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

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 26

Rubrik: Discussion = Diskussion

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: 20.08.2025

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

quartetts. Kenner der E-Avantgarde werden die Klänge kennen. Ich fühlte mich manchmal von fern an die aphoristischen Werke des jungen Webern erinnert. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass auf alles elektronische Beiwerk verzichtet wird. Die Dynamik bewegt sich über weite Strecken in den leiseren Bereichen; die Gesten sind in den beiden Streichern eher kurz. Einzig Hansjürgen Wäldele neigt zu längergezogenen melodieähnlichen Gebilden. Gar keine Powermusik wie bei «La Girafe Bleue»; eigentlich Kunstmusik, sparsam, mit sanft-komischen Elementen, nur gelegentlich ausfällig und in der Gesamtwirkung fast «harmonisch», da die Musiker so selbstverständlich zusammen musizieren. Ein Idealfall von Improvisation vielleicht sogar (Walter Fähndrich spricht von einer Art «Reinheit») und gleichzeitig ein Extremfall. Eine Musik, die die Aufmerksamkeit des Hörers fordert und schärft.

Grellere, heftigere, rauhere Geräusche und Klänge dann beim Trio *Voice Crack:* ein Krachen im Gefüge, für manche ein Krach. Hätte man demonstrieren wollen, dass Improvisation etwas unendlich Vielfältiges ist und dass kaum ein Ensemble dem anderen gleicht, man hätte es nicht besser machen können. Andy Guhl und Norbert Möslang spielten ein völlig ungewohntes Instrumentarium: «geknackte Alltagselektronik». Ich stelle mir vor, dass sie einen Transistorradio aufknacken, um die Abfallteile für ihre Musik zu verwenden. Selten hat man es jedenfalls schon gesehen bzw. gehört, dass durch das An- und Abstellen einer Taschenlampe Klänge «motiviert» werden. Bei Andy Guhl kommt das vor, denn er nimmt Photozellen zuhilfe ... und derlei mehr. Da erstaunt es auch nicht, dass ein Rasierapparat auftaucht und weiteres Unmusikalisches, das sich kaum mehr beschreiben lässt. Das Trio nimmt offenhörlich den Schrott des Alltags und schafft daraus etwas Neues. Eine Art Noise Music, freilich nicht so, wie man sie von John Zorn her kennt. Das Duo Möslang / Guhl arbeitet schon lange zusammen. Das Ergebnis ist spannend, bizarr, frech (erst recht, wenn der schräge Drum-Computer von Knut Remond hineinfetzt), wenn auch auf die Dauer nicht sehr abwechslungsreich: Ganze Passagen fahren nur noch auf den Mustern des Drumcomputers ab; dann verlieren sich die Geräusche wieder in Knacksern. Freie Improvisation ist das gerade auch im Umgang mit dem Abfall: ein Loslösen von unseren eingeschliffenen Hör- und Gebrauchsgewohnheiten.

Schliesslich das Konzert zweier «Altmeister» der freien Improvisation: *Derek Bailey* (Gitarre) und *Barre Philips* (Kontrabass). Die beiden Musiker, die in den 60er Jahren zu den Pionieren freier Musik gehörten, spielten nun in ganz unaufdringlicher, legerer, ja fast unverbindlich wirkender Weise sehr fein miteinander. Schon das Miteinander war gar nicht forciert; kein falscher Konsens. Eher die Konversation zweier einst gewiefter, aber mittlerweile etwas altersweiser Herren. Auch kein übertriebener Kunstanspruch. Philips bringt dabei eher noch die ungewohnten Einfälle ins Gespräch ein. Alfred Zimmerlin schrieb im «Tages-Anzeiger»: «Ich merke, wenn ich beispielsweise einem Musiker wie dem Engländer Derek Bailey zuhöre, dass hier formal etwas sehr anderes passiert, als ich das in meiner näheren Umgebung wahrnehme. Bailey legt so etwas wie ein Materialfeld aus, in dem er gleichsam spazierengeht. Er entdeckt hier ein besonderes Klangobjekt, bleibt stehen, betrachtet es näher, dreht und wendet es, legt es beiseite, sieht sich um und findet ein neues.» Eine Musik, die eigentlich ganz einfach zu verfolgen ist, die's einem aber auch gerade durch diese radikale Einfachheit schwer macht; eine Musik, die weder überzeugen will noch sich verweigert.

Ob die Tagung irgendwann fortgesetzt wird, will man erst später entscheiden. Ideen sind freilich schon da, und Themen gäbe es genug: etwa «Improvisation als Therapie», was in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen hat, oder «Theater- und Bewegungsimprovisation» oder sogar die Frage, warum gerade jetzt das Thema Improvisation aktuell wird: ob die Improvisation zur Zeit so sehr einem Bedürfnis der Menschen entspricht oder ob sie sich derart auf einem absteigenden Ast befindet, dass sie, die Theoriefeindliche, zum Mittel des Theoretisierens greift.

Welche Wirkungen könnte die Tagung haben? Einmal, dass die Schweizer Improvisationsszene, die zu den besten auf der Welt gehört (ja, das ist so, und ausländische Experten bestätigen das: vgl. *Dissonanz* Nr. 22), endlich auch bei uns die nötige Anerkennung findet. Für Luzern und andere kleinere Städte könnte das zum Beispiel heissen: Warum keine Werkstatt für improvisierte Musik (eine WiM wie in Zürich und Bern oder eine Musikwerkstatt wie in Basel) gründen? Zum zweiten, das die leidigen Grenzen zwischen freiem Jazz und improvisierter E-Avantgarde endlich fallen. Bei der Tagung stritt man nachträglich darüber, ob die freie Improvisation in den 60er Jahren mehr Impulse vom Jazz oder von der Avantgarde erhielt. Natürlich von beiden Seiten, wobei beides lange nebeneinander herlief. Das sollte doch allmählich vorbei sein (ist es aber in den Köpfen und Bäuchen der Musiker noch lange nicht). Solche Differenzierungen setzen das Wort «frei» immer noch in Anführungszeichen.

Schliesslich setzte die Tagung mit der freien Improvisation auch einen Akzent auf eine bestimmte Lebenshaltung; Es wurde spürbar, dass Improvisation nicht die Spinnerei einiger weniger Musiker ist, sondern dass sich dahinter ein Lebensprinzip verbirgt, eine Lebensqualität sogar, die im wachsenden Konsumismus und in zunehmender «Versicherung» wichtiger denn je wird.

Thomas Meyer

Discussion Diskussion

Ein Tabu in der Schweizer Musikgeschichte

Betr.: Diskussion um den Artikel «Heinrich Sutermeister, der 'Neutrale' im NS-Staat» (Nr. 25) an der GV des STV

Am Schluss der Generalversammlung des Tonkünstlervereins in Kreuzlingen, unter «Varia», gaben mehrere Anwesende ihrer tiefen Empörung darüber Ausdruck, dass Christoph Keller, Chefredaktor von *Dissonanz,* einen Artikel von Antje Müller zum 80. Geburtstag von Heinrich Sutermeister veröffentlicht hatte, worin das politische Umfeld des damals 25- bis 35jährigen Komponisten beschrieben wird. Auch ich bin empört, freilich nicht über den Artikel, sondern darüber, dass Geschehnisse der Jahre 1933–1945 offenbar mit einem Tabu belegt sind, dass man den Mantel des Schweigens darüber auszubreiten hat. «Man soll endlich mit diesen Geschichten aufhören», schallt es weitherum. Aber wie kann man damit überhaupt aufhören, wenn man vielfach noch gar nicht angefangen hat, diese «Geschichten» aus dunkler Zeit auszuleuchten? Das ist der Geist der drei Affen: nichts hören, nichts sehen, nichts sagen.

Es geht mir hier nicht darum, in angemasster Selbstgerechtigkeit den damals jungen Musiker moralisch zu verurteilen. Ich habe schon deshalb kein Recht dazu, weil ich mich nie in einer derartigen Situation der Versuchung befunden habe und mich darin bewähren musste. Aber wenn Heinrich Sutermeister auch in Ehren und Würden 80 Jahre alt geworden ist und auf eine glanzvolle Komponistenlaufbahn auch im Nachkriegsdeutschland zurückblicken kann, so ändert das nichts an der Tatsache, dass Deutschland, wo er studierte und einen meteorhaften Aufstieg erlebte, ab 1933 eben Nazideutschland war. Über die barbarischen Zustände im Dritten Reich konnte man als Schweizer, wenn man nur wollte, gut informiert sein. Ich kann das aus eigener Erfahrung bestätigen: im Jahre 1933 war ich 11jährig. 1935 erschienen Langhoffs «Moorsoldaten», und die Reichskristallnacht von November 1938 fand auch nicht unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Musik, wie Kunst überhaupt, ist ein gesellschaftliches Phänomen. Deshalb ist die Behauptung, Kunst und Politik hätten nichts miteinander zu tun und dürften nicht miteinander in Verbindung gebracht werden, selber schon Ideologie, also a priori ebenfalls eine politische Stellungnahme: Musik im zeitlosen, ästhetischen Freiraum des Wahren, Guten und Schönen. Ein Auftrag der Deutschen Staatsoper Berlin im Jahre

1944 für eine Oper mit dem Titel «Niobe» war jedenfalls von eminenter politischer Bedeutung; hier konnte es sich nicht einfach um die Gestaltung eines griechischen Mythos im erwähnten ästhetischen Freiraum handeln, auch wenn sich dessen der Komponist vielleicht gar nicht bewusst war. Zu Beginn der GV erhoben sich die Anwesenden wie jedes Jahr zu Ehren der Verstorbenen von ihren Sitzen. Diesmal gehörte auch Conrad Beck dazu. Conrad Beck, Jahrgang 1901, war als 32jähriger ein international anerkannter, auch in Deutschland häufig aufgeführter Komponist, mit dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, durch einen Generalvertrag verbunden. Nach der Machtübernahme Hitlers weigerte sich Beck, den von ihm verlangten Ariernachweis zu erbringen. Seine Musik wurde daraufhin von den Nazis als entartet gebrandmarkt und verschwand aus den deutschen Konzertsälen. Beck, dem damit ein wesentlicher Teil seines Einkommens als Komponist entzogen war, musste seinen Wohnsitz Paris verlassen und in die Schweiz zurückkehren. Seine Komponistenkarriere hatte einen schwerwiegenden Einbruch erlitten. Dass es in derselben GV als Skandal bezeichnet wird, die Jahre 1933–1945 in der Biographie Sutermeisters kritisch zu erwähnen, ist im Grunde eine Verhöhnung des toten Komponisten Conrad Beck.

Jacques Wildberger

Peinliche Selbertestimonianzen

Betr.: Gottfried H. Wagner, Als ein Wagner in Israel, Nr. 25 S. 4ff.

Der Besuch von Deutschen in Israel ist meist einfach peinlich, und man braucht hier nicht auf jene nach oben hin sich verjüngende Gestalt zu verweisen, jene Nachgeburt, die immer noch Kanzler heisst. Da gibt es auch noch andere Nachgeburten, so den Urenkel von Richard Wagner, Dr. Gottfried Helferich Wagner, dessen Urteil «mit Israel und seiner Geschichte» er uns zwar verweigert, nicht jedoch jenes mit seinem Urgrossvater. Das Ergebnis ist verblüffend: Wagner war ein Jude.

Oder so ähnlich. Auf jeden Fall ist der Urenkel durch keine anderen als die genetischen Bande – er zählt jedenfalls keine anderen auf, ausser man akzeptierte sein Videoclip zum «Ring» als solches – dazu legitimiert, den Juden nun endlich reinen Wein einzuschenken darüber, welch kolossales Missverständnis die Rezeption der Musik seines Vor-Erzeugers durch die Nazis und welches Missverständnis damit das gesamte Nazitum vermutlich überhaupt gewesen. Israel erwache!, brüllt Gottfried H. Wagner, Wagner ist rein! – Und dann folgt eine Serie der peinlichsten Selbertestimonianzen, der völlig nebensächlichen Aussagen darüber, was der Gottfried H. alles erlebt und mit wem er welche dussligen Gespräche geführt hat, der Wahnfried, der Helnwein, der Bloch, der Koch, Ach!

Er lässt nix aus und bringt dies alles auch noch in den Kontext. Nicht mal mit seiner – G.H.s – Abiturarbeit verschont er einen: Arnold Zweigs «Sergeant Grischa» – ein Milestone in der Wagner-Rezeption. Weiter: «Bloch, dessen Verfremdungsbegriff ich als Zentrum meiner 'Weill-Brecht'-Studie [seiner Doktorarbeit] nahm, verstand als einziger sofort die Absicht meiner scheinbar rein 'antiwagnerschen' Arbeit über Weill.» Das nur vom Genie (Bloch) verstandene Genie (GHW) rülpst in den Aschenbecher. Absoluter Unfähigkeit zur Distanz gegenüber den zween Vaterbildern Bloch und Willibald, äh, Wieland Wagner («Ich folgte vertrauensvoll dem leuchtenden, alttestamentarischen Propheten, der es in wundersamer Weise verstand, das gute Erbe [m.a.W.: sich selber, den Ururenkel] in Wagner wieder freizulegen») folgt das dumpf billige Dreingedresche auf Sekundärfiguren, welche die Weltgeschichte schon längstens dem verdienten Vergessen überordnet hat – was unternimmt der Kerl denn hierin?

Es steht doch einfach soviel fest: Was ist, ist, bzw. Was war, war; kein Zweifel irgendwelcher Sorte, dass Wagner eine, wenn nicht die Begleitmusik zum Judenmord war. Was für'n Mensch muss man aber sein, um nun den Juden genau diese Musik schmackhaft machen zu wollen, unter Bemühung eines Argumentariums, das genau jenen apolitischen – und konsequenterweise akulturellen – Charakter von Musik stipuliert, wie er sub Sutermeister, ein Artikel hinterher, bösestens gegeisselt wird?

Die wirklich persönlich-engagierte Verteidigung gegen Anwürfe, denen er gar nie ausgesetzt war, hebt den Nicht-Musiker G.H. Wagner nicht von anderen peinlichen Erscheinungen desdeutschen Luft- und Geistesraumes ab. Dass er aber in der *Dissonanz* publiziert wird – wie erwähnt gleich ante Sutermeister –, des frappirt mi scho.

Albert Jörimann

Livres Bücher

Theodor W. Adornos Erben

John Cage II, Musik-Konzepte, Sonderband, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn
Edition Text und Kritik, München, Mai 1990, 361 S.

Neulich erklärte Heinz-Klaus Metzger, dass ihn musikalische Analysen zunehmend langweilen. Dennoch veröffentlichte er nun zusammen mit Rainer Riehn einen stattlichen Band von Untersuchungen zum Schaffen von John Cage. Mit gutem Grund, so darf man sagen, nachdem man die verschiedenen Aufsätze durchgelesen hat. Denn es handelt sich hier bei weitem nicht um nacherzählende Werkbeschreibungen, sondern vielmehr um Überlegungen, die hinter die akustische Oberfläche der Musik zurückgehen und nicht nur das Wie, sondern auch das Warum erhellen helfen.

Die Analyse –auch die der klassischen Werke – liegt darnieder. Neben der Biographie und der Philologie verschwindet sie, weil die Musikwissenschafter nach und nach der «Teilhabe», wie sie Hans-Georg Gadamer beschwörte, verlustig gehen. Die Kontinuität der Tradition, in der man noch vor kurzem mit gutem Gewissen ein Bildungsprivileg sehen konnte, wird immer dünner. Die Überzeugung, dass ein Kunstwerk nicht nur ein Dokument einer bestimmten Epoche ist, sondern stets noch unter uns wirkt und deshalb immer wieder neuen Deutungen offen steht, wird nur noch von wenigen geteilt. Nicht nur in den Vereinigten Staaten – dort aber ganz besonders – macht sich Skepsis breit gegenüber dem, was ich nachschöpfende Betrachtung eines Kunstwerkes nennen möchte.

Deshalb ist dieser Band über John Cage zu begrüssen, und doch müssen gleich wieder Zweifel angemerkt werden: Auf der untersten Stufe zeigt eine Analyse, wie ein bestimmtes Stück «gemacht» wurde. Doch schon Arnold Schönberg nannte seine Reihentechnik eine «Familienangelegenheit», etwas, das Aussenstehende nichts angeht, was viele Analytiker nicht daran hindert, immer wieder fleissig von 1 bis 12 zu zählen. Solche «Buchhaltungen» finden sich in dem zu besprechenden Band auch, einige Male von bedauernden Bemerkungen begleitet, dass ein bestimmtes technisches Prozedere bis jetzt von anderen noch nicht begriffen oder nicht adäquat nachgeahmt worden sei: Geht es aber überhaupt darum, dass Cage Schule machen sollte? Während der fünfziger Jahre brach er tatsächlich verheerend wie ein Orkan in die europäische Musik ein. Er wurde oft nachgeahmt, auch von minderen Talenten, die sich plötzlich im Besitz einer Freiheit glaubten, die ihnen die lästig gewordene Verantwortung beim Komponieren abzunehmen schien. Wie sehr sich aber europäisches Musikdenken von dem Cages unterscheidet, wird hier gerade anhand von Boulez' Zweiter Klaviersonate und der *Music of Changes* gezeigt. Cage liebte das Stück des Franzosen, in dem er frohlockend den Ausbruch des Chaos festzustellen glaubte. Das dem nicht so ist, wird hier vor allem durch die vollständig andere Konzeption der Zeit begründet: bei Boulez ist sie quasi der Musik inhärent und führt zu Ballungen und Entwicklungen, während sie sich bei Cage den akustischen Phänomenen gegenüber neutral verhält und keinen zielgerichteten Verlauf nimmt. Das hat, soviel ich weiss, kein europäischer Komponist je auf diese radikale