

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1989)
Heft: 21

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Hirsbrunner, Theo / Haefeli, Toni / Spohr, Mathias

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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

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 bourgeois 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 Ehre herunterziehen; beide treiben ihre grelle Instrumentation, die nicht selten schlechte Musikermanieren aufs Korn nimmt, bis zur decouvrierenden Vulgarität (ähnlich bestialisch herausposaunte Kadenzgän-

ge 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 verlassen, von Flammen ruinierten Strasse stehen, während von weitem und an Stärke zunehmend der schmachthafte 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 getutet 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 vervollkommenet.» (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 Kosinzew, 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 «aussensichend». 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 Ungerechtigkeit 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 Kosinzew, 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, Reinbeck 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 Rozhdzestvensky.

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

nach dem Zweiten Weltkrieg für die Kunst des 20. Jahrhunderts relevant war. Bücher über die kulturelle Situation von damals werden noch heute in breiten Kreisen gelesen und diskutiert. Man denke vor allem an «Wittgensteins Wien» von Allan Janik und Stephen Toulmin (München/Wien 1984), das geradezu zu einem Kultbuch unseres Jahrzehnts geworden ist.

Rodes Buch über Alban Berg und Karl Kraus scheint zuerst nicht einen so breiten Blickwinkel aufzuweisen, wie man ihn von einer Kulturgeschichte erwarten könnte. Mit bewunderungswürdiger Konzentration beschränkt sich die Autorin auf Alban Berg, den Komponisten der «Lulu», und Karl Kraus, der vor allem durch seine Zeitschrift «Die Fackel» berühmt wurde. Doch werden auch andere Persönlichkeiten des kulturellen Lebens in ihren Beziehungen zu dem Musiker und dem Literaten ausführlich dargestellt. Peter Altenberg, der Dichter; Adolf Loos, der Architekt, und Frank Wedekind, der Sozialkritiker und Autor von «Erdegeist» und «Die Büchse der Pandora», jenen zwei Dramen, aus denen Berg seine Oper «Lulu» formen sollte. Kraus hat sich über Wedekinds die bürgerliche Moral provozierendes Werk lobend geäußert und die «Büchse der Pandora» auch aufführen lassen, mit Tilly Wedekind in der Hauptrolle und Adele Sandrock als Gräfin Geschwitz. Rode stellt Berg vor allem als ein ganz in der literarischen Bildung seiner Zeit verwurzelten Menschen dar. Wie gross diese Bildung war, zeigt sich nicht nur darin, dass er neben der «Fackel» von Kraus fast alles las, was damals Aufsehen erregte: Altenberg, Otto Weininger, Oscar Wilde, Henrik Ibsen, August Strindberg usw. Er kannte auch die Schriftsteller der Vergangenheit sehr gut, um sich schliesslich selber als Schriftsteller auszuzeichnen. Wie er nämlich die gewaltigen Stoffmassen der zwei abendfüllenden Dramen Wedekinds um ungefähr Vierfünftel kürzte und die drei Akte seiner Oper «Lulu» zu einer grossen Bogenform gestaltete, zeugt von einem literarischen und musikalischen Können, das einzigartig ist. Berg hat sich auch sonst noch recht häufig als Schriftsteller hervorgetan. Berühmt ist vor allem seine Entgegnung auf Hans Pfitzners Polemik gegen die modernen Komponisten. Wenn er nicht durch die strenge Schule von Kraus gegangen wäre, dürfte seine Antwort an Pfitzner sehr wahrscheinlich vager und unverbindlicher ausgefallen sein. Da er aber Kraus als Autor einer von allen seichten Beimischungen gereinigten Sprache verehrte, fiel auch seine Verteidigung der Neuen Musik sehr exakt und nüchtern aus. Berg entdeckte nämlich in den Werken der Vergangenheit genau so strenge Gesetze wie in seinen eigenen. Damit konnte er Pfitzner, den ewigen Nörgler, in die Schranken weisen. Rodes Arbeit enthält eine grosse Menge von Material zu Leben und Werk von Alban Berg, das bis jetzt zum Teil nicht bekannt war, zum Teil aber, soweit es bekannt ist, einer so genauen Analyse

unterworfen wird, wie sie früher noch nie unternommen wurde. Dabei fällt vor allem auf, wie sehr alle diese Wiener Literaten und Künstler seelisch gefährdet waren und vom Rande des offiziellen Kulturbetriebes aus wirkten. Ohne in Kolportage abzugleiten, wird gezeigt, wie schwierig es war, in einer Zeit der viktorianischen Doppelmoral ein ehrlicher und aufrichtiger Mensch zu sein, der klar sah, wohin die gute Gesellschaft des moribunden Habsburgerreiches trieb. Der ganze Gefühlsüberschwang in Hasstränen und einseitigen Stellungnahmen mag uns heute freilich fremd vorkommen; und das Bild, das nicht nur Kraus und Berg, sondern auch Altenberg, Weininger, Strindberg und andere von der Frau entwerfen, könnte von keiner heutigen Feministin gutgeheissen werden. Doch es lohnt sich, für einmal auf diese Aussenseiter zu hören, die am Puls der Zeit waren und von dort aus die allgemeine Verblendung des etablierten Kulturbetriebes brandmarkten.

Theo Hirsbrunner

Rückblick statt Ausblick

Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno. Hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich. Bärenreiter, Kassel 1987

Niemand kann behaupten, dass der intellektuelle Umgang mit Musik heute besonders hoch im Kurs steht; geschweige denn ist nach der Tendenzwende dialektische Musikphilosophie und -ästhetik gefragt: «Es scheint, als sei die Philosophie Theodor W. Adornos der Hegelschen *Furie des Verschwindens* zum Opfer gefallen» (Dahlhaus). Da zeugt es geradezu von Mut, von Hartnäckigkeit wider den Zeitgeist, wenn Hans-Klaus Jungheinrich, zwei Jahrzehnte nach Adornos Tod, unter dem programmatischen Titel «Nicht versöhnt» dessen Musikästhetik in Erinnerung ruft und zur produktiven Auseinandersetzung mit ihr einlädt.

Die Rezeption von Adornos breitem Werk und unreglementiertem Denken, «das sich seinen Reflexionshorizont nicht von einzelwissenschaftlichen Schranken vorgeben lässt» (Gerhard van den Bergh = GvdB¹), war allerdings schon zu Adornos Lebzeiten verworren und widersprüchlich. Kaum hatte in den Fünfzigern und Sechzigern die von ihm entscheidend geprägte und vertretene Kritische Theorie der Frankfurter Schule endlich Anerkennung gefunden, zerbröckelte ihre Autorität «nach dem Bruch mit der von ihr beeinflussten Studentenbewegung der späten sechziger Jahre» (GvdB) auch schon wieder. Ihren Repräsentanten warf die 68er-Generation vor, dass sie die Praxisfrage nicht stellen wollten und könnten, dass sie im blossen, wenn auch radikal kritischen Denken verharren würden ohne irgendeine politische Perspektive und Konsequenz. Die Zöglinge ermordeten

symbolisch ihren Vater Adorno – vielleicht beschleunigten sie sogar tatsächlich dessen physischen Tod. Von links also der Vorwurf der Folgenlosigkeit, von rechts aber die ungeheuerliche Anklage der zu gefährlichen Folgen, die in der Behauptung gipfelte, die Frankfurter Schule gehöre zu den geistigen Wegbereitern der RAF. Dieser Streit um die Folgen blieb aber nicht die einzige Folge der Adornoschen Philosophie: «Adornos Œuvre hat eine weit über die philosophische Fachdiskussion hinausgreifende Wirkung entfaltet. Seine Einflüsse auf die Wissenschaftstheorie, die sozialwissenschaftliche Theoriebildung, auf die Musik- und Literaturwissenschaft, aufs Feuilleton, die ästhetische und in einem weiteren Sinne kulturtheoretische Diskussion sind allenthalben evident. (...) Die Übernahme Adornoscher Begriffsbildungen in der Umgangssprache liesse sich an diversen Beispielen (wie «Kulturindustrie» und «verwaltete Welt») verfolgen und belegen. (...) Das Adorno-Zitat als Ornament schmückt manch mediokrinen Text» (GvdB). Vor allem auch im Musikbereich, «nicht im Musikbetrieb, aber in einem grossen Teil des Musikdenkens, hat sich die Adornosche Haltung fort- und durchgesetzt» (Jungheinrich, S. 53 im zu besprechenden Buch). Bei all diesen Reaktionen handelt es sich aber mehr um eine willkürliche Parzellierung von Adornos komplexem Denken als um eine differenzierte und ernsthafte Auseinandersetzung mit ihm als monolithischer Philosophie. Solch fahrlässiger Umgang tendiert eher zur Liquidation kritischer Theorie als zu ihrer Aktualisierung, und Jungheinrich schleudert dieser «Durchsetzung» in reduziert-verwässerter Form zu Recht «einen grimmigen Fluch» hinterher (S. 53). Die Aufsatzsammlung zu einer «Musikästhetik nach Adorno» will also weder die Überwindung des Adornoschen Entwurfs feiern, noch den in einem breiteren Bewusstsein eingekisteten Jargon von verzettelten Theoremen Adornos um einige weitere «Adornismen» bereichern, sondern sich eines Erbes, «mit dem die nachfolgenden Generationen noch längst nicht fertig wurden» (S. 7), in einer Art und Weise annehmen, die Adornos tatsächliches theoretisches Niveau respektiert und zum Massstab nimmt.

Stefan Schädler unternimmt in «Drei ungleiche Versuche zur Ästhetik» zunächst die «Rekonstruktion eines theoretischen Entwurfs». Was an der «Ästhetischen Theorie» Adornos – so Schädlers Ansatz – heute weit entfernt und unverständlich zu sein scheint, wird in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Positionen in der Diskussion um die Postmoderne auf differenzierte Art aktuell. Schädler untersucht und kritisiert hierzu mit Adorno zwei Kritiker Adornos: Peter Bürgers Diagnose des Endes der Avantgarde(n) als Bekenntnis zu einer vagen Ästhetik der Postmoderne und – als Gegenpol – Jürgen Habermas' Absicht, das «Projekt Moderne» fortzusetzen, als Absage an

postmodernes Philosophieren. Schädler zeigt dabei, dass Adornos Dialektik weiter greift und Momente beider Analysen in sich enthält, lange bevor sich diese Haltungen überhaupt artikulieren, ohne dass Adornos Ästhetik eine falsche Harmonisierung bereithält. Nach Lyotard würde postmoderne Kunst jeden Konsens, «auch den in der Form sedimentierten, aufgeben, um sich dem Nicht-Bestimmbaren zu nähern. Es ist evident, wie sehr Adornos Ästhetik, trotz allen Festhaltens einer der Moderne umgreifenden einheitlichen Geschichte, dieser Bestimmung von Postmoderne nahekommmt. Auch für ihn galt, dass es für Kunst nichts Gesichertes mehr gibt, kein Material, kein Formgesetz – dass wahr nur ist, «was nicht in diese Welt passt» (Adorno)» (Schädler, S. 23 f.). Schädler ist zuzustimmen, wenn er mit Adorno darauf insistiert, dass «Ästhetische Theorie» nicht nur die innere Durchgeformtheit eines Kunstwerks bedenken soll, sondern auch immer dessen gesellschaftliche Bestimmtheit und Vermittlung. Im dritten Teil seiner Versuche («Die Erosion der Geschichten») analysiert Schädler ein Musik-Video («Open your heart» von Madonna) und vernachlässigt dabei ausgerechnet diese seine Forderung, wie denn auch der Konnex zum Thema der «Rekonstruktion» und zur Post-Adorno-Diskussion undeutlich bleibt. (Nebenbei: Hartnäckig und falsch schreibt Schädler – und auch andere im Band – mehrfach, von der «Philosophie der Neuen Musik», – allzu grosszügig übersehend, dass Adorno den Unterschied zwischen «neuer» und «Neuer» Musik genau begründet hat.)

Wie schon 1977 («Zwanzig Jahre nachher» im Adorno-Band der Edition *Text und Kritik*) nähert sich Jungheinrich sympathisch subjektiv und rückblickend Adorno an – hier der ««Ästhetischen Theorie» – wiedergelesen». Trotz seiner Hinweise auf den fragmentarischen Charakter der «Annäherungen an ein Fragment», trotz seines Wissens, dass solche Zusammenfassungen die Adornosche Komplexität verfehlen und Verkürzungen und Vergröberungen produzieren, ist man doch nicht gewillt, eine gewisse journalistische Oberflächlichkeit stets zu verzeihen. Als Einführung für solche, die die «Ästhetische Theorie» noch nicht gelesen haben, mag dieser Aufsatz dienlich sein, nicht aber für jene, die erfahren möchten, wie heute mit ihr umzugehen wäre.

Jungheinrich moniert mit deutlichen Worten («obskur», «persönliche Abneigung zeigend», «einer differenzierten Analyse für unwert erachtend», «töricht», «unsäglich» – S. 60) zu Recht nicht nur Adornos Auslassungen zum Jazz, sondern auch, dass er «ganze Kontinente aus dem Erfahrungsbereich «grosser Musik» ausgespart» hat (S. 53), vorab Nord- und Osteuropa und generell aussereuropäische Musik. Adorno hat sich indes wohl bewusst ausschliesslich für die «grosse» bürgerliche Musik interessiert. Es wäre deshalb «naiv, die Validität der «Ästhetischen

Theorie» dadurch anzweifeln zu wollen, dass man auf das Fehlen musikgeschichtlich illustrierender Namen, interessanter Problemfälle oder schätzenswerter Nationalkulturen insistiert. Zum einen ist das Entfallen einer an exemplarischen Künstlern und Kunstwerken belegten Theorie nicht zu verwechseln mit enzyklopädischen Ambitionen. Zum andern, und das wiegt bei Adorno schwerer, ist die Beschränkung auch erforderlich aus Sorge vor einem verständnisvoll-weltbürgerlichen Relativismus, der sich der Gefahr ausgesetzt sieht, schliesslich nichts mehr zu verstehen und alles zu nivellieren» (S. 54). Dass Adorno endlich auch die zeitgenössische Musikproduktion sehr selektiv und nicht oft analytisch tieferschürfend wahrnahm, hält Jungheinrich zwar fest, aber er hätte hier ruhig hartnäckiger und genauer darauf eingehen können.

Retrospektiv und kursorisch sind ebenso die nächsten beiden Beiträge: ein Gespräch des Herausgebers mit *Heinz-Klaus Metzger*: «Ich halte jedenfalls an der Idee der Moderne fest», und *Wulf Konolds* «Rückblick auf eine Kontroverse» unter dem Titel «Adorno – Metzger». Sie sind wiederum für den fortgeschrittenen «Adornisten» entbehrlich, weil er die Positionen Metzgers inklusive seiner Auseinandersetzung mit Adorno aus unzähligen Artikeln (z.B. die Metzger-Beiträge in «Adorno und die Musik» Graz 1979 und in «Adorno-Noten» Berlin 1984), den Originalquellen oder deren Nachdrucken (in Metzgers «Musik wozu», Frankfurt a.M. 1980) ab ovo usque ad mala kennt und vielfach schätzt. Aber notieren wir noch einmal, was Metzger gleich in der Exposition des Gesprächs als das auch heute von Adorno zu Lernende aufzählt: «Die Verweigerung des Einverständnisses mit der Geschichte (d.h. dem Bestehenden, TH). Sehr viel Methodisches. Das dialektische Denken. Also das, was Adorno die Durchbrechung des Zwangscharakters der Logik nennt. (...) Das wichtigste Inhaltliche, was man von Adorno lernen kann (...) ist ein moralischer Punkt: dass es bei Strafe der Vernichtung verboten ist, zu regredieren» (S. 68). Bald aber plätschert das Gespräch harmlos und unpräzise dahin – letzteres vor allem in Hinsicht auf Metzgers Einschätzung der heutigen Musik: Was er Adorno einmal vorwarf – bald aber wieder zurücknahm –, dass dieser nämlich der damaligen zeitgenössischen Produktion hilflos gegenüberstehe, das kehrt sich nun gegen Metzger selbst. Dabei hatten seine Einwände (in «Das Altern der Philosophie der neuen Musik») durchaus viel Richtiges, und jene Zurücknahme ist wohl nur der hohen (sokratisch zu nennenden) Überzeugungskraft der Adornoschen Argumentation zuzuschreiben (die Diskussion zwischen Adorno und dem kleintönen Metzger ist in «Musik wozu» nachzulesen), nach Metzger auch der Tatsache, dass Adorno «Alterungsprozesse in der neuesten Musik viel früher erkannte als ich, auch als die Symptome

noch gar nicht wahrnehmbar waren» (S. 70). Allzu versöhnlich tönt es damals und heute – und Konolds Protokoll der Kontroverse samt Versöhnung liest sich als Geschichte einer Vereinnahmung (das sagt hier – wohlverstanden – einer, der bis heute Adorno und Metzger – natürlich kritisch – verpflichtet ist!). Immerhin: «Mit verwundertem Erstaunen registriert man, auf welchem hohen geistigen Niveau damals über die Entwicklung der Neuen Musik gestritten wurde; mit skeptischem Lächeln nimmt man zur Kenntnis, wie sehr ungebrochener Fortschrittsglaube – ungeachtet aller Einschränkungen im Detail – sowohl Adorno wie Metzger auszeichnete. (...) Und doch kann man die Auseinandersetzung von Adorno und Metzger nicht als «Musikgeschichte» abtun; denn wie ein Stachel im Fleisch aktueller Bequemlichkeit behält die Forderung nach der «vollständigen Durchartikulation des Tonsatzes», behält die Frage nach dem «Wozu» des je einzelnen musikalischen Ereignisses ihre unleugbare Wahrheit» (S. 107).

Michael Gielen gibt seiner Dankrede zur Verleihung des Adorno-Preises 1986 den auf Adorno anspielenden Titel «Ein getreuer Korrepetitor» und meint damit sich als Dirigenten. Seine Montage aus Adorno-Zitaten strotzt zwar von Selbstbewusstsein – etwas platt ist zum Beispiel die Parallelisierung der von ihm verantworteten Frankfurter Inszenierungen mit dem von Adorno postulierten Rätselcharakter der Kunstwerke (S. 121) –, aber das lässt man sich von einem Dirigenten, der als fast einziger in seiner Zunft Adorno liest und versteht und darüber hinaus seine Interpretationen nach Erkenntnissen der Schönberg-Schule und Adornos (die nicht immer identisch sind – siehe Metzger S. 70 ff.) auf Deutlichkeit und Erhellung der Struktur hin anlegt, gerne gefallen. Unbeirrt und beeindruckend hält auch Gielen «altmodisch am Begriff des Neuen, der Moderne fest, auch wenn sie Winterschlaf hält, und will nicht ablassen von der altmodischen Idee der Aufklärung, die in ihr Gegenteil umschlug, ehe sie realisiert war als Gemeingut der Menschen» (S. 118).

Als einziger setzt sich *Karlheinz Ludwig Funk* in seinem virtuos verschachtelten Aufsatz «Was wäre, wenn auf Cassandra gehört würde?» mit einem Zeugnis einer (Pseudo-)Ästhetik post Adorno auseinander, mit Joachim-Ernst Berendts «musikalischer Weltvernunft». Doch die Dialektik verströmt hier Milde, und mit dem brillanten Durcheinanderwirbeln von Berendt, Cassandra, Adorno, Bloch und Sloterdijk erweist Funk bei aller Ironie der verblasenen Gemischtwaren «ästhetik» Berendts doch zuviel der Ehre. Zu wenig konturiert oder – um den Titel der Aufsatzsammlung aufzunehmen – zu versöhnt stehen sich hier die beiden Positionen gegenüber. Jungheinrich verwechselt sie im übrigen im Vorwort mit «Berendt contra Moderne»: «Die Philosophie des «harmonikalen» Weltbilds, die (...) den Kern der beiden letz-

ten Berendt-Bücher bildet, steht konträr zur Idee der Moderne, deren ästhetische Grundlagen mit Aufklärung und Rationalisierung verknüpft sind. (...) Unrecht haben wahrscheinlich beide, insofern sie einen Totalitätsanspruch anmelden. Recht haben sie im Partikularen» (S. 14). Adorno ist aber weder uneingeschränkter Vertreter der Moderne und Avantgarde (bei Jungheinrich synonym, obwohl eigentlich zwei verschiedene Positionen), noch in allen Belangen einer bestimmten Postmoderne entgegengesetzt (siehe oben Schädlers), noch meldet er einen Totalitätsanspruch an! Am Anfang wurde Jungheinrichs Absicht, Adorno in Erinnerung zu rufen, als mutig und verdienstvoll bezeichnet. Daran ist festzuhalten, wenn auch einige Kritik anzumelden ist. Zwar ist Adornos konzentrischem Denken nicht mit einem aufs Ganze zielenden Ansatz beizukommen («Das Ganze ist das Unwahre»), sondern wohl eher mit ebenfalls in konzentrischen Kreisen sich bewegenden Annäherungen. Etwas zufällig und unverbunden sind hier diese aber ausgefallen, sind Einzelaspekte zusammengestellt worden. Zwar sind die ungebrochenen, «nicht zur Versöhnung» verflachten Bekenntnisse zur Moderne als einem «unvollendeten Projekt» (Habermas) imponierend. Der Sammelband ist aber dadurch allzusehr vom Rückblick auf Bekanntes geprägt, während die im Untertitel versprochene Auseinandersetzung mit der Entwicklung der «Musikästhetik nach Adorno» eigentlich nie differenziert und ausführlich zum Tragen kommt. Im Gegenteil: es kommt zu nicht ausdrücklich konstatierten und nicht ausdiskutierten unterschiedlichen Standpunkten gegenüber der «Postmoderne»: Schädlers referierte Analyse versus Jungheinrichs Hinweise (z.B. S. 52). Dabei hätte gerade die Entwirrung des vielschillernden «Postmoderne»-Disputs eine der lohnendsten Aufgaben des Sammelbandes werden können, bekennt sich doch z.B. Lyotard in seiner «Postmoderne für Kinder» dauernd zum Erbe Adornos, kreisen seine hier zusammengefassten Briefe immer wieder um die Frage des Widerstandes, der – Adorno getreu – als selbstkritisches Philosophieren gedacht werden müsse. Und Lyotard hebt – ebenfalls unter Berufung auf Adorno – hervor, dass eine Widerstandslinie sowohl gegen das Wiederaufleben der Metaphysik als auch gegen den «gängigen Pragmatismus, der unter dem Vorwand der Liberalität nicht weniger nach Hegemonie strebt als der Dogmatismus», gezogen werden müsse. Aber auch der Begriff der «Moderne» muss präzisiert werden; keineswegs steht die «Postmoderne» a priori in offenem Widerspruch zu ihr: «Wie der Nachmittag auch nicht der Gegensatz zum Mittag ist, so ist Postmoderne nicht – oder jedenfalls nicht nur – ein Gegensatz zur Moderne. Unsinnig wäre daher die Behauptung, wir lebten heute in einer Zeit der Postmoderne, darin alle bis vor einigen Jahren geltenden Prinzipien der Moderne nicht länger beachtet würden.

So einfach liegen die Dinge nicht.»² Wie steht die Undogmatik Adornos zur «Moderne» und zur «Postmoderne», wie kann Adorno vor einer unzulässigen Vereinnahmung durch Theoretiker der «Postmoderne» geschützt werden, wie mit seiner Hilfe der heutigen Theorielosigkeit begegnet werden, wie ist sein radikales und dialektisches Denken, das stets das Gegenteil mitbedenkt und auch ungelöste Widersprüche erträgt, für die Zukunft zu retten, wie «die Doppelfunktion von Kunst: zu sagen, wie es ist, und zu sagen, wie es sein könnte und müsste» – Leid und Traum, Katastrophe und Hoffnung, Antiutopie und Utopie – gegen die heutige Affirmation des Bestehenden wahrzunehmen? Das wären mögliche Ansatzpunkte von Ausblicken gewesen. Aber bereits die Retrospektive in Jungheinrichs Band sperrt sich gegen das Ende der «Zweiten Aufklärung» und gegen ein frohes Vergessen – und das ist schon Legitimation genug für das Erscheinen! Toni Haefeli

1) Gerhard van den Bergh, «Adornos philosophisches Deuten von Dichtung», Bouvier Verlag, Bonn 1989.

2) Hermann Danuser, «Zur Kritik der musikalischen Postmoderne», Neue Zeitschrift für Musik 12/1988, S. 4 – hier wird nicht nur «Postmoderne» als «Relationsbegriff» interpretiert und anhand von Kompositionen nach verschiedenen Manifestationen der Nähe und Ferne zur «Moderne» differenziert, sondern werden auch die Begriffe «Moderne», «Avantgarde» und «Neue Musik» selbst einer Klärung unterzogen. Siehe auch Ulrich Dibelius, «Postmoderne in der Musik», NZ 2/1989, S. 4 ff.; Konrad Boehmer, «Utopische Perspektiven des Serialismus. Plädoyer für eine Moderne nach der Postmoderne», NZ 4/1989, S. 6 ff.; Mathias Spahlinger, «Zwölf Charakteristika der Musik des 20. Jahrhunderts», MusikTexte 27/Januar 1989, S. 2 ff.; Dietmar Kamper (Hg.) et al., «Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne», Frankfurt a.M. 1987, u.a.

Die Bedürfnisse der Gegenwart erfüllt

Volkmar Braunbehrens: «Salieri – ein Musiker im Schatten Mozarts» Piper, München/Zürich, 1989, 312 S.

Mit dieser Salieri-Biographie liefert Volkmar Braunbehrens nun ein Gegenstück zu seinem berühmt gewordenen Buch «Mozart in Wien»: Noch disziplinierter als in jener Arbeit über Mozart, mit grosser Gewissenhaftigkeit den historischen Fakten gegenüber, aber auch ohne trockene Gelehrsamkeit, breitet er Leben und Werk des einstmalen berühmten Opernkomponisten aus. Durch das «Amadeus»-Theaterstück und den daraus hervorgegangenen Film ist Salieri auch einem breiteren Publikum als vermeintlicher Widersacher Mozarts bekannt. Braunbehrens versucht hier, dem Verfeimten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und betrachtet die Quellen etwas genauer. Fazit: Der Mensch Salieri steht am Ende sogar sympathischer da als der mitunter ziemlich arrogante und unfaire Mozart. Darin liegt die stille Provokation von Braunbehrens' Buch, und die Kontroversen, die es um seine Darstellung von «Mozart in Wien» gegeben hatte, werden sich bei dieser Gelegenheit wohl fortsetzen.

Dass Mozart der bedeutendere Komponist ist als Salieri, steht ausser Zweifel – darum geht es in diesem Zusammenhang auch nicht. Braunbehrens versucht mit seiner beharrlichen Faktentreue, den biedermeierlichen Geniekult, der gerade bei Mozart bis heute nachwirkt, zu unterwandern. Vielleicht ist diese Biographie eines vergessenen Komponisten, den man schätzen lernt, ohne seine Werke zu kennen, ein weiteres Zeichen dafür, dass wir heute von der Idealgestalt des genialen Aussenseiters abrücken – und mehr den «normalen», im positiven Sinne angepassten und in erster Linie handwerklich seriösen Künstler würdigen möchten, den, der «bloss», aber doch immerhin die Bedürfnisse seiner Gegenwart erfüllt.

Wie dem auch sei: Braunbehrens geht, wie im Mozart-Buch, seinen Gegenstand sehr materialistisch an – Geldangelegenheiten und Machtkonstellationen werden genau vorgerechnet, und damit wird jeweils auch recht deutlich, dass jedes noch so autonom erscheinende Werk wesentlich von äusserlichen Einflüssen geprägt ist (und das nicht immer zu seinem Schaden). Antonio Salieri passt sich den Umständen stets an: er schreibt «fortschrittliche» Opern im Sinne der Gluckschen Reform, fügt sich aber auch gewandt und offenbar nicht widerwillig in die konventionellen Seria- und Buffa-Schemata. Seinen Libretti gegenüber ist er offensichtlich unkritisch; manche Misserfolge seiner Opern sind auf schlechte Texte zurückzuführen. Die Arbeitsteilung zwischen Librettist und Komponist ohne gegenseitige Beeinflussung setzt er als gegeben voraus. Zumindest im Urteil seiner Zeit ist er ein bedeutender Komponist, doch stellt er seine eigene Person nicht in den Vordergrund: loyal erfüllt er die Forderungen der Bühne und seines Auftraggebers, meist des Kaisers, bei dem er nach einigen Lehrjahren in Wien zeitlebens fest angestellt war.

Diese Arbeitshaltung ergibt sich, wie Braunbehrens einleuchtend darstellt, nicht aus fehlendem Können oder Schwäche der Persönlichkeit, sondern aus Überzeugung: Salieri sieht sich als Musiker, der eine Funktion zu erfüllen hat, einmal in diesem, einmal in jenem Rahmen. Er wird als talentiert, intelligent, gebildet und weltmännisch geschildert, ein Musiker, der alle kulturellen Strömungen seiner Zeit aufnimmt und – wo dies verlangt wird – auch in seinen Werken verarbeitet. Trotz seiner grossen, manchmal weltweiten Erfolge bleibt er bescheiden und kollegial. Konkurrenzneid hätte er nicht nötig gehabt. Ebenso ging ihm das Bedürfnis ab, sich als Genie in Szene zu setzen. Professionalität genügte ihm und genügte auch seiner Umgebung.

Gefördert von Gluck, der in Salieri den hauptsächlichsten Fortführer seiner Opernreform sah, gelang es ihm, mit «Les Danaïdes» schon früh einen triumphalen Erfolg in Paris zu erringen. In den Jahren vor der Französischen Revolution beschäftigte er sich mit sozialkritischen Opern («Tarare», mit einem

Text von Beaumarchais, wurde eine der einflussreichsten dieser Gattung), sogar dem deutschen Singspiel erwies er auf Wunsch des Kaisers seine Referenz – ein einseitiger Verfechter der italienischen Oper konnte er nicht gewesen sein, denn gerade die Vielseitigkeit war seine Stärke.



Antonio Salieri im Alter von 71 Jahren

Dokumente über Salieris Privatleben sind rar, und so muss auch Braunbehrens den Musiker vor allem anhand seiner Werke charakterisieren. Die Gefahr, sich in persönlichen Kleinigkeiten und eigenwilligen Kommentaren zu verlieren, die bei «Mozart in Wien» hie und da besteht, ist hier weniger gegeben. Und die Darstellung wirkt angenehm sachlich: Salieri wird, jenseits aller Klatschgeschichten, repräsentativ für seine Zeit. Da Salieri ein anderer Künstlertypus ist als Mozart, schon durch seine Wirkung stärker mit seiner Gegenwart verhaftet und durch seine Anstellung auch stärker mit dem höfischen Kulturleben verbunden, vermittelt Braunbehrens in noch grösserem Mass als in seinem Mozart-Buch politische und geschichtliche Zusammenhänge, in die



Salieri im Schattenriss, H. Löschenkohl

das europäische Musikleben damals eingebettet war, ohne die man die Leistungen Salieris auch nicht recht würdigen kann. Da und dort wird sehr anschaulich, wie das einmal funktioniert hat, wie man damals dachte. Hätte es den Ausnahmefall Mozart nicht gegeben, wären diese Zusammenhänge möglicherweise bekannter. So holt Braunbehrens nicht nur Salieri aus dem Schatten Mozarts, sondern auch einen guten Teil des übrigen Musiklebens seiner Zeit, das mit der Vielzahl von Menschen, die damals lebten und wirkten, ja vielleicht doch als Gegengewicht zum gehätschelten «Liebling der Götter» bestehen kann. Mathias Spohr

Le sujet et l'objet

Alec Hyatt King: *La Musique de chambre de Mozart*, traduit par P. Rouillé, Actes Sud, Arles 1988, 99 p.

John Horton: *La Musique d'orchestre de Brahms*, traduit par H. Le Moal, Actes Sud, Arles 1988, 92 p.

Eric Sams: *Les Lieder de Brahms*, traduit par M. Tchamitchian-Faure, Actes Sud, Arles 1988, 96 p.

Jacques Drillon: *Schubert et l'infini – A l'horizon, le désert*, Actes Sud, Arles 1988, 111 p.

La collection musicale des éditions Actes Sud comporte le meilleur comme le pire. Elle offre avant tout des traductions d'ouvrages de vulgarisation, plus ou moins bien choisis. Ainsi elle s'attache à diffuser en France les guides de la BBC, dont la qualité varie évidemment selon l'auteur, mais qui constituent une bonne introduction à l'écoute des œuvres. Le texte d'Alec Hyatt King sur la musique de chambre de Mozart n'apportera pas grand chose à la connaissance du mélomane francophone, qui dispose d'études à la fois plus originales et plus approfondies avec les livres de Wyzewa/Saint-Foix et des Massin: l'auteur survole les œuvres sans apporter un éclairage nouveau, et sans aller toujours au bout de sa présentation. Les deux petits livres sur Brahms sont plus intéressants. Les remarques générales éclairent mieux le style du compositeur, elles sont plus substantielles. La présentation détaillée des œuvres, une à une, demeure toutefois un exercice périlleux: ni véritable analyse, ni réflexion originale, elle forme un commentaire souvent conventionnel, ou même légèrement superficiel. Description et volonté de fidélité échouent à saisir l'essentiel. On leur préfère le coup d'œil critique, la réflexion sur des problématiques à partir desquelles l'œuvre peut être relue et actualisée.

L'ouvrage de Jacques Drillon, qui est inédit, est aux antipodes de l'approche musicologique. Il a le ton subjectif et impressionniste d'une certaine tradition française de l'essai, plus courante dans le domaine littéraire que dans celui de la musique. Il est tantôt stimulant, tantôt agaçant. Dans la première catégorie, je mettrai certaines réflexions: l'importance de l'inachèvement chez Schubert, sa propension aux «mauvais départs», aux solutions de fortune, qui singularisent un «génie inconstant»; sa recherche d'une vérité qui ne serait pas une mais diverse (le thème est à la mode!), pour laquelle Schubert épuise un matériau hétérogène, renonce à la vieille notion de développement, aux rapports de cause à effet, au style démonstratif; la nécessité d'abandonner l'écoute tendue que réclame par exemple la musique de Bach au profit d'une écoute vagabonde et plus sensuelle. Dans la deuxième catégorie, je placerai les comparaisons de la musique de Schubert avec la littérature française – Stendhal, Sade, Proust, Ponge – qui me paraissent bien hasar-

deuses, et qui renvoient davantage au contexte intellectuel de l'auteur qu'à celui de son sujet. S'agissant d'un musicien aussi attentif à la poésie de son temps que Schubert, fait nouveau dans le monde musical, c'est un tour de force! La thèse de l'auteur, comme le titre de son livre le suggère, veut que par Schubert, homme de «l'implosion», et par Sade, homme de «l'explosion», la morale occidentale de l'effort, du travail et de l'exemple s'effondrât, nous laissant face au vertige de l'infini. Par ce raisonnement, qui biaise l'antinomie des époques, des cultures et des personnalités, et qui apparaît en deçà d'une véritable analyse, Jacques Drillon érige une intuition en théorie. On eût préféré qu'il s'en tînt au programme de son exergue, où il fait de Schubert le frère des «cocus du monde, qui ne [sont] ni des Valmont ni des Rastignac, qui ne [sont] ni beaux ni laids, ni riches ni bien nés...», et dont les âmes «vagabondes», «paresseuses» et «lâches» sont écrasées par le génie volontaire et puissant des Bach et des Beethoven. L'écrivain Drillon, ici, parle de lui-même par le biais de Schubert.

Philippe Albèra

Nouvelle perspective

Catherine Cessac: *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, Paris 1988, 604 p.

Marc-Antoine Charpentier, qui fut longtemps éclipsé par Lully (la première biographie du musicien ne parut qu'en 1945), a retrouvé sa juste place dans la culture musicale en France. Son expressivité, sa richesse musicale et son inventivité, qui font souvent défaut au protégé de Louis XIV, lui assurent une revanche posthume tardive mais sans doute définitive sur l'auteur d'*Armide*. Il y a encore dix ans, son œuvre n'était connue du grand public que par les premières mesures du *Te Deum*, indicatif des retransmissions en direct de l'ORTF. L'ouvrage volumineux de Catherine Cessac témoigne de cette renaissance. Il permettra au mélomane de découvrir un très grand compositeur du XVII^e siècle, musicien universel mais secret, dont l'histoire s'est déroulée en marge du pouvoir.

Marginal, Charpentier l'a été aussi bien dans sa volonté de faire une synthèse entre les styles français et italien, qui ne fut à l'ordre du jour qu'après sa mort, que par ses différents emplois (chez Mademoiselle de Guise, chez les Jésuites, ou auprès de Molière). Sa trajectoire permet toutefois de comprendre sa capacité, unique dans la musique française de son époque, à maîtriser les différents genres musicaux, des divertissements ou pastorales aux histoires sacrées, du motet et de la messe aux musiques de scène et à l'opéra. Car Charpentier exerce partout avec un égal bonheur, usant des courbes mélodiques et des harmo-

nies expressives qui avaient leur racine dans la musique italienne. Le clan lullyste, qui fut sans doute pour beaucoup dans la disgrâce posthume de Charpentier, combattait violemment cette tendance: «Comment ont réussi ceux de nos maîtres qui ont été les admirateurs zélés, et les ardents imitateurs de la manière de composer des Italiens? Où cela les a-t-il menés? A faire des pièces que le public et le temps ont déclaré pitoyables. Qu'a laissé le savant Charpentier pour assurer sa mémoire? *Médée, Saul et Jonathan*. Il vaudrait mieux qu'il n'eût rien laissé» écrit Lecerf de la Viéville (cité p. 48). L'adjectif «savant», qui a toujours servi à stigmatiser le génie (on dirait aujourd'hui: «intellectuel»), dit tout de même une vérité: Charpentier maîtrisait mieux que quiconque la langue musicale de son temps, et son flux créatif était associé à une rigueur pleine d'aisance. Il semble même qu'il jouissait d'une exceptionnelle mémoire musicale, si l'on en croit le témoignage de Sébastien de Brossard, car il pouvait reproduire sans peine une œuvre entière après son audition, et c'est ainsi qu'il aurait fait passer en France les oratorios de Carissimi...

L'absence presque totale de documents concernant Marc-Antoine Charpentier rend toute investigation biographique difficile, comme l'explique Catherine Cessac en exergue de son livre. A défaut d'anecdotes et de considérations psychologiques qui ne seraient qu'hypothèses invérifiables, elle analyse le contexte historique du musicien montrant les liens entre la politique, l'idéologie et l'esthétique. Ainsi elle présente le conflit entre le style italien et le style français comme «un enjeu non seulement esthétique, mais politique» (p. 42). N'était-il pas question d'imposer la culture française à l'ensemble de l'Europe, signe d'une domination politique effective ou désirée? Ainsi s'éclaire l'obstination de Lully à combattre celui qui avait pris sa succession auprès de Molière. Les nombreuses ordonnances qu'il envoya au Théâtre Français pour en limiter la musique à trois fois rien – Charpentier y résista avec ténacité et autant qu'il put – constituaient le «journal» de cette volonté de pouvoir alimentée par une jalousie lucide et bien compréhensible: Charpentier, comme il put enfin le prouver lorsque les privilèges de Lully s'éteignirent avec lui, était bien le véritable génie dramatique de la musique française. Il n'avait pas sacrifié le chromatisme des passions à la coupe réglée de la clarté française, terme qui, à partir de la cour du Roi-Soleil, a étendu son ombre sur la musique française jusqu'à nos jours. Une grande partie du livre de Catherine Cessac est consacrée à l'analyse des œuvres de Charpentier, classées par genre; le catalogue en est immense! Livre de référence, intelligent et documenté, sobre et précis, il modifie enfin la perspective que l'on avait de la musique française, en replaçant au centre du tableau sa figure principale, longtemps oubliée.

Philippe Albèra

Edition musicale suisse

Schweizerische Musikedition

Indirekte und vermittelte Einwirkungen der Texte

Balz Trümpy: «Anima» für hohe Stimme und Klavier nach mittelhochdeutschen Texten, 1977

Edition Hug 11362

Balz Trümpy: «Dionysos-Hymnen» für Bariton und acht Violoncelli nach Texten aus den Hymnen des Orpheus, 1985
Edition Hug 11424

Anima (1977) und die *Dionysos-Hymnen* (1985) bilden innerhalb meiner Werke insofern ein zusammengehöriges Paar, als es sich in beiden Fällen um in sich geschlossene Stücke von etwa 15 Minuten Dauer für Singstimme mit Instrumentalbegleitung handelt. Da ich in den letzten Jahren mehrheitlich Musik geschrieben habe, bei der die menschliche Stimme im Zentrum steht, stellte und stellt sich mir das Problem der Beziehung zwischen Text und Musik immer wieder neu. Ich möchte im folgenden einige Gedanken zu dieser Frage skizzieren.

Bei der Arbeit an *Anima*, dem älteren der beiden Stücke, begegnete mir eine Situation, die sich später noch öfters wiederholen sollte: Ich hatte bereits grosse Teile der Musik geschrieben und hatte auch eine klare Vorstellung von der Art, d.h. von der «Atmosphäre» der Texte, ohne diese schon konkret ausgewählt zu haben. Dass die Wahl bei der Suche nach dem literarischen Pendant zu meiner Musik auf mittelhochdeutsche Minnelyrik fiel, wirkt für mich aus der heutigen zeitlichen Distanz wie eine Notwendigkeit. Es überrascht mich, zu sehen, dass sich der Zusammenhang zwischen Text und Musik bei diesem Stück auf einer viel bewussteren Ebene abspielt als bei den *Dionysos-Hymnen*, wo von Anfang an klar war, dass ich Teile aus den altgriechischen orphischen Hymnen vertonen wollte.

Grundsätzlich sehe ich drei mögliche Haltungen, die ich als Komponist einem Text gegenüber einnehmen kann. Die erste entspricht einer direkten und linearen Übertragung der affektiven Entwicklung und/oder der Bilder und Zeichen eines Textes in die Musik, und zwar entweder durch eine «stimmungshafte» oder durch eine «zeichenhafte» Darstellung. Bei der zweiten stehen zwar der Affekt, die Bilder und der gedankliche Inhalt eines Textes in ei-

nem nachvollziehbaren Bezug zur Musik. Dieser Bezug ist aber insofern indirekt, als die Übertragung ganz in musikalisch-kompositorische Kategorien eingeht und nicht mehr parallel verläuft. Bei der dritten Haltung – sie soll weiter unten bei der Besprechung der *Dionysos-Hymnen* klarer herausgearbeitet werden – verläuft der Bezug zwischen Text und Musik über eine dritte Ebene, die gar nicht mehr konkret ausgesprochen wird.

In meiner praktischen Arbeit ist es nun so, dass mich die erste dieser drei Möglichkeiten, also die Verwendung von musikalischen «Figuren» und «Signalen» zur Textdeutung oder das Nachzeichnen der Affektlinie eines Textes, kurz: die lineare Übertragung eines Textinhaltes in die Musik, weniger interessiert als die indirekten Einwirkungen des Textes auf den eigentlichen musikalischen Prozess. Dies geschieht im Falle von *Anima* auf verschiedene Weise. So hatte ich im ersten der drei Teile des Stückes zunächst die rein musikalische Vorstellung einer verhalten ausdrucksvollen Gesangslinie, die sich in latenter Mehrstimmigkeit aus einem Netz von Linien in der Klavierbegleitung herausentwickelt und zunehmend an Klarheit und an Bewegtheit gewinnt. Hier kamen mir nun die Klangsinnlichkeit und das Lautmalerische des Mittelhochdeutschen sehr entgegen: Während das anonyme Gedicht, welches ich diesem Teil zugrunde legte, als Ausdruck einer in sich gekehrten Trauer viele «M», «N»- und «Ng»-Laute enthält, entspricht der feurigen Leidenschaftlichkeit des Gedichtes von Heinrich von Morungen, welches ich für den zweiten Teil auswählte, eine gesteigerte Verwendung von Zisch- und «A»-Lauten:

*Möhte zerspringen mîn herze mir gar
von leiden sachen, ich waer lange tôt.
Daz diu vil reine ennimt keine war
und ich unmaere ir, daz ist ein nôt.*

(Anonym)

*Ich hôrt uf der heide
lûte stimme und sêzen sanc.
Dâ von wart ich beide
frôiden rîch und trûrens kranc.
Nâch der mîn gedanc sêre ranc unde
swanc,
die vant ich ze tanze dâ si sanc.
âne leide ich dô spranc.*

..... (H. v. Morungen)

Ich hatte also die Möglichkeit, die oben skizzierte musikalische Entwicklung zu unterstreichen durch einen komponierten Prozess, der von geschlossenen Klängen, bei zunehmender Verdeutlichung des semantischen Gehalts, zu dem befreienden «A» des zweiten Teils führt. Damit war – über die Phonetik der Texte – ein Bezug hergestellt zwischen der musikalischen Entwicklung und dem Textinhalt.

Die formale Grundidee des zweiten Teiles besteht in einem ständigen und unvermittelten Wechsel zwischen aufge- regt vorwärtsdrängenden Abschnitten