

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1988)  
**Heft:** 16  
  
**Artikel:** Der Biograph und sein Opfer = Le biographe et sa victime  
**Autor:** Weissweiler, Eva  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927286>

### **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](#)

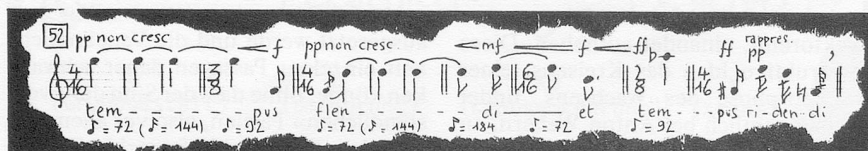
### **Terms of use**

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>**

Reihungsprinzip dar, das im Mittelteil der Kantate, der Struktur des Textes entsprechend, dominiert. Denn bereits im Anfangsteil ist deutlich, dass eine primäre Funktion der Instrumentalbegleitung in der mannigfachen Interpunktion der musikalischen Textdarstellung besteht, durch eine Zäsurierung teils bei Wortwiederholungen (z.B. Takt 3), teils bei Versen bzw. Verswiederholungen (z.B. T. 7 bis 14). Und eine Anlehnung an liturgische Deklamation wird darin erkennbar, dass Zimmermann bei den drei Binnenschlüssen dieses Teils (T. 6, T. 23, T. 33) den Gesang in eine Art Sprechen zurücknimmt, wodurch der Kantate ein spezifisch geistlicher Ton vermittelt wird. Im Mittelteil der Kantate herrscht im Blick auf die Abfolge der einzelnen Abschnitte ein Reihungs- oder Additionsprinzip, das in Verbindung mit mehr oder weniger ausgeprägten Kontrasten die Isoliertheit, wenn nicht Beziehungslosigkeit der einzelnen Vershälften ästhetisch deutlich zur Geltung bringt. Man denke nicht, dieses Reihungsverfahren sei eine Verlegenheitslösung, welche nicht den Rang einer musikalischen «Entwicklungsform» erreiche. Im Gegenteil, es erweist sich als der Textstruktur in besonderem Masse angemessen. Denn nur indem die Musik sich einem übergreifenden Entwicklungszusammenhang versagt, kann der Hörer die einzelnen Abschnitte im Sinne prinzipiell voneinander unabhängiger, in ihrer Abfolge recht zufälliger Exemplifikationen der im ersten Teil (Vers 1) statuierten grundsätzlichen These auffassen. So stehen die einzelnen Abschnitte von Vers 2 bis 8, durch Differenzen der Vokaltypen, zäsurierende Instrumentaleinwürfe u.a.m. voneinander abgehoben, je gleich nah zum Allgemeinbegriff «omnia».



Beispiel 3

## Betonung der Einheit bzw. des Gegensatzes

Was nun die Frage nach einer Wort- oder Textausdeutung durch die Musik in diesem Mittelteil des Werkes anbelangt, so ist es überaus aufschlussreich, dass hier zwei geradezu gegensätzliche Prinzipien zur Anwendung gelangen. In ihnen spiegelt sich ein Hauptproblem, das eine Vertonung dieser Verse zu lösen hat, die Frage nämlich, ob die Musik eher die höhere Einheit eines jeden Gegensatzpaares oder umgekehrt eher die Gegensätzlichkeit der Einzelglieder reflektieren solle. Soweit sich die Darstellung eines aus zwei Begriffen bestehenden Oppositionspaares im Rahmen eines gleichgearteten Vokaltyps bewegt, kommt eine Vereinheitlichung der semantischen Gegensätzlichkeit um der theologisch gemeinten höheren Einheit willen, der Fatalität von Gottes Zeit- bzw. Stundenzuweisung an den Menschen, zustande. Eine beson-

ders glückliche Lösung, die gewissermaßen die Aspekte der Einheit und des Gegensatzes miteinander verbindet, schafft Zimmermann auf dieser Grundlage eines gleichbleibenden Vokaltyps in jenen Fällen, da die zweite Hälfte eines Abschnitts als Krebsverlauf der ersten strukturiert ist, so dass nachgerade eine musikalische coincidentia oppositorum gestiftet wird. Als Beispiel nehmen wir den Halbvers 7b (tempus tacendi et tempus loquendi) (Beispiel 2). Greifbar wird hier die Mittelposition der Konjunktion «et», wie sie, zum Teil ersetzt durch «tempus», auch in anderen Abschnitten gegenüber den Variablen des Textes in Erscheinung tritt: Der «et»-Takt 110 — ihm entspricht zuvor Takt 105 — bildet die Achse einer krebssymmetrischen Konstruktion zwischen den Takten 106 bis 109 und den Takten 111 bis 114. Da diese Krebsstruktur über die Organisation der Tonqualitäten hinaus auch auf den Ebenen der Dynamik und des Rhythmus gegeben ist, entsteht innerhalb des Abschnitts eine virtuelle Räumlichkeit, in welcher der Fortgang der Zeit aufgehoben erscheint.

Konträr hierzu verhalten sich all diejenigen Stellen im Mittelteil der Kantate, in denen sich eine Bezugnahme der Musik auf die je einzelne Textsemantik beobachten lässt. In diesen Fällen wird die in theologischer Hinsicht zentrale Einheitlichkeit der Gegensätze aufgesprengt, so dass Zimmermann dem Einzelnen eines Begriffs Gerechtigkeit zuteil werden lassen kann. Als Beispiel nehmen wir den ersten Halbvers, in dem die Einzelbegriffe des Oppositionspaares in divergierender Textausdeutung komponiert sind, Vers 4a (tempus flendi et tempus ridendi) (Beispiel 3).

«tempus flendi» (T. 52 bis 60) bringt einen neuen Tonfall in die Kantate, der

dieser Stelle vorbehalten bleibt: Lange gehaltene Töne, die über neun Takte reichen, deuten das «flere» (weinen) aus und bezeugen eine innere Haltung trauernder Kontemplation, die der Begleitung des Instrumentalensembles einen ungewöhnlich breiten Raum eröffnet. «tempus ridendi» (T. 61/62) bildet demgegenüber, ohne Begleitung vorgetragen, einen extremen Kontrast von lakonischer Knappheit. Hier ist also — statt einer Einheit — eine krasse Verschiedenartigkeit der im Begriffspaar zusammengefassten Sprachbedeutung auskomponiert, zweifellos auch eine der Möglichkeiten biblisch-musikalischer Textexegese, die Zimmermann geschickt nutzt.

Die Kantate «Omnia tempus habent», nur geringe Zeit nach Karlheinz Stockhausens «Gesang der Jünglinge» entstanden, erweist sich im zeitgeschichtlichen Rückblick als nicht minder repräsentativ für die serielle Musik der mitt-

leren fünfziger Jahre. Im Unterschied zu Stockhausens elektronischer Sprachkomposition wird allerdings bei Zimmermann die Sprache als Verbalsprache nicht aufgelöst und in geistliche Musik überführt, sondern noch in traditionellem Sinn ganzheitlich vertont. Obzwar diese Kantate der Sphäre der Neuen Musik zugehört, so zeigt sich in ihr insgesamt doch eine Traditionsverbundenheit, die Verbindungen wahr zu überlieferten Prinzipien von Vokalmusik, zu Gehalten der katholischen Kirchenmusik, zu Webernschen Reihenverfahren. Aufgrund der besonderen musikalischen und philosophisch-theologischen Bewältigung der Zeitproblematik nimmt sie in Zimmermanns gesamtem Schaffen eine wichtige Stellung ein, auch wenn sie noch nichts erahnen lässt von der Stilpluralität seiner späteren musikalischen Poetik, die bald danach in der Oper «Die Soldaten» Gestalt annehmen sollte. Ihr Doppelcharakter aber, der darauf beruht, dass eine von der strikt dissonanten Zwölftonreihe gestiftete konstruktive Einheitlichkeit sich in der Klangerscheinung einer äusserst farbigen Mannigfaltigkeit manifestiert, stellt keinen Tribut an einen seriellen «Zeitgeist» dar, wiewohl der Gedanke an Boulez' «Le marteau sans maître» naheliegen mag. Er dient vielmehr der musikalischen Darstellung der theologischen Erkenntnis des Predigers, dass «omnia tempus habent».

Hermann Danuser

Bei diesem Beitrag handelt es sich um die gekürzte Fassung eines Referats, das der Autor im Februar 1987 beim Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln gehalten hat. Die vollständige Fassung wird im Kongressbericht in der Reihe der Kölner Beiträge zur Musikforschung (Nr. 154) im Gustav Bosse-Verlag erscheinen.

<sup>1</sup> Intervall und Zeit. Bernd Alois Zimmermann. Aufsätze und Schriften zum Werk, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 68 (im folgenden abgekürzt zitiert als IuZ). Vgl. auch den Brief Zimmermanns an den Schott-Verlag vom 2. August 1960 im Zusammenhang der «Dialoge für 2 Klaviere und Orchester»: «... Die «Dialoge» indessen basieren auf dem Prinzip der, so nenne ich sie, Schichtkomposition: Schicht um Schicht. Omnia tempus habent: jedes Ding hat seine Zeit, jeder Mensch, jedes Instrument, jeder Ton, jedes Ereignis, sie alle kommunizieren in der gleichen Sekunde der Ewigkeit...»

<sup>2</sup> IuZ, S. 92.

<sup>3</sup> Ebd., S. 93.

<sup>4</sup> Vgl. Artikel Vulgata; in: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg 1957, Bd. 10, Sp. 901f.

<sup>5</sup> Den Herren Priv.-Doz. Dr. Rudolf Werner (Frauenfeld) und Pfarrer Klaus Röhrling (Evangelische Akademie Hofgeismar) dankt der Verfasser für wertvolle Informationen zu philologischen Problemen der Prediger-Übersetzungen.

<sup>6</sup> Die Bibel... nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierter Text 1975 («Lanstein-Bibel»).

<sup>7</sup> Sprüche/Prediger, übersetzt und erklärt von Helmer Ringgren und Walther Zimmerli (=Das Alte Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk, hrsg. von Otto Kaiser und Lothar Perlitt, Teilband 16/1), Göttingen 1980, S. 162.

<sup>8</sup> Unter Religionswissenschaftlern scheint umstritten, ob die zweite genannte Konsequenz, die Gottesfurcht, tatsächlich dem Kohelet zuzuschreiben ist oder ob es sich bei dieser Abschwächung der ersten Konsequenz um einen späteren Zusatz handelt. Vgl. Artikel Prediger, in: Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., Bd. 8, Sp. 704.

<sup>9</sup> Vgl. Artikel Zeit, Zeitlichkeit, in: Lexikon für Theologie und Kirche, a.a.O., Bd. 10, Sp. 1324f.

<sup>10</sup> Ringgren, Zimmerli, a.a.O., S. 156.

<sup>11</sup> Ebd., S. 167f. Bgl. ausserdem Hans Wilhelm Hertzberg, Der Prediger / Hans Bardtke, Das Buch Esther (=Kommentar zum Alten Testament, hrsg. von Wilhelm Rudolph, Karl Elliger und Franz Hesse, Bd. XVII 4–5), Gütersloh 1963, S. 103f.

<sup>12</sup> Vgl. Konold, Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk, Köln 1986, S. 117.

<sup>13</sup> IuZ, S. 93.

## Der Biograph und sein Opfer

Biographien berühmter Komponisten sind beliebt, zumal wenn deren unbürgerliche Persionen die Neugier des Lesepublikums befriedigen. Auch angesehene Schriftsteller haben sich diesem Genre gewidmet, allerdings ohne den «inneren Drang», der sie dazu trieb, genügend zu reflektieren. So kommt es, dass die Musikerbiographie oft als Projektionsebene des Autors erhalten muss. Der folgende Aufsatz zeigt am Beispiel von Wolfgang Hildesheimers «Mozart» und Eric Werners Mendelssohn-Biographie, wie die Urteile über emotionale Reife, Partnerwahl und Produktivität der Komponisten auf die Autoren selbst zurückfallen.

## Le biographe et sa victime

Les biographies de compositeurs célèbres sont très populaires, surtout lorsque la singularité de leurs mœurs titille le voyeurisme des lecteurs. Même des écrivains considérés ont sacrifié à ce genre, sans faire suffisamment la part des pulsions qui les animaient. Il en résulte que la biographie de tel musicien n'est souvent que l'écran où se projette l'image de son auteur. A travers les ouvrages de Wolfgang Hildesheimer sur Mozart et d'Eric Werner sur Mendelssohn, l'article qui suit montre comment tel jugement sur la maturité affective, le choix d'un partenaire ou la productivité d'un compositeur retombe en fin de compte sur son auteur.

Von Eva Weissweiler

Wenn angesehene Schriftsteller ihre literarische Produktion unterbrechen, um das Leben eines grossen Komponisten zu beschreiben, ist immer leidenschaftliches Interesse im Spiel. Franz Werfel war von der Idee einer Verdi-Biographie so begeistert, dass nicht einmal Alma Mahler ihn davon abhalten konnte. Und Wolfgang Hildesheimer gibt im Vorwort seiner Mozart-Biographie offen zu, einem «inneren Drang, dessen Fluchtcharakter nicht geleugnet werden soll», gefolgt zu sein.

Die Schriftsteller-Konkurrenz wertet diese Versuche meist als Anzeichen von Sprach- und Kreativitätsverlust — eine Interpretation, die nicht völlig von der Hand zu weisen ist. Hildesheimer sagte sich einige Jahre nach «Mozart» — nachdem er die vollends fiktive Biographie «Marbot» verfasst hatte — von der literarischen Produktion los. Hans-Jürgen Fröhlich schrieb nach seinem «Schubert»-Buch zwar auch noch einen Roman, der aber längst nicht so viel Erfolg hatte wie die Biographie, ein konventionelles Buch im Pluralis majestatis. Die Rezipienten haben keine Probleme mit Musikerbiographien, im Gegenteil. Bücher über «Leben und Werk» der grossen Meister zählen seit dem 19. Jahrhundert zu den meistgelesenen kulturhistorischen Publikationen überhaupt. Eine Mozart-, Beethoven-, Schubert-, Wagner-, Schumann- oder Chopin-Biographie wird immer ihre Leser finden, auch wenn sie nur längst bekannte Episoden enthält.

Das episodische Element ist überhaupt besonders wichtig. Schütz oder Haydn kommen als Biographie-Sujets schlechter an, weil ihr Leben zu langweilig war. Den oben genannten Komponisten ist dagegen gemeinsam, dass sie Alkoholiker, Spieler, Polygamisten, Homosexuelle, Neurotiker oder Syphilitiker waren. Anhäufungen unbürgerlicher

Persionen interessieren den Leser mehr als das Werk, was ihm im übrigen nicht zu verdenken ist, denn wer wird bestreiten, dass es mehr Spass macht, in das Sexualleben Schumanns Einblick zu nehmen als in die Instrumentation seiner Oratorien? Eine fesselnd geschriebene Biographie kann aber durchaus Interesse für die Werke auslösen. Schumanns Violinkonzert oder die «Gesänge der Frühe» erfuhren öffentliche Rehabilitation, seitdem man mehr über des Komponisten psychische Erkrankung weiss.

Dieser günstige Begleit- oder Folgeumstand ändert aber nichts an der Tatsache, dass Musikerbiographien in erster Linie psychohygienische Funktion erfüllen. Man liest sie mit Neugier, Anteilnahme, Bewunderung und Schadenfreude, ähnlich wie die Klatschmeldungen in den Boulevardblättern, nur dass man ausserdem das Gefühl hat, etwas für seine Bildung zu tun. Denn ein Komponist gilt schliesslich als allgemein verehrte Figur der Vergangenheit und die Biographie demzufolge als ein Stück geschriebener Geschichte.

Aber: Ist sie das wirklich? Kann sie das überhaupt sein, wenn der Autor einer so hochgradig persönlichen Motivation wie einem «inneren Drang» nachgibt?

## Zum Stil der Musikerbiographie

Um den Eindruck historischer Authentizität zu unterstreichen, benutzt der Biograph den Pluralis majestatis. Er bringt damit zum Ausdruck, dass er nicht als von Zwängen besetztes Subjekt zum betroffenen Leser, sondern als vorurteilsloser Chronist zur abendländischen Kulturgemeinde spricht. Aus dem gleichen Grund bedient er sich hochkomplizierter Schachtelsätze, die mit der Gegenwartssprache nichts zu tun haben. Jede Art lustvoll-originellen Schreibens würde den Verdacht

nähren, dass er seinem Ego die Zügel schiessen lasse, anstatt den Meister wertfrei zu würdigen. So heisst es bei Hildesheimer nicht etwa: «Mozart liebte es nicht, über sein körperliches Befinden zu sprechen, wenn auch sein Penis und sein Anus Zentralthemen für ihn waren», sondern, sinngemäss identisch, nur viermal so lang: «Selbst wenn wir nicht an eine bewusste oder gar absichtliche Selbstbeherrschung denken, sondern an die unterbewusste Unterdrückung jenes Teiles seiner Körperlichkeit, die ihm der Erwähnung nicht würdig schien — im Gegensatz zu jenem Teil, dessen er sich bis spät noch mit Lust bedient hat —, manifestiert sich das rätselhafte Element der Gestalt Mozarts nicht zuletzt an der Objektivierung dessen, was auch er als beinahe unerträglich erfahren haben muss: des körperlichen Verfalls.»

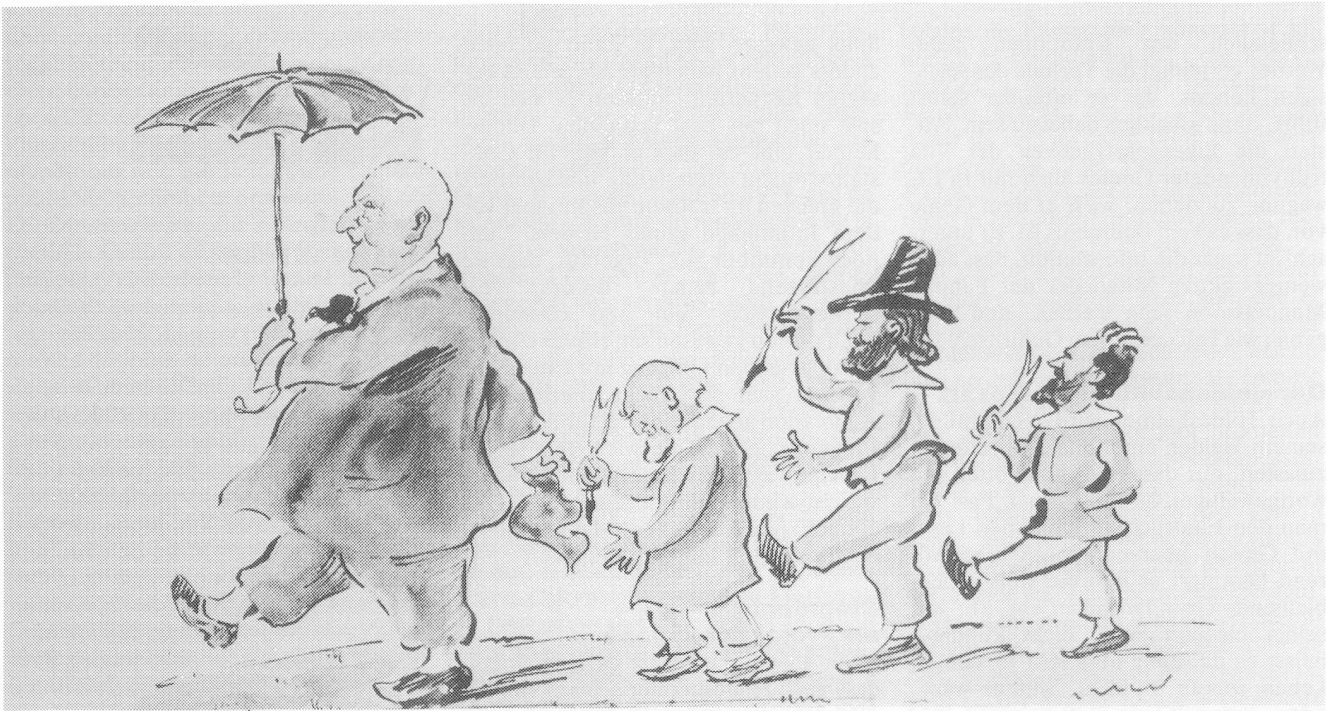
Was den Biographen schliesslich über jeden Verdacht persönlichen Engagements erhaben macht, ist das ausführliche Zitieren von Quellen. Briefe und Tagebücher können einfach nicht lügen, denn hier spricht unverkennbar nicht mehr der Autor, sondern der Meister selbst zu uns!

Natürlich ist das alles Unsinn, an dem nur verwunderlich ist, dass ihn noch niemand durchschaut hat, weder Adorno

noch Benjamin noch die zahllosen Rezensenten, die nach dem Erscheinen von Hildesheimers Mozart-Buch ein Medienspektakel ohnegleichen veranstaltet haben. Keinem Autor wird es jemals gelingen, sein Ego in die Schreibschublade zu legen. Schachtelsätze und Pluralis majestatis sind nur Mittel der Tarnung. Und mit Quellen lässt sich beinahe alles beweisen, wenn man sie nur richtig kürzt und aus dem Kontext reisst.

Sobald die Komponistenbiographie über die reine Faktizität der Musikgeschichte, d.h. über Jahres- und Opuszahlen, hinausgeht, kann sie keine Wahrheiten, sondern nur Ansichten vermitteln, die historisch mehr oder weniger gut fundiert sind. Das allein stellt die Gattung noch nicht in Frage, im Gegenteil. Eine polemische These kann sehr diskussionsfördernd wirken, wenn man sie mit anderen Standpunkten konfrontiert. In der Praxis aber wird das selten geschehen können, da der Musikerbiograph nicht ehrlich mit dem Leser umgeht. Er gibt nicht zu, dass er seine eigenen Probleme hat, die er sich in der Musikerbiographie von der Seele schreibt. Hildesheimer scheint in seinem selbstanalytisch klingenden Vorwort eine Ausnahme zu machen, indem er als erster Komponistenbio-





graph der Geschichte ausspricht, einem «inneren Drang» gefolgt zu sein. Aber er bleibt bei dieser Erkenntnis stehen, geht diesem Drang nicht auf den Grund, ja benennt ihn nicht einmal.

Fast genauso hochgelobt wie Hildesheimers «Mozart» wurde Eric Werners etwa gleichzeitig erschienen Buch über Felix Mendelssohn. Werner ist zwar im Gegensatz zu Hildesheimer Musikwissenschaftler, strebt aber einen neuen Typus der Biographie an, in dem gängige Klischees durch mutige Thesen ersetzt werden. Das stellt eine Gemeinsamkeit zwischen diesen beiden Büchern her.

Um herauszufinden, ob und wie Werner und Hildesheimer eigene Schwierigkeiten auf die Komponisten projizieren, habe ich drei Zentralthemen herausgegriffen: emotionale Reife, Partnerwahl und Produktivität. Wie äussern sich die Autoren zu diesen Persönlichkeitsbereichen ihrer Helden? Verraten sie dabei etwas über sich selbst, und wenn ja, was?

### Der «selbstbeherrschte» Mendelssohn

Werner schildert Mendelssohn als einen Künstler, der heftige Konflikte mit sich selbst nicht aussprechen konnte. Er sei «viel zu beherrscht» gewesen, «um den Emotionen, die er im Leben weitgehend unterdrückte, in seiner Musik Spielraum zu gewähren». Man weiss nicht recht, ob das ein Lob oder ein Tadel sein soll. Durch das ganze Buch zieht sich eine Art schwankender Beurteilung: Selbstbeherrschung wird einerseits als Tugend gepriesen und andererseits als Defizit angeprangert.

Nun hatte Mendelssohn, der in der Tat viel auf Pflichterfüllung hielt, immer wieder Phasen hemmungsloser Offenheit. Werner selbst zitiert einen höchst aufschlussreichen Brief, in dem der Komponist seinem Freund Karl Klinge-

mann gesteht, er sei «seit einigen Wochen so unsäglich herunter und so tief verstimmt», dass er es gar nicht ausdrücken könne.

Wie geht Werner mit einem solchen Eingeständnis um? Überhaupt nicht. Er lässt es einfach unkommentiert stehen und vertritt die Selbstbeherrschungsthese weiter.

1835 verliess Mendelssohn seine Stelle als Düsseldorfer Musikdirektor, weil er dort künstlerisch zu stagnieren drohte. Es war eine der ersten selbständigen Entscheidungen des 26jährigen, der bis dahin fast jeden wichtigen Schritt vom Placet des Vaters abhängig gemacht hatte. Werner nimmt das zum Anlass, ihn schulmeisterlich zu rügen. «Freilich», schreibt er, «hätte er nie die Stelle so verantwortungslos verlassen dürfen (...) Es ist das einzige Mal in Mendelssohns Leben und Wirken, dass er eine eingegangene Verpflichtung (...) einfach in den Wind schlug. Noch trauriger ist es, dass er nicht den Mut hatte, der Familie (...) die volle, ungeschminkte Wahrheit zu sagen.»

Mit seiner durch die Fakten immer wieder erschütterten These vom pflichtbewussten, aber emotional unfreien Mendelssohn verrät Werner seine eigene Angst, sich den Erwartungen seiner Umwelt zu verweigern. Freilich ahnt er, dass Selbstverleugnung nicht produktiver macht, darum entschlüpft ihm gelegentlich ein Laut des Bedauerns darüber, dass Mendelssohn «nur sehr selten, (...) im wilden Schmerz um den Verlust der geliebten Schwester (...) dem Ausdruck seiner Gefühle die Zügel schiessen lässt». Hätte, so klingt da zwischen den Zeilen durch, Mendelssohn mehr Werke vom Rang jenes Fanny gewidmeten Streichquartetts op. 80 geschrieben, wenn er mehr er selbst gewesen wäre? Doch anstatt diesen Gedanken zu Ende zu denken, tadelt er den Komponisten gerade da, wo er Non-Konformist war. Einen deprimierten

oder gesund-egozentrischen Mendelssohn lässt er einfach nicht zu.

Bei der Beurteilung des Gatten und Liebhabers kann er sich nicht entscheiden, ob er ihm erotische Aktivität gestatten soll oder nicht. An der einen Stelle lobt er seine «klar formulierten und sinnvollen Hemmungen», an der anderen tadelt er seine jüdisch-puritanische Verklemmtheit. Kaum hat er ihn als mustergültigen Ehemann geschildert, unterstellt er ihm auch schon Liebesaffären, denen zu widerstehen «es der Entsagung eines Heiligen» bedurft hätte. Seine Frau sei zwar sehr schön, aber «keine ebenbürtige Gefährtin seines Denkens und Trachtens» gewesen, entschuldigt er ihn – nachdem er ungefähr ein Dutzend Mal dargelegt hat, aus wie verständlichem Grund Mendelssohn gebildete Frauen hasste... Es ist offensichtlich, dass hier ein Mann spricht, der Kopf und Bauch nicht in Einklang bringen kann und vor allem Angst vor jeder Art Frau hat, der «intellektuellen» wie der «häuslichen». Nichts wird mehr durch Zitate belegt, jeder Anschein von Wissenschaftlichkeit aufgegeben, obwohl das Buch sonst von Fussnoten nur so wimmelt.

Auch die unglaubliche Aktivität Mendelssohns, der neben seiner musikalischen Arbeit malte, reiste und brillante Briefe schrieb, ist Werner ein Dorn im Auge. Er diffamiert sie als «Ruhe- und Rastlosigkeit», ja sogar als «unverantwortlichen Raubbau mit physischem und psychischem Kapital», so, als habe der Komponist seinen frühen Tod selbst herbeigeführt. Besonders das viele Reisen nimmt er ihm übel: Werke, die auf Reisen konzipiert würden, trügen das «Stigma der Unruhe», – ein Vorurteil, das peinliche Unkenntnis verrät, denn für Legionen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts war gerade das Reisen Quelle der Kreativität. Doch es lohnt sich gar nicht, mit Sachargumenten zu kontern, wo es aus-

Concerne: Réponse de Philippe Albèra à François Guye (*Dissonance* no 15, pp. 27/28).

Ce n'est pas avec l'intention d'alimenter une polémique que je vous adresse ces lignes, mais j'aimerais apporter quelques éléments d'information concernant la situation de la musique contemporaine au Conservatoire de Musique, directement mis en cause par M. Albèra. A plusieurs reprises l'institution de la Place Neuve, à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir, a été critiquée pour sa politique en la matière, parfois d'une manière grossière et injuste, à d'autres reprises d'une manière plus objective. Tout en reconnaissant qu'il y a encore un immense chemin à parcourir afin que l'enseignement dispensé dans notre maison soit en prise directe avec la musique de notre temps, j'aimerais tout d'abord affirmer avec force qu'aucune esthétique musicale n'y est condamnée «a priori», et que tout effort entrepris en faveur d'un élargissement du répertoire, qu'il vienne des professeurs ou des élèves, est toujours accueilli d'une façon positive par la direction.

Sans vouloir m'étendre sur ce chapitre, j'aimerais porter à la connaissance des lecteurs de la revue «Dissonance» quelques éléments d'appréciation sur l'effort entrepris au Conservatoire en faveur de la musique contemporaine.

En plus d'un cours spécial créé en 1980 et s'intitulant «Information-écoute-analyse», de l'étude, en troisième année d'histoire de la musique, des principaux courants esthétiques du XXe siècle, notions approfondies lors de la troisième année d'harmonie (exercices d'écriture dans les techniques sérielles), le Conservatoire proposera dès septembre prochain un cours de musique de chambre axé sur la musique contemporaine, cours confié à M. Jean-Jacques Balet.

Les programmes d'études et d'examen comportent tous des pièces «modernes», mais dès aujourd'hui, il sera précisé que l'une au moins de ces œuvres devra avoir été composée au cours des vingt-cinq dernières années, et représenter une esthétique caractéristique de notre temps.

Le cours de composition de M. Balissat s'enrichit par l'appel à des personnalités marquantes, invitées à donner un cours d'écriture ou à conseiller des élèves interprètes de leurs œuvres. Henri Dutilleul a conduit récemment un séminaire important, et un programme d'invitation à d'autres compositeurs d'envergure s'établit peu à peu. M. Maurice Ohana est pressenti, ainsi que plusieurs compositeurs suisses. Le Conservatoire s'efforce de mettre en valeur ses profes-

schliesslich um Emotionen geht. Werner verteidigt die Vorteile des spiesigen Lebens, das er offenbar selbst führt, ohne glücklich dabei zu sein. Anstatt die Eigengesetzlichkeit der Vita frühvollendeter Genies auch nur in Erwägung zu ziehen, wirft er dem Genie vor, dass es kein Bourgeois ist. Er unterschlägt sogar die Information, dass auch weniger aktive Mitglieder der Familie Mendelssohn jung starben, und zwar genau wie Felix an einem Gehirnschlag.

### Der «leidensunfähige» Mozart

Auch Hildesheimer wird nicht müde, seinem Helden emotionale Unreife anzulasten, nur dass er es noch öfter und wortgewaltiger tut als Werner. Fast hat man den Eindruck, er wolle den Leser mit Gewalt überzeugen, so beschwörend hämmert er ihm die stets gleichbleibende Grundbotschaft ein. «Er war seiner eigenen Seele nicht kundig», heisst es da, oder «Bis spät in seinem Leben wusste er nicht, wer er war», oder «Ihm gab kein Gott zu sagen, was er leide». Genau wie Werner ignoriert auch Hildesheimer alles, was gegen diese These spricht, z.B. Mozarts letzten Brief an seinen Vater, in dem er erklärt, *warum* er so wenig larmoyant sei: «Da der Tod, genau zu nennen, der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes!... Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht... den andern Tag nicht mehr seyn werde — und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.»

Man mag diese Lebensphilosophie teilen oder nicht: So spricht kein Mensch, der, wie Hildesheimer meint, über die Pubertät nie hinausgekommen ist. Mozart war heiter, Hildesheimer ist verbittert, wie das verquälte Pathos dieser Biographie zur Genüge beweist. Die Souveränität, mit der Mozart selbst schlimmste Schicksalsschläge klaglos ertrug, macht ihn unsicher. Sollte es vielleicht doch so sein, dass sie Kennzeichen des genialen, oder wenigstens autonomen Menschen ist und nur das «Scheingenie (... ) stets der Mitwelt als Partner» bedarf, um sein Verletztsein zu zelebrieren? Doch kaum klingt so ein Gedanke einmal an, wird er auch schon wieder fallengelassen, um schon im nächsten Abschnitt von der Unterstellung abgelöst zu werden, Mozart sei «über menschliche Enttäuschungen (... ) leicht und schnell hinweggekommen» und man wisse nicht, «wie tief sie sein Inneres überhaupt berührt haben».

In einem ist Hildesheimer sich jedenfalls ganz sicher: dass Mozarts Beziehung zu Constanze eine rein sexuelle war. Hier müssen «Fixierung und Hörigkeit» im

Spiel gewesen sein, er kann sie nicht anders geliebt haben als mit jenem besagten Körperteil, «dessen er sich bis spät noch mit Lust bediente». Hildesheimer gibt zu, dass er sich für Constanze «nicht interessiert» und ignoriert die meisten ihrer Briefe aus Respekt vor dem Intimleben seines Helden. Dennoch kommt er zum Ergebnis, dass sie «bestürzend banal», dumm, verschwenderisch, faul und obendrein noch untreu gewesen sei. Hinter diesem herablassenden Umgang mit Constanze verbirgt sich eine nicht unerhebliche Aggression gegen Mozart, für den diese Frauenbeziehung die wichtigste seines Lebens war. Dass Mozart so souverän war, ist schon schlimm genug, da darf es einfach nicht angehen, dass er auch noch gerne mit seiner Frau schlief.

### Biographie als Projektionsebene

Nach alledem wundert es nicht mehr, dass auch Hildesheimer seinem Helden «Schuld am eigenen Verkommen» zuweist, in fast den gleichen Worten wie Werner. Seiner selbst nicht kundig, habe er sich von Anfang an «vernachlässigt und verzehrt», durch Spieleidenenschaft, Verschwendungssucht, Herumreisen, Wahl der falschen Frau und vor allem durch Arbeit, rastlose Arbeit. Die psychologische Erklärung liegt auch hier auf der Hand: Ein Schriftsteller, der so sehr an sich selbst zweifelt, dass er sogar seine literarische Sprache aufgibt, kann mit der überschäumenden Produktivität eines Mozart nicht leben.

Musikerbiographen scheinen ihre Komponisten also mindestens genauso intensiv zu hassen wie zu lieben. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie man es oft zwischen «guten Freunden» beobachtet: Sie geben vor, sich zu respektieren, gönnen einander aber weder Glück noch Erfolg. Unfähig, seine tiefen Selbstzweifel im emotionalen, sexuellen und künstlerisch-kreativen Bereich zu verarbeiten, missbraucht der Autor die Biographie als Projektionsebene. Das Publikum liest diese Bücher mit Begeisterung, weil eigene Insuffizienzgefühle darin beschwichtigt werden. Ohne diese Herzensverwandtschaft, für die Hildesheimer unfreiwillig treffend den Begriff des «Pluralis concordiae» prägt, wäre der Erfolg einer so wenig durchdachten Arbeit nicht zu erklären.

«Es ist unmöglich, ein Genie zu verstehen, wenn man nie den Versuch gemacht hat, sich selbst zu verstehen», schreibt Hildesheimer in seinem Vorwort. Diese von ihm selbst leider überhaupt nicht beherzigte Erkenntnis sollte allen Musikerbiographen als Leitspruch dienen.

Eva Weissweiler