

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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 9

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Kooij, Fred van der / Sommerhalder, Max

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

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

Von Misogynos

I
Es war einmal eine Dirigentin, die ärgerte sich darüber, dass in den Konzertsälen tagaus, tagein Beethovens Fünfte erklingt, so gut wie nie aber das Werk einer Frau. Sie ärgerte sich laut. Ging zu Musikkritikern, Kulturreferenten und Radio-Intendanten. Doch wo sie auch hinkam, schallte ihr schon unter der Tür entgegen, was seit Richard Strauss Volkes Stimme ist:

«Komponieren ist halt Männersach!»
Da hörte die Dirigentin auf, sich zu ärgern, und begann zu sammeln: Stimmbücher von Isabella Leonarda, Klavierstücke von Clara Schumann und Vieles mehr. Und als sie genug gesammelt hatte, drang die Kunde von ihrem Tun in alle Winkel der Bundesrepublik, weit über die Grenzen des Landes hinaus, ja sogar bis in die Schweiz.

Da machten sich auf gar viele Musikerinnen und begaben sich zu ihr nach Köln am Rhein. Sie sassen beieinander, tranken Kaffee und beschlossen die musikalische Weltrevolution. Und bevor sie voneinander schieden, erwiesen sie sich als gute Deutsche. Sie gründeten einen Verein, den «Internationalen Arbeitskreis Frau und Musik».

Es war im Jahre 1980, als dieser Verein ein grosses Fest ausrichtete. Da wurden aufgeführt eine Symphonie von Louisa Adolphe Le Beau, Lieder von Lili Boulanger und Manches Andere, was bis dahin noch keines Mannes Ohr gehört. Die Herren Kritiker aber rümpften gar mächtig die Nasen, waren sich, als das Fest vorbei war, darin einig, dass Komponieren sei und bleibe, was es schon immer war: Männersach', halt.

Dies brachte dem bis dato friedlichen Verein viel Ungemach. Die Frauen schreckten aus ihren Winkeln auf und beschlossen, sich an einem Ort, der da heisst Darmstadt im Hessischen, zu treffen. Sie setzten sich um einen langen Tisch, zeterten, zankten und strickten. Am Ende fielen sie wie die Hyänen über die Dirigentin her, die schliesslich verbannt und entmachtet ward.

Als von nun an keine grosse Konzertkunde mehr von Köln nach Appenzell drang, sondern demokratische Ortsgruppen Handzettel zum Thema «Hänschen klein – eine Hymne auf den Phallus?» verschickten, begann sich der Nationalstolz der Schweizer Mitgliederinnen zu regen. Das können wir auch, sagten sie. Wir wollen nicht länger Anhängsel der Schwaben sein. Und eine Pianistin liess aus Aarau sich vernehmen: Wir müssen in die Institutionen! Klare kulturpolitische Aktivitäten entwickeln! Männerdomänen erobern! Den Staat um Unterstützung angehen! Dies Donnerwort verhallte nicht ungehört. Unter dem Vorsitz einer bayrischen, jedoch eingebürgerten Musikaalienhändlerin trafen sich im Herbst 1981: eine Jugoslawin, eine Amerikane-

rin, eine Österreicherin, eine Deutsche und drei Schweizerinnen. Diese echt eidgenössische Versammlung hielt sich nicht lang bei der musikalischen Praxis auf, sondern gründete ohne Umschweife das, was offenbar unerlässlich ist, um Komponistinnen in der Schweiz, Deutschland und der Welt Geltung zu verschaffen: einen Verein, das «Frauenmusikforum», kurz und prägnant «FMF» genannt.

Nach etlichen Jahren, in denen die Mitgliederinnen mit lehrreichen Vorträgen über Land gingen, war endlich eine Trutzburg des Patriarchats genommen. Das Nationalkomitee «Jahr der Musik 1985» erlaubte dem Verein, Konzerte in allen Teilen der Schweiz zu veranstalten und eine Dokumentation mit dem Titel «Schweizer Komponistinnen der Gegenwart» herauszugeben. Über dies Werk getreulich zu berichten, hat sich Misogynos zur Aufgabe gemacht.

II

Frauenmusik in der Schweiz ist bunt und vielfältig. «So erscheint neben der Computerkomponistin die nebenher schreibende Dirigentin, neben der Klosterfrau die Mutter von zwei Kindern, neben der Jazzimprovisorin die Blasmusikkomponistin». Besonders Letztere darf in einer schweizerischen Dokumentation nicht fehlen, auch wenn sie, wie Heidi Bruggmann, keine einzige Note lesen kann. Das reichhaltige Werkverzeichnis dieser musikalischen Analphabetin zeugt sicher nicht von männlicher Schöpferkraft, aber von urwüchsig-weiblichem Instinkt. Einige Perlen daraus: «S'Läbe isch schön», «Gruss ins Zillertal», «Blühende Hoffnung».

Es berührt, um dies gleich vorwegzunehmen, so sympathisch an diesem Buch, dass, bei aller Entschlossenheit, «Männerdomänen» zu erobern, nie der traute Kreis echter Weiblichkeit verlassen wird. Das gilt für die Herausgeber, Sibylle Ehrismann und Thomas Meyer, beinahe ebenso wie für die Komponistinnen, die sich hier selbst porträtieren. Anny Roth-Dalbert, Schöpferin des bedeutenden Klavierstücks «Der Wasserhahn tropft», gibt sich mit Fug und Recht den Beinamen: «Eine Komponistin im trauten Kreis». In einer Sternstunde ihrer Karriere war es «kein Geringerer als Domkapellmeister Johannes Fuchs aus St. Gallen», der ihr «anerkennende Worte» widmete. Auch Grety Voellmy-Liechti, in ihrer Jugend Schülerin Arthur Honegers und Nadia Boulangers, hat nach diesen emanzipatorischen Eskapaden ihrer Jugendzeit zum wahren Frausein zurückgefunden: Geheiratet, «Kinder auf die Welt gestellt», nicht mehr komponiert. Erst jetzt, im neunten Lebensjahrzehnt, gestattet sie sich wieder ein paar Tönchen, Lieder vor allem, die, so

der aufschlussreiche Kommentar von Thomas Meyer, «dem Stil der Gedichte entgegenkommen».

Wie wird sich der Musikwissenschaftler Ernst Lichtenhahn bei der Lektüre dieser Biographie gefreut haben! Als Teilnehmer einer im Anhang protokollierten Diskussion zum Thema «Komponistinnen» gibt er nämlich den gut gemeinten Ratschlag: «Könnte es nicht etwas sehr fruchtbar Alternatives sein, wenn eine Komponistin nicht darauf verzichtet, Ehefrau und Mutter zu werden, sondern das in Kauf nimmt und nach 20 Jahren wieder irgendwo anders einsteigt?» Dass sich an dieser Stelle unter den Schweizer Diskussionsteilnehmerinnen kein Protest regte, zeugt von gesunder Einsicht in die naturgemäss begrenzten Möglichkeiten der Frau. Nur eine eingebürgerte Österreicherin, Patricia Jünger, gestattete sich die unziemliche Frage, ob er, Professor Ernst Lichtenhahn, seiner Familie zuliebe auch nur acht Jahre seiner Karriere opfern würde, was dieser selbstverständlich weit von sich wies. Die echt weibliche Komponistin lässt sich durch solch bösartige Provokation nicht irre machen. Sie steht, wie Elisabeth Spöndlin, «zu dem, was aus dem Inneren kommt», geht, wie Schwester Leonore Jenny, «vor allem vom Wort Gottes aus», oder weiss, wie Sylvia Eichenwald, dass sie «nicht genügend schöpferische Kraft besitzt, um gegen die Gesetze der orthodoxen Zwölftontechnik anzukommen». Christina Merli-Zwischenbrugger schliesslich hat ihren «risikofreudigen Geist» im rechten Moment in die Schranken verwiesen, um eine «Frau mit Familiengeschichten» zu werden, «denen sie Priorität geben will und dadurch weiteres Schaffen in die Zukunft vertragt». Auch die «Mittagsruhe der Nachbarn» ist, wie Misogynos von dieser Komponistin erfuhr, ein Sakrament, dem frau ihre Kreativität bereitwillig unterordnen sollte.

Die Quintessenz aus diesen Aussagen kann nur lauten, dass der Uterus die Entstehung grosser Kompositionen verhindert, ganz gleich, ob frau gebärend von ihm Gebrauch macht, ihn überhaupt nicht benutzt oder dem himmlischen Bräutigam widmet. Aus diesem Grund erübrigt sich auch Sibylle Ehrismanns fein säuberlich in Abschnitt A, B, C und D gegliederter «Versuch, anhand der Reflexion über Ästhetik und Weiblichkeit Konsequenzen für eine Verbindung der Begriffe herauszuarbeiten». Weibliche Musik kommt nun einmal nicht aus dem Kopf, sondern aus dem «Inneren», dem Uterus eben. Am sinnfälligsten hat dies Lotti Tauber demonstriert, die «von einem Ton aus wie aus einer Gebärmutter die ganze Obertonreihe strahlend wachsen lässt, ohne den Bassoton zu verändern».

III

Es war an einem sonnigen Herbstnachmittag des Jahres 1985, als der eingangs genannten Dirigentin dies Buch in die Hand fiel. Sie unterbrach sogleich ihre Arbeit, die Reinschrift vierstimmiger *acapella*-Chöre von Fanny Mendelssohn, setzte sich hinter die Tür ihrer Dachterrasse, von der frau einen Blick auf den Rhein und die vorbeifahrenden Schiffe hat, und begann zu lesen. Misogynos, der einige Zeit später das Zimmer betrat, wunderte sich, sie trotz des schönen Herbstpanoramas in Tränen aufgelöst zu finden. Als er das Buch in ihren Händen sah, fragte er nicht nach dem Grund ihrer Trauer, sondern verliess den Raum, so leise er hineingekommen war. Kopfschüttelnd ging er nach Hause. Und wenn die Dirigentin nicht aufgehört hat zu weinen, so weinet sie noch heute.

Schweizer Komponistinnen der Gegenwart. Eine Dokumentation, herausgegeben vom Frauenmusik-Forum.
Edition Hug 11 338.

Die Ohren müssen selbstständig werden

Charles Ives: *Ausgewählte Texte* (übersetzt von Felix Meyer; herausgegeben von Werner Bärtschi)
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1985

Kaum hatte die Revolution gesiegt, forderte der erste nordamerikanische Präsident, George Washington, 1790 den Kongress auf, ein Gesetz zu erlassen, das «die Förderung von Fähigkeiten und Begabungen bei den Leuten zu Hause» wirksam vorantreiben sollte. Kurz darauf eröffnete das erste Patentamt der Welt seine Pforten, und in der jungen Republik brach eine wahre Erfinderwut aus. Kaum ein Schuppen im weiten Land, der nicht von eifrig experimentierenden Freizeitbastlern bevölkert wurde. Eine unabsehbare Flut von Innovationen überschwemmte das Land. Als ein Feuer das Patentamt 1836 dem Erdboden gleichmachte, hatte die Nation einen Verlust von nicht weniger als 9000 Projektzeichnungen und 7000 Modellen von staatlich geschützten Erfindungen zu beklagen; als aber das gleiche Amt im Jahre 1877 erneut niedergebrannte, bezifferte sich der Verlust schon auf 76'000 Modelle! Mit der Zeit kletterte die Zahl der jährlich angemeldeten Patente in die Zehntausende und verdoppelte sich von Jahr zu Jahr. Die Bürokratie drohte jämmerlich in der Kreativität des Volkes zu ersaufen... Einer dieser Experimentierbesessenen war George E. Ives, Leiter einer Blaskapelle und Vater von Charles, dem Komponisten. Der Sohn wird später nicht müde, die musikalische Erfindungsfreude des Vaters zu loben und in unzähligen Anekdoten festzuhalten. Papa George führte mit Saiten und Weingläsern Klangexperimente durch, untersuchte mit mehreren Blaskapellen die Raumwirkung von Klang und struktu-

relle Reize von Polyrhythmik und Polytonalität, durchbrach mit unorthodoxen Liederabenden — der Gesangspart wurde auf einem Bassethorn gespielt und der Text zum Mitsingen im Saal verteilt — das traditionelle Konzerttrial und erweiterte Harmonielehre und Kontrapunkt, indem er einige ihrer Regeln aus purer Neugierde ins Gegen teil verkehrte. So steckte er eigentlich schon das ganze Gebiet ab, in dem sein Sohn später kompositorisch tätig sein würde. Bis heute strahlt auch das Odium des Kuriosen vom Vater auf den Sohn ab, aber nur, weil beide in eine falsche



George E. Ives (um 1892)

Tradition gestellt werden. In den reichlich bornierten Gefilden der Musikgeschichte mögen die beiden Ives als kau zige Sonderlinge rumstampfen; als Teilnehmer an jener landesweiten Euphorie technischer Inventivität stehen sie im Mainstream der Zeit, Schulter an Schulter mit den Erfindern der geräuschlosen Gelenkkolben, der Nähmaschine (von der die Herren Garvie und Wood im Jahr 1882 ein musizierendes Exemplar anmelden konnten) oder dem in einem Wust unzähliger Varianten untergegangenen Erfinder der Wäscheklammer. Durch die explosionsartig sich verbreitenden Wunder des technischen Fortschritts wurde inmitten des Gestrüpps eines noch fröhlich wildwüchsigen Kapitalismus die Hoffnung auf eine wirklich humane Gesellschaft genährt. So blieb, während in Europa die Ideale der Aufklärung an der Realität des bürgerlichen Alltags unaufhaltsam zerschellten, in Nordamerika lange ein fast naiver Glaube an die ethisch-sozialen Wirkungen einer frei eskalierenden Technik und Wissenschaft wach. Erst in den Jahrzehnten nach dem Trauma des Bürgerkrieges, als sich die USA von der spontan-anarchischen Industriegesellschaft zum imperialistischen Grossmachtsgesüge mauserten, erstickte dieser Traum. Das Schöpfertum in den Hinterzimmern und Schuppen erlosch. 1907, im Jahr, als Ives einige seiner wichtigsten Kammermusikwerke konzipierte — wie das 2. Streichquartett, die beiden «Largo risoluto» und die

Concord-Sonate — schloss das Patentamt seine riesigen Lager und ver ramschte seine Modelle für ein Trink geld.

Fast alle politischen Rebellen und Linken Nordamerikas hegen seit Beginn dieses Jahrhunderts eine fast sentimentale Nostalgie für die ersten Jahrzehnte ihrer Revolution. Auch Ives behielt, wie Stephen Blum in einem grundlegenden Aufsatz zum Verständnis der politischen Ästhetik seines grossen Landsmannes¹ nachwies, «diese für das frühe 19. Jahrhundert typische Hoffnung auf eine Epoche, die in steigendem Masse bestimmt sein würde von immer nützlicherer Technologie». Obwohl dieses Erbe schon zu Lebzeiten des Komponisten immer mehr zugeschüttet wurde, blieb es für ihn ein Erlebnis, das er mit Hilfe seiner Musik zu regenerieren trachtete. So gesehen ist sein kompositorisches Material weit weniger heterogen, als es sich anhört. Die extrem



Musikalische Nähmaschine von Garvie & Wood, 1882 als Nr. 267'874 patentiert

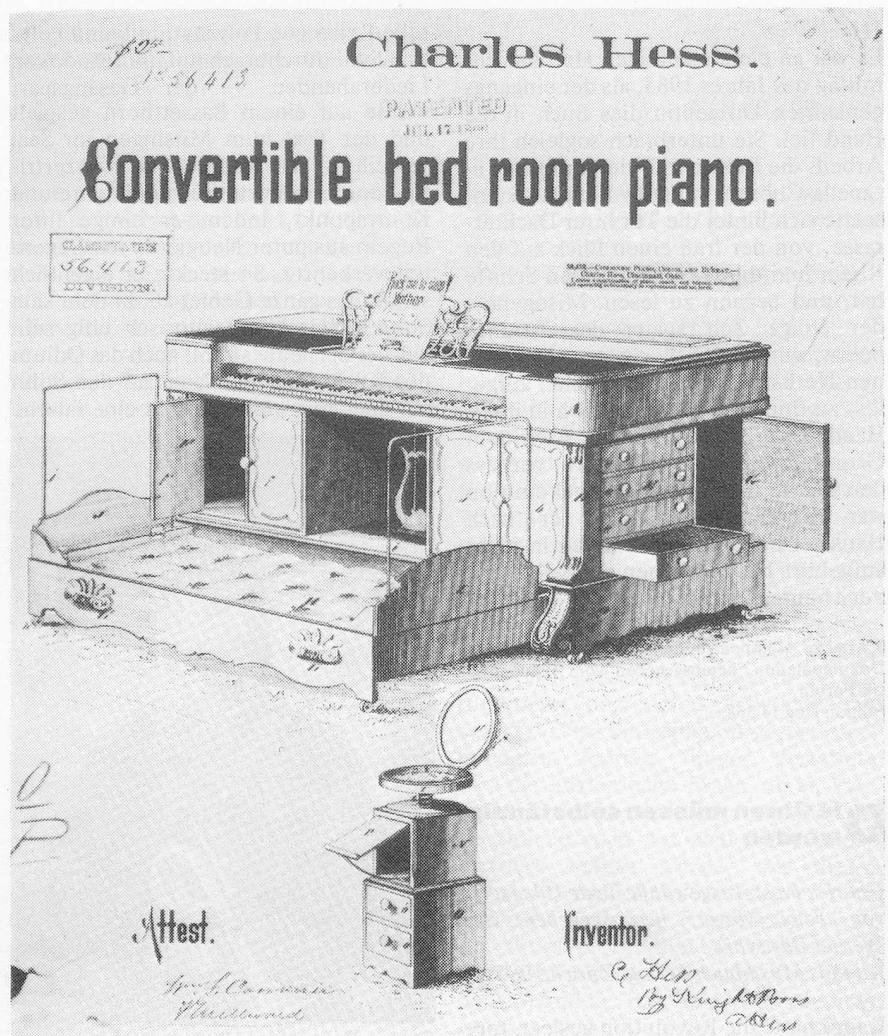
komplizierten, buchstäblich am Reissbrett ausgetüftelten Strukturen erfüllen ästhetisch den gleichen Zweck wie die immer wieder zitierten simplen Kirchenlieder und patriotischen Gesänge: Es sind beides Mittel zur Wiederbelebung verschütteter Energie im Zuhörer. Denn der Hörer ist es, der im Schneepunkt aller Ives'schen Massnahmen steht. Seine Freiheit soll «herbeikomponiert» werden. Die musikalische Landschaft der Werke ist so angelegt, dass der Hörer darin möglichst frei und ungebunden herumspazieren kann, den Schärfebereich seines Ohrs — gleich dem Auge eines Wanderers — mal nach vorne, mal nach hinten verlegend. Ives' Klangpark ist eine Musik-«Phänomene» voller technologischer Hörenswertigkeiten und volkstümlicher Attraktionen. Wie an solchen lehrreichen Ausflugszielen üblich, steht der Demonstrationsstand direkt neben der Würstchenbude. Dem Hörer sollen die Ohren glühen und die Finger jucken, auf dass er das Spiel weiterspinne, in den Hinterstübchen, in den Schuppen...

Für Ives, der Geniekult radikal ablehnte, war musikalischer Fortschritt et-

was, woran sich jeder beteiligen konnte. Wenn schon die Perfektionierung etwa der Landwirtschaftsmaschinen so unübersehbar das Werk unzähliger Talente gewesen war, konnte er nicht einsehen, warum nicht auf ähnliche Weise neuartige Stimmführungen und Klangmischungen von musikalischen Freizeitingenieuren entworfen und erprobt werden könnten. Denn dass Ives gerade seine radikalsten Klangexperimente als unmittelbare Aufforderung an die Hörenden, selber kompositorisch tätig zu werden, verstand, lässt sich aus mehreren Bemerkungen schliessen. So schrieb er über einen richtiggehend ausmathematisierten Zwölftonkomplex im (explizit politischen) Chorwerk «The Majority»: «Es ist zu einfach; jeder Sekundarschüler (unmusikalisch) mit einem Löschblatt, einem Bleistift, einem Zirkel und einer Logarithmentabelle und einer mässigen Kenntnis der Klänge und Instrumente könnte sowas hinkriegen. Es ist ein artifizieller Vorgang ohne Anstrengung, obwohl es betriebsam und lärmig klingen mag.»² Indem Ives seine konkreten Utopien als klingende Einladungen zur Emanzipation konzipierte, wurden seine Werke zu einer geistreichen Form instrumentalen Agitprops. Mutwillig verführen sie die Hörenden, selber Unvorhersehbares zu wagen!

Solch ansteckende Unverfrorenheit war erfreulicherweise in einem Konzert zu spüren, das Jürg Wyttensbach im Rahmen des Ives-Zyklus im Radiostudio Zürich konzipierte und leitete. Dieser ausserordentliche Musiker brachte es fertig, mit einem Riesenaufgebot an Studenten des Konservatoriums Zürich und einigen Schauspielern des Theaters am Neumarkt die ganze Palette der Ives'schen Publikumsagitation Revue passieren zu lassen. In einer staunenswerten Synthese von brodelndem Chaos und perfekter Organisation, an der der alte Charles seine helle Freude gehabt hätte, wurden Lieder, ein Streichquartettsatz, Stücke für die unterschiedlichsten, ja bizarrsten Besetzungen sowie diskret theatralisierte Auszüge aus Ives' Schriften vorgetragen. Und als dann der Abend unter dem erstmaligen Aufgebot fast sämtlicher Mitwirkenden in «The Circus Band» kulminierte und der Schall die Wände des Saales schier auseinanderschob, bemerkte sogar der Schreiber dieser Zeilen, was für ein sentimentalischer Hund er im Grunde doch ist. Dachte es und liess das Tongemälde jener auskomponierten Massenbegeisterung wohl über sich ergehen...

Zeitlich abgestimmt mit dem Zürcher Ives-Zyklus hat dessen Initiant, Werner Bärtschi, beim Atlantis Musikbuch-Verlag einen Sammelband mit Texten des Komponisten herausgebracht. Wer des Englischen nicht mächtig ist, hat damit endlich die Gelegenheit, in deutscher Sprache die Ives'sche Weltsicht aus erster Hand kennenzulernen. Dass die Publikation also längst Fälliges ein Stück weit realisiert, ist allerdings einer ihrer wenigen Vorzüge. Denn obwohl



Umwandelbares Schlafzimmerklavier, 1866 als Nr. 56'413 patentiert

eine deutschsprachige Monographie nach wie vor aussteht, fehlt dem Band jeglicher Bezug zu Leben und Werk des Komponisten. Oder glaubt der Herausgeber ernsthaft, die knapp anderthalbseitige «Zeittafel» und die ebenso lapidar wie fehlerhaft abgefasste Werkübersicht würde auch nur im geringsten zum Verständnis der ausgewählten Texte beitragen? Leider bringt auch das Vorwort keine Abhilfe. Da rollen auf neun Seiten die Köpfe von Ralph Emerson bis Immanuel Kant, und der Verfasser steht daneben wie der bekannte Zauberlehrling. Bedeutungsvoll werden Sätze gelispelt wie jene über den Transzendentalist Thoreau, der «ein Weltverbesserer» gewesen sein soll, «der sich vor allem klar zu werden versuchte, was er von heute auf morgen zu tun hatte». Frau Thoreau wird ein Lied davon haben singen können! Und auch folgendes Statement hat es in sich: «Die Musik von Ives klingt mir genau so wie die Musik, die ich als Bub geträumt habe.» Nun, mir war es leider nicht vergönnt, die Jugendträume des Verfassers akustisch mitzuerleben, aber auch hier wird die Wissenschaft ohne Zweifel eines Tages Abhilfe schaffen, und unsere glücklichen Nachfahren werden, angesprochen auf das Werk Charles Ives', antworten können: «Moment mal, ist das nicht diese Musik, die wie die Bubenträume Werner Bärtschis klingt?»

Nun bin ich weit davon entfernt, Werner Bärtschi anzukreiden, dass er sich unbeholfen ausdrückt. Er ist nun mal kein Literat, sondern ein Musiker, der mit unablässigen Elan der verwesten Zürcher Musikszene immer wieder Alternativen entgegenstellt. Nur, ein Lektor, der einen derartigen Text durchgehen lässt, hat seinen Beruf wahrlich verfehlt. Etwas von dem angerichteten Schaden macht der kurze Anmerkungstext des Übersetzers Felix Meyer wieder gut. Seine an Übersetzungsproblemen sich entzündende Analyse der Ives'schen Ausdrucksweise arbeitet einige interessante Aspekte im Denken des eigensinnigen Nordamerikaners heraus.

Doch am mangelhaftesten ist die Textauswahl selber. Gerade jetzt, wo in den USA die Bemühungen unübersehbar sind, Ives wie einen verlorenen Sohn heim in die Nation zu holen, ihn zu einem aufrechten Patrioten und blauäugigen «Naiven» in der Tradition einer Grand'ma Moses zu frisieren, kommt – wie bestellt – eine Publikation heraus, die in einer scheinbar repräsentativen Auswahl sämtliche politischen Texte ausklammert! So wird aus einem revolutionären Künstler ein ebenso liebenswürdiger wie harmloser Kauz.

Fred van der Kooij

¹ Stephen Blum: Ives' Position in social and musical history, in «The musical Quarterly», Oktober 1977

² Zitiert nach J. Bernlef/Reinbert de Leeuw: Charles Ives, Amsterdam 1969 (S. 154).

Alte Sehnsucht im deutschen AGemüte

Albert Hiller: Das grosse Buch vom Posthorn
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1985

Die Welt der historischen Blechblasinstrumente mit ihrer geradezu zoologischen Formenvielfalt liefert reichlich Schwemmgut für Nostalgiewellen. Nachdem der feudale Fundus barocker Blechmusik nun doch schon weidlich umgewälzt worden ist, kommt jetzt – zu meinem Vergnügen – Trivialeres an die Reihe: Erst hat die Ära des *Cornet à pistons* ein gewisses *revival* erfahren, und nun ist, trari-trara, das Posthorn wieder da.

Der Regensburger Postbeamte und Trompetenfachmann Albert Hiller, für die Beschäftigung mit diesem Instrument wohl prädestiniert, legt ein geradezu bibliophil aufgemachtes «Grosses Buch vom Posthorn» vor, voller «nostalgischer» Noten, Bilder und Verse – ein notwendiges und kompetent verfasstes Buch. Zwei Haare blass seien aus der Schlemmersuppe gegriffen: Wann endlich wird sich wieder herumgesprochen haben, dass das *Cornet à pistons* (mit Périnetventilen) im Deutschen genauso heisst (oder schlicht *Piston*), nicht aber «*Kornett*», denn jenes ist ein ganz andersartiges Instrument. Die Unterscheidung, früher stets korrekt gemacht, fiel dem Eindeutschungsfimmel der dreissiger Jahre zum Opfer. Und wieso wurden so viele der Farbtafeln an die subdilettantischen Bildlein eines Gustav Müller verschwendet?

Faszinierend an den Blechblasinstrumenten ist, wie sie gesellschaftliche Tendenzen und Strukturen nicht nur reflektieren, sondern oft geradezu zu Klassenemblemen werden. Zwischen Instrumenten, die ein Laie kaum unterscheiden kann (wie Trompete und Piston oder Althorn und Wagnertuba), klaffen soziale Welten. (Hiller liefert zwar Material zu diesen soziologischen Aspekten, thematisiert sie aber nicht als solche.)

Bekannt ist, dass das Trompeteblasen jahrhundertelang ein Privileg der Militärs und Fürsten war, dem Bürger bei Strafe verboten. Später machte der Adel auch das aus volkstümlichen Vorformen entstandene Waldhorn exklusiv zu seinem Jagdinstrument. Die einzigen Signalinstrumente, die dem Volk für seine (friedlichen) Zwecke noch blieben, waren Tierhörner, später auch aus Messing getrieben und kreisrund gewunden, Mitteldinger zwischen Horn und Trompete. Aus ihnen entstand später die Familie der Bügelhörner, der typischen Blasmusikinstrumente, denen trotz (oder wegen?) ihres weichen, runden Klanges noch heute das Odium des Plebejischen anhaftet und von denen einzig die Bass-tuba (und auch sie nur *faute de mieux*) dauerhaft ins symphonische *establishement* aufsteigen konnte.

Dieser niedrigen Instrumentenkaste entstammt auch das Posthorn, das ursprünglich von Bäckern und Metzgern zur Ankündigung ihres Nahens mit frischen Waren – und nebenher beförderter Post – benutzt wurde. Dieses Treiben missfiel den Herren von Thurn und Taxis, die es auf das Postmonopol zumindest in deutschen Landen abgesehen hatten. Nun konnten sie zwar Botendienste niemandem verbieten, doch setzten sie nach zähem Intrigieren durch, dass den Metzgern das Blasen ihres Hörnchens untersagt und dieses zum Privileg der Thurn und Taxischen Reichspostboten erklärt wurde. So wurde, nach Horn und Trompete, ein weiteres Signalinstrument usurpiert und monopolisiert – diesmal von einem regelrechten «Multi». (Da fehlte nur noch, dass die Fugger den Juden das Schofar wegnehmen und zum «Bankhorn» proklamierten ...) In diesem Licht erscheinen die Signalinstrumente nicht bloss als Attribute der Macht, sondern geradezu als deren ängstlich gehütete Fetische im infantil-archaischen Sinne: Geb ich's aus der Hand, verlier' ich meine Macht.

Im Vorwort zu seiner Sammlung von Postkutschenpoesie und -malerei («Gar lustig blies der Postillion», Heimeran, München 1979) ging Gerald Deckart der Frage nach, wie sich der Postillion – in Wirklichkeit nach über-einstimmenden Zeugnissen zumeist ein schlitzohriger Rüpel – in der romantischen Poesie zum Mythos erklären konnte, zum Objekt diffuser Sehnsüchte nach Ferne und Freiheit, zum Träger fast beliebiger allegorischer Projektionen: bald Apoll, bald Dionysos, Hermes, Phaëton, bald Eros, bald Charon. Bei näherem Hinsehen erscheinen die Sehnsüchte dann allerdings in vielen der Bilder und Verse recht handfest, die Sublimierung oberflächlich: Der Pöstler ist und bleibt eine Macho-Figur, das Posthorn hat manifesten Symbolgehalt: Auffallend häufig das Motiv, wie der «Schwager» (Verballhornung von *chevalier*) sein Instrument der bewundernden Damenwelt entgegenreckt, die dann und wann auch selber Hand an des Beamten Wunderhorn legt.

Haftete nun solche Vulgarität irgendwie auch dem Klang des Instruments an? Oder wieso in aller Welt glänzt denn das Posthorn, der deutsch-romantische Topos *par excellence*, die «alte Sehnsucht im deutschen Gemüte», wie einer schrieb, von Eichendorff, Lenau, Heine besungen, ausge-rechnet in deutscher romantischer Musik durch fast gänzliche Abwesenheit? Hiller gibt (neben einer Unmenge authentischer Posthornsignale und -stücke) eine ansehnliche Zahl von Stellen wieder, wo das Posthorn oder seine typischen Motive in Kunstmusik (sogar in geistlicher!) des 17. und 18. Jahrhunderts erscheint. Im «romantischen» 19. Jahrhundert hat das lustige Programminstrument dann aber plötzlich nichts mehr zu suchen. Alphorn,

Jagdhorn, Hirtenschalmei, alle sind genehm, nur der Postillion ist anscheinend – zumindest bei der kompositorischen Prominenz – in Ungnade gefallen. Dass die Ausnahme das *enfant terrible* Mahler ist (mit dem Posthorn-Solo in seiner 3. Symphonie), bestätigt die Regel sehr, weist gleichzeitig auch in eine andere Richtung: War für die Edelromantiker das Posthorn bereits eine Kitschklamotte, die Spiessermie verströmte? Oder war es am Ende etwa umgekehrt: Waren sie, die Ernst-Musiker, humor- und phantasielose Spiesser, die sich stur an das überlieferte Norminstrumentarium hielten, oder aber elitäre Puristen, die sich zierten, mit plump-programmatischen *gags* ihren Elfenbeinturm zu entweihen? Schubert, immerhin, konnte ein Posthorn-Zitat in der «Winterreise» eben noch verantworten. Robert Schumann schwärzte brieflich vom Spiel eines sächsischen Postillions, das auf ihn so anregend gewirkt hätte «wie der beste Champagner» – wieso aber überliess er, wie die andern Liederkomponisten auch, die wirklich nahe-liegende Idee einer Eichendorff- oder Heine-Vertonung mit obligatem Posthorn den Salonkomponisten (die sich des Stoffes dafür um so inniger annahmen)? Besetzungsprobleme dürften keine Rolle gespielt haben, denn Posthorn kann jeder Trompeter oder Hornist blasen. Also doch Klassendünkel, Nasenümpfen über das vulgäre Gebläse?

Die Frage (Hiller geht ihr nicht nach) mündet in die nach dem allgemeinen instrumentatorischen Konformismus im 19. Jahrhundert. Noch Haydn und Mozart hatten ihre letzten (und keineswegs schwächsten) Instrumentalkonzerte für ephemere Kuriosa geschrieben: Klappentrompete bzw. Bassettklarinette; Mozart schrieb mindestens vier Konzerte für das wohl reichlich mangelhafte Stopfhorn und leistete sich im «Requiem» – bestimmt nicht nur als *gag* – etwas, das dann bis hin zu Mahler keinem mehr einfallen sollte: ein Posauensolo. Die deutschen «Romantiker» hingegen liessen fast das gesamte in ihrer Zeit entwickelte oder verbesserte Instrumentarium – darunter so wundervolle Dinge wie die hohen Bügelhörner oder die Saxophone – links liegen. Aus Angst vor Ärger mit Zulagenforderungen der Orchestermusiker? Oder weil ihnen etwa die Ventilinstrumente mit ihrem maschinellen Habitus zuwider waren? Wieso war es dann aber ausgerechnet der «urgermanische» Wagner, der (neben programmatischen Primitivinstrumenten) die «proletarischen» Ventil-Tuben ins Orchester brachte? Darf am Ende vielleicht doch wahr sein, dass es all den komponierenden deutschen Tastenlöwen an klangfarblicher Sinnlichkeit und Differenzierungsgabe in bedauerlichem Masse gebrach und dass ausser Wagner und Mahler eigentlich gar keiner von ihnen instrumentieren konnte – nicht nur Schumann nicht? Strauss hat wenigstens zugegeben, er habe es erst in der

«Alpensinfonie» gelernt, was man ihm zu Unrecht immer als kokettes *understatement* auslegt.

Genug der Ketzerei, zurück zum Posthorn: Hillers Buch hinterlässt, wie könnte es anders sein, Trauer über die Ferne der Zeiten, da auch in unseren Breiten noch Musik in der Luft lag. Trivialmusik zwar, aber selbstgemachte!

zublasen, um zu seiner Ruhe zu kommen? Gut jedenfalls, dass «Ama-deus» nicht oft in Helvetien unterwegs war. Denn dort legte man die Pösterl, ihrem Geschmack und Improvisations-talent misstrauend, gleich auf ein Repertoire von «Amtlichen Unterhaltungs-stücken» fest.

Max Sommerhalder

Ungarn als so markante wie einfluss-reiche Begabung. Die ausgewählten Stücke entstanden innerhalb eines Zeit-raums von knapp vierzig Jahren, in gros-sen Abständen mithin, die den gesamten Lebensabschnitt der schöpferischen Reife umspannen. Obwohl ihnen da-durch, ganz natürlich, unterschiedliche Prinzipien der Kompositionstechnik oder Formbildung zugrunde liegen, of-fenbaren sie doch sogleich beim ersten Hören ihre homogene Stilistik und ge-stische Verbindlichkeit: Wir vernehmen eine Musik der expressiven Gebärde, der passionierten Rede und subjektiven Empfindung, die zwar den Diskurs der Phantasie aus einer gleichsam autono-men Klangwelt zu entwickeln scheint, andererseits aber ihre geschichtliche Abkunft und geistige Vorprägung gar nicht verleugnen will. Die durchaus modernen und individuellen Momente der Sprache Veress' ergeben eine synthe-tische Kontur aus mehreren Schichten von bewusst rezipierten Traditionen des Komponierens. Am deutlichsten wird der Einfluss seiner beiden grossen Lehrer und frühen Vorbilder Bartók und Kodály spürbar, denn geradezu orga-nisch knüpft er an deren Idee an, die Idiome der archaischen ungarischen Bauernmusik mit den raffinierten Tech-niken der europäischen Kunstmusik zu neuartiger struktureller Einheit zu zwin-gen. Veress sind dabei von Anfang an in dieser Nachfolge sehr persönliche Lö-sungen gelungen – vor allem dadurch, dass er das folkloristische Material oft restlos in kompositorische Prinzipien einband, die von der Renaissance bis zur Zwölftontechnik reichen. Gleich-wohl blieb er geprägt von der Ästhetik eines expressiven Klassizismus, wie er in den zwanziger Jahren aufkam, und er hat später kaum Anteil an den avantgar-distischen Moden genommen. Diesem Verzicht auf jegliche Radikalität, diesem Bekenntnis zu einer im Grunde vermittelten Position und dieser nicht gar so seltenen Befähigung zu einem Eklektizismus im produktiven Sinne dürfte geschuldet sein, dass Veress die meinungsbildenden Schlagzeilen der jüngsten Musikgeschichte versagt blieben.

Ganz ungebrochen verweisen nur die *Vier transsylvanischen Tänze* für Streichorchester auf die ungarische Herkunft des Komponisten. Drei Stücke entstan-den 1943 in Budapest, ein vierter (das jetzige dritte) wurde 1949 auf Anregung Paul Sachers hinzugefügt. Im Geiste Bartóks handelt es sich nicht um Arran-gements originaler Melodien, sondern um «freie Nachschöpfungen gewisser Tanzmusik-Stile, die in den ungarischen Dörfern, besonders bei den Székern des östlichen Siebenbürgen, einheimisch sind» (Veress). Die Fülle fremd-arter Motive und rhythmischer Irregu-laritäten vermag ebenso zu bezaubern wie ihre Einbindung in ein fein differen-ziertes, für den Tanztypus jeweils sehr charakteristisches Klanggewebe. Etwas Aufregendes hat all dies freilich nicht mehr; eher etwas Nostalgisches und die Patina von Kulturgut schimmern auf,



«Postillons Einkehr», nach einem Gemälde von Ernst Müller (Ende 19. Jahrhundert)

Geradezu traumhaft die Vorstellung, dass da (friedliche) Uniformierte von Amtes wegen Musik von sich geben, virtuos der eine, stümperhaft der andere, aber jeder nach seiner, oft wohl schon aus weiter Ferne unverwechselbaren Art. Denn nicht nur das Blasen re-glementierter Signale oblag den «Schwagern», sondern auch ein «Unterhaltungsauftrag», in dessen Erfüllung sie wetteiferten, mit der Aussicht auf bessere Trinkgelder oder gar die Verleihung eines «Ehrenposthorns». Ich werde daran denken müssen, wenn mir das nächste Mal die Stewardess den Plastikbeutel mit dem sterilisierten Kopfhörer in die Hand drückt.

Wie es wohl den zahllosen Kutschern ergangen sein mag, die einen Passagier namens Mozart an Bord hatten, ist eine Spekulation, die sich mir aufdrängt. Ob dieser, dem eine Phobie gegen Trompe-tenschall nachgesagt wird, gleich ein Schweigegeld auf den Bock hinaufreichte oder es bei Sticheleien bewenden liess? Oder ob er die Beamten mit einem – unter fadenscheinigem Vor-wand dann doch nicht gezahlten – Trinkgeld dazu anspornte, sich schon auf den ersten Meilen die Lefzen kaputt-

Disques Schallplatten

Expressiver Klassizismus

Sándor Veress: *Musica concertante* für 12 Streicher; Konzert für Klarinette und Orchester; 4 Transsylvanische Tänze für Streichorchester.
Deutsche Kammerakademie Neuss, Leitung: Johannes Goritzki; Thomas Friedli, Klarinette; Camerata Bern, Leitung: Heinz Holliger, Thomas Füri.

Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schwei-zerischer Musik, CTS – P 16.

Diese sechzehnte Schallplatte einer Serie, die dem Schaffen schweizerischer Komponisten unseres Jahrhunderts gewidmet ist, enthält drei gewichtige In-strumentalwerke von Sándor Veress. Kennern neuer Musik ist dieser Name wohl ein Begriff, und in seiner Wahlheimat zumal schätzt man den gebürtigen