

# Livres = Bücher

Autor(en): **Pauli, Hansjörg / Hirsbrunner, Theo / Brotbeck, Roman**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 24

PDF erstellt am: **21.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

komposition zur Klanginstallation vervollständigt.

Die heimliche Hauptrolle bei diesen Musiktagen fiel der Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler» aus Leipzig zu, die nun zwanzig Jahre alt ist. Ohne diese Musik und die um sie versammelten Komponisten würde die Musik in der DDR heute wesentlich trüber aussehen. Unermüdlich, kompetent und mit dialektischem Witz setzten sie die neue Musik aus Ost und West in ihrem Land durch. In einem Konzert unter der Leitung von Friedrich Goldmann mit Werken von Wilfried Krätzschmar, Paul-Heinz Dittrich und Robert Linke empfahlen sie sich auch jetzt wieder als ein stilistisch vielseitiges intelligentes Uraufführungsensemble. Ihr «Jubiläumskonzert» tags darauf erinnerte dann mit beispielhaften Stücken von Bredemeyer, Dittrich, Goldmann und Katzer an die siebziger Jahre. Keine Spur von Grauschleier – ein Rückblick ohne Nostalgie, kritisch, frisch und angriffig. Wenn eine Musiziertradition dieses Schlags als Erbgut in die Kultur des Einig' Vaterland eingebracht werden könnte, brauchte uns Nichtvereinigten gewiss weniger bange zu sein.

Max Nyffeler

## Livres Bücher

### Service für Einsteiger – und mehr

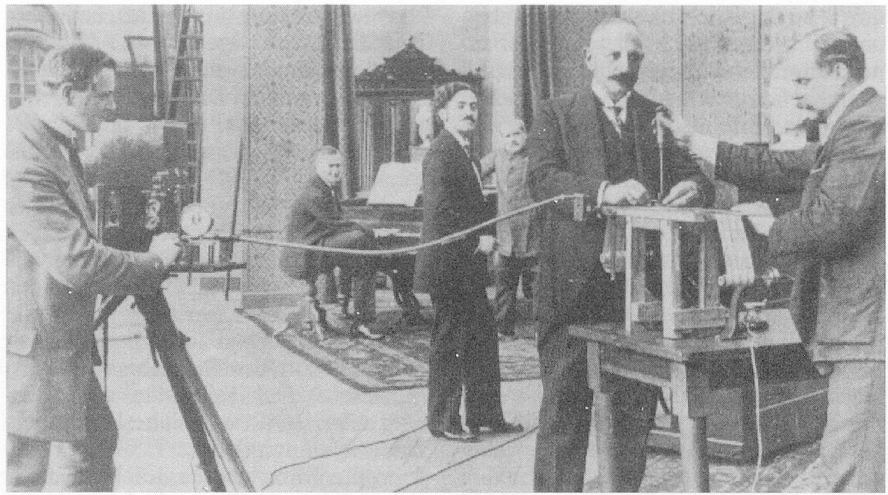
Norbert Jürgen Schneider: *Handbuch Filmmusik – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. Bd. 13 der Reihe «kommunikation audiovisuell – Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München»*

Verlag Oelschläger GmbH, München 1986, 361 S.

*Handbuch Filmmusik II – Musik im dokumentarischen Film. Bd. 15 der Reihe «kommunikation audiovisuell – Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München»*

Verlag Oelschläger GmbH, München 1989, 361 S.

Noch vor zwanzig Jahren gab's zu Filmmusik so gut wie nichts – oder was es gegeben hätte, war nur mit viel Mühe aufzutreiben: Zofia Lissas «Aesthetik», Henri Colpis «Défense et illustration», Adorno/Eisler, von älteren Texten ganz zu schweigen. Seitdem ist einiges, und durchaus auch Grundlegendes, nachgetragen worden, in Europa wie in den USA, aus unterschiedlichen Ecken und mit sehr unterschiedlicher Zielsetzung. Historiker, Systematiker, Pädagogen, Psychologen, Semiotiker, Analytiker



Einsatz des «Messtroms» im Atelier von Oskar Messter zur Aufführung von Filmmusik: Das synchron zum Bild ablaufende Notenband ersparte es dem Dirigenten oder Pianisten, von der Partitur auf die Leinwand aufzuschauen. Patentiert 1913. 2. v. rechts: Oskar Messter, links von ihm: Giuseppe Becce.

und Anekdotiker sind ihren respektiven Erfahrungen nachgegangen, haben Daten und Fakten sichergestellt, Zusammenhänge aufgezeigt: wer als theoretisch interessierter Fachmann oder Laie über Filmmusik sich informieren möchte, ist inzwischen gar nicht so schlecht bedient.

Aussen vor indessen blieb noch bis vor kurzem, wer als Praktiker konkrete Auskunft wünschte: Filmemacherinnen und Filmemacher, zumal junge, auf der Suche nach einem Komponisten, nach einer bestimmten Art von Musik, oder auch nur nach den Kriterien, auf die eine solche Suche abzustellen wäre; Komponistinnen und Komponisten umgekehrt, die sich auf Zeit oder auf Dauer der Filmmusik zuwenden möchten und schlicht nicht wissen, wie man in die Szene reinkommt. – Auch ihnen ist mittlerweile geholfen. Genau gesagt: seit der Verlag Oelschläger (München) im September 1989 den zweiten Band von Norbert Jürgen Schneiders «Handbuch Filmmusik» vorlegte – der erste war bereits im Juni 1986 erschienen; beide zusammen geben Antworten auf Fragen, die in der «abgehobenen» Sekundärliteratur noch nicht einmal als Fragen auftauchen.

«Wie wird man Filmkomponist?», heisst da zum Beispiel ein Unterkapitel (ihm geht übrigens, gleichsam als Warnung, eines über «Die Situation der Filmkomponisten in der BRD» voraus). Es enthält, neben einer «Typologie der Komponisten», einen Paragraphen «Der Weg zum ersten Film». Und «Wie eine Filmmusik entsteht», wird danach auf beinahe fünfzig Seiten abgehandelt, ebenfalls ohne Berührungsängste: zualererst stehen «Finanzielle Voraussetzungen» zur Diskussion, dann folgen «Die Planungsgespräche» (mit einem eigenen kleinen Teil über ein Problem, das kaum ein Fachmusiker bisher als solches erkannt hat, auch wenn es nicht nur Jung- und Jüngstfilmern oft schier unauflösbar erscheint: Wie spricht man über Musik, wie macht man sich verständlich, wenn man das einschlägige Vokabular nicht beherrscht?). «Die Planung am Schneidetisch» leitet über zu

den nächsten Schritten – «Die Komposition», «Die Tonaufnahme», «Das Musikanlegen»; dann ist der letzte Arbeitsgang erreicht, «Die Mischung»: Was ist das? Wie wird eine Mischung vorbereitet, wie ein Mischplan geschrieben? Worauf ist bei der Mischung zu achten? Und was kann oder darf gegebenenfalls mit der Musik nach der Mischung und unabhängig vom Film weiter geschehen? Womit auch gleich die Brücke zur juristischen Seite des Film(musik)geschäfts geschlagen wäre, der im ersten Band des weiteren ein Exkurs über «Filmmusik und Urheberrecht» gewidmet ist: in doppelter Perspektive, nämlich einmal zuhanden der Filmemacher und Produzenten, dann mit Blick auf die Komponisten, die Aufträge entgegennehmen.

Auch ein Komponisten-Lexikon, ein notwendigerweise unvollständiges, auf die bundesdeutsche Medienlandschaft zentriertes, jedoch so schon üppig bestücktes, bringt der erste Band: von «Amon, Düül» und «Aniol, Edward», bis «Zoller, Attila» sind rund achtzig Namen genannt, je mit Kurzbiographie, genre- oder stilkritischer Würdigung, Werkverzeichnis, Diskographie und, last but not least, Adresse. Der zweite enthält, gleichsam als Pendant, eine Auflistung und Beschreibung der Techniken und Geräte, die heute im Tonstudio zur Nachbearbeitung der verschiedenen Acustica Verwendung finden, und informiert sogar über die Programme (und Preislisten) der wichtigsten deutschen Archivmusik-Verlage. Denn: «Fünfzig Jahre Geschichte der Tonfilmmusik haben als traurigen Höhepunkt ihrer Entwicklung dazu geführt, dass heute etwa 60 bis 70 Prozent der allabendlich im Fernsehen ausgestrahlten Filmmusik wieder aus «Kinotheken» kommt.» Auch das eine Erkenntnis, die Autoren von Filmmusikbüchern gerne (und mit Erfolg) verdrängen.

Ein Wort über den Verfasser:

Norbert Jürgen Schneider, Dr. phil., Jahrgang 1950, ist Organist, Pianist, Dirigent, Rockmusiker, Professor für Theorie an der Musikhochschule München, Lehrbeauftragter in Sachen Film-



musik an der Hochschule für Fernsehen und Film daselbst, Mitherausgeber einer Tonsatzlehre, Autor einer grösseren analytischen Abhandlung über Schumanns 1. Sinfonie sowie von Untersuchungen etwa zur mediantischen Harmonik bei Beethoven oder über Carl Orff und die repetitive Musik; er ist, wie man unschwer ahnt, die Neugier in Person; als Komponist, der er – man möchte sagen: natürlich – auch ist, schreibt er sowohl autonome wie angewandte Musik, E wie U (Begriffe dies, die er zu Recht nicht sonderlich schätzt, weil sie ja nachgerade als moralische Kategorien gesetzt werden – was beiläufig kein Wunder ist, da sie sich von der Sache her kaum definieren lassen): sein Katalog nennt Kammermusik, Liederzyklen (Morgenstern, Eichendorff, Trakl, Hesse), Chorsätze, Orchesterstücke, die Kammeroper «Salome ist überall» (nach Oscar Wilde) auf der einen Seite, über fünfzig Musiken zu Kinofilmen, Fernsehspielen, Dokumentationen, nebst Tonbildern fürs ARD-Nachtprogramm auf der anderen.

Ein Mann mit solchem Hintergrund bürgt für exakt die Authentizität, die unverzichtbar ist in einem Bereich, in dem sich ästhetische Überlegungen pausenlos durch produktionstechnische Imponderabilien und/oder ökonomische Imperative ins Abseits manövriert sehen (das unterscheidet ihn vom Gros derer, die bisher über Filmmusik geschrieben). Die Authentizität des «Handbuchs» gründet nun aber nicht allein in der singulären Kompetenz seines Verfassers. Schneider hat seine zwei Bände zwar auf zwei komplementäre Themenkreise ausgerichtet und sich die «Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film» (ab etwa 1960) im ersten, die Verwendung von «Musik im dokumentarischen Film» (der siebziger und achtziger Jahre) im zweiten Band vorgenommen. In beiden Abteilungen aber ist er, bevor er festlegte, was an generalisierenden Überlegungen von seiner Seite eingebracht werden müsste, an die Macher herangetreten. So sind, selbstredend typographisch gekennzeichnet, die in mündlichen oder schriftlichen Berichten mitgeteilten Erfahrungen von über hundert Komponisten, Regisseuren, Dokumentaristen, Cuttern und Tonmeistern (weiblichen wie männlichen Geschlechts) in die Darstellung eingegangen; im Spielfilmband verdichten sie sich zu Portraits, einseitigen, weil auf die jeweiligen musikdramaturgischen Konzepte beschränkten Portraits von Achternbusch, Fassbinder, Geissendörfer, Herzog, Höver, Kluge, Knilli, Lilienthal, Noever, Petersen, Rödl, Schilling, Schroeter, Senft, Stenzel, Syberberg, Verhoeven, Vesely und Wenders, der Dokumentarfilmband mündet in Protokoll-Auszüge aus Gesprächen mit Brauer, Demant, Doermer, Ettlich, Fechner, Gehrig, Karalus, Koruhn, Krieg, Kuballa, Längsfeld / Basenge, Rischert, Saldecki, Schlagbauer, Schübel, Stanjek, Strigel / Verhaag, Wieland, Wildenhahn, Wilms. Gesprochen wird über den Einsatz von Musik,

über den Umgang mit Geräuschen, über Tonkultur ganz allgemein.

Nur am Rande: wer möchte in diesen Namenlisten nicht herumstreichen, wer sie nicht ergänzen, um X und um Y! Aber da gilt strikt, was Schneider für das ganze «Handbuch» reklamiert: das Recht auf Subjektivität. Die nicht hinter falschem wissenschaftlichem Gehaben versteckt wird, sondern im Gegenteil als solche erkennbar sein und damit für den Leser berechenbar werden soll. Und die unter anderem eben auch zu tun hat mit dem Standort des Schreibenden. Also München. «Der Text wäre von Hamburg oder Berlin aus sicherlich anders geschrieben worden.»

A propos München: da drückt, wie wir spätestens seit Rosendorfer wissen, gemeinhin und in erheblichem Masse der Föhn, und wer nicht unter dem Föhn leidet, der leidet darunter, dass er als ein offenkundig Emarginierter nicht unter dem Föhn leidet. Gelitten wird allemal. Leiden aber macht grantig (entgegen anderweitigen Behauptungen). Norbert Jürgen Schneider nimmt insgesamt kein Blatt vor den Mund.

«Ein Widerspruch, der (...) offen in der Person des Autors gründet, durchzieht den Text. Es wird aus der Sicht zweier sich antagonistisch verhaltender Reflexionsebenen argumentiert.

1. Da gibt es die filmimmanente Betrachtungsweise, die danach fragt, wie Musik zu Bildern funktioniert, wie man mit Musik formen und gestalten kann, wie man in der Filmszene arbeitet und komponiert.

2. Es gibt aber auch die Betrachtungsweise «von aussen», die den Filmbetrieb gesellschaftlich und politisch in seiner längst vollzogenen Ankoppelung an das öffentlich-rechtliche Fernsehen und an eine höchst fragwürdige Unterhaltungsindustrie sieht.

Angesichts der kulturindustriellen Produktion von Metawaren-Kunst, die sich nur an Erfolgsquoten orientiert und als Reklame ihrer selbst lärmend (vor allem unter Benützung von Musik) auf sich aufmerksam macht, angesichts der Öde und ideologischen Fragwürdigkeit der offiziellen, staatlich geförderten «Unterhaltung» ist aber die werkimmanente Reflexion des «Wie es gemacht wird?» lächerlich und einfältig. Noch schlimmer: hier dramaturgische Hilfen zu geben bedeutet eigentlich, zur Perfektionierung eines Entmündigungs- und Unterdrückungssystems (was Kulturindustrie heute im Zeitalter der allgegenwärtigen Monitore, Lautsprecher und Kopfhörer mehr denn je ist) beizutragen.

[...]

Soll das Buch konsequenterweise also nicht geschrieben werden?»

Die Frage steht bereits in der Einleitung zum ersten Band; sie ist, wie dann der zweite schlüssig zeigt, fernab von jeglicher Koketterie gestellt. Was mich betrifft: ich bin froh, dass es, «das Buch», nicht der Zensur des gesellschaftsbewussten Über-Ichs zum Opfer fiel. Denn es bietet viel Neues – über die Dokumentation einer auf diesem Gebiet erstmaligen Feldarbeit, und über den Service für ratlose Einsteiger hinaus. Die historische Dimension, und damit die historische Determiniertheit von Filmmusik heute, lässt Schneider zwar weithin unbeachtet – da ist weder von Hollywoods Sinfonikern die Rede, noch von den Pionieren des englischen Realismus (oder dem, was einmal «Kulturfilm» hiess). Man kann's verschmerzen. Dafür geht er dezidiert vom Zug des Mediums Film zum Gesamtkunstwerk aus, nimmt also dessen von niemandem mehr angezweifelte Audio-Visualität – an deren Audio-Anteil gleichwohl Cinéasten, Filmkritiker, Fernseh-Redakteure, Lehrplangestalter (von Filmhochschulen, zum Beispiel), Festiva-

liers, Kinopäpste und Filmprofessoren in seltener Einmütigkeit blind oder vielmehr stocktaub vorbeipalavern, meist nicht wissend, wie ihnen geschieht, und schon gar nicht warum – beim Wort und stösst zu vergleichenden Darstellungen von Auge und Ohr, Sehen und Hören, digitaler und analoger Kommunikation vor, die ich so, das heisst so originell, so perspektivenreich, so dicht auch am aktuellen Stand der Neurophysiologie und dennoch so klar und so verständlich, in einem Filmmusikbuch noch nie gelesen habe.

Ähnlich fruchtbar ist dann der Versuch, die bewusste Wahrnehmung von Musik (zum Film) von der unbewussten zu trennen und beide auf Zuordnungsmuster und Funktionen zu beziehen – die alte Produzentenweisheit aus der Studio-Ära, wonach die beste Filmmusik jene Musik sei, die keiner höre, ist damit relativiert.

Ebenso souverän rückt Schneider im zweiten Band einem Dilemma zu Leibe, an dem sich bislang Glaubenskrige entzündeten. Ist im Dokumentarfilm Musik, ist überhaupt Manipulation (im Sinne nur schon von formender Veränderung) auf der Ebene der Acustica legitim? – Den Ausweg aus dem Dilemma weist die Befragung des Realitätsbegriffs. «Dass «Realität» keine objektive Grösse, sondern stets durch den individuellen Erfahrungs- und Erlebniszusammenhang eines Subjekts bestimmt ist, darf hoffentlich ein Allgemeinplatz sein: der Wasserwerfer ist beispielsweise für den beschossenen Demonstranten ein anderes Gerät als für den damit hantierenden Einsatzpolizisten.» So beginnt gleich die Einleitung, «Von der Wahrheit der Töne» (Schneider tendiert hier noch stärker als im Spielfilmband dazu, die verschiedenen Ebenen der akustischen Schicht, Sprache / Geräusche / Musik, als Einheit zu betrachten). Es gibt so etwas wie Perspektiven auf die dingliche Welt; es gibt deren sinnliches Erkennen und rationales Erfassen auf der einen Seite, die emotionale Einfärbung des Erkannten und Erfassten auf der anderen; die beiden Aspekte lassen sich nicht restlos auseinanderdividieren, nicht im Alltag und nicht in der Filmarbeit, wo sie sich ihre je eigenen handwerklich-technischen Apparate geschaffen haben und, je nach Gewichtung, unterschiedliche Genres des Nicht-Fiktionalen ausprägen. Vom Ansatz her ist der Gewissensfrage damit schon die Spitze genommen – und ein Kapitel eingeleitet, das dem Verfasser alsbald ins Zentrum rückte.

Nicht-Fiktionales ist heute ja beinahe ausschliesslich Sache des Fernsehens. Und Fernsehen ist, nach dem Verständnis von Politikern, Funktionären und (leider auch) Publikum «ein blosses Kommunikationsmittel (so wie das Telefon), ein Vehikel zum Transport von Realität, von objektiven Aussagen und Sätzen ... Dieser folgenschwere Trugschluss war einer der ausschlaggebenden Gründe zum Schreiben dieses Buches.» Aus dem zuvor entwickelten Realitäts-Verständnis heraus postuliert

der Autor: «Ich schlage vor, alles, was uns auf dem Bildschirm des Fernsehens begegnet, als «Kunst» zu betrachten.» Als gemacht, notwendigerweise als interpretiert. Was er daraus ableitet, das lässt sich nicht mehr berichten. Das müsste man, Wort für Wort und Seite für Seite, zitieren. Hansjörg Pauli

## Zwei neue Bücher von Boulez – wenig Neues

*Pierre Boulez: «Le pays fertile. Paul Klee», texte préparé et présenté par Paule Thévenin. Gallimard 1989, 175 p.*

Pierre Boulez hat längst aufgehört, «nur» ein Musiker zu sein; er wurde in Frankreich zu einer kulturpolitischen Macht, was sich unter anderem darin zeigt, dass ihn Journalisten an sehr populären Fernsehsendungen auch nach seiner Meinung zur aktuellen politi-

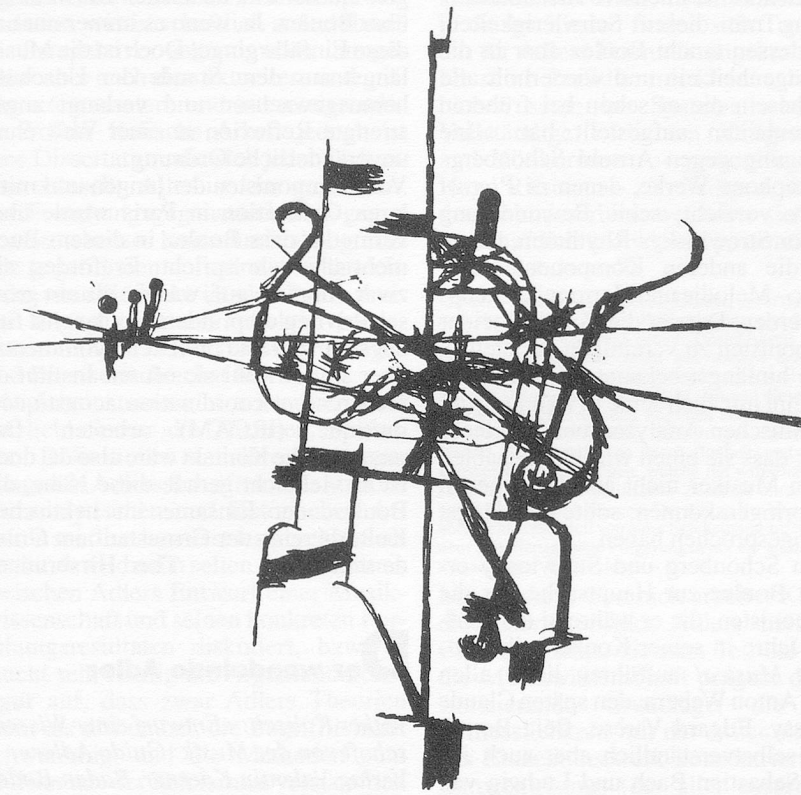
nalsozialisten aus Deutschland vertrieben, sein Leben beendete, kommt Boulez zu manchen Querverbindungen zwischen Bildern Klees und Johann Sebastian Bach, Igor Strawinsky, Claude Debussy, Arnold Schönberg und Anton Webern, ohne die Analogien zu strapazieren. Dass dabei des Malers Kurse am Bauhaus in Weimar und Dessau, deren Referate und Skizzen jedem zugänglich sind, eine grosse Rolle spielen, ist vollkommen klar. Boulez zeigt, dass Bezeichnungen wie Rhythmus, Polyphonie und Linie in beiden Künsten, in der Musik wie auch in der Malerei, vorkommen können, wobei er aber betont, dass die visuelle Transkription einer sehr schönen Melodie unter Umständen eine sehr unbedeutende Kurve auf einem Gemälde ergeben würde. Schon kurz nach den ersten Seiten des Buches schreibt er: «Le langage de la vue diffère de celui de l'oreille, les principes acoustiques ne sont pas du tout les

synthèse ne peut se faire qu'après, virtuellement.»

Immer wieder kommt Boulez mit kaum verhohlenen Bedauern darauf zu sprechen, dass der Betrachter eines Bildes seine Zeit frei einteilen könne, während der Hörer dem Diktat einer bestimmten Aufführung eines musikalischen Werkes unterworfen sei. Man kann zwar zuhause eine bestimmte Schallplatte unzählige Male hören oder einzelne Fragmente herausgreifen, um das Verständnis für das Ganze zu vertiefen, das sich aber nur in der Imagination zu diesem Ganzen zusammenfügt. Boulez, der Kalligraph, dessen Partituren mit ihren winzigen Schriftzeichen tatsächlich schönen Bildern gleichen, dessen Skizzen aber oft, neben rein verbalen Anweisungen, graphische Blätter enthalten, muss sich von Klees Kritzeleien, die schon Theodor W. Adorno den Partituren Anton Weberns ähnlich schienen, angesprochen fühlen. Ja, er geht noch weiter, indem er des Malers freie Verwendung von musikalischen Schriftzeichen lobt: «Le musicien peut admirer comment l'imagination du peintre s'est emparé des symboles de son écriture, dont la séduction visuelle apparaît d'autant mieux qu'ils ne sont plus oblités par aucune signification: ils sont montrés pour eux-mêmes.»

Der Komponist könne durch Noten-Bilder, die auf dem Papier gut aussehen, zu Konstruktionen verführt werden, die das Gehör nicht spontan aufnehmen kann, wie zum Beispiel Kanons in ihrer rigorosen Form, die vor allem den Betrachter von Partituren befriedigen, aber beim blossen Hören nicht aufgenommen werden können. Solche und ähnliche Stellen in diesem Buch lesen sich wie eine späte Kritik des Serialismus der fünfziger Jahre, dessen wichtigster Exponent Boulez selber war. Doch schon seine Darmstädter Kurse im folgenden Jahrzehnt zeigten, dass er sich der Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Orientierung durchaus bewusst war. Man habe zu lange nur von der reinen Technik gesprochen, der Komponist dürfe nicht blind seinen seriellen Tabellen folgen.

Der Titel von Boulez' Buch spielt an auf ein Bild von Klee aus dem Jahre 1929, dessen Titel lautet: «Monument im Fruchtländ». «A la limite du pays fertile» sollten ursprünglich die «Structures Ia» von 1951 heissen, wobei Boulez nicht an eine Übersetzung des Bildes in Musik dachte, nur schien ihm mit diesem Werk für zwei Klaviere der Ausgangspunkt für eine neue Sprache der Musik gegeben, eine Sprache freilich, die mehr den Betrachter der Partitur als den Hörer befriedigt. Dass Boulez sich später von diesen mehr abstrakten Tonordnungen der «Structures» löste und in «Le Marteau sans Maître» eine emotionellere Sprache spricht, ist bekannt. Doch in seinem Buch lobt er dennoch die Konstruktion, wenn sie die Phantasie stimuliere und nicht lähme: «... si la structure force l'imagination à entrer dans une nouvelle poétique, alors, on est, en effet, en pays fertile.»



*Paul Klee: Instrument pour la musique contemporaine, 1914*

schon Entwicklung in Europa und Übersee befragen, nicht ohne dabei zu bedauern, dass er so wenig komponiert ... Im Rahmen des «Festival d'automne à Paris» von 1989 waren gleich drei neue Werke von seiner Hand angesagt, wovon nur eines, und erst noch die Neufassung eines Jugendwerkes, schliesslich zur Aufführung kam.

Statt dessen erschienen zwei Bücher: das eine, «Jalons», gibt einen Überblick über zehn Jahre Unterricht am Collège de France, das andere, von dem zunächst die Rede sein soll, beschäftigt sich mit dem Maler Paul Klee, dessen Bilder Boulez schon früh kennen und schätzen lernte.

Nach einem Seitenhieb auf den Provinzialismus der Stadt Bern, wo Klee aufwuchs und schliesslich, von den Natio-

mêmes que ceux de la couleur.» Später erklärt er: «Ce qui fait l'espace dans un tableau, même grand, c'est qu'on l'englobe d'un seul regard, qu'on en voit immédiatement les limites et que, à travers elles, on en perçoit dans l'instant la construction, c'est une présence appréhendée dans sa totalité» ... Demgegenüber ist die Musik, so lange man sie im Konzert hört, der Zeit unterworfen und kann nur im nachhinein oder im Verlaufe der Aufführung immer besser als Ganzes erfasst werden: «En musique, l'élément temps, le module de temps parle immédiatement aux sens, est perçu dans l'instant. La reconstitution de l'œuvre dans sa globalité est une reconstitution imaginaire. On n'a jamais de vue réelle d'une œuvre musicale, dont la perception est toujours partielle. La



Mit diesen Worten schliesst das Buch, das in seiner luxuriösen bibliophilen Aufmachung mit vielen Reproduktionen von farbigen Bildern und Zeichnungen Paul Klees vor allem das Auge befriedigt und dazu noch ein gutes Stück Musikschriftstellerei ist. Die französische Kultur ist eine eminent literarische, und Boulez, wie viele andere auch, muss wissen, wie wichtig gerade das Sprechen über Musik ist, wenn es auf so allgemein verständliche Art geschieht. Die rein musiktheoretischen Schriften kommen auch beim gebildeten Publikum einfach nicht an, was gerade Boulez begreift, wenn er schreibt: «Jusqu'à ma rencontre avec Klee je ne raisonnais qu'en musicien, ce qui n'est pas toujours le meilleur moyen de voir clair.»

*Pierre Boulez: Jalons (pour une décennie).*

*Christian Bourgois Editeur, Paris 1989, 452 S.*

Seit 1978 ist Boulez Lehrer am Collège de France, das eine der bemerkenswertesten Elite-Schulen von Frankreich ist: die Professoren sind nicht jede Woche um dieselbe Zeit anwesend, sondern ihr Unterricht konzentriert sich oft auf wenige Tage oder Wochen eines Semesters; die Hörer aber kommen aus den verschiedensten Gegenden der Welt, ohne dass sie Aufnahme- und Abschlussexamen machen müssen. Kann bei dieser gefährlichen Freiheit überhaupt ein solides Wissen vermittelt werden? Anlässlich der wenigen Vorlesungen, die ich zu Beginn der achtziger Jahre besuchen konnte, hatte ich den Eindruck, dass Boulez vor einem Publikum von in Ehrfurcht erstarrten jungen Leuten ein wenig gelangweilt ganz einfach improvisierte und zwanglos aus dem Fundus seines immensen Wissens schöpfte. Man schien von ihm, dem Vielbeschäftigten, auch nichts anderes zu erwarten. – Und nun erschien ein umfangreiches Buch, das, sorgfältig geschrieben, den Inhalt von zehn Jahren Lehrtätigkeit in vier grossen Abschnitten zusammenfasst: I. *De l'idée à l'œuvre*, II. *Le geste du compositeur*, III. *L'enjeu thématique* und IV. *L'œil et l'oreille*, die von einem einleitenden und einem abschliessenden Kapitel umrahmt sind. Gerade als ob der Leser in diesen labyrinthischen Texten den Faden der Ariadne brauchen würde, hat der Musikologe Jean-Jacques Nattiez noch einen *Mode d'emploi* für dieses Buch verfasst, und der Philosoph Michel Foucault steuerte ein erklärendes Vorwort bei. Ein Register der Namen und Werke und ein weiteres Register für die Fachausdrücke ergänzen den Band. Für den, der Boulez' Denken während vieler Jahre verfolgt und seine zahlreichen Artikel seit dem Beginn der fünfziger Jahre gelesen hat, enthält diese letzte, sich so wichtig gebende Publikation nichts Neues. Ja, man greift gerne auf jene ersten Essays zurück, wo der junge Boulez in seiner polemischen und abrupten Art wohl gelegentlich übers Ziel hinausschoss. Dass er schon immer ein

guter Schriftsteller war, konnte in Frankreich, dem Land, wo auch Wissenschaftler bedeutende Literaten sein dürfen, nur ein Vorzug sein. Was und wie man über Musik schreibt, entscheidet sehr oft über den Erfolg eines Komponisten. *Jalons* sind aber nicht die Wegmarken der jüngsten Entwicklung, sondern von Boulez' gesamtem Werdegang, dem gerade in den letzten zehn Jahren nicht viel Neues beigefügt wurde; über *Répons*, das letzte, mit elektroakustischen Mitteln arbeitende Stück, schreibt sein Autor bloss an drei Stellen, obwohl das erste Kapitel des Buches wie mit einem Paukenschlag das Chaos evoziert, das die Entwicklung der neuesten Computertechnologie verursacht habe: man stehe vor einem schwindelerregenden Universum von nicht hierarchisierten Möglichkeiten, angesichts derer sich auch die traditionelle musikalische Notation als ungenügend erweise. Der Leser erwartet darauf nichts anderes als eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Schwierigkeiten. Statt dessen taucht Boulez aber in die Vergangenheit ein und wiederholt alle die Thesen, die er schon bei früheren Gelegenheiten aufgestellt hat: seine Abneigung gegen Arnold Schönbergs dodekaphone Werke, denen er *Pierrot lunaire* vorzieht; seine Bewunderung für Igor Strawinskys Rhythmen, denen aber die anderen Komponenten der Musik – Melodie und Harmonik – geopfert werden. Dass er die Vorzüge beider Komponisten zu vereinigen trachtet(e), dürfte hinlänglich bekannt sein. Unnötig erscheint mir auch seine Erwähnung der akademischen Analysen und Satztechniken: dass sie einen wirklich begabten jungen Musiker nicht auf den eigenen Weg bringen können, sollte sich längst herumgesprochen haben.

Neben Schönberg und Strawinsky erwähnt Boulez zur Hauptsache nur die Komponisten, die er während der fünfziger Jahre in seiner Konzertreihe *Domaine Musical* aufführen liess: allen voran Anton Webern, den späten Claude Debussy, Edgard Varèse, Béla Bartók usw., selbstverständlich aber auch Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven, die in jenen Konzerten mit ihren schwierigsten kontrapunktischen Werken vertreten waren. Dazu kommen noch Hector Berlioz, Richard Wagner und Gustav Mahler, die Boulez während seiner glänzenden Dirigentenkarriere kennenlernte. Er setzt sich einmal mehr mit seinen geistigen Vätern auseinander, in einem Ton freilich, der gedämpfter geworden ist als in seinen ersten Aufsätzen. Der Text zeichnet sich oft durch einen gefährlich hohen Abstraktionsgrad aus, der jeden Einwand von Anfang an abweist und in seiner Allgemeinheit unangreifbar wird. Seine Fachausdrücke sind zu einem guten Teil Neuschöpfungen oder aus anderen Gebieten herübergeholt, wie zum Beispiel «enveloppe», «infrathème» oder «temps lisse». Man merkt, dass er zu einer gebildeten, aber nicht unbedingt musiktheoretisch geschulten Leserschaft sprechen möchte. Ganze Partien

sind aber auch in einem anschaulichen Stil geschrieben und wirken wie eine kunstvolle direkte Rede, die sehr lebhaft sein kann, vor allem wenn sie von Literatur und bildender Kunst handelt. Dadurch unterscheidet sich *Jalons* von dem früheren *Penser la musique aujourd'hui*, das höchstens von einigen wenigen Insidern verstanden wird.

Das Buch bildet eine grosse Retrospektive über den Kampf um die musikalische Form, ein Problem, das für das ganze 20. Jahrhundert von grosser Wichtigkeit war und ist. Deshalb finden sich unter den Fachausdrücken auch sehr häufig die Worte «déduction», «responsabilité» und ... «hasard». Mit der Spontaneität schlägt sich Boulez mühsam und misstrauisch herum; er akzeptiert sie wohl gelegentlich wie ein Wunder, eine Gnade, um dann doch wieder der «déduction», der logischen Ableitung, den Vorzug zu geben. «Dem fällt nichts ein!», sagte noch vor wenigen Jahren ein deutscher Musikologe über Boulez. Ja, wenn es immer nur um diese Einfälle ginge! Doch ist die Musik längst aus dem Stande der Unschuld herausgewachsen und verlangt angestrengte Reflexion in einer Welt ohne unveränderliche Ordnung.

Von Komponisten der jungen und mittleren Generation in Paris wurde übel vermerkt, dass Boulez in diesem Buch nicht über sie spricht. Er fördert sie zwar, führt sie auf, was sie als ein grosses Privileg empfinden. Doch sonst findet sich weit und breit kein Kommentar über sie, obwohl sie oft am Institut de recherche et de coordination acoustique / musique (IRCAM) arbeiten. Der menschliche Kontakt wäre also da, doch ist es vielleicht gerade diese Nähe, die Boulez, der Einsame im hektischen Kulturbereich der Grossstadt, im Grunde scheut. Theo Hirsbrunner

## **D**er wandelnde Adler

*Volker Kalisch: «Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler».* Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1988, 373 S.

Die entscheidende Passage über Guido Adlers Bedeutung als Musikwissenschaftler und eigentlicher Kreator dessen, was historische Musikwissenschaft bis heute bedeutet, findet sich erst ganz am Schluss dieser Publikation, wo Volker Kalisch auf Adlers Aktualität für die heutige Musikwissenschaft zu sprechen kommt, nämlich auf dessen ««Prinzip», allen irgendwie in den Blick genommenen Sachverhalten ihre tatsächliche mehrdimensionale Eingebundenheit, ihre Beziehungsrelationen in oder trotz wissenschaftlicher Behandlung lebendig zu erhalten» (S. 302). Kalisch meint mit Recht, dass die heutige Musikwissenschaft genau dies von ihrem Pionier noch lernen könnte:

«Wenn es nämlich gelänge, nicht Methoden vor Sachen zu setzen, wenn es gelänge, eine Fragestellung zu entwickeln und einzunehmen, die sich dem Befragten selbstvergewissernd phänomenologisch zu nähern trachtete,

d.h. auf «objektive», «eindeutige» Ergebnisse und Feststellungen verzichtete, dann könnte sich eine Möglichkeit eröffnen, die das musikwissenschaftliche Denken in eine Richtung brächte, wo sich nicht das «Objekt» ihrer Betrachtungen, der «Gegenstand» ihrer Forschungen, wo sich nicht Musik notwendig ihrem methodischen «Zugriff» entzöge. (...) Ein solches musikwissenschaftliches Denken müsste sich (...) einem «Verfahren» zuwenden, das seinem Wesen nach keines ist, sondern das sich als ein Weg zu verstehen gäbe, auf dem sich Sache und Denken einvernehmlich im Fragen begegnen könnten. Nicht also um das eine oder andere zu beherrschen (...), sondern um der Sache willen Offenheit einzuräumen, in deren Offenheit sich beide, Sache und Denken, aufeinander beziehen und entfalten könnten. Äusserliches Kennzeichen dieses «Prinzips» wäre dessen immerwährender Aufgabencharakter, wäre sein beharrlich-innehaltendes Fragen, dem gerade abschliessendes Antworten mit «Definitionen», «Systemen» oder «Methoden» widersprüche» (S. 303).

Derlei hörte ich gern von seinem Vers – möchte ich mit Bertolt Brecht zu Volker Kalischs Arbeit als Ganzem sagen, denn ich wünschte mir bei der Lektüre, Kalisch hätte diese hohe antimethodologische Theorie nicht erst am Schluss skizziert, sondern zur Basis seiner eigenen Reflexionen über Adlers «musikwissenschaftliche Entwürfe» gemacht. Die ganze Arbeit hätte dann zwar eine provisorische, wissenschaftlich anfechtbare Perspektive angenommen, umgekehrt aber auch eine aktuellere und mithin interessantere und interessierendere. Volker Kalischs Arbeit jedoch ist eine Dissertation, die sich jeder Ordinarus wünscht: Alles ist klar gegliedert, der Forschungsgegenstand wird gegen aussen ebenso haarscharf abgegrenzt wie gegen innen vollständig behandelt, jeder neue Gedanke ist gleichsam dreimal abgepanzert und reflektiert, jeder übernommene zitiert. Nichts Flüchtiges und Provisorisches hat hier Raum.

Die Arbeit untersucht mit grosser Beharrlichkeit nur die Theorien, Methoden, Definitionen und ihre Voraussetzungen in Adlers Schriften. Die konkreten analytischen und historischen Arbeiten wurden bewusst ausgeschlossen. Dadurch wird auch selten das Verhältnis zwischen Adlers Entwurf einer Musikwissenschaft und seinen konkreten Forschungsergebnissen diskutiert, bzw. es taucht sehr häufig die Argumentationsfigur auf, dass zwar Adlers Theorien mehr als diskutabel, die Begrifflichkeit schwammig, und die Methoden zum Teil nur aus der Zeit heraus verständlich seien, dass aber trotzdem Adlers Forschungen im einzelnen von erstaunlichem Scharfsinn zeugen würden. Gerade die Häufigkeit dieser Figur drängt den Verdacht auf, dass es möglicherweise umgekehrt sein könnte: dass Adler seine Begriffe so undeutlich hält, weil ihm eine klare Begrifflichkeit in ihrem Fetischcharakter suspekt ist, und weil er letztlich den Systemen misstraut. Zugleich lebte er in einer Zeit, in der eine anti-methodologische Methode, wie sie Kalisch am Schluss skizziert, schlicht nicht zu leisten und durchzusetzen war, mithin sich als Ausweg nur eine durchgehende Relativierung und Abschwächung definitorischer Schärpen zeigte. Wer nämlich begrifflich klar beschreibt, weshalb etwas begrifflich nicht zu fassen ist, erreicht zuweilen nicht nur das selbe, sondern oft auch das minder originelle Resultat als jener, der in seiner Begrifflichkeit schwankt und diese –

auf einen wohlwollenden und mobilen Leser vertrauend – je nach Situation auch wechselt.

Wie auch immer, die Arbeit von Volker Kalisch ist mit Bestimmtheit die wichtigste und intensivste Auseinandersetzung mit Guido Adler und seinen wissenschaftlichen Positionen. Kein Gebiet bleibt ausgespart: Man sieht, in wie vielerlei Hinsicht Adler die späteren Generationen beeinflusst hat, und der Leser bekommt auch eine sehr gute Zusammenfassung aller Schriften von Adler mit grossräumigen, sehr präzise ausgewählten Zitaten. Gerade diese Vollständigkeit zwingt den Leser, sich selber einen Reim zu machen und seine eigene Position zu Adlers Theorien zu finden oder zu klären. Kalisch spielt in dieser Hinsicht nicht den Ziehvater, im Gegenteil, er stellt sich als Autor häufig zurück, tritt weniger als Autor denn als Interpret von Adler auf; so gibt es denn auch Partien im Buch, die sich auf kommentierte Zitate beschränken. Und in diesen Zitaten finden sich Trouvaillen für Adlers Formulierungskunst und für seine Perfidie, mit kleinen Seitenhieben seine ins Systematische und Vollständige verliebten Zeitgenossen und Konkurrenten – personifiziert in Hugo Riemann – zu erledigen, etwa in dem Wandererbild, wo Adler sich wissenschaftlich fast wie ein postmoderner Anarchist darstellt:

«Jeder Wanderer betrachtet die Länder, die er durchreist, nach der ihm anerzogenen Beobachtungs- und Anschauungsweise. Er überträgt seinen Gesichtskreis auf die fremden Verhältnisse, misst mit seinem heimischen Massstabe die ihm neuen Bestrebungen und Erfolge anderer Stätten und Zonen. Wohl ihm und diesen, wenn er dabei billige Rechnung trägt den verschiedenartigen Bedürfnissen, territorialen Gestaltungen, lokalen Einflüssen, der klimatischen Beschaffenheit, und wie alle Umstände heissen mögen, welche die wirtschaftlichen, künstlerischen und politischen Zustände eines Landes oder Landesteiles bedingen. Der ruhige Beobachter wird aber nicht vorschnell von einer Erscheinung auf irgendeinem Schaffensgebiete Folgerungen auf ein anderes Feld menschlicher Arbeit ziehen.» (S. 71)

Mit grossem Geschick arbeitet Kalisch die Charakteristika Adlers heraus – Charakteristika, die zum Teil bis heute die Musikwissenschaft prägen: die historisierende Grundlage; die Ausschliesslichkeit, mit der Adler sich auf das Einzelkunstwerk konzentriert; den Eurozentrismus (der aller aussereuropäischen Musik verständnislos gegenübersteht) oder seine negative Bewertung der zeitgenössischen Musik. Kalisch legt bei vielen Dingen Adlers Parteilichkeit frei. So erweist sich Adler zum Beispiel oft als musikalischer Klassizist, der die Wiener Klassik gegen aussen zwar als Epoche oder Periode betrachtet, zugleich aber – bewusst und unbewusst – viele ästhetische Prämissen dieser Epoche zu seinen eigenen macht. Kalisch zeigt auch quasi die «Ersünde» der Musikwissenschaft auf (sie betrifft Adler wie Riemann):

«In der Besinnung auf Geschichte, genauer Musikgeschichte, glaubten viele das Heilmittel entdeckt zu haben, um dem zerstörerischen Treiben in der Musik Einhalt gebieten zu können. (...) Einem befürchteten Abstieg und Rückfall der europäischen Kunstmusik in die Bedeutungslosigkeit wollte man unter allen Umständen wehren, indem man Komponieren auf geschichtlich begründete musikalische Normen zu verpflichten trachtete. Hinter dem Gezeter verbarg sich die dunkle Ahnung, dass wohl ein Zusammenhang zwischen Gesellschaft, nämlich der bürgerlichen, und Musik, nämlich der auf der Dur-Moll-Tonalität basierenden, bestünde, eine Relati-

vierung und Auflösung der letzteren somit einer Infragestellung der ersteren gleichkäme». (S. 11f.)

Kalisch demonstriert auch – manchmal nur indirekt – wie Adler noch Dinge «spürte», die in der späteren Musikwissenschaft verloren gingen, zum Beispiel das Ineinsgehen von Quellenstudium – endend in einer Edition – und der Analyse und Interpretation eines Stückes. Gerade weil Adler das einzelne Kunstwerk so sehr zum Ausgangspunkt wählte, muss er auch dessen Geschichte miteinbeziehen. Im Resultat allerdings ist seine Position oft weniger absolut auf den geschlossenen Kasten Kunstwerk gerichtet als bei vielen späteren Wissenschaftlern und Analytikern, die zwar – theoretisch – die Auflösung des Kunstwerks postulieren, um sich dann – praktisch – umso zügelloser bloss auf die Strukturen des Werkes zu konzentrieren.

Am treffendsten hat diesen Musikwissenschaftler sein schärfster Kritiker – Hugo Riemann – bezeichnet: nämlich als «Archäologen». Denn der Archäologe – wie der Wanderer – weiss, dass sein «Objekt» mit ihm nur indirekt etwas zu tun hat, und gerade deshalb muss er ihm mit jener Offenheit begegnen, die Kalisch am Schluss seiner Arbeit als Perspektive für die Musikwissenschaft entwirft, mit einer Offenheit auch, bei der jeder neue Fund alle schönen Theorien über alle vorherigen ebenso schönen Objekte umschmeissen kann, – ja: auch zum Umschmeissen kann einem die Lektüre dieses Buches Mut machen.

Roman Brotbeck

## Neues aus der musikalischen Botschaft

*Constantin Floros: Musik als Botschaft; Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1989, 187 S.*

*Vladimir Karbusicky: Grundriss der musikalischen Semiotik; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1986, 316 S.*

*Otto Kolleritsch (Hrsg.): Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute; Studien zur Wertungsforschung Band 21, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Wien / Graz 1989, 224 S.*

Nach Sinn und Bedeutung wird am Ende der achtziger Jahre überall wieder deutlicher gefragt, – auch in der Musik. Das frühere Argumentationsmuster, dass Musik, je stärker sie Bedeutung im trivialen Sinne zurückdränge, desto bedeutender, kritischer und sogar politisch relevanter werde, hat sich ziemlich leergelaufen (auch wenn einige immer noch tapfer daran festhalten). Und auch die geläufige Verdrängung, Unverständnis und gesellschaftliche Isolierung seien grosser Neuer Musik immanent, gelingt im ausgewachsenen Medienzeitalter nicht mehr so leicht. Botschaften und unmitttelbare Mitteilungen sind wieder gefragt, und in gleichem Masse scheint auch das Interesse der



Musikwissenschaft an der Musiksemanantik zu steigen. Der in Hamburg lehrende Constantin Floros hat sich diesem Thema schon fast obsessiv verschrieben. In verschiedenen Schriften schlug Floros eine neue Bewertung und Betrachtung vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts vor. Nach seiner Auffassung verstanden die Komponisten ihre Werke nicht so sehr als ästhetisch schöne Produkte, sondern als Botschaften, die mindestens zum Teil dechiffriert werden können. Verschiedene Einzelartikel zu diesem Thema hat nun Floros revidiert und geschlossen als Buch publiziert. Sein Titel ist auch das Hauptthema: Musik als Botschaft. Dieses Generalthema führt er nun in jeweils verschiedener Form und an verschiedenen Exempeln vor. Bevorzugt und sicher mit einer gewissen polemischen Haltung widmet sich Floros jenen Bereichen der Musikgeschichte, wo man in modern aufgeklärten Kreisen leichtfertig entweder von problematischen oder schlecht vermittelten Botschaften spricht (z.B. Richard Wagner oder Richard Strauss) oder wo man Botschaften nicht oder nur in ihrer Dekonstruktion erwartet (z.B. Wiener Schule und Neue Musik nach 1945). Und mithin versteht sich das Buch auch als Korrektur einer Musikwissenschaft und -publizistik, die das strukturelle Moment gerade auch bei der Neuen Musik stark hervorhebt und gemäss Floros zu einseitig betont. Das Dechiffrieren ist die grösste Begabung von Constantin Floros; man möchte ihm in diesem Zusammenhang geradezu einen «Riecher» zugestehen. Es ist kein Zufall, dass Floros als Musikwissenschaftler Anfang der sechziger Jahre bekannt wurde, weil er die ältesten byzantinischen und slawischen Notationen «knacken» und die bisher «sinnlosen» Zeichen entziffern konnte. Floros bringt auch in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder Überraschendes zum Vorschein. Er stellt originelle Bezüge her und seine Analysen stellt er so spezifisch dar, dass das Zelebrieren des traditionellen musikwissenschaftlichen Analyse-repertoires vermieden wird. So sind denn auch die analytischen Abschnitte am interessantesten und spannendsten zu lesen. So treffend die Dechiffrierungen von Floros sind, so langwierig gestalten sich seine Chiffrierungen: Definitionen und Begriffsgeschichten zum Beispiel des «Poetischen» bei Schumann nehmen viel Raum ein. Diese Abschnitte fallen gegenüber den eigentlichen Analysen vor allem deshalb ab, weil Floros es bei einer Exegese der Begriffe z.B. des «Poetischen» oder des «Programms» belässt, ohne sie in einem übergeordneten und auch aktuelleren Begriffssystem zusammenzufassen. So gibt das Buch – obgleich es viele Begriffsdiskussionen enthält – wenig Handhabe, um musikalische Botschaften in einem übergreifenden und allgemeineren Sinne festzumachen und miteinander zu vergleichen. Floros ging es eben in erster Linie um den generellen Nachweis von Botschaften in Werken, welche man ge-

meinhin als streng autonome Musik versteht.

Die erwähnte übergeordnete Betrachtung musikalischer Botschaften verbaut sich Floros mit einer eher kritischen Haltung den semiotischen Wissenschaften gegenüber. Die Semiotik mindert nach Floros' Meinung die Bedeutung der musikalischen Botschaft herunter (hier zeigt sich die Obsession, mit der er sein Thema verteidigt; sie hat etwas von der Verbissenheit, mit der in den – ehemaligen – sozialistischen Volksdemokratien noch in die belangloseste Cello-sonate Abbild von Realität und politische Relevanz hineingeredet wurden). Als integrale Kommunikations- und Zeichentheorie muss die Semiotik die Unterschiede zwischen einer Parteitagsrede und einer ästhetischen Botschaft akzentuieren. Aber wenn Umber-



*Preisfrage: Wer ist der Vertexter dieser Melodie? (1. Preis: eine 4 CD-Kassette «Entartete Musik»)*

to Eco in seiner «Einführung in die Semiotik» einer Botschaft dann eine ästhetische Funktion zuspricht, «wenn sie sich als zweideutig strukturiert darstellt und wenn sie sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d.h. wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will», so lässt das für Floros schon zu wünschen übrig, da diese Definition «die formale Seite des Kunstwerks über Gebühr betont» (S. 171). Eine weitere Auseinandersetzung mit Eco und der Semiotik im allgemeinen findet nicht statt, obgleich gerade jüngere semiotische Arbeiten auch für das vergleichsweise komplizierte Problem musikalischer Botschaften Hilfestellung bieten könnten. An dieser Situation ist allerdings die Semiotik nicht ganz unschuldig; sie hat sich zu einer selbständigen Wissenschaft entwickelt, deren Vokabular – wiewohl es in sich immer noch widersprüchlich ist – auch heute noch dermassen esoterisch wirkt, dass nicht einmal die elementarsten Begriffe in den allgemeinen Sprachgebrauch Eingang gefunden haben. Bei einer Wissenschaft der Zeichen ist die Hermetik der eigenen Begriffe (der Zeichen für diese Zeichen) besonders bedauerenswert. Hinzu kommt, dass im Bereich der Musikwissenschaft aus dem Strukturalismus und der Semiotik vor allem zwei Begriffe übernommen würden, die auf den ersten Blick bei Musik sehr viel erhellen helfen, bei genauerer Betrachtung aber durchaus problematisch sind. Es sind die vom Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure eingeführten Begriffe Denotation und Konnotation. Die direkte sym-

bolische Bedeutung nennt er Denotation; wenn man nun aber zum Beispiel bei einem Apfel an ein Machtsymbol, an Fruchtbarkeit oder in neueren Zeiten an Umweltvergiftung denkt, dann handelt es sich nach Saussure um eine Konnotation. Je literarischer eine Sprache ist, desto stärker wird die konnotative Schicht. Musik kann man in dieser Begrifflichkeit als eine fast gänzlich konnotative Sprache betrachten, die nur ausnahmsweise und nicht in ihren besten Momenten eine direkte denotative Symbolik aufweist. Allerdings hat man mit diesem Begriffspaar nur ein weiteres Mal relativ präzise die Unpräzision und Unbestimmtheit von Musik erfasst, gewissermassen glasklar das Hauptproblem weggedrängt. Wenn die Denotation nur noch zufällig eintritt und mithin keine Spannung zur Konnotation mehr möglich ist, wird deren konkrete Bedeutung beliebig (etwas abstrakter: jede Denotation einer bestimmten musikalischen Konnotation ist dann denkbar). Deshalb mag es angebracht sein, auf ein bereits 1986 erschienenenes Buch aufmerksam zu machen, welches das Was und Wie von Bedeutung und Botschaft in der Musik in einem viel grundsätzlicheren Sinne reflektiert: «Grundriss der musikalischen Semantik», verfasst vom ebenfalls in Hamburg lehrenden Vladimir Karbusicky. Der Autor leistet in diesem Buch etwas schier Unmögliches, nämlich eine vollständige bibliographische Aufarbeitung der internationalen semiotischen Literatur und deren Vorläufer (von China bis zur Westküste Amerikas und von der Antike bis heute) im Hinblick auf deren Brauchbarkeit für die Musikwissenschaft. Zugleich entwirft er einen selbständigen Entwurf einer Semantik der Musik. Das eher Trockene – die bibliographische Aufarbeitung – versuchte Karbusicky mit dem eigentlich Spannenden – dem Entwurf einer Semantik der Musik – eng zu verknüpfen. Gelungen ist das nicht durchwegs; der Gedankenfluss wird oft von eingeschobenen Exkursen unterbrochen, die einen zum Zurückblättern und Neuanknüpfen zwingen. Es sei allerdings zugestanden, dass man bei diesen Exkursen auch absolutes Neuland begegnet, etwa im Exkurs zur Widerspiegelungstheorie, wo Karbusicky die Schwierigkeiten schildert, die Lenin beim Übersetzen der Marx'schen Begriffe ins Russische hatte, – Schwierigkeiten, die wiederum Konsequenzen bis hin zu Lukacs haben. Am stärksten wirkt Karbusickys Text, wenn er polemisch formuliert und denkt und die Gefilde spröder Wissenschaftlichkeit verlässt. Etwa wenn er in eben diesem Widerspiegelungskapitel zuerst die Gedankenakrobatik der marxistischen Ästhetiker vorführt, die die Realität und Macht einer autonomen Zeichensprache negieren, verdrängen, umgehen oder in die Abbildtheorie hineinzwingen wollten, und dann lapidar feststellt: «Nach 50 Jahren Verwirrung setzt sich die schlichte Erkenntnis durch, dass «verweist auf» etwas anderes bedeutet als «bildet ab.»» (S. 122)

Karbusickys Buch ist zu einem grossen Teil auch eine weitere Rehabilitierung des amerikanischen Semiotikers und Hauptvertreters des Pragmatismus, Charles S. Peirce (1839–1914), der vergessen und in ärmsten Verhältnissen starb und dessen Leistungen lange Zeit erst ignoriert und dann unterschätzt wurden. Karbusicky übernimmt von Peirce vor allem die hierarchische Dreigliederung der Zeichenwelt. Peirce unterschied zwischen «Icon», «Index» und «Symbol». Karbusicky exemplifiziert diese Dreiteilung am Beispiel der Gotteserscheinung bei Moses.

«Gott erscheint, indem er Moses ein Anzeichen seiner Anwesenheit gibt, das sichtbar und doch nicht greifbar ist. (...) Das ist im Sinne des Gebots zu verstehen, der Mensch solle sich kein Bild (Ikon) Gottes machen. Der brennende und doch nicht verbrennende Busch ist demnach ein *Symptom* des strahlenden, lichten Wesens Gottes, ein Zeichen, das den Zustand voller geistiger Energie zeigt. In der modernen Terminologie von Charles S. Peirce ist es ein *Index*. (...) Moses zweifelt, ob das Volk ihm das Zeichen des strahlenden Busches glauben werde. Gott gibt ihm darum ein sprechendes Zeichen (...): Moses führt das Volk aus Ägypten heraus hin zu demselben Berg. Somit wird das ganze Geschehen ein *symbolisches Zeichen*» (S. 39f.).

Für Karbusicky liegt in dieser Dreiteilung der Zeichen

«etwas Existentielles. «Ikon, Index, Symbol» ergeben sich aus drei grundsätzlich möglichen Einstellungen des Menschen gegenüber den Erscheinungsformen; sie kennzeichnen die drei möglichen Richtungen einer Wahrnehmung und Reflexion der gegenständlichen und sozialen Umwelt. Im Ikon äussert sich die «Aktivität des Objekts» gegenüber dem Subjekt; im Index geht es um eine «Interaktion» (daher fällt hier auch der Begriff des Sympathetischen); im Symbol äussert sich die «Aktivität des Subjekts» gegenüber dem Objekt» (S. 52).

Bereits mit dieser einfachen Gliederung könnte manches im Buch von Floros übergreifend geklärt werden. Die Unterschiedlichkeit der Programme bei Strauss und Mahler zum Beispiel; verkürzend könnte man bei Strauss von einem Programm sprechen, das Symbol sein möchte, sich aber ins Ikonische flüchtet, wo dann die «Aktivität des Objekts» dominiert, während Mahler umgekehrt das Ikonische in seiner Heterogenität und Disparatheit zuweilen aggressiv hinstellt und damit die «Aktivität des Subjekts» geradezu herausfordert. Für Karbusicky sind das Ikonische, Indexale und Symbolische fast in jeder Musik nachweisbar, obgleich deren eigentliche Hauptdomäne das Indexale ist, ikonisch gesprochen: der brennende und doch nicht verbrennende Busch als ein Zeichen, das den Zustand voller Energie zeigt. Früher hatte man diese Schicht in der Musik meistens als «Ausdruck» bezeichnet, um damit eben dieses energetische und zugleich immer auch sprachähnliche, d.h. anzeigende und verweisende Wesen der Musik zu erklären, das nur selten die symbolische Qualität eigentlicher Sprache erreicht. Natürlich kann man sich fragen, ob denn diese neue Begrifflichkeit überhaupt notwendig ist, weil sie im Prinzip nur ein altes Wort neu einkleidet. Abgesehen davon, dass man einem solch verlustigen Begriff wie Ausdruck nicht weiter nachtrauern muss, wird mit der neuen Begrifflichkeit das Indexale der Musik auch gleich in ein grösseres Kommunikationssystem eingebunden.

Karbusicky zeigt dies schön bei der Betrachtung der «Moldau» von Smetana:

«Als akustische Realie hat dieses Thema im grossen und ganzen nichts zu tun mit dem Fluss, es ist also sein *Symbol*. Doch diese Qualität bildet nur seine kategoriale Dominanz. Denn seine wichtigste Komponente ist die *Bewegung* und in ihr ist das *ikonische* Element des Fliessens synergetisch enthalten (die erste, aufsteigende Hälfte des Themas, also den Vordersatz hat Smetana auch diminuiert und am Anfang seiner symphonischen Dichtung als ein *Bild* des hervorquellenden Bächleins benutzt, wobei die Pizzicati Lichtreflexe darstellen). Das Thema ist aber auch durch die Instrumentierung (in den Streichern, die ihm ein gefühlvolles Vibrato geben) und seine Brechung in Moll *ausdrucksfakt* gestaltet, es indiziert auch die für Smetanas Personalstil typische «Nostalgie». In der *Moldau* ist diese *indexikal* ziemlich komplexe Qualität begreiflich, weil es die erste Komposition Smetanas nach dem Schicksalsschlag seiner Ertaubung (im Okt. 1874) war» (S. 58).

Das Beispiel dieser semantischen Analyse zeigt, wie sich die herkömmlichen «methodologischen» Ansätze zwanglos vermischen: Biographie, Programmmusik und analytische Hinweise stehen nebeneinander, nicht um sich gegenseitig auszuschliessen, sondern weil sie in einem umfassenden semiotischen System zusammengehören.

Mit dieser Dreigliederung von Peirce untersucht Karbusicky in seinem Buch verschiedene Schichten von Semantizität: die immanente Semantik des musikalischen Materials, die Bedeutung der Intonation, die Rolle von Bewegung und Rhythmus und die Archetypen von Musik. Es ist – wie schon erwähnt – eine Fülle von Material; und immer Geschichte eines Problems und zugleich dessen Traktat. Vor allem gelingt es Karbusicky, die Interaktivität von Musik zu zeigen, die ihr wegen ihrer indexalen Dominanz eigen ist; und wie bei aller Interaktivität gibt es zwar Grundkräfte, die man beschreiben und untersuchen kann – wie es Karbusicky in seinem Buch auch tut –, aber es gibt keine festen Regeln darüber, was ein Musikstück nun genau sagen will, noch wie es genau gehört werden sollte. – Das macht das Erklärenwollen von Musik prekär und relativiert auch die meisten Einführungen in Neue Musik. Denn solche Kommentare und Einführungen arbeiten fast gezwungenermassen entweder mit der ikonischen oder mit der symbolischen Kategorie, man braucht Bilder, die das Indexale von Musik vereinfachen, oder man nimmt Symbole, die es überdecken (*siehe Notenbeispiel*).

Diesem schwierigen Problem hat das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz im Herbst 1987 ein Symposium unter dem etwas gestelzten Titel «Verbalisierung und Sinngehalt – über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute» gewidmet. Diese nun bei UE publizierten Referate beweisen ein weiteres Mal, dass ein modernes Symposium keines mehr ist: d.h. es wird nicht disputiert, oder die Dispute finden keinen Eingang in die Publikation, sondern es werden Referate verschiedenster Thematik nebeneinandergestellt. Hinzu kommt, dass auch hier viele Aufsätze das verkürzt wieder-

geben, was die Autoren anderswo viel fundierter bereits niedergeschrieben haben. So weisen sowohl Floros wie Karbusicky, die beide an diesem Grazer Symposium teilnahmen, kaum über ihre umfassenderen Publikationen hinaus. Von der der Referatform immanenten Mündlichkeit, die eigentlich gewagte Spekulationen ermöglichen könnte, die man der Schrift noch nicht anzuvertrauen wagt, wird nicht Gebrauch gemacht. Auch in Graz sind offenbar nicht Referate gehalten und deren Protokolle publiziert, sondern Aufsätze abgelesen worden. Meine kritischen Anmerkungen zu den langen Begriffsdiskussionen bei Floros müsste man hier nachdrücklich wiederholen. Sie führen häufig von der Sache weg, statt sie zu klären. Der Begriff steckt die Ränder einer Sache ab und grenzt sie ein und ist damit oft schon zufrieden. Peirces Kategorien in Karbusickys Übertragung auf die Musik sind das Gegenteil davon: sie sind ein Versuch, Grundhaltungen des Reagierens auf Musik und von Musik zu benennen. Gerade die Ränder sind ungewiss und bedürfen in jedem Falle der Interpretation. Aber diese Kategorien sind viel performativer und letztlich treffender, weil sie das Unpräzise und Flüchtige von Musik nicht nur genau ein- und abgrenzen, sondern als ihr Faszinosum benennen und beschreiben können.

Roman Brotbeck

## Ansermet A revisité

Ernest Ansermet: *Les compositeurs et leurs œuvres, publié par J.-Claude Piguet, A la Baconnière, Neuchâtel 1989, 372 p.*

Ernest Ansermet: *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits, édition établie sous la direction de Jean-Jacques Rapin, préface de Jean Starobinski, Laffont, Paris 1989, 1119 p.*

Claude Tappolet (éd.): *Correspondance Ansermet-Ramuz (1906–1941), Georg, Genève 1989, 120 p.*

Le temps d'Ansermet philosophe serait-il enfin venu? On pourrait le penser en mesurant le nombre d'éditions que connaissent ses textes, inédits ou non. Dans ce contexte, le volume qui leur est dédié dans la populaire collection «Bouquins» pourrait faire penser à une consécration en présentant à un large public les «Fondements», deux ans seulement après leur réédition à la Baconnière\*, des notices de programme reprenant pour la plupart celles publiées par Jean-Claude Piguet chez ce même éditeur, ainsi que des extraits de correspondance et diverses études et conférences.

Le lecteur ne peut être que frappé par la fraîcheur, l'enthousiasme et le don de la communication directe qui animent les notices de programme écrites par Ansermet: c'est le praticien qui parle ici, soucieux de faire partager la musique qu'il aime, de promouvoir telle ou telle partition d'aspect neuf ou difficile. Un talent



pédagogique s'exprime avec aisance et prépare à l'audition des œuvres en dégageant leurs lignes de force essentielles. Des qualités comparables se retrouvent également dans le ton familier et dégagé de la correspondance avec les amis proches.

Tout change, après la guerre, dans les textes qui préparent et accompagnent la publication des «Fondements» en 1961: sur le plan stylistique tout d'abord, un vocabulaire difficile issu de la phénoménologie se met en place (l'édition de «Bouquins» tente du reste d'en faciliter l'accès grâce au lexique préparé par Laurent Klopfenstein), dans une syntaxe souvent lourde et empruntée. Mais c'est surtout une véritable machine de guerre qui s'avance contre l'ennemi juré: la musique sérielle de l'École de Vienne. Qui plus est, Stravinsky, l'ami de toujours, reçoit à son tour son lot de bons et de mauvais points et se voit reprocher l'orientation esthétique de sa musique de l'entre-deux-guerres et, bien entendu, sa conversion au sérialisme!

Certes, la volonté des «Fondements» de créer un système esthétique, éthique et métaphysique à partir des données de la psychophysiologie représente une tentative fascinante. Cependant un doute est demeuré constamment attaché aux prémisses de cette entreprise (notamment ses prémisses mathématiques) ainsi qu'à sa méthodologie. En simplifiant grossièrement, on pourrait dire que la première objection à opposer aux thèses d'Ansermet réside dans l'examen de la vie musicale elle-même: la musique sérielle fait déjà partie de l'histoire, et par conséquent la polytonalité n'est pas le dernier stade possible de l'évolution de la musique occidentale, comme il le pensait. De plus, l'ethnocentrisme des «Fondements» fait manifestement bon marché du monde immense des musiques traditionnelles, qu'il tente de réduire à la seule mesure européenne. Enfin, le débat sur les «universaux» fait aujourd'hui encore rage en musicologie comme en linguistique, et rares sont les audacieux qui osent bâtir un système définitif sur les lois invariables de la perception...

Le volume de «Bouquins» offre, à travers d'importants textes d'accompagnement, quelques clés pour tenter d'évaluer l'entreprise d'Ansermet. Dans sa préface, Jean Starobinski, dédaignant la comparaison habituelle entre la pensée d'Ansermet et l'attitude législatrice de Rameau, nous offre un parallèle paradoxal avec les exigences d'une musique qui parle au «cœur» et la théologie immanente de Rousseau, ainsi qu'avec les rêves de quantification esthétique du «Monsieur Teste» de Valéry. Jean-Jacques Rapin, maître d'œuvre de l'ouvrage, retrace la carrière d'Ansermet en insistant sur l'influence déterminante qu'il a exercée sur l'évolution de la vie musicale romande: sous sa plume, où reviennent constamment des termes comme élémentaire, fondamental, simple et authentique, Ansermet devient une sorte de Ramuz musicien, en quête

d'une identité universelle à travers l'enracinement dans le régional. Laurent Klopfenstein nous présente les enjeux, plus poétiques que scientifiques, de l'utilisation des mathématiques par Ansermet. François Hudry nous fait partager son enthousiasme en commentant avec compétence la discographie du patron de l'Orchestre de la Suisse Romande. Jean-Claude Piguet, compagnon de route d'Ansermet et commentateur infatigable de son œuvre philosophique, me semble pour sa part entretenir une confusion fâcheuse au sujet du terme de musicologie, qu'il définit comme une approche purement objective, rationnelle et «scientiste» de la musique, à laquelle s'opposerait l'originalité de la démarche phénoménologique des «Fondements», pouvant seule rendre justice à la musique; ce que la musicologie a appris des sciences cognitives sur le fonctionnement de la perception rend une telle distinction aujourd'hui caduque, sans même parler des travaux d'esthéticiens aussi différents qu'Ernst Kurth, Boris Assafiev, Suzanne Langer ou Leonard Meyer; de plus, Piguet reprend à son compte le malentendu véhiculé par Ansermet à propos du terme d'atonalité: faut-il rappeler que Schönberg lui-même détestait ce terme et, loin d'imaginer une musique privée de tous «fondements», la concevait au contraire comme «pantonale»?

Mais le texte le plus révélateur, pour ne pas dire le plus ahurissant, est incontestablement celui de l'historien Jean-Jacques Langendorf, qui nous révèle quelle était la bibliothèque d'Ansermet et, par la même, quelles sont les sources philosophiques des «Fondements»; à côté de Husserl et de Sartre, la présence de Chamberlain, de Spengler et de Kayserling impose une clé de lecture tout à fait différente: ces penseurs de la «Kulturphilosophie» expliquent en effet la vision à la fois cyclique et ethnocentrique de l'histoire par Ansermet et ses fâcheux prolongements vers une idéologie du «Volksgeist», attribuant à chaque nation, voire à chaque race, une place précise dans une hiérarchie immuable, au sommet de laquelle trônent les peuples aryens occidentaux... Certes, il faut faire la part de l'esprit des années de l'entre-deux-guerres pour excuser les excès d'une telle pensée, mais il est pour le moins regrettable que ceux-ci aient pu se perpétuer jusque dans un livre paru au début des années soixante.

Pour un observateur appartenant à une génération qui n'a pu connaître Ansermet, il est frappant de constater à quel point l'homme disparaît derrière son propre mythe, et à quel point il serait urgent de susciter des études portant sur la période cruciale durant laquelle il élabore sa pensée philosophique et où, de champion de la musique contemporaine, il devient peu à peu, pour nombre de compositeurs, un artiste conservateur méusant de sa position, non seulement pour défendre la musique correspondant à ses thèses (ce qui est bien entendu son droit le plus strict), mais pour empêcher l'accès au public d'une frange

importante de la création musicale. Dans ce contexte, on peut espérer que Claude Tappolet, qui poursuit sa série d'éditions de la correspondance d'Ansermet avec un intéressant volume consacré à Ramuz, aura bientôt l'occasion de se pencher sur cette zone d'ombre. Sans doute y aurait-il lieu, par exemple, d'éclairer la période argentine des activités d'Ansermet durant laquelle, par le truchement de Victoria Ocampo, il fut en contact avec une prestigieuse intelligentsia. L'attitude politique d'Ansermet durant les années trente mériterait également un examen approfondi, surtout à la lumière de ses lectures. Enfin il serait fort instructif de se plonger dans les discussions parfois très contradictoires qui ont entouré les Rencontres Internationales de Genève auxquelles il a participé (notamment en 1948, avec une conférence qui porte en germe une partie importante des «Fondements»).

Nous vivons une époque où les idéologies semblent mourir les unes après les autres: à des années-lumières d'Ansermet, l'opposition mécanique qu'Adorno maintient entre Schoenberg et Stravinsky dans sa «Philosophie de la musique nouvelle» au nom d'une sociologie marxiste paraît aujourd'hui, en dépit de remarques d'un intérêt incontestable, bien dépassée. Le temps est venu de retrouver un sens de la modernité qui soit celui de Baudelaire: celui du transitoire dans l'éternel.

Philippe Dinkel

\* On peut se demander pourquoi c'est l'édition princeps qui est reprise ici, alors que Jean-Claude Piguet avait donné en 1987 une version qui tentait de tenir compte – selon des critères scientifiques du reste contestables – de l'évolution ultime de la pensée d'Ansermet en insérant des passages traduits de l'édition allemande.

## **A**npassung, **A**subversiv

Jacques Wildberger: Dimitri Schostakowitsch, 5. Symphonie d-moll op. 47 (1937). *Meisterwerke der Musik, Heft 53.*

Wilhelm Fink, München 1989, 47 S.

Über die relativen Anteile von Dichtung und Wahrheit in Solomon Volkows Bestseller *Zeugenaussage* kann man sich lange streiten – die mindeste Ehre, die man dem selbsternannten Schostakowitsch-Mémoireschreiber antun muss, ist die, dass es eine Schostakowitsch-Rezeption vor Volkow und eine nach ihm gibt. Auch jene Westler, die den Komponisten nun nicht posthum als Krypto-Dissidenten sehen mögen, scheinen ihn heute mit anderen Ohren zu hören, und in die Schostakowitsch-Deutung ist blühender Pluralismus eingekehrt: Während sich die bedauernden Interpreten der Vor-Volkow-Ära beispielsweise bei dem berühmten Variationenmarsch der 7. Symphonie noch an des Komponisten offizielle Vorgabe halten mussten, derzufolge dieses Gebilde den Einmarsch der Wehrmacht darstellt, sind heute ganz andere Programme möglich: der Marsch porträtiert die Stalinisten (Solomon Volkow)<sup>1</sup>,



er stellt allgemein die Dummheit dar (Bernd Feuchtners)<sup>2</sup>, oder – oho! – «die Beharrlichkeit und kombinierende Phantasie des kämpfenden russischen Volkes» (Detlef Gojowy)<sup>3</sup>. Muss man sich jetzt bei jedem von Schostakowitschs «ätzenden» Scherzi fragen, ob es nun der spießige Klassenfeind ist, der sich hier im Tanze dreht, oder der Bocksfuss des Grossen Gärtners aus Georgien? Und, wo immer ein Marsch anklingt: Ziehn hier noch die Proletarier sonnenwärts, oder ist es schon der Stiefeltritt der Schergen?

Eine so verfuhrwerkte Lage trifft an, wer sich *post Volkow* ein Werk des Dmitrij Schostakowitsch (DSCH) zur Analyse vornimmt. Und dann noch, wie Jacques Wildberger (JW), ausgerechnet die Fünfte Symphonie, jene Musik, mit der sich DSCH nach dem *Prawda*-Verriss der *Lady Macbeth von Mzensk* den Kopf aus Stalins Schlinge zog. Die Fünfte, der «Sündenfall» für all jene, welche die Wandlung des göttlich begabten Phantasten und Frechdachs DSCH zum Vorzeige Komponisten der *Nomenklatura* betrauern, der so Schlimmes wie die *Festliche Ouvertüre* oder *Das Lied von den Wäldern* über die Feder brachte.

Sympathischerweise scheint Jacques Wildberger etwas unwohl dabei gewesen zu sein, dass seine Analyse der Fünften in einer Reihe *Meisterwerke der Musik* erscheinen sollte. Jedenfalls will er das Werk irgendwie «entschuldigen». Er stellt seiner Analyse einen interessanten Essay über Musikzensur von den alten Griechen bis Stalin voran. Eine Nachrede verwendet er auf die scharfsinnige Begründung, weshalb unter dem Diktat des «sozialistischen Realismus» a priori nichts entstehen konnte, was der romantisch-avantgardistischen Vorstellung vom «abgehobenen» Meisterwerk genügen könnte. Er räumt ein, dass der Erfolg der Symphonie im Westen auf einem partiellen Missverständnis beruht. Das hätte er meinetwegen unverblümt sagen können: Mit dieser Symphonie, die im Habitus des «Meisterwerks» daher-

kommt, seifte DSCH mit einem Streich die stalinistischen Banausen und die westlichen philharmonischen Normalverbraucher ein. In den USA war und ist «Shosty Five» ein Dauerbrenner bei demselben Publikum, das sonst auf Barbers *Adagio*, auf die *Pini di Roma* oder *Die Planeten* abfährt. Daran ist sie wohl nicht ganz unschuldig. Vielleicht auch nicht an Ex-Nazi Herbert von Karajans erstaunlicher Aussage, hätte er komponiert, möchte es wohl so etwa geklungen haben wie Schostakowitsch (obschon er damit mehr seinen seichten Musikverstand qualifiziert als die Musik des Bewunderten).

Meisterwerk hin oder her, JW tut der Fünften alle Ehre an, die einer Meistersymphonie gebührt: eine formale und thematische Analyse, die in ihrem *métier* und ihrer Akribie ihrerseits meisterlich ist. Im Bestreben, möglichst viele motivische Beziehungen aufzudecken, scheint mir JW sogar auch mal ein Osterei zu finden, das nicht versteckt wurde. Schostakowitsch sagte seinerzeit, er habe im Schlusssatz versucht, die «tragischen Motive» der ersten drei Sätze «in lebensvollen Optimismus aufzulösen». Ob ihm JW einen Gefallen tun wollte, als er versuchte, das erste Thema des Finales vom «Klagethema» des Kopfsatzes herzuleiten (im ersten Takt von der Umkehrung, im zweiten schon wieder von der Grundgestalt)? Da muss man aber schon fünf gerade sein lassen. Zugegeben, ganz ohne «Kaffeersatzdeuten» geht es bei DSCHs «organisch-vegetativ wachsender» (JW) Melodik nicht ab. Doch wenn schon würde ich die Keimzelle des Finales noch eher im auftaktigen Quartsprung der Trompeten (I, T. 304/5, zurückgehend auf T. 5) und die «Klagemotiv»-Umkehrung aus I, T. 301 vielmehr für den III. Satz in Anspruch nehmen (T. 28/29, wo JW auf Mahler verweist).

Schostakowitsch sagte seinerzeit baurnschlau, er hätte in diese Symphonie «alles hineinlegen» wollen, was er nach dem *Prawda*-Verriss der *Lady Macbeth* empfand. Dass das nicht nur demütige Zerknirschung sein konnte, ist klar. Mit explizit programmatischer Deutung im Sinne der eingangs erwähnten Beispiele ist JW aber sehr vorsichtig. Auch da, wo solche Deutungen fast zwingend sind (wie in der Durchführung des ersten Satzes oder im Finale), mag er nicht einfach sagen: hier kriegen die Stalinisten ihr Fett, sondern formuliert konjunktivisch oder fragend. Andererseits ist er mit der semantischen Etikettierung einzelner Motive mitunter recht unzimperlich. So verfügt er, der «französische» Rhythmus der Einleitung sei «eine Geste des Auffahrens, Sich-zur-Wehr-Setzens». Wessen wogegen? Damit lenkt er die Phantasie des Hörers in gewisse Bahnen und von etwas anderem an dieser Stelle ab: von dieser reichlich billigen Imitation im Oktavabstand (interessant ein Vergleich mit der ähnlichen Einleitung der Achten!). Mir beispielsweise fällt dazu spontan ein, dass da einer eine Pose nachahmt, die ihm vorgemacht wird (von den Bässen):

brav erst hoch, dann runter. Das wäre bereits das Gegenteil von Widerstand: Anpassung.

Vielleicht sieht JW diese Symphonie etwas allzu tief in der westlichen Tradition stecken. Etwa bei der Aussage, die Posaunen würden «als Repräsentanten des Sakralen» eingesetzt. Wo denn? Ich finde zwar zwei, drei choral- oder orgelartige Stellen, aber die sind im tiefen Holz (I, T. 84; III, T. 103). Für Posaunen gibt es in diesem Werk wenig und nur Profanes. Ganz so wie Bruckner kann DSCH das Blech nicht mehr einsetzen – dazu ist es in der Zwischenzeit zu sehr «entweicht» worden. Und wo er es trotzdem «erhaben» auftreten lässt, ist Argwohn geboten.

Eine für Schostakowitsch gültige musikalische «Semantik» müsste man in erster Linie durch Querbezüge zu seinem übrigen Schaffen erstellen. Gerade die aber fehlen bei Wildberger. Es ist ja auch eine mühsame Arbeit. Bernd Feuchtners hat, in seinem etwas publizistisch-geschwätzigem Buch<sup>2</sup>, einen achtbaren Anfang dazu gemacht. So weist er bei DSCH ein auf *Lady Macbeth* zurückgehendes «Gewaltmotiv» nach (es liefert u.a. das Thema des Variationenmarsches der Siebten) oder ein (echtes) «Klagemotiv», den zweimaligen fallenden Halbtonschritt des Narren am Schluss von *Boris Godunow*: «Wehe dir, du armes Volk, du hungernd Volk». In der Fünften ist es mehrmals eingebaut, und zwar an Stellen, die offensichtlich den Volkspeinigern gewidmet sind: in der Durchführung des ersten Satzes, T. 202/3, im vierten Satz, T. 302/3 und ganz am Schluss, T. 339-342. Man erinnert sich, welche wichtige Rolle der «Gottesnarr» bei Volkow spielt. Feuchtners zeigt auch, wie wichtig für das Verständnis der «konformen» Fünften die «freche» (vom Komponisten vorsichtshalber zurückgezogene) Vierte ist. Unter vielem anderem kommt dort das Anfangsmotiv des *Moderato*-Hauptthemas der Fünften schon vor, und die Posse der «abortiven» Blech-Apotheose wird dort schon «geprobt».

Bei Wildberger gut aufgehoben ist DSCH als Eklektiker. Von den zahlreichen Reminiszenzen an Mahler zeigt er auch solche auf, die nicht ins Ohr springen und fördert sogar subtil verborgenes Erbe von Brahms und Bruckner zutage. Im Zusammenhang mit dem Finale hätte ich noch einen Hinweis auf die 1. Symphonie von Mahler und auf den hier überpräsentierten Tschaikowskij erwartet. Ja, das Finale, dieses Uding, das daherballert wie ein Ulk aus *Hoffnung's Music Festival*, wohin damit? An diesem Satz hatte sich ja schon lange vor Volkow die Kritik festgemacht. Auch ohne Volkow («erzwungener Jubel», «ausweglose Tragödie») müsste sich die reizvolle Frage stellen, ob DSCH dieses Potemkinsche Dorf der Affirmation vor Stalin aufbaute, um ihm dahinter eine lange Nase zu drehen («subversive Anpassung» nennt JW das beim Scherzo), oder ob er einfach missmutig dem Gärtner gab, was des Gärtners war. JW moniert «Langatmigkeit» und «Durst-



strecken», scheint diesen Satz aber bis kurz vor dessen unvermeidlicher Bauchlandung grundsätzlich ernst zu nehmen. Der Schluss dann, wo nochmals das erwähnte Klagemotiv auftaucht, dieser jämmerliche Durchfall mit Pauken und Trompeten: da hätte ich nun aber Jacques Wildberger, als Basler gewiss Experte in Sachen «Guggenmusik», doch gerne lachen und sich eine kräftige Basler Mehlsuppe wünschen hören, statt nur etwas von «absurd» und «übersteigert» zu murmeln und eine «versteckte kritische Bedeutung» einzuräumen (so schlecht versteckt ist sie allerdings, dass damals selbst Stalinisten Argwohn schöpften).

Ich merke jetzt natürlich, dass Jacques Wildberger nur schon von der (wohl pädagogischen) Zielsetzung der Verlagsreihe eine gewisse emotionale und tonliche Zurückhaltung auferlegt waren, und dass ich in überspannter Erwartung von diesem Büchlein, dessen Schlankheit wohl ebenfalls vorgegeben war, zu viel oder das Falsche erwartete. Ich täte besser dran, zu bewundern, was da ist: Hier sagt ein hoch (und breit!) gebildeter Musiker auf engstem Raum alles Wesentliche, was über ein mehr als doppelbödiges Werk mit gutem Gewissen zu sagen ist, und das mit einer unscheinbaren sprachlichen Virtuosität und knizisen Formulierungsgabe, die selten (geworden) sind. Insbesondere das Schlusskapitel enthält *words of wisdom*, welche die Tragik eines Werkes, seines Komponisten und einer ganzen Epoche auf den kürzesten Nenner bringen.

Zum Schluss sticht mich doch nochmals der Teufel. Wir betrauern, dass DSCH vom Reichtum seiner Frühwerke so wenig bewahren konnte. Wir haben uns angewöhnt, den «mittleren», den «amputierten» Schostakowitsch mit der «dürftigen Zeit» (JW) des «sozialistischen Realismus» zu entschuldigen. – Irgendwann einmal habe ich mich gefragt, wie dieser «mittlere» Schostakowitsch wohl klänge, hätte er im Exil in Santa Monica (oder in Saanen) komponiert.

Nun ja, wie?

Hm. Also, jedenfalls Strawinskij hat die Mauserung vom Bürgerschreck zum säuberlichen Klassizisten auch im freien Westen geschafft, ohne Stalin und vor dessen Zeit. Und anderen vormaligen Feuerköpfen erging es auch nicht besser in jenen zwanziger bis vierziger Jahren. Innere Notwendigkeit, *midlife crisis* oder einfach (ganz unsubversive) Anpassung an einen Zeitgeist, der auch ausserhalb von manifesten Diktaturen recht dürftig sein konnte? – Ist eigentlich der Begriff des *kapitalistischen Realismus* schon geprägt? Wenn nicht: Copyright 1990 by

Max Sommerhalder

<sup>1</sup> Solomon Volkow, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. Ullstein, Frankfurt/M. 1981

<sup>2</sup> Bernd Feuchtnner, *Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Sessler, Frankfurt/M. 1986

<sup>3</sup> Detlef Gojowy, *Schostakowitsch*. Rowohlt's Monographien. Rowohlt, Reinbek 1983

## Disques Schallplatten

### L'accordéon et la composition: «une boîte qui respire»

«Musik für Akkordeon» (Sofia Gubaidulina, Nicolaus A. Huber, Volker Heyn, Gerhard Stäbler); Teodoro Anzellotti, Akkordeon.

pläne 88663

«Musique contemporaine pour accordéon» (Hugo Noth, Klaus Huber, István Zelenka); Hugo Noth, accordéon, Barbara Husenbeth, flûte à bec.

GMS 8906

Empruntée au compositeur allemand Nicolaus A. Huber, la citation ci-dessus caractérise assez bien la majeure partie des pièces proposées par l'accordéoniste Teodoro Anzellotti sur un disque compact paru récemment. Hasard ou loi des grands nombres, est sorti quasiment en même temps un autre disque compact, consacré celui-ci à l'accordéon solo (ou presque) de Hugo Noth. Autre CD, autre vision de l'accordéon et de la composition: sont-ils toujours l'un et l'autre une *breathing box*?

*Musik für Akkordeon* pour le premier (Anzellotti), et *Musique contemporaine pour accordéon* pour le second (Noth) paraissent à un moment où la cote de l'accordéon est à la hausse. Les compositeurs s'intéressent à l'instrument (environ 150 nouvelles œuvres créées par Hugo Noth), le public et les (futurs) musiciens aussi (Teodoro Anzellotti a ouvert, sauf erreur, la première classe professionnelle d'accordéon dans un conservatoire suisse, celui de Bienne). Face à cet essor paradoxalement encore très neuf d'un instrument ancré depuis longtemps dans la musique populaire, on est amené à se demander si, à l'écoute de ces deux nouveaux disques, les compositeurs ne se trouvent pas en fait confrontés, à travers une lutherie ancienne, aux mêmes problèmes que pose la technologie nouvelle, c'est-à-dire ceux qui émergent forcément quand s'établissent des rapports encore incertains entre une pensée musicale existante et une lutherie nouvelle.

Les réponses apportées sont multiples. Les œuvres qu'interprète Teodoro Anzellotti forment un tout qui – malgré certaines disparités esthétiques normales et bienvenues – possède une réelle cohérence interne (Gubaidulina, N.A. Huber, Heyn et Stäbler). Les pièces jouées par Hugo Noth se divisent en gros en deux blocs, d'une part celles écrites par lui-même – avec l'exception d'une œuvre qui ferait le lien entre les deux entités – et, d'autre part, celles composées par Klaus Huber et István Zelenka. Le concept un peu hétéroclite de réalisation de ce disque-ci (sa composition en

quelque sorte) n'est malheureusement pas aussi convaincant.

Dès le début de *Musik für Akkordeon* (Anzellotti), le souffle de l'œuvre (*De profundis*, 1978, de Sofia Gubaidulina) et le souffle de l'instrument ne font qu'un. Le concept de *breathing box*, déjà évoqué, où la pensée artisanale, après avoir abouti à un certain type de lutherie, se prolonge dans l'acte de composer lui-même, parcourt l'œuvre de la compositrice soviétique. Le travail sur la respiration de l'instrument et la respiration de l'œuvre elle-même est particulièrement subtil. Les passages qui pourraient, au premier abord, paraître plus traditionnels – puisque on y entend des éléments de tonalité – n'entrent pas en contradiction avec ceux où l'accent est plus nettement mis sur des jeux de souffle et de masses sonores. Tout au long de l'œuvre, lyrisme et travail de masse sont en complémentarité et se retrouvent même parfois au sein de *mélodies accompagnées*. C'est le son de l'instrument qui féconde la pièce. C'est le mouvement de l'énergie sonore issue de l'accordéon qui se perpétue en principe et organisation formels.

*Auf Flügeln der Harfe* (1985), de Nicolaus A. Huber, est une œuvre qui part aussi du son propre de l'instrument, mais qui utilise moins l'énergie sonore comme germe formel que comme réservoir de matériau prêt à subir différents types de transformations. Le résultat est parfois très proche de textures électro-acoustiques, et le travail sur diverses catégories de timbres complexes est extrêmement riche. Il est intéressant de voir que, partant d'un même principe de base – *Akkordeon und Komposition als breathing box* – (explicitement pour Huber et implicitement pour Gubaidulina), ces deux œuvres, *De profundis* et *Auf Flügeln der Harfe*, développent chacune sa personnalité propre: d'un côté le souffle en tant qu'objet concret non transformé, mais plutôt multiplié, et, de l'autre, le souffle en tant que source infinie de transformations sonores.

La troisième pièce interprétée par Teodoro Anzellotti, *Quêtsch* (1987), de Volker Heyn, paraît plus hétérogène que les deux précédentes, dans le sens où les procédés sont plus appliqués au son que tirés, extraits du son lui-même. Toutefois l'aspect polyphonique de la succession des événements musicaux et la sensation de tremblement, d'effritement du son (image difficilement reconnaissable d'un bandonéon argentin?) lui permettent de conserver un intérêt certain.

*Californian Dreams* (1986), de Gerhard Stäbler, est une pièce assez différente parmi celles composant le CD d'Anzellotti. Musique beaucoup plus narrative, puisque le son est là au service de l'histoire, mais qu'il n'est plus l'histoire lui-même, elle donne une impression d'improvisations un peu méditatives, où le temps est relativement peu découpé. Cette pièce renoue aussi avec une certaine imagerie de l'accordéon (folklorique, nostalgique, mélancolique, etc.) et, peut-être aussi, avec cette idée populai-