

Streit über "Klassizismus" : zum Symposium "Zehn Jahre Paul-Sacher-Stiftung"

Autor(en): **Briner, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **39 (1996)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388618>

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.

ANDRES BRINER

STREIT ÜBER «KLASSIZISMUS»

Zum Symposium «Zehn Jahre Paul-Sacher-Stiftung»

Einige der Teilnehmer des zum 90. Geburtstag des Mäzens, Dirigenten und einstigen Verwaltungsratsmitglieds der Firma Hoffmann-Laroche vom 25. bis 27. April in Basel abgehaltenen Symposiums rieben sich angesichts des Prospekts die Augen: «Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts.» Da also sollte zur Feier eines so verdienten Mannes aus der Musik dieses Jahrhunderts nur der Ausschnitt des «Klassizismus» gezeigt werden, also der des mit der «Klassik» des 18. Jahrhunderts liebäugelnden Strawinsky zwischen «Pulcinella» (1920) und der Oper «The Rake's Progress» (1951), die entsprechenden Phasen bei den Franzosen («Les Six», unter ihnen Arthur Honegger und Darius Milhaud, als ihr Mentor vor allem Jean Cocteau), vielleicht die dem «Klassizismus» verwandten Interessen bei Ferruccio Busoni, Max Reger und Paul Hindemith? (Busonis nach dem Ersten Weltkrieg fermentierender Begriff der «Klassizität» gehört immerhin in den gleichen Umkreis.)

Es kam anders. Der Begriff des «Klassizismus» erfuhr mit legalen und auch mit weniger stichfesten Argumenten eine Dehnung innerhalb der Musik, eine Wendung in unerwartete Bezirke, eine Übertragung auf andere Disziplinen und ein unerhörtes Stretching über artverschiedene Kunstgattungen wie Drama, Architektur und bildende Kunst. Die Höflichkeit der Wissenschaftler vermied einen offenen Streit, aber Inkongruenzen taten sich klaffend auf.

Ein Begriff auf dem Prüfstand

Daß der Dichter Paul Valéry herbeigerufen werden kann, zeigte sich in einem Aufriß seiner Ästhetik. Schwieriger wurde

es beim Komponisten Kurt Weill, dessen Idee des «Modern Classical» kurz inmitten völlig anderer, populistischer Interessen aufblitzte. Bei Béla Bartók ist zwar eine «Classical Period» (etwa 1926 bis gegen das Lebensende) auszumachen – Paul Sacher hatte solche Werke in Auftrag gegeben –, aber diese Zeit (nach einer nationalistisch ungarischen Jugend) der Bewußtwerdung einer «klassischen europäischen Tradition» schlug sich nicht in (sich an ihr orientierenden) Kompositionen nieder. Einen «klassizistischen» Bartók gibt es nicht.

Gegenüber zwei Fragenkomplexen erwies sich der übergeordnete Titel als Falle. Der abenteuerliche Versuch einer amerikanischen Wissenschaftlerin, den Jazz der zwanziger Jahre in Paris und New York unter dem «Klassizismus»-Licht zu betrachten, mußte schon deshalb scheitern, weil Jazz sich trotz eigener Ordnungen immer gegen Normen sträubte. Auch wenn man die afrikanischen Wurzeln dieser Musizierpraxis ignoriert und sich auf die amerikanischen und französischen Adaptionen verlegt: mehr als oberflächliche Berührungspunkte können sich nicht ergeben. Auch das Referat «Klassizistische Tendenzen in der amerikanischen Musik der zwanziger bis vierziger Jahre» konnte nur von einem Rand her, von der Rückdrängung eigenständiger amerikanischer Musik her, einen Beitrag leisten.

Eine gewisse, aber gesinnungsmäßig nicht unproblematische Rettung der Prämissen der Veranstaltung wurde damit erreicht, daß an diesem Punkt die politisch-autoritären Deformationen des Begriffs auf den Plan traten. Die eigenen Dehnungen, ja Wendungen des Begriffs wurden durch die politisch-historischen, ob man deren zwanghaften, tyrannischen Charakter übersieht

oder nicht, überboten. Angesichts vergangener Bedrohungen der Musik durch politische Mächte war der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke der richtige Mann, um das einleitende Referat «Klassizismus in der Moderne – Fragen an einen offenbar legitimationsbedürftigen Begriff» zu halten. Gülke, welcher der DDR-Tyrannis entwich, war sich der schwierigen Identitätssuche für den Begriff des musikalischen «Klassizismus» voll bewußt und kostete das Spiel mit seinen Bedeutungsschwankungen optimal aus.

Die Diktaturen in Deutschland, Italien und der Sowjetunion (um in Europa zu bleiben) benützten perfid sich gegen den Aufbruch der Künste in den zwanziger Jahren richtende Vorstellungen, um sie zugunsten ihrer eigenen Interessen umzupolen. Jene Vielfalt der Zeit, welche «Klassizismus» als eine der Möglichkeiten zuließ, interpretierten sie als gefahrbringendes Chaos; so wurde die in der Zeit liegende Chance autoritär unterdrückt. Das Thema der «Ideologischen Pervertierung des musikalischen Klassizismus-Ideals» erwies sich als brisant und notwendig. Wie unheimlich nahe benachbart waren allerdings in den zwanziger und dreißiger Jahren einerseits die legitimen Bedürfnisse nach neuen Ordnungen, Jean Cocteaus «Rappel à l'Ordre», auch das Verlangen nach einer Restitutio ad integrum in einer als Zersplitterung erfahrenen Nachkriegswelt, und andererseits die Versuchungen, in der unübersichtlich gewordenen Gegenwart das zu verwerfen, was sich der eigenen Ordnungsvorstellung nicht beugen wollte und das Verworfenen als «krank», hassenswert, ja tötungswürdig erscheinen zu lassen. (Arnold Schönberg, Kurt Weill, Darius Milhaud und Arthur Lourié vor allem vertraten in der mit dem Symposium großflächig verbundenen Konzertreihe die Juden, und damit die am meisten Leidtragenden dieser fatalen Tendenz.)

Wie konnte man den prominentesten jüdischen Komponisten der Zeit, Arnold Schönberg, für «Klassizismus» reklamieren?

Ihn, der nach seiner eigenen Rückschau in die Spätromantik am radikalsten mit der Vergangenheit brach? Ihn, der mit der «Pantonalität» seiner zwölf nur voneinander, also nicht von übergeordneten harmonischen Funktionen abhängigen Tonstufen die tonale Perspektive der Musik verließ?

Der Schönberg der «Zwölftonmusik» gab zwar die in der Zeit der musikalischen «Klassik» des 18. Jahrhunderts intakte Tonalität auf, aber er setzte ein neues Beziehungssystem, welches das Gleiche, oder doch etwas Ähnliches, leisten sollte. Das Bedürfnis nach einer neuen, straffen Ordnung prägte sich bei ihm besonders deutlich aus. In seiner Vorstellung war das Anwachsen kompositorischer Unsicherheit an eine unaufhaltsame Schwächung der tonalen Funktionen gebunden. Auf diese Art, so Schönberg, trieb und treibt die europäische Musik einem «Untergang des Abendlands» zu, wie ihn Oswald Spengler beschrieb. In dieser Notsituation gilt es, die marode gewordene Tonalität aufzugeben und in der Eigenständigkeit der «Zwölftonmusik» eine neue Ära zu beginnen. In der (dem bloßen Wechsel der «Stile» übergeordneten) «Werkidee» übersteigt nach Schönberg das komponierte Zwölftonwerk, mindestens ideell, die Auslieferung an die Moden der «Stile». Das in-sich-stimmige Zwölftonwerk entspricht einem Ganzheitsideal und damit – da allerdings wird jede Argumentation knifflig – einem Wunsch nach «Klassizismus».

Die «Vorgeschichte» dazu kann beim von Schönberg hochgeschätzten Johannes Brahms, bei Max Reger und seinen Zeitgenossen gefunden werden. In dieser strikten Ausrichtung, nicht von Schönbergs Hauptimpulsen, sondern von Nebenerscheinungen her, konnte Schönbergs Opposition zu Strawinsky in den entscheidenden zwanziger Jahren nicht richtig verständlich werden. Schönberg schmähte in seinen Chorsatiren von 1925 über eigene Texte seinen Feind Strawinsky, den «kleinen Modernsky», als den Erfinder eines lächerlichen «neuen Klassizismus». Die Schluß-

fuge wirft Strawinsky vor, er suche in seinen Rückbezügen «klassische Vollendung». In diesem offenen Streit zwischen zwei Protagonisten tritt die Kluft klar zutage, welche damals Schönberg auf dem Weg in die Atonalität von Strawinsky trennte.

Und doch rückt in heutiger Sicht Schönbergs kompromißlose Vision wegen ihres Willens, Ordnung zu stiften, in die Nähe der Lehrtätigkeit der Pariserin Nadia Boulanger (1887–1979), welche 1912 auf eigene Komposition verzichtete und mit großem Scharfblick seit den zwanziger Jahren ihren «rigueur de composition» vertrat, mit der sie «la musique inutile» verwarf. Nadia Boulanger emigrierte nach der Deutschen Besetzung von Paris nach den USA, wo sie als Dirigentin wirkte und dort ihrem Mentor Igor Strawinsky, für sie der eigentliche Protagonist der Moderne, zum Durchbruch verhalf.

Ein wie unsteter Begriff «Klassizismus» einesteils immer war, andernteils während dieses Symposiums wurde, läßt sich ablesen. Von der spielerisch-verschmitzten Reverenz Strawinskys vor historischen Modellen über Nadia Boulangers souveräne Kenntnis historischer Prototypen von Monteverdi bis in ihre Gegenwart, über bloße Andeutungen, etwa bei Bartók, bis zu Entsprechungen aus Gegenpositionen heraus, bei Schönberg, ließen sich «klassizistische» Züge beschreiben. Die Pervertierungen der Ideale erweckten böse Erinnerungen und tragische Schicksale. Aber auch diese Verirrungen lenkten den Blick auf den Umstand, daß gerade in der Musik der Expansionsdrang des 19. Jahrhunderts erst mit dem Ersten Weltkrieg endete und daß nachher die große geistige Krise und mit ihr die Gefahr totalitärer Lösungsversuche eintraten.

Für und gegen «Paradigmenwechsel»

Erstaunlich wenig trat Theodor Wiesengrund-Adorno in den Vordergrund, jener Philosoph, Soziologe und Musikwissenschaftler, dessen rigoroses «Klassizismus»-

Verdikt und dessen Intelligenz und Sprachstil den paradigmatischen Durchbruch der Avantgarde der zweiten Nachkriegszeit ermöglichte. Adornos Argumentationen wurden das (heute noch nachweisbare) Vorbild unzähliger Kompositionsanalysen und Eigenerklärungen von Avantgardekomponisten. Keiner der zwanzig musikwissenschaftlichen Vorträge ging auf Adornos «Philosophie der neuen Musik» ein, die 1949 seine und Horkheimers «Dialektik der Aufklärung» so wirkungsvoll auf die Musik übertrug, daß die atonale Musik der fünfziger und sechziger Jahre von der grandiosen Parteilichkeit ihrer Urteile und Postulate zehren konnte. Der von Adorno beschriebene Kontaktverlust zwischen Natur und Subjekt, die Gefahren der Mechanisierung künstlerischer Verläufe und der Erstarrung des denkenden Ichs in der Entfremdung – es waren Diagnosen aus der zweiten Nachkriegszeit, die innerhalb bestimmter, jetzt teils veränderter Voraussetzungen Gültigkeit bewahren.

Hingegen – und darauf wiesen Gespräche hin – kann von heute aus eine Dichotomie wie «Schönberg und Fortschritt» – «Strawinsky und die Restauration» nicht aufrechterhalten werden. Die Verdächtigung von Strawinskys (wirklich) «klassizistischer» Musik als «autoritären Charakters» griff arg daneben. Auch ist heute die Virulenz von Adornos Angriffen auf Paul Hindemith – in der Jugend wirkten sie kurz zusammen – abgestorben. Adorno war, mindestens in der Nachkriegszeit, fähig, seine Faschismusanalysen auf musikalische Sachverhalte so zu projizieren, daß Verzerrungen entstanden. Adornos Inkrimination jeder klassizistischen Neigung als dekadent und verderblich trug, wie jetzt leicht erkenntlich, die Schwäche ihrer eigenen Zeit in sich. Die Vorträge in Basel mögen Adorno umgangen haben, in den Diskussionsvoten tauchte er wieder auf und Paul Sacher wunderte sich in seinem wichtigsten persönlichen Einwurf, daß der «Stachel Adorno» immer noch reizt.

Der 1922 geborene, in diesem Juni verstorbene Physiker und Wissenschaftsphilosoph Thomas S. Kuhn hatte 1962 in seinem Buch «Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen» für die volle Umstülpung von Anschauungs- und Begriffswelten den Begriff des «Paradigmenwechsels» eingeführt. Er wäre etwa mit «Vorbildwechsel» zu verdeutschen. Der Begriff wurde in die Musikwissenschaft übernommen, am einflußreichsten durch Carl Dahlhaus («Systematische Musikwissenschaft», Band 10 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft, Wiesbaden 1982). Die Avantgarde der Komposition, also zur Hauptsache die Nachfolge Schönbergs, hielt sich schon in den fünfziger, dann noch stärker in den sechziger und siebziger Jahren anhand ihrer zunehmend rationalen Züge der durchkonstruierten Komposition an die Kriterien wissenschaftlicher Forschung. Die Stringenz wissenschaftlicher Erkenntnis wurde in der Zeit des «deutschen Wirtschaftswunders» zum Paradigma, zum Vorbild für die Leistungsfähigkeit eines künstlerischen Konstrukts. Diese Entwicklung konnte und kann vor allem als Wissenschaftsgeschichte verstanden werden. Von diesem wissenschaftlichen Fortschrittsglauben aus erschien schon ein bloßer Gedanke an «Klassizismus» als Rückfall in überwundene Zustände und als absurd.

Die Basler Subsummierung der Musik dieses Jahrhunderts, auch des (noch stark emotional geprägten) Beginns der Avantgarde, unter der Überschrift des «Klassizismus» bedeutete in der Tat eine Absage an die Wissenschaftlichkeit der Komposition (allerdings nicht der Aufbewahrung und der Reproduktion) und damit auch an den Anspruch eines «Paradigmenwechsels». Der Dahlhaus-Schüler Hermann Danuser, der Hauptorganisator des Symposiums, verwendete zwar in seinem Referat den Begriff der «Paradigmen», stellte aber im Titel «Nationaler versus universaler Klassizismus» zwei Paradigmen nicht nacheinander sondern nebeneinander. In dieser Stellung wird der

Begriff synonym mit «Prinzip»; so harmlos hat Kuhn ihn nicht verstanden.

In den Zustand des aufrührerischen Tumults zurückversetzt wurde man am 26. April in der Podiumsdiskussion von führenden Komponisten, unter ihnen Pierre Boulez, Luciano Berio, Heinz Holliger Cristobal Halffter und Wolfgang Rihm – welcher illustre Kreis! Andere Komponisten, so Klaus Huber, äußerten sich vehement in Diskussionen. Zwar stimmten diese produktiven Künstler in ihren Standpunkten nicht überein, aber sie waren sich einig darin, daß durchlässige und doch einengende Begriffe, wie sie die «überheblichen» Historiker aufstellen, als Behälter nicht geeignet sind, ihre Kreationen zu fassen und zu bewahren. Unabhängig von allen Kompositionsprinzipien trat in der Konfrontation von Schaffern (Komponisten) einerseits und Deutern und Bewahrern (Wissenschaftlern) andererseits das Selbstverständnis der erstern als «jung» und die Verdächtigung ihrer Gegner als «alt» und «rückständig» hervor – eine Tendenz, die sich jetzt, da die Komponisten meist wieder keine Wissenschaftler sein wollen, verstärkt hat. Dem Komponistenforum eignete trotz seiner turbulenten Substanz auch der Charakter einer Groteske, da die Künstler, von Rihm abgesehen, im weltoffenen Basel, wo sie in ihren Muttersprachen verstanden worden wären, vorzogen, schlechtes Englisch zu sprechen.

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN FÜNF ABBILDUNGEN

1 Pablo Picasso: *Porträt Igor Strawinsky, Rom 1917*. Bleistift. Privatbesitz. © 1996 Pro Litteris Zürich.

2 Pablo Picasso: *Porträt Ernest Ansermet, Barcelona 1917*. Bleistift. Sammlung Laurent Kasper-Ansermet. © 1996 Pro Litteris Zürich.

3 Igor Strawinsky: «*Apollon musagète*», *Skizzenbuch, 1927/28*. Paul Sacher Stiftung (Sammlung Strawinsky).

4 Arthur Honegger: «*Amphion*», *Skizzenbuch, 1929*. Paul Sacher Stiftung (Sammlung Honegger).

5 André Gide: «*Perséphone*», *Typoskript zum Oratorium von Igor Strawinsky, mit Skizzen des Komponisten, 1933*. Paul Sacher Stiftung (Sammlung Strawinsky).

A. Amerned
90th Ave
Barcelona
1917



2

P. Stravinsky
90th Ave
Barcelona
1917



1

Prologue

La Naissance d'Apollon.

Ilithyie accourt à Délos. L'enfantement saisit Leto, et elle se sentit près d'accoucher, et elle jeta ses deux bras autour d'un palmier, et elle appuya ses genoux sur un tendre gazon, et la terre au-dessous d'elle sourit, et l'enfant bondit à la lumière. Les déesses lavent l'enfant d'eau limpide, purement et chastement, lui donnent pour langes un voile blanc, léger, frais tissu, et l'assujettissent avec une ceinture d'or. Thémis lui présente le nectar et l'ambrosie.

16 liours / 27

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and triplet markings.

Handwritten musical notation for the third system, including a treble clef, a key signature of one sharp, and dynamic markings like "p."

Handwritten musical notation for the fourth system, showing a treble clef, a key signature of one sharp, and complex rhythmic patterns.

18 / 11

Handwritten musical notation for the fifth system, including a treble clef, a key signature of one sharp, and various rhythmic values.

Musical staff with notes and rests, ending with a *2^{da} fine* marking.

Xyl. 1 2 3 4
Musical staff for Xylophone with notes and rests.

CD Horn
Musical staff for CD Horn with notes and rests.

Trumpet
Corno Alto
Tromba
Musical staff for Trumpet, Corno Alto, and Tromba with notes and rests.

Musical staff with notes and rests, including a *X³ Solo* marking and a sequence of numbers 2, 3, 1.

Voice
Musical staff with notes and rests, including a *3* marking and a final key signature change to $\frac{1}{2}$.

S.C. div
T. B. div
Musical staff with notes and rests, including a *3* marking.

Musical staff with notes and rests, including a *3* marking and a large bracketed section.

Musical staff with notes and rests, including a *3* marking and a *4* marking.

introduction
se la daure

PERSEPHONE :
(parlé)

"Voici que se fait si furtive"
"La tiède caresse du jour"
"Que l'âme la plus craintive"
"Déjà s'abandonne,
(ad libitum.) "S'abandonnerait à l'amour."
"Peut s'abandonner"

} *1^{er} vez*

Danses des Nymphes qui cueillent les fleurs et tressent des guirlandes dont elles ornent Perséphone.

repose se la daure

LE CHOEUR DES NYMPHES :
(chanté)

2^{es}, 1^{zis}
"Verveine, ancolie,"
chanté
safran
"Jacinthe, safran,"
"Adonide, goutte de sang,"
"Et toutes les fleurs du printemps."

de la - en - se *goutte de sang, et toutes les fleurs du printemps*

se la daure

EUMOLPE :

(prima)
"De toutes les fleurs du printemps,"
"Le narcissé est la plus jolie."
"Celui qui se penche sur son calice,"
"Celui qui respire son odeur"
"Voit le monde inconnu des Enfers.."

Le chœur évolue en dansant de manière à empêcher Perséphone d'approcher de la fleur. Perséphone, rompant le cercle des Nymphes, s'est approchée de la fleur et s'est penchée sur son calice

LE CHOEUR DES NYMPHES :
(chanté)

"Tiens-toi sur tes gardes," }
"Défends-toi toujours," } -(bis ou ter, ad libitum.)
"De suivre, hagarde," }
"Ce que tu regardes" }
"Avec trop d'amour." } -(bis ou ter, ad libitum.)
"Ne t'approche pas du Narcisse;"
"Non, ne cueille pas cette fleur"

Εακουαροβαφωσ αυς -
- ευρ υτο σθητικω
μαγε στυε ελεωσασω
ηθεουμωτ.

peut être
trimer par le
choeur

EUMOLPE :

(prima)
"Celui qui se penche sur son calice,"
"Celui qui respire son odeur" -- (ad libitum.)
"Voit le monde inconnu des Enfers"

Danse mimée de Perséphone penchée sur la fleur.

Eine phantastische Ausstellung

Wer während des musikwissenschaftlichen Teils des Symposiums über «Klassizismus» sich zwar angeregt und belehrt, aber zugleich auch unentschieden und verwirrt wiederfand, dem trat im Übergang zu andern Kunstgattungen entschiedenere Klarheit entgegen. Die Referate zweier Kunsthistoriker über «Die Neuerfindung der Mythen. Verfahren des bildnerischen Klassizismus in den zwanziger Jahren» und über «Klassizistische Ansichten der Antike in den zwanziger Jahren» hatten eine unmittelbare Anschaulichkeit für sich, die sich auch in geradlinigeren Argumentationen niederschlug. Im Vortrag «Was war klassizistisch an der modernen, was modern an der klassizistischen Architektur unseres Jahrhunderts?» kam der umstrittene Begriff an seinen eigenen Ursprung zurück. Auch die Erwägungen eines Literaturhistorikers über den «Stachel des <klassischen Dramas> in der Dramaturgie des 20. Jahrhunderts» konnten nicht mehr jene Schlüssigkeit haben, welche alle plastischen Kunstformen diesem Problemkreis gegenüber ermöglichen.

So hatte es die Ausstellung «Canto d'Amore» ein Leichtes, zum Höhepunkt der Veranstaltungen zum 90. Geburtstag von Paul Sacher zu werden. Ihre Überschrift «Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst, 1914–1935» ließ die Fülle der Exponate und Bezüge kaum erahnen. Diese Ausstellung, in der Musikschriften als graphische Manifestationen und als Korrelate zu räumlichen Kunstobjekten eingeschlossen waren, durchbrach fulminant jede präzise und damit begrenzende Vorstellung von «Klassizismus». Gottfried Boehm, mitplanender Kunsthistoriker, schrieb in seinem Aufsatz «Die Kunst der Zwischenkriegszeit und das Problem des Klassizismus» für den prachtvollen Katalog von der «einfachen Tatsache, daß die Metaphysik des Seins heute nicht mehr glaubhaft ist». So gesehen ist Klassizismus ein Versuch, «eine Idee zu träumen». In dieser weitesten Fassung ver-

schwistern sich alle künstlerischen Absichten, die bare Wirklichkeit zu übersteigen und dem Dasein einen erhöhten Wert zu verleihen. Daß dabei, nach dem Zusammenbruch künstlerischer und politisch-konkreter Erwartungshaltungen, die Mythen eine Mitrolle spielen, wurde in der fast unfaßbaren Fülle dieser Ausstellung im Basler Kunstmuseum deutlich.

Die Öffentliche Kunstsammlung Basel, das Kunstmuseum und die Paul-Sacher-Stiftung zeichneten gemeinsam. De Chiricos Gemälde «Canto d'Amore» von 1914 wurde deshalb als Signet gewählt, weil es «zwei Aspekte verdeutlicht. Der erste betrifft die Eröffnung intensiver Beziehungen zwischen der Erfahrungswelt des Auges und derjenigen des Ohres, der zweite macht deutlich, daß die Moderne nicht nur darum bemüht war, die Tradition abzuschütteln, sondern ebenso sehr, sie auf ihre Weise neu zu entdecken.» De Chiricos Antike sei «von Emblemen der Moderne» durchsetzt. Konfigurationen des Vergangenen in der eigenen Gegenwart ließen sich auch in den Zeichnungen und Gemälden Picassos, bei Georges Braque, Fernand Léger, Oskar Schlemmer, Henri Matisse, Pierre Bonnard und Aristide Maillol wahrnehmen.

Picassos antikisierendes Gemälde «Die Panflöte», das er lebenslänglich nicht aus der Hand gab und dessen komplizierte Entstehungsgeschichte in Basel anhand von Röntgenaufnahmen gezeigt wird, verschränkt sowohl Erinnerung und Jetztzeit wie auch darstellende Kunst und Musik. In der Letztfassung des Gemäldes fällt der Blick zuerst auf die Panflöte, also die Urflöte der Menschheit. Das Bild erweckt eine mediterrane Landschaft, in der die beiden Männergestalten so antik wie modern anmuten. Dieses großformatige Gemälde ist wohl die allerbeste Chiffre für das, was die Musik nach dem Ersten Weltkrieg zwar versuchte, was aber eigentlich nur die ihr zeitgenössische bildende Kunst ganz erreichte: Die Darstellung der entschwundenen Ganzheit in der eigenen Gegenwart.