Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 2

Artikel: Wolfgang Fortner : Musiker der Vielfalt : ein Porträt im Überblick
Autor: Ringger, Rolf Urs
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162262

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: 12.07.2025

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

Wolfgang Fortner – Musiker der Vielfalt

Ein Porträt im Überblick

ROLF URS RINGGER

Vier Tätigkeiten vereint Wolfgang Fortner: als Komponist, als Lehrer, als Dirigent, als Organisator. Doch diese Eigenschaften stehen nicht nebeneinander, sondern greifen ineinander über: Als Unterrichtender wird er von seinen Schülern schöpferisch empfunden, im Interpretatorischen ist er belehrend-fördernd, im Organisieren verrät er den leitenden Überblick, als Produzierender beherrscht er das messende Wechselspiel zwischen Einfall und Einsatz. Somit verkörpert er unter den Komponisten seiner Generation wie wenige neben ihm – im anerkennendsten Sinn des Wortes verstanden – den Allround-Musiker.

Fortner gehört zu der Generation, die nach dem Zweiten Weltkrieg als mittlere mit der eigentlich jungen nochmals beginnen musste. Die Ungunst der Zeit hatte ihre entscheidenden Entwicklungsjahre zwischen dreissig und vierzig unterbunden: sie hatten nicht schreiben können, was sie hätten schreiben wollen, oder hatten vielleicht auch gar nicht mehr schreiben wollen, was sie hätten schreiben müssen. Gestört war nicht nur das Verhältnis zur Welt, sondern oftmals auch das zu sich selber. So sind manche ihrer Werke nach 1945 zu Reflex oder Reaktion auf die Bestrebungen der eigentlich jungen Generation geworden. Doch Fortner entschied sich für die Evolution.

Seine Situation ist schon signalisiert worden als die zwischen Neobarock und Zwölftontechnik. Dies trifft nicht nur den Weg der Entwicklung – wie er vom «Fragment Mariae» von 1929 bis zum «Triplum» von 1966 sich abzeichnet –, sondern zugleich die Vereinigung der Erfahrungen – wie sie sich bisher am differenziertesten in «Perlimplin» auskristallisiert hat. Nicht umsonst ist dabei Fortners Oeuvre mit den für ihn eigentlich mass-gebenden Pfeilern wie Reger, Stravinsky, Schönberg eingekreist worden. Alle drei haben sich in seiner Musik sedimentiert, aber sich zugleich so durchdrungen, dass ihre Relikte sich gegenseitig neutralisierten. Wo das Erbe von Fortners Geburtsstadt Leipzig in der Reger-Nachfolge zu abgezirkeltem Deutschtum von Hindemithscher Färbung zu drängen schien, gab Schönbergs Espressivo nach 1945 seiner Musik eigentlich Schärfe und Brisanz, doch wo die Dodekaphonik zu Konstruktivität und Sprödigkeit sich zu verengen drohte, löste

Stravinskys Internationalismus sie zu Durchsichtigkeit und Leichtigkeit. Während seine Generationsgenossen sich bald auf Manierismen zurückzogen – Blacher auf geistreiche Kunstgewerblichkeit, Orff auf penetrante Bühnendrastik, Egk auf auftrumpfende Eklektik –, erreichte Fortner schon nach wenigen Jahren einen Universalismus, in dem sich – so ausgereifte Oeuvres wie «Bluthochzeit» und «Triplum» zeigen es an – Zahlensymbolik, Expressivität und eigentliche Mediterranität verbinden. Kein Zweifel: nach dem Tod von Hartmann und Hindemith ist Fortner an Gewicht und Einfluss wohl der prägnanteste deutsche Komponist seiner Generation. Von Richard Strauss spricht er mit ausgesuchter Hochachtung, bei Hans Werner Henze ist er stolz auf seine Unterrichtung und Förderung.

*

Fortners Oeuvre besticht durch seine Vielgestaltigkeit. Es reicht von der Messe zum Ballett, vom Lied zur Oper, vom Orgelstück zur Chorkantate. Aber seine eigenste Leistung zeigt sich nicht da, wo er vorgegebene Formen übernahm, sondern diese erweiterte, auflöste und damit eigentlich umfunktionierte. Einige davon haben Modellcharakter und müssten noch historische Bedeutung erlangen, andere sind eigentliche Unika und dürften gerade deshalb ihre Zeit überdauern.

An den Instrumentalwerken haftet ein Zug des Spielerisch-Verspielten: Die «Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H für 9 Soloinstrumente, 2 Klaviere und grosses Orchester», welche Rosbaud 1950 in Donaueschingen uraufführte, enthalten sich des von Schumann bis zu den Neobarockisten geübten Augenaufschlags vor dem hehren Namen und jonglieren prismatische Klanglichkeit und leichtflüssige Figuration. In «Mouvements für Klavier und Orchester», 1954 für Carl Seemann geschrieben, ist der Titel mehr als eine Geste, denn mit ihnen wird in den fünf Abschnitten wie: Prologue, Etude I, Interlude, Etude II, Epilogue durch Kontrastik, Differenzierung und Fasslichkeit tatsächlich ein gallisches Musizierideal angestrebt, wobei sogar ein Boogie noch aufgesogen werden kann. Die «Impromptus», 1957 wieder in Donaueschingen von Rosbaud uraufgeführt, verschränken rhythmische Reihen, statische Gruppen und spiegelhafte Formabläufe zu einem Geflecht von spielerischer Konstruktivität. Mit «Triplum für Orchester mit obligaten Klavieren», 1966 geschrieben und Paul und Maja Sacher gewidmet, meint die Titelidee nicht nur Dreiteiligkeit im Formalen mit «Gioco», «Intermezzo» und «Variazioni», sondern auch Dreischichtigkeit im Klanglichen mit Bläsern, Streichern und Schlaginstrumenten. In «Immagini für 13 Streicher und Sopranstimme», 1967 an der Zagreber Biennale uraufgeführt, wird das Spielerische programmatisch und technisch durchgeführt: die fünf Sätze: Fantasia, Monodia, Interludio, Quasi marcia, Canto entwickeln sich stufenweise von freiester Aleatorik bis zur gebundensten Fixierung, wo-

bei die unbeschränkten Vermittlungsstufen eigentlich zwischenspielhaft interpoliert werden.

Ein Hang zum Kurios-Pikanten zeigt sich bei der Textwahl zu seinen Vokalwerken. Kein Wunder, wenn Fortner da so gegensätzliche Autoren seiner Musik integrierte – oder seine Tonsprache jeweils an ihnen modifizierte – wie Catull, Goethe, Hölderlin, Zuckmayer, Brecht, Saint John Perse. «Die weisse Rose» nach Oscar Wildes «Geburtstag der Infantin», 1950 an der Berliner Städtischen Oper kreiert, galt als erstes dodekaphonisches Ballett in Deutschland und wurde denn auch vom Uraufführungs-Ensemble übertanzt. In der Pantomime «Die Witwe von Ephesus», auf einen Text von Grete Weill nach Petronius, schockierten gleichermassen Ironie, Derbheit und Morbidität dieser makabren Moritat das Berliner Festwochenpublikum von 1953. Mit der «Arie für Mezzosopran, Bratsche und Kammerorchester» nach Eliots «Mord im Dom» ist schon 1951 im Vagieren zwischen Sprechdeklamation und Singstimme bereits der Vokalstil der «Bluthochzeit» vorgebildet. In «The Creation» auf einen Text von James Weldon Johnson, 1955 durch Fischer-Dieskau uraufgeführt, wird die sprachliche Elementarität des amerikanischen Negerdichters gekoppelt mit der musikalischen Artistik des isorhythmischen Reihenprinzips von Philippe de Vitry.

Also: Spieltrieb und Wortausdruck, Bildgestik und Konstruktivität haben sich in Fortners Tonsprache als gegensätzliche Elemente auskristallisiert. Verständlich, wenn es ihn zur Bühne – genauer: zur Singbühne – führen musste. Doch es spricht für Fortners Überlegenheit, dass er sich erst als Fünfzigjähriger an diese – heute mehr denn je – wohl schwierigste Musikform wagte und damit – anders als manche seiner Zeit- und Generationsgenossen – sich – und auch dem Publikum – den Umweg über zwei oder drei Versuchs- und Erprobungswerke ersparte: schon seine erste Oper wurde ein Treffer – um nicht zu sagen: ein Chef-d'œuvre.

Damit bilden die Schwerpunkte von Fortners bisherigem Schaffen seine beiden Lorca-Opern: «Bluthochzeit», 1957 in Köln uraufgeführt, und «In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa», 1961 für Schwetzingen geschrieben. Sie haben – wie nur ganz wenige Opernpartituren aus den letzten zwei Dezennien – ihre Uraufführung überdauert und sich an den Bühnen oftmals im Repertoire zu halten vermocht: sie sind zu Fortners eigentlichen Erfolgsstücken geworden.

Fortners Kunstsinn zeigt sich dabei gerade darin, dass er – Strauss vergleichsweise hat mit «Rosenkavalier» und «Arabella» diese Gefahr nicht völlig zu bannen vermocht – in der zweiten Oper nicht einfach eine Wiederholung der ersten bot. Im Gegenteil: die Unterschiede in den dichterischen Vorlagen sind musikalisch vollends ausgefächert worden. Konturiert sich in «Bluthochzeit» thematisch die Blutrache elementar, hart, bäuerisch, so chiffriert sich in «Perlimplin» der Liebestrug verfeinert, zart, dekadent.

Obwohl kaum ein Jahrfünft auseinander, hat sich an ihnen Fortners Musikdramatik von der Bühnenmusik zur Musikbühne gewandelt.

«Bluthochzeit» begann den Opernweg als Bühnenmusik für eine Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus von Karlheinz Stroux. Aber Lorcas Vorlage aus folkloristischem Realismus und illusionistischem Irrealismus im Gegensatz von dramatisierter Prosa und lyrischer Poesie forderte Musik gleichsam szenisch herbei. Balladesk-liedmässig wie der Wiegengesang, die Brautlieder, das Mondgedicht und dialogisch-parlandohaft wie die Szene zwischen Braut und Bräutigam und das Schlussbild der Frauen, offenbarte das Wortdrama seine Grenzen. Erst in der Oper scheint sich Lorcas Vorstellung von Wort, Lied, Tanz seiner Dramatik zu erfüllen. Da konnte eben nur Musik – übersteigernd oder unterspielend – ausdrücken, was dem Wort allein hatte versagt bleiben müssen: sie vermochte – nach Fortners Worten – «die Tragödie zu Ende zu singen». So sind denn Andalusisches, aber auch Altdeutsches, Kirchentonartliches, Mandolinen, Gitarren und Kastagnetten in Melos, Rhythmus und Timbre mit Fortners Zeitstil verwoben und kaum je stimmiger einer heutigen Opernszene integriert worden durch Assonanz und Atmosphärik, Konzentration und Unterspielen. Überhaupt: Unterspielen scheint als Leitwort über dieser Partitur gestanden zu haben. Dies zeigt sich vor allem an Momenten, die sich traditionellen – aber auch jüngeren – Opernkomponisten zu emotionell-dynamischen Klimaxes steigerten: Liebe, Hass, Tod. Aber nicht so in Fortners «Bluthochzeit» – denn sie sind gewissermassen ins Schweigen zurückgenommen: Das Bekenntnis der Braut «Ich liebe dich» wird im äussersten Pianissimo geflüstert, der Schwur Leonardos «Und wenn sie uns trennen, so trennen sie tot mich von dir» wächst aus entfernt-gedämpften Trommelschlägen hervor, die Zurechtweisung der Mutter «In diesem Hause will ich keine Klagen» fällt in die Stille einer Generalpause, die beiden Todesschreie der Rivalen sind nur von einem Schlagzeugwirbel begleitet. Selten ist in einer Opernpartitur mit so spröd-sparsamen Klanggesten so dicht-zwingende Imagination erreicht worden. Damit erstand das andere Spanien – das der Verhaltenheit, des Abschirmens, der Introversion. Es ist Bühnenmusik geworden – Musik zur Bühne.

«Perlimplin» stützt sich – nach des Dichters Worten – eigentlich auf Musik. Nicht umsonst forderte er in seinen musikalischen Vorstellungen, dass die Dialoge stets von Hintergrundsakkorden unterbrochen werden sollen; Choreinlagen und Zwischenaktmusiken verändern das Wortspiel vollends zum Tonspiel. Fortners Leistung besteht darin, dass er den Gegensatz zwischen Lyrischem und Groteskem – welcher in der Vorlage eingekreist ist etwa mit den Rokoko-Kostümen und der Koboldchen-Szene – nicht momenthaft auskomponierte, sondern ihn vermischte zu einem übergreifenden Schockzustand. Schillernd, abgerückt, entmaterialisiert sind denn die Klangchiffern dieser Kammerpartitur. Die Fibern des Kammerhaften weisen

Handlung und Akustisches tatsächlich als «Entwurf eines grossen Dramas» aus: es bleibt eigentlich ein zweiaktiges Duettieren zwischen dem ältlichen Junggesellen und dem liebessüchtigen Mädchen mit realen und irrealen Einlagen wie der Magd, der Mutter, den Koboldchen, den Liebhabern, dem Vogelgekreisch, dem Smaragddolch, dem Gartenduft. Verständlich, wenn sich da auch die Musik zwischen Tag und Traum bewegt in hell-opal-gläsernen Farben: flüchtige Streichergirlanden, huschende Celestaflitter, stechende Xylophonblitze, hauchende Trompetendämmer. Es ist eine Kontrapunktik von Wort und Klang. Bohrende Tonpunkte, rhythmische Kanones und imitatorische Reihensegmente durchziehen dieses «Aleluya erotica» und können in ihrer szenisch-gestischen Funktion vom Publikum nachvollzogen werden. Überhaupt: es herrschen Überschaubarkeit, Abzirkelung, Intimität. Wenn Lorca im letzten Jahrzehnt vor allem für den Bildschirm entdeckt worden ist, so gibt sich eben Fortners «Perlimplin» als Fernsehoper par excellence. An einer jungen Generation wäre es, ihren Modellcharakter wahrzunehmen. Was der Lorca-Übersetzer Enrique Beck als «psychoballettöses Sphäroid» mag eingekreist haben: in dieser – laut Fortner – «ernsten Commedia-dell'arte» sind Wort, Ton, Geste vollends zur Musikbühne verschmolzen – eben zur musikalisierten Bühne.

Fortners Entwicklung von der «Bluthochzeit» zum «Perlimplin» fasst brennpunktartig diejenige von über dreissig Jahren zusammen. Dominieren in seiner frühen Produktion noch Linie, Rhythmus, Formenstrenge, so hat er sich in den letzten Jahren hauptsächlich auf Klang, Farbe, Atmosphärik konzentriert. Dies zeigt sich vor allem am Ausdruck: wenn sich in «Bluthochzeit» noch letzte Reste eines spätexpressionistischen Espressivo nachweisen lassen, so sind im «Perlimplin» die Chiffern zu gläserner Lyrizität geschliffen. Nicht umsonst ist gerade bei dieser Oper stets wieder die Rede von Stilisierung und Verfremdung gewesen. Darin besteht einerseits Fortners Personalleistung, dass er als einer der wenigen mit dem postwebernschen Klangmaterial eine abendfüllende Oper zu spannen vermochte; damit aber partizipiert er andrerseits an der Zeitstilistik, dass er die Prozesse der jungen Generation gewissermassen in sein Vokabular einwob.

*

Nach 1945 mussten in Deutschland – ob mittlere oder jüngere Generation – die Komponisten – materiell und künstlerisch – vorne anfangen: sie waren mittellos. Doch zwanzig Jahre später hatte es – wieder künstlerisch und materiell – mancher – wie man so sagt – «zu etwas gebracht»: sie waren jungreich. Verständlich, wenn da schon von Konjunkturmusik gesprochen worden ist. Doch schwierig auszumachen, ob die Deutschen sich im öffentlichen Musikleben der Konjunktur angeschlossen oder diese nicht eben erst bewirkt haben. Gleicherweise: denn dadurch haben sie nicht nur zwölf Jahre der

Abriegelung wieder aufgeholt, sondern rasch auch «luft von anderem planeten» dorthin getragen, wo sonst heute noch allzuoft die Relikte einer missverstandenen Verwurzelungs-Temperenz sich breitmachen. Gegen den Einfluss der deutschen Musikzentren der Nachkriegszeit konnte sich doch nur noch stellen, wer vorsätzlich am Vorgestrigen hangen will und grundsätzlich den Erfolg der anderen als eigene Schmälerung bejammert. Fortner dagegen hat die Konjunktur bestimmt.

Konjunktur, Einfluss, Neugestaltung: es muss ein pädagogischer Zug mit dabei sein. Tatsächlich ist denn Fortner in seiner Generation *der* Pädagoge. Denn Unterrichten ist für ihn nicht ein lästiges Hindernis, sondern eine bestimmende Verpflichtung – und sei es – nicht nur ein englisches Musiklexikon, sondern Fortner selbst hat darauf hingewiesen – auch nur, um sich von seinen Schülern anregen zu lassen: so hat sein prominentester Schüler – mag es Tatsache oder Unterstellung sein – behauptet, auf sein Betreiben hin habe sich Fortner auch mit Dodekaphonik beschäftigt. Pädagogik: sie reicht übers Unterrichten im engen Sinn hinaus. Als Dirigent bemüht er sich für andere und jüngere Komponisten und wird dabei zum Überzeugenden; als Organisator setzt er mit den Münchner Musica-viva-Konzerten über Deutschland hinaus musikalisch-geistige Akzente. Dabei unterstützen ihn Deutlichkeit und Prägnanz – es sind Fortnersche Eigenschaften: offenbar nicht nur, wenn er über seine Pfitzner-Erlebnisse mit geradezu anekdotischer Akzentuierung zu unterhalten versteht oder wenn er in der Zürcher Kronenhalle sich über die schlampige Bedienung zu beschweren unterfängt. So hat er denn auch mit Mut und Drastik sich stets wieder zu Entgegnungen, Kontroversen und Offenen Briefen gestellt wie diejenige gegen Walcha, der Regers Orgelwerk im Lehrplan der Musikhochschule streichen wollte, oder gegen Abendroth, der sich wieder einmal hinter die Melicharschen Anrempelungen verschanzt hatte, oder gegen einen westdeutschen Kultusminister, der die Zuständigkeit in politischen mit der in künstlerischen Angelegenheiten zu verwechseln unterfing.

Von Leipzig zur Aleatorik: Wenn die Begriffe nicht allzu abgenutzt wären, so liesse sich Fortners Weg tatsächlich als der zwischen Traditionalismus und Progressivismus verstehen. Dabei scheint bei ihm vielleicht – obwohl der Fortnersche Ausdruckswille planetenweit von der Wagnerschen Sinnenästhetik entfernt ist – etwas durch von Hans Sachsens «Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst». Wenn er – in der Adresse an Stravinsky und mit dem Rückblick auf Mozart – bei grosser Kunst vor allem Klarheit, Helligkeit, Präzision bewundert, dann hat Fortner in seinen gelungensten Partituren diese Forderung selber erfüllt: In Momenten wie etwa im Zwischenspiel vor dem sechsten Bild der «Bluthochzeit» oder in der Schlagzeugkadenz im ersten Satz des «Triplums» sind ihm Klangvisionen von genial-eigenstem Zuschnitt zugewachsen.