches periphrastisch um die Ohren haue, Ihnen ergo null Distanz zu diesen aberwitzig furiosen Reflexionen gönne, könnte ich mir den ganzen Aufwand, es zu kategorisieren, schenken. Aber vielleicht hat das ja schon irgendwer von der verehrten Konkurrenz, ein Systematiker der FAZ bzw. taz bzw. «Musica» besorgt? Nein, letzteres wohl kaum. Dazu hängt dieses schmale suhrkamp-Bändchen interessenmässig doch zu haarig zwischen allen Seilen:

«Der belauschte Lärm: Ein poetisch-philosophisches Buch über die vier Grossbereiche Lärm, Musik, Sprache und Stille. Die durchkomponierten Kapitel, die auseinander hervorwachsen, präsentieren sich in bunter Reihe als essayistischer Klagegesang, philosophische Satire (Typologie der Lärmenden) und dramatische Szene (Wortstreite zwischen sieben und mehr Teilnehmern); erzählende Partien wechseln sich ab mit lyrischen (Hymnos an Vater Lärm). Anhand einer Zitatenkette wird eine Geschichte der Geräuschempfindlichkeit skizziert (…)
Der belauschte Lärm: nichts weniger als Ulrich Holbeins Beitrag zu einer Ästhetik der Musik.»

Also, nicht minder proteushaft, der Klappentext. Der sich beliebig variieren liesse: Ein lyrisch-dialektischer Essay über den Lärm an sich und seine Dekadenz/Musik. Ein kalkuliert spontanes Dramolett über gewisse und gewissenlose Lärmerzeuger/Innen. Ein moralistisch-fiktionaler Halb-Traktat über die klassischen vier Elemente (laut Grosskapitel-Überschriften): «Den beliebten Lärm», «Die angebliche Musik», «Das unverständliche Wort», «Die unverlässliche Stille». Eine sphärenharmonisch … Donnerwetter, halt – – – ! da kann sich ja inzwischen keine Sau mehr konzentrieren:

«… es ist jederzeit entschieden zu laut, um über das Thema Lärm zu schreiben. (…) Nur bei Musik kann ich abschalten, bei Lärm nie, und ich hoffe halt, dass ich beim wahrnehmungspsychologischen Ausblenden der Musik den Lärm, der durch die Ritardandos durchguckt, irgendwie mitausblende. Gestern erwischte ich mich, wie ich bei opus 131 weghörte …
Einst schrieb ich wenig und wohnte unangefochten zwischen Stimmen, Fernsehstimmen und Wohnmaschinen – so könnte mein Märchen beginnen. Ich vermochte im Dunkeln das Rauschen einer Hainbuche vom Rauschen einer Blutbuche zu unterscheiden – wann checkt der Typ endlich, dass bei Familie Maul keiner abnimmt! Erst ab 17 Uhr wieder, bitteschön! Gemütlich dudelt die Hirtenwonne ihres melodischen Weges fürbass – wo bleibt das Donnerwetter? Meine Ruh ist hin –
Lärm blieb, wo immer ich auftauchte, nicht aus. Wohin immer ich floh, eins war mindestens schon da, Lärm. Ich trank saure Milch, um nicht den Kühlschrank brummen zu hören. Ich zog meinen Gastgebern die Verlängerungskabel aus den Sechsfachsteckdosen, der Lärm ging weiter. Ich überdeckte ihn mit Radiomusik – viel zu allgemein, viel zu summarisch! was für Lärm, was für Gastgeber, was für Musik?» (S. 12 ff.)

Elementare Fragen! Denen *Der Unempfindliche* im «Schlagabtausch zu siebt» die rüde Abfuhr: «das wird erst als Lärm gedeutet» erteilt. Was *Der Lärmfetischist* – «Du leidest nicht am Lärm, du leidest an deiner Einstellung dazu» – bestätigt. Kontert *Der Lärmbekämpfer* eingeschnappt: «Der Lärm ist demzufolge also nicht das Produkt des Lärmenden, sondern bloss das Produkt meiner gottverdammten Sensibilität. Der wahre Verursacher bin also ich – ich müsste mich, statt über euch, über mich selbst beschweren, ach so ist das.» Worauf promt die *Hörsüchtige* dem *Geräuschempfindlichen* den Marsch bläst: «Du verfasst in aller Stille ein Manuskript und empfängst hinterher ein stilles Buch. Was dazwischenliegt, technisch gesehen, das vollzieht sich weitab deiner Hörweite. Andere müssen sich deinen Lärm anhören, Drucker, Papierfabrikangestellte, Hausmeister, Hilfskräfte …» Welchen Disput der *Unempfindliche* / Gastgeber? endlich so phonstark wie pragmatisch löst: «Merkt ihr nicht, ihr habt längst zu Ende diskutiert. Nun spricht der Staubsauger!» (S. 48 bzw. 59 bzw. 75)
Und die Musik …? Je nun, *avant toute chose* kommt sie wahrlich nicht bei Holbein, auch wird er den Rest wohl kaum, à la Verlaine, als littérature gleich Prosa denunzieren. Trotzdem er anderseits mit einer reichlich wahlverwandten Unterscheidung, nämlich in Kapitel «Rock & Classic intim» zu überraschen/überzeugen? antritt. Nachdem seine «Zwitschermaschine im Frühstadium», Zitate von Ernst Bloch über Urania Tierreich bis – doch wirklich! Arno Schmidt & Wilhelm Busch & Robert Gernhardt, *Über Ruhe – Bäume – Biologen – Musiker,* Tiervater Brehms Beobachtungen

Über Geigen/Grillen, collagierend, über Hegel-Kant-Adorno-Eimert-Berendt-Fromms ästhetisch-theoretisch meist nicht grade luzide Auslassungen – aber was zum Teufel heisst hier Frühstadium??! da Sie ja keine Ahnung haben, dass der Mann, Herr Holbein, sich mit seinem herzlich unbekannten Eigennamen dreist in seine späteren Diskurse einmischt, auch wenn Udo und Frau Dr. Umbach-Holle, seine Mit-small-talker, Caput «Meditativer Wiederholungslärm» –

Verdammt hab ich mich jetzt, wen wunderts? in diesem Stimmen-Labyrinth verfranzt! Wollt' ich nicht *Rock & Classic* –? Eben! Ein Kapitel, das in angenehmer Arroganz die durchaus bildungsbürgerliche Position vertritt (behaupt' ich mal, indem ich selbst von Popmusik sowenig wie der Dritte Mann von Mahlers Harfensolo aus der 2., falls da eines vorgesehen ist, verstehe), wonach die sog. E-Musik der sog. U-Musik die ganze weite variantenreiche Skala der Erotik voraushat. Während Pop: ein trostlos penetranter, weil entwicklungsloser Klangbrei, seine Freaks «in subjektiver Einsamkeit», Hitlisten-Einsamkeit versumpfen lässt – daher die Gruppen allesamt «Die toten Hosen» heissen sollten. Bzw. «Animals», die armen Schweine; denn:

«Die sexuelle Aufmache täuscht. Nach drei Minuten weiss kein Rocktitel weiter. A und B kommen nicht zueinander. Männchen und Weibchen müssen getrennt pofen. Das Strophenschema ABBABBBB lässt nichts zu, keine Durchführung, nichts. Nie kommt's innerhalb des Stücks zum Orgasmus. Statt dessen: fade out. Ätsch: Wer nicht ausflippen kann, muss ausgeblendet werden, recht so! (...) – so kommt das zutiefst Höhepunktlose doch noch zu einem Höhepunkt.» (S. 95 f.)

Dagegen:

«In Beethovens später Kammermusik geht die Identifizierung mit einverleibten U-Elementen derart weit, dass hinterher gar nicht mehr gesagt werden kann, da sei etwas einverleibt worden. Körpereigen erwächst aus Beethovens raffinierter Landschaft zukünftige U-Musik, aus dem dritten Satz von opus 106 reifer Chopin, aus dem letzten Satz von 111 optimaler Jazz, aber dies so, dass das Antizipierte sogleich überboten und sodann spielerisch zurückgebettet wird in den Ablauf klassischer Musik ...» (S. 97 f.)

Die man insofern wohl zum «Unschädlichen Lärm» zu rechnen hätte. Wie ja «Aspekte der Poly-Kakophonie» (beides Kapitelüberschriften) von Wagners Prügelfuge bis zum «idealen Rugby-Composer Charles Ives», wie das Kapitel «U-Lärm und E-Lärm» auseinandersetzt, sich von ersterem (dem U-Lärm, nicht dem unschädlichen!) dadurch unterscheiden, dass der polykakophone E-Lärm weniger auf Saft = Power als vielmehr auf jene Seelenkräfte setzt, die – «Aggressive Wollust contra süsse und von vornherein gelöste Scheinprobleme»! – «zwischen Sachen, die sich hart im Raume stossen» unter Einbeziehung kakophonischer Naturrechte eine Ordnung ohne Unterordnung stiften. Die der Popfreak, der bei Kirchenarien «echt dazwischenballern könnt», als «irgendetwas Vergangenes und Totes» ablehnt; *«Turkey in the straw* ist stärker». Worauf der *Musikverneiner & Ex-Lärmbekämpfer:* «Beide Lärme sind mir zu laut.» Harry Haller aber, weise: «Sehr gut, Pablo. Aber es gibt nicht bloss sinnliche Musik, es gibt auch geistige.» Vergleiche wie gesagt Kapitel «Meditativer Wiederholungslärm». Folgen: Kap. «Taub», «Der Lärm der Sphären», «Sirenengesang und Sirenengejaul» («Der Sirenengesang erschlaffte historisch zur Berieselungsindustrie ...» – Apropos, bei aller Liebe, der sich mein selbstlos stimmungstransferierender Regress befleissigt – *à la longue* gewinnt des Autors Klage (auch wenn er dergleichen ja vielleicht, als Mimesis an seinen Gegenstand, mit Absicht treibt) doch unvermeidlich Züge einer Plage: Da sein allzu ungebrochener, ja uniformer Ton in einem platterdings berieselnden Effekt verendet, wie die zu beflissenen Spielchen mit dem allerdings immensen Bildungsgut, das der begabte junge Mann in manchmal doch missglückter Grandseigneurs-, soll heissen Parodistengeste zusammenhubert, sich durch ihre Maximierung einfach nervensägerisch vernutzen: Möge also der Herr Holbein der solch hyperpostmodernen Stilgrimassen skeptisch vis-à-vis verirrten Rezensentin nachsehn, dass das *opus* sie am Ende eine Spur zu flott, zu keck, zu selbstverliebt bedünkte. Was nicht heissen soll, ich riete irgendwem – schon gar nicht in der «dissonanz!» – von seiner eigenen Lektüre des *Belauschten Lärmes* ab. Allein, geniale Persiflagen klingen anders. Simpler. Weniger forciert als diese zu bemühten 209 leger bedruckten Seiten. Deren überdrehte Attitüde des Belauschers nächstes Werklein hoffentlich gebricht. Dann dürfte man sich glatt darauf freuen ...

Erika Deiss

Disques Schallplatten

Entre le sacré et le tragique

Mauricio Kagel: «Vox humana?» / «Finale» / «Fürst Igor, Strawinsky»
Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano, Chœur de l'Orchestre national de Lyon, dir. Bernard Têtu
Accord 201262

Les trois œuvres qui composent ce disque compact paru en 1991 et entièrement dédié à la musique de Mauricio Kagel – *Vox Humana?* (1978-1979), *Finale* (1980-1981) et *Fürst Igor, Strawinsky* (1978-1979) – abandonnent pour un temps les clichés généralement attribués au pionnier du théâtre musical. Ici, pas de cynisme sonore, pas de dérision ni de second degré, pas de pastiche au service de l'absurde, mais une musique d'une grande gravité intérieure, où le clin d'œil fait place à une sorte de rituel oscillant entre le sacré et le tragique.

Avec ses oppositions répétées entre des passages où le traitement musical du chœur accentue le caractère religieux de l'œuvre, et d'autres où l'écriture instrumentale se trouve, à travers la création de véritables poches de silence, comme attirée par le vide, *Vox Humana?* contient une très grande charge émotionnelle et dramatique. Le rôle des percussions y est aussi important que celui des voix: il donne à l'œuvre une perspective, une profondeur quasi magique. Cet aspect, à la fois profondément humain et pourtant appartenant déjà à un autre monde, est encore accentué par la récitation litanique des quatres premières strophes d'un chant judéo-espagnol d'Isaac Lévy, «Le désert du Néguev». Le fait que, sur ce disque, le compositeur assume lui-même la place du récitant provoque une résonance presque inquiétante à la question posée: *Vox Humana?* L'écriture musicale ne donne pas l'impression de se développer linéairement, elle semble plutôt procéder par succession ou par superposition d'images sonores. Et il est intéressant d'entendre que les timbres complexes résultent de la mise en présence de sonorités qui gardent leur individualité propre, sans se fondre en une seule image sonore globale.

Ce travail par image est peut-être plus frappant encore dans *Finale*, où la vision cinématographique du compositeur argentin assure une unité formelle à une œuvre principalement basée sur une juxtaposition de plans fragmentés. Kagel nous mène à travers l'œuvre, variant les points de vue, changeant les cadrages, nous donnant à entendre les zooms avant ou arrière sur tel instrument ou sur tel groupe d'instruments. Dans cette pièce comme dans *Vox Humana?*, il existe un équilibre qui ici fonctionne quasi miraculeusement entre l'aspect presque traditionnel et fondamentalement très classique du contenu musical, de ce que raconte Mauricio Kagel, et la manière beaucoup plus «contemporaine» de le mettre en scène dans le processus même de l'audition.

Si *Finale* est l'œuvre la plus cinématographique de ce disque et *Vox Humana?* celle qui, tout en étant très «imagée», possède une profonde capacité rituelle, *Fürst Igor, Strawinsky*, hommage comme son nom l'indique au célèbre compositeur russe, est assurément l'œuvre qui exprime le plus pleinement son caractère religieux. Sorte de requiem pour voix de basse et ensemble instrumental – Boris Carmeli, basse, est éblouissant de retenue et de musicalité – , cette pièce est d'autant plus impressionante et forte que la mise en œuvre de ses moyens instrumentaux est sobre et parfaitement dosée. Comme dans *Vox Humana?* la voix et les percussions sont les véritables maîtres de cérémonie, les deux pôles autour desquels s'articule le discours musical: «...point de sommeil, point de repos pour mon âme tourmentée, la nuit elle-même ne m'apporte ni l'oubli, ni la consolation...» (Alexandre Borodine, *Prince Igor*, acte II).

A souligner le remarquable travail de l'Ensemble 2E2M, dirigé par Paul Méfano, et du Chœur de l'Orchestre National de Lyon, dirigé par Bernard Têtu.

Jacques Demierre