Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 58

Artikel: Welcher Carter ist der Echte? : Zu Elliott Carters Schriften
Autor: Schwind, Elisabeth
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928021

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

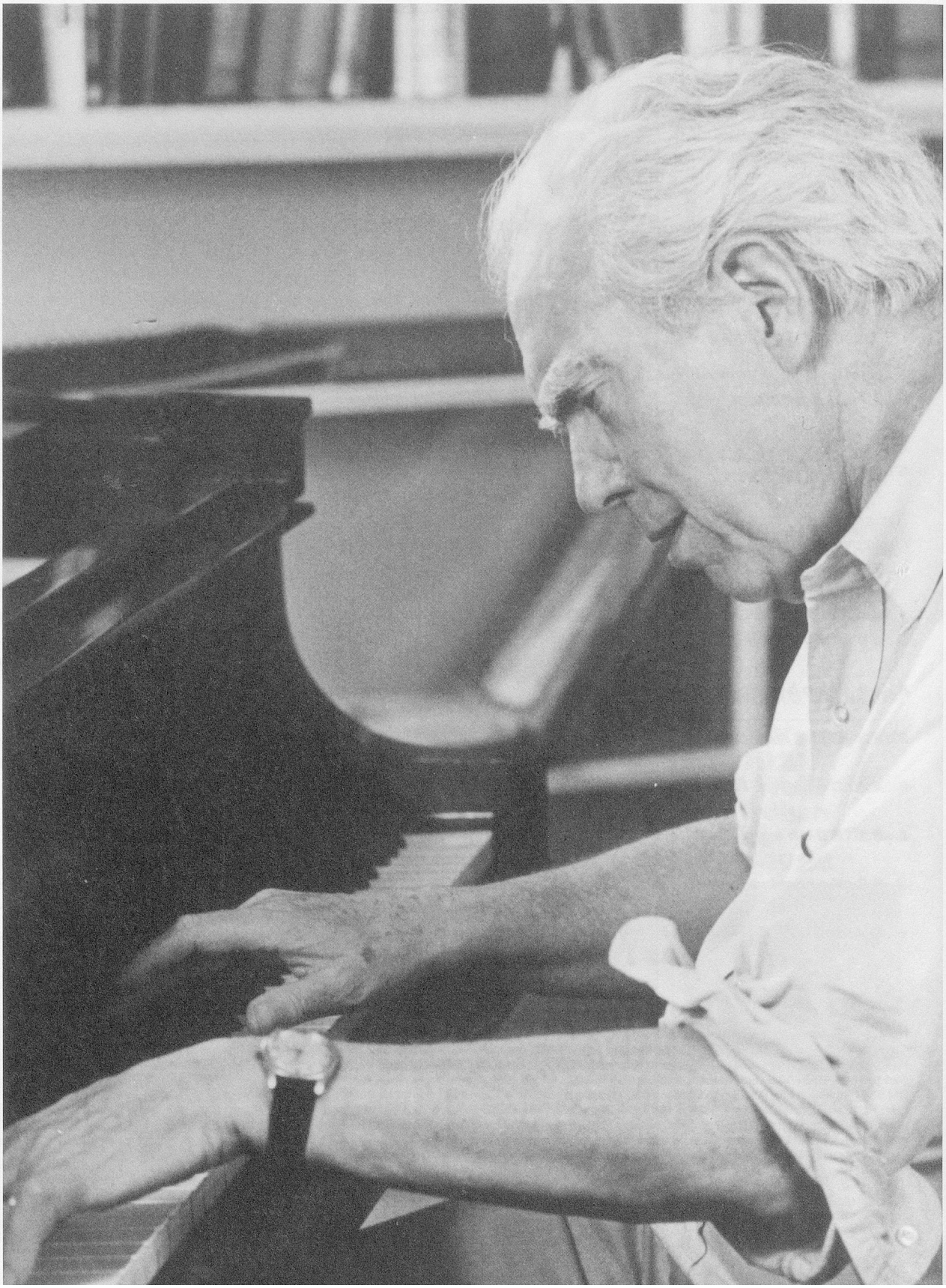
Download PDF: 14.07.2025

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

WELCHER CARTER IST DER ECHTE?

VON ELISABETH SCHWIND

Zu Elliott Carters Schriften



Keine Musikgeschichte kommt ohne Klischees aus. Es ist keineswegs allein das Problem der Musikkritik, Komponisten mit Etiketten zu bedenken oder bestimmte Werke zu musikhistorischen Taten hochzustilisieren. Postulierte Wahrheiten, die permanent wiederholt werden, scheinen an Wahrheitsgehalt zu gewinnen. Von diesem psychologisch wirksamen Gesetz kann sich weder die Musikkritik noch die wissenschaftlich orientierte Musikhistoriographie freimachen. Ohne Klischees also geht es nicht. Und nicht selten sind es sogar die Komponisten, die eine ganz bestimmte Sicht auf sich und ihr Werk initiieren.

Das Klischee, das dem amerikanischen Komponisten Elliott Carter anhaftet, ist dasjenige der Zweiteilung in «pre-Carter» und «real Carter». Carter, der im Dezember 1908 geboren wurde, in diesem Winter also seinen 90. Geburtstag feiert und kompositorisch nach wie vor aktiv ist, schrieb 1950/51 ein Streichquartett, das sehr bald als so etwas wie das Opus 1 des «real Carter» galt. Mit diesem Werk gab, so heisst es, Carter eine ästhetische Haltung auf, die manchmal als «Neoklassizismus», manchmal als «Populismus» apostrophiert und «pre-Carter» zugeordnet wird: Wie viele amerikanische Komponisten der dreissiger und vierziger Jahre versuchte auch Carter damals, seine Musik an ein breiteres, gleichwohl lernwilliges Publikum zu adressieren und daher in einem unmittelbar zugänglichen und leicht verständlichen Idiom zu komponieren. Mit dem ersten Streichquartett besann er sich jedoch auf sich selbst und seine eigenen kompositorischen Bedürfnisse und schrieb fortan eine kompromisslose, hochkomplexe Musik, die Hörern wie Interpreten einiges abverlangt.

Wesentlicher Bestandteil der Carter-Geschichte sind die äusseren Bedingungen, unter denen das 1. Streichquartett entstand: Um es zu komponieren, zog sich Carter in die Wüste bei Tucson in Arizona zurück. Bezeichnend an diesem Wüsten-Mythos ist, dass er stets mittradiert, in der Regel aber nicht reflektiert wird – was natürlich nur deswegen funktioniert, weil das solcherart evozierte Bild unmittelbar verstanden wird. Es ist das Bild vom einsamen Künstler, der die Kompromisslosigkeit seines Werks – Garant für Originalität und Güte – mit der Isolation vom Publikum bezahlen muss, weil dieses (noch) nicht in der Lage ist, seine Kunst zu verstehen und entsprechend zu würdigen. Der «Wüsten-Komponist» scheut keine Unbequemlichkeit, um zu sich selbst zu finden, er entsagt der irdischen Seite der Musik – dem Kulturbetrieb –, um sich voll und ganz den Forderungen des künstlerischen Ichs stellen zu können, das – wie es scheint – losgelöst von allen Konventionen existiert.

Dennoch – und auch dies begegnet innerhalb der Carter-Geschichte immer wieder – lege der Komponist grossen Wert auf Kommunizierbarkeit der Musik. Die Komplexität und intellektuelle Durchdringung von Carters Partituren bedeute nicht, dass sie dem Hörer nur via Notentext-Analyse zugänglich sei. So die Ehrenrettung einer ästhetischen Haltung in einer Zeit, die den Notentext wieder zunehmend als Dokument für, nicht aber als das Werk selbst betrachtet, anders formuliert: die in Rechnung stellt, dass Musik zuallererst gehört sein will.

Nun verhält es sich ja so, dass Klischees die Wirklichkeit zwar stark vergröbert darstellen und, um zu funktionieren, auf stillschweigend akzeptierte Prämissen häufig moralischen Inhalts angewiesen, in der Regel aber nicht völlig falsch oder aus der Luft gegriffen sind. Im Falle Carters kann es also nicht darum gehen, seine ästhetische und kompositorische Wendung wegzudiskutieren, die das Bild von den zwei Carters rechtfertigt. Aber die Vokabeln «pre» und «real» implizieren eine Wertung, genauer: eine Abwertung des frühen Carter, die allein schon deswegen unhinterfragt hingenommen wird, weil der «pre-Carter» in der Regel nicht zur Diskussion steht. Zu dieser Situation hat freilich nicht zuletzt Carter selbst beigetragen, indem er viele seiner frühen Werke vernichtete und im Rückblick auf seine eigene Biographie die «populistischen» Bemühungen der «pre-Carter»-Zeit wenn nicht als Irrweg, so jedoch aus deutlicher Distanz beschrieben hat: «Up to this time [dem ersten Streichquartett], I had quite consciously been trying to write for a certain audience [...]. I had felt that it was my professional and social responsibility to write interesting, direct, easily understood music. With this quartet, however, I decided to focus on what had always been one of my own musical interests, that of ‹advanced› music, and to follow out, with a minimal concern for their reception, my own musical thoughts along these lines.»[1]

Es scheint also ein durchaus lohnenswertes Unterfangen, einer eventuellen Vergröberung der Carter-Geschichte dadurch entgegenzuwirken, «pre-Carter» einfach einmal zu Wort kommen zu lassen. Seit 1937 verfasste Carter Artikel für die Zeitschrift *Modern Music* in New York. In der Regel handelt es sich dabei um Konzertbesprechungen bzw. Sammelrezensionen, die einen Überblick über die aktuelle Neue Musik Szene schaffen. Doch oft gehen sie über die einfache Konzertkritik hinaus – schliesslich handelte es sich bei *Modern Music* um ein Fachblatt –, indem sie die Konzerte zum Anlass für allgemeine musikästhetische Überlegungen nehmen. Anfang der vierziger Jahre werden Carters Musikkritiken seltener – er hatte nun eine Lehrstelle am St. John's College in Annapolis, Maryland –, dafür erscheinen häufiger (auch in anderen Zeitschriften) Essays mit ausschliesslich ästhetischer Thematik.

Verfolgt man Carters schriftstellerische Tätigkeit bis etwa zum Ende der vierziger Jahre,[2] so wird vor allem zweierlei deutlich. Zum einen, dass seine ästhetische Wendung, die sich dann im ersten Streichquartett massiv manifestiert, keineswegs ausschliesslich einen Prozess der Persönlichkeitsfindung darstellt, sondern auch als Reaktion auf das amerikanische Musikleben zu werten ist. Anders gesagt: Das amerikanische Musikleben änderte sich in einer Weise, die

1. Elliott Carter, *String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959* [Plattentext zur Nonesuch-Aufnahme von 1970], in: *The Writings of Elliott Carter*, hg. von Else Stone und Kurt Stone, Bloomington 1977, S. 276.

2. Carters Entwicklung lässt sich am besten anhand der von Else und Kurt Stone herausgegebenen *Writings* (s. Anm. 1) nachvollziehen, weil die Schriften dort in chronologischer Folge angeordnet sind. Der neue Schriftenband, *Collected Essays and Lectures, 1937–1995*, hg. von Jonathan W. Bernard, Rochester 1997, fasst die Texte in thematischen Gruppen zusammen und lässt überdies viele der «frühen» *Modern-Music*-Kritiken aus – was freilich das «pre-» und «real»-Carter-Modell indirekt bestätigt.

Carter es unmöglich machte, seine früheren ästhetischen Standpunkte aufrechtzuhalten. Er reagierte mit einem gewissen Rückzug aus der Öffentlichkeit (der ihm gleichwohl – paradoxerweise – erst die Anerkennung einer, wenn auch sehr kleinen und spezialisierten, Öffentlichkeit einbrachte). Zum anderen macht die Lektüre von Carters Schriften deutlich, dass der besagte Wendepunkt nicht erst um 1950 stattfand, sondern – selbst wenn man in Betracht zieht, dass die Klaviersonate von 1945/46 und die Cellosonate von 1948 in die «neue» Richtung weisen – sehr viel früher, als anzunehmen war: nämlich bereits um 1939/40.

DEPRESSION UND AUFBRUCH

Elliott Carter hatte an der *Harvard University* in Cambridge, Mass., Englisch, Philosophie, Mathematik und klassische Literatur studiert, bevor er – seine Eltern waren gegen eine Musikerkarriere – von 1930–32, ebenfalls in Harvard, bei Walter Piston und Gustav Holst Komposition studierte. Anschliessend und auf Empfehlung von Walter Piston ging Carter nach Paris, um, wie viele andere amerikanische Komponisten vor und nach ihm, bei Nadia Boulanger Unterricht zu nehmen. Drei Jahre später kehrte er zunächst nach Cambridge und schliesslich in seine Heimatstadt New York zurück und begann dort, sich mit Artikeln für *Modern Music* ein wenig Geld zu verdienen.

Es ist hilfreich, sich die amerikanische Situation dieser Jahre in Erinnerung zu rufen: Als Carter aus Paris zurückkehrte, lastete die Depression nach wie vor auf den USA. 1933 hatte man 18 Millionen Arbeitslose (etwa 35% der Arbeitskräfte) gezählt,[3] und unter dieser Situation hatten nicht zuletzt die Künstler zu leiden, die wirtschaftlich ohnehin einen schwierigen Stand haben. Seit 1933 versuchte Präsident Roosevelt mit seinen als «New Deal» bekanntgewordenen Reformprogrammen die Wirtschafts- und Staatskrise in den Griff zu bekommen. Umfangreiche Arbeitsbeschaffungsmassnahmen – die «Works Progress Administration» (WPA) – sollten die Arbeitslosigkeit eindämmen und die Wirtschaft ankurbeln. WPA-Projekte gab es auf allen Sektoren, und auch der Kultur versuchte man solcherart aufzuhelfen. Für die Musik startete 1935 das *Works Progress Administration Federal Music Project (FMP)*, das bis 1939 lief. Es funktionierte überwiegend nach dem Prinzip der Hilfe zur Selbsthilfe – Erziehung und Ausbildung sowohl des Publikums als auch der Musiker – und wurde 1936 von offizieller Seite folgendermassen definiert: «The purpose of the Federal Music Project is to establish high standards of musicianship and to educate the public to an appreciation of musical opportunities, as well as to rehabilitate and retrain musicians so as to enable them to become self-supporting.»[4] Ein Teil des FMP war die Bildung des *Composers' Forum-Laboratory*, das als einzige der WPA-Organisationen auch die Komponisten als Komponisten (und nicht bloss als Lehrer oder Interpreten) beteiligte.[5] Zwar erteilte das Forum keine direkten Kompositionsaufträge, aber es gab Komponisten die Möglichkeit zu Erstaufführungen oder Porträtkonzerten, an die sich Publikumsdiskussionen anschlossen.

Nicht zuletzt diese staatlich geförderten Projekte dürften für die Aufbruchsstimmung verantwortlich gewesen sein, die Mitte der dreissiger Jahre spürbar wurde. In Sachen Musik jedenfalls deckten sich die Ziele des FMP durchaus mit den Ambitionen der Musiker und Komponisten. Es war eine Zeit, in der die Bedeutung der Musik für die Gesellschaft sehr ernst genommen wurde und in der man die zukünftige Rolle der Musik in utopischen Bildern umriss. Musik sollte erziehen, aufklären, aufrütteln. Damit verbanden sich nicht nur eine politische Haltung – unter den Intellektuellen dieser Zeit gehörte es gerade zum guten Ton, «linksradikal» zu sein[6] –, sondern auch konkrete ästhetische Forderungen an die Musik. Klar, fasslich, gleichsam «sachlich» sollte sie sein, nicht einschläfernd, schwül, betäubend – ein Gegenentwurf zur Spätromantik. In den oft hitzig geführten Publikumsdiskussionen der *Composers' Forum-Laboratory*-Konzerte, in denen sich «konservative» Komponisten nicht selten in die Ecke gedrängt sahen, tauchte immer wieder die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz des Gehörten auf, die sich mit jener dezidiert anti-romantischen Haltung verband. Ein Kritiker etwa warf Howard Hanson vor, seine Kompositio-

3. Vgl. Barbara A. Zuck, *A History of Musical Americanism* (= Studies in Musicology No. 19), Ann Arbor 1980, S. 155.

4. Zit. nach Zuck, ebenda, S. 162.

5. Ebenda, S. 168.

6. Zuck, ebenda, S. 107 schreibt dazu: «There was a certain stylishness about being a communist in the 1930s which made it almost *de rigueur* to sympathize, if not become a Party member. Political radicalism was an intellectual fad of the Depression [...].»

Mit Nadia Boulanger, Paris 1954

nen seien «romantic in nature and do not reflect adequately the need of our people.» Notwendig sei eine Musik «to awake them, to make possible greater participation in the making of music. […] Let the events of the world and our country throb in every fibre of your great musical talent. Make your music serve our people in this period of transition and cultural need. If you break with romanticism and mysticism, you will be more of a servant to humanity, highly appreciated by the forces of progress.»[7]

Grosse Worte, sicherlich, doch hinter all diesem Pathos steckt die Überzeugung, dass Musik etwas mit der Realität zu tun haben müsse, anstatt als Ort der Wirklichkeitsflucht zu dienen. Wie immer das zu konkretisieren wäre – Musik sollte ihren Ort in der Gesellschaft haben. Nicht zuletzt ging es um eine Annäherung von Publikum und neuer amerikanischer Musik, und man war überzeugt davon, dass die Bemühungen der Komponisten in Rücksicht auf ein breiteres, aber «fortschrittliches» Publikum mit dessen Wissensdurst belohnt würde und mit der Bereitschaft, gelehrt und geleitet zu werden. Der amerikanische «Populismus» der dreissiger Jahre war ein von pädagogischen und sozialen Utopien getragenes ästhetisches Konzept, und man mag dazu stehen, wie man will – mit Publikumsanbiederung oder Anpassung an Marktgesetze hat das nichts zu tun. Da aber der Begriff «Populismus», solange er nicht erläutert wird, etwas Geschmäcklerisches an sich hat, eignet er sich wunderbar dazu – und damit kehren wir zum Ausgangspunkt zurück –, um «pre-»Carter gegenüber «real» Carter ins Unrecht zu setzen. Die folgende Feststellung beispielsweise lässt nichts von dem Idealismus durchscheinen, von dem die Komponisten der dreissiger Jahre getragen waren: «Carters wachsende Vorbehalte gegenüber dem Populismus, die schliesslich zur völligen Abkehr von ihm führten, wurden zum einen durch die Beobachtung genährt, dass nicht wenige Kompositionen, die sich diesem Konzept verpflichtet hatten, von minderer Qualität waren […]; mehr noch aber war es die Haltung der Komponisten, die ihn befremdete, eine Haltung der Herablassung […]: Die Voraussetzung, das Publikum verstehe nichts von Musik und werde dazu auch niemals in der Lage sein, diente offenbar als Begründung für den bisweilen geringen Aufwand, den man beim Komponieren trieb.»[8] Hier werden nicht nur die negativen Konnotationen, die sich insbesondere für deutschsprachige Ohren mit dem Populismus-Begriff verbinden, stillschweigend bestätigt, zugleich werden die amerikanischen Entwicklungen der dreissiger und vierziger Jahre als Zustand dargestellt, so als habe sich nur Carter geändert, nicht aber die Situation.

DER IDEALE HÖRER

Die *Modern Music,* für die Carter seit 1937 schrieb, war kein dezidiert politisches Blatt, sympathisierte aber – wie viele in diesen Jahren – durchaus mit linkspolitischen, ja kommunistischen Idealen.[9] Immerhin hatte Charles Seeger, einer der führenden Köpfe der kommunistischen Musikszene, 1934 in *Modern Music* seinen Artikel *On Proletarian Music* veröffentlicht; der Komponist Marc Blitzstein, Parteimitglied und Autor für das kommunistische Blatt *New Masses,* daneben aber auch – wie Carter – regelmässig als Rezensent für *Modern Music* tätig, veröffentlichte 1936 ebendort seinen apotheotisch aufgezogenen Text *Coming – The Mass Audience!* Und auch Hanns Eisler, Kultfigur und Vorbild in der Arbeiter- und Massenmusikbewegung der USA,[10] erhielt 1935 in *Modern Music* Gelegenheit zu *Reflections on the Future of the Composer.*

Nun war Carter kein politischer Aktivist. Auch Prophetien, die (bessere) Zukunft der Musik, des Komponisten oder des Publikums betreffend, sind seiner Feder nicht entflossen. Dennoch ging das geistige Klima der dreissiger Jahre nicht spurlos an ihm und seinen Texten vorüber. Im Frühjahr 1938 erschien in *Modern Music* eine Konzertrückschau auf den Winter, die *Orchestras and Audiences* titelte. Carter eröffnete den Artikel mit einem Bild von zwei verschiedenen Konzerthörer-Typen. Der erste – negativ charakterisierte und gängigere – Typ ist der, der seinen kritischen Verstand zusammen mit seinem Hut an der Garderobe abgibt. Dieser Hörer benutzt die Musik als blossen Stimulator für assoziative Spaziergänge quer durch seine ganz persönliche Gefühlswelt: «The most popular [way of listening] is for the listener to give himself up to an evening of reminiscence or revery after having checked his conscious, critical self at the door with his hat. The small spot he has in his heart for music awakens and he evokes personal images and feelings which only remotely correspond with what is striking his ear.»[11] Er hört «passiv» und ist daher voll und ganz den Gefühlen ausgeliefert, die die Musik in ihm evoziert. Beim Hören der gängigen Repertoire-Werke («the Debussy or Chopin number, […] the tune of Brahms, Beethoven, Sibelius or Wagner») mag er sich meist angenehmen Träumereien hingeben, neuere Musik hingegen («the agitations of Strauss or the hysterical post-war Germans»[12]) weckt Gedanken an die traurigen Gegebenheiten seines Bankkontos oder Liebeslebens, proletarische Theatermusik gar massive Zukunftsängste – weswegen er sich allem, was ihn aufrütteln könnte, nach Möglichkeit verschliesst: «he generally rejects any music which jars him out of himself and threatens to afford a new experience, giving way to anger as a protection.»

Der andere Typ («There is a more objective though just as enthusiastic kind of listener») hört «aktiv». Auch beim Hören vertrauter Werke überdenkt er seinen Standpunkt jedesmal neu. Er ist «objektiv», womit gemeint ist, dass er die Musik nicht als Passierschein in die eigene Gefühlswelt benutzt, sondern als Botschaft anderer Menschen an ihn begreift, die er zu verstehen versucht, um etwas über seine Mitmenschen zu erfahren. Daher nimmt er jede Musik, egal wie ungewöhnlich oder schwierig sie klingt, ernst: «The style, no matter how difficult or unusual, does not prevent him from trying to find what the music is all about. He follows it attentively for he knows that it is a living message to him from another living man, a serious thought or experience worth considering, one that will help him to understand the people about him.»

Die Implikationen, mit denen Carter seinen «aktiven» Hörer bedenkt, sind – wenn auch nicht so emphatisch formuliert – dieselben, die auch die Visionen der Massenmusikbewegung tragen. Nicht, dass Carter auch nur einen Moment an die Unabdingbarkeit von Massen- oder Arbeiterliedern geglaubt hätte. Viel eher ist in seinen Texten eine liberale Haltung zu beobachten, die keine «Richtung» von vornherein verurteilt oder gutheisst. Aber auch bei Carter ist die Überzeugung von der solidarisierenden Funktion der Musik ein wesentlicher Bestandteil seiner Ästhetik. Wichtig zu sehen ist auch, dass er in seinem Entwurf eines lebendigen und funktionierenden Musiklebens – im Grunde nicht anders als Blitzstein in seinem pamphletartigen Text *Coming – The Mass Audience!*[13] – die gegenseitige Annäherung von Komponist und Publikum voraussetzt: «Serious composers and musicians have always aimed at this [active] listener and he in turn has shown that he could take his listener's share of responsibility by keeping his mind actively fixed on the music he was hearing».

Der ideale Hörer also tritt jeder Art von Musik offen entgegen, und der Komponist, weil er weiss, dass seine Musik einen Adressaten hat, bemüht sich gleichsam darum, bei ihm

7. Zit. nach Zuck, ebenda, S. 174.

8. Renate Groth, *Über die Konzerte Elliott Carters*, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, hg. von Hermann Danuser u.a., Laaber 1987, S. 177f.

9. Vgl. Anm. 6.

10. Vgl. dazu auch: Albrecht Dümling, *Massenlieder, Kollektivkunst und Gebrauchsmusik. Zum Einfluss deutscher Exil-Komponisten auf die Arbeitermusikbewegung und das Musikleben in den Vereinigten Staaten von Amerika der dreissiger Jahre,* in: *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, hg. von Habakuk Traber und Elmar Weingarten, Berlin 1987, S. 141–164.

11. Elliott Carter, *Orchestras and Audiences; Winter 1938*, in: *Writings*, S. 28.

12. Insbesondere Schönbergs *Pierrot Lunaire* galt den amerikanischen Komponisten der dreissiger Jahre als symptomatisches Werk der «hysterischen» Nachkriegszeit.

13. Marc Blitzstein entwirft zu Beginn dieses Artikels eine Zukunftsvision vom Musikleben, die, wie er sagt, «so schön ist, dass es schmerzt»: «The music and the public are in direct and alive contact; […] they set up a spontaneous traffic of comparison, trial-and-error, controversy, reeducation which passes between composer and public, between the work's meaning and the public's understanding of it. The groups coexist in almost geological formation; together they make up a soil upon which new works can flourish, new musical acts take place.» Marc Blitzstein, *Coming – The Mass Audience!*, in: Modern Music 13, No. 4 (May/June 1936), S. 23.

Gehör zu finden. Das bedeutet, dass der Komponist die Psychologie seines Hörers mitbedenken muss wie etwa die Konzentrations- oder Aufnahmefähigkeit, die ja auch von der Komplexität der Struktur abhängig ist. Carter hebt in seinen frühen Texten Klarheit und Fasslichkeit immer wieder als positive Kriterien hervor, während er Bedenken anmeldet, wenn die Kapazitäten des Hörers schlicht überstrapaziert werden, selbst wenn er das Werk grundsätzlich für gelungen hält: Schönbergs viertes Streichquartett etwa sei «a realistic picture of feelings outraged by the impact of modern life, which, though expressed in terms so refined as to be near the point of unintelligibility, are occasionally very poignant. On the other hand, the slow movement is comparatively sustained and not so intensely ‹interesting› that the listener must give up from sheer exhaustion.»[14]

Sicherlich: die Grenzen der Aufnahmefähigkeit variieren von Hörer zu Hörer, und sobald sie im Werk mitbedacht werden sollen, stellt sich sehr schnell die Frage, um welchen Hörer es sich denn konkret handeln soll. Auch Carter spezifiziert diesen Punkt nicht. Immerhin lassen seine Bemerkungen darauf schliessen, dass er durchaus an ein breiteres (wenn auch kein Massen-) Publikum, jedenfalls aber kritikfähiges und «modernes» (und deshalb auch grundsätzlich an «moderner» Musik interessiertes) Publikum denkt. Doch wichtiger als der Versuch, den Adressaten zu spezifizieren, scheint mir die Feststellung zu sein, dass dieser in Carters früher Ästhetik überhaupt eine so prominente Rolle einnimmt. Und das wiederum funktioniert nur deswegen, weil Carter – wie viele in dieser Zeit – von der Existenz dieses Adressaten ebenso überzeugt ist wie vom Erfolg der Versuche, das Publikum zu «erziehen»: «Yet despite the hostility of critics, a taste for such works is developing. Recording companies and the broadcasting systems even find it to their advantage to explore if not exploit contemporary music. In the colleges many excellent teachers and composers are awakening the young to an appreciation of new works, and on every hand there are evidences of a growing interest. Already the public respond more enthusiastically than the critics.»[15] Letztlich spricht daraus ein grundsätzliches Vertrauen in die eigene Gegenwart, und genau das wird Carter wenige Jahre später verloren haben.

KATERSTIMMUNG

Ende 1938 blickt Carter auf drei Jahre WPA Composers' Forum Laboratory-Konzerte zurück. Zu Beginn des vierten Jahres hatte man eine Liste mit 158 Namen herausgegeben – amerikanische Komponisten, deren Werke in den Forum Laboratory-Konzerten gespielt worden sind. Diese Liste gibt Carter Anlass zu einer enttäuschten Bilanz: «There have been no recent rehearings of successful works. Men who have been discovered in these concerts (I suppose there are some) are not played more in other places, nor have publishers rushed forward to print their works. The famous remain famous and the obscure remain obscure. These concerts appear to have done nothing more than to give a small group of friends and others a chance to hear their works. But is this enough after three years' constant work? What I expected was that by now a group of people in the public would know what they wanted in American music and insist on hearing it from the WPA organizations and at other concerts. Maybe questionaires to the public would help.»[16]

Die bittere Erkenntnis, dass die Aufführung vieler amerikanischer Werke der Gegenwart nicht zu einer Repertoirebildung und damit zu einer Tradition neuer amerikanischer Musik geführt hat – denn der «Populismus» der dreissiger Jahre war untrennbar mit der Suche nach einer wie auch immer gearteten amerikanischen Musik verbunden, worauf ich noch zu sprechen kommen werde –, wird von nun an immer wieder in Carters Texten begegnen und ihn 1943 schliesslich zu der Feststellung zwingen: «It has been characteristic of musical life in America to neglect the composers of its own past.»[17] Ein knappes Jahr nach dem Rückblick auf die Forum Laboratory-Konzerte nimmt Carter die Erkenntnis von der fehlenden Repertoirebildung zum Ausgangspunkt einiger Überlegungen, die in ein düsteres Bild von der Zukunft der Musik, genauer: der des Komponisten münden – eine Vorwegnahme des einsamen Künstlers aus dem Wüsten-Mythos: «Few important contemporaries have been so easy on their audiences. [...] frequent repetitions of the same work, which might help the public to understand the more varied output of other composers, have not occured. One kind of new music does not always lead to comprehension of another; usually each is a new attack on a new problem of expression. So, if a composer doesn't compose the same piece over and over again under different titels, and thus train his audience to get the point, he will have a hard time being understood. [...] if he has something new to say and insists on saying it, he will develop faster than his audiences; he will leave his public and then his public will leave him. One contemporary composer after another has suffered that fate.»[18]

Von nun an äussert Carter die Enttäuschung über das Publikum immer häufiger, das sich keineswegs so beweglich und lernwillig zeigte, wie einst erhofft. Immer stärker wird infolgedessen sein Misstrauen, immer deutlicher die Identifikation mit den an den Rand gedrängten, unverstandenen Künstlern. Zu einem Konzert mit Werken von Webern, Berg, Bartók, Ernest Bloch und Mark Brunswick schreibt Carter 1940: «Because of its special atmosphere and difficulty, such music may never gain very wide popularity. The performance is something all the more welcome in a day when even the specialized audience seems to be precipitately abandoning theses works [...] and turning with eagerness to broader and more popular forms of expression.»[19] Selbst das vorgebildete und spezialisierte Publikum versteht manche Werke nicht mehr – was Carter einige Jahre zuvor noch mit Skepsis den Werken und ihren Autoren gegenüber erfüllt hätte, veranlasst ihn nun zu verbitterten Bemerkungen über das Publikum.

«THE CHANGING SCENE»

Was aber hatte sich verändert? War das Publikum von 1940 tatsächlich bequemer als das von 1935? Diese Frage dürfte objektiv kaum zu beantworten sein. Fest steht, dass Carter – und mit ihm viele andere – dies so wahrnahm. Der Enthusiasmus hatte sich gelegt, der idealismusbewehrten Aufbruchszeit war Katerstimmung gefolgt. Das FMP-Projekt, das bereits seit 1937 Kürzungen hinnehmen musste, hatte sich samt des Composers' Forum Laboratory 1939 aufgelöst. Zwar liegt es in der Natur der Sache, dass ein Projekt, das als Hilfe zur Selbsthilfe angelegt ist, sich, wenn es erfolgreich arbeitet, irgendwann selbst erübrigt, doch purer Erfolg war nicht allein der Grund für die Kürzungen. Im Gegenteil war man sich darüber einig, dass man die hochgesteckten Ziele der FMP-Projekte nicht hatte erreichen können, und viele staatlich beschäftigten Künstler wurden, wie Barbara Zuck schreibt, mit jeder Kürzung unsanft daran erinnert, dass die Projekte, in die sie grosse Hoffnungen investierten, abhängig waren von den unberechenbaren Launen des Kongresses.[20]

Hinzu kamen die weltpolitischen Ereignisse: 1939 hatte Stalin mit Hitler einen Pakt geschlossen, der auch den kommunistischen Idealisten Amerikas einen Dämpfer verpasste.

14. Elliott Carter, *Late Winter, New York, 1937*, in: *Writings*, S. 9.

15. Elliott Carter, *Season's End, New York, Spring*, 1938, in: *Writings*, S. 35.

16. Elliott Carter, *Coolidge Crusade; WPA; New York Season*, 1938, in: *Writings*, S. 43.

17. Elliott Carter, *American Figure, with Landscape*, in: *Writings*, S. 87. – Auch den wichtigen ästhetischen Text von 1965/72 *Expressionism and American Music* (*Writings*, S. 230ff.) eröffnet Carter mit diesem Gedanken.

18. Elliott Carter, *The New York Season Opens*, 1939, in: *Writings*, S. 64f.

19. Elliott Carter, *Stravinky and Other Moderns in 1940*, in: *Writings*, S. 78.

20. Zuck, a.a.O., S. 178.

Bald darauf setzte der Krieg ein. In einem Artikel mit dem vielsagenden Titel *The Changing Scene, New York, 1940* deutet Carter die Wirkungen des Kriegs auf das amerikanische Musikleben an: «War abroad is having its predicted effect, and our musical attention turns increasingly to home-made composition. Some quarters demand a fiercer nationalism, others perhaps more civilized interest in whatever qualities our composers have to offer. There is a discernible effort to stand by the precarious standards of our time, to maintain them against the brutalizing forces released by Europe's conflict.»[21]

Der Krieg in Europa, so stellt es Carter dar, führte zu einer Verunsicherung des amerikanischen Musiklebens und infolgedessen zur Abschottung. Offenbar versuchte man immer verkrampfter, sich auf «amerikanische» Werte und Ideale zu konzentrieren, um sich so gegen die weltpolitischen Unruhen zu schützen. Die Suche nach einer spezifisch amerikanischen Musik wurde auf diese Weise nicht nur intensiviert, sondern auch kanalisiert: Obwohl viele Komponisten der Meinung waren, amerikanische Musik könne nicht aufgrund eines bestimmten Stils geschaffen werden, sondern müsse sich durch Qualität behaupten, wuchs doch die Zahl der Werke, in denen versucht wurde, die Frage nach einem amerikanischen Idiom mit dem Rückgriff auf folkloristische Quellen zu beantworten – genau darauf spielt Carter mit der bissigen Formulierung von der «home-made composition» an.

Neu war die Folklorismus-Lösung freilich nicht – hatte doch schon Dvořak versucht, mit seiner Symphonie *Aus der Neuen Welt* (UA 1893) den amerikanischen Komponisten ein Modell dafür zu liefern, wie man indianische Folklore und (wenn auch: europäische) Kunstmusik miteinander verbinden könne, was allerdings etwa zur selben Zeit der amerikanische Komponist Edward MacDowell mit seiner *Indian Suite* (1891–95) schon getan hatte. Und in den zwanziger Jahren war es der Jazz gewesen, mit dem man «Amerikanisches» zu signalisieren suchte. Immerhin besann man sich in den vierziger Jahren vorwiegend auf die anglo-amerikanische Folklore und damit auf Wurzeln der eigenen und nicht derjenigen Kulturen, die man einst unterjocht hatte.

Die neue Folklorismus-Welle war nahtlos aus der linkspolitischen Massenmusikbewegung hervorgegangen. Verständlich wird dies aus der Idealisierung des kleinen Mannes und dem einfachen bzw. «natürlichen» und daher scheinbar «wahrhaften» Leben. Doch wurde der Folklorismus bald zu einem allgemeinen Phänomen und verlor seine politischen Implikationen.[22] Carter betrachtete die Amerikanismus-Diskussion mit Skepsis. Nicht weil er die Frage nach einer amerikanischen Musik für unwichtig hielte – sonst hätte er sich kaum so enttäuscht über die Immunität der Amerikaner gegenüber der Bildung einer musikalischen Tradition geäussert –, sondern weil das Augenmerk allzu oft auf rein vordergründige Aspekte geheftet wurde, die letztlich dem Komponisten vorschrieben, wie er zu komponieren habe, damit seine Musik «amerikanisch» sei: «‹The American composer should…› Here we are back in the middle of a fight with the exponents of American music talking through their hats. […] The question was not whether Samuel Barber's *Adagio for Strings* […] was good or bad in its reactionary style, or whether it was better, say, than Barber's or Roy Harris's *Symphony* and if so why; no, the question was, rather, whether *all* American music should be ‹reactionary› or *all* should be ‹modern›. This furor disregards the fact that a composer is good not because he is reactionary (like Brahms) or advanced (like Beethoven), but because he has imagination, vitality, and the other qualities which are always encountered regardless of school or nationality.»[23] Diskussionen, wie Carter sie hier beschreibt, gebärden sich nicht nur präskriptiv, sie bewirken auch eine Uniformierung. Was er aber an der amerikanischen Musik schätzte, war gerade ihre Pluralität: «Ours is a varied musical scene: the music-makers […] write in every kind of style […]. They make up a complex, interesting picture, as interesting and much more individual than many a European scene. […] One might almost say that American music was born when these differences began to take convincing shape in works.»[24]

Die Folklorismus-Welle also betrachtete Carter mit Argwohn (was nicht bedeutet, dass er alle Werke dieses Zuschnitts grundsätzlich ablehnte). Denn die Amerikanismus-Frage liess sich seiner Meinung nach kaum damit beantworten, einige Folk-Melodien zu nehmen und ansonsten zu komponieren wie bisher – nämlich europäisch. Bereits 1938 spitzt Carter dies auf die Bemerkung zu: «In fact one might go so far as to say that the folk style […] is the least national of styles.»[25] In dem Moment, wo die musikalische Linke, mit der Carter bis dahin sympathisiert hatte, die Wendung zum Folklorismus mitsamt der damit einhergehenden Vereinfachung der musikalischen Faktur jubelnd begrüsste, war der Punkt erreicht, an dem sich die Wege trennten. Elie Siegmeister etwa, einst einer der führenden Köpfe der Arbeitermusikbewegung, schrieb 1943 rückblickend: «In the state of serious music in America about 1935 – that of a rather abstruse, over-dissonant, and intellectualized art – contact with the simple, human quality of our folk tradition was a healthy, stimulating factor.»[26]

Was Siegmeister hier als «gesunde» Entwicklung apostrophiert, stellt sich für Carter als höchst unerfreuliche Wendung zum Konservativismus dar. Bis dahin hatten sich die innerästhetischen Ideale einer «neoklassizistischen», antiromantischen Musik mit den pädagogischen Zielen einer stark publikumsbewussten Musik in Einklang bringen lassen, doch nun, so musste es sich für Carter darstellen, waren die Utopien zerplatzt. Enttäuscht nicht nur vom Publikum, sondern im Grunde von der Gegenwart, begann er, sich von dieser abzugrenzen. Sein Selbstverständnis änderte sich immer stärker in die Richtung, die er 1939 in dem bereits zitierten Text angedeutet hatte: «he will develop faster than his audiences; he will leave his public and then his public will leave him.»[27]

«DURABLE MUSIC»

Ein vorläufiger Endpunkt dieser Entwicklung scheint sich mir in einem Text von 1946 niederzuschlagen, der *The Composer's Viewpoint* titelt.[28] Dieser Artikel wird im Grunde von einem einzigen Gedanken getragen, nämlich dem, dass es die wichtigste Aufgabe eines jeden ernsthaften Komponisten sei, Musik zu schreiben, die die Zeiten überdauert («durable music»). Die Pointierung, ja Überpointierung dieses Aspekts, der als ästhetische Prämisse – vielleicht nicht mehr ganz so ungebrochen – bis heute beobachtbar ist, ist durchaus als Reflex auf das verlorene Vertrauen in die eigene Gegenwart zu werten. Denn dieser Verlust zieht den zur Überzeugung werdenden Wunsch nach sich, wenigstens die Zukunft möge das zu würdigen wissen, was die Gegenwart zu würdigen nicht in der Lage ist. Dieser Gedanke funktioniert freilich nur vor dem Hintergrund eines Fortschrittsdenkens, das davon ausgeht, dass Komponist und Publikum sich auf demselben Weg in dieselbe Richtung bewegen, nur in unterschiedlichen Geschwindigkeiten (wie Carter es ja auch formuliert hatte).

Das Selbstverständnis eines Komponisten, der, weil er «überzeitliche» Musik schreiben will, in Kauf nimmt, dass diese heute nicht verstanden wird (was, streng genommen,

21. Elliott Carter, *The Changing Scene, New York, 1940*, in: *Writings*, S. 81.

22. Vgl. Zuck, a.a.O., S. 146f.

23. Elliott Carter, *Once Again Swing; Also «American Music»* [1939], in: *Writings*, S. 45.

24. Elliott Carter, *American Music in the New York Scene, 1940*, in: *Writings*, S. 69.

25. Elliott Carter, *Recent Festival in Rochester, 1938*, in: *Writings*, S. 33.

26. Zit nach Zuck, a.a.O., S. 144.

27. Vgl. Anm. 18.

28. Elliott Carter, *The Composer's Viewpoint*, in: *Writings*, S. 140–143. Bezeichnenderweise ist es dieser Text, der den neuen Schriftenband eröffnet (vgl. Anm. 2).

einen Widerspruch darstellt), birgt aber auch eine Gefahr in sich. Nämlich die der (psychologisch nachvollziehbaren, aber sachlich nicht zu rechtfertigenden) Verallgemeinerung der Feststellung, dass es gute Musik gibt, die nicht verstanden und daher abgelehnt wird. Die Verallgemeinerung lautet, dass gute Musik nicht verstanden und daher abgelehnt werde, was zu Irritationen führt, wenn ein «überzeitlich» ambitioniertes Werk plötzlich Erfolg hat: «Sometimes what we think is our best work takes with the public, to our own surprise and delight, though in a way this is disturbing too. We have all seen the public go wrong so often in matters of serious music. We think of all those great works, now a part of our repertory, that were complete failures when they were first played. That thought makes us suspicious.»[29] Für den Künstler, für den das Unverstandensein Teil des Selbstverständnisses geworden ist, bleibt dieser Konflikt unauflösbar.

TRADITION

Je stärker das Publikum in Carters Äshetik an Bedeutung verliert, desto wichtiger wird für ihn das Thema Tradition. Die Frage nach der «amerikanischen Musik» ist für ihn im Grunde eine Frage nach der «amerikanischen Tradition», und er *muss* sie beantworten – allein, um zu wissen, wo nun, da er sich auf die Gegenwart nicht mehr verlassen kann, sein Standort ist. In der Zeit um 1940 findet sich in Carters Texten, wie bereits erwähnt, vor allem die Klage um das Misslingen einer Repertoirebildung neuer amerikanischer Werke. Gleichzeitig beginnt Carter aber auch, in Komponistenporträts auf amerikanische «Ahnen» selbst des 19. Jahrhunderts aufmerksam zu machen: «It may, of course, be true that many if not all of our previous composers have not produced music of great significance. On the other hand, they have occasionally written works which deserve attention because they mirror and communicate to us certain interesting, lovable aspects of the America of their day. Besides, many of the tendencies they set in motion still direct our musical thought.»[30]

In den fünfziger und sechziger Jahren wird seine Vorstellung davon, was zu den spezifischen Zügen der amerikanischen Tradition gehört und wo er selbst darin zu finden ist, ziemlich klar umrissen sein. Die Texte *The Rhythmic Basis of American Music* (1955), *The European Roots of American Musical Culture* (1961/94) und *Expressionism and American Music* (1965/72)[31] geben darüber Aufschluss. Es gelingt Carter, sich sowohl in der amerikanischen Musikgeschichte zu positionieren als auch in die europäische Tradition zu stellen. Insbesondere der Expressionismus-Text gibt Aufschluss über seine Affinitäten zum Expressionismus der Schönberg-Schule und stellt über «geistige Parallelen» eine Verbindung zu den «ultramodernen» Komponisten Amerikas (Ives, Varèse, Ruggles, Cowell, Riegger u.a.) her, als deren Erben Carter sich ebenfalls betrachtet.[32]

Als spezifisch amerikanisches Charakteristikum nennt Carter 1955 ein gewisses angeborenes Rhythmusgefühl, eine Sensibilität eher für Irregularitäten als – wie bei den Europäern – für symmetrische Strukturen. Carter geht zurück bis zum Jazz, um dies darzulegen, und zeigt die Weiterentwicklungen bei Charles Ives und Conlon Nancarrow dar sowie die theoretischen Überlegungen in Henry Cowell's Buch *New Musical Resources.* Schliesslich erwähnt Carter sein eigenes Werk. Dazu muss man wissen, dass Carter in dieser Zeit für seine Kompositionen eine stark sublimierte Form des Tempowechsels entwickelt hatte, für die Richard F. Goldman 1951 den etwas umstrittenen Begriff «metrical modulation» prägte und die bis heute als eine der wichtigsten «Errungenschaften» Carters gilt. Ein weiteres Charakteristikum des «real» Carter sind die ebenfalls komplexen polymetrischen Strukturen. Genau dies bezeichnet Carter als «one of the most striking features of most new American music».[33] Den Artikel von 1955 beschliesst er jedoch mit einer Einschränkung: «It must be said, however, that only a few American composers are seriously concerned with rhythmic problems. Owing to the influence of Copland, Harris, and Sessions, many seem to have an innate rhythmic sense that is different from that of European composers. But there has been little temptation to explore the field, since each of these has lately become much more conservative in this respect, and performances of their rhythmically difficult works have been rare.»[34] Die Botschaft ist deutlich: Nicht im Mainstream sieht sich Carter, sondern als Erben der «echten» amerikanischen Tradition.

Dass sich im Rückblick auf die amerikanische wie die eigene Geschichte einiges schematischer darstellt als Jahre oder Jahrzehnte früher, versteht sich. So war Carter bald nach dem Zweiten Weltkrieg der Unterschied zwischen den dreissiger und vierziger Jahren noch deutlich im Gedächtnis, wenn er schreibt: «Through the years when the ‹avant-garde› moderns were busy exploring fantastic new sounds and sequences [...], through the early thirties when a new wave of nationalism and populism started many into thinking that the concert hall with its museum atmosphere was finished as a place for living new music, down to the present more conservative situation [...].»[35] Rund zwanzig Jahre später fasst Carter hingegen die «American neoclassical, folkloristic, and populist school» zusammen und stellt sie der «American ultramodern school» entgegen – eine Polarisierung, die die Tatsache verschweigt, dass einige der «Ultramodernen» wie Cowell oder Crawford auch in der «populistischen» Richtung aktiv waren. Die amerikanische Musikgeschichte stellt sich so als Kampf dar, personifiziert durch die rivalisierenden Dirigenten-Persönlichkeiten Leopold Stokowski (der für die «Ultramodernen» steht) und Serge Koussevitzky (der für die «Neoklassizisten/Populisten/Folkloristen» steht). Dieser Richtungsstreit entscheidet sich Mitte der dreissiger Jahre zwar für Koussevitzky, doch die Wiederentdeckung der «Ultramodernen» setze sie heute – 1965 – nachträglich ins Recht.[36]

Vielleicht ist ja jetzt, mehr als dreissig weitere Jahre später, die Zeit gekommen, ein anderes Dreischritt-Modell zu entwerfen, das anstatt bei den Ultramodernen in den dreissiger Jahren ansetzt. Das jedenfalls gäbe die Gelegenheit, «pre-»Carter wiederzuentdecken.

29. Ebd., S. 141.

30. Carter, *American Figure, with Landscape* (1943 – Zu Henry Franklin Belknap Gilbert), S. 87.

31. Die beiden Texte von 1955 und 1965/72 finden sich in: *Writings*, S. 160–166 bzw. S. 230–243, letzterer in deutscher Übersetzung (*Expressionismus und amerikanische Musik*) auch in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives* (vgl. Anm. 8), S. 275–287. *The European Roots of American Musical Culture* wurde erstmals vollständig in *Collected Essays* (vgl. Anm. 2), S. 62–72, veröffentlicht. Die beiden anderen Texte finden sich dort S. 57–62 bzw. S. 72–83.

32. Vgl. dazu von Wolfgang Gratzer: *Wahlverwandter des Expressionismus. Über Elliott Carters Traditionsverständnis*, in: *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslastigkeit und Traditionslosigkeit*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1994, S. 113–132.

33. *Essays*, S. 68.

34. *Essays*, S. 62.

35. Elliott Carter, *Walter Piston (1946)*, in: *Writings*, S. 121f.

36. Carter, *Expressionism and American Music, Essays*, S. 73f. – Ganz ähnlich hat Carter seine eigene kompositorische Entwicklung als einen Dreischritt beschrieben, der von Ives ausging, in den dreissiger und vierziger Jahren von ihm wegführte und schliesslich – unter veränderten Vorzeichen – zu ihm zurückkehrte. Vgl. Elliott Carter, *My Neoclassicism*, Originalbeitrag für: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, hg. von Hermann Danuser, Winterthur 1997, S. 309f.