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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1989)

Heft: 21

Rubrik: Comptes rendus = Berichte

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

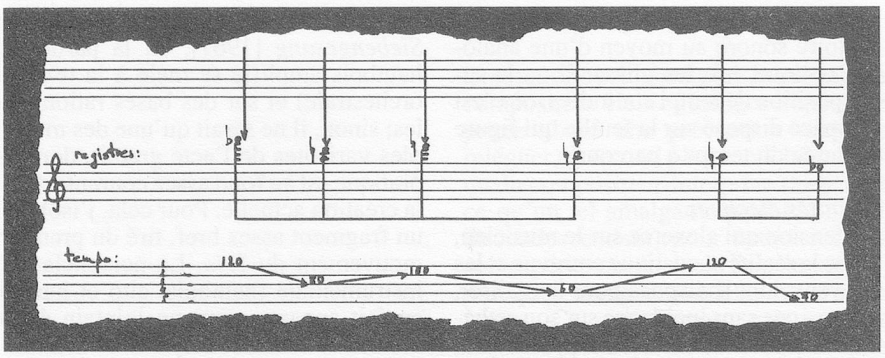
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 13.07.2025

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



Exemple 2

semble de la figure comme un complexe acoustique traité en arpège composé (selon la formule chère à Debussy). Sinon, on n'y percevrait en effet qu'une succession irrégulière d'intervalles neutres, sans lien organique avec l'effet sonore résultant. Il semble que, par la projection d'une écoute linéaire archaïque (confusion entre l'ultra-thématique de type schoenbergien et la répartition diagonale propre au sérialisme), on ait perpétué le malentendu entre la pensée sérielle et le dodécaphonisme dont elle est issue. Ce que l'on peut éventuellement attribuer au fait qu'en bien des cas, ces deux étapes successives de la musique du vingtième siècle ont été abordées simultanément à une époque plus tardive (d'où l'erreur de perspective que j'évoquais plus haut). En définitive, l'effort ultérieur des musiciens de la génération de Holliger aura porté sur l'intégration des éléments partiels de tels ensembles complexes, pour les faire fusionner au niveau élémentaire du mode d'émission sonore. On est tout simplement passé du complexe de sons au son complexe.

Ainsi, c'est bien à une musique des tensions que nous convie le musicien, tension dont la résolution paraît bien secondaire en regard de sa simple mise en évidence. Et, rétrospectivement, c'est bien sous cet angle que nous pouvons aborder désormais les œuvres du début, où ces antagonismes se manifestaient entre les nouvelles techniques musicales dont il accomplissait l'apprentissage, et la résistance des moyens hérités d'une tradition antérieure (voyez la tension résultant d'une simple superposition de tempi contraires, tels qu'ils apparaissent dans le premier mouvement du *Trio*). Pour être plus complet, il nous faudrait signaler encore les prolongements actuels d'une telle expérience: parmi ceux-ci, l'idée de faire participer la notion d'effort négatif à l'élaboration de l'œuvre dans *Atembogen*, par exemple, où l'intérêt musical porte sur la lenteur du mode d'émission dans un registre dynamique restreint. Ou encore l'importance de l'oralité dans nombre de compositions où la relation entre le souffle de l'interprète et la résistance du corps sonore font partie intégrante du projet compositionnel. Ce sont là les diverses facettes d'une même réalité musicale, dont je me suis efforcé, en fonction des questions actuelles, de signaler la permanence.

Robert Piencikowski

Comptes rendus Berichte

Contrapunkt im Vacuum

St.Gallen: Abschluss der zweiten «Contrapunkt»-Saison mit Trakl-Programm

In der Aula der St.Galler Musikschule, einer stimmungsvollen Jugendstilvilla, sitzt das Publikum dicht gedrängt, äusserst aufmerksam, bereit zu staunen, naiv im besten Sinne; bei ungewohnten Klängen wird gelächelt. In einem Art-Déco-Lehnstuhl hängt lasziv die ausdrucksstarke Mezzosopranistin *Eleonore James* und verleiht Manfred Trojahns Trakl-Fragmenten in der halbszenischen Aufführung eine auch optisch eindringliche Qualität: der morbiden Atmosphäre kann sich wohl kaum jemand entziehen. Zuvor ein etwas altväterlicher Kommentar zu Georg Trakl und Lesungen aus «Psalm» und Briefen, dazwischen Werke, in denen sich Trakls bilderreiche und zerbrechliche Lyrik spiegelt: Heinz Holligers «Elis» und Willy Burkhards «Lyrische Musik». Im Zentrum eine Uraufführung: «Reflexion I für Flügel (zwei Spieler) und grossen Gong» von *Daniel Fuchs:* Ein riesiger Gong verdeckt den Komponisten, der so unsichtbar die Innereien des Flügels bearbeitet und eine Art Kontrapunkt zum «normalen» Klavierspiel von *Alfons Zwicker* bildet, aber auch die pianistischen Steigerungen gleichsam transzendierend weiterführt bis zum durchdringenden Gongschlag. Das wirkt klanglich apart, gut ausgehört, wenn auch zu sehr mit dem Pedal verhallt – und sehr spielerisch; manchmal scheint sich das Werk völlig in Spielfiguren zu verlieren, bis sich diese plötzlich als Fragmente von Liszt-Zitaten entpuppen. Die Musik entwickelt sich mehr assoziativ als logisch zwingend, Traum-Visionen vergleichbar, und abgesehen von gliedernden Gong- und Zimbel-Schlägen recht formlos. Dann, ebenso ritualisiert, Texteinwürfe: «Lust» und «Leid», durch eine zu häufige Wiederholung mit wohl unfreiwilligem Heiterkeitseffekt. Polystilistik, trotz der vielen offensichtlichen Vorbilder erstaunlich originell und etwas überladen wie das fast zweistündige, pausenlose Programm.

In diesem Schlusskonzert der zweiten Saison *St.Galler Contrapunkt* zeigt sich auch das Konzept der Veranstalter Fuchs und Zwicker: Avantgarde aus St.Gallen, der Schweiz und dem Ausland, sowie Klassiker der Moderne von Schönberg bis Stockhausen, Offenheit für alle aktuellen Strömungen und Gattungen, dazu die Vorliebe für eine Verbindung von Musik und Dichtung (etwa ein kombinierter Abend mit Fritz Vögelin, János Tamás und der St.Galler Autorin Ursula Riklin) oder Musik und Skulptur (Saties «Vexations» inmitten moderner Plastiken). Sonst fehlt ein roter Faden, ein persönliches Gesicht; die Veranstalter geben sich objektiv und wollen den St.Gallern einen möglichst breiten Horizont bieten: hier in der Provinz besteht ein enormer Nachholbedarf. Man kann bringen, was man will; praktisch alles ist hier neu. Zwar hat es früher einmal eine Vereinigung Neuer Musik und Ortsgruppe der IGNM gegeben, die dann aber mangels Publikum in den siebziger Jahren eingeschlafen ist. Der Konzertverein, der Sinfonie- und Kammermusikkonzerte organisiert, beschränkt sich bei zeitgenössischer Musik auf wenige, möglichst kurze Werke. Der Contrapunkt (der sich bewusst mit C schreibt) übt also eine Gegenfunktion aus. Das Bedürfnis besteht: Allein ins Eröffnungskonzert mit Stockhausens «Mantra» strömten weit über hundert in musikalischem Ödland ausgehungerte Leute, darunter auffallend viele aus der Jazzszene. Die Wiederaufnahme in die IGNM markiert dann auch äusserlich den Neubeginn. Anders als die übrigen Ortsgruppen konstituiert man sich aber aus praktischen Gründen nicht als Verein, sondern bleibt beim alleinverantwortlichen Zweigestirn Fuchs–Zwicker, das alle Aufgaben mit nicht nachlassendem Elan ehrenamtlich erfüllt. Bald wird man mit Angeboten überhäuft, selbst der Konzertverein leitet Anfragen mit zeitgenössischer Musik an den «Contrapunkt» weiter. Doch will man weder eine Konzertagentur werden, noch im Ghetto zwischen Konzertverein und Alternativszene verbleiben. Man programmiert deshalb auch ältere Musik, nicht als «Sandwich», sondern als sinnvolle Mischung und stimmige Einheit. Bisher vergeblich wird auch eine Zusammenarbeit mit dem Konzertverein gesucht. Unter fadenscheinigen Ausreden kommt etwa ein Kelterborn-Konzert doch nicht zustande, das Höhepunkt einer viertägigen Veranstaltung mit Konzerten, Vortrag und Workshops werden sollte. Bezeichnend für die entfremdete Situation: Der Interpretationskurs wird ausschliesslich von auswärtigen Musikern besucht, die einheimischen Musiklehrer nehmen sich nicht mal die Mühe, kurz reinzuschauen. Auch bei den Konzerten fällt auf, dass meistens Auswärtige spielen; die St.Galler Orchestermusiker seien

(Fortsetzung S. 22)

Ablehnen ist unzeitgemäss

Einem Musiker, der sich dafür interessiert, als Komponist oder Interpret dem Tonkünstlerverein beizutreten, eine Absage zukommen zu lassen, erscheint mir je länger desto fragwürdiger – ja, verursacht mir heute das grösste Unbehagen. Nicht dass es mir persönlich unmöglich wäre, mir klar zu werden, ob mich der Anmeldung beigelegte Partituren, Kassetten und Konzertprogramme interessieren oder nicht. Aber ich habe den Eindruck, dass die persönliche Kriterienliste, die einer solchen Beurteilung zugrunde liegen mag, zu wenig repräsentativ ist, um einem Verein genügend aktive Substanz zuzuführen – das heisst eine möglichst vielseitige, bunte und auch kontroverse Mitgliederschaft, welche widerspiegelt, was sich jedem Besucher von kleineren und grösseren Kulturgemeinden mitteilt: dass man sich heute weniger denn je einig ist darüber, was nun wirklich und eigentlich gut und förderungswürdig sei.

Dass sich die persönlichen Kriterienlisten der Vorstandsmitglieder, welche ja zu befinden haben, ob ein Musiker würdig ist, als aktives Mitglied in den STV aufgenommen zu werden, nicht decken, garantiert nicht automatisch Toleranz von Kontroversen durch dieses Gremium, weil erfahrungsgemäss so handliche Argumente wie «fehlende Professionalität» und «mangelndes Handwerk», «Unfähigkeit zu differenzieren» ein viel grösseres Gewicht haben können als fragile Hinweise in Form eines Verdachts – «Daraus könnte etwas werden», «scheint ein interessanter Ansatz zu sein», «weist eine eigene Konsequenz auf», «arrogant aber aufrichtig», «initiativ», oder gar «warum eigentlich nicht?».

Dabei müssten ja gerade automatisch funktionierende Argumente wenigstens von Zeit zu Zeit einer genaueren Kontrolle ihrer Funktionstüchtigkeit unterworfen werden. Wer versteht was unter dem so souverän angewandten Begriff der «Professionalität»? Wer professionell arbeitet, vermag doch wohl zu beweisen, dass er etwas, was andere konnten, auch kann. Sollte man da nicht ohne weiteres sogar mit einer Fuge unter dem Arm oder einer Studie nach Palestrina oder mit der Instrumentierung eines Schubert-Ländlers in den STV eintreten können? Schliesslich sind solche Aufgabenstellungen ja auch Teil jenes «Métiers». Und was also ist – unausgesprochen – das verpönte Gegenteil der Professionalität? Wohl der Dilettantismus – ein von den meisten professionellen Musikern wahrhaft gefürchtetes Schimpfwort. Sind aber nicht Dilettanten jene, die sich einlassen auf das, was sie bloss lieben, aber nicht beherrschen? Verlangen denn nicht gerade solche Abenteuer den grössten Respekt? Immerhin gibt es bedeutende Paten dieser Meinung. Egon Friedell etwa, der sagt: «Was den Dilettantismus anlangt, so muss man sich klarmachen, dass allen menschlichen Betätigungen nur so lange wirkliche Lebenskraft innewohnt, als sie von Dilettanten ausgeübt werden.» Oder Morton Feldman: «Wenn man in der Musik etwas Neues hervorbringt, etwas Eigenständiges, ist man ein Amateur. Die Nachahmer, das sind die Professionellen.»

Und diesen also, den Eigenständigen, wollen wir das Eintreten schwerer machen als den – Professionellen? Darauf aber gibt es Reaktionen: Tatsächlich stehen nach meinen Beobachtungen viele interessante junge Musiker dem Verein skeptisch und abwartend gegenüber. Es sind Komponisten und Komponistinnen, die vielleicht zu Recht vermuten, dass die Fragen, Anliegen und Lösungsversuche, mit welchen sie beschäftigt sind, einem Gremium wie dem Vorstand des STV völlig fremd sein müssen und ja aus diesem Grund nicht beurteilt werden könnten.

Ich halte es für möglich, dass sich ganze Kriterienlisten demolieren lassen, wenn man sie damit konfrontiert, was wirklich passiert in all den Zirkeln, deren Veranstaltungen uns gar nicht alle bekannt sein können. Ich glaube nicht, dass meine persönliche Kriterienliste langlebiger ist als irgendeine andere. Denn wenn ich sie aufschreibe, kann ich feststellen, dass mich sozusagen bei jedem Punkt der Liste der Gedanke irritiert, er könne als Kriterium hinfällig werden, wenn ein Neuling auftrete, der mit letzter Konsequenz das Gegenteil der betreffenden Qualität anstrebe.

Die nachstehende Liste Punkt für Punkt in ihr Gegenteil zu verkehren oder anderswie, wie es eben geht, zu demolieren oder als katastrophal unvollständig zu überführen, überlasse ich dem Leser.

Fähigkeit, eine Idee auszuschöpfen
Innovationsvermögen
Eigenständigkeit
Differenzierungsvermögen
Echtheit, Aufrichtigkeit als Gegenteil von Bluff
Originalität im Sinn von «Neuem Organismus» (und nicht pathologische Originalität im Sinn eines Kalbs mit zwei Köpfen)
Kommunikationsfähigkeit
Durchsetzungsvermögen
Wirkung, Brisanz
Würde der Betreffende den Verein beleben, anregen?
Mir heute unbekannte Kriterien, die mir beim Studium einer erstaunlichen Partitur einfallen könnten

Ist also Ablehnen nicht ganz einfach unzeitgemäss?

Früher war ich der Meinung, man könne einen Beitrittswilligen ohne weiteres ablehnen, wenn man sich nur bewusst sei, dass man sich ohne weiteres irren könne, und wenn man das durch die Form der – von allen als vorläufig begriffenen Absage – auch klar mache. Auch müsste es eine Selbstverständlichkeit sein, immer wieder auf die möglichen Irrtümer zurückzukommen, das heisst man müsste sich sozusagen in der Kunst üben, immer wieder das Gesicht zu verlieren.

Heute denke ich, dass derartige Absagen von den Abgewiesenen zu Recht als bornierte und demütigende Massregelung verstanden werden müssen, die auch durch ihre blosse Vorläufigkeit nicht zu entschuldigen ist, und die vor allem nicht einem Verein zusteht, der sich, um realistisch zu bleiben, als Selbsthilfeorganisation verstehen müsste und nicht als Möchte-gern-Légion d'honneur der wahren Schweizer Musik.

Oder ist eine erweiterte Jury denkbar, die so zahlreich ist, dass sie Informierte aller möglichen Sparten und Musikzirkel aufweist, aber trotzdem konsensfähig wäre und zudem so hellhörig und bescheiden, das Urteilen in Sonderfällen wieder anderen, noch Informierteren zu überlassen? Diese Vorstellung einer idealen Jury scheint mir furchtbar utopisch zu sein.

Krass ausgedrückt sollte folglich *jede/r, der/die sich als Musiker/in begreift* – als Komponist, Komponistin, Interpret, Interpretin, Musikwissenschafter, Tonmeister … – dem Tonkünstlerverein beitreten können. Interpreten müssten sich lediglich darüber ausweisen können, dass sie auftreten, Komponisten und Komponistinnen der Anmeldung zwei bis drei Partituren beilegen, die ebensowenig juriert würden wie die Berichte der Konzerttourneen der Interpreten. «Wer ein literarisch aktiver Schriftsteller ist und Urheberrechte gegenüber Werknutzern zu vertreten hat …» könne der Gruppe Olten als Mitglied beitreten, erfahre ich. So schlicht kann der Beitritt in einen Berufsverband geregelt werden. Wovor würde man sich bei einer derartigen Öffnung des Tonkünstlervereins am meisten fürchten? Vor der prozentualen Vermehrung schlechter Komponisten und Komponistinnen unter den Mitgliedern? Vor der Verjüngung der Mitgliedschaft? Vor der Veränderung eigener Qualitätsmassstäbe?

Und wer ist eigentlich zufrieden mit dem gegenwärtigen Aufnahmeverfahren?

Gertrud Schneider
Mitglied des Vorstandes des STV

durch die Doppelbelastung Oper/Konzert zu sehr beansprucht. Vordringliches Postulat ist deshalb ein eigenes Ensemble nach dem Vorbild des «ensemble für neue musik zürich» oder anderer IGNM-Ortsgruppen. Ein weiteres Problem bilden die Finanzen: für jede Saison muss das Geld neu zusammengebettelt werden (heuer rund 45'000 Franken für zehn Konzerte und die Kelterborn-Woche); der Nicht-Zusage eines Sponsors fiel ein geplantes Stadt-Konzert, das neue Musik an eine breitere Öffentlichkeit gebracht hätte, zum Opfer.
An Projekten für die Zukunft ist man nicht verlegen: In Zusammenarbeit mit Wetzikon kommt nächsten Mai *John Cage* nach St.Gallen. Diesen Besuch will man mit einem mehrwöchigen Kurs an der Klubschule vorbereiten (in St.Gallen betreibt die Migros auch eine Musikschule). Als weitere Portrait-Gäste werden Roland Moser und Aribert Reimann erwartet, von dem man das «Requiem» (mit dem Stadtsängerverein) aufführen möchte. Daneben ist ein Austauschkonzert mit einer italienischen Gruppe geplant. Fernziele sind Kompositionsaufträge und Konzerte in der Region.
Fazit: Mit viel Initiative wird hier die Chance genutzt, ein Vakuum mit einem Contrapunkt aufzufüllen, der weit über St.Gallen hinaus Beachtung verdient. Auch wenn der Contrapunkt bisher noch kaum fest im lokalen Musikleben verankert werden konnte, so gelang es trotzdem bereits, ein durchmischtes, gutes Stammpublikum heranzubilden, das sich je nach Anlass noch weiter ergänzt. Allerdings wurden auch die Grenzen erkannt und die Aktivitäten schon wieder reduziert; mehr als ein monatliches Konzert überfordere die St.Galler ... Thomas Gartmann

Empêtré dans ses propres filets

Genève: Création du concerto de violon de Jean Balissat

La création d'un concerto a toujours quelque chose de spectaculaire: au combat du virtuose contre l'orchestre se superpose celui du compositeur aux prises avec une forme terriblement marquée, et à ce titre longtemps négligée dans la musique de l'après-guerre. On se pose la question: par quelles astuces vont-ils s'en sortir l'un et l'autre? Quel sens donner aujourd'hui à cette relation de l'individu et du groupe? Zimmermann avait en son temps élaboré un modèle «tragique»; Berio, lui, joue avec une forme qu'il réfléchit dans des sortes de «méta-concertos». L'institution symphonique, qui se moque passablement de telles questions, tente quant à elle de renouveler le répertoire, afin d'échapper au cercle lassant des quelques concertos connus, mais sans en modifier les fondements. La mode est donc revenue des concertos. Jean Balissat, qui dit lui-même n'avoir pas porté un grand intérêt à cette forme jusqu'il y a peu, s'est courageusement lancé sur ce terrain miné. Son Concerto, d'emblée, semble vouloir payer sa dette envers l'histoire: les trois mouvements traditionnels et l'inévitable cadence du soliste sont là, et les premières mesures laissent entendre le souvenir du «Concerto à la mémoire d'un ange» d'Alban Berg.
Ce qui pouvait être une manière de se débarrasser du passé apparaît toutefois, au fil de l'œuvre, un acte diabolique de soumission. La référence absorbe progressivement l'invention, au point que le concerto expose moins un conflit entre le soliste et l'orchestre qu'un conflit entre ces deux termes. Le compositeur y est aux prises avec de terrifiantes ombres portées. En restant amarré aux rives d'une tonalité très élargie, et donc à une écriture qui oppose en toute bonne foi mélodie et harmonie, respectant, là comme ailleurs (l'écriture orchestrale par exemple), les anciennes hiérarchies, Balissat s'empêtre dans ses propres filets. Plutôt que de prendre le large, d'affronter l'inconnu, son écriture ne s'éloigne guère du sol natal, où l'air est moins vif; elle reste prisonnière des conventions, de la mémoire, retrouvant les gestes d'autrefois, mais sans la tension qui les fit naître: car il est bien difficile aujourd'hui de créer une tension authentiquement expressive à l'aide des moyens harmoniques traditionnels, même ravivés. L'oreille moderne n'attend plus d'un complexe chromatique qu'il se résolve sur une tonique, fût-elle de passage, et le trouble qu'induisent des relations même lointainement tonales donne l'impression d'un rêve éveillé. Ce qui devrait apparaître comme un élément de cohérence glisse imperceptiblement vers son contraire. Les secousses qu'enregistre ce «Concerto» à plusieurs reprises, appels furieux et presque expressionnistes, n'y suffisent pas. On a le sentiment qu'à vouloir garantir son indépendance par une position moyenne, Balissat doit surenchérir pour arriver à ses fins. Il ne peut compter ni sur l'évidence des relations tonales, qui apparaissent au second degré, ni sur l'évidence d'un langage détaché de telles relations. Le climat à la fois sensuel et dramatique du début, qui pourrait faire penser, dans une certaine mesure, à Szymanovsky, s'égare dans la seconde moitié de l'œuvre, comme si Balissat cherchait des appuis et des issues au labyrinthe qu'il avait lui-même imaginé. Il est dommage que la force expressive et le lyrisme que l'on sent à l'évidence chez ce compositeur ne se projettent pas plus hardiment au-delà des conventions d'écriture et de forme qui l'emprisonnent. Peut-être est-ce son attachement à la terre vaudoise, souligné par le programme de la soirée, qui l'en empêche...
Soulignons que ce Concerto était défendu avec brio par le violoniste auquel il est dédié, Robert Zimansky, même si l'orchestre manquait de raffinement et de précision dans l'accompagnement, au point de recouvrir trop souvent la voix du soliste. Cela était dû vraisemblablement à un chef qui avait fait la preuve, dans la première partie du concert, de ses limites. Marc Andreae nous rappelait ainsi opportunément, à l'occasion d'une exécution (le mot n'est pas trop fort) désastreuse de la «Symphonie no 39» de Mozart, qu'il faut craindre davantage d'entendre les chefs-d'œuvre du répertoire que les créations d'œuvres nouvelles. Pour ceux-là, en effet, il n'existe pas le plaisir et l'intérêt de la découverte, mais au contraire, le souvenir de la partition se rebelle contre chaque note entendue! Philippe Albèra

Une saison comme les autres

Genève: La saison 89/90 de l'OSR

Si l'on en croit la presse genevoise, l'OSR aurait bâti sa prochaine saison en portant une attention toute particulière à la musique du vingtième siècle. Armin Jordan, en exergue du programme, n'écrit-il pas que l'OSR est «au cœur de la création musicale européenne» et que, pour sa saison 1989–1990, il «privilégie les classiques du XXe siècle», sort «des sentiers battus», tout en préservant son «identité sonore propre»? Mais n'est-ce pas là une superbe mystification, la tentative de masquer une réalité qu'il faudrait décrire dans les termes exactement inverses: «L'OSR entend rester en marge de la création musicale européenne – c'est pourquoi il s'est retiré, après une année seulement, du festival Extasis que la Ville de Genève avait échafaudé autour de lui; il veut privilégier les classiques du répertoire, tout en restant attaché au courant néo-classique du vingtième siècle, qui représente son idéal musical et forme son identité sonore.» En effet, le XXe siècle que l'OSR célèbre dans sa nouvelle saison n'est pas celui de Charles Ives, de Schoenberg, Berg et Webern ou de Varèse, ni celui de Boulez, Berio, Maderna, Zimmermann, Carter ou Ligeti, et encore moins celui de Nunes, Rihm, Holliger, Dillon, mais celui de Chostakovitch, Martin, Burkhard, Britten, Martinu, Prokofiev... Sur vingt concerts, on compte... deux créations: l'une de Jost Meier, «Musique concertante» pour orchestre, qui sera jouée le 20 septembre 1989 sous la direction d'Armin Jordan, et l'autre de Michel Tabachnik, que le compositeur dirigera lui-même le 23 février 1990. A ces deux rescapés de la création contemporaine, il faudrait ajouter le troisième compositeur vivant du programme, Rudolf Kelterborn (né en 1931). Trois compositeurs vivants pour vingt concerts: voilà qui ne garantit pas une place «au cœur de la création musicale européenne»!... Du répertoire de l'après-guerre, par lequel s'est opéré un renou-

vellement qu'à moins d'être sourd on ne peut nier, aucune œuvre n'a été choisie. Sait-on seulement qu'elles existent? Le comité de programmation les a-t-il entendues, une seule fois? Ignore-t-il qu'Elliott Carter, l'un des plus grands compositeurs vivants, a eu 80 ans l'an passé, mais que l'on n'a toujours pas joué à Genève ses œuvres orchestrales? Prendra-t-on la peine d'explorer la production des compositeurs aujourd'hui les plus éminents, comme Boulez, Berio, Ligeti, Nono, Stockhausen, Kurtag, etc., qui à plus de 60 ans, ne sont plus ni des «jeunes turcs», ni l'extrême avant-garde de la musique actuelle? Arriverons-nous, un jour, à faire la connaissance de quelques-uns de nos contemporains? Le Musée Grévin lui-même accueille les figures du présent: faut-il qu'un orchestre symphonique, qui a une prétention internationale, se réfugie frileusement dans le mélange banal d'œuvres archi-connues du répertoire et d'œuvres secondaires du vingtième siècle? Je sens monter la rumeur, mais ne puis y répondre que par le mot célèbre de Zola: J'accuse!

L'OSR a trahi son passé: Ansermet, dans les années d'entre-deux-guerres, a fondé «l'identité sonore» de cet orchestre à travers un programme de créations qui provoquait, déjà, bien des résistances. Mais à ce passé glorieux, on a tourné le dos après la seconde guerre, Ansermet en tête!

L'OSR trahit sa mission d'organisme public subventionné: au lieu de servir la création musicale par des programmes qui permettent à l'auditeur de se situer à l'intérieur des différents styles actuels, de saisir la relation des œuvres d'aujourd'hui avec celles du passé, il pratique une forme grave de censure à l'égard d'une part importante de notre patrimoine musical, sur une base qui n'est jamais énoncée, jamais débattue (jugement de goût? préjugés? ignorance?). Quel est le sens du travail d'un interprète, et à plus forte raison d'un orchestre, sans les compositeurs? Qui est le mieux placé pour savoir quelle musique doit être écrite aujourd'hui: le compositeur ou l'interprète?

L'OSR trahit le public, auquel il veut faire croire que l'histoire de la musique s'est arrêtée avant la première guerre mondiale, quand ce serait son rôle de lui éclairer les chemins qu'elle a empruntés depuis lors. Il trahit la musique et les musiciens en enfermant le répertoire traditionnel dans le formol, tuant ce qui demeure en lui de vivant, et il étouffe en même temps la création. Il dissocie ainsi l'activité musicale du monde dans lequel nous vivons, renvoyant des œuvres qui, en leur temps, prenaient parti éthiquement, philosophiquement, politiquement, esthétiquement, techniquement, à la sphère molle du divertissement. Le concert devient alors un acte d'auto-célébration pour un public inactuel; c'est un luxe inutile. Que nous apporte en effet d'essentiel une soirée qui additionne la «Symphonie no 1» de Schubert et la «Symphonie no 3» de Brahms? Quel motif d'enchaîner «Till Eulenspiegel» de Strauss et le «Concerto pour violon» de Tchaikovski? Pourquoi le «Concerto no 4» de Beethoven est-il associé à «La Mer», puis à «Jeux» de Debussy? Quel est le lien entre le tragique «Concerto pour piano no 27» de Mozart et les décoratives «Planètes» de Gustav Holst? Même les musées de province prennent aujourd'hui le soin de *composer* des expositions où la juxtaposition des œuvres, des objets, n'est pas laissée au hasard. Le public, qui a tout loisir d'écouter les œuvres énoncées ci-dessus chez lui, et cent fois plutôt qu'une, et dans plus de dix interprétations différentes, n'attend-il pas quelque chose de plus substantiel, de plus intéressant, de plus original au moment du concert? Par de tels programmes, qui sont à la portée de n'importe quel mélomane ayant une bonne collection de disques, je crains que l'on tue ce que l'on veut défendre. La musique dite «classique», qu'on ne saurait dissocier de la création, ainsi que la forme du concert, qui doit être un moment de tension expressive, se condamnent à disparaître si elles ne sont pas vivantes, si elles ne constituent pas des enjeux significatifs, si elles ne sont des moments de découverte et de révélation. Les dinosaures n'ont-ils pas disparu par inadaptation?

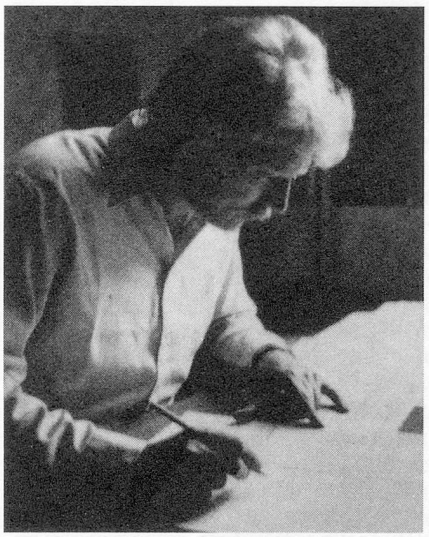
En revanche, toujours dans le contexte genevois, il faut relever l'intérêt des programmes offerts par le Collegium Academicum, ensemble formé de jeunes musiciens. Depuis que Thierry Fischer en a repris la direction, cet ensemble a non seulement réalisé d'évidents progrès, mais il propose aujourd'hui une alternative réelle aux programmes conservateurs de l'OSR. C'est par lui que le public découvrira le répertoire occulté de la musique symphonique du vingtième siècle. Pour sa nouvelle saison, et en six concerts, le Collegium propose des œuvres de Zimmermann, Maxwell-Davies, Schnittke, Boulez, Takemitsu, Schoenberg, Martin, qui jouxtent des œuvres du répertoire telles que la «Cinquième symphonie» de Beethoven, la Troisième de Schumann ou des œuvres de Ravel et Stravinsky. Par là, le Collegium cherche peut-être aussi son «identité sonore»: non de façon passéiste et paresseuse, mais en se frottant à la musique de son époque. C'est ainsi qu'il apparaît, bien plus que l'OSR et malgré dix fois moins de moyens, «au cœur de la création musicale européenne». Philippe Albèra

Ein seriöses Werk

Paris: Uraufführung von York Höllers Oper «Der Meister und Margarita»

«Der Meister und Margarita» von York Höller, uraufgeführt am 20. Mai in Paris: ein Abschied vom ruhmreichen Palais Garnier, dessen Bedeutung nun an die Bastille-Oper übergeht, und gleichzeitig die Ankündigung eines neuen Opernstils. Man hat im Vorfeld dieser Uraufführung immer wieder von Zimmermanns «Soldaten» gesprochen. Die Erwartungen waren dementsprechend hoch. Höller selber hat den Vergleich provoziert, da er Zimmermann neben Boulez immer wieder als wichtige Gestalt nannte. Und einige seiner Werke, ich denke etwa an «Arcus», mochten solche Hoffnung bestärken. Aber wie schon in anderen Fällen, etwa bei Edison Denissows «L'écume des jours» oder Hans Zenders «Stephen Climax», kam dabei zwar eine gescheite, eine sensible und eine schön gearbeitete Musik heraus, aber kein packendes Musiktheater. Die Poesie, die Atmosphäre mancher Momente hat die Dramatik unterlaufen. Es muss für die Vertonung dieses Bulgakow-Romans ja nicht unbedingt Penderecki sein (der sich auch schon für den Stoff interessiert hat).

Höller hat die 32 Kapitel (+ Epilog) des Romans zu 13 Szenen (+ Prolog) in zwei Akten kondensiert. In einigen Szenen laufen zwei Handlungen gleichzeitig ab (die des 20. Jahrhunderts und die Rückblenden zu Jesus und Pilatus). Tonbänder und Filme kommen hinzu. Das mag nochmals an Zimmermann gemahnen, und dennoch ergeben sich daraus keine echten Steigerungen. Die Story vom «Meister», der an seinem Roman über Pilatus arbeitet, seiner Geliebten Margarita und dem Satan mit seinen vier Gesellen entbehrt in dieser Opernfassung zwar nicht völlig der Spannung, sie führt die Zuschauer/Zuhörer aber kaum tief genug in die Problematik dieser Geschichte ein, ja sie kann das gar nicht, weil sie notgedrungen verkürzt werden musste. Was der Oper in solchen Fällen immer noch als Ausweg blieb, das Zeichnen, das musikalische Überzeichnen von Figuren (hier etwa des Satans), verbietet sich Höller, wie manch anderer seiner Kollegen. Vor allem tritt der Witz, der in Michail Bulgakows Vorlage steckt, auf der Bühne kaum zutage. Es wird ein seltsam seriöses, ja pathetisch-bekennt-



York Höller

nishaftes Werk daraus. Der Protagonist mit der Doppelrolle Meister/Jesus (in der Uraufführung Roland Hermann) macht gerade den Erlöser zu einem wild auffahrenden Heroen, während bei Bulgakow dieser Jeschua Han-Masri ein zunächst unscheinbarer, kurliger Mann ist, der sich vor den Schlägen fürchtet und gar nicht heldisch wirkt. Mag sein, dass dieses leise Pathos in Höllers Oper den Regisseur Hans Neuenfels bewogen hat, das Ganze etwas mit Gags und Widersprüchen anzureichern, bis hin zu Parolen über die Pariser Opernsituation. So blieb eine schöne, vielschichtige Musik (von Lothar Zagrosek überzeugend geleitet) einmal mehr auf der Bühne unwirksam. Das Visionäre des Romans fand keine Entsprechungen im Theater. Wer wagt sich als nächster an einen faustischen Stoff oder gar an «Der Meister und Margarita»?

Thomas Meyer

Sinnvolles Programmieren

Zürich, Musikpodium: Zürcher Liederbuch und Klavierbuch

Seit das Musikpodium der Stadt Zürich vor einigen Jahren in neue Hände überging, hat es sich wieder profilieren können: weniger durch kühne Experimente als durch seine klug zusammengestellten Programme. Der Musiker Daniel Fueter hat verschiedene Akzente gesetzt, etwa durch die Veranstaltungen unter dem Titel «Neue Musik in der Kirche». Hans Ulrich Lehmann stellte dazu 1984 ein mehrteiliges Programm mit einem Symposium zusammen (siehe *Dissonanz* Nr. 3, S.19). 1986 wurde im Anschluss daran eine Gemeinschaftskomposition präsentiert, die «Missa in Festo Pentecostes» (Pfingstmesse): Zum gregorianisch gesungenen Ordinarium traten neu komponierte Propriumsteile. Komponisten der mittleren Generation von Jacques Wildberger über Heinz Holliger, Hans Ulrich Lehmann, Josef Haselbach, Peter Wettstein bis Gerald Bennett fanden sich zusammen (Als *Jecklin-Disco 617-2* auf CD erschienen). Schliesslich verdankt man dem Podium eines der originellsten Zürcher Orchesterkonzerte der letzten Jahre: Zum Abschluss des Othmar-Schoeck-Jahres dirigierte Karl Scheuber (vor allem Schweizer) Musik von Anfang unseres Jahrhunderts, Werke etwa von Hans Huber, Ferruccio Busoni und Carl Vogler, am Ende standen Schoecks grausam-gewaltige «Trommelschläge». Nach der Saison 1988/89 gibt Fueter nun die Leitung ab. Dass man derlei Akzente in Zukunft nicht vermisst, dafür werden hoffentlich Karl Scheuber als neuer künstlerischer Leiter und Roman Hess von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich sorgen. (Es ist anzufügen, dass im Raum Zürich zugleich eine andere, längere Aera der Initiative und des Muts zu Ende geht: René Müller vom Musikkollegium Zürcher Oberland lässt sich für zwei Jahre beurlauben und überlässt die Programmierung der Wetziker Konzerte dem Pianisten Werner Bärtschi.)

1986 gab das Musikpodium ein «Zürcher Liederbuch» in Auftrag, gleichsam eine Hommage an den 100jährigen Schoeck. Daniel Fueter, selber ein ausgezeichneter Liedbegleiter, wollte dem etwas in den Hintergrund gedrängten Klavierlied neue Geltung verschaffen. Neue Lieder auf Schweizer Texte, so die Aufgabe – die Ergebnisse waren denkbar verschieden. Sie sind nun als Koproduktion mit Radio DRS bei Jecklin auf 2 CD's erschienen (siehe die Rubrik «Neuerscheinungen» in dieser Nummer) – zusammen mit Schoeck-Liedern, bei denen der Komponist die SängerInnen Elisabeth Gehri, Sylvia Gähwiller und Ernst Haefliger am Klavier begleitet. Diese Radioaufnahmen aus den Jahren 1942, 1946 und 1953 sind über den dokumentarischen Wert hinaus interessant und bilden schliesslich so etwas wie einen hörperspektivischen Fluchtpunkt zu den neuen Werken.

Schoeck-Werke bildeten ja auch in den Podiumskonzerten, in denen die neuen Lieder uraufgeführt wurden, den Gegenpol. *Rainer Boesch* hat sich am deutlichsten auf diese Vorbilder eingelassen, schon dadurch, dass er wie Schoeck Hermann Hesse-Texte wählte. Seine «Lieder vom Tod» basieren auf Schoecks «Das Ziel». Man denkt zunächst an eine Imitation, aber solche Stilverstellung kann ja bei einem Musiker wie Boesch nur sehr reflektiert geschehen. Die Klänge, die man von einem Computerkomponisten so nicht erwartet hätte, wurden vom Computer – mit Schoeck-Materialien – generiert. Man fühlt sich so ständig an Bekanntes erinnert und vermag's doch kaum zu bestimmen. Der Computer als Vexierspiegel, als (post)modernes Verarbeitungsinstrument, dessen Technologie dann in der Musik selber nicht spürbar wird. Die sechs Lieder (plus Klavier-Intermezzo) sind vor allem aus diesem Blickwinkel interessant.

Je drei Gedichte von Katharina Sallenbach vertonten *Peter Wettstein* («Sehnsucht») und *Josef Haselbach* («Drei Lieder»). Wettstein nähert sich den knapp formulierten Texten mit einer sparsamen Setzweise, mit mehr düsterem Pathos schwingen sich die Lieder Haselbachs auf. *Martin Derungs* bezog sich am stärksten auf die «Zwingli-Stadt Zürich», indem er aktuelle Texte von Oiseau bleu (Dora Koster) vertonte, eine Musik, karg teilweise, stellenweise sich in der Begleitung dem Wort widersetzend, oft ihm illustrierend folgend.

Bewegten sich diese Lieder noch weitgehend innerhalb der Grenzen des Klavierlieds, so gab's daneben doch auch zwei Experimente, beide aus Winterthur: *Regina Irman* verarbeitete mit präpariertem Klavier Adolf-Wölfli-Texte in einer witzig-stur-frech-hintergründigen Weise. In diesem «vatterländischen Liederbogen» wird mit gesprochenen, sprechgesungenen, schräggesungenen Passagen in Bundeslied, Alpensegen, Trauermarsch etc. zu einer Quasi-Schlagzeug-Begleitung eine «Heimat» evoziert, urchig und spinnert. Und *Dieter Jordi* legte mit den «Spuren» auf 22 Gedichtausschnitte und Graffitis verschiedener Autoren einen vielschichtigen, neuartigen Reigen an. Die Texte aus dem Spätmittelalter, von Joseph von Eichendorff, Conrad Ferdinand Meyer und von heute (von Zürcher Mauern zumal), geordnet in drei sich mischenden Gruppen «Stimmen», «Stimmungen» und «Bestimmtes» sind auf knappste Weise vertont. Die Lieder dauern zwischen 11 und 109 Sekunden. Es sind «Spuren», die sich zu einem Weg legen. Kompositionstechnisch sind die Stücke vor allem spannend, weil den Differenzen zwischen dem temperierten Klavier und der rein intonierten Stimme nachgespürt wird.

Ermutigt vom Erfolg des Projekts, ging man den einmal eingeschlagenen Weg weiter: vom Klavierlied zum Klaviersolo – wieder in Form eines «Buchs». Inzwischen ist ein Zürcher Klavierbuch entstanden, ein Orgel- sowie ein Chorbuch sollen folgen. Das Klavierbuch, das am 8. Mai im Konservatorium Zürich von Studenten uraufgeführt wurde, entstand unter dem Arbeitstitel «Junge

Komponisten schreiben für junge Pianisten». Man wünschte sich also Werke, in denen junge Musiker an zeitgenössische Musik herangeführt werden.
Die Ergebnisse klingen auch hier höchst unterschiedlich: Gemeinsamkeiten bei diesen jungen Zürcher Komponisten und ihrem Klavierstil herauszufinden, scheint schwierig, ja unmöglich. Ansatz und Ausführung sind je verschieden – und doch gibt es ein Gemeinsames: Der Flügel wird vor allem als Schlagzeug verwendet, als Melodieinstrument tritt er kaum in Erscheinung. Ältere Musiker beklagen ja, dass das Gefühl für die Melodie und ihre Gestaltung heute verloren gegangen sei. Das Zürcher Klavierbuch wird da kaum Hilfe bieten. Eher im Gegenteil: Das Klavier singt hier nicht, es wird geschlagen.
Die sieben Komponisten, alle zwischen 30 und 40 Jahre alt, kommen bis auf eine Ausnahme von der Gitarre her. Das ist vielleicht auch der Grund, weshalb ihre Stücke kaum «pianistisch» klingen, ja sich dem Effekt und der Brillanz sogar verweigern. Am konventionellsten wirkte in diesem Rahmen eben die dreisätzige «Parabel» des Pianisten *Carl Rütti,* ein virtuoses und dankbares Stück, das – insgesamt kaum «neu» – in Anlage und Gestus des öftern an Messiaen erinnert. Bezeichnenderweise greift Rütti dafür auf ein Bibelzitat zurück. Jene heftige Auseinandersetzung mit dem Instrument, zu der die anderen Komponisten gezwungen waren, fehlt hier allerdings. Das Stück geht leicht von der Hand und ist fast eingängig, aber dann wirkt es neben den anderen Kompositionen doch allzu glatt.
Glätte kann man den anderen kaum nachsagen, wenngleich nur wenige am Klavier zu einer Eigenständigkeit gefunden haben. In *Patrice Chopards* «Tasten im Raum» tastet sich der Pianist erst mal an sein Instrument heran, indem er daran klopft und schlägt: erst allmählich findet er zu den Tönen. Auch in *Walther Gigers* rasanterer «Toccata a Merz» taucht dieses Moment auf. Der Komponist schreibt auch, er sei von einer Haltung ausgegangen, die der eines Kindes vergleichbar sei, «das ungestüm in die Tasten schlägt, allmählich ruhiger wird und sich auf die entstehenden Figuren und Gebärden einzulassen beginnt». Das ist in beiden Fällen hübsch, aber gründlichere Versuche der Art sind hinlänglich bekannt. Nun, vielleicht dachten sich die Komponisten, junge Pianisten könnten ihr Instrument auch einmal von einer anderen Seite kennenlernen, und vielleicht haben sie damit nicht mal ganz unrecht.
Auf jeden Fall sucht *Regina Irman* eine andere Klanglichkeit. Sie verwandelt in «Schwarzes Glück» den Flügel abermals (wie schon im Liederbuch) durch die Präparation in ein Schlaginstrument (ein vielfältig klingendes allerdings). Ihr Stück verweigert sich am stärksten der gewünschten pädagogischen Zielsetzung. Ihr «Schwarzes Glück» führt den Studenten nicht behutsam an Neue Musik heran, sondern «wirft ihn unverzüglich ins kalte Wasser». Das Stück ist vor allem in rhythmischer Hinsicht schwierig, und es wurde denn auch bei der Uraufführung des Klavierbuchs am 8. Mai im Konservatorium Zürich nicht vollständig aufgeführt. Die Gesamtform wurde so nicht einsichtig.
Etwas ratlos hinterliess den Hörer auch «NIX – six grounds» von *Dieter Jordi,* eine Musik, die sich in sich selbst dreht und darin ganz anders ist als die vielgestaltigen «Spuren». Sechs Sätze spannen sich über die sieben Wiederholungen eines Ablaufs und unterbrechen diesen Prozess von Steigerung und Zurücknahme immer an einer anderen Stelle. Man möge auf die Nuancen hören, liess der Komponist in seinem Programmtext durchblicken. Gern; dennoch erschloss sich einem das Stück beim ersten Hören kaum.
Mischa Käser macht in seinen «Albumblättern» auch das Blatt, das der Pianist jeweils vor sich hat, zum Thema. Zwischen kurzen Stückchen mit Titeln wie «Schmieriges Presto», «Quintendynastie» oder «Faust», die also spezielle pianistische Probleme aufgreifen, stehen «Leerblätter» mit Fast-Stille, deren minimes Material durchgehend wieder ein Stück ergibt. Auch da wär's schön gewesen, hätte man das Ganze nochmals hören können.
Am prägnantesten klang an diesem Abend die simpel als «Klavierstück IV» bezeichnete Etüde von *Martin Wehrli.* Ausgehend von chromatischen Tonfolgen, die polyphon übereinandergeschichtet werden, schuf er eine Übung für differenzierendes Klavierspiel (und ein entsprechendes Hören). In einer knappen, genauen und einleuchtenden Weise schien mir da die Aufgabe des Projekts erfüllt.

Thomas Meyer

Agitation und Ambivalenz

Junifestwochen Zürich: Der Film «Das Neue Babylon» mit der Originalmusik von Schostakowitsch

Um seine Kunstfeindlichkeit wenigstens einmal jährlich in die Welt hinauszuposaunen, veranstaltet Zürich – dankenswert synchronisiert mit meinen immer in jenem Monat auftretenden Kreislaufproblemen – seine Junifestwochen. Dieses Jahr wurde, als hätte die Perestroika nicht schon genügend Probleme im eigenen Land, die Sowjetunion zum Generalthema der zürcherischen Lustbarkeiten auserwählt. Und da die dort zurzeit stattfindenden Umwälzungen Künstler und Intellektuelle zwar aufwecken, aber bis anhin – anderslautenden Behauptungen zum Trotz – nicht gerade inspirieren, war es nicht schwierig, das im allgemeinen erbärmliche Niveau der Musentempel an der Limmat durch sowjetische Importe in seiner Hoffnungslosigkeit zu bestätigen.
Dennoch gab es die jährlichen Pannen – oder Lichtblicke, je nachdem. So schlich sich etwa im Volkshaus, den Kragen hochgeschlagen, die *basel sinfonietta* einen Abend lang ins Festgedränge, zog Filmbüchsen und eine dicke Partitur unter den Trenchcoats hervor und präsentierte den Film «Das Neue Babylon» von Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg mit der Livemusik von Dimitri Schostakowitsch. Der Film (hier fälschlicherweise mit 20 statt 16 Bildern pro Sekunde vorgeführt) ist schlicht und einfach ein Meisterwerk. Entstanden in dem wohl reichsten Jahr des sowjetischen Kinos – 1928 –, in dem Eisensteins «Oktober» und Pudowkins «Sturm über Asien» ihre Premiere erlebten und gleichzeitig mit dem «Neuen Babylon» Vertows «Der Mann mit der Filmkamera», Dvzhenkos «Arsenal» und Eisensteins «Generallinie» in Produktion gingen. Zwischen all diesen Riesen ist das *chef d'œuvre* des Regiegespanns Kosinzew und Trauberg etwas von der Rampe weggedrängt worden. Zu Unrecht, denn dieser Film über die Pariser Kommune von 1871 ist einer der schönsten und vollkommensten in der Geschichte der Filmkunst überhaupt, zumal er von einer wunderbaren, eigens dafür geschriebenen Musik begleitet wird, die nicht nur für die Periode des Stummfilms als mustergültig angesehen werden kann.
«Das Neue Babylon» ist – wie viele grosse Kunstwerke – ein Zwitter, das Produkt einer Übergangszeit, voller Adieus und Willkommensgrüsse, gespannt zwischen Kai und Schiff und von beiden glückselig schmarotzend. Das Fruchtland des russischen Formalismus, das die beiden Regisseure im Jahre 1921 mit der Gründung der FEKS, der Fabrik des exzentrischen Schauspielers, selbst ein Stück weit freilegten, wird ebenso konsequent ausgeschritten, wie anderseits die weissgott heiklen Prinzipien des sozialistischen Realismus erstmals – und mehrere Jahre, wohlverstanden, bevor diese dann per Staatsdekret durchgesetzt wurden – meisterhaft angewendet werden. Hemmungslos wird mit einer eigenwilligen Montage, mit einer ganz neuartigen Form des Erzählens experimentiert, zugleich aber ist das Ganze vollgesaugt mit den Errungenschaften der anderen, älteren Künste, betreiben die Filmer Mimikry mit Malern, Poeten und Komponisten.[1] Mit anderen Worten: «Das Neue Babylon» ist Schleuder und Vorratskammer zugleich.
Das zeigt sich schon an der Formkonstruktion. Im «Neuen Babylon» werden weder die historischen Fakten der Pariser Kommune referiert (vielmehr setzt es deren Kenntnis voraus), noch bedienen sich ihre Macher der traditionellen Methode, *pars pro toto* eine Episode aus den Ereignissen herauszulösen und sie mehr oder weniger frei auszuschmükken. Ihr Konzept war ebenso neuartig wie ambitiös: Ähnlich wie Eisenstein, der zu jener Zeit öffentlich über die Möglichkeit nachdachte, «Das Kapital» zu verfilmen, machten sich Kosinzew und Trauberg daran, Marx' «Bürgerkrieg in Frankreich» filmisch umzusetzen. Dabei wurde keine Buchstabentreue anvisiert, vielmehr wurde ver-

sucht – wie Eisenstein sich ausdrückte – «die Abstraktion einer These unmittelbar auf emotioneller Ebene aufblühen zu lassen». Und dies nicht etwa als ästhetische Schachübung; eine Instrumentalisierung der neuen Kunst innerhalb einer umfassenderen, sprich politischen Strategie war angesagt: ein derartiges «Film-Traktat ... soll den Arbeiter lehren, dialektisch zu denken».[2]

Wie nun aber ein solch unbescheidenes Unterfangen angehen, wie eine wissenschaftliche Vorlage in Filmkunst verwandeln? Zum Glück hatte Marx da selbst bereits ein bisschen vorgearbeitet. Schon seine Sprache ist alles andere als trocken und schematisch; auffallend zudem, wie «bei Marx der Klassenkampf in Verallgemeinerungen gefasst ist, die bis zur Metapher zugespitzt werden» (Kosinzew).[3] Dazu eine charakteristische Textstelle: «Das Paris des Thiers [er wurde nach der von ihm veranlassten blutigen Niederschlagung der Kommune Präsident der Republik. Anm. der Red.] war nicht das wirkliche Paris der ‹schoflen Menge›, sondern ein Phantasie-Paris, das Paris der Francsfileurs, das Paris der Boulevards, männlich wie weiblich, das reiche, das kapitalistische, das vergoldete, das faulenzende Paris, das sich jetzt mit seinen Lakaien, seinen Hochstaplern, seiner literarischen Zigeunerbande und seinen Kokotten in Versailles [...] drängte; für das der Bürgerkrieg nur ein angenehmes Zwischenspiel war; das den Kampf durchs Fernglas betrachtete, die Kanonenschüsse zählte und bei seiner eignen Ehre und der seiner Huren schwor, das Schauspiel sei unendlich besser arrangiert, als es im Theater der Porte Saint-Martin je gewesen.»[4]

Sarkastisch wird in diesem Text die Metapher des Theaters eingeführt. Die herrschende Klasse beobachtet den Bürgerkrieg wie unbeteiligt «durchs Fernglas», als sässe sie in einer Opernloge. Die Bourgeois sind die Voyeurs im Spiel, aussenstehend und doch beteiligt, wodurch ihnen etwas Unwirkliches zuteil wird; Vertreter sind sie eines «Phantasie-Paris», das Marx bis ins sprachstilistische Detail von den realen Lebensbedingungen der «schoflen Menge» absetzt. Beides, Theatermetapher wie Stilkontrast geben ebenfalls dem «Neuen Babylon» das Gepräge. Das Leben der Bourgeoisie erscheint dort wie eine nie endenwollende Operette, ein ewiger Walzertraum. (Auf diese Weise, so könnte man sagen, hat sich der marxsche Sprachduktus bis in die Musik Schostakowitschs fortgesetzt.) Ausschliesslich werden die Bürger an Orten des Vergnügens und des hemmungslosen Konsums vorgeführt, während das Proletariat mit ebensolcher Ausschliesslichkeit bei der Arbeit gezeigt wird – und sei es der des Barrikadenbaus. Die Unwirklichkeit des bourgeoisen Treibens wird noch dadurch verstärkt, dass diese Klasse, im Gegensatz zu den Arbeitern, nie in ihrem Privatdasein gezeigt wird, sondern immer als karnevalesker Spuk in den öffentlichen Stätten der Lust.

Die Gegenüberstellung - wie in Marx' Text mit scharf divergierenden formalen Mitteln umgesetzt – ist zunächst streng dualistisch angelegt. Die meist statischen Kameraeinstellungen trennen die beiden opponierenden Klassen schon durch das Prinzip ihrer *cadrage:* die äusserst fragmentarisierte Auflösung, die erst in der Montage zu einer Einheit zusammengeschweisst wird, vereint nur in ganz seltenen Ausnahmefällen Bürger und Proleten in ein- und demselben Bildausschnitt. Auf fast al-

Der Unternehmer

len Ebenen wird die formale Trennung durch eine Vielzahl von Kontrastpaaren verstärkt: in der Lichtgestaltung (grelles Schwarzweiss für die Bürger, feinste Grauabstufung für die Proleten), im Spiel der Akteure (Slapstick bzw. Kammerspiel in der Art Stanislawskis), in der Musik (grimassierende Parodien bzw. eher verhaltener Trauerduktus). Dass dieser Film derart multipel auf Widerspruch angelegt ist, hat mit der Agitprop-Euphorie in der Sowjetunion jener Jahre zu tun. Und gewiss: Heute, da wir mit vollem Bauch das Ganze natürlich ungeheuer viel nuancierter sehen, hätte ein Film wie «Das Neue Babylon» an unseren Tischen einen denkbar schlechten Stand, erschöpfte sich seine politische Ästhetik im Aufschichten unversöhnlicher Oppositionspaare. Welch Glück darum für uns gesättigte Schöngeister, dass Kosinzew und Trauberg ihren Holzhammer in einen feinen Kunstpelz aus Vermittlungen, Verwandlungen, Umschlägen, Entsprechungen und raffiniert angelegten Ambivalenzen gehüllt haben, allerdings ohne dass er dabei an dialektischer Wucht verliert. Im Gegenteil: zunächst sind auch die synthetisierenden Elemente wieder ganz einfache. Das fängt damit an, dass Proletariat und Bourgeoisie mittels Blickkontakt nach der Schnitt / Gegenschnitt-Methode auch in emotionelle Beziehung zueinandergebracht werden, und dies nicht selten über Raum und Zeit hinaus, etwa wenn die sterbenden Barrikadenkämpfer unmittelbar der in Wirklichkeit sich meilenweit entfernt aufhaltenden Bourgeoisie gegenübergestellt werden, so als wäre das Gemetzel ein Opernfinale und die Versailles-Réfugiés das begeistert applaudierende Publikum.

Ein wunderbarer Umschlag wird auch mit dem an sich einfachen Effektmittel des Rauchs erzielt. Üppig über alle Klassenschranken hinweg in die Szenen gepustet, hat es zunächst den Zweck, zusammen mit einer für starke Unschärfe sorgenden Objektivwahl eine impressionistische Bildhaftigkeit zu bewirken (Monet und Renoir lassen grüssen). Doch gewinnt das Formale sofort inhaltliche Substanz, wenn hart an ein verrauchtes *Café dansant*-Tableau eine dampfende Waschküche geschnitten ist. Gerade weil das technische Mittel für beide das gleiche ist, wirkt der soziale Umschlag ebenso sarkastisch wie zwingend. Choreographie und Musik setzen dann bei einer späteren gleichartigen Szenenfolge dem polemischen Einfall noch eins drauf: Im 4. Akt der achtteiligen Filmfabel nimmt das Volk den voreilig vor den deutschen Truppen kapitulierenden Bürgern das Heft aus der Hand und verteidigt Paris selbst. Ein Unternehmer, den die deutsche Invasion beim Festen nicht weiter gestört hatte, wird von der Machtübernahme der kleinen Leute mitten in der Einstudierung einer neuen Operette aufgeschreckt. Die lüpfige Musik bricht ab, der Kapitalist und die Sänger halten inne. Ein Zwischenschnitt zeigt eine Arbeiterin, ebenfalls abwartend über ihren Waschtrog gebeugt (Rauch wird wieder zu Dampf). Alles verharrt. Dann auf einmal beginnt die Wäscherin, stürmisch ihre Wäsche zu schwingen. Wildheit und Frische der Musik, die bisher eindeutig der Herrschaft vorbehalten waren, wechseln zur Waschküche hinüber, und während gerade noch die Choreographie im Theater bestellt wurde, wirbelt jetzt ein Fandango der Wäschestücke und Seifenspritzer in das plebejische Grau der Arbeitshäuser. Wutentbrannt erklärt der Patron die musikalische Bouffonade für durchgefallen und flieht mitsamt der ganzen Operettensippschaft nach Versailles.

So eindeutig die politische Aussage des Films ist, so doppelbödig sind bei näherer Betrachtung die stilistischen Mittel, mit denen die Klassengegensätze in Szene gesetzt sind. Vor allem die Musik begibt sich dabei kühn aufs Glatteis. Da ich darauf gesondert eingehen werde, hier ein Beispiel beunruhigender optischer Ambivalenz: Die Bürger im Film betätigen sich, wie gesagt, als Voyeurs; dauernd fuchteln sie mit Lorgnetten und Ferngläser herum. Ganz egal, ob Operette, Barrikadenbau oder Kommunar-

Die deutsche Invasion von Paris

denmassaker, sie können sich einfach nicht satt sehen. Es sind Zuschauer. Aber – Zuschauer, das sind wir in unseren Kinosesseln ja auch! Auch wir schauen den Ereignissen auf der Leinwand andächtig zurückgelehnt zu. Mit diskreten, aber unübersehbaren Hin-

weisen machen uns die beiden Regisseure auf die ungemütliche Verwandtschaft mit den Schurken in ihrem Film aufmerksam; einmal lassen sie gar am Schluss einer Episode provokativ den abgefilmten Vorhang herunter. Während also einerseits unsere Sympathien auf die Seite des kämpfenden Volks gelenkt werden, ist unsere Beobachtungsposition perfiderweise mit der Gegenseite verkettet. So stehen wir plötzlich ungewollt zwischen den Fronten. Und genau diese Position ist im Film von einer zentralen Figur besetzt, der des Bauern Jean. Dieser wurde im französisch-deutschen Krieg zum Militär eingezogen und trifft, gerade erst demobilisiert, auf Louise, eine junge Verkäuferin aus dem Warenhaus «Das neue Babylon». Eine Liebesgeschichte bahnt sich an, die aber, noch bevor sie sich entfalten kann, jäh abreisst, als Jean sich weigert, Louise und ihren Genossen bei der Verteidigung von Paris zu helfen. Mit der fliehenden Bourgeoisie

Der «Fandango» der Wäscherin

zieht der vom Kampf erschöpfte Bauernsohn, der nichts sehnlicher wünscht als in sein Heimatdorf zurückzukehren, nach Versailles. Dort aber wird er, der politisch Apathische, von der Reaktion umgehend in die Truppen eingereiht, die gegen die Kommunarden losgeschickt werden. Beim Sturm auf die Barrikaden trifft Jean abermals auf Louise, die jetzt in der vordersten Linie der Verteidigung steht. Als er verwirrt zögert, hält die filmische Zeit einen Augenblick atemlos inne, dann stösst Jean die fern-nahe Geliebte brutal zu Boden. In einer sarkastischen Einstellung hebt sich daraufhin Jeans Silhouette triumphierend über die Barrikade, und während er sich langsam zur Kamera umdreht, schwillt die Musik zu einer diatonisch aufsteigenden Kadenzlinie an, die in ihrer Vulgarität kaum zu überbieten ist. Da trifft uns – Zuschauer – Jeans Blick. Er ist voller Verzweiflung und Entsetzen. Im Moment, wo die Tonika erreicht wird, wechselt die Einstellung zum Gegenschuss, zeigt – wieder an unserer Stelle – die applaudierende Bourgeoisie in Versailles, worauf im Orchester ein – wie Schostakowitsch es formulierte – «wilder und ‹obszöner› Walzer»[5] vom Zaun bricht.

Bernard Eisenschitz hat in einem luziden Artikel[6] erstmals auf die auch innerhalb der filmischen Struktur entschei-

Jean und Louise

dend unentschiedene Rolle des jungen Bauers Jean hingewiesen. Es handle sich bei ihm um «eine buchstäblich exzentrische[7] Figur (...), die von Akt zu Akt ihre Position ausserhalb der Geschichte reproduziert. (...) Ob der Soldat nach Versailles abreist, auf der Barrikade den Schuhmacher tötet, nach dem Spaten greift, um die erschossenen Kommunarden zu begraben: niemals ist seine Blindheit etwas anderes als eine aufgeschobene Möglichkeit. Niemals ist sein Positionsbezug vollzogen: dieser ist aus dem Film ins Heute verschoben und ausdrücklich durch den Schluss als das Wesentliche bezeichnet: ‹Wir werden uns wieder sehen, Jean ...› ‹Wir sehen uns wieder, wir Kommunarden.›»[8]

Musikalisch wird dieser offene Schluss durch das Zitat des Anfangs der «Internationale» noch verstärkt: Indem Schostakowitsch das Anheben dieser symbolträchtigen Melodie für das Ende aufspart, erzeugt er eine an Eisler gemahnende *open end*-Dynamik, die das geschlossene Kunstwerk zur Wirklichkeit hin durchbricht. Und da sitzen ja bekanntlich wir, ähnlich wie Jean hin- und hergerissen zwischen den antagonistischen Hauptakteuren des Films: emotionell auf seiten des Proletariats, positionell auf seiten der Bourgeoisie; Jean, weil er Kopf und Herz nicht zusammenkriegt, wir – weit unfreiwilliger –, weil wir das «Opfer» einer ingeniösen ästhetischen Strategie geworden sind. Dennoch ist klar: Mit dem «wir» sind alle Jeans, ist die Bauernschaft gemeint. Sie, jene merkwürdig ambivalente, unentschlossene dritte Kraft, die im passiven Protagonisten ihr Spiegelbild vorgehalten bekommt, ist das geheime Zielpublikum dieses Films. Und das mit Grund. Denn im gleichen Jahr, in dem unser Film in Produktion ging, hatte Stalin die Bauernfrage als Hauptproblem der sich etablierenden Sowjetmacht auf die Tagesordnung gesetzt. «Die mittlere Bauernschaft bildet eine zögernde Gruppe (...). Die Verstärkung der Arbeit unter den armen Bauern ist eine der vordringlichsten Aufgaben unserer Partei.»[9] Eine wichtige Rolle sollte dabei das Kino spielen. Bis anhin war der Film indessen ein städtisches Phänomen, das vorwiegend Angehörige der Intelligenz und des Kleinbürgertums anzog. Im Jahr 1925 gab es nur 700 Kinos auf dem ganzen riesigen Land ausserhalb der Städte; fünf Jahre später aber waren es schon 14'000. Machten die Landkinos 1925 erst 19 Prozent des gesamten Kinobestandes aus, so kletterte ihr Anteil im Jahre 1930 auf 58 Prozent. Das zog selbstverständlich drastische Veränderungen in der Zusammensetzung des Publikums nach sich: Die Kinos wurden gegen Ende der zwanziger Jahre immer mehr von Arbeitern und Bauern frequentiert.[10]

Allerdings soll nicht verschwiegen werden, dass Trauberg und Kosinzew mit ihrem Einbeziehen des Zielpublikums in die Struktur des Films damals jämmerlich durchfielen. Gerade die raffinierten Ambivalenzen, mit denen sie ihre neuartige Rezeptionsästhetik in Bewegung setzten, bewirkten bloss, dass ihnen eine verdächtig sympathische Darstellung der Bourgeoisie vorgeworfen wurde.[11] (Noch drastischer fiel die Musik durch, aber davon später.)

So bleiben heute, wo der agrarpolitische Gebrauchswert des Werks in den Hintergrund getreten sein dürfte, die dafür entworfenen Formprinzipien als ästhetischer Eigenwert zu bestaunen. Und hier, liebe Freunde der *Dissonanz*, nähern wir uns endlich der Musik! Denn um der ausgetüftelten Wirkungsstrategie Form zu geben, griffen die beiden Regisseure zur symphonischen Analogie: «Die filmischen Bilder, die damals entstanden», so erinnerte sich Kosinzew Jahrzehnte später, «waren mehr musikalisch als dramatisch. [...] Die Episoden nahmen wie die Sätze einer visuellen Symphonie Gestalt an. Jeder Satz unterschied sich zunächst durch seinen gefühlsmässigen Charakter, durch den Rhythmus. Das unheilvolle Scherzo des Zusammenbruchs des Zweiten Kaiserreichs; das langsame und schmerzliche Andante (Die Belagerung von Paris); das strahlende Thema der Befreiung (Die Kommune); die schwungvolle Melodie des Kampfes; das Requiem des Schlusses. So entstanden nach und nach die Umrisse der Idee.»[12] Statt eine durchgehende Geschichte zu konstruieren, hätten sie versucht, die Einheit durch «die einzigartige musikalische Wucht der Zeit» zu erzielen. Und beim Schnitt beschlich sie immer wieder das Gefühl, richtiggehend zu instrumentieren, die Einstellungstypen wie instrumentale Gruppen einander gegenüberzustellen. Doch abgesehen von solchen Analogien besetzt die Musik noch in einem ganz unmittelbaren Sinn die Bilder. Mir ist kein anderes Werk der Stummfilmära bekannt, in dem soviele optische Signale auf Musik verweisen. Da wiegt sich die Hand des *patron* im Takt, da wird in Partituren geblättert. Tanzpaare wirbeln durchs Bild, ein Dirigent dreht uns – wie üblich – den Rük-

ken zu, Sänger, Stehgeiger, Trommler und Trompeter erscheinen, ganze Blechsektionen schmettern im Zwischenschnitt, und auf der Barrikade wird gar ein Klavier traktiert. «Erstaunt es da noch», murmelte Kosinzew zufrieden, «dass der Film eine eigens für ihn geschriebene Musik brauchte?»[13]
Dimitri Schostakowitsch war, als er den Auftrag für die Filmmusik erhielt, erst 23 Jahre alt und gerade fertig geworden mit der kolossal frechen Partitur der Oper «Die Nase». Zwar ist «Die Nase» in der musikalischen Substanz deutlich radikaler als die spätere Gebrauchsmusik, diese steht aber der Oper an dialektischer Spannung zwischen Bild- und Tonebene nicht nach. Wenn auch der Kompositionsauftrag für das sowjetische Kino dieser Zeit eine ziemliche Novität war, kam der junge Schostakowitsch nicht ganz jungfräulich zum Film. Lange Zeit hatte er zwecks Broterwerb alle möglichen Streifen vom Klavier aus begleiten müssen, – eine Arbeit, die ihn zutiefst angewidert haben soll. In seiner Musik zum «Neuen Babylon» sind denn auch einige Seitenhiebe auf die Unsitten der Kinotheken der damaligen Zeit freihaus mitgeliefert.
Mächtig hat sich Schostakowitsch über bestimmte Klischees aufgeregt – und seien es «sozialistische»: etwa die offensichtliche Angewohnheit der sowjetischen Komponisten, ihre Helden der Arbeit immer und ewig mit Trommelwirbeln anzukündigen. Verschmitzt ordnet Schostakowitsch im «Neuen Babylon» ausgerechnet dem Kapitalisten die perkussive Visitenkarte zu. Eine andere Gepflogenheit jener Tage kam ihm offensichtlich derart blöd vor, dass er durch schlichte Verweigerung seiner Verärgerung darüber Luft machte. «Auf der Leinwand – eine Trompete, und selbstverständlich, in diesem Augenblick schreit auch eine Trompete im Orchester ihre Präsenz heraus. Das macht einen beachtlichen Erfolg»,[14] bemerkte er sarkastisch. Nun haben ihm – wer weiss aus welcher Absicht – auch die Regisseure des «Neuen Babylons» optisch einige Male eine (Militär-) Trompete beschert. Aber obwohl Dimitri es sich sonst nicht nehmen lässt, sogar eine Nähmaschine und den Hammer eines Schuhmachers musikalisch zu synchronisieren, schreibt er der Trompete bockig ein *tacet* in die Noten, jedesmal wenn auf der Leinwand ein Stück kämpferisches Kupferrohr an die Lippen gedrückt wird. Schostakowitschs Verachtung für die musikalischen Gepflogenheiten der Lichtspielhäuser seiner Zeit steht Pate bei einem der grossartigsten Einfälle des ganzen Films, einem Einfall, der zugleich beweist, wie eng und geistesverwandt hier Regisseur und Komponist zusammengearbeitet haben müssen:
Als das Militär von Versailles gegen Paris vorrückt, errichten die Kommunarden Barrikaden aus allem, was ihnen unter die Finger kommt: Steine, Hausrat, Schaufensterpuppen, egal. Zwei schleppen gar einen Flügel heran, und bald pfeifen Kugeln über Saiten und Tasten. Aus dem Rathaus schleichen sich die Deputierten. Peinlich sind sie sich ihres jämmerlichen Versagens bewusst und erklären darum – Hand auf dem linken Revers –, mit dem Volk sterben zu wollen. Worauf sie sich demütig unter die Kämpfenden hinter den Barrikaden einreihen. Nur einer klettert hinauf. Zum Klavier. Und während ringsum die Kommunarden fallen, spielt der schlohweisse Abgeordnete das sentimentale Salonstück «Ein altes französisches Lied» aus dem «Album für die Jugend» von Tschaikowsky. Und das ist nun wirklich unsäglich frech, bösartig und – zutiefst erschütternd!
Ja, der Einfall ist genial: Auf dem tragischen Höhepunkt des Films schweigt plötzlich das ganze Orchester. Die grösste Wirkung wird durch die grösste Reduktion erreicht. Nur ein Klavier erklingt. Aber, Moment, das kennt man doch! Ein Orchester war ja schliesslich die Ausnahme, und das Tasteninstrument im Kinosaal jener Tage die Regel. Und gemeinhin ertönten darauf ebensolche unsägliche Salonstücke wie hier und oft ebenso unpassend zu der gerade projektierten Szene. Bloss: Unpassend? Woher denn diese Erschütterung? Politisch sitzt die Stückwahl eigentlich wie angegossen. Oder ist sie etwa keine Kritik an der vom Volk entfremdeten Regierung, die als Trost für eine verfehlte Politik den Leuten zum (tödlichen) Abschied ein Liedchen vorspielt? Aber das erklärt noch nicht die Erschütterung! Ist sie darin zu suchen, dass die Kommunarden hier ausgerechnet von der Musik des Klassenfeindes betrauert in den Tod gehen? Immerhin, während zu den Bürgerszenen die beliebtesten Operettenmelodien der Zeit erklingen, ist Schostakowitsch beim Proletariat äusserst zurückhaltend mit der Zuweisung irgendwelcher «typischer» Musik. Nur zwei alte Revolutionslieder, fast zu Maschinenmusik versponnen, begleiten die Feiern des Aufstandes. «Die Internationale», das *Commune*-Lied *par excellence* wird für den Schluss aufgespart, um dort über die Gräber der Kommunarden und die filmische Zeit hinaus in die Zukunft zu verweisen. Dies deutet an: Die proletarische Kultur ist bloss ein Versprechen; noch gehört den Arbeitern nichts, noch sind sie sogar für ihre Trauer auf Leihwaren, auf Abfallprodukte der herrschenden Kultur angewiesen, in diesem Fall auf pädagogische Salonmusik. Gewiss, auch das ist mitgedacht an dieser grossartigen Stelle, aber als Erklärung für ihre Emotionalität reicht es auch nicht aus. Nein, die merkwürdige Ergriffenheit, die diese Szene auslöst, ist wirkungsästhetisch vor allem durch eine besonders glückliche Anwendung des sogenannten Verfremdungseffektes begründet.
Heute wird der V-Effekt vorschnell Bertolt Brecht als Erfinder zugeschrieben. Dabei waren es die russischen Formalisten, die ihn in der Literatur einführten, und Kosinzew und Trauberg, die ihn erstmals in Theater und Film anwandten. Dazu heisst es in einem Artikel von 1928: «Es handelt sich um eine exzentrische Kombination von Gegenständen, um das Auftauchen eines Gegenstandes ausserhalb seiner natürlichen Umgebung und um die Darstellung von Beziehungen, die er mit einer Umgebung unterhält, die ihm nicht entspricht.»[15] Trauberg und Kosinzew wenden dieses Prinzip als «emotionelle Technik» an: Immer dort, wo eigentlich grosse pathetische Gefühlsausbrüche angebracht wären – wo immer auch eine gewisse Hohlheit und Verbrauchtheit der Mittel droht –, optieren sie für eine unerwartete Perspektive. Gerade weil hinter diesem Gegen-den-Strich-Inszenieren die eigentlich angesagte grosse emotionale Geste als Gegenfolie präsent bleibt, können Gefühle wieder unverbraucht durchbrechen. – Was zu beweisen war.

Sterbende Kommunardin und – im Gegenschuss – applaudierende Bourgeoisie

Die Prinzipien, nach denen Schostakowitsch die Musik zum «Neuen Babylon» komponierte, können (und wollen) auch sonst ihre Herkunft aus der *music-sheet*-Praxis der Kinomusikanten nicht verleugnen. Gerade das, was ihre Modernität und Frechheit ausmacht – die Collageform und das sich schier überschlagende Zitieren «niedriger» Musik –, war (wenigstens der Methode nach) feile Münze in jedem Kinosaal. «Die erste Filmmusikergeneration übernahm die einstudierten Salonstücke, Potpourris, Fantasien, Opernparaphrasen, Ouvertüren und Tänze ihrer Caféhaus- und Biergartenvergangenheit.»[16] Schostakowitsch schärfte den Schrott bloss zum sarkastisch geführten Florett. Davon blieb sogar die *Marseillaise* nicht verschont. Nicht erst heute, wo beim *Bicentenaire* die Revolutionsfeier zur reaktionären Farce verkommt und Jessye Nor-

man zur Ehre der vereinigten Imperialisten das berühmte Kampflied in bisher unerreichtem Largo-Tempo und mit ebenso rekordverdächtigem Vibrato über den Laufsteg bringt, – schon damals scheinen die Macher des «Neuen Babylon» dem Tonfall des alten *Allons enfants* nicht mehr so ganz getraut zu haben. Immerhin hatte zwei Jahre zuvor der französische Cineast Abel Gance in seinem «Napoleon»-Film die *Marseillaise* für eine höchst fragwürdige, bei-

Die «Marseillaise» als Kampfgesang der Reaktion

nahe faschistoide Ideologie reklamiert. Entschlossen drehen die Sowjetrussen darum den Spiess um und deklarieren die Hymne kurzerhand zum Kampfgesang der Reaktion. Auch hier also wieder die Ambivalenz der Mittel: das einzige Revolutionslied, das *in extenso* im Film auftritt, wird nicht den Aufständischen, sondern deren Henkern zugeordnet!

Ein weiteres Opfer des babylonischen Parodieverfahrens ist Offenbach. Sein Cancan und Walzer aus *La belle Hélène* werden zu Chiffren bourgeoiser Dekadenz. Aber wie listig Schostakowitsch auch mit ihnen umgeht, – für passende Doppeldeutigkeit hat schon der grosse Jacques selbst gesorgt. Immerhin hat der *Belle Hélène*-Walzer, der im Film den schlüpfrigen Tanz im gefährdeten Paris markiert, schon in Offenbachs Operette eine ähnliche Funktion. Bedenkt man diesen Kontext mit, bekommt die entsprechende Stelle im «Neuen Babylon» einen zusätzlichen Witz. Denn während hier inmitten unbändiger Fröhlichkeit der Aufbruch der französischen Armee gegen die Deutschen gefeiert wird, singt Hélène mit ebendiesem Walzer ihren ungeliebten Gatten in die Badekur, damit sie sich ungestört der Lust hingeben kann. Man festet, weil das Unheil unabwendbar ist – «Tu comprends qu'ça n'peut pas durer longtemps» –, denn bald wird der trojanische Krieg ausbrechen. «Klarer, unbarmherziger – bei aller heiteren, erregenden Zweideutigkeit – ist einem System die Untergangsprognose wohl nie gestellt worden als in dieser Meisteroperette.»[17] Und tatsächlich ist Schostakowitschs Musik hier Offenbach am verwandtesten. Beide geniessen es, das angeblich Edle und Hehre herunterzuziehen; beide treiben ihre grelle Instrumentation, die nicht selten schlechte Musikermanieren aufs Korn nimmt, bis zur decouvrierenden Vulgarität (ähnlich bestialisch herausposaunte Kadenzgänge wie der weiter oben analysierte gibt es auch bei Offenbach, etwa in der Ouvertüre zur *Grande-duchesse de Gérolstein)*. Bei beiden ist auch dies der Punkt, wo musikalische Attitüden in gesellschaftliche Kritik umschlagen. Und schliesslich sind bei beiden die Mittel, deren sie sich dabei bedienen, zutiefst ambivalent.

Dass der junge Schostakowitsch für die Musik des «Neuen Babylons» gewonnen werden konnte, war ein Glücksfall nicht nur wegen seiner kompositorischen Qualitäten, sondern auch in methodischer Hinsicht. Kosinzew: «Wir hatten die gleichen Ideen: die Sequenzen nicht zu illustrieren, sondern ihnen eine neue Qualität zu geben, eine neue Dimension; die Musik musste gegen die Handlung laufen, um den inneren, tiefen Sinn dessen, was geschah, zu enthüllen.» Dafür gibt der Regisseur zwei Beispiele. Im ersten beschreibt er, wie im *Café dansant* die Nachricht vom Heranrücken der preussischen Truppen eintrifft: «Das musikalische Thema der Invasion – immer noch von weitem und gedämpft – wird hörbar in den Sequenzen, wo der Journalist die Depesche liest; dieses Thema wird deutlicher, während die Kavallerie herangaloppiert kommt; aber es erreicht seine volle Kraft erst, wenn man auf der Leinwand nur noch die leere Tanzfläche sieht. Ein einsamer Betrunkener schlägt dort Purzelbäume, während das Orchester mit bedrohlicher Gewalt lärmt und sich in ein donnerndes *tutti* entlädt. Es gibt auch die umgekehrte Verbindung: Der mörderische Soldat bleibt in einer verlassenen, von Flammen ruinierten Strasse stehen, während von weitem und an Stärke zunehmend der schmachtende und mondäne Walzer aus Versailles ankommt.»[18]

Der Durchfall der Musik anlässlich der

Leonid Trauberg

Grigori Kosinzew

Premiere war nicht nur der radikalen Durchführung derartiger doppelbödiger Bravourstücke zuzuschreiben, sondern ebenso den Musikern im Graben; sie sollen völlig asynchron und nichts verstehend drauflos gefiedelt und getuttert haben. Der *échec* wurde dadurch nur kompletter. Die Partitur verschwand, galt lange Zeit als verloren, und erst 1975 – kurz nach Schostakowitschs Tod – tauchte sie in der Moskauer Lenin-Staatsbibliothek wieder auf.[19] Der *basel sinfonietta* gelang nun mit dem Dirigenten Mark FitzGerald eine verblüffend gut mit dem Film synchronisierte Aufführung, deren Verdienst nicht hoch genug geschätzt werden kann.

Fred van der Kooij

1) Vergleiche dazu die Beschlüsse der Allunionskonferenz der Partei zu den dringlichen Fragen der Filmkunst, die im März des gleichen Jahres 1928 abgehalten wurde: «Der Film kann sich nur in Wechselwirkung mit den anderen Künsten entwickeln, indem er sich die Errungenschaften der Literatur und des Theaters, der Malerei aneignet, sie nützt und seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel vervollkommnet.» (Zitiert nach «Der sowjetische Film», Berlin / DDR, 1974, Band 1, Seite 145.) Bemerkenswerterweise fehlt die Musik in der empfohlenen Patenreihe.
2) Zit. nach Eckhard Weise, Eisenstein, Reinbeck 1975, S. 73.
3) Grigori Konsinzew, La fin des années vingt, in «La Nouvelle Babylone. La Commune de Paris», Begleitbuch zur französischen Erstaufführung des Films mit der Musik Schostakowitschs, Paris 1975, S. 76.
4) Karl Marx, Der Bürgerkrieg in Frankreich, MEW Band 17, S. 350.
5) Zit. nach dem Programmheft der *basel sinfonietta*, Juni 1989
6) Bernard Eisenschitz, La Nouvelle Babylone. La quantité se transforme en qualité (in «La FEKS», Rom 1975. Hier zitiert nach La Nouvelle Babylone. La Commune de Paris, op. cit. S. 119 bis 129).
7) Eisenschitz verwendet hier das Wort «exzentrisch» in der doppelten Bedeutung als «extravagant» und «aussenstehend». Wie erwähnt hatten Trauberg und Kosinzew einige Jahre vorher eine «Fabrik des exzentrischen Schauspielers (FEKS)» errichtet, in der sie mit neuen Formen des Spielens experimentierten.
8) Ebd. S. 128 bis 129.
9) Stalin, Vortrag vor dem ZK der KPdSU vom 9. Juli 1928 (Zit. nach Eisenschitz, S. 120).
10) siehe Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Band 1, Seite 343.
11) Der ausgleichenden *Un*gerechtigkeit wegen soll aber auch nicht verschwiegen werden, dass im kapitalistischen Ausland der Film gerade wegen seiner propagandistischen Qualitäten boykottiert wurde. Noch im 1971 lehnte das französische Fernsehen eine Ausstrahlung aus Anlass der 100-Jahr-Feier der *Commune* mit der Begründung ab, der Film sei «eine Aufforderung zur Revolte» (zit. nach Barbara Leaming, *Grigori Kozintsev*, Boston 1980, S. 52).
12) Grigori Konsinzew, La fin des années vingt, in La Nouvelle Babylone. La Commune de Paris, op. cit. S. 77
13) Ebd. S. 83.
14) D. Schostakowitsch, La musique de la Nouvelle Babylone, in La Nouvelle Babylone. La Commune de Paris, op. cit. S. 87
15) Wladimir Nedobrovo, Feks, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg (Moskau 1928, hier zitiert nach: La Nouvelle Babylone. La Commune de Paris, op. cit. S. 27)
16) Wolfgang Thiel, Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin / DDR 1981, S. 123
17) P. Walter Jacob, Offenbach, Reinbek 1969, S. 91
18) siehe Anm. 3, op. cit. S. 84
19) Ein etwa 40minütiger Querschnitt ist auf dem CBS-Label Columbia 34502 als Übernahme einer *Melodia*-Aufnahme aus dem Jahr 1975 erschienen, eingespielt von einem Solistenensemble der Moskauer Philharmoniker, Leitung Gennady Rozhdestvensky.

Livres Bücher

Mittendrin und doch ganz am Rande

Susanne Rode: Alban Berg und Karl Kraus
Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988

Hie und da können auch wissenschaftliche Bücher von grösster Genauigkeit, ja Pedanterie für den Laien faszinierend sein. Das fast 500 Seiten starke Buch von Susanne Rode gehört zu ihnen. Es widmet sich dem kaiserlichen Wien von vor dem Ersten Weltkrieg, jenem Wien, das Karl Kraus ein «Laboratorium des Weltunterganges» nannte. Die Zeit um 1900 ist bei Verehrern der Moderne längst zu einem Mythos geworden, ist doch in ihr fast alles angelegt, was bis