

Bücher

Autor(en): **Lück, Hartmut / Nanz, Dieter A. / Eidenbenz, Michael**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 75

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Zemlinsky

Antony Beaumont
Faber and Faber Ltd., London 2000, 526 S.

AUS DEM SCHATTEN HERAUS



Zemlinsky, Porträt von Arnold Schönberg

Die erste, seinerzeit höchst verdienstvolle, aber aufgrund der noch kaum erschlossenen Quellen auch recht summarische Zemlinsky-Monografie von Horst Weber (Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1977) liegt inzwischen 25 Jahre zurück. Seitdem hat es – nach jahrzehntelangem Vergessen – im Konzertsaal, auf der Opernbühne und auch auf dem Tonträgermarkt eine Zemlinsky-Renaissance gegeben, die diesen Namen tatsächlich verdient und bei der es sich auch keineswegs um die Kreation von «Eintagsfliegen» handelte. Alexander Zemlinsky, 1871 in Wien geboren und 1942 im amerikanischen Exil in Larchmont (New York) völlig vereinsamt verstorben, steht heute als überragende Komponistenpersönlichkeit vor uns, mit einem wertvollen und höchst originellen Schatz von Liedern, mit bedeutender Kammer- und Orchestermusik und vor allem mit einem guten halben Dutzend Opern, von denen mindestens einige zu den Spitzenwerken des 20. Jahrhunderts zählen.

Nun hat der britische Dirigent und Musikwissenschaftler Antony Beaumont nach etwa 15jähriger Quellenforschung eine wirklich umfassende Arbeit über den Wiener Komponisten, der Arnold Schönbergs Lehrer und Schwager war, vorgelegt. (Beaumont erarbeitete übrigens parallel eine Reihe kritischer Partitur-Editionen von Werken Zemlinskys, die bis vor kurzem noch unter verderbter Überlieferung oder willkürlichen Kürzungen zu leiden hatten.) Ein minutiöser Anmerkungsapparat zeugt von exorbitanter Quellensichtung des Autors, der Nachlässe, Archive und Bibliotheken nicht nur in Österreich und Prag (Zemlinskys längste Tätigkeit als Kapellmeister), sondern auch in Amerika durchstöberte, Zeitzeugen und Familienangehörige befragte, Belege aus den verblüffendsten Seitengebieten beibrachte.

So entsteht ein nahezu lückenloses Lebensbild von der familiären Herkunft – Zemlinsky wuchs in einer Wiener jüdischen Gemeinde auf, obwohl er, in der Terminologie der Nazi-Ideologen, «nur» Vierteljude war – über die unterschiedlichsten Lebensstationen und Berufstätigkeiten (lediglich eine nicht belegbare angebliche Tätigkeit in Mannheim bleibt als Fragezeichen) bis zum tragischen Ende im Exil. Zu diesem Lebensbild gehört, wie aufgrund des bisherigen mutmassenden Kenntnisstandes nicht anders zu erwarten, die exakte Aufschlüsselung der teils verborgenen, teils offenen Beziehung zu Alma Schindler-Mahler samt deren wechselvollen «Affären», was in Zemlinskys Oeuvre vielfältige Spuren von der Personenzzeichnung bis zur Namens- und Zahlensymbolik hinterlassen hat – wie überhaupt Zemlinsky mit Zahlenspielen und Symboltonreihen weit mehr arbeitete als man bisher nur ahnte.

Dies bietet dem Autor auch die willkommene und für den Leser höchst aufschlussreiche Möglichkeit, Lebensbild und Schaffensaufriß schlüssig miteinander zu verschränken. Ob es sich um versteckte Namenssymbole im Zweiten Quartett oder um den autobiografischen Bezug von Personen wie des Wenzel Strapinski (in der Oper

Kleider machen Leute) oder des «bucklichten Männleins» (im gleichnamigen Lied), um das «Selbst»-Motiv (d-e-g), das «Welt»-Motiv oder einen «Schicksalsakkord» handelt: Werkanalyse und Schilderung der wechselhaften Lebensphasen – traditionell eher zwei verschiedene Paar Schuhe – ergänzen sich hier vorzüglich.

Auch Zemlinsky (wie Schönberg) gehört zu jener Nach-Brahms-Generation, die dessen Technik der «entwickelnden Variation» perfektionierte; dass Zemlinsky trotz der Zurückhaltung gegenüber der Zwölftontechnik eine originelle kompositionsgeschichtliche Position einnimmt, war wohl erst in einer Zeit gerecht zu bewerten, die vom linearen Fortschrittsdenken Abschied genommen hatte. Auch in dieser Hinsicht bietet das Buch eindrucksvolle, nicht selten geradezu detektivische Deutungen einzelner Werke an.

Wünschen würde man sich für eine zweite Auflage oder eine (geplante) deutschsprachige Edition gleichwohl noch einige Ergänzungen oder Änderungen: So wäre es im Werkverzeichnis sicher sinnvoll, bei Liedzyklen auch die Einzeltitel anzugeben; das Menü der Anmerkungen mit Zahlen im Anhang bzw. mit Zeichen jeweils unten auf der Seite erscheint etwas unübersichtlich und uneinheitlich. Über Begriffe wie «post-marxist society» (169) mag man ebenso streiten wie über den Kontakt Helene Bergs zu ihrem verstorbenen Mann Alban durch ein «Medium» (420); davon abgesehen aber bietet Beaumonts Buch, Ergebnis einer lebenslangen und noch produktiv andauernden Begeisterung, nicht nur profundes Wissen, sondern auch spannende Lektüre und nicht selten auch den melancholischen Rückblick auf eine reiche Epoche der deutsch-österreichischen Kulturgeschichte, der eine mörderische Politik den Garaus machte. (Hartmut Lück)

EIN BLICK ZURÜCK NACH VORN

Vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher, aber auch kompositorischer Tendenzen ist die Wiener Dissertation des Komponisten und Musikwissenschaftlers Christian Utz eine hochwillkommene Dokumentation zum Thema der interkulturellen Auseinandersetzung im Bereich der neuen Musik. Zurzeit erfreuen sich ideologische Schimären, die mit dem Slogan vom «clash of the civilizations» die absolute Andersartigkeit der Kulturen (und natürlich die Überlegenheit der christlich-abendländischen) propagieren, einer wachsenden Beliebtheit. Demgegenüber definiert Utz im ersten, systematischen Kapitel seiner Studie das Wesen interkultureller Prozesse als eine «Auseinandersetzung mit dem Anderen», durch das «wir selbst eine Veränderung erfahren» (40). Mit diesem Ansatz und dem Nachweis, dass sich «musikalische Traditionen ständig in einem Transformationsprozess befinden» (37), wird die These der kulturellen «Konvergenz» (57) begründet, die den Raum für das eröffnet, was mit Chou Wen-Chung als «cross-fertilization» verschiedener Traditionen bezeichnet wird (63). «Essentiell» wären demnach nicht die Kulturen als solche, sondern die interkulturellen Prozesse, aus denen heraus sie sich transformieren. «... warum sollte nicht auch (...) die östliche Kultur die westliche beeinflussen?» Die nonchalante Bemerkung von Tan Dun (386) ist unzeitgemäss und brisant – genau wie der Anspruch der vorliegenden Studie. Es ist dieser eigentlichen Pionierarbeit zu wünschen, dass sie dazu beiträgt, den interkulturellen Dialog im Umfeld der Neuen Musik zu vertiefen und dass sie zum Ausgangspunkt einer breiten Auseinandersetzung mit dem Thema wird.

Im Bereich der Komposition ist der Bezug auf aussereuropäische Kulturen besonders seit den 70er Jahren zur bedeutenden Inspirationsquelle geworden. Gegenwärtig scheint sich eine Tendenz zur Rückbesinnung auf das kulturell Eigene abzuzeichnen. Das Abklingen der interkulturellen Experimentation als Trend und nicht selten auch als ästhetisches Feinschmeckertum könnte allerdings zum Beginn einer tatsächlichen Aktualität des Themas überleiten. Utz' Rückblick auf die bisherigen Phänomene, die Übersicht und Zusammenfassung diverser Tendenzen und gerade auch gewisse Einseitigkeiten der Perspektive machen sein Werk zu einem stimulierenden «Blick zurück nach vorn» – um eine Kapitelüberschrift des Autors aufzugreifen (306).

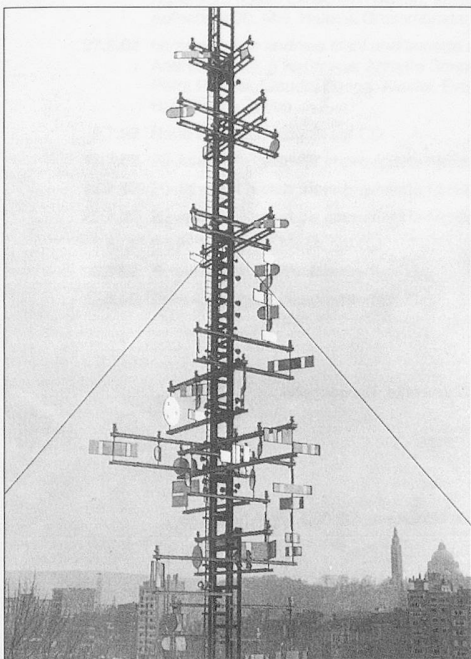
Schon im Vorwort stellt der Autor klar, dass er sich auf Wechselbeziehungen zwischen der Kunstmusik zweier Kulturregionen beschränkt: des «Westens» und Ostasiens. Das Spannungsfeld zwischen kultureller Identität und Andersheit mündet in die Frage nach der Authentizität

des Komponisten. Sie bildet den eigentlichen roten Faden der Beispieluntersuchungen. Zuerst werden vier strenge Formeln zur Kategorisierung interkultureller Rezeption (66) aufgestellt, die danach als methodischer Leitfaden aber zu Recht nur pro forma zur Anwendung gelangen. Mit vier Einzelstudien werden im 2. Kapitel verschiedene westliche Ansätze exemplarisch dargestellt. Detaillierte Werkanalysen zeigen verschiedene Ebenen der Integration asiatischer Elemente auf: vom letztlich als «ethnozentrisch» erkannten Pragmatismus bei Cage (112) über Brittnens «kleinmütige» (136) Verarbeitungen japanischer Materialien und den «karikaturhaften» Universalismus Stockhausens (165) bis zur «Anonymisierung des Exotischen» (183) bei Kagel. Insbesondere die Auseinandersetzung mit Cage, mit einem nahezu vollständigen Überblick über den Stand der Diskussion und einer kritischen Gesamtwürdigung, stellt einen brillanten Essay in sich selbst dar. Yun, Chou und Takemitsu sind als «Klassiker» der neuen Musik Koreas, Chinas und Japans die Grundlage einer Annäherung an die Kunstmusik ostasiatischer Prägung im 3. Kapitel. Im Spannungsfeld zwischen «Synthese und Differenz» (484) mit westlicher Musik entwickelt Yun eine «Rekonstruktion koreanischer Identität vom Westen aus» (243), Chou einen «historisch differenzierten Universalismus» (279) und Takemitsu eine Auffassung von Interkulturalität als «erweiternder Funktion» (304). Das letzte und umfangreichste Kapitel wird mit dem Hinweis auf die «besonders breite Palette (...) interkultureller Rezeption» (326) Tan Dun gewidmet. Im Unterschied zu den schlaglichtartigen Ausführungen zu anderen Komponisten handelt es sich hier um eine umfassende Monographie. Interessant ist die inhaltliche Nuancierung: «Interkulturell» meint nicht mehr bloss Kompetenzerweiterung. Vielmehr wird der am Beispiel der *Nine Songs* beschriebene Stilwandel, der direkt auf eine Auseinandersetzung Tans mit chinesischer traditioneller Musik zurückgeht, als nichts weniger denn als «klaren Abschied von allen Formen des Akademismus» beschrieben (403). Kompositorische Authentizität würde sich also aus der Öffnung zum interkulturellen Dialog heraus entwickeln.

Die Studie hat durchaus einen enzyklopädischen Anspruch: Mit zahlreichen Tafeln werden wertvolle Informationen zur Musik Ostasiens angeboten, und detaillierte historische und musikgeschichtliche Exkurse bieten einen kompetenten Einstieg ins Thema an. Bei der grandiosen Fülle an Informationen fallen kleine Ungenauigkeiten – «Omizutori» ist eher ein buddhistisches als ein shintoistisches Ritual (155) – nicht ins Gewicht. Ein gewisser «Ethnozentismus», zu dem sich der

Autor bekennt (483), ist ein natürlicher Teil der Sache. Er äussert sich besonders dann, wenn Utz asiatische Kollegen unablässig dafür tadelt, dass sie die Kultur ihres eigenen Landes auf einseitige Weise rezipierten. Aber wer hat denn je die einseitige Rezeption österreichischer Volksmusik bei Webern bemängelt! Auch die Auswahl der Komponisten ist durchaus subjektiv. Cage, Britten, Stockhausen und Kagel sind aus historiographischer Sicht wohl repräsentativ; aus musikalischer Sicht wäre ein vertieftes Eingehen auf Komponisten wie Scelsi oder Jean-Claude Eloy allerdings wohl noch ergiebiger gewesen. Die starke Konzentration auf den New Yorker Tausendsassa Tan Dun mag angesichts von Utz' Bekenntnis zur Kunstmusik überraschen, wird doch dem Oscar-Gewinner mehr Bedeutung zugesprochen als der Charles-Ives-Preisträgerin Chen Yi. Auch vermisst man zumindest eine Erwähnung des grossen «Parisers» unter den japanischen Komponisten, Yoshihisa Taira, und des Opernkomponisten Shigeashi Sageusa. Vor allem aber wäre anstelle der (gelingend gesagt) wenig aussagekräftigen Tan-Interviews im Anhang ein Interview mit dem Mentor der jungen chinesischen Komponisten, Chou Wen-Chung, zu wünschen gewesen – gerade angesichts seines vorgerückten Alters. Diese Kritiken beweisen aber lediglich, dass hier ein Feld der Untersuchung eröffnet wurde, das für zukünftige Studien noch eine unübersehbare Fülle von Stoffen birgt. Dies gilt schliesslich auch für die systematische Fragestellung. Bei aller Offenheit der interkulturellen «Rezeption» – ein etwas unglücklich gewählter Kernbegriff – bleibt bislang halt doch die westliche Kunstmusik die Kirche im Weltdorf. Nicht zufällig befragt Utz den Koreaner Isang Yun nicht auf seine Integration westlicher Musik, sondern auf jene der Traditionen seines eigenen Landes (241). Das Paradox ist aber nur ein scheinbares: Denn schon das Phänomen des «Komponisten» an und für sich ist ein westliches, und asiatische Komponisten sind im eigenen Land bei weitem marginalisierter als im Westen. Dieser grundlegende Sachverhalt harret noch einer kritischen historischen und systematischen Darstellung. Takemitsu kann sagen, dass die westliche Ausbildung einen neuen Blick auf das Eigene eröffnet habe (293). Das gemäss Utz «starke Gravitationsfeld westlicher Musik» (309) mündet so in die durchaus unbeantwortete Frage, was mit «westliche Musik» eigentlich gemeint sei. Sowohl historisch als auch geographisch – vor nicht allzu langer Zeit war spanische Musik ein Objekt des «westlichen» Exotismus – ist die Frage keineswegs banal. (Dieter A. Nanz)

DAS BUCH ZUM KLANG



Nicolas Schöffer, *Spatiodynamischer Turm*,
Lüttich 1961

Wenn gegenwärtig die Expo02 als eines ihrer Wahrzeichen in Biel einen «Klangturm» präsentiert, so nutzt sie damit künstlerische Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, die bereits eine reiche, schon fast hundertjährige Geschichte aufweisen und dabei Ergebnisse hervorgebracht haben, die zu den populärsten innerhalb der neueren Musik gehören. Von der futuristischen «Arte dei rumori» über Satie, Varèse, Xenakis, die kinetischen Skulpturen der 50er Jahre, Fluxus, Cage und die im Gefolge von Neuhaus entstandenen Installationen bis zum heute beliebten «Bespielen» exotischer Räume und den repräsentativen Grossausstellungen angemessenen Klangtürmen und -wolken spannt sich ein Traditionsbogen, der eine mittlerweile unübersehbare Fülle von wahlweise innovativeren und epigonaleren Experimenten gezeitigt hat. Die Geschichte ist alt, die hohe Akzeptanz, die die Auseinandersetzung mit dem Klang an sich heute auch bei den Institutionen der Kunstwelt findet, jedoch relativ neu. Ebenso auch die ausführlichen kunsthistorischen Auseinandersetzungen und die Versuche, all das räumliche Klingens begrifflich in «Gattungen» zu erfassen und dem theoretischen Diskurs zuzuführen. So war es denn ein – für den deutschen Sprachraum – so erwartbarer wie fälliger Schritt, als vor drei Jahren das Grossprojekt «Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert» des Laaber-Verlags seinen 12. Band der «Klangkunst» widmete und damit auch den Terminus festschrieb, unter dem spätestens seit dem gleichnamigen, 1996 von der Akademie der Künste Berlin herausgege-

benen Katalog zum Berliner «Festival für Sehen und Hören – Sonambiente» all die disparaten Erscheinungen mit akzeptabler Präzision erfasst werden können. Federführend bei diesen jüngeren Tendenzen, die Klangkunst als eigenständige Kunstgattung der wissenschaftlichen Diskussion (und dann auch den institutionellen Veranstaltern) fruchtbar zu machen, war Helga de la Motte-Haber, die auch als Herausgeberin des Laaber-Bands zeichnet und in ihrem einleitenden Artikel den Gegenstand zu umreißen sucht. Nicht begriffliche Anstrengungen, sondern die Benennung der Voraussetzungen dienen ihr dabei: Das besondere Verhältnis der Klangkunst zum Rezipienten, die Auflösung herkömmlicher räumlicher und zeitlicher Strukturen und die Überschreitung der traditionellen Grenzen zwischen Musik, bildender Kunst und Theater gehören dazu. Davon ausgehend werden die Erweiterung des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert, den die Klangkunst provozierte (Sabine Sanio), ihre technischen Aspekte (Martin Supper), die Klangskulptur als besondere Form (Frank Gertich), der öffentliche Raum als Ort der Klangorganisation (Golo Föllmer) und die Installation als Ergebnis des von der Performance ausgehenden allmählichen Rückzugs des künstlerischen Subjekts (Helga de la Motte-Haber) in umfassenden, sowohl in ihren theoretischen Aspekten wie vor allem durch die Fülle des dargelegten Material höchst faszinierenden Texten dargelegt, wobei thematische Überschneidungen zwischen den einzelnen Kapiteln durchaus nicht redundant wirken. Zusammen mit zahlreichen Illustrationen und einem Anhang mit Künstler-Kurzbiographien hat der Band inzwischen bereits Wert und Bedeutung eines Standardwerks erlangt. Dass dabei ein Gestus der Legitimation einer neuen Kunstform vor allem via historische Einbettung und die Beschreibung ideengeschichtlicher Zusammenhänge (die bis zur Gesamtkunstwerk-Vision des 19. oder den Musikautomaten des 18. Jahrhunderts zurück reichen) die Zielrichtung des Bandes prägt, lässt freilich auch einige Aspekte offen. Die Kritik zumal: Kritik des Potentials der Klangkunst überhaupt (dass diese als Ausweg aus der Krise dienen könne, in die die in linearer Zeitstruktur von Note zu Note sich fortschreibende Tonkunst geraten ist, wurde in den letzten Jahren öfters und mit entsprechend scharfen Reaktionen behauptet – ist der gegenwärtige Boom also modischer Trend oder tatsächlich ein Paradigmenwechsel?), vor allem aber auch Kritik der einzelnen Klangkunsterzeugnisse selbst. Zwischen hochdifferenzierter Klangarchitektur und avantgardistischem Muzak, zwischen bewusst kalkulierten interaktiven Phänomenen und dem

Angebot zu wahllosem Knöpfchendrücken des Publikums gibt es mittlerweile eine grosse Spannweite massiver Qualitätsunterschieden. Wie aber ist eine solche Kritik zu leisten bei einer Erscheinung, die nicht nur die Grenzen zwischen den traditionellen Künsten, sondern die Grenzen des Kunstbereichs überhaupt in Richtung Gebiete des Klangdesigns industrieller Produkte oder auch öffentlicher urbaner Klangumgebungen gezielt überschreitet und damit Standardkriterien der Musikkritik problematisch macht? Und welches sind schliesslich die konkreten Folgen des neuen Hörens und der ganzheitlichen Wahrnehmung auf der Seite eines breiten Publikums, das sich erfahrungsgemäss weder um die von den Künstlern formulierten Intentionen noch um den theoretischen Diskurs kümmert, hingegen sich den ungewohnten Klängen an ungewohnten Orten mit offenkundiger Neugier und Erlebnisbereitschaft aussetzt? Den Grad der dabei eintretenden Sensibilisierung einmal tatsächlich zu ermessem, wäre gewiss eine interessante Untersuchung, denn letztlich ist die Klangkunst in den meisten ihrer Erscheinungsformen trotz ihren weit zurückliegenden Wurzeln und trotz ihrer heute zu ihrem Wesen gehörenden leichten Zugänglichkeit jung genug geblieben, dass an erster Stelle der Auseinandersetzung mit ihr noch immer die unbelastete erfahrungsbereite Begegnung steht. Der verdienstvolle theoretische Diskurs folgt dann als Zweites. (mez)