

Bücher

Autor(en): **Lienert, Konrad Rudolf / Heister, Hanns-Werner / Lessing, Kolja**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 67

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Weltkunst auf dem Lande
 Willy Hans Rösch (Hg.)
 Verlag hier + jetzt, Baden 2000, 176 S.

MUSIKORT BOSWIL



Marcel Moÿse unterrichtete in Boswil 1967 und 1977

Alte Kirche Boswil: Längst ist der spätgotische Sakralbau am Rand des Dorfes Boswil im aargauischen Freiamt zu einer Adresse geworden, wo immer wieder Konzerte stattfinden, wie man sie in dieser scheinbar provinziellen Umgebung nicht so ohne weiteres erwarten würde. Unter Einbeziehung des neben der Kirche gelegenen Künstlerhauses hat sich der Ort im vergangenen halben Jahrhundert indessen vor allem auch zu einem Biotop entwickelt, wo über Musik nachgedacht, debattiert werden konnte, und wo die Weiterentwicklung von Musik ermöglicht wurde. In einem Buch ist die 50-jährige Boswiler Geschichte nun greifbar geworden. Zwar erscheinen die musikalischen Aktivitäten darin lediglich als Teile einer kulturellen Gesamtgeschichte, die auch Theater, Tanz, bildende Kunst, Literatur, Kulturpolitik und eine starke soziale Komponente umfasst. Aber das Thema Musik zieht sich doch durch all das hindurch wie ein roter Faden. Oder es erscheint, um in der musikalischen Terminologie zu bleiben, in der Boswiler Komposition durchaus als ein unüberhörbares Leitmotiv. Das fängt schon bei den Boswiler Ursprüngen an, bei denen die Musik gewissermassen als Geburtshelferin fungierte. Oder als Patin. Albert Rajsek und Willy Hans Rösch, die beiden Initiatoren des Unternehmens nämlich riefen Musiker und Musikerinnen zu Hilfe, damit diese ihnen mit

Benefizkonzerten das Projekt finanzieren halfen. Im Gründungsjahr bereits folgten das Tonhalle-Orchester unter Volkmar Andreae und Edmond de Stoutz mit seinem Zürcher Kammerorchester dem Ruf. Ihnen schliesst sich in den folgenden Jahrzehnten eine lange Reihe bekannter Interpreten und Interpretinnen von Clara Haskil bis Heinz Holliger an, die mit ihren honorarfreien Auftritten ans Überleben von Boswil beigetragen haben. Die Ur-Idee der Boswiler Gründer war es bekanntlich, im ehemaligen Pfarrhof ein Heim für alternde Künstlerinnen und Künstler zu schaffen. Zu einem aktiven Zentrum für Musik wurde Boswil rund ein Jahrzehnt später, als 1964 auf Anregung des Flötisten Aurèle Nicolet dort erste Kurse ausgeschrieben wurden – Flötistenkurse eben unter anderem, von dem bekannten und bereits betagten Marcel Moÿse geleitet. Fünf Jahre danach wurde das Spektrum der Angebote in Sachen Musik markant erweitert durch ein von Klaus Huber geleitetes Komponistenseminar. Damit wurde der Anfang zu einer in ihrer Art unverwechselbaren Boswiler Linie gemacht, die sich bis heute fortsetzt. Fanden sich unter den Teilnehmern des ersten Seminars von 1969 Komponisten wie Edison Denisow, Marek Kopelent, Helmut Lachenmann, Heinz Holliger, Hans Ulrich Lehmann usw., so ist es nun eine kommende Komponistengeneration, die zu den – konzeptuell inzwischen stark veränderten – Seminarien ins Freiamt fährt. Wer in Boswiler Gästebüchern blättert, stösst immer wieder auf prominente Namen. Arvo Pärt ist nur einer von ihnen. Der estnische Komponist, 1980 aus einem Auffanglager für Ost-Emigranten in Wien nach Boswil geholt, kann beispielhaft für eine grosse Zahl von Musikern und Musikerinnen aus dem Ostblock stehen, die der Institution Boswil erste Schritte in den Westen verdanken. Dass sich in dem Freiamter Dorf in jenen schwierigen Jahren ein eigentliches Fenster zu einer sonst hermetisch verschlossenen Welt hin auftat, ist dabei ganz direkt dem Einsatz von

Willy Hans Rösch zu verdanken, der sich auf zahllosen Reisen in den Osten um persönliche und diplomatische Kontakte bemühte. Zwei Jahre nach den Komponistenseminarien wurde eine weitere Reihe von Tagungen und Seminarien gestartet, bei denen es nicht primär ums musikalische Innere, sondern um die Rezeption der Musik im öffentlichen (was damals gleichbedeutend war mit dem politischen) Raum gehen sollte. Eine Art Forum, wo sich unter der Moderation des Zürcher Musikwissenschaftlers Kurt von Fischer, der die Reihe initiierte und während eines ganzen Jahrzehnts auch leitete, Kulturpolitiker, Konzertveranstalter, Interpreten und Kritiker zu wechselnden Themen des musikalischen Betriebs vernehmen lassen konnten. Und Kritiker: Diese erwiesen sich in den folgenden Jahren als eine Art Stammkundschaft der Seminarien, so dass diese fortan unter dem Titel «Musikkritik in dieser Zeit» angekündigt wurden. Auch hier taten sich Fenster auf, nach Deutschland hin vor allem, auch nach Österreich, und wenn sich heute Angehörige einer mittlerweile leicht ergrauten Kritikergeneration auf einer der Premieren von überregionalem Interesse begegnen, kann es durchaus sein, dass bei der wiedererkennenden Begrüssung die Erinnerung an gemeinsam durchlebte Boswiler Tage und Nächte mitschwingt. Die hier skizzierten Linien in dem vor kurzem erschienenen Boswiler Buch nachzuverfolgen, verlangt einen gewissen Aufwand. Musik nimmt, wie gesagt, in der Boswiler Geschichte und Gegenwart zwar einen wichtigen Platz ein, doch keineswegs den einzigen. Und die verschiedenen Kultursparten durchdringen einander in dem Band trotz seiner Gliederung in einer leicht anarchischen Weise. Auch hierin spiegelt das Buch den Ort, dem es gewidmet ist: Vernetzung und, in durchaus sympathischer Masse, die Präsenz von Querem und Überraschendem gehörten seit jeher zu dessen Bild. (Konrad Rudolf Lienert)

KINDERTOTENLIEDER IN EINZELANALYSEN

An Odeleys hamburgischer Dissertation zeigt sich einmal mehr, dass das Internetbibliographieren offensichtlich nicht ausreicht, um sich einen einigermaßen umfassenden Überblick über die für das jeweilige Thema einschlägige Literatur zu verschaffen – umso mehr, wenn es gilt, auch Wissenschaft aus den deutschen Ostgebieten zu berücksichtigen. Ich trage zwecks Hebung wenn nicht der Volks-, so doch der Musikforscherebildung einen immerhin schon vom Titel her auf Vokalmusik verweisenden, methodisch höchst aufschlussreichen Beitrag hier nach: Harry Goldschmidt, *Den Gesang fortsetzend. Eine Mahler-Studie*, in: *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft*, Hg. J. Mainka u. P. Wicke, Berlin 1984. Dabei hätte Odeley mit diesem Ansatz, der neben spezifischen, individuellen Prägungen Mahlers auch auf Bezüge zu traditionellen Topoi (zumal der Klage) verweist, durchaus etwas anfangen können. Seine aufschlussreiche Studie versucht sehr erfolgreich, die Bedeutung der Musik, sei es der instrumentale oder vokale Modus, analytisch sehr genau zur Sprache zu bringen. Odeley macht die Sache gründlich und holt dabei oft sehr weit aus. So verknüpft er das Werk zum einen mit der biographischen

Situation Mahlers um 1901 und der um 1904 (damals kompletterte Mahler den Zyklus) – und bringt darin wieder eine Fülle von Informationen etwa zu Thema und Motiv des Todes überhaupt bei Mahler unter. Unverkennbar steht hier wie sonst der Ansatz von Constantin Floros' grossem Mahler-Zyklus Pate. Zum andern umreisst Odeley auch das religiöse und ideologische Umfeld nicht nur dieses speziellen Werks und rekonstruiert, oft mit wenig bis nicht bekanntem Material, etwa mit Bezügen auf Fechner und Lipiner, einiges von Mahlers Weltbild. Dazu gehört auch die prägende Erfahrung durch Rückerts Lyrik (samt dessen seinerseits religiösem Weltbild). So sinnvoll und legitim es ist, dass Odeley Rückert ein ganzes Kapitel widmet, so übertrieben und eigentlich überflüssig erscheinen einige Aspekte der Apologie. Dass Rückert zwar ein guter Übersetzer (bzw. Vermittler) orientalischer Lyrik und ein glänzender, virtuoser Verseschmied war, macht ihn noch nicht zum grossen Dichter, der er nicht war; das verschlägt aber überhaupt nichts, da Rückerts eigene biographische Erfahrungen gerade bei diesem Zyklus ausserordentlich anrührend durchscheinen, und die kunsthandwerkliche Qualität der Lyrik gerade für die Kom-

position nicht nur nicht schlecht sondern geradezu essentiell ist, umso mehr, weil Mahler sowieso am Text (bereits hier komponierend) änderte (die Tränen der Rührung kommen einem weniger bei Kunstwerken höchster artifizierlicher Dignität als bei denen, die notfalls sogar unter Kitschverdacht gestellt werden). Die Eingriffe und Zugriffe Mahlers wie viele andere Details des Tonsatzes finden sich auch in Odeleys Einzelanalysen, die er, nach einem flexibel gehandhabten, wiewohl manchmal (wie auch sonst im Buch) etwas arg didaktisierten Raster dann Lied für Lied vornimmt. Wertvoll sind dabei nicht nur die Faksimilia jeweils als Anhang, sondern durchweg die genauen, häufig fast Takt für Takt vorgehenden Analysen. Denn hier versteht es Odeley, der immer wieder auch Bezüge zu andern Werken Mahlers wie fremden Kompositionen (etwa von Wagner) herstellt, Strukturell-Syntaktisches mit Semantischem, Klang mit Bedeutung intensiv zu vermitteln und die (Er-)Kenntnis dieses grossen Werks auf eine neue Stufe zu heben. Dass manches noch ausführlicher und detaillierter zu wünschen wäre, ist insofern keine Kritik sondern ein Lob. (hwh)

PROGRAMMUSIK NACH STICHWORTEN

Dem ersten Band von 1999, der Stoffe und Motive von Abend/Abenddämmerung bis Zug/Prozession/Karawane/Aufmarsch auflistet, folgt hiermit rasch ein zweiter. Gedacht ist an eine Nutzung durch alle, die sich für stoffliche Aspekte der Musik interessieren – ob Redakteure (ggf. auch Redakteusen) oder LehrerInnen, die nach stofflich-thematisch verwandten Werken suchen, oder ProduzentInnen, die desgleichen als Unterhaltungsmusiken verwenden möchten. Es geht ausschliesslich um instrumentale Musik; Ouvertüren wie Schauspiel- und Filmmusiken sind aber ebenso eingeschlossen wie Symphonien, die Vokalsätze enthalten. Ausgeschlossen ist der Typus des «Hommage à...» oder überhaupt der auf Komponisten bezogenen Werke. B-A-C-H findet sich also ebensowenig wie «Palestrina» (letzterer im übrigen auch nicht im Personenregister). Nur sehr selektiv berücksichtigt werden Jesus oder Maria o.ä. bzw. hierauf bezügliche Orgelwerke für den liturgischen Gebrauch. Schneider beschränkt sich weiter auf Musik seit dem 16. Jahrhundert. Aufgelistet werden etwa 1750 Namen von historischen Personen, aber auch von mythischen Figuren: von Aaron/Aron, Abaelardus (1079-1142) und Abd ül-Medschid I.

(1823-1861) bis Zuckmayer (1896-1977), Zweig (Stefan, 1881-1942) und Zyklopen. Bei literarischen Gestalten trifft Schneider (notgedrungen) eine Auswahl und verweist in der Regel auf den Schriftsteller (so etwa bei Gray, Dorian auf Wilde). Ausgiebige Anhänge machen die Benutzung noch leichter. Dazu gehören ein Verzeichnis von Verlagen und Editionsreihen, Komponistenregister sowie, etwas unübersichtlich und überdies sehr knapp gehalten, ein Systematisches Verzeichnis: Zunächst ungefähr nach historischen Grossepochen (Alter Orient/Altasien, Klassische Antike, dann freilich Biblische Gestalten, ziemlich summarisch weiter mit Alteuropa/Mittelalter/Neuzeit), dabei aber zunehmend innerhalb dieser Einteilung nach Sachgebieten gegliedert. Die Schriftsteller und verwandte Berufsgruppen werden dann nochmals nach Geburtsjahrgängen (bis zu 25 Jahre) gegliedert, wobei natürlich auch Vicki Baum usw. unter dem männlichen Oberbegriff subsumiert wird; weitmaschiger ist die Jahrgangseinteilung bei Bildenden Künstlern und Architekten, ganz ungegliedert bei den – nicht sehr vielen – Darstellenden «Künstlern» wie z.B. Marlene Dietrich einschliesslich der «Tänzer» wie z.B. Fanny Elssler. Nicht historisch aufge-

schlüsselt sind literarische Gestalten zwischen Adam (Dorfrichter) und Zäpfel Kern (im übrigen bekannter als Pinocchio) sowie Berühmte Liebende, Geister usw., Räuber (wobei Beatrice Cenci die erweiterte Überschrift «Rechtsbrecher» erfordert), Sonstige Personen, Arabische Welt/Vorderasiatische Kulturen, Fernöstliche Welt, Indianer. Ungeachtet solcher vielleicht manchmal etwas kurioser, zugestanden ausserordentlich schwieriger Klassifikationen ist die Fülle an Informationen beträchtlich. Ein empfindlicher Mangel, der die Erwartung auf lustvolles, ausgedehntes und ausschweifendes Stichwort-Schmökern beeinträchtigt bis verhindert, ist freilich der karge Text der meisten Einträge. Hier verzichtet Schneider, sicher auch aufgrund häufiger Kenntnis nur der Titel und nicht der Werke selbst – was völlig verständlich ist, aber nicht zuletzt aus Angst vor Wertungen, die eher unverständlich ist – auf Zusatzinformationen zu Text und Kontext der Stoffe, die das sowieso interessante Buch zu mehr als einem blossen Nachschlagewerk machen würden. (hwh)

MONOGRAPHIE EINES NICHT-REZIPIERTEN

Im September 1994 erlebte Berthold Goldschmidt 91jährig den Höhepunkt der Renaissance seines jahrzehntelang verdrängten, sträflich vergessenen Schaffens: So wurde an der Komischen Oper Berlin erstmals seit der Mannheimer Uraufführung 1932 seine Oper «Der gewaltige Hahnrei» inszeniert, in Magdeburg erlebte seine zweite Oper *Beatrice Cenci* mit mehr als 40jähriger Verspätung ihre szenische Uraufführung. Während diese herausragenden Ereignisse eine beträchtliche Medienpropaganda und -resonanz erfuhren, bewegte sich die Rezeption auf einer Ebene, die detaillierte kritische Auseinandersetzung (wohl aus Unsicherheit und Scheu) vermissen liess. Barbara Busch widmet sich seit langem der akribischen Aufarbeitung des Schaffens, insbesondere der beiden Opern von Goldschmidt; bereits 1993 gelang ihr die Wiederentdeckung der verschollen geglaubten «Hahnrei-Suite», im darauffolgenden Jahr präsentierte sie in Anwesenheit des Komponisten ihre Ausstellung zu Leben und Werk Goldschmidts in der Komischen Oper Berlin, die seither u. a. in Bremen, Oldenburg und München zu sehen war. In ihrer Untersuchung der beiden Opern dokumentiert Barbara Busch auf plastische Weise einerseits die Stellung und Bedeutung von

Goldschmidts Opern innerhalb seines Lebenswerks, andererseits beleuchtet sie ihre unmittelbare Verknüpfung mit zeitgeschichtlichen Ereignissen und ihre Rezeption im Spiegel kulturpolitischer, ästhetischer Strömungen. Zudem liefern Barbara Buschs Analysen, die bei beiden Opern die Metamorphosen vom eigentlichen literarischen Sujet (Crommelyncks *Le Cocu magnifique* bzw. Shelleys *The Cenci*) zum Opernlibretto in allen Entwicklungsstufen erforschen und einen spannenden Aspekt der Werkgenese erhellen, einen wichtigen Beitrag zur Diskussion der Literaturoper im 20. Jahrhundert.

Barbara Busch stellt Goldschmidts 1929/30 entstandene deutschsprachige Oper *Der gewaltige Hahnrei* als Höhepunkt seiner ersten, durch vielfältige aufführungspraktische und kompositorische Erfahrungen im Theaterbereich geprägten Schaffensperiode dar. In Detailanalysen, die vor allem den beiden Hauptakteuren Stella und Bruno und der musikalischen Deutung ihrer durch Brunos Eifersuchtswahn immer zerrütteteren Beziehung gelten, weist Barbara Busch nach, wie Goldschmidt ohne allzu strenge semantische Determinierung doch eine musikdramatische Stringenz von grosser Originalität und subtiler psychologischer Charakterisierung

erzielt. *Beatrice Cenci*, 1949/50 in englischer Sprache im Hinblick auf den Wettbewerb des British Arts Council komponiert und trotz Prämierung bis heute (!) an keinem britischen Opernhaus inszeniert, spiegelt auf vielen Ebenen die Exilerfahrung Goldschmidts wider; namentlich die genauestens aufgerollte Geschichte ihrer Nicht-Rezeption erhellt in bewegender Weise die Situation des Komponisten Goldschmidt, der sich gerade von *Beatrice Cenci* seinen langersehnten Durchbruch als Komponist in England versprach. Dank jener kritischen Distanz, die auch die Analysen der *Beatrice Cenci* auszeichnet, tritt die Oberflächlichkeit der bisher feuilletonistisch artikulierten Vorbehalte gegenüber dieser Oper deutlich zutage: Im Vergleich mit anderen, etwa zeitgleichen (Bühnen-)Werken britischer Komponisten erweist sich *Beatrice Cenci* keineswegs als retrospektiv, vielmehr spiegelt sich hier der Einfluss des Exillandes auf Goldschmidts Schaffen. Dieses Buch ist ein Muss für jeden Opernforscher und -Intendanten, darüber hinaus gewinnt es mit seinem kommentierten kritischen Werk- und Quellenkatalog den Rang einer ersten umfassenden Monographie über Berthold Goldschmidt. (kl)