

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 64

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Náf, Lukas / Heister, Hanns-Werner / Müller, Patrick

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: 11.06.2025

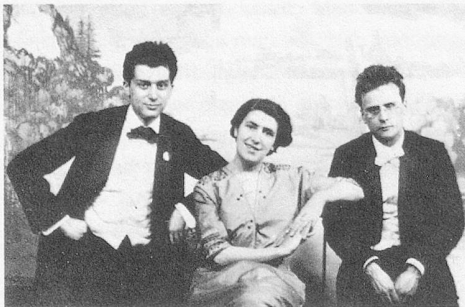
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Anton Webern. Briefe an Heinrich Jalowetz

Ernst Lichtenhahn (Hg.)

Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Band 7, Schott, Mainz 1999, 720 S.

WEBERN ALS BRIEF SCHREIBER



Webern (rechts) mit Heinrich und Johanna Jalowetz

Das Wichtigste, was uns diese umfangreiche Edition der Briefe Anton Weberns an Heinrich Jalowetz bietet, sei vorweggenommen: Es ist nicht eine fundamentale Änderung in der sogenannten äusseren Biographie des Komponisten, die vermerkt werden kann, sondern vielmehr die Besonderheit, dass der Mensch Webern mit seinen Leidenschaften, Ängsten und unerfüllten Träumen in den Vordergrund tritt. Die zahlreichen Briefe – es sind 336 an der Zahl – geben ein wahrlich differenziertes Bild vom «Denken, Fühlen und Handeln» des Komponisten, wie es der Herausgeber Ernst Lichtenhahn – emeritierter Professor an der Universität Zürich – treffend formuliert. Im Jahre 1987 durfte die Paul Sacher

Stiftung diese Briefe aus dem Besitze von Lisa Aronson, der jüngeren Tochter von Heinrich Jalowetz, in ihre namhaften Bestände eingliedern. Mit der nun vorliegenden Edition steht der Webern-Forschung umfangreiches Quellenmaterial zur Verfügung, das von Hans und Rosaleen Moldenhauer – mit einer Ausnahme – in ihrer Chronik von 1978 noch nicht berücksichtigt werden konnte. Ernst Lichtenhahn stellt der Edition eine umfangreiche, hundert Seiten umfassende Einleitung voran, die auf die wesentlichen Punkte des Briefwechsels – «Über das Theater», «Webern als Briefschreiber», «Über das Dirigieren», «Über das eigene Schaffen» – in differenzierter Weise eingeht. Besondere Sorgfalt verwendete der Herausgeber auf die Verfassung eines erläuternden Kommentars, der weitere Informationen zu geographischen Angaben, Werken, Aufführungen und historischen Begebenheiten liefert. Dieser exakte und überaus gelungene Kommentar ist unverzichtbar und steigert den Wert der Edition massgeblich. Quantitativ gesehen, stehen Weberns Bemerkungen zur Oper an erster Stelle. Er bemühte sich mit zweifelhaftem Erfolg über dreissig Jahre lang um die Stelle eines Kapellmeisters. Sein Drang, Werke aufzuführen, währte lang und war stark. Dieses Begehren stand aber auch in engerem Zusam-

menhang mit der Notwendigkeit, in höchster sozialer Not auch auf ein gesichertes Einkommen bedacht zu sein. Sein Verhältnis zur Oper war zweifellos ambivalent und kann teilweise auch als Ursache für seine grossen psychischen Probleme bzw. seine «selbst geschaffenen Schmerzen» angesehen werden. Es ist angemessen, dass Lichtenhahn nicht allzu detailliert auf diese manchmal äusserst mühsame Opern-Leidensgeschichte eingeht, zumal Webern seinem Freund immer wieder von den gleichen Dingen klagt. Doch wenn Webern Jalowetz von eben diesen Opernproblemen erzählt, tritt seine äusserst zerbrechliche und komplizierte Persönlichkeit sehr plastisch zu Tage. Leider erfährt der Leser in Bezug auf kompositionstechnische Details wenig. So lässt sich an Hand der Briefe etwa der Weg Weberns zur Zwölftontechnik mangels diesbezüglicher Hinweise nicht im Detail nachvollziehen. Nur die Frage, wann Webern von der neuen Technik Schönbergs erfahren hat, kann nun mit Sicherheit beantwortet werden. Nicht im Jahre 1923 oder noch später, wie es Schönberg behauptete, wurde Webern in die Zwölftontechnik eingeweiht, sondern schon vor dem 7. Januar 1922 hatte Schönberg seine Errungenschaften in Vorträgen dem Schülerkreis offenbart. (In)

Vom musikpädagogischen Eros. Die Kunst, das Musiklehren lieben zu lernen

Anton Haefeli

Wege. Musikpädagogische Schriftenreihe Band 11. HBS Nepomuk, Aarau 1998, 157 S.

MUSIKPÄDAGOGISCHES ETHOS

Seine Überzeugungen und Forderungen würden ihm «sehr am Herzen» liegen, schreibt Anton Haefeli einmal, am Beginn des letzten Kapitels, «Vom Lehren zum Lernen: Entwurf einer personenzentrierten humanistischen (Musik)Pädagogik», in jenem Teil seiner musikpädagogischen Grundlagentexte also, die seine zuvor angestellten Erörterungen gleichsam zu einer Synthese zusammenfasst. Zwar scheint sich der Autor zwischen den Zeilen – genauer: mit einer Fussnote –

für seine Formulierung gleichsam zu entschuldigen. Doch zielt die Rede vom «Herz» ins Zentrum von Haefelis Bemühungen um eine Neudefinition, mitunter um eine Neuerfindung des «Musikpädagogischen» (zu den Anführungszeichen später). Keineswegs ist dies im Sinne jener Wortprägung Pestalozzis von «Kopf, Herz und Hand» zu verstehen, die – nicht nur – im Bereich der Musikpädagogik letztlich zu einer gleichsam schizophrenen Ausgliederung des Musikalischen

zum Musischen führte, sondern gerade im Gegenteil wird damit jenes Engagement angesprochen, das den Lehrenden wie den Lernenden als ganzen Menschen fordert, gleichsam den Einsatz seiner Existenz im umfassenden Sinne. Diese Grundtendenz ist es im übrigen auch, die das Buch nicht nur (aber natürlich ganz besonders) für Musikpädagoginnen und Musikpädagogen interessant macht, sondern auch für einen weiteren Leserkreis – in der musikpädagogischen

Literatur dadurch wohl eine Ausnahmeerscheinung. Haefelis Forderung nach einem «Menschenrecht auf musikalische Bildung» etwa weist weit über schulische Bereiche hinaus und tief in gesellschaftliche Fragestellungen hinein.

Den Ausgang nehmen die Studien – eigentlich eine (allerdings in virtuoser Weise zusammengeführte) Sammlung von Einzelaufsätzen, die in ihrer ursprünglichen Formulierung teilweise auch in dieser Zeitschrift publiziert wurden – von einer ganzen Reihe begrifflicher und ideologiekritischer Analysen. Überraschend mag dabei sein, von welchem Bildungs- und Ideologieschutt allgemein gebräuchliche Begriffe wie «musikalisch», «musisch» oder auch «Pädagogik», «Begabung» zuerst befreit werden müssten, um – wenn überhaupt – wieder brauchbar zu werden. Aus der Skepsis gegenüber diesen Begriffen begründen sich nicht nur der Ruf nach neuen, sondern auch die vielen Anführungszeichen, die immer dann Verwendung finden, wo die Vorbehalte des Autors gegenüber eingeschliffenen Denkweisen sichtbar gemacht werden sollen. So wertvoll und erhellend diese Analysen im einzelnen sind, so scheint die gleichsam existenziale Betroffenheit dem Musikhistoriker bisweilen im Wege zu stehen. So ist etwa die Argumentation, dass die Rede vom gleichsam naturgegebenen «Talent», von der sogenannten «Begabung», die in der Musikpädagogik tatsächlich verheerende Auswirkungen gehabt haben dürfte, in erster Linie

Kant anzulasten sei (S. 23ff.), kaum statthaft, zumal der vermeintliche Gegensatz von Genie und Geschmack, einem auf Bildung beruhenden Gemein Sinn, bei Kant keineswegs nur zugunsten des Genies entschieden wird; Kant jedenfalls ist von einer Sturm-und-Drang-Ästhetik, die viel eher für diese einseitige Gewichtung verantwortlich zu machen ist, weit entfernt. Ein anderes Beispiel: im Rahmen einer Ideologiekritik des Singunterrichts wird bemängelt, dass in der Reformation Luther Musik nicht «als autonome Kunst» habe gelten lassen, sondern sie für seine (reformatorischen) Zwecke einspannte (S. 67) – als wäre die Autonomieästhetik im 16. Jahrhundert bereits eine Wahlmöglichkeit gewesen. Die gegenläufigen Argumentationen in bezug auf Kant oder Luther weisen gar auf Widersprüchlichkeiten hin: Das, was bei Luther kritisiert wird, und für das, wofür Haefelis Plädoyer einsteht – eben: für die (fehlende) Autonomie von Musik – ist Kants Genieästhetik – als Autonomieästhetik – ja wohl gerade eine Voraussetzung.

Trotz des Interesses an einer Autonomieästhetik, die in den Ausführungen Haefelis immer wieder durchscheint, richtet sich der musikpädagogische Entwurf in der Nachfolge jener «kopernikanischen Wende» (S. 95), die sich gegen das ideologisch verunglückte Konzept einer «musischen Bildung» richtete, weniger nach einer «Orientierung am Kunstwerk» (Michael Alt) aus, sondern

vielmehr nach musikpädagogischen Modellen wie dem «emanzipatorischen Ansatz» oder der «auditiven Wahrnehmungserziehung». (In Klammer: der letzte Begriff liesse sich gleichsam als Chiffre für eine kompositorische Ästhetik verwenden, wie sie beispielsweise Helmut Lachenmann pflegt; vielleicht wäre es tatsächlich auch für die Musikpädagogik lohnend, sich am neuesten Stand kompositorischen Tuns zu orientieren – gewiss ist Anton Haefeli gerade auch dafür ein Garant.) Musikalische Bildung erscheint aus dieser Warte nicht in erster Linie als ein Mittel, den Kulturbetrieb mit gut funktionierenden Musikern zu versehen, sondern eben als ein «Menschenrecht», wodurch musikalische Kommunikation letztlich als eine anthropologische Konstante definiert wird, die zumindest in ihren Grundzügen jedem Menschen offenstehen muss. Als Folge seiner eher abstrakten Überlegungen, die musikpädagogisches Handeln gleichsam auf einer Metaebene reflektieren, findet Haefeli auch zu konkreten – und durchaus provozierenden – Vorschlägen etwa zu einer Reform von Lehrplänen innerhalb der Volks- und Musikschulen, aber auch an den Konservatorien. Von jenen Lehrenden und Lernenden jedenfalls, die von Haefelis musikpädagogischem Eros infiziert worden sind, darf man in Zukunft einiges erwarten. (pam)

Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (3. Teil). Das 20. Jahrhundert

Ekkehard Kreft

Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 1999, 396 S.

WUNSCH NACH FORTSETZUNG

Auch im dritten Teil seiner Untersuchungen zur historischen Entwicklung der Harmonik bringt Kreft viele und aufschlussreiche, oft recht ausgedehnte Analysen einzelner Werke oder Werkabschnitte. Wieder sind die im engeren Sinne musikhistorischen Einordnungen (vgl. die Rezension in *Dissonanz* Nr. 54) konventionell und im Vergleich zu den Analysen weitaus schwächer. Bei diesen (oder zwischen diesen) wäre öfter eine verallgemeinernde Bündelung – wie sie Kreft durchaus anstrebt – wünschenswert. Da aber der Autor ausdrücklich nicht auf eine Harmonielehre hinauswill, auch auf keine historisierte, mag irgendwann ein vierter Band, nochmals über das jetzt zu Ende gehende Jahrhundert, auf der Tagesordnung stehen. Im einzelnen behandelt Kreft als Übergänge bzw. «Wegbereiter» Wolf, Bruckner, Debussy, Strauss, Dukas und Puccini (mit interessanten Ausführungen v.a. zur Scarpiamotivik in der *Tosca* – wobei mir nicht klar ist, warum er einen Sextakkord, wie ihn jedenfalls sein Notenbeispiel ausweist, als «Grundstellung» bezeichnet). Hier wird der Vorzug von Krefts An-

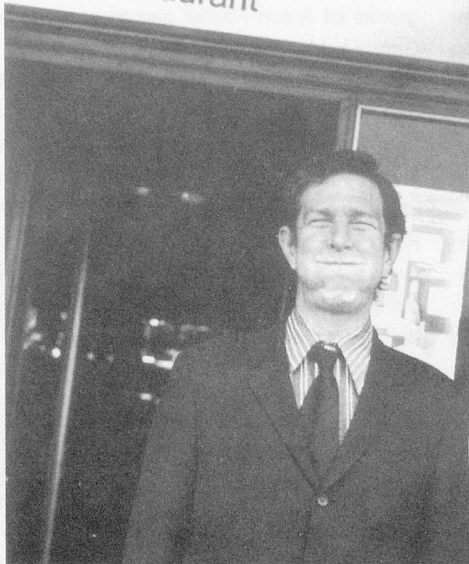
satz spürbar, da er semantische Überlegungen durchgängig mit einbezieht. Dieser Aspekt tritt, wo es dann um dodekaphone Musik (viertes Kapitel) geht, merklich zurück. Bei der Atonalität, die Kreft in «Beginn» und «Hochphase» einteilt, befremdet nicht nur die Datierung der Hochphase auf nicht weniger als 1911–35, sondern auch die Einbeziehung von Hindemith, Milhaud, Honegger, Janacek und gar Gershwin. Auch bei Schostakowitsch für die Zeit von 1945–59 von «Alterswerk» zu sprechen, ist denn doch etwas verfehlt. «Populärmusik» (recte eigentlich: Populärmusik) erhält ein eigenes Teilkapitel; dabei wählt Kreft etwas wahllos Filmschlager der dreissiger bis fünfziger Jahre aus, weiter Beispiele aus Musicals, zwei von den Beatles und eins von Zawinul. Das abschliessende sechste Kapitel, «Die Avantgarde nach 1945», handelt vom «Erbe der Dodekaphonie», von Frankreich und Polen (bis 1985) und von zwei Orgelmusikbeispielen von 1967 und 1975. Der Überblick zeigt, dass Kreft erhebliche Lücken hat bzw. lässt (eben: der vierte Band...). Besonders befremdet, dass z. B.

Weill mit seiner besonders in der Phase vor dem Exil durchaus sperrigen Harmonik wie Eisler mit seiner Spannweite zwischen Dodekaphonie und Modalität gänzlich fehlen, Henze nur höchst knapp vorkommt. Nicht berücksichtigt sind auch die ganzen neotonalen Strömungen seit Ende der siebziger Jahre bis hin zu Pärt & Cie., die eigentlich einer von traditionellen Grundlagen ausgehenden harmonischen Analyse reichhaltig Stoff bieten würden. Vollzöge er diesen letzteren Ausschluss absichtlich, hätte Kreft freilich durchaus gute Gründe, da er «den Gang der Musikgeschichte als den Prozess sich permanent verändernder Strukturen» interpretiert, Restauration daher allenfalls als Grenzfall gelten lassen würde; er verwendet sogar, man höre und staune, den Fortschritts-Begriff positiv: «Fortschritt gilt dabei nicht als eine von einer zur nächsten Stufe sich qualitativ fortentwickelnde Dimension, sondern als das permanente Bestreben, auf der Basis bekannter Elemente zu bis dahin ungenutzten Entwicklungsstufen vorzustossen.» (hwh)

FREMDE IDEEN IN CAGES WIRKEN

harmonie

cafe restaurant



John Cage in Europa

Zehn sehr verschiedene Beiträge zur Cage-Rezeption wurden in diesem Buch versammelt unter der Prämisse, mit einem Mythos Cage aufzuräumen, wie ihn insbesondere der Herausgeber des Buchs, Claus-Steffen Mahnkopf, auszumachen glaubt. Die neun Autoren und eine Autorin kommen aus der Philosophie, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und aus der musikalischen Praxis.

Mythen haben die Eigenart, schwer greifbar und erklärbar zu sein, so dass sie eine spannende Thematik bieten können. Die hier wiedergegebene «Diskussion» erweist sich in mehreren Beiträgen allerdings als die eines Mythos vom Mythos Cage. Dabei geraten sie ins Pamphlethafte und kämpfen gegen die Fata Morgana einer stark ideologisierten, übermächtigen Cage-Jüngerschaft. Sie versäumen wiederholt da, wo sie deren zu demontierendes Bild des John Cage ins Visier nehmen, ihre scharfe Kritik mit Zitaten und anderen belegenden Verweisen zu stützen. «Cage hat ausdrücklich die Negativität der historischen Avantgarden, ihre Bitterkeit, ihren ästhetischen Sarkasmus, in reine Bejahung umgekehrt.» (Pepper, S. 28) «Rituelle Exzesse der Verheiligung, die in mythischer Regelmässigkeit aufkommen, wenn der Name Cage auch nur fällt [...]. Alle sagen, was Cage *nicht* macht, keiner vermag zu explizieren, was er tut.» (Mahnkopf, S. 128 und 130) «Und doch ist die falsche Ineinssetzung von Leben und Kunst der Todernst der Cageianer.» (Mahnkopf, S. 131) Solcher nicht ge-

nutzter argumentativer Spielraum der sich sonst so wortgewandt gebenden Beiträge des Kunstwissenschaftlers Ian Pepper, des Komponisten und Musikwissenschaftlers Claus-Steffen Mahnkopf und des Philosophen Johannes Bauer weckt zu Recht Argwohn, denn sie scheinen ihrem eigenen Mythos Cage zu unterliegen, der bei ihnen wohl vorwiegend unbewusst wirkt und mit dem sie eben nicht aufräumen.

Insbesondere bei den Texten von Bauer und Mahnkopf dürfte die Leserschaft auch eine zuweilen unnötig gestelzte, fast kryptische Sprache verstören, die wenig mitzuteilen scheint. «Sicher ist, dass mit der Auflösung der repräsentativen Episteme der Stachel der Differenz zu verschwinden droht. Die Aufzehrung des metaphysischen Erbes enthüllt ihren positiven Impetus, der sich bei Cage im Überhang des Konzepts manifestiert.» (Bauer, S. 114) Dabei ist als das Mythische des Mythos Cages hier das qualifiziert, was schon in den fünfziger/sechziger Jahren Cage zur Skandal-Figur stilisierte, seine «apolitisch-unkritische», daher «potentiell faschistische» und insgeheim «totalitäre Laisser-faire-Haltung» sowie die damit einhergehenden künstlerisch-ästhetisch indiskutablen, da niveaulosen Zufallsprodukte. Die Mittel, ihm sprachlich-weltanschaulich habhaft zu werden, liegen auf der Linie eines fast dogmatisch weitergeführten, adornianisch-hegelianisch dialektischen Denkens, das auch da angewendet wird, wo zumindest im Zeitalter multikultureller Lebensformen selbstverständlich sein sollte, dass nicht jegliche musikalische Schöpfung an diesen strikten europä-, um nicht zu sagen deutschlandzentrierten philosophisch-ästhetischen Vorgaben gemessen werden kann. Der Philosoph Günter Seubold spitzt diese Linie am Ende seines Beitrags zu, nachdem er von Adornos «Nichts-Ästhetik» (im Kontext Alban Bergs) schwärmt: «Cage bleibt einer, der seinen abendländischen Ausgangspunkt nicht wirklich überwindet. Im Vergleich zu ihm ist Adorno, er verzeih's, der wahre Zen-Schüler, da er, völlig korrekt, Zen nicht als lernbare Lehre verstand, sondern sich der radikalen Erfahrung einer Sache überliess.» (S. 176) An solchen Sätzen wird deutlich, dass diese Autoren von Cage zu viel verlangen, ihn falsch in Europa kontextualisieren: «Eine solche Untersuchung [zu Cages früher Beeinflussung durch die «kalifornische Schule»] könnte in zweifacher Hinsicht das in Deutschland generell verbreitete Bild von Cage umstossen. Auf der einen Seite würde Cage seine Anerkennung einzig als Musiker mit besten europäischen Empfehlungen (und alles, was mit deutsch-jüdischer Kultur im Exil zusammenhängt, geniesst in Deutschland eine spezielle Aura) verlieren [...].» (Pepper, S.10/11) Zudem fordern sie von ihm

Systematisierung im Denken, wo er sie unschuldig schuldig bleiben wird, da er Komponist und Musiker ist und nicht Philosoph.

Fast seltsam wirkt, dass im gleichen Band weitere Texte erscheinen wie beispielsweise die des Komponisten und Dirigenten Berthold Türcke, des Pianisten Till Alexander Körber und der Musikwissenschaftlerin Barbara Zuber, die Cages Wirken und Schaffen in je eigener Weise auf positive Effekte in der Geschichte der neuen Musik hin untersuchen bzw. beschreiben und auch produktive Zusammenhänge seiner Arbeit mit vorausgehenden oder zeitgleichen Strömungen und künstlerischen Persönlichkeiten aufzeigen oder voraussetzen. Ihnen gemeinsam ist nämlich, wie wohl auch sie Cage kritisieren, dass sie die ultranegative Einschätzung oben genannter Mitautoren nicht reflektieren. Es bleibt zu spekulieren, ob sie sie nicht näher kennen oder nicht für wert befinden, sie zu thematisieren. Sie verhandeln auch mit Selbstverständlichkeit nicht einen «Cage auf dem Sockel», der von dort herunter muss, sondern schätzen seine Kunst und seinen Einfluss als eine bewegte Thematik mit fehlbaren und fehlentwickelten wie bewusstseinsweiternden und bereichernden Aspekten gleichermassen ein. «Nicht zuletzt gründet sich der in Europa waltende Freiheitsrausch mancher Cage-Ideologen auf dem Missverständnis, das die mediokrinen Quod Libets der Cage-Aufführungen veräusern.» (Türcke, S. 62)

In den Beiträgen der «Praktiker» Türcke und Körber und in dem des amerikanischen Komponisten und Cellisten Frank Cox wird die Kluft deutlich, die sie zwischen eigenem Erleben vorwiegend im Kontext der europäischen Kunstmusik und Cages Schaffen und Wirken wahrnehmen. Während Türcke und Körber gewissermaßen sachlich mit der Materie umgehen und insbesondere Türcke hierbei auch eine fast poetische Sprache pflegt, ist bei Cox zu spüren, dass er sich sichtlich um Fairness gegenüber Cage bemühen muss und will. Für ihn als einem Verfechter hochkomplexer musikalischer Ästhetik war die amerikanische (Neue-)Musik-Szene sehr frustrierend und die Gefahr des Missbrauchs des Cageschen Freiheitsprinzips auch zur Legitimation eigener oberflächlicher, technisch ungekonnter musikalisch-künstlerischer Produktion ein Ärgernis. Er versteigt sich hier auch bis zum Begriff des Faschismus (Cox, S. 51) als Form totalitärer Doktrin, in ähnlichem Kontext wie Pepper und Mahnkopf, die den Begriff allerdings nicht direkt verwenden. Im Gegensatz zu diesen sieht er ihn jedoch nur als potentielle Gefahr von Strukturen, wie Cage sie pflegt, und nicht als eine teilweise bereits eingetretene, verkannte Realität Cagescher Arbeit.

Wenn Pepper dann den ausgedehnten Versuch unternimmt, Cage an den faschistischen Kontext der japanischen Zen-Philosophie zu binden, dem er ahnungslos durch die Vermittlung Suzukis zugesprochen habe, so überschreitet er hier den möglichen Deutungsrahmen der Cageschen Vita gewaltig. Er scheint auch die Dissertation von David Patterson (*Appraising the Catchwords, c.1942-1959: John Cage's Asian-derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*, 1996) nicht zu kennen, der gerade bezüglich der vierziger/fünfziger Jahre aufgrund ausgedehnten Quellenstudiums einige Belege und erhellende Deutungen zu Cages Rezeption diverser Strömungen – insbesondere asiatischer und indischer Philosophie – in dieser Zeit aufzeigt.

Angeichts der vielen Widersprüchlichkeiten und nicht oder unzureichend belegten Thesen könnte das Buch schon nicht mehr lesenswert erscheinen. Was soll eine Argumentation, die von falschen Prämissen ausgeht? Dass ein europäisch-dialektisches Denken Cage an sich nicht gerecht wird, führt beispielsweise der amerikanische Schlagzeuger und Semiotiker Christopher Shultis in seiner 1998 erschienenen Dissertation über die Beziehung Cages zu Thoreau vor (*Silencing the Sounded Self. John Cage and the American*

Experimental Tradition), wo er die ganzheitliche Sicht der Cageschen Ästhetik analysiert, in der das Nichts ohne das Etwas nicht sein kann, nicht aber als Negation, sondern als Zugleich-und-Miteinander-Bestehendes, als essentielle Bestandteile eines bewegten Zustands. Er zeigt, dass die asiatisch beeinflusste Haltung, Dinge nicht bis ins letzte mithilfe der Wortsprache erklären zu wollen und zu können, bei Cage lebendig ist und ihn tatsächlich der Pflicht enthob, auf die zahllosen Erklärungsaufrorderungen einzugehen, ohne dabei verantwortungslos zu handeln. (Das heisst nicht, dass solches Denken nicht die von mehreren Autoren benannten Gefahren in sich birgt, aber auch nicht, dass sie bei Cage ausgebrochen sind.) Antworten hätten nur im analytischen Duktus westlichen Denkens gegeben werden können. Insofern strahlen die Texte von Körber, Türcke, Zuber und des in Australien lebenden Musikwissenschaftlers Richard Toop wesentlich mehr Respekt aus für die Andersartigkeit der Cageschen Haltung, wiewohl sie die Differenz zu ihrer eigenen Wahrnehmung und Ethik artikulieren. Dabei vermittelt insbesondere Toop sorgfältig zwischen den vor allem «postmodernen» Rezeptionsformen einer unkritischen Übernahme Cagescher Ideale und einer kritischen Sichtung.

Man darf fragen, wer dieses Buch liest, wen es interessieren könnte, da es so angelegt ist, dass es sowohl die Cageianer – die weniger unter klassischen Musikern zu suchen sind, sondern eher in Grenzbereichen der neuen Musik und in interdisziplinär orientierten Projekten der Performance Art – als auch moderatere Rezipienten verärgern dürfte. Die Mitstreiter einer Anti-Cage-Kampagne wiederum brauchen eigentlich kein solches Buch, noch dazu eins, in dem auch moderatere Stellungnahmen erscheinen. Fest steht, dass es sich an «Kenner» der Cage-Problematik, insbesondere des Missbrauchs seiner Musik richtet und «Ungeschulte» hier keinen Zugang zur Thematik finden können. Auch ist diese Veröffentlichung keineswegs repräsentativ für die Cage-Rezeption. Dass hier ein eher philosophisch-geisteswissenschaftliches Buch vorliegt, zeigt u.a. das Fehlen jeglicher Abbildung ausser dem immer gleichen, Seite für Seite wiederkehrenden winzigen Fotoausschnitt Cages am oberen Blattrand. Es bleibt die Ausstattung des Buchs zu erwähnen, die mit gediegenem Papier, Hardcover und schöner Schrift einladend und bibliophil ist, typisch für den Wolke Verlag, der hier sehr mutig publiziert hat. (sh)

Das Bach-Lexikon.

Michael Heinemann (Hg.)
Laaber-Verlag, Laaber 2000, 623 S.

Bach Handbuch.

Konrad Küster (Hg.)
Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Weimar und Stuttgart 2000, 997 S.

«2 X BACH» ODER DOCH EHER «BACH HOCH ZWEI»

Besonders während Jubiläumsjahren neigen Bach-Puristen zur vermehrten Klage darüber, dass die Würde des Werks ihres «Meisters» durch die breite Vereinnahmung bedroht sei. Indes haben «Bach-Jahre» durchaus ihr Positives. Was den «Liebhabern» der Musik Johann Sebastian Bachs während Jubiläumsjahren oft genug kaltes Grauen und fiebriges Schaudern bereitet, ist unvoreingenommenen und ideologisch unverbrämten Geistern Herausforderung genug, sich mit seinem Leben und Werk neu auseinanderzusetzen und überkommene Ansichten kritisch zu reflektieren. Gleichsam zum Trotz der oft selbsternannten Gralshüter Bachscher Werke, die sich häufig zum Schaden seiner Musik um eine originalgetreue und sachlich-«objektive» Bach-Interpretation bemühen – ohne dabei dessen gewahr zu werden, was schon Theodor W. Adorno in seiner zum Jubiläumsjahr 1950 geäusserten Kritik anprangerte, dass nämlich durch solchen Umgang Bachs Werk wieder in jene Schranken verwiesen wird, die es einst durchbrach –, schabt eine unvoreingenommene, vielfältige und lebendige Rezeption an jener Patina, die Bachs Werk tatsächlich mehr zum

Schaden als zum Guten gereicht. Und in diesem Zusammenhang sollten die Massen an Publikationen wissenschaftlicher ebenso wie populärwissenschaftlicher Natur, an Tonträgerinspielungen und Konzertaufführungen, an Symposien und Tagungen, an Beiträgen in Feuilletons und dergleichen mehr, die einem Jubiläumsjahre immer bescherten, nicht nur als Produkt einer geschickten und durch ökonomische Prinzipien manipulierten Vermarktung von Bach verpönt werden – so offensichtlich der markttechnische Wert Bachs gerade in Jubiläumsjahren auch ist. Wer es dennoch tut, verkennt die gesellschaftliche Dimension solchen Treibens, an welcher die Bach-Puristen letztlich weit mehr partizipieren, als ihnen wohl lieb ist, und zwar nur schon dadurch, dass sie Bach gleichsam wie eine Reliquie verehren, als sei er ihnen – emphatisch gesprochen – «der Messias der deutschen Musik». Dieses Bewusstsein wie auch die ökonomisch geschickte Vereinnahmung Bachs sind Reflexe eines ähnlichen gesellschaftlichen Befindens, auch wenn einstweilen kaum festgestellt werden kann, ob sich darin mehr ein Gebrauchs- oder doch ein Symbol-Wert verbirgt.

Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik uns nachfolgender Generationen mögen darüber befinden, wie wir heute mit Bach umgehen. Indes scheint eines festzustehen: das «Bach-Jahr 2000» ist – salopp gesprochen – schon jetzt ein voller Erfolg; nicht nur in ökonomischer Hinsicht, sondern auch hinsichtlich einer vermehrten und vor allem methodisch breiteren Auseinandersetzung mit seinem Leben und Werk sowie der kritischen Reflexion mit eingeschliffenen Anschauungen darüber. Davon zeugen unter anderem die beiden zum Bach-Jahr erschienenen enzyklopädischen Werke, das *Bach-Lexikon* und das *Bach Handbuch*. In beiden werden Leben und Werk, Umfeld und Nachwelt Johann Sebastian Bachs durch anerkannte Autoritäten der etablierten wie auch jüngeren Bach-Forschung detailliert und sachkundig dargelegt, ohne den Blick für Probleme der Forschung zu unterschlagen. Als besondere Qualität beider Werke ist einerseits die reiche Fülle an Detailinformationen zu nennen; so findet man nicht nur reichhaltige Informationen zu Bachs Werk und Leben, sondern auch zu Bachs Umfeld sowie zu Personen, die sich durch die

Jahrhunderte hindurch um sein Werk und Erbe verdient gemacht haben, sowie eine beträchtliche Anzahl an Informationen bzw. Erörterungen zur Werk-, Aufführungs-, Interpretations- und Rezeptionsgeschichte. Andererseits macht auch der Umstand, dass die Einträge im *Lexikon* sowie die Beiträge im *Handbuch* verständlich und dennoch wissenschaftlich sauber und kenntnisreich aufbereitet und kommentiert sind, die beiden Publikationen zu unbestreitbar wertvollen Beiträgen zum Bach-Jahr. Dass sich die Herausgeber um eine

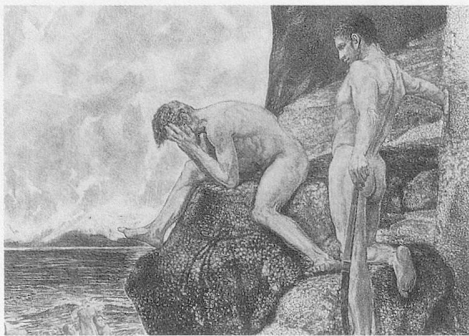
breite Leserschaft bemühten und nicht einfach nur die Fachwelt bedienen wollten, ist ihnen hoch anzurechnen. Denn dadurch genügen die zwei Publikationen den Bedürfnissen und Anforderungen der wissenschaftlichen und praktizierenden Fachwelt ebenso, wie sie dem interessierten Laienpublikum wohl einen ersten und besonders spannenden Einstieg in Aspekte und Probleme von Bachs Werk und der Bach-Forschung ermöglichen. Indem die Artikel im *Lexikon* einen ersten Einblick in ein Thema geben, während das *Hand-*

buch mit seinen als Essay angelegten Beiträgen weitere Details und Einzelaspekte erörtert, ergänzen sich die beiden Werke darüber hinaus derart sinnvoll, dass man in Zukunft kaum umhin kommen wird, sie jeweils parallel zu konsultieren. Angesichts solcher Publikationen versöhnt man sich mit dem vielen Unbrauchbaren und oft wirklich Peinlichen, das einem in Jubiläumsjahren jeweils zugemutet wird. (aba)

«Ins Ungewisse hinauf...» Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation

Jan Brachmann
Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999, 254 S.

GEFANGEN IM IDEOLOGISCHEN KORSETT



Klinger: «Der befreite Prometheus» (Bl. 41 der «Brahmsphantasie»)

Hauptgegenstand von Brachmanns Dissertation ist Max Klingers Graphik-Zyklus *Brahms-Phantasie*, 1894 für den sechzigsten Geburtstag von Brahms zusammengestellt. Merkwürdig, ja verwunderlich ist, dass Brachmann anscheinend die Brahms-Literatur (höflich formuliert) sehr selektiv kennt bzw. zur Kenntnis nimmt. So erwähnt er z.B. weder die einschlägigen Studien von Albrecht Dümling, der gerade im Bereich der Vokalmusik aufsehenerregende untergründige Bezüge zwischen verschiedenen Werken (zumal im Spannungsfeld von vokal und instrumental) wie zwischen Werk und Leben entdeckte, und Thomas Phleps, dem Gleiches im Hinblick auf die Verwendung semantisch relevanter Zahlen gelang – beides eigentlich methodisch wie in der Sache durchaus für Brachmanns Argumentationen zu verwenden (die fideistische Wendung freilich ausgenommen).

Sehr detaillierte, oft ebenso produktiv-phantasievolle wie luzide Ideen in den Einzelanalysen werden kontrapunktiert durch einen extrem konservativen, ja reaktionären Pferdefuss in der Gesamtsicht. Dieser wird in der Regel eher insinuiert als expliziert, aber er bleibt doch als Basso continuo stets fühlbar. Hier schreitet Brachmann offenkundig in den Fussstapfen des Reihenherausgebers Christian Kaden: Man ist kritisch gegen zahlreiche Erscheinungen des Spätkapitalismus,

affirmiert dabei aber eine Restauration früherer Zustände – der historische Sündenfall muss derzeit ungefähr in der Zeit zwischen Merowingern und Karolingern angekommen sein, da bereits hochmittelalterliche bzw. hochfeudale Innovationen wie die Notation, gar die Gotik Elemente des Fortschritts enthalten und sich damit von der Einheit des Numinosem, Gott oder dergleichen, entfernt haben. Brachmann begnügt sich einstweilen mit der Neuzeit. «Klinger gelingt es eindrucklich, das Scheitern europäischer Neuzeit zu symbolisieren, wenn man deren Wesen im Begriff des Subjekts, in der Subjektivierung vormals ontologisch und theologisch verankerter Wahrheit, erblicken will. Subjektivität sollte als massgebliche Grösse an die Stelle alter kosmologischer Ontologie oder monotheistischer Theologie treten und wurde schliesslich im deutschen Idealismus zum «absoluten Ich» oder gar zum «absoluten Geist» erhoben – mit der entsprechenden finalistischen Geschichtsphilosophie dazu.» Richtig daran ist sicher, dass auch dieses Subjekt «theomorphe» Züge hat. Weniger richtig allerdings, dass die einzige Alternative der Rückfall hinter die Neuzeit wäre, die Ersetzung des subjektiven oder objektiven philosophischen Idealismus durch den religiösen. Die Dialektik der Aufklärung wird in solchem Denken planiert zugunsten eines mythologisierenden, agnostizistischen bzw. seins-verpflichteten Raunens: «Indem die aufklärerisch gefeierte Autonomie des Subjektes und seiner Kunst wieder fragwürdig wird, rückt hier zugleich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Mythos und damit die Frage nach Unverfügbarkeiten und Unzugangbarem für die Menschen auf neue Weise in den Mittelpunkt.» Eine solche Mitte fehlt anscheinend andererseits, aber ansonsten interpretiert Brachmann den Schluss von Brahms' *Schicksalslied* mit ähnlicher Tendenz um: statt, wie bei Hölderlin, «ins Ungewisse hinauf», geht es bei ihm – siehe den Titel – dorthin «hinauf». Er führt hierfür den konventionellen Unsagbarkeitstopos ins Feld. Allegorisierend wird ihm «die «Ungewissheit» des harmonisch-

melodischen Zentrums zum Signum menschlicher Heimatlosigkeit, wenn man so will: zum Symbol für den «Verlust der Mitte.» Ob hinauf- oder hinab: der Mensch als solcher erscheint schlechthin geworfen – um diesen existenzialistischen Begriff zu zitieren – und ebenso heimatlos (was vor allem der deutsche nach-nazistische Schlager der fünfziger Jahre beklagte); bei Klinger ist er nach Brachmann überdies «obdachlos». Ist das insoweit ein ahistorisches «Existenzial», so erscheint der Mitten-Verlust irgendwie doch historisch, jedenfalls bemängelte ihn Sedlmayr in seiner berühmten Kritik an der Moderne als deren Schuld. Mittendrin ist dann der Autor bzw. seines Erachtens Brahms doch wieder, da dieser möglicherweise «die unüberwindliche Grenze von Göttlichkeit und Menschlichkeit, die im Christentum ja durch die Inkarnation Christi durchbrochen wurde, in den Mittelpunkt seiner Aussage stellt». Vielleicht kommen wir wirklich «mit konventionellen musikalischen Analysemethoden nicht viel weiter». Aber vielleicht mit unkonventionellen. Und vor allem mit musikalischen statt theologischen.

Das ideologische Korsett und die predigerhafte Penetranz bei einigen Zentralpunkten hindern freilich auf einer mittleren Ebene weder den Autor an zahlreichen lesenswerten Einsichten, noch sollten sie die potentiellen Käufer vom Lesen abschrecken. Denn das Verhältnis von Musik und Erotik beispielsweise, subtile Verzahnungen zwischen Leben und Werk des Künstlers (bei Brahms wie, von den Fachvoraussetzungen her naturgemäss etwas weniger intensiv behandelt, auch Klinger) werden mit einiger methodischer Finesse vorgestellt. Und zur Dialektik der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts erfahren wir einiges: Sie ist ja, wie wir inzwischen wissen, zumal im 20. nicht nur stets vom Umkippen in Religionskunst bedroht (die z.B. auch Brachmann wohl näherläge), sondern wirkt auch angesichts der Triumphe von Pop-Ästhetik und Trash-Ideologie (die mit Populärmusik oft nur bedingt zu tun haben) obsolet und «out». (hwh)

REICHES MATERIAL FÜR KRITIK



Tom Hulse als Mozart in Formans Film «Amadeus»

Richters insgesamt materialreiches, anregendes Buch ist vielleicht manchmal mehr redselig als beredt geschrieben – zumal die historischen bzw. kompositionsgeschichtlichen Exkurse sind ziemlich mainstream-mässig und in der Regel entbehrlich. Und über viele, zu viele Seiten drängt sich der Appetithäppchen-Stil im «Spiegel»-Jargon so in den Vordergrund, dass er die Sachinformationen mit solchem Dressing fast zu deckt. Eine Kostprobe: «War manchen Bachs d-Moll Toccata zwischen schmissigem Drive und ernster Kirchenorgel eher etwas unheimlich, so nimmt uns Geigenteenie Vanessa Mae mit laszivem Ton im feuchten Badedress jede Scheu: Es ist einfach ein Hit, nur etwas älter. Fühlten wir uns womöglich fremd im spröden Klangbezirk der Notre-Dame-Schule, so animiert uns jetzt das jazzige Saxophon von Jan Garbarek (sic!): das erhabene «Offizium» – flotte Musik für dich und mich. Mussten wir früher die unwirklichen Längen sinfonischer Epik ertragen, um die Glanzlichter aus dem musikalischen Poesiealbum unserer Erinnerung zu hören, so hilft uns jetzt ein Klassik-Sender mit einem bunten Strauss schöner Stellen, oft ohne störende Ansagen.» Und so

weiter. Die Kritik, die durchaus mitgemeint ist, wird durch solchen ironischen Ton oft allzusehr gemildert. Und tatsächlich lässt Richter, so scharf seine Kritik an Einzelercheinungen auch ist, vieles in der Schwebe. Diese Schranken, die natürlich auch die Publikationsorte Richters setzen (etwa «Süddeutsche Zeitung» oder «Frankfurter Allgemeine Zeitung»), einmal eingerechnet, finden sich immer wieder erstaunliche Einsichten und Formulierungen. So etwa die: insgesamt ist das Sponsoring «eine Zwischenstufe auf dem Weg zur brutalen Gewinn-und-Verlust-Rechnung der totalen Marktwirtschaft». Dieser jetzt schon vielbenutzte Weg wird, wie wir wissen, immer breiter. Er ist, wie zu wissen wäre, eine Sackgasse oder führt, wie bereits am Vorbild USA zu sehen, in die kulturelle Wüste. Hier liefert Richter im Rahmen seines Kapitels «Kulturkommerz oder Kommerzkultur» auch sonst Material für eine Kritik, zu der er sich auch selber immer wieder ansatzweise durchringt. Ausserordentlich bündig und erhellend ist seine historisch-systematische Darstellung wichtiger Entwicklungsstufen der technischen Reproduktion der Musik. Das wird umso produktiver, weil Richter mit zahlreichen Belegen die auch durch technische Möglichkeiten vermittelte Tendenz zu Willkür gerade bei der «historischen Aufführungspraxis» bzw. «authentischen Interpretation» anprangert: «Viele offene Fragen der alten Notation [...] werden mit moderner Willkür gelöst und suggerieren eine Eindeutigkeit, die Fiktion ist. Andere Ensembles mischen das Heute ganz offen in Klänge, Instrumente und Spielpraktiken ein: ein Crossover von Historie und Moderne. Das reicht von der klanglichen «Übersetzung» der Vergangenheit in die Gegenwart (mit der Kombination von alten Zupfinstrumenten und modernen Keyboards...) bis

zur Garnierung gregorianischer Gesänge mit Mitteln des Disco-Sounds».

Zweideutiger, oft ungenauer ist die zugegeben schwierige Diskussion über das Verhältnis von «U»- und «E»-Musik und speziell über die Problematik der radikal Neuen Musik. Eher unbedarft ist das neo-konservative Gerede von Boses, dass die Komponisten selber schuld seien, weil sie das Publikum vernachlässigt hätten, und falsch wäre die Parallelisierung dergestalt, dass heute die Beatles die Stelle besetzten, die früher Mozart innehatte (Richter meint immerhin skeptisch: «vielleicht»). Richtig dargestellt ist aber das falsche Bewusstsein und die elitär-arrogante Anbiederung von Oberklassen-Angestellten an den grassierenden Populismus: «Es ist die Macht des kleinsten gemeinsamen Zeitgeist-Nenners, unter dem sich «Hoch» und «Sub», Weihe und Gosse als «Entertainment» treffen. Wenn Gérard Mortier lieber Tina Turner hört als Luciano Pavarotti und Hans-Jürgen Bose lieber ein Musical von Lloyd Webber als Helmut Lachenmann, dann zeigt das, worauf man sich heute immer einigen kann.» (Allerdings dürfte Mortiers Geschmacks-Urteil wesentlich richtiger sein als das von Boses.) Hier wie sonst wüsste man freilich gerne, woher Richter solche wunderbaren Materialien her hat. Ein erheblicher Mangel des Buchs, das tendenziell durchaus wissenschaftliches Niveau hat, ist es, dass zugunsten flotter Schreibe und flotten Verkaufs auf Nachweise völlig verzichtet wird. Das Namensregister, durchaus nützlich, ist da auch keine rechte Entschädigung. (hwh)

Hans Pfitzner. Leben – Werk – Dokumente
 Johann Peter Vogel
 Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich / Mainz 1999, 356 S.

WEDER «STEIGBÜGELHALTER» NOCH «WIDERSTANDSKÄMPFER» – SONDERN?

Vogels Pfitzner-Monographie zeichnet sich zunächst dadurch aus, dass sie ungewöhnlich reich mit Notenbeispielen ausgestattet ist. Das muss leider geradezu als verlegerische Kühnheit gelten. In der Sache verbessert das vieles von dem, was der Text (des Autors, nicht der Vokalmusikbeispiele) anrichtet, vor allem die Obertöne und die Tendenz, Pfitzner um fast jeden Preis gegen alle Kritik zu verteidigen. Vogel wagt es sogar, Pfitzner mit Mahler zu vergleichen, kommt damit allerdings nicht sehr weit – dass Mahler weniger naiv als Pfitzner war, nicht nur im Hin-

blick auf Volkslied und Volkston, hätten wir uns schon denken können. Ein Vergleich mit Richard Strauss wäre näherliegend. Beide teilen die Frontstellung gegen eine radikalere neue Musik. Strauss, ungleich erfolgreicher, verhält sich dabei eher liberal-konservativ, gemässigt, während Pfitzner, Rassismus eingeschlossen, schärfer vorgeht, offen reaktionär und aggressiv wie in der berühmten Kampfschrift gegen Paul Bekker. Aber beide konnten sich mit dem Nationalsozialismus ganz gut arrangieren, nachdem die jüdische und linke Konkurrenz eliminiert bzw. exiliert

war. Problematischer vielleicht noch als die Stellung in dieser und zu dieser speziellen historischen Phase ist es, dass im Fall Pfitzner ein Geist munter weiterlebt, der gerade heute offensichtlich wieder Morgenluft wittert. Die fast durchgängige Apologetik verdirbt den Wert des reichhaltigen Buchs. Kritische Beiträge wie derjenige von Gottfried Eberle (1984) werden ungeachtet des immensen Anmerkungsapparats nicht einmal erwähnt. Und wenn aus der *Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz* die ganze Polemik herausgelassen und stattdessen im Teilabdruck hier

eine «Einfallsästhetik» herauspräpariert wird, ist es eben eine andere Schrift als die tatsächlich 1920 veröffentlichte und wirksam gewordene. Dabei erscheinen die zahlreichen, oft sachlich wie sprachlich gut kommentierten Notenbeispiele durchaus interessant, und eine nähere Beschäftigung mit Pfitzners Musik stellenweise eventuell lohnend.

Sein ästhetischer wie auch musikhistorischer Rang freilich als der eines Klein- bis allenfalls Mittelmeisters dürfte sich trotz der Anstrengungen Vogels wie der Pfitzner-Gesellschaft nicht ändern. Dass er innerhalb des NS-Systems einen etwas höheren Stellenwert hatte, war der Gunst von Zeitumständen geschuldet, die trotz aktueller Rehabilitationsversuche (zu denen Vogel Buch gehört) einstweilen jedenfalls vergangen ist. Schönbergs eidesstattliche und etwas einseitige Erklärung von 1947, apologetisch gemeint, erscheint hier durchaus zweideutig: «Kein Wunder, dass nach dem Abwandern so vieler musikalischer Kräfte Pfitzner unter den wenigen, die verblieben, der erstklassige war und als solcher die

Anerkennung fand, die ihm früher zu Unrecht nicht immer zuteil geworden war. Wenn das nazistische System für ihn von Vorteil war, so bin ich überzeugt, dass er sich niemals dafür gebeugt, niemals eine Konzession gemacht hätte, Grausamkeiten aber sicherlich verurteilte.»

Der Mangel an Anerkennung (unter dem Schönberg sicherlich auch litt) war zumal vor 1918 so gross nicht – denken wir etwa an Ernst Bloch oder Thomas Mann. Und letzteres war entgegen Schönbergs wohlmeinendem Zeugnis kaum der Fall. Nur eine Seite vorher schildert Vogel kurz den Fall Pfitzner/Hans Frank: «Generalgouverneur Hans Frank, ‹Polenschlächter› und vielfältiger Mäzen, erweist sich auch Pfitzner gegenüber als grosszügig und beliefert ihn mit Rotwein; dessen Dankbarkeit schlägt sich nicht nur in einem kleinen Widmungswerk (op. 54 – passenderweise [sic!] im Polonaisen-Rhythmus) nieder, sondern auch in jenem Trosttelegramm, das er [...] dem zum Tod verurteilten Frank 1946 ins Gefängnis schickt.» Keine Spur also von Verurteilung von Grausamkeiten, im Gegenteil. (Wir nehmen

zugunsten Vogels an, dass die Gänsefüsschen bei «Polenschlächter» keine ironische Distanz sondern Zitierung meinen: Frank wurde wegen seiner Brutalität gegenüber den Polen so bezeichnet.) Vogel nennt das ein «irritierendes Bild» – weder «Steigbügelhalter» noch «Widerstandskämpfer». Nun ja, so kann man es auch nennen. Das «Sondern» spart Vogel hier aus. Sprechen wir es aus: auch sein sorgfältig und bedachtsam gearbeitetes, gehaltvolles Buch ändert nichts daran, dass Pfitzner weder ein Anhänger der Demokratie oder des musikalischen Fortschritts noch auch nur des liberalen Mainstreams war, sondern als Ideologe in den breiten Strom präfaschistischen Denkens (und Verhaltens) gehört – und als Komponist in den etwas weniger breiten einer spätromantischen Modellen verpflichteten konservativen ästhetischen Konzeption. (hwh)

Paul Sacher. Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk
Jürg Erni
Schwabe, Basel 1999, 215 S.

KLATSCH

Sagen wir es gleich am Anfang klar und warnend: Dieses Buch zu lesen bedeutet vergeudete Lebenszeit. Es strotzt vor Klatsch, Peinlichkeiten und Redundanz, bewegt sich sprachlich auf bescheidenem Niveau und hat dafür viele Bilder, so dass Inhalt und Präsentation eine prächtige Serie in einer Boulevardzeitung abgäben. Zum verkaufsfördernden Zweck könnte ohne Verfälschung auch der Titel in «Paul Sacher: Mann und Mäzen» geändert werden, erfahren wir doch über das Wesen Mann bedeutend mehr als über Musik: «Mein Grossvater [...] war ein Mordskerl, ein schöner, grosser Mann, ein Macho», seine beiden Söhne «waren auch Mordskerle» (S. 15); der Tod von Sachers Erzeuger «war ein schöner, sehr männlicher Tod, und ich hätte meinen Vater darum beneiden können» (17); «ein ganz wichtiger Lehrer war unser Rektor [...], ein Mordskerl» (20), Carl Jacob Burckhardt «ein schöner Mann» (23), Frank Martin «ein schöner, grosser Mann mit einem edlen Haupt» (65), genauso Georges Braque (81), während Heinz Holliger, «ein Oboist, seinem Instrument [...] virile Kraft entlockt» (76). Und Sachers dritte Leidenschaft neben «Musik und dem Umgang mit Menschen [...] sind die Frauen, bei denen ich grosses Glück hatte. Meine Familie ist dadurch ein bisschen vielfältig geworden, aber das ist eben so gekommen. Ich habe die Entscheidungen immer in eigener Verantwortung getroffen.» (92) Das stimmt in dieser absoluten Form allerdings nicht,

denn sechzig Seiten vorher sagt er, dass seine an Nina von Faber-Castell-von Sprecher gerichtete «Erklärung, wir könnten keine Kinder haben und ich könnte mich an der Erziehung der Kinder nicht beteiligen, nichts fruchtete»: Sacher bekam ungewollt zwei Töchter und kommentiert dies geradezu empörend lakonisch und ungerührt: «Meine Frau Maja war von dieser neuen familiären Situation verständlicherweise nicht gerade begeistert. Ich erklärte ihr alles.» (30)

Solche hochinteressanten Fakten sind im ersten Teil des Buches (15–93) nachzulesen, der aus Sachers «Erinnerungen aus einem erfüllten Leben» besteht, nach Tonbandprotokollen von Jürg Erni redigiert. Nach fast vierzig Seiten Durststrecke hofft der verzweifelte Leser, wenigstens in Sachers Ausführungen zu seinen «Begegnungen mit Komponisten und Interpreten» (52–78) Substantielles zu finden. Die 28 Musiker und zwei Musikerinnen (rätselhafterweise erscheint auch Glyndebourne unter den «Komponisten und Interpreten»), weder nach einem alphabetischen noch chronologischen noch geographischen noch sonst einem erkennbaren Ordnungsprinzip aufgelistet, bleiben aber schemenhaft, auf Banales reduziert, und wir erfahren fast nichts darüber, was ihn an der Musik der von ihm geförderten Komponisten fasziniert hat. Unter «Rudolf Moser» lesen wir zum Beispiel nur Überflüssiges über die Sängerin Berthe de Vigier, die in einem Konzert, in dem Sacher eine Suite Mosers ur-

aufführte, Händel und Mozart sang ... (53) Unter «Mstislav Rostropovitch und Galina Vischnewskaja» klatscht er ausschliesslich über Nina Kandinsky und Fürstinnen (77f.), und unter «Arthur Honegger» findet sich als wesentlicher Punkt eine Betrachtung Sachers über die irische Arbeitsmentalität (65). «Ernst Krenek ist» vor allem «sehr alt geworden» (73), «Wolfgang Fortner kam von der evangelischen Kirchenmusik her» (73), und viele Komponistenfreunde haben natürlich auf dem Schönenberg wohnen dürfen.

Im zweiten Teil, «Notizen zu Persönlichkeit und Wirken des Dirigenten, Mäzens und Gründervaters [sic!] Paul Sacher», wiederholt Erni, eigentlich nur ein devoter Ghostwriter, alles, was Sacher zu Protokoll gegeben hat (als Beispiel: Sacher: «Mein Vater [...] kümmerte sich aber wenig um häusliche Dinge», 17; Erni: «Der Vater [...] schien sich aber wenig um die häuslichen Dinge zu kümmern», 100), und ergänzt das eine oder andere. Dabei lässt er kein Klischee aus: So heiratete Sacher «im Wonnemonat Mai [...] die um zehn Jahre ältere Maja Hoffmann-Stehlin» (112 – dieser Altersunterschied fasziniert Erni so sehr, dass er ihn auf S. 188 gleich nochmals erwähnt), die er schon vorher, als sie eine «schwer geprüfte Witwe» war (113), trösten durfte. *Unkommentiert* zitiert Erni aus Kritiken («Der Dirigent Sacher ist ein wirklicher Führer», 102), weist auf seine Nähe zur deutschen Jugendbewegung und zu ihrem musikalischen

Oberhaupt Fritz Jöde hin (102 – im dritten Teil des Buches ist zusammen mit anderen Aufsätzen Sachers gar dessen höchst problematischer Hymnus auf Jöde, «Musik und Schule» von 1927, nachgedruckt!) und erwähnt einen Abstecher Sachers mit dem Basler Kammerchor und -orchester 1938 nach Donaueschingen, wo er von nationalsozialistischer Prominenz gefeiert wurde (120). Blauäugig schreibt Erni zudem, dass «erstaunlicherweise Sacher [...] nie Strawinskys *«Le Sacre du Printemps»* dirigiert hat» (126), wo er doch genau weiss, dass Sacher,

der keinen Auftakt dirigieren konnte (134), mit dem *Sacre* mehr als überfordert gewesen wäre. Einzig in den «Lebensansichten» Sachers (90ff.) gibt es Momente, die etwas tiefer gehen und contre cœur fast etwas Berührendes haben, nämlich wenn Sacher davon schreibt, dass «ich immer – das muss ich gestehen – ein Einzelgänger geblieben bin, ein *«Solitär»*», er zu Glücksgefühlen wie zu Melancholie und Depression neige, «an der Unvollkommenheit der Welt verzweifle», beim Hören von zwei Takten Musik, «von Haydn, Mozart oder sonst einem grossen

Geist», aber sofort «ein verwandelter Mensch» werde. Er habe sich schon früh vorgenommen, «mir nie etwas anmerken zu lassen», «viel nachzudenken und wenig darüber zu reden» – und so verweigert er sich auch im vorliegenden Buch, das deshalb ohne Schaden besser ungeschrieben geblieben wäre. (th)

Komponisten des 20. Jahrhunderts

Martin Demmler
reclam, Stuttgart 1999

DAS SCHRIFTGEWORDENE GÄHNEN ÜBER DIE MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS

Was «man» über Komponisten und Werke der klassischen Musik wissen sollte, das vermitteln uns Musik- und Konzertführer vom Schlage «reclam». Aus dem solcherart dokumentierten Allgemeinwissen blieb das 20. Jahrhundert lange Zeit weitgehend ausgeklammert. Jetzt, wo dieses soeben verflossene Jahrhundert zunehmend historisch wird, ändert sich die Situation. Die Musikgeschichte endet inzwischen nicht mehr automatisch mit dem *Sacre*, das Repertoire «gängiger» Werke des 20. Jahrhunderts konstituiert sich, und darüber sollte ein gewissenhafter Konzert- und Opernbesucher informiert sein. Kurzum: es ist Zeit für ein reclam-Lexikon der *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Dieses Desiderat hat nun Martin Demmler, Redakteur für Neue Musik am Sender Freies Berlin, beseitigt. 85 alphabetisch geordnete Komponistenartikel enthält das neue Lexikon, und jeder Artikel schliesst mit einem möglichst repräsentativen Werkverzeichnis ab. Hinweise auf weiterführende Literatur gibt es zwar nicht – mal abgesehen von einer kleinen Bibliographie mit themenübergreifenden Titeln am Ende des Bandes –, aber das Buch richtet sich ja auch nicht an ein Fachpublikum, sondern an eines, das – so das Vorwort – «neugierig ist auf die musikalischen Meisterwerke dieses Jahrhunderts».

Bemüht man sich, über eine verstaubte Formulierung wie diese hinwegzulesen, so bleibt anzumerken, dass es sich bei diesem Lexikon-Projekt um ein prinzipiell durchaus lobenswertes Unterfangen handelt, das zudem nahezu konkurrenzlos dasteht (die Loseblatt-Sammlung *Komponisten der Gegenwart* ist als «work in progress» ganz anders angelegt und daher mit dem neuen Opus kaum zu vergleichen). Vergleichbar ist wohl nur das 1992 herausgekommene *Metzler Komponisten Lexikon*, obwohl das die gesamte Musikgeschichte abdeckt. Allerdings ist das 20. Jahrhundert hier relativ prominent vertreten – und mit Einträgen zu beispielsweise Mathias

Spahlinger, Gérard Grisey oder Ruth Crawford Seeger besser «ausgerüstet» als das «spezialisierte» reclam-Lexikon, das bereits bei Samuel Barber und Brian Ferneyhough passen muss. Martin Demmler formuliert in seinem Vorwort selbst etliche Vorbehalte und Einschränkungen. Offenbar ist er sich der Einwände bewusst, die da kommen könnten. Und die freilich schon bei der Auswahl der Komponisten ansetzen würden. «Ist nicht Goffredo Petrassi, der grosse alte Mann der neuen Musik in Italien, wichtiger für die Entwicklung in diesem Jahrhundert gewesen als William Walton?» wirft Demmler vorsichtshalber selbst die Frage auf, ohne sie zu beantworten. Und tatsächlich stellen sich eine ganze Reihe ähnlicher Fragen, wie der, warum ein Lexikon mit erklärt «populistischem» Ansatz auf einen Komponisten wie Aaron Copland verzichtet oder auf eine so kultverdächtige Figur wie Galina Ustvolskaya (mit der man zudem die ohnehin magere Frauenquote hätte heben können)? Doch mit Sofia Gubaidulina hatte man halt schon eine religiöse, russische Dame – da musste die weniger bekannte Ustvolskaya wohl weichen. Kaum zu verschmerzen ist auch die Lücke, in die Ferruccio Busoni gehört hätte. Zumal er dem 20. Jahrhundert sicherlich nicht weniger zuzurechnen ist als Gustav Mahler. Ähnliches gilt für Max Reger.

Was nun die Artikel selbst betrifft, so muss man zunächst einmal hinter die Behauptung, es handle sich hier um «feuilletonistisch gehaltene Artikel», gar um «Essays», ein grosses Fragezeichen setzen. De facto beginnen alle Artikel mit dem Satz «Geboren wurde XY am So- undsovielten in ...». Es folgen ein paar Sätze über frühen Musikunterricht, Vorbilder, Einflüsse, die ersten Kompositionen, Preise, Erfolge. Danach schliessen sich Beschreibungen einzelner Werke oder Inhaltsangaben an, zwischen die Zitate und Anmerkungen zur ästhetischen Position geflochten sind. Eine insgesamt lapidar

nacherzählte Chronologie, die sich so trocken und leidenschaftslos liest wie sich nach Schema «F» verfasste Lexikonartikel eben lesen. Man mag einwenden, dass dies doch nur die äussere Form betrifft, aber es ist nun einmal so, dass sich der Inhalt über die Form vermittelt. Und über die Aussagekraft von Werkbeschreibungen wie der folgenden lässt sich wohl streiten: «Lyrisch-liedhaften Passagen stehen aufgewühlt-leidenschaftliche Partien gegenüber» (über den Kopfsatz aus Mahlers 9. Symphonie). Sicherlich hätte es dem Band gut getan, wenn nicht ein einzelner Autor sämtliche Komponisten hätte abhaken müssen, sondern wenn verschiedene Autoren ihr jeweiliges Fachwissen über einzelne Komponisten hätten zusammentragen können. Nicht, um die Artikel zu «verwissenschaftlichen». Auch ein guter «populistischer» Ansatz benötigt die Souveränität des Fachmanns, der mit geschärftem, durchaus individuellem Blick die zu kolportierenden Fakten in einen nun vielleicht wirklich «essayistisch» gestalteten Zusammenhang bringen kann. Wer mit der Musik des 20. Jahrhunderts nicht sonderlich vertraut ist, in dem wird die Lektüre des reclam-Bandes vor allem einen Verdacht wecken: dass die Beschäftigung mit der sogenannten «Neuen Musik» eine ziemlich dröge Angelegenheit sein muss. (es)