

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1991)

**Heft:** 28

**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:** 25.01.2026

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

# Discussion

## Diskussion

### Flaschenpost?

Betr.: «Souvenirs: Anton Webern ...» von Louis Krasner / Don C. Seibert in Dissonanz Nr. 27, S. 4ff.

Der erschütternde Bericht Louis Krasners über Webers gespaltenes Verhältnis zum Nationalsozialismus und ganz besonders das Geständnis Krasners, er habe Steuermann nicht die Wahrheit darüber gesagt (die dieser sehr wohl kannte: vgl. Steuermanns Briefe und Regina Buschs Kommentare in *Musik Konzepte*, Sonderband Webern I, S. 23ff.) und gar seine Vermutung, vielleicht habe Schönberg selbst sie geahnt, erinnerten mich an eine «Entdeckung», die ich vor einigen Jahren beim Studium der «Ode an Napoleon» gemacht hatte. Es ist mir nicht bekannt, ob dazu Dokumente aus erster Hand existieren oder Kommentare aus späterer Zeit. Meine Beobachtung stützt sich einzig auf zwei Partituren, und da ich kein Musikologe bin, soll es für mich damit einstweilen sein Bewenden haben.

Ich will nichts behaupten, nur eine Frage stellen: Ist vielleicht – zumindest für eine Episode des Werks – Webern der geheime Adressat, an den sich Schönberg mit seiner Ode wendet?

Takt 183–192: «And she, proud Austria's mournful flower, / thy still imperial bride; / How bears her breast the torturing hour? / Still clings she to thy side? / Must she too bend, must she too share / thy late repentance, long despair, / thou thronless Homicide? / If still she loves thee, hoard that gem, / 'tis worth thy vanish'd diadem!»

(In Schönbergs deutscher Version (nach Heinrich Stadelmann): «Und sie, die Blume Austrias, dein Weib, des Kaisers Spross: Dein Elend – sag, wie trägt sie das? Ist sie noch dein Genoss? Teilt sie die hoffnungslose Reue, beugt sie dem Schicksal sich in Treue, Du mördrischer Koloss? Liebt noch sie dich? Ein Restchen Glück liess dir ein gnädiges Geschick!»)

Die Stelle basiert auf einer Reihe, die derjenigen von Webers Konzert op. 24 zum Verwechseln ähnlich ist. Das Faksimile von zwei Reihentabellen bei Ru-

sammengetragen wird, was die Musikwerkstatt zu bieten hat. Als Institution ist die Musikwerkstatt zwar noch nicht völlig anerkannt (da harzt es wie fast überall in diesen Bereichen), aber sie sucht über kulturpolitische Aktionen, teilweise in enger Zusammenarbeit mit der IG-Kultur Basel, auch in die Öffentlichkeit vorzustossen, etwa mit Klanginstallationen oder vergangenes Jahr mit einem Aktionstag auf dem Marktplatz von Liestal. Der Kreis der Besucher hat sich in den letzten Jahren stetig erweitert, und dadurch erhält die Musikwerkstatt auch mehr Gewicht. Hoffentlich schlägt sich das auch in der öffentlichen Unterstützung vermehrt nieder.

### Dampfzentrale Bern

Um Unterstützung kämpfen in Bern gleich zwei Orte: die Reithalle und die Dampfzentrale, und es wird gewiss nicht ganz einfach sein, beide Kulturstätten voll durchzuziehen, wenn das auch durchaus im Sinn eines kulturell lebendigen Bern wäre.

Wenden wir uns hier der Dampfzentrale unten beim Marzilibad zu, wo etwa die IGIM und die WIM (Interessengemeinschaft bzw. Werkstatt für improvisierte Musik) ihre Stätte gefunden haben. Im Herbst 1990 hiess der Berner Stadtrat diskussionslos einen Projektierungskredit von Fr. 360'000.– zur Sanierung des Gebäudes gut. Das freilich ist nur ein erster Schritt. Später folgt die weitaus aufwendigere Sanierung selber, die etwa 4,3 Millionen Franken kosten dürfte. Das Haus hat diese Sanierung auch bitter nötig. Früher als thermische Kraftzentrale an der Aare betrieben, stand es seit vierzig Jahren ungenutzt leer, und entsprechend wurde es auch nicht mehr unterhalten. 1974 wurden die letzten Maschinen entfernt. Zwei Räume dienen heute noch als Lager für die Sanitätspolizei. In dem ersten Kostenvoranschlag von 4,3 Mio. sind 600'000.– für die Infrastruktur eingesetzt; die anderen 3,7 Mio. sind für die Sanierung der Aussenhülle (Isolation, Fenster, Elektrisches, Sanitäres) nötig: alles selbstredend im einfachsten Standard.

Seit Winter 1987 ist die Dampfzentrale eine «interdisziplinäre und multimediale Kulturstätte» (Informationsbroschüre Dampfzentrale). «Seit Beginn des Versuchsbetriebs hat sich an der konzeptuellen Grundidee, die Dampfzentrale als «Hülle» Veranstaltern und Selbstnutzern zur Verfügung zu stellen, nichts geändert.» Dahinter steht der Verein Dampfzentrale, dem die Interessengemeinschaft für Improvisierte Musik (IGIM), die Werkstatt für Improvisierte Musik (WIM), Berns freie Theater (IGFT), die Bernische Kunstgesellschaft (BKG), die Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMDA), die Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Künstlerinnen (GSMBK), Mime Bern, der Verein Tanzaktive Plattform (TAP) sowie der Schweizerische Werkbund (SWB) an-

gehören. «Die breite Streuung im Verein garantiert einen interdisziplinären Kulturbetrieb, in dem alle Sparten auf ihre Rechnung kommen sollen.» Eine Betriebsgruppe, in der die Vertreter der verschiedenen Sparten sitzen, bestimmt die Programmation, wobei festzuhalten ist, dass die Dampfzentrale selber keine Konzerte veranstaltet; sie vermietet die Räume an Veranstalter.

Im musikalischen Bereich treten also vor allem die IGIM oder die WIM als Veranstalter auf. Wer außerhalb dieser Organisationen in der Dampfzentrale auftreten möchte, muss sein Projekt bei der Betriebsgruppe einreichen. Er kann dann einen der beiden Säle mieten: den kleineren Musikkeller, wo hundert Leute Platz finden und ein Flügel, eine Bar und gewisse Installationen vorhanden sind oder das grössere Kesslerhaus, bei dem man aber Infrastruktur selber bereitstellen muss. Das «Taktlos»-Festival oder die Berner Tanztage finden dort statt. Außerdem sind die fünf Musikerübungsräume fix vermietet. IGIM und WIM, die beide schon für die Renovierung einzelner Räume viel Geld investiert haben, zahlen freilich keine Miete. Auch hier sind die finanziellen Mittel knapp, nicht nur hinsichtlich der Sanierung. Die Stadt gewährt Fr. 130'000.– an Subventionen, wovon Fr. 30'000.– allein mit der Miete an die Stadt zurückfließen. Vom Rest müssen alle Gebühren, Heizung, Strom sowie zwei volle Stellen (die Betriebsleiterin Anita Marxer, die mir auch die Auskünfte gab, sowie der Hauswart) bezahlt werden. Von Seiten des Kantons gibt es keine laufende Unterstützung. Die Dampfzentrale hat aber Überbrückungsbeiträge über den Lotteriefonds beantragt.

Performances, Theater- und Tanzabende, Ausstellungen, Konzerte, Rocknächte, Offene Spielabende (jeden Dienstagabend von der WIM durchgeführt) und vieles andere: die Dampfzentrale ist ein Experimentierplatz für Künstler, aber auch ein beliebter kultureller Treffpunkt. Die jährlichen «Musighuus»-Feste sind bereits Legende geworden. Auch hier, wie in vielen ähnlichen Fällen wäre es schade, wenn die Aufbauarbeit aus finanziellen Gründen scheitern würde. Mehr als in Basel und Zürich ist hier aber noch in den Umbau zu investieren. Im Sinn eines lebendigen Kulturschaffens ist dies freilich auch unumgänglich.

Thomas Meyer



Beispiel 1 (Schönbergs eigene, typische Aufzeichnungsweise verwendet: mit zwei spiegelbildlich komplementären Sechstongruppen)

fer («Das Werk Arnold Schönbergs», nach S. 48) zeigt, dass Schönberg mit verschiedenen Reihenderivaten gearbeitet hat. Die Reihe, um die es hier geht, bezeichnet er mit c) (*Beispiel 1*). Sie spielt z.B. bereits ab Takt 37 eine zentrale Rolle («Ill-minded man, why scourge thy kind / who bow'd so low the knee?» – «Was schlugst Tyrann, du, dein Gesind', das dir erstarb in Flehen?»). Webern hatte sein «Konzert» 1934 Schönberg zum 60. Geburtstag gewidmet, der sich seinerseits 1936 mit der Widmung seines Violinkonzerts revan-

chiale Bedeutung der Stelle hinweisen. Ein gewisser Weberscher Duktus in den Takten 185/86 könnte allenfalls, freilich nur mit grossen Vorbehalten, aus den Dreitonmotiven zwischen Klavier, Cello und zweiter Geige herausgeholt werden (*Beispiel 2*). Das Werk ist im übrigen so weit wie nur möglich von Webers damaliger Musiksprache entfernt. Der «Zusammenhang» offenbart sich nur dem Analytiker. So wars wohl auch gemeint.

Nebenbei: wie wenig die Struktur einer Reihe die resultierende Musik prägt,

# Comptes rendus Berichte

## Das Fenster geöffnet halten

Berlin: Musik-Biennale 1991

Bislang gab es in der Bundesrepublik Deutschland kein internationales Festival neuer Musik. Diesen Anspruch, den weder Darmstadt noch Donaueschingen erhoben, erfüllten auf deutschem Boden allein die 1967 vom Komponistenverband der DDR begründeten Musik-Biennalen. Im Wechsel mit den DDR-Musiktagen, die sich der landeseigenen Produktion widmeten, stellten sie alle zwei Jahre Ende Februar zeitgenössische Musik anderer Länder vor. Das im Unterschied zu westlichen Festivals sehr breite Spektrum des musikalischen Neuen umfasste in den ersten Jahren – nicht anders als im Baden-Baden der zwanziger Jahre – neben Kammermusik und Sinfonik auch Schulmusik, Chansons und Popmusik. Trotz rigider Kontrolle durch die Verbandsgremien boten die Musik-Biennalen Werke, die bis dahin in den Konzertsälen der DDR nicht erklingen waren, beispielsweise die Kammeroper «Die Nase» von Schostakowitsch (1969), Lutoslawskis «Livre pour orchestre» (1971) und «Rituel» von Boulez (1977), sowie bald darauf Werke von Schnabel, Xenakis, Ligeti und Varèse in der Reihe «Kammermusik im Gespräch» der Komischen Oper.

Ein Beirat brachte frischen Wind in die Programmgestaltung, sodass man ab 1983 auch Cage und Pousseur in Ost-Berlin hören konnte. Den innovatorischen Höhepunkt bedeutete jedoch die Musik-Biennale 1989, für die ein neues Leitungsteam (bestehend aus Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Heike Hoffmann und Hans J. Wenzel) verantwortlich zeichnete. Neben der Internationalität der Interpreten setzte vor allem das Abschlusskonzert mit Mossolows Klavierkonzert, den «Notations» von Boulez, «Horos» von Xenakis und Goldmanns «Spannungen eingegrenzt» Signale, die bis nach West-Berlin starke Beachtung fanden. Es war das letzte Festival des DDR-Komponistenverbandes, der sich bald darauf auflöste. In der kulturellen Erbmasse der musikalisch engagierten DDR gehörte die Musik-Biennale zu den Hauptattraktionen. Berliner Senat und Bundesregierung entschlossen sich deshalb, diesen Aktivposten nicht dem Untergang preiszugeben, zumal die Planungen für 1991 fortgeschritten und Kompositionsaufträge bereits vergeben waren. Mit Mitteln aus Bonn und Berlin übernahm die Berliner Festspiele GmbH



Beispiel 2: Schönberg, «Ode an Napoleon» T. 183–186

chierte. Sie war nach Krasner geplant, bevor die erwähnten Gerüchte ihn beunruhigten. Warum vielleicht diese «Antwort» erst mit sechsjähriger Verspätung 1942 in der Ode gegeben wurde, könnte unter Umständen im Zusammenhang mit der Frage beantwortet werden, warum Schönberg nach fast sechs Jahren mit diesem op. 41 erstmals wieder ein Werk in der Reihentechnik geschrieben hat.

Es ist hier nicht der Ort, die Musik zur oben zitierten Text-Strophe zu analysieren. Die atavistischen Streicherglissandi, welche sie einleiten, mögen in ihrem «reinen Affekt» auf die enorme emo-

kann wohl selten so schön gezeigt werden wie mit diesen beinahe reihen-identischen und doch dermassen verschiedenartig klingenden Werken. Ob für Schönberg am Ende gar das zu beweisen war? Wir wissen, wie sehr sich Schönberg im amerikanischen Exil immer wieder ganz besonders nach Webern gesehnt hat – mehr wohl als nach «proud Austria». Wie müssen ihn deshalb jene bösen Gerüchte irritiert haben! Die kleine, in unhörbaren Zwölftonstrukturen versteckte Flaschenpost hat ihren Adressaten wohl nicht mehr erreicht. Wie deuten wir Nachgeborenen ihren Inhalt?

Roland Moser