

# Musik aus der Schweiz : Schweizer Musik?

Autor(en): **Lichtenhahn, Ernst**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **75 (1995)**

Heft 10

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165468>

## **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.

## MUSIK AUS DER SCHWEIZ – SCHWEIZER MUSIK?

**Ernst Lichtenhahn,**

geb. 1934 in Arosa GR. Studierte Musikwissenschaft, deutsche Literaturwissenschaft und Geschichte an der Universität Basel. 1974 Habilitation mit einer Arbeit über die romantische Auffassung der Kirchenmusik. Seit 1982 Professor an der Universität Zürich. Präsident der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Forschungen und Publikationen besonders zur Musik und Musikästhetik des 18. und 19. Jh., zum Musiktheater des 20. Jh., zu den musikgeschichtlichen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland und zur Musikethnologie Afrikas.

*Nicht erst seit dem Jubiläumsjahr 1991 ist festzustellen, dass in den Programmen vieler Konzertveranstalter Schweizer Musik wieder vermehrt berücksichtigt wird. Das ist zu begrüßen. Denn erstens sind in der Schweiz zu allen Zeiten Werke entstanden, die eine Aufführung lohnen; zweitens hat das Land vor allem im 20. Jahrhundert einige herausragende Musikerpersönlichkeiten aufzuweisen, und drittens entspricht es sowohl nationalem Denken als auch heutigen Systemen der Kulturförderung, der Kunst des eigenen Landes besondere Aufmerksamkeit zu schenken.*

Allerdings spielt es eine Rolle, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Absichten das Eigene ins Blickfeld gerückt wird. Je fragloser angenommen wird, die Musik eines Landes in Geschichte und Gegenwart sei eine real existierende Einheit und könne zu so etwas wie ethnischer oder gar nationaler Identitätsfindung beitragen, desto eher verfällt die Bevorzugung des Eigenen dem Verdacht der Unverhältnismässigkeit und des blinden Chauvinismus.

Doch die Problematik kann in Kauf genommen werden. Zum einen braucht ja auch der Begriff der «Schweizer Musik» zunächst nichts anderes zu bezeichnen als die Musik, die in Vergangenheit oder Gegenwart im Gebiet der heutigen Schweiz entstanden ist. Zum andern aber sollte der chauvinistische und nationalistische Missbrauch, der mit solchen Begriffen immer wieder getrieben wurde, nicht dazu verleiten, die Frage nach dem geographischen, politischen und gesellschaftlichen Umfeld, wie es im Stichwort der Nation aufgefangen ist, aus der ästhetischen und kompositionsgeschichtlichen Betrachtung von vornherein auszuklammern. Auch dürfte hinsichtlich einer Musikgeschichte der Schweiz die Gefahr der Mythologisierung relativ gering sein, die der deutsche Musikologe *Carl Dahlhaus* dort gegeben sieht, wo man von einer «ethnischen Substanz» redet, «deren Entfaltung sich in den Veränderungen der musikalischen Schreibweise tönend manifestiert». Denn noch niemand hat ernstlich behauptet, es gebe so etwas wie die typischen Merkmale eines schweizerischen Kompositionsstils, die denen ver-

gleichbar wären, die für italienische, französische und deutsche Musik – mit Stichworten wie «Sanglichkeit» fürs Italienische, «Klarheit» fürs Französische und «harmonische Gelehrtheit» fürs Deutsche – im Laufe der Geschichte immer wieder in Anspruch genommen wurden.

Der Mythos einer in Tönen aufbewahrten ethnischen Substanz, die sich als das typisch Schweizerische bezeichnen liesse, rankt sich allenfalls um die Volksmusik, um Erscheinungen wie den Betruf, den Kuhreihen, den Jodel und das Alphorn, wie sich denn überhaupt mit dem Begriff der «Schweizer Musik» weit eher volksmusikalische Praktiken verbinden, als dies mit den parallelen Begriffen der italienischen, französischen oder deutschen Musik der Fall ist. Zwar ist auch die auf Volksmusik bezogene Mythenbildung nicht unproblematisch, da sie Vorstellungen von Ursprünglichkeit, Eigenständigkeit, Allgemeinheit und Unveränderlichkeit suggeriert, die der geschichtlichen und soziologischen Betrachtung nicht standhalten. Die schweizerische Volksmusik ist nur zu einem kleinen Teil autochthon; viele Formen, Praktiken und Instrumente, die als besonders typisch gelten, lassen sich kaum zweihundert Jahre zurückverfolgen, und ihre Identifizierung mit dem Schweizerischen schlechthin ist – soweit es sich nicht überhaupt nur um folkloristische Etikettierungen der Tourismusbranche handelt – erst im Rahmen der patriotischen Ideologien des 19. Jahrhunderts denkbar. Andererseits darf aber nicht übersehen werden, dass der Mythos des Eigenen, Ursprünglichen und Repräsentativen, auch wenn er

sich historisch und soziologisch schlecht untermauern lässt, mit Wesen und Funktion von Volksmusik aufs engste verbunden ist: Im Identifikationsvorgang, zu dem der Mythos jedem Einzelnen – Sänger, Spieler oder Zuhörer – oder auch der Gemeinschaft verhilft, erhält er trotz allem seine subjektive Legitimierung.

### Übernationale Perspektiven

Mit dem emphatischen Begriff des typisch Schweizerischen ist im Bereich der Kunstmusik nichts anzufangen, und auch international stilprägende Zentren, wie sie in anderen Ländern immer wieder hervortraten und dort denn oft auch zum Kern einer nationalen Musikgeschichtsschreibung wurden, hat die Schweiz – mit der bedeutsamen Ausnahme des Klosters Sankt Gallen im Mittelalter – nie gehabt. Eine schweizerische Musikgeschichte, die mehr sein will als eine blosser Aufzählung von Werken und Personen innerhalb von Landesgrenzen, welche mit der Sache unmittelbar nichts zu tun haben, muss notwendig von übernationalen Perspektiven ausgehen. Erst wenn die vielfältigen Beziehungen zu ausländischen Zentren mitberücksichtigt werden, kann dann auch der Versuch sinnvoll sein, aus der Art und Weise, wie Einflüsse aufgenommen und abgewandelt werden, auf spezifische Gegebenheiten schweizerischer Musikkultur zu schliessen. So hielt auch der Basler Musikologe *Jacques Handschin* als einer der besten Kenner zumal der älteren Musik in der Schweiz fest, dass die Geschichte schweizerischer Kultur nicht vom rein lokalgeschichtlichen Standpunkt aus geschrieben werden könne, dass aber die *«Weite der Ausblicke»* sich mit einem *«gesunden Regionalismus»* verbinde und sich daher *«trotz der Buntheit der Bestandteile»* vielleicht eine *«innere Einheit»* erweisen lasse. Indes ist es weit schwieriger, diese zu benennen, als jene sichtbar zu machen. So steht denn auch für einen andern Schweizer Musikologen, *Kurt von Fischer*, im Vordergrund, dass die Schweiz *«einen eigenartigen Kreuzungspunkt der verschiedensten politischen, kirchlichen und kulturellen Einflüsse»* bilde.

Die fruchtbare Vielfalt der Beziehungen, die mit der Mehrsprachigkeit der nachmals zur schweizerischen Eidgenos-

.....

*Noch in  
späteren Jahr-  
hunderten liegt  
nicht zuletzt  
im Protestantis-  
mus ein Grund  
dafür, dass  
ein Musikleben  
und besonders  
auch die Oper  
nur schwer Fuss  
fassen konnten.*

.....

senschaft zusammengeschlossenen Landesteile aufs engste zusammenhängt, gilt vorab für das Mittelalter. Die Zugehörigkeit der schweizerischen Bistümer zu den oft fernliegenden Erzdiözesen zeigt die unterschiedliche Ausrichtung an. So waren das Patriarchat Aquileja und die Erzdiözese Mailand für die Südschweiz und zeitweise für Graubünden zuständig, Besançon für die Bistümer Lausanne und Basel, Tarantaise für das Wallis, Vienne für Genf und schliesslich Mainz für die Nordost- und Zentralschweiz. Die mit den grossen Klostergründungen erst eigentlich greifbar werdende liturgisch-musikgeschichtliche Überlieferung zeigt eine entsprechende Vielfalt, so in der Beziehung von St.Maurice zum gallikanischen oder von Disentis zum ambrosianischen Ritus. Schon früh aber mag es ein Charakteristikum des mehrsprachigen Landes sein, dass die Einflüsse sich auch über die Sprachgrenzen erstrecken. Dies betrifft zumal die Beziehungen zu Frankreich und in musikalischer Hinsicht insbesondere zur Pariser Schule von Notre Dame mit ihrem Conductus- und Motetten-Repertoire, das in Handschriften einen Widerhall findet, die teils in die Schweiz gebracht wurden, teils aber auch hier entstanden und heute in Basel, Einsiedeln, Engelberg, Zürich, Luzern und Solothurn aufbewahrt werden. Bezeichnend ist wohl, dass das zentrale Repertoire oft in etwas altertümlich vereinfachter Form erscheint, wie sich denn auch ältere Traditionen, etwa aus St.Martial in Limoges aus dem frühen 12. Jahrhundert, relativ spät in Schweizer Handschriften noch nachweisen lassen. Eine vergleichsweise führende Stellung besass demgegenüber lange zuvor das Benediktinerkloster St.Gallen mit seinem von Notker im 9. Jahrhundert geprägten Sequenzentypus, der auf ganz Europa ausstrahlte.

### Das Verlagswesen im Dienst der Musik

Dies sind nur wenige Aspekte eines in der mittelalterlichen Schweiz ausserordentlich vielfältigen musikalischen Austauschs, aber auch eigener bedeutender Produktivität, wie sie sich in den folgenden Jahrhunderten kaum mehr finden. Weder besass die Schweiz die musikalisch reich dotierten weltlichen und geistlichen Höfe der um-

liegenden Länder, noch verfügte sie über deren grosse Städte und Handelszentren. Gewiss gab es ein lokal vielfältiges kirchliches und städtisches und besonders auch privates Musikleben, das insgesamt noch zu wenig erforscht und erschlossen ist. Basel in der Humanistenzeit mag als Beispiel stehen. Hier war die oberrheinische Organistentradition lebendig, welche die *Amerbachs* als Mäzene förderten und die in Werken *Hans Kotters*, dann aber auch in einer Sammlung wie *Fridolin Sickers* St.Galler Orgelbuch ihren Ausdruck findet; hier wurde das franko-flämische und italienische Liedrepertoire – oft offenbar in eigenen deutschen Übersetzungen gesungen – intensiv gepflegt, und hier profitierten Musiker und Musiktheoretiker vom hohen Ansehen und Standard des Druck- und Verlagswesens. Dass jedoch manche unter ihnen doch mehr im Ausland tätig waren, so *Ludwig Senfl* und *Heinrich Glarean*, der Verfasser eines fundamentalen musiktheoretischen Werks mit dem Titel «Dodekachordon», dies hing auch mit der Reformation zusammen, die vor allem in Zürich unter *Zwingli* und in Genf unter *Calvin* die Kirchenmusik empfindlich beschnitt. Für das gesamte Musikleben blieb dies nicht ohne Folgen, und noch in späteren Jahrhunderten liegt nicht zuletzt im tiefverwurzelten Protestantismus ein Grund dafür, dass ein professionelles Musikleben, Virtuositentum und besonders auch die Oper nur schwer Fuss fassen konnten.

Es ist denn wohl auch kein Zufall, dass die Musikerpersönlichkeiten, die bis ins heutige Konzertleben die Schweiz des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, mit katholischen Landesteilen, insbesondere mit der Stadt Luzern, und mit der katholischen Kirchenmusik verbunden sind. Dies gilt für den um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Organist an St. Leodegar tätigen *Johann Benn* ebenso wie für *Joseph Franz Xaver Dominik Stalder*, der gut hundert Jahre später dasselbe Amt innehatte, aber auch für *Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee*, der einer alten Luzerner Patrizierfamilie angehörte, seine musikalische Ausbildung in Mailand erhalten hatte, Amtsvorgänger *Stalders* war und von 1762 an als Chorberr und Leiter der Kirchenmusik an der Luzerner Stiftskirche wirkte.

.....

Von den  
Gesellschaften  
gingen auch für  
die weltliche  
bürgerliche  
Musikpflege  
entscheidende  
Impulse aus.

.....

Zugleich weist Meyer von Schauensee in einen neuen Abschnitt des 18. Jahrhunderts, der für die zur Nation erstarkende, zugleich aber noch immer konfessionell weithin gespaltene Schweiz kennzeichnend ist: Er selber gründete 1768 die Helvetische Konkordia-Gesellschaft, die sich als katholisches Gegenstück zur Schinznacher Helvetischen Gesellschaft der *Isaak Iselin*, *Salomon Hirzel* und *Salomon Gessner* verstand. Hier wie dort ging es – wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung der Reformbestrebungen um politisch-gesellschaftliche, gemeinnützige und patriotische Anliegen, wie sie damals weithin in Europa aus den neuen Bildungsidealen und dem Nachdenken über die öffentlichen Zustände erwachsen. Von solchen Gesellschaften gingen auch für die weltliche bürgerliche Musikpflege entscheidende Impulse aus, und Meyer von Schauensee hat eigens für die Kongresse seiner Gesellschaft Werke verfasst, die nun sogar auch den Bereich der Oper berücksichtigen.

Wie stark in der Folge bürgerlich-demokratische, patriotische und volksbildende Absichten das schweizerische Musikleben zumindest in den grösseren und kleineren Städten beeinflussten, zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit an zwei Gestalten: dem gleichfalls einer Luzerner Patrizierfamilie entstammenden *Xaver Schnyder* von Wartensee (1786–1868) und dem Zürcher «Sängervater» *Hans Georg Nägeli* (1773–1836). Sie sind die wichtigsten Beförderer der 1808 gegründeten «Allgemeinen Schweizerischen Musikgesellschaft», den ein deutsches Musiklexikon jener Zeit als einen in Europa einzig dastehenden Bund bezeichnete. Was im instrumentalen, weithin von Laien getragenen Musizieren, dann aber auch in dem von Nägeli besonders geförderten Chorwesen durch solche Institutionen geleistet wurde, ist – auch wenn der Ertrag kompositionsgeschichtlich aufs Ganze gesehen gering bleiben mochte – in gesellschafts- und allgemein kulturgeschichtlicher Hinsicht von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Das schliesst freilich nicht aus, dass auch über den Durchschnitt hinausragende Kompositionen aus den Bestrebungen hervorgingen, die nach Nägelis Vorbild «einer allgemeinen Volksmusikultur zum Zwecke der Menschenbildung» dienen wollten. Insbe-

sondere gilt dies für die bedeutenden Lieder und Chorwerke des hochbegabten und frühverstorbenen Aargauer Nägeli-Adepten *Friedrich Theodor Fröhlich* (1803–1836).

Dass insgesamt die Momente des Schweizerischen nicht in einer isolierten Kompositionsgeschichte, sondern vielmehr in der kontextuellen Betrachtung von gesellschaftlichem Umfeld, Werk, Funktion und Aufführung zu finden sind, das zeigt dann im späteren 19. Jahrhundert, seit der Zeit des gefestigten Bundesstaates, eine Erscheinung wie das Festspiel, zu dem namhafte Musiker des Landes wie *Otto Barblan*, *Emile Jaques-Dalcroze*, *Hermann Suter* und *Hans Huber* ihre Beiträge lieferten. Der Basler Musikgelehrte *Edgar Refardt*, der übrigens durch sein 1939 erschienenes, 1964 von *Willi Schuh* in erweiterter Form vorgelegtes Schweizer Musiker-Lexikon wertvollste Grundlagenarbeit geleistet hat, sah im Festspiel eines der «eigenartigsten Kennzeichen der schweizerischen Musik» überhaupt. Dass auch Komponisten der Gegenwart dieser Tradition nicht fernstehen, zeigt etwa *Jean-Balissats* Musik zur «Fête des Vignerons» von 1977, in Vevey.

Indes bleibt zu betonen, dass eine schweizerische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in manchem von anderen Gegebenheiten auszugehen hat als die der vorangehenden Zeiten. So schwer es für die heutige Musik fallen dürfte, die Momente jener inneren Einheit aufzufinden, die noch Jacques Handschin als schweizerische Eigenart in der Buntheit vermutete, so unverfänglich und legitim erscheint dafür die rein kompositionsgeschichtliche Hervorhebung einer ganzen Reihe von Musikern, die auch nach internationalen Massstäben in vorderer Reihe stehen. Dabei ist es allerdings bezeichnend, dass manche unter ihnen nach Wahl der Vorbilder, Ausbildung und Wirkungskreisen dem Ausland oft mehr als der schweizerischen Heimat verbunden sind. Dies gilt für den von Schweizer Eltern stammenden *Arthur Honegger*, weniger für *Othmar Schoeck*, dann aber auch wieder in mancher Hinsicht für *Frank Martin* und – um von der jüngeren Generation nur einen herausragenden Vertreter zu nennen – für *Heinz Holliger*, der der Schweizer Musik und auch dem Schweizer Musikleben Grenzen öffnet wie kaum ein anderer. ♦



TITELBILD

## HÖLZERNE FEDERN

MAJA ZÜRCHER: «Der Musik von Irène Schweizer gewidmet». 1990/1993, Holzschnitt in Blau, Grün und Gelb. Blatt aus einer Folge von acht Farbholzschnitten «Klangbilder». 1993. Bildgrösse: Ca. 20 x 16 cm, Expl. Nr. III/VI. Graphische Sammlung der ETH, Zürich. Maja Zürcher hat sich nach ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich zu Studien in Paris und London, später in den USA und immer wieder in Moçambique aufgehalten, wo sie Einheimische im Holzschneiden unterrichtete.

Das Überraschende an den Holzschnitten von Maja Zürcher ist, dass sie gar nicht so aussehen, wie man sich Holzschnitte allgemein vorstellt: als karge Bilder in kontrastreichem Schwarzweiss, mit vereinfachten Linien und verknäpften Formen, wie sie die Arbeit im widerspenstigen Holzstock ansonsten ergibt. Das Prinzip des Holzschnitts beruht auf dem Hochdruckverfahren, das jedermann an einem Stempel erkennen kann: Den Abdruck geben die erhaben stehenden Teile der Druckform. Um die seitenrichtig druckenden Linien und Flächen als Relief, das die Farbe aufnimmt, hervortreten zu lassen, muss das, was auf dem Papier weiss bleiben soll, spiegelverkehrt aus dem Druckstock ausgehoben werden. Das hat gegen den starken Widerstand des Holzes zu geschehen. Derartige materialbedingte und stilbildende Vorgaben hat die Künstlerin im Streben nach Lockerung der Form und malerischer Auflösung der Fläche ausser Kraft gesetzt. So lebt auch diese Partitur in Farben, «der Musik von Irène Schweizer gewidmet»,

aus scheinbar frei-gestischer Gebärde. Formen wie Flügel oder wie einzelne Schwungfedern, Pfeil- und Bogenmotive entfalten ein ausgreifendes Kräftespiel im unbegrenzten Weiss des Blattes. Ungleich dicke Linien und brüchige Striche wahren da und dort wohl noch Spuren ihrer hölzernen Herkunft, erinnern aber im Ganzen an Wirkungen, die den offenen Formulierungen von Pinselzeichnungen ähnlicher sind. Im grundsätzlichen Unterschied zum einfarbigen Druck betrifft Mehrfarbigkeit nicht nur den technischen, sondern auch den schöpferischen Prozess. Denn Mehrfarbigkeit erfordert für ein und dasselbe Blatt – nach Zürchers Vorgehen – nacheinander die Abdrucke von mehreren Stöcken, von denen jeder nur diejenigen Teile der Darstellung trägt, die in dieser Farbe gedruckt werden sollen. Die passenden Farbklänge anzuschlagen, verlangt neben sicherem Handwerk aussergewöhnliches Vorstellungsvermögen – beim Holzschnitt oder beim Klavierspiel.

EVA KORAZIJA