

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1993)
Heft: 38

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Heister, Hanns-Werner / Rosset, Dominique / Steinauer, Mathias

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

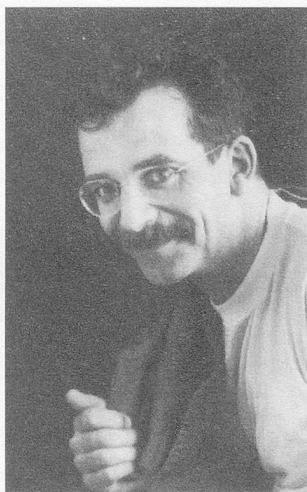
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Christoph Delz zum Gedenken

Am 13. September ist Christoph Delz im Alter von erst 43 Jahren gestorben. Trotz einer langwierigen Krankheit steckte er voller Pläne als Komponist und Pianist; doch nun ist das Ende für alle unerwartet rasch gekommen und noch ganz unfassbar. Im Frühjahr hat er nach erstaunlich kurzer, aber äusserst intensiver Arbeitszeit sein letztes Werk, die gut dreiviertel Stunden dauernde Kantate *Istanbul* für Soli, Chor, Klavier und grosses Orchester abgeschlossen. Die teilweise hastigen Schriftzüge der Partitur – ganz ungewohnt für den skrupulösen Kalligraphen Delz – zeugen vom enormen inneren Zeitdruck, unter dem dieses für ihn vielleicht radikalste und gleichzeitig rätselhafteste Werk entstanden ist. Zwischen den griechischen und lateinischen Texten aus der *Odyssee* und Ovids *Heroiden* gibt es Satzketten krudester Art, zum Teil in Umgangssprache, daneben aber auch den Luther-Choral *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfungen* im unveränderten Bach-Satz. Kunstvolle Chor- und Orchestersätze stehen neben Äusserungen von fast gewaltsamer Simplität. Wir kennen das oft aggressive Hereinnehmen roher Zeichen aus der Umwelt aus früheren Werken: Revolver-schüsse in *Die Atmer der Lydia*, einer subtilen Orchesterstudie über mit wissenschaftlicher Akribie analysierte und umgesetzte Atmungsvorgänge, oder die kreischende Kreissäge in seinem berühmten Orchesterstück *Im Dschungel*. Die Musik wirkt bei Delz immer wie auf Abruf. «Die Zeit springt wie eine defekte Schreibmaschine» schreibt Burroughs im *Naked Lunch*. Der Umgang mit der sich dehnen- den, überstürzenden, stillstehenden Zeit gehört zum Aufregendsten in Delz' Musik.

Die Liste seiner Werke – er war sehr selbstkritisch, hat etliches wieder zurückgezogen – ist kurz: 14 Werke, davon allein 5 Werke mit Chor, was für einen Komponisten seiner Generation sicher erstaunlich ist, 6 für oder mit Orchester, 8 mit solistischem Klavier. Als Pianist hat er sich also gewissermassen in seine Partituren mit hinein-komponiert. Die Mitwirkung bei den Aufführungen brachte ihm nicht nur den erhofften hautnahen Kontakt mit dem Klang, sondern auch die Möglichkeit, auf die Einstudierung in der ihm eigenen, minutiösen Art Einfluss zu nehmen. Auch als Pianist war er ganz unverwechselbar. Nicht einschmeichelnd, sondern streng, präzise, fast «sachlich»,

dabei mit sicherem Blick für das Besondere, das er jäh aufblitzen liess. Seine Vorlieben galten Schumann, Liszt, Debussy. Eine Aufnahme von Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* ist zur Zeit als CD greifbar, seine letzten Aufnahmen waren Liszts h-Moll-Sonate und die *Phantasie* von Schumann. Auf Aussenstehende wirkte Christoph Delz manchmal etwas distanziert. Wer ihm aber näherkam, lernte einen Menschen von grosser Herzlichkeit kennen, gepaart mit jener hellwachen Empfindsamkeit, die auch aus seiner Musik herausklingt für den, der sich von ihren Stacheln nicht abschrecken lässt. Auf unverständige Kritik reagierte er äusserst gereizt; andererseits war er imstand, einem eine Partitur zu schicken mit der treuerherzigen Bemerkung, er wolle das betreffende Werk vielleicht zurückziehen, man möge sich doch bitte dazu ganz ungeniert äussern... Kjell Keller sprach in einem kurzen Nachruf am Radio vom Aussenseiter Christoph Delz. Gewiss. Aber fühlen sich nicht mittlerweile alle, die etwas auf sich halten, in diesem kuriosen Land der verlorenen Identität als Aussenseiter? Besteht vielleicht die Schweizer Kulturlandschaft aus einer einzigen Ansammlung von Aussenseitern und Aussenseiterinnen?



Christoph Delz hat nach seiner Schulzeit in Basel – Lehr- und Konzertdiplom hatte er schon vor der Matura absolviert – die Schweiz verlassen, um in Köln (unter anderen bei Aloys Kontarsky und bei Stockhausen) weiter zu studieren. In Köln ist er bis 1989 wohnhaft geblieben, und dort hat er auch seine ersten Erfolge feiern können. 1983 erhielt er den Musikpreis der Stadt Köln. Einen internationalen Durchbruch erlebte er 1983 mit der Uraufführung seines Orchesterwerks *Im Dschungel* in Donaueschingen, wo später auch das Klavierkonzert und die *Jahreszeiten* aufgeführt wurden. Auch bei der BBC London gelangten etliche seiner Werke zur Aufführung und zu exzellenten Rundfunkproduktionen. Solche Erfolge wurden im schweizerischen Inland gelegentlich auch weniger freundlich vermerkt, und als Delz 1989 in die Schweiz zurückkehrte – er lebte bis zu seinem Tod in Riehen bei Basel – fühlte er sich einigermaßen isoliert vom Musikbetrieb. Wahrscheinlich wird er, der eher zurückhaltend und in seinen Kontaktnahmen sehr wählerisch war, zu dieser gewissen Isolation das seine beigetragen haben. Immerhin wurden in Zürich 1991 an den Juni-Festwochen seine *Joyce-Fantasie* und am IGMM-Weltmusikfest die *Jahreszeiten* für Klavier und Orchester uraufgeführt. Aber in Basel gab es seit dem Klavierkonzert in einer

Aufführung des Radioorchesters vor vielen Jahren meines Wissens keine Delz-Aufführung mehr, weder bei der IGMM noch beim Musik-Forum. Wer wagt sich nun an *Istanbul*? Es wäre der Schweizer Musik insgesamt zu wünschen, wenn das ebenso sperrige wie lohnende Œuvre von Christoph Delz mehr aufgeführt und auch in einer seinem Niveau entsprechenden Diskussion erst richtig entdeckt würde.

Roland Moser

Erhältliche CDs von Christoph Delz:

- *Im Dschungel*, Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung FONO FCD 97 742
- *Sils*, Klavierkonzert, Liszt: späte Klavierstücke FONO FCD 97 743
- *Arbeitslieder*, Klavierquartett, Streichquartett CTS-P 18-2

Livres Bücher

Zeugnisse einer Fassadenkultur

Viktor Ullmann: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt, mit einem Geleitwort von Thomas Mandl, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz

Verdrängte Musik Bd. 3, Von Bockel Verlag, Hamburg 1993, 139 S.

Das «Vorzugslager» für Juden v.a. aus der Tschechoslowakei war in Wahrheit ein Durchgangslager auf dem Weg in die Gaskammern von Treblinka und Auschwitz. Die Hölle als Normalzustand, das absehbare Abgeschlachtetwerden als Alltagserfahrung; auch und gerade da musste, so scheint es, musiziert werden. (Eine Frage und eine Antwort, die auch einer der Überlebenden gestellt und gegeben hat.) Es musste, weil die Nazis es aus propagandistischen Gründen nach aussen sowie zur Irreführung der im Ghetto gefangengehaltenen Juden brauchten; es musste, weil es die Eingeschlossenen selber brauchten und wollten. Von Ende 1941, als das Lager eingerichtet wurde, bis etwa Sommer 1942 setzte sich nach anfänglichen Verboten durch die SS ein allmählich wachsendes Musikleben durch, das, wie aus anderen Berichten bekannt ist, oft erhebliches Niveau erreichte – von den bedeutenden kompositorischen Leistungen, eben auch denen Ullmanns, einmal ganz abgesehen. Dass es zusätzlich zu den Veranstaltungen nun auch noch Kritiken gab, erhöht den Anschein einer gewissen Normalität, die freilich immer mehr den Charakter einer Fassadenkultur erhielt und gegen Ende, vor der fast vollständigen Liquidierung des Ghettos im Oktober 1943, Züge eines gespenstischen Potemkinschen Dorfes erhielt.

Ullmanns erhaltene Kritiken stammen von 1943/44; sie blieben bewahrt, weil

Ullmann alle seine Manuskripte vor seinem Abtransport nach Auschwitz einem Freund übergab, der dann überlebte. Möglicherweise hat Ullmann selber hier schon mit Blick auf die Nachwelt ausgewählt – jedenfalls beziehen sich diese Kritiken hauptsächlich auf musikalische Veranstaltungen ab einem gewissen Niveau. Dazu gehören u.a. Aufführungen der *Fledermaus*, des tschechischen Bauernspiels *Esther*, der *Serva Padrona*, *Zauberflöte*, des (unter den Ghetto-Insassen kontroversiellen) Verdi-*Requiem*s, Haydns *Schöpfung*, weiter Klavier- (u.a. mit Gideon Klein) und Lieder-Rezitate, Mozart- und Beethoven-Abende.

Den umfang- und aufschlussreichen, in mühsamer Kleinarbeit zusammengestellten Erläuterungen von Ingo Schultz konnte ich nicht entnehmen, wie, in welchem Medium, die Musikkritiken eigentlich erschienen sind. Der Sache nach sind es sorgfältige und meist relativ ausführliche Interpretations- und ggf. auch Werkkritiken, deren Ton und Gehalt kaum von Ullmanns anthroposophischer Weltsicht angekränkt erscheinen und, trotz oder wegen des journalistischen Genres, wohl auch wegen einer gewissen Öffentlichkeitsorientierung, weit weniger verschmückt wirken als seine erhalten gebliebenen privaten Aufzeichnungen. (Siehe *Dissonanz* Nr. 36, S. 37). Wie die Veranstaltungen und ihre Programme selbst, so bezieht auch Ullmann oft mehr oder minder unverhohlenen Stellung zur realen Situation, soweit es die Terror- und Zensurbedingungen eben erlaubten. Kommentare von damaligen Ohren- und Augenzeugen, die Schultz anderen Quellen entnimmt, profilieren zusätzlich den finsternen historischen Kontext dieser Texte.

Hanns-Werner Heister

Nouveaux rapports entre mots et sons

Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg (éd.): *Poésies sonores*
Editions Contrechamps, Genève 1992,
273 p.

La publication à Genève, sous la direction de Vincent Barras, de ce volume consacré à la poésie sonore n'a rien de fortuit: depuis plusieurs années, le musicien, très actif sur la scène contemporaine genevoise, se passionne en effet pour ce genre artistique autour duquel il organise fréquemment des manifestations. Intéressé autant par la pratique que par les courants musicaux et les démarches intellectuelles qui les suscitent, Vincent Barras avait tous les atouts pour donner forme, avec son complice Nicholas Zurbrugg, à un panorama fouillé et actuel de ces poésies sonores qui, mal connues, sont pourtant aussi vivantes que stimulantes.

Ce livre est une véritable somme sur la poésie sonore mais, mieux encore, un lieu de rencontres avec ceux qui la pratiquent, la réinventent et lui donnent

toute sa diversité. Suite de textes, d'entretiens et de manifestes signés d'une vingtaine d'acteurs de la scène internationale, il ne manquera pas d'interpeller tous ceux qui, tant en littérature qu'en musique, sont à la recherche de nouveaux espaces et d'autres façons de penser les relations entre mots et sons. Certains articles font allusion aux origines de la poésie sonore, au début de ce siècle, permettant de la situer dans un contexte artistique et socio-politique plus large. D'autres, qui sont la majorité, relatent des cheminements d'individus, autant de prises de conscience qui ont donné naissance à des formes artistiques spécifiques, diverses et parfois aussi contradictoires, allant de la *live performance* à l'art radio, en passant par des formules mixtes des plus sobres au plus visuelles. A ce propos, il est intéressant de noter combien la modernité et ses apports technologiques ont donné un nouvel élan à certains poètes: «Le studio de musique électronique constitue comme le milieu naturel (naturel au second degré!) de la P.S. Quoique les poètes eux-mêmes n'en soient peut-être pas également convaincus, c'est par là qu'a des chances de s'opérer la grande percée dont la poésie aujourd'hui ressent le besoin pour ne pas étouffer. Plus encore: nos médias permettent la réalisation d'un désir que la voix porte en elle depuis toujours: désir de se fixer sans cesser d'être elle-même; de subsister en échappant à la dénaturation que lui inflige l'écriture. De vaincre par là le temps fugitif, et de durer dans l'espace qu'elle a rempli», note par exemple Paul Zumthor.

Au fil des articles, des plus structurés aux plus fragmentaires et polémiques, les artisans poètes présentent leurs motivations et leurs préoccupations, tentant de les refléter parfois dans leur façon d'écrire, de visualiser leur démarche sur la page à défaut de pouvoir la faire entendre. La lecture en est souvent passionnante, agissant comme une continue interrogation et remise en question pour quiconque s'intéresse aux matières sonores, au texte et au sens. La poésie sonore a fait table rase du passé, des conventions de l'écoute musicale, de l'histoire. Elle a établi des relations ouvertes entre sons et sens, permettant, comme le dit le Français Henri Chopin, d'éliminer le «côté solide» des mots pour aller dans l'«au-delà du sens», mais elle a surtout osé un autre rapport à l'art. Vivant autant des phonèmes que du grain de la voix, de la «rumeur» du corps et des gestes du poète disant, la poésie sonore n'a rien d'une poésie simplement «orale» ni, d'ailleurs, d'une pièce de théâtre – même si, selon l'un des intervenants du livre, elle serait le seul véritable «opéra». Elle se cherche et parfois se découvre d'autres relations avec la vie, son urgence, ses émotions, ses bruits. Et les relations de la poésie sonore à la musique d'aujourd'hui sont aussi tumultueuses, certains poètes y portant intérêt (intérêt réciproque venant de la part, par exemple, de John

Cage ou Luciano Berio), d'autres lui tournant carrément le dos.

Une lecture fertile, donc, que ce livre qui, en explorant un domaine artistique nouveau, parvient également, en creux, à redessiner les enjeux d'un art aussi établi et foisonnant que l'art musical.

Dominique Rosset

Im Einzelnen wichtige Anregungen

Eva-Maria Houben: *Die Aufhebung der Zeit*

Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992,
291 S.

«Jean Gebser war doch ein Scharlatan.» So brachte es kürzlich ein von mir sehr verehrter älterer Kollege und Lehrer auf den Punkt: Der Schweizer Kulturphilosoph Jean Gebser (1905-1973) genießt zur Zeit in weiten Kreisen nicht gerade hohes Ansehen. Symptomatisch dafür ist auch die Tatsache, dass ihn weitverbreitete Abrisse der Philosophiegeschichte schlicht nicht erwähnen (DTV Atlas/H. J. Störig). Als «In-book» einer ganzen Generation bezeichnete Joachim E. Berendt Gebsters Hauptwerk «Ursprung und Gegenwart», und es ist vermutlich der diesem Werk zugewachsene Charakter einer Heilslehre, der viele Wissenschaftler von einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Gebsters Gedanken fernhält.

Houbens Buch gerät so zur regelbestätigenden Ausnahme: «Auch auf die Gefahr hin, bereits ante festum in Verzug zu geraten, soll nicht geleugnet werden, dass die Philosophie Gebsters eine der entscheidenden Grundlagen dieser Arbeit ist. [...] Doch selbst wenn weder Gebsters Vision vom 'integralen Bewusstsein' sich bestätigen noch seine Untersuchung der verschiedenen 'Bewusstseinsstrukturen' in der von ihm vorgeschlagenen Form sich durchsetzen sollte, sind seine Überlegungen hilfreich genug, auf Neues aufmerksam zu werden und es mit wissenschaftlichen Methoden zu untersuchen.» (J. Gebsters Thesen hier zum allgemeinen Verständnis kurz zusammenzufassen, erscheint mir äusserst schwierig, wenn nicht sogar problematisch. So gelingt es E.M. Houben aus meiner Sicht auch nicht, Gebsters «Versuch, die Spätzeit des 20. Jh. vor dem Hintergrund der gesamten Menschheitsgeschichte zu sehen und zu deuten» dem/der nicht schon «eingeweichten» Leser/Leserin auf den paar Seiten, die sie dazu verwendet, verständlich zu machen. Ich denke, man wird um eine Lektüre seines Hauptwerkes «Ursprung und Gegenwart» nicht herumkommen, will man Houbens Gedanken auf diesem Hintergrund verstehen.)

Weiter führt sie eine inzwischen fast zum Klischee verkommene Kritik an Gebsters Werk gleich selbst an: «Gebsters Beobachtungen zur Musik sind kaum systematisch zusammengefasst, auch sind seine Musikbeispiele unpräzise erläutert und sehr allgemein gehalten. Keines der Kapitel zu einzelnen

Wissenschaften oder Künsten erhebt allerdings den Anspruch auf Ausführlichkeit oder gar Vollständigkeit, doch vermögen die Hinweise im einzelnen wichtige Anregungen zu geben.» Und genau diese Hinweise nimmt nun Houben auf. Man ist versucht zu sagen: endlich! Endlich wagt sich jemand daran, Gebasers Kapitel über die Musik zu präzisieren, zu deuten und nicht zuletzt mit viel Sachverstand und unter Berücksichtigung gegenwärtiger Musik «neu» zu schreiben. Natürlich geht die Autorin auch darüber hinaus und findet im Laufe ihrer Arbeit zu eigenen, teilweise höchst interessanten Querverbindungen bei der «Sichtung» einer grossen Fülle an Material.

Neben der Auswertung der musikwissenschaftlichen Literatur zum Thema und veröffentlichten Äusserungen von Komponisten (Ligeti, Stockhausen, Busoni, Cage, Schönberg, Boulez, Lachenmann, B.A. Zimmermann, Schnebel, Messiaen etc.), werden auch bildende Künste, philosophische und literarische Texte (Bergson, Adorno, Sloterdijk, Kant, Rilke etc.) mit Gebasers Ideen in Beziehung gebracht. Sehr geschickt sucht die Autorin auch in Musik aus «vergangenen Zeiten» – vornehmlich bei C.Ph.E. Bach, Schubert und Schumann – nach Anzeichen einer beginnenden «Auflösung» der Zeit. Sehr seriös erscheint mir im übrigen die Klarstellung und Hinterfragung der verwendeten Begriffe («Zeit», «Struktur» etc.). Dies verhilft den doch oft nur schlecht beschreibbaren Phänomenen zu grösserer Konkretheit.

Ein wichtiger methodischer Ansatz war ausserdem eine «Komponistenbefragung»: «Über den Vergleich der verschiedenen Aussagen sollten allgemeine, übertragbare Aspekte des Komponierens [...] in der Auseinandersetzung mit dem Zeitproblem herausgefunden werden.» Natürlich waren nicht alle am 30.7.1987 angeschriebenen Komponisten zur «Mitarbeit» zu bewegen. Während einige lieber ihre (kostbare) Zeit mit Komponieren zubringen wollten, waren andere (Rihm, Von Schweinitz, Jung, Bialas) immerhin dazu bereit, persönliche Gedanken zum Thema «Zeit» E.M. Houben brieflich mitzuteilen.

Spätestens hier muss nun aber auch Kritik einsetzen. Die zuerst bestechende Idee der «Komponisten-Interviews» entpuppte sich beim Lesen des Buches zunehmend als Stolperstein. Was die Autorin nämlich nur ungern erwähnt – man erfährt es überhaupt erst beim Lesen des «Kleingedruckten» (Fussnoten) – ist die Tatsache, dass sie nur gerade acht Komponisten «befragte»: Bauer, Dimov, Dülken, Flammer, Hesspos, Linke, Michael und Hufschmidt. Bisher erlangten nur wenige von ihnen überregionale Ausstrahlungskraft. Daraus nun aber «allgemein übertragbare Aspekte des Komponierens» ableiten zu wollen, erscheint mir nicht eben «wissenschaftlich». Diesen acht Komponisten wurde nun sehr viel Raum für ihre Ansichten und Werke gewährt. Dies

geht oft soweit, dass man sich dem Eindruck kaum entziehen kann, die Autorin habe – sie meinte vielleicht, es den «Befragten» schuldig zu sein – fast alles in den Gesprächen gesammelte Material unbedingt unterbringen wollen. So wird bereits Gesagtes ausgiebig wiederholt (z.B. S. 180 über Dimov), was bestimmt nicht der an Gebser orientierten «integralen» Darstellungsweise (kein Kontinuum, vielmehr netzartiger Aufbau), die an sich ganz schön realisiert wurde und auch sicher der Einheit von Form und Inhalt des Buches entspricht, zugeschrieben werden darf.

Dies alles wäre sicherlich zu ertragen – es hat ja bestimmt auch seinen Reiz, (noch) weniger bekannte Musik kennenzulernen –, würde diesen Werken und Ansichten nicht der Stempel der «Neuheit» und der allergrössten Wichtigkeit aufgedrückt und zugleich bedeutendere Aussagen, Komponisten und deren Werke schlicht übergangen. Einige Beispiele:

a) Houben wertet selten die aufgelisteten Informationen. So steht oft Interessantes neben Belanglosem. Dadurch entsteht nicht nur eine gegenseitige Nivellierung, sondern man gewinnt auch den Eindruck, Houben besitze den nötigen Überblick nicht, um die Informationen in ihrer Bedeutung zu gewichten (siehe S. 205 «Unendliche Form» u.a.).

b) Formale Zeitgliederung mit Hilfe der Fibonacci-Zahlenreihe beschreibt Houben anhand von Flammers Werken und Aussagen. Weder Bartók noch der Begriff des goldenen Schnittes werden erwähnt.

c) Analog Bergs «Lulu-Akkord» begreift Houben jeden Zwölftonakkord als Todessymbol («... weil alle Dynamik in ihm stillsteht, ohne dass sie sich löste»). Unterschlagen wird hier u.a. die wohl wichtigste Schaffensperiode Lutoslawskis, den sie wie andere zentrale Komponisten übergeht.

d) Im Kapitel über «planvolle Improvisation» (S. 203) werden Techniken, die Lutoslawski schon vor über 30 Jahren exemplarisch vorführte, als Errungenschaften Linkes verkauft.

e) Im Kapitel «Überforderung der Wahrnehmung» führt Houben zum x-ten Mal Messiaen, Ligeti und B.A. Zimmermann ins Feld, was dem Buch nicht nur eine gewisse Einseitigkeit einträgt, sondern auch Zweifel am nötigen Überblick der Autorin über die Musik der letzten Jahre aufkommen lässt. (Fernyough wird weder hier noch sonstwo erwähnt.)

f) Auch dort, wo Houben über Rhythmik spricht, kommen alle Beispiele wieder aus der gleichen «Ecke». (Kurtágs Musik bleibt unerwähnt: Dabei hätten seine spezifische Art der Rhythmusnotation, sowie seine Vorliebe fürs Fragmentarische sicherlich besser zum Thema gepasst.)

g) Im Kapitel über «Sprachgesten» bleibt Janáček unerwähnt.

h) Mit Bezug auf die Ricordi-Ausgabe von Schumanns *Carnaval* behauptet die

Autorin schlicht, die *Sphinxes* sollten nicht gespielt werden. (Woher Ricordi diese Gewissheit nimmt, bleibt unklar.) Der Autorin gefällt der Gedanke, dass diese drei *Sphinxes* «rätselhaft unwirklich» sind, was sie natürlich auch wären, wenn man sie spielte. Leider verpasst sie es, Schnebels Gedanken zu dieser Stelle – und seine Empfindungen von «Aufhebung der Zeit» – zu zitieren. Sie hätten gerade unter der Annahme, dass man die *Sphinxes* spielen würde, ideal in ihr Konzept gepasst.

i) Stichprobenartige Überprüfungen von angeführten Beispielen haben ergeben, dass nicht alle Zitate genau verifiziert wurden. So schlichen sich (öfters?) kleine Ungenauigkeiten ein. So z.B. bei Ligetis Einschätzung des Schlusses des ersten Satzes der 5. Sinfonie von Mahler (S. 237): Die grosse Trommel erklingt nicht erst nach den Trompeten (und zusammen mit der Flöte), sondern schon einige Takte früher. Allerdings ändert das nur wenig an der von Ligeti richtig erfassten «akustischen Täuschung». Wohl aber scheint mir ein Zitat unbesonnen übernommen zu sein, was den Eindruck einer leicht unsauberen Recherchierarbeit aufkommen lässt.

Zum Schluss bleibt neben einer gewissen «Deutschzentriertheit» – manche Abschnitte gemahnen gar an «Nachrichten aus der Provinz» – der Eindruck zurück, dass der offensichtliche Mangel in Gebasers Ausführungen über Musik auch hier nicht wettgemacht werden konnte. Schade!

Aber gäbe man Houben den gleichen Bonus, wie sie ihn Gebser gibt, und erwartete man also keine «Vollständigkeit», so könnte man auch ihr zugute halten, dass ihre «Hinweise im einzelnen wichtige Anregungen zu geben vermögen». Die Auseinandersetzung mit ihren Gedanken und dem von ihr zusammengetragenen Material ist oft sehr spannend. Zudem ist es ein Buch, das in vielen Punkten die (ergänzende) Kritik geradezu herausfordert, ein Buch, das einen wach hält und die eigene Sensibilität gegenüber dem in der Musik zentralen Faktor «Zeit» schärft.

Mathias Steinauer

Meyerbeer: Mein Prophet des Films?

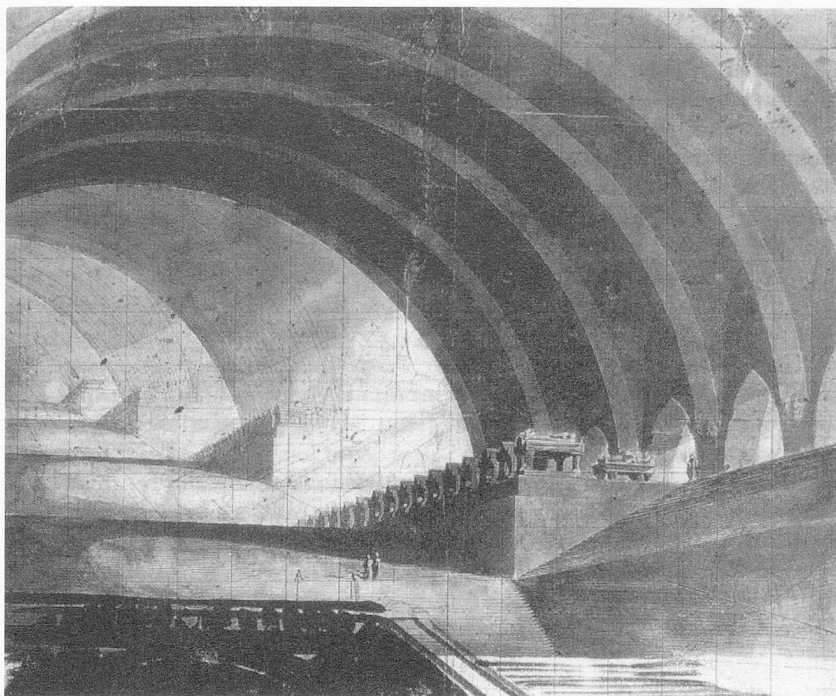
Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*
Verlag J.B.Metzler, Stuttgart 1992, 491 S.

Bücher über Musik zu lesen ist selten ein Vergnügen. Dafür sind die meisten Musikwissenschaftler schlicht zu bieder und borniert. Wann schaut schon mal einer dieser Taktezähler über sein Notenpültchen in den noch unvertonten Rest der grossen weiten Welt hinaus? Na? Sehen Sie, auf Anhiel fallen Ihnen auch nicht mehr als zwei, drei ein. Aber wenn, ja dann –! Wenn einer mal die Nase aus der Mensurklemme zieht, weht gleich ein frischer Wind durch die Notenblätter. Den Kopf zu lüften, brach

namentlich Anselm Gerhard auf, reiste Richtung «Hauptstadt des 19. Jahrhunderts» und zeigte, wie vorher schon Kollege Braunbehrens bei seinem Einzug in Wien, dass auch in Paris die Alleen nicht ausschliesslich mit Notenhälsen bepflanzt sind. Denn für die komplexen Analysen des vielgeschmähten Phänomens «Grosse Oper» nutzt unser Autor die vielfältigsten politischen, ökonomischen und ideengeschichtlichen Quellen und macht dazu erst noch manch aufschlussreichen Abstecher zu Cäciliass Kunstschwester. So streut er durch das ganze dicke Buch Vergleiche zwischen Meyerbeers dramaturgischen Innovationen und der Technik des späteren Kinos ein, ja, er versteigt sich gar – wenn schon Wind, dann gleich stürmisch! – zu der interessanten (wenn auch zugegebenermassen unbewiesenen) These, «dass die aussergewöhnlich erfolgreichen Tage der 'grand opéra' nicht zufällig genau in dem Moment gezählt waren, als der Stummfilm auf den Plan trat» (136); mehr noch, er besteht geradezu darauf, «dass die 'grand opéra' *erstes Opfer* [Hervorhebung FK] des entstehenden Kinos wurde» (358). Obwohl diese Ehre eher dem Melodramtheater gebühren dürfte, das ja mit den *Nickelodeons*, jenen Groschenfilmbuden der Vorstädte, in weit unmittelbarerem Konkurrenzkampf stand als die subventionierten Opernhäuser, legt die Analogie Kino/Grosse Oper einige verblüffende Parallelen frei. Da ist von Wechsel zwischen «Grossaufnahme» und «szenischer Totale» die Rede und werden Begriffe wie «Rückblende», «Filmschnitt» und «*suspense*» durchaus einleuchtend zur Erläuterung der Kühnheiten einiger typisch Meyerbeerschen Szenendispositionen herangezogen. Aber – da fängt es schon an! – die Grenze zwischen technischer Analogie und freier Metapher ist nicht immer klar gezogen. So würde, ernstgenommen, der aus einer «scheinbaren 'Beschleunigung' der Zeitwahrnehmung resultierende 'Zeitraffer'-Effekt» (168) filmtechnisch nichts anderes bedeuten, als dass die Personen auf der Bühne wie Idioten herumrennen müssten. Gemeint ist offenbar eine Verfahrensweise, die im Kino als Ellipse bekannt ist. (Ach, wie gut tut es doch, auch mal pedantisch sein zu dürfen!) Ein anderes Mal wird der eher in der Bildenden Kunst beheimatete Begriff der Collage mit jenem der Montage verwechselt, wenn es von der Collage heisst, dass diese heute noch in ihrer auf den Film vorausweisenden Modernität überrasche (270). Solche terminologische Ungenauigkeiten mögen nebensächlich erscheinen, verraten aber – bei der Häufigkeit, mit der Film und Grosse Oper hier miteinander in Beziehung gesetzt werden – eine etwas unsichere Hand. Gleich zweimal wird (als immerhin einziger überhaupt erwähnter Regisseur!) Hitchcock zum Vergleich mit Meyerbeer herangezogen. Abgesehen davon, dass die beiden nicht verschiedener sein könnten, ist der Vergleich das eine Mal

ungenau, das andere Mal schlicht falsch. Ungenau, weil der um ein Liedchen gebaute Plot in *The Lady Vanishes* weitaus typischer realisiert ist als in dem von Gerhard herangezogenen Film *The Man who Knew Too Much*, und weil das Verfahren, wenn schon, deutlichere Verwandtschaft mit Grétrys *Richard Cœur-de-Lion* aufweist als mit Meyerbeers *Les Huguenots*, wo der «Feste Burg»-Choral, den Gerhard (mit gut verstecktem Witz) in Beziehung zu jenem von Hitch genüsslich verbratenen Doris Day-Song *Que sera?* setzt, einen völlig anderen, weitaus multifunktionaleren Stellenwert hat. Eindeutig nicht zutreffend dann ist die Feststellung, dass die auskomponierten szenischen Accelerandi in Meyerbeers Opern «endgültig den filmischen Techniken eines Alfred Hitchcock näher[stehen]» (176) würden. Wenn sie etwas in der Filmgeschichte nahestehen, dann den virtuosen Strettas eines D. W. Griffith oder Buster Keaton, die die Ereignisse immer wieder in eine fulminante Schlussjagd münden lassen, – mit dem bezeichnenden Unterschied allerdings, dass den Stummfilmhelden immer eine Rettung in letzter Sekunde ins Haus rennt, die Meyerbeerschen Protagonisten dagegen unversöhnlich in die Katastrophe gehetzt werden. Zu Recht aber sieht Gerhard in der «Entliterarisierung» (290) des Librettos und seiner konsequenten Einordnung unter die Gesamtstrategie der musikszenischen Erfindung einen Vorgang, der das Libretto der «Funktion eines Drehbuchs im Film unserer Tage annäherte» (289). Um so merkwürdiger dann, dass er wenige Seiten später einen zeitgenössischen Einwand unwidersprochen, ja verständnisvoll kolportiert, demzufolge «die generalstabsmässig geplante Einführung arbeitsteiliger Techniken bei der Verfertigung von Kunstwerken als unkünstlerischer Ausdruck eines technischen Zeitalters scheinen musste, dessen Innovationen mit ängstlichem Misstrauen wahrgenommen wurden» (296). Entweder verstehe ich den Satz nicht, oder hier werden ästhetische Neuerungen mit den bornierten Massstäben eines Teils des damaligen Publikums gemessen. Wie dem auch sei, das von Gerhard in vielen Aspekten der Grossen Oper freigelegte kinematographische Verfahren ist grundsätzlich valid, fand in dieser Gattung doch unübersehbar eine «optische Revolution» statt, ein durchaus filmisch zu nennendes *thinking in pictures*, das unter anderem ermöglichte, dass in der Oper nicht länger auf bekannte Stoffe zurückgegriffen werden musste und die Textbücher im Regal bleiben konnten. Denn alles hatte, wie ein Zeitgenosse sagte, «comprendibile all'occhio» (289) zu sein. Das allerdings war keine opernspezifische Forderung, sondern ist in der ganzen Theaterentwicklung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten, vor allem im Volkstheater, im stummen Spiel der sogenannten *dumbshows* zumal und im Melodram, wo in spektakulären Tableaus gar dressierte Hunde die *leading parts*

an sich rissen (und dem Bösewicht ganze Fetzen aus dem Kostüm). Die Bezeichnung des Melodrams durch einen seiner Begründer als *roman en action* bringt einen weiteren wichtigen Wegbereiter filmischer Techniken ins Spiel, den Roman eben; bezeichnete doch Sergej Eisenstein «(Charles) Dickens' nearness to the characteristics of cinema in method, style, and especially in viewpoint and exposition» als «indeed amazing».¹ Die Kunst im vorigen Jahrhundert war eben eine einzige Glücke, unentwegt daran, das Film-Ei auszubrüten. Dass das Theater sich dafür des Romans als Kunstmutter bediente, steht nur scheinbar im Widerspruch zur kinokonformen Tendenz, alles Textliche durch Bild- und Klangdiskurse zu ersetzen. Denn die dem Roman abgeschauten Erzählformen führten auf der Bühne zu derart gedrängten Szenenabläufen und -verschachtelungen, dass die üblicherweise in den Dialogen bzw. Rezitativen verpackten Erläuterungen bei weitem nicht mehr ausreichten, die vielen und rasch wechselnden Schicksalskonfigurationen, in denen der Plot sich nun verknäulte, angemessen zu entwirren. Da mussten andere akustische und optische Kläranlagen her! Diese Entwicklung hat Meyerbeer wie kaum ein anderer im Musiktheater vorangetrieben. Dass seine Experimente dabei noch heute als blosser Effekt missverstanden werden, zeigt die Tatsache, dass sogar ein so kluger Kopf wie Gerhard bei der Deutung des Schlusses der *Huguenots* passen muss. «Für diese nur 80 Sekunden dauernde Schlusszene» hat der Komponist scheinbar sinnloserweise «noch einmal einen Szenenwechsel vorgesehen» (197) – um «noch einmal zu unterstreichen, dass diese Oper in Paris spielt», wie Gerhard meint. Nun, das Wahrzeichen der Notre-Dame hätte wohl auf jeder anderen Kulisse Platz gehabt, dafür braucht es keinen Dekorwechsel in letzter Minute. Der wirkliche Grund dürfte vielmehr in einer (wiederum) romanhaften Techniken nachbildenden, (abermals) den Film vorausahnenden Novität liegen. Jenes Ortswechsels wegen nämlich werden die eingekesselten Helden statt hier dort, statt in dieser Strasse eben in der nächsten niedergeschossen. *So what?*, werden Sie sagen. Ich meine: Die nachgeschobene Kulisse potenziert in kühn verkürzender Ellipse und mit rein optischen Mitteln die vollkommene Ausweglosigkeit der Schlusskonstellation. Konsequenterweise geschieht dies, als Höhepunkt eines szenischen Accelerandos, nicht (nur) mittels statischer Bühnenarrangements – etwa indem die Soldaten an allen Bühnenecken und -enden auftauchen –, sondern buchstäblich als rasche Schnittfolge. Rasch, weil der fast unmittelbar auf den Szenenwechsel folgende Schluss der Oper jetzt wie ein zusätzlicher *shock cut* wirkt, der den Zuschauer ebenso plötzlich wie konsterniert zurücklässt. Wenn ich also in der konkreten Deutung der Meyerbeerschen Dramaturgie nicht immer mit dem Autor konform



Von Charles Polycarpe angefertigte Skizze für die Dekoration des ersten Bilds im fünften Akt des «Prophète»

gehe, so lässt sich dennoch nicht übersehen, dass sein grundsätzlicher Ansatz – das Eindringen moderner Lebenserfahrung in die Welt der Oper – Wesentliches für die so oft verunglimpfte Ästhetik der Pariser *grand opéra* ans Tageslicht fördert. Denn gerade in jener Kulissenrochade des Hugenottenfinals schlägt sich ein typisch urbanes Wahrnehmungsmuster nieder. Erstmals in der Geschichte der Oper dürfte hier für das Verlorensein im grossstädtischen Labyrinth ein überzeugendes theatralisches Äquivalent gefunden worden sein. Die Verarbeitung der urbanen Wirklichkeit als gigantische *blackbox* der Erfahrung war offensichtlich – der Autor stützt diese Behauptung mit einer eindrücklichen Fülle an Beweisen – der wesentliche Motor für die drastische Neuformierung des Musiktheaters im Paris der dreissiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Und es ist leicht – von einem derart anregungsreichen Buch auf die richtige Spur gesetzt –, selbst wie ein Flaneur durch die Meyerbeersche Klangmetropole zu streunen und fündig zu werden. Sind seine wichtigsten Opern wohl etwa deshalb gigantische Torsi, weil sich auch darin die «nichttotalisierbare Totalität» (Fredric Jameson)² der Grossstadt spiegelt? Immerhin würde eine komplette Aufführung mit sämtlicher Musik im Falle des *Prophète* um ein Vielfaches die Dauer der «Endfassung-in-letzter-Minute» übersteigen. Womöglich haben wir es hier innerästhetisch mit einer weiteren Folge des Vordringens des (für die Darstellung grossstädtischer Alltagserfahrung geradezu prädestinierten) Romans in die musikszenische Faktur zu tun, die ihrerseits auf den Film vorausweist. Denn gerade der Film neigt spätestens seit Stroheims Grossstadtepos *Greed* (1924) – einem Werk, das in seiner ursprünglichen Fassung nicht weniger als

zehn Stunden dauerte – immer wieder dazu, konventionelle Vorführungszeiten zu sprengen. Vergleicht man die Grosse Oper mit den Romanen ihrer Zeit, so überrascht weniger die bei soviel gemeinsamem Mittelalter zu erwartende Verwandtschaft mit den historischen Romanen von Walter Scott und Victor Hugo, als jene mit den grossen realistischen Gegenwartsromanen eines Balzac, Dickens und Flaubert. Für einmal hinkte hier die Musik den anderen Museen nicht hinterher, entstanden doch jene Romane, zu denen insbesondere *Le Prophète* am meisten (tiefen-)strukturelle und ideologische Bezüge aufweist, Dickens' *Great Expectations* und Flauberts *L'éducation sentimentale*, viele Jahre später! Und – Gerhard wird sich freuen – um wieviel mehr ging die Musik erst dem Film voraus! Gibt es doch in der Grundkonstellation auffallende Ähnlichkeiten zwischen dem *Prophète* und Viscontis neorealistischem Kino-Melodram *Rocco e i suoi fratelli* aus dem Jahr 1960. (Schon sechs Jahre zuvor hatte Visconti einen Link zwischen Oper und Film hergestellt, als er die Handlung seines *Senso* mit einem abgefilmten Bühnentableau aus Verdis *Trovatore* richtiggehend in Gang setzte.) Wie Jean trägt auch der blasse Titelheld Rocco messianische Züge, und wie im *Prophète* zermalmt in *Rocco* die Grossstadt die Ambitionen von Provinzlern, kann eine dominierende Mama die Katastrophe nicht abwenden und wird der Gute schuldlos schuldig, um ebenso unfreiwillig Karriere zu machen. Zumal die Parallelen des der vorsozialistischen Wiedertäuferbewegung gewidmeten Musikdramas zu Flauberts Epos über die 48er-Revolution sind mitunter verblüffend. Es würde zu weit gehen, sie hier alle darzulegen. Zwei Ausnahmen will ich jedoch machen, weil sie sich zugleich – die saure Pflicht ruft! – mit

einer Kritik an Gerhards Buch verknüpfen lassen. In der Metropole bekommt Erfahrung eine vollkommen neue Qualität, die sich nicht zuletzt in einem merkwürdig gewandelten Erleben von Kausalität niederschlägt. Grob gesagt: Im Erleben des urbanen Alltags scheinen sich mitunter Ursache und Folge zeitlich zu vertauschen. Jeder von uns kennt dieses Phänomen, das im wesentlichen eine Folge anonymisierter, unübersichtlicher Strukturen ist. So wird der Städter mit einem bestimmten Phänomen seiner Stadt konfrontiert und darf dann aus den Medien erfahren, woraus und warum es entstand. Aufstände machen da keine Ausnahme – im Gegenteil, wie das unerwartete Auftauchen der Zürcher Jugendbewegung Anfang der 80er Jahre unmissverständlich gezeigt hat. Und wenn es schon in der Schweiz unübersichtlich wird ...! «Vor dem Ministerium [...] feuert das Militär auf das Volk», schreibt Meyerbeer zur Zeit der 48er-Revolution in sein Tagebuch «und viele Opfer fallen. Was dazu Veranlassung gegeben hat, weiss ich nicht.» (224) Gerhard setzt diese Eintragung zu Recht in bezug zu einer eigenartigen dramaturgischen Kausalitätsverkehrung im ersten Akt des *Prophète*, wo zunächst die oppositionelle Agitation in Erscheinung tritt und erst dann, wie nachgereicht, die Missstände sichtbar werden, an denen sie sich doch zu entzünden hätten. Unser Autor nimmt aber beides, Tagebuchnotiz wie Szenenarrangement, als Belege für eine angeblich reaktionäre Grundhaltung des Komponisten. Die Überschrift des dem *Prophète* gewidmeten Kapitels – «Meyerbeer und die Reaktion» – verleiht dieser Deutung zusätzliches Gewicht. Zu Unrecht, wie ich meine, dürften doch für künstlerische Aussagen die Privatansichten Meyerbeers (mal angenommen, sie waren so, wie Gerhard sie beschreibt) ebenso unerheblich sein wie die aristokratischen Überzeugungen eines Balzac³ oder die nihilistischen eines Flaubert. In dessen *Education*, die auf einer möglichst nüchternen Beschreibung des Pariser Lebens zur Zeit der 48er-Revolution fusst, gibt es übrigens die gleiche Kausalitätsvertauschung. Auch dort fallen, aller sonstigen Detailfreude zum Trotz, die ersten Revolten wie vom Himmel und heisst es verallgemeinernd, dass es «in Paris seit sechs Monaten diese unerklärlichen Zusammenrottungen» gibt.⁴ Eine weitere Folge modernster Unübersichtlichkeit ist, dass die Exposition immer tiefer in den Plot vordringt; Gerhard weist auf die erstaunliche Tatsache hin, dass der Titelheld des *Prophète* erst im zweiten Akt auftritt. Dass ein derartiges Hinauszögern kein ausschliesslich dramaturgisches Phänomen ist, zeigt Gerhard – eine seiner vielen Trouvaillen – am Beispiel der allmählichen Entstehung, ja man muss schon sagen: der Infiltrierung des berühmten Krönungsmarsches. Meyerbeer stellt hier die Tradition des Leitmotivs, kaum hat sie sich halbwegs herausgebildet, schon auf den Kopf,

indem er Durchführung und Exposition mir nichts, dir nichts vertauscht. Das ist erstaunlich, scheint doch der Formdruck der Konvention in der Musik gemeinhin so gross, dass derartige Wirkung/Ursache-Vertauschungen nur höchst selten ihren Weg in Partituren gefunden haben. Mir ist in der Instrumentalmusik nur ein einziges, ähnlich kühnes Äquivalent moderner Erlebnisprozesse bekannt: das Adagio-Thema im ersten Satz von Schumanns *Fantasie* opus 17, das zunächst eine Reihe von Varianten durchläuft, um erst gegen Ende die Maske fallen zu lassen und seine Herkunft aus Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte* offenzulegen⁵. Die Suspension expositorischer Klarheit ist bei Meyerbeer ähnlich weit fortgeschritten, und ihre Anwendung auf das Musikdrama bewirkt das genaue Gegenteil jenes überdeutlichen, melodramatischen Plots, dessen Bedienung ihm – merkwürdigerweise auch von Gerhard – immer wieder vorgeworfen wird. Die brutal überzeichnende Klarheit des Melodrams hatte gewiss ihre Ursache in den gleichen anonymisierten Lebensverhältnissen der Grossstadt, deren unmittelbares Abbild aber nicht jene Klapptürdramaturgien sind, sondern gerade die oben beschriebenen «verkehrten» Durchführungskonstruktionen. Grossstädtische Verwicklungen brauchen, um halbwegs einsichtig zu werden, zwangsläufig umständlichere Erläuterungen als Vorfälle, die sich in einer übersichtlichen ländlichen Kommunität ereignen. Die nicht tot zu kriegenden melodramatischen Konventionen sind wohl auch deshalb so beliebt, weil sie plot-entlastende Abkürzungsverfahren darstellen, verflücht handliche Expositionsbindiger aufbieten. Umso erstaunlicher darum, wie Meyerbeer schon zu einem derart frühen Zeitpunkt in der Entstehung grossstädtischer Ästhetik die Klischees typisch melodramatischer Kolportage – ganz im Gegensatz zu Verdi etwa – zu umgehen weiss, ohne dass seine Dramaturgie einer «nichttotalisierbaren Totalität» dabei ins Uferlose steuert. Einer der «Kniffe», der er sich dabei bedient, hat die Gestalt zombieartiger Helden, deren auffallendste Charaktereigenschaft – konträr zur damals gängigen Überzeichnung – gerade die Abwesenheit von Eigenschaften ist. Sie lassen sich wie willenlose Schachfiguren auf dem Spielbrett hin und her schieben in einer Partie, deren Regeln sie nicht kapieren, und werden geopfert – seien sie auch am Ende wie der Dörfler Jean durch wundersame Fügung zum König avanciert.

Es wäre völlig falsch, diese seltsam entleerten Protagonisten als dramaturgische Schwachstellen in das Debet ihres Erfinders einzuschreiben. Denn dann müsste auch einigen der bedeutendsten Romanschriftsteller des 19. Jahrhunderts der Vorwurf gemacht werden, bei ihrer Charakterzeichnung ähnlich in die Kreide geraten zu sein, und spätestens da würde der Vorwurf absurd. Frédéric Moreau, Pip und David Séchard⁶ haben mit Meyerbeers Jean,

Raoul und Robert jene seltsame Mischung von Aspiration und Passivität gemeinsam, die typisch für den (zumeist aus der Provinz in die Metropole verschlagenen) Grossstadthelden jener Zeit ist. Denn «die Abwertung des Helden auf Grund seiner Blässe» erkennt laut Johann N. Schmidt «das Wesen seiner Wirkung, die negativ und positiv beschrieben werden muss: Er vermag zwar nicht mehr in jedem Fall die zentrale Aufmerksamkeit an den dramatischen Konflikt zu binden, doch liefert er die unerlässliche Projektion für das Selbstverständnis des Zuschauers.»⁷ Dennoch ist auch noch diese Einschätzung für den Meyerbeerschen Helden in wesentlichen Punkten ungenau. Es ist gerade typisch für seine leerröhrenförmigen Zentralfiguren, dass sie zur Identifikation zwar einladen, diese aber ebenso fortwährend auf die Probe stellen. Es sind alles Helden, die, wie Dickens es von seinem Pip sagte, «guilty yet innocent»⁸ sind. Und gerade dieses Hin-und-her-gerissen-werden der Rezeption verleiht ihnen jene «zentrale Aufmerksamkeit an dem dramatischen Konflikt», an dessen Peripherie sie wegen ihrer Handlungsunfähigkeit fortwährend geschwemmt zu werden drohen. Auch hier wieder zeigt sich, wie dieser Komponist (und mit ihm die besten Romanciers seiner Zeit) die melodramatischen Konventionen der Epoche gerissen unterläuft. Dieses Überwinden der für's Melodram konstitutiven Schwarz-weiss-Dramaturgie übersieht Gerhard wohl auch deshalb, weil er sich zu stark auf eine in ihrer Verallgemeinerung falsche These von Richard Sennett abstützt, die die theatrale Überreibung zum monolithischen Zeitstil erklärt.⁹ In Gerhards Formulierung hört sich das so an: «Wenn auf der Bühne Figuren abgebildet wurden, deren Fassung und Gestik ebensowenig Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeit zuliess wie die äussere Erscheinung der anonymen Passanten in den Strassen von Paris, war die Überzeichnung einzelner Eigenschaften geradezu unabdingbar, wollte man das Publikum in der Oper nicht derselben Orientierungslosigkeit aussetzen wie im Alltagsleben.» (158) Solches *Alle machten es so, also wird er wohl keine Ausnahme machen* übersieht die Neuartigkeit des Meyerbeerschen Menschenbilds, für die – ich wiederhole mich – nur in zeitgenössischen Romanen Äquivalente zu finden sind. Gerechterweise muss aber gesagt werden, dass Gerhard an anderer Stelle diese Leistung durchaus sieht, «verlieh doch» auch seiner Einschätzung nach «kein einziger [Komponist] den tiefgreifenden Zweifeln an der tatsächlichen Autonomie des Einzelnen so sehr Ausdruck wie Meyerbeer» (155) – ein Lob, das leider sofort schal wird, wenn kurz darauf die Bemerkung fällt, dass es «den Helden seiner Oper an der individuellen Grösse [fehlt]» (156), was ihrer «überzeitlichen Wirkung» im Wege stehen würde. Unübersehbar ist des Autors Kopfschütteln über einen Komponisten, der «bis zur – noch heute

– äusserst befremdlichen Konsequenz [ging], selbst Titelhelden keine einzige Arie zuzugestehen» (157). Wäre es nicht eher angebracht, die Radikalität, mit der hier dramaturgische Neuerungen bis in die musikalische Grundsubstanz einer Oper vorangetrieben werden, dem künstlerischen Mut eines Komponisten zuzuschreiben, der nur allzuoft als Publikumsnutte denunziert wurde und selbst von Gerhard, der solche Feuilletonismen eigentlich nicht nötig hätte, des «allzu 'kommerziellen' Umgangs mit Publikum und Presse» (278) bezichtigt wird, als wäre der grosse Giacomo nichts als ein weniger Werbeproduzent inmitten von lauter Kunstesoterikern? Von gleichem Lack ist das auch hier wieder aufgefrischte Bild des 'komponierenden Bankierssohns' als zufälligerweise auch noch Musik ausscheidendes Sprachrohr der herrschenden Klasse. Wenn Gerhard es zum Glück auch vermeidet, auf die jüngst noch von Jane F. Fulcher mit ihrem unsäglichen Buch *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (1987) gebohnerte Ebene ganz abzurutschen, behauptet er doch weiterhin, dass «die Dramaturgie der 'grand opéra' untrennbar mit der herrschenden Ideologie der Juli-Monarchie verknüpft [sei]» (184).

Diese Einreihung in das übliche Charivari hindert ihn daran, in *Le Prophète* etwas anderes zu sehen als ein antikommunistisches Pamphlet. Ist Meyerbeer erst einmal als Reaktionär abgestempelt, bleibt man ratlos angesichts einiger Aspekte dieses Werks. So werden die bösen Revolutionäre dort immerhin mit einem choralartigen Kampflied geadelt, das unüberhörbar an den schon in *Les Huguenots* zur dramaturgischen Gewichtung eingesetzten «Feste Burg»-Hymnus erinnert und Liszt zu einer grossen Orgelapotheose auf die niedergeschlagene 48er-Revolution inspirierte¹⁰. Zudem wird in dieser Oper das Kernstück vormarxistischer Revolutionsbegründung, der Tyrannenmord, eindeutig bejaht: Eine Frau schleicht sich, mit der Absicht, den selbsternannten Messias und Diktator Jean ans Messer zu liefern, in den Herrscherpalast. Als sich dann aber der Usurpator als ihr verschwundener Geliebter herausstellt und damit die Bühnenstellvertreter für Charlotte Corday und Jean-Paul Marat sich als Liebespaar entpuppen, wird bemerkenswerterweise die anstehende konterrevolutionäre Umfunktionierung der *Macht kaputt, was euch kaputt macht*-Strategie verhindert! Aber vor allem die Tatsache, dass Meyerbeer dem aufständischen Helden einen verstörend autobiographischen Zug verlieh, zeigt, dass der politische Aspekt nicht so plakativ ist wie unterstellt. Ein Vergleich – schon wieder! – mit den erwähnten Romanen kann auch hier Klärung bringen. Es ist auffallend, dass alle drei (Flaubert gar mit einem Revolutionsstoff in unmittelbarer Parallelität) ähnlich autobiographische Anleihen machen, und auffallend auch, dass alle *alter egos* dabei mit negativen

Charaktereigenschaften ihres Schöpfers bestückt werden. Ich meine, es handelt sich in allen vier Fällen um das Gegenstück dessen, was Peter Weiss einmal in bezug auf seine *Ästhetik des Widerstands* als «Wunschbiographie» definiert hat. Diese zu Snobs (Pip), Parasiten (Frédéric) und Usurpatoren (Jean) hochgeschwemmten Helden sind, wie auch immer stilisiert, «Abwehrbiographien» ihrer Autoren. Der bis zur völligen Auslöschung führende Gang durch die grossstädtische Knochenmühle bringt Schicksale hervor, denen die Autoren selbst nur mit äusserster Anstrengung entgingen. Ich will damit keineswegs Meyerbeer zu einem Kryptokommunisten umfunktionieren. Es scheint mir vielmehr höchst signifikant, dass unser Tondichter hier einem eindeutigen politischen Gegner ein derart wesentliches Stück seiner selbst transplantierte. Die bereits vorhin erwähnte merkwürdige Passivität des also Beglückten wirkt dazu wie die Betäubung zur Operation. Denn Jean, der Revolutionär, ist bar jeglicher politischer Überzeugung, und so gilt auch für ihn das Motto moderner Wahlstrategen, das Flaubert seinem Frédéric auf den Weg gab: «Man vertritt am richtigsten und kräftigsten eine Meinung, wenn man keine hat.»¹¹ Um die Achse des hohlen Heldenspindels herum ist bei Meyerbeer, wie Gerhard luzide herausarbeitet, mitunter die ganze Personenhierarchie im Umsturz begriffen. Da erlebt die Monarchie in Gestalt der Königin Marguerite de Valois ihre stimmliche Kaltstellung – am Schluss von *Les Huguenots* erscheint sie hoch zu Pferd und bleibt dennoch stumm wie dieses –, während traditionelle Nebenrollen, namentlich der sonst zumeist mit ehrfürchtiger Sprachlosigkeit geschlagene Diener, aus dem komischen Fach in jenes gehievt werden, das früher nur dem König als Träger unbestrittener Autorität zustand. Mit Marcel ist dieser historische Rollentausch sogar direkt in den Ablauf der Oper eingeschrieben, denn die Wandlung vom grobschlächtigen Fanatiker, den er im 1. Akt markiert, zum weisen Patriarchen im letzten impliziert eine soziale Umwälzung, wenngleich der Typus selbst im englischen *Jolly Jack tar*, jenem zugleich komischen wie heroischen Volkshelden, vorgebildet sein dürfte.

Unter dem Strich nun, was bleibt? Es bleibt dabei, dass es höchste Zeit war, dass ein Musikwissenschaftler vom Format Anselm Gerhards sich der Gattung der Grossen Oper annahm, und dass dies so gründlich und mitunter brillant geschah, ist mehr als erfreulich. Dass ihm dabei einige hartnäckige Vorurteile gegen Meyerbeer bis zuletzt im Weg standen, mag mit dem Unsinn, den sein Lehrer Carl Dahlhaus über diesen Komponisten verbreitete¹², zusammenhängen. Deshalb wohl trifft man inmitten von Analysen, die als erste dem Analytiker hätten klarmachen sollen, dass er es hier mit Material von ganz aussergewöhnlichem Kaliber zu tun hat, immer wieder auf Flapsigkeiten wie

jene, dass bei Meyerbeer «der [...] lyrisch erklärte Zufall» (215) walte, sich dessen Werke von denen irgendwelcher anderer Tonsetzer «lediglich» (!) in «l'idée du mélange des tons» unterscheide» (193) und dass diesem Komponisten, der wie kaum ein anderer die Opernproduktion eines ganzen Jahrhunderts beeinflusste, der «Eindruck des Eklektizismus» (278) anhafte. Gern würde ich auch wissen, warum *L'Africaine* «als Kronzeuge dafür [dienen kann], dass die [...] Form [der Grossen Oper] sich selbst überlebt hat» (10). Denn dass Verdis *Ballo in maschera* sich «für die weitere Entwicklung der europäischen Oper als wesentlich folgenreicher erweisen sollte als etwa *Les Troyens*, *L'Africaine* oder *Don Carlos*» (11), stellt dieser weiteren Entwicklung nicht unbedingt ein Qualitätssiegel aus. Gerhard aber weckt den Eindruck, mit Meyerbeer sei letztlich das Musikdrama mit Pauken und Trompeten auf eine Sandbank zugesteuert, zumal er sein Buch so anlegt, dass der Diskurs dank Lotse Rossini aus italienischem Fahrwasser in den Pariser Teich gelenkt wird, um am Schluss wieder dank Führmann Verdi in das eigentliche Flussbett zurückzufinden. Bloss, mit diesem Manöver umsegelt er eine Oper, in der immerhin gleich drei Städte zentral stehen und mit der die epische Urbanisierung auf einen weiteren Höhepunkt geführt wurde – ich meine Berlioz' *Les Troyens*. Ein wirklicher Einbezug in die Analyse hätte es zudem kaum erlaubt, dieses Werk, das in mindestens einem wesentlichen Aspekt von den subversiven Auffassungen der Saint-Simonisten geprägt ist, einzig und allein «aus dem Geist des entstehenden Imperialismus» (354) zu deuten. Zudem hätte die sich eigentlich aufdrängende Berücksichtigung von Berlioz das Thema der Urbanisierung der Oper um wichtige Motive bereichert, ganz abgesehen davon, dass der Autor dann seinem eigenen Untertitel nicht hätte untreu werden müssen: Er hätte – ohne Schwimmweste – bis zum Schluss in Paris bleiben können! Der Vergleich mit den Berliozschen Forminnovationen würde ausserdem gezeigt haben, wie sehr Meyerbeer (und origineller, wie ich meine, als Verdi) bei seiner «Verstädterung» der Dramaturgie von Shakespeare profitieren konnte. Die aussergewöhnliche Krönungsszene im *Prophète* etwa ist ohne das Modell des letzten Aktes des *König Heinrich IV. Zweiter Teil*¹³ wohl schwer denkbar. Doch, Hand aufs Herz, all diese Kritik könnte mir gestohlen werden, wenn sie auch nur einen Leser davon abhielte, dieses Buch zu lesen. Es gibt Werke, die man kritisiert, weil sie schlecht sind, und es gibt andere, bei denen einen die Anmassung überfällt, man könne sie durch Einwände gar noch verbessern. Doch *Die Verstädterung der Oper* braucht meine Verstotterung nicht. Alle möglichen und unmöglichen Einwände miteingerechnet, ist Anselm Gerhard eines der spannendsten Musikkbücher gelungen, die ich seit langem gelesen habe, und mein Geschreibe soll zur

Hölle fahren (bis dann, Giacomo!), wenn Sie jetzt auch noch einen Augenblick zögern, es sich zu beschaffen.

Fred van der Kooij

- 1 Dickens, Griffith and the Film Today (1944), abgedruckt in: Sergej Eisenstein, *Film Form*, London 1959, S. 206
- 2 Fredric Jameson, *Das politische Unbewusste*, Reinbek 1988, S. 189
- 3 Friedrich Engels hat in seinem Brief an M. Harkness als erster darauf hingewiesen (MEW 37, S. 43-44)
- 4 Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, tome premier, ch. IV, «d'autres événements encore amenaient depuis six mois, dans Paris, d'explicables attroupements» (hier zitiert nach der im Diogenes-Verlag erschienenen Übersetzung, S. 42.)
- 5 Charles Rosen hat im Booklet seiner CD Robert Schumann, *The revolutionary masterpieces*, vol. III, Globe 5012, darauf hingewiesen.
- 6 in *L'éducation sentimentale*, bzw. *Great Expectations and Illusions perdues*
- 7 Johann N. Schmidt, *Ästhetik des Melodrams*, Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1986, S. 195
- 8 zit. nach F. Rand, Q. D. Leavis, *Dickens the Novelist*, Harmondsworth 1980, S. 380
- 9 Richard Sennett, *The fall of public man*, New York 1974; deutsche Übersetzung: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, Frankfurt 1986
- 10 Franz Liszt, *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos, ad salutarem unam»* (1850)
- 11 «Quant à desservir une opinion, le plus équitable, selon moi, et le plus fort, c'est de n'en avoir aucune.» (*L'éducation sentimentale*, 2ème partie, ch. III, zit. nach der deutschen Übersetzung, a.a.O., S. 240)
- 12 Siehe etwa *Musikalischer Realismus*, München 1982. Übrigens haben auch andere fortschrittliche Autoritäten wie Adorno und Arnold Hauser ihr Blech beigetragen.
- 13 William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, Act V, Scene V. Sogar die Identitätskrise des urbanen Helden, von der *Le Prophète* auch handelt, scheint dort vorweggenommen, wenn der soeben gekrönte Heinrich ausspricht, was Jean gleichfalls nachvollzieht: «Being awaked, I do despise my dream. (...) Presume not that I am the thing I was. (...) I have turn'd away my former self.»

Das schöpferische Leben als Gesamtwerk

Neues von und über Stockhausen*
(Fortsetzung des Artikels in Nr. 37, S. 19ff.)

Michaels Augmentationen in der *Pietà* (aus: *DIENSTAG aus LICHT*) können für die virtuelle Unendlichkeit des Formelkomponierens von Stockhausen stehen. Die Superformel kann nicht nur ins Kleine perpetuiert werden, sondern auch ins Grosse. So besehen ist die Erweiterung von der Einzeloper zur siebenteiligen Wochenoper einigermaßen naheliegend, auch wenn sich dieses Projekt innerhalb der europäischen Musikgeschichte, die auch im 20. Jahrhundert noch von einem emphatischen Werkbegriff dominiert ist, als megalomanes Projekt ausnimmt. Stellt man allerdings mehrtägige Riten und Zeremonien aussereuropäischer Musikkulturen daneben, die als grossformale Vorbilder überall in LICHT wirksam sind, wirkt Stockhausens Vorgehen keineswegs mehr so aussergewöhnlich. Für Stockhausen ist der LICHT-Zyklus nicht nur auf die Zukunft hin offen für alle Innovationen, er bettet ihn auch zunehmend organisch in sein vorangegangenes Schaffen ein. In diesem Punkt differiert seine eigene Auffassung des kompositorischen Schaffens geradezu krass vom musikpublizistischen Tenor, der dieses Schaffen – mit gewissen Abstrichen bei der intuitiven Musik –

bis und mit MANTRA akzeptiert, das Nachfolgende aber mehr oder weniger pauschal in den Orkus des privatmythologischen Infantilismus verweist.

Wie sehr Stockhausen sein kompositorisches Schaffen als ein Ganzes betrachtet, aus dem es nichts zurückziehen oder zu eliminieren gilt, zeigt sich nicht nur in der Fortsetzung der KLAVIERSTÜCKE XII bis XIV, die sowohl autonome Klaviermusik als auch Teile von LICHT darstellen, sondern auch in seiner generellen Haltung gegenüber den früheren Werken. Er spielt diese immer wieder, auch wenn sie scheinbar von seinem gegenwärtigen Kompositionsstand weit entfernt sind.

Stockhausen betrachtet sein schöpferisches Leben zunehmend unter dem Aspekt des Gesamtwerkes. Dies erklärt auch die geplante vollständige Publikation seiner Werke auf Compact Disc. Stockhausen kaufte die Schallplattenrechte von der Deutschen Grammophon zurück und betreut nun die Produktion und den Vertrieb seiner Schallplatten im Eigenverlag. Dabei handelt es sich teilweise nicht nur um Neuauflagen, sondern auch um eine vollständig neue Aufmachung: Die ganze CD-Reihe ist durchnummeriert und in Stockhausens Handschrift mit einem einheitlichen Label gestaltet; die Farbsymbolik wird nun von ihm auch auf frühere Werke appliziert. Diese Schallplattenreihe ist mit jener Professionalität gestaltet, die man sich bei vielen Publikationen Neuer Musik wünschen würde. Die Kommentare fassen kurz und bündig zusammen, worum es in der Komposition geht; bei jedem Stück finden sich auch Informationen zur Werkgenese. Die Pressungen sind fehlerfrei; die Spielzeiten stimmen mit den Angaben im Heft überein, etc. Zuweilen publiziert Stockhausen auch zwei Aufnahmen desselben Werks, z.B. von TRANS, wo neben einer Studioproduktion die Donaueschinger Uraufführung inklusive Buh-Konzert zu hören ist. Die CD-Reihe zeigt, wie schwierig es ist, Stockhausens Œuvre im Sinne einer Entwicklung in Epochen zu gliedern, wie er dies in früheren Jahren selber unternommen hatte; es zeigen sich vielmehr die Konstanten: eine solemne Atmosphäre, ein grosses Vertrauen in die strukturelle Durchdringung und Hierarchisierung des musikalischen Materials, verbunden mit einem ebenso grossen Vertrauen in das, was zufällt – seien dies grosse Interpreten, Werkaufträge, musikalische Ereignisse oder z.B. bei den KURZWELLEN die Geräusche und Informationen der internationalen Radiostationen. Eine weitere Konstante bildet das Raumdenken, das von der eigentlichen Verteilung des Klangs im Raum bis zu einem bereits in den allerfrühesten Werken zu hörenden Komponieren mit räumlichen Distanzen reichen kann. Ein durchgehender Zug in Stockhausens Schaffen zeigt sich auch in der Art, wie er bei den erwähnten Zufällen immer wieder jene Grenzen überschreitet, die gegen den sogenannten guten Geschmack verstossen; die Kate-

gorie des *mesuré* kennt er nicht. Im GESANG DER JÜNGLICHE kann er aggressivstes elektronisches «Schränzen» neben die einfache, das *Gotteslob* singende Knabenstimme setzen; in STIMMUNG wird der zauberische Vokalklang plötzlich von medizinisch-exakten Beschreibungen erregter Brüste überlagert. In «AM HIMMEL WANDERE ICH...» steigert sich eines der schönsten Gesangsduette der Musikgeschichte in ein in jeder Hinsicht verfängliches Keuchen und Stöhnen. Eine weitere Kontinuität bildet auch Stockhausens Vorliebe für eine relativ rauhe Klanglichkeit, die in Umfang, Artikulation und Dynamik die ganze Bandbreite ausnützt. Dies ist letztlich auch das Interessante an Stockhausens *modernem Orchester* mit Synthesizern. Der Industriekitsch, der auf diesen Instrumenten so oft produziert wird, fehlt hier. Die Gefahr dieses Kitsches kennt Stockhausen durchaus; die Synthesizeristen, welche seine Musik spielen wollen, können deshalb beim Stockhausen-Verlag ein Probeband mit einem Vorschlag für die Klangfarben anfordern. Überhaupt macht Stockhausen, der fast nur noch mit spezialisierten Interpreten zusammenarbeitet, nicht den Fehler, in seinen Partituren nur noch das Nötigste zu notieren; im Gegenteil: jeder Spezialeffekt ist genauestens aufgeschrieben, inklusive Griff-Vorschlag. Häufig gibt Stockhausen auch noch an, dass dieser Effekt keinesfalls mit einem andern, ihm verwandten zu verwechseln sei.

Mit normalem Menschenverstand müsste man eigentlich sagen, dass das, was Stockhausen unternimmt, nicht geht: Ein Autor kann nicht sein Interpret, Verleger, Publizist, Archivar etc. sein. Wer diesen Weg wählt, bringt sich in eine Aussenseiterposition. Es gehört zum Verstörenden wie Faszinierenden von Stockhausen, dass ihm dies trotzdem gelingt, und dass er seit vierzig Jahren, ohne sich darum zu kümmern, was die Herren Bieder und Meier für gesellschaftlich relevant, geschmackvoll oder zeitgemäss halten, seinen eigenen Weg geht und dabei als einzige Rekursinstanz Gott akzeptiert.

Wie sehr Stockhausen schon in seiner allerersten Zeit in dieser Rolle lebte und sich nur Gott gegenüber verantwortlich fühlte, zeigt eine 1993 erschienene Publikation von Christoph von Blumröder: *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*. Blumröder, der bereits Stockhausens Textbände 4 bis 6 herausgegeben hatte, konnte wie kein anderer Musikwissenschaftler bisher das Privatarchiv von Stockhausen benützen. Er widmet ein ganzes Kapitel der frühen schriftstellerischen Arbeit des Komponisten, der ursprünglich Dichter werden wollte. Der Kern von Blumröders Arbeit betrifft die ganz frühe Phase der seriellen Musik, deren Genese er eindrucksvoll darlegt. Blumröder führt uns hier einen Stockhausen vor, der noch sehr unsicher und in Selbstzweifel verstrickt ist, aber eigentlich nur, weil er an sich selbst die höchsten Ansprüche

stellt: «Neben dem, was Messiaen tut, kann nur wenig bestehen. [...] Es ist eine unsagbare Not. Und ich weiss nicht, ob es recht ist, wenn ich aufhöre. Denn das, was ich da tue, ist so sehr etwas, was ausser mir entsteht und sich selbst aufgegeben hat – als wollte es nur erfüllt sein –, ohne mich, ohne einen Menschen zu befragen. Ich werde warten und Gott bitten, daß er mich leitet und still sein lässt.» (Brief an Goeyvaerts vom 15.2.52, S.81)

In den Briefstellen, die Blumröder zitiert, reichen diese Schaffenskrisen an die Grenze des Suizids. Trotz dieser Krisen zeigen sich schon beim 24jährigen Kompositionsstudenten alle Momente seines späteren Selbstbewusstseins: «Aber ich fühle auch, dass mir noch manches zu erfüllen aufgegeben ist, bevor es [das Leben] verlassen werden darf.» Und in einem Brief an seine Frau Doris Stockhausen, die eher ein humanistisches denn ein theokratisches Verständnis des Komponisten forderte, wo nicht für Gott, sondern für die Menschen komponiert wird, antwortet er bereits am 4. Februar 1952 so, als müsste er LICHT verteidigen: «Es gibt nur – wenn wir es nur ganz sein könnten! – Bereitsein. Und dann eine sich niederschlagende Ordnung, die sich selbst alles ist. Eine Ergebenheit darin, dass das mehr ist, als alles menschlich Übersetzbare oder Deutbare sein kann.» (S.88) Auch der Glaube an eine hierarchische Ordnung der Welt (und der Musik) ist bei Stockhausen sehr früh nachweisbar. Am 5. November 1951 distanziert er sich bereits von Joseph Knecht, seinem grossen Vorbild der Jugendjahre in Hesses *Glasperlenspiel*: «Knechts momentaner Avantgardismus ist historischer Konservatismus – so sehe ich es heute –, die Spaltung des Ganzen um der Einzelnen willen oder um des Einzelnen willen. Ich glaube wieder an die Hierarchie und ihre Zeitlosigkeit»; und einen Satz später zählt Stockhausen zur Charakterisierung Knechts alle jene Richtungen auf, mit denen er auch in späteren Jahren in seinem Selbstverständnis als Welten- und sogar galaktischer Komponist nie etwas zu tun haben wollte: «so ist Joseph Knecht Deutscher, Protestant, Romantiker – und, – so widerspruchsvoll es zunächst klingen mag, – Kommunist in dem Sinne: Negation der hierarchischen Wertordnung aus dem subjektivistischen Gefühl der eigenen Unterbewertung.» (Brief vom 5.11.1951 an Goeyvaerts, S.71).

Blumröders Ansatz, die Basis von Stockhausens musikalischen Denken nicht in den sogenannten «grossen» Werken wie GRUPPEN oder KONTAKTE auszumachen, sondern in den allerersten Auseinandersetzungen mit der Serialität, ist vollauf gelungen. Nebenbei demontiert er auch manchen Mythos, z.B. jenen von vielen Musikhistorikern beförderten vom unmittelbaren Einfluss Weberns auf Stockhausens Serialität. Bis 1953 scheint Stockhausen kaum Partituren von Weberns Werken gekannt zu haben und seine frühen Äusserungen

zu Webern verdanken wir «also gewissermaßen eher dem Hörensagen als wirklicher Einsicht» (S.77).

Blumröders Buch legt eine Basis für eine unpolemische, wenn auch keineswegs unkritische Auseinandersetzung mit Stockhausen. Blumröder wirft dem Komponisten die Gottgläubigkeit nicht vor, sondern untersucht vielmehr, wie sie sich in der spezifischen Formung seiner Serialität niederschlägt. Diese Publikation wird deshalb die Basis für jede weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit Stockhausen legen. Eine Rarität ist sie allein schon deswegen, weil darin jener Brief integral abgedruckt ist, welchen Stockhausen am 13. August 1949 an Hermann Hesse schickte. Es gelingt Blumröder, bereits in diesem Brief wichtige Züge des späteren Komponisten ausfindig zu machen. Mich persönlich hat an diesem Brief beeindruckt, in welchem Masse Stockhausen schon mit 21 Jahren allein auf dieser Welt war, und wie er im Brief an Hesse um eine Vaterhand förmlich fleht: «Warum ich Ihnen schreiben wollte, wusste ich eigentlich zu keiner Stunde genauer. Es mag sein, dass ich dieses Grundlose meiner Mutter sagen könnte, aber die hat keine Zeit mehr, ich weiss noch nicht einmal, ob sie noch – es wäre dann das erste Mal – Verstehen aufbrächte für mein taubes Geschwätz: wo sind die Toten, die uns am besten verstehen? Aber sie hat das alles nicht geschmeckt, muss schon sehr klug gewesen sein, als sie in einer Nacht des Jahres 33 meinte, auf dem Dachboden sei der Himmel, im Keller die Hölle [Stockhausens Mutter wurde in die Irrenanstalt eingeliefert und dort später von den Nazis ermordet]; damals zählte ich beinahe fünf Jahrkreise, – weiss ich doch nicht jetzt mehr, ob der Himmel nicht die Hölle und die Zeit nicht das Zeitlose ist. Das aber beunruhigt mich weniger, bin ich gewiss zu dumm, um verzweifelt zu erkennen, dass man nichts wissen kann; vielmehr quält die Gewissheit der Noch-nicht-Zugelassenheit, des Belächeltseins, des unbedingten Missverstehens. Und mein Vater erst verstände es gar nicht, wie ich ihn glaubte zu kennen; möchte es jetzt anders sein, wenn er nicht in irgendeinem modrigen Loche der Kriegserde faul-te?» (S.13)

Übrigens, Hesse hat diesen Schrei um Hilfe kaum verstanden: Er antwortete mit jener distanzierten Aufmunterung zum Weitermachen und Sich-nicht-zu-wichtig-Nehmen, mit der er auf alle ähnlichen Anfragen von jungen Schriftstellern reagierte. Im Falle von Stockhausen bewirkte er damit allerdings nur Gutes: dieser wurde nicht Schriftsteller, sondern Komponist.

Roman Brotbeck

* Stockhausen-Gesamtausgabe auf CD, Compact Discs, kostenloser Prospekt und Werkverzeichnis können beim Stockhausen-Verlag per Post bestellt werden (Kettenberg 15, D-51515 Kürten); Christoph von Blumröder: *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 32, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1993, 193 S.

Disques Schallplatten

Le temps des poètes

Heinz Holliger: *Scardanelli-Zyklus* (1974-1991) pour flûte solo, orchestre de chambre et chœur, d'après des poésies de Friedrich Hölderlin
Aurèle Nicolet (flûte), London Voices, Ensemble Modern, direction Heinz Holliger et Terry Edwards
ECM Records 1472/73 (2 CDs).

D'une durée de plus de deux heures, *Scardanelli-Zyklus* fait appel à un chœur et à un orchestre de chambre, ainsi qu'à une flûte solo. L'œuvre s'appuie sur des textes de Hölderlin écrits au cours de la seconde moitié de sa vie – il était alors reclus à Tübingen, dans la maison du menuisier Zimmer. Ces poèmes écrits bien souvent à la demande d'un visiteur, Hölderlin les signait du nom mystérieux de Scardanelli et les affublait des dates les plus fantaisistes (le 3 mars 1648, le 15 novembre 1759, le 9 mars 1940, etc.). L'auteur d'*Hypérion* n'était-il pas devenu fou? C'est en tous cas ce que pensaient ses amis – et parmi eux le poète Mörike: ils n'hésitèrent pas à jeter une grande partie de ces poèmes signés Scardanelli, qui étaient pour eux le témoignage tangible d'une irrémédiable démence.

Les musiciens semblent avoir confirmé ce jugement: si Hölderlin en a inspiré beaucoup depuis l'époque romantique jusqu'à nos jours, aucun ne s'était préoccupé de Scardanelli. Holliger, lui, a été intrigué par ces textes qui sont comme le négatif des grandes œuvres de Hölderlin, auxquelles ils s'opposent par la simplicité, la régularité métrique, la naïveté et l'absence de toute subjectivité. Il a été attiré par cela même qui avait décontenancé les contemporains du poète et jusqu'à ses exégètes les plus savants: le renoncement à tout ce qui avait fondé l'expérience poétique holderlinienne. Cette langue privée de métaphores et de fulgurances dévoile une impossibilité historique: l'avènement de la société nouvelle dont Hölderlin avait rêvé. Elle enregistre l'effondrement des valeurs liées aux idéaux de la Révolution française et de la Grèce antique, que Hölderlin avait exposées avec un lyrisme flamboyant dans *Hypérion*.

Si la poésie visionnaire des grands hymnes était en effet liée à un espoir messianique, les derniers poèmes sont, comme leurs dates l'indiquent, hors du temps. Ils offrent une image presque édénique de la nature et de l'homme, loin de toute domination et de tout projet social. Ils adoptent une forme conventionnelle dénuée de toute tension: «toute plainte est bannie». Ils ont le

caractère d'une célébration sereine de l'étant: «Sans être dérangé, l'homme saisit le charme de l'année et considère la perfection de l'existence». De cette absence de tension, Holliger a fait le principe de son œuvre. Il a transposé dans la musique cette transparence mystérieuse des poèmes. Par sa forme circulaire, l'œuvre échappe aux caractéristiques d'une dramaturgie linéaire: elle est sans commencement ni fin. Elle ne comporte aucun point culminant, rien qui soit visé comme un sommet, un point d'aboutissement, rien qui ressemble à une introduction ou à une coda, à un développement ou à une réexposition. Pendant plus de deux heures, l'œuvre se déploie dans son caractère d'inexorabilité et de hiératisme, telle une cérémonie. Les pièces vocales alternent avec les pièces instrumentales, celles-ci étant en quelque sorte les commentaires de celles-là – Holliger en parle comme d'«exercices spirituels». L'œuvre a été écrite sans idée préconçue, comme on écrirait un journal intime. Elle s'est constituée progressivement, sorte de *work in progress* étendu sur plus de quinze ans (de 1975 à 1991). Par trois fois, le chœur nous fait parcourir le cycle des saisons – ce sont les *Jahreszeiten*, qui sont au centre de l'œuvre. Mais l'ordre des pièces est variable, pour autant que soit respectée la contrainte du mouvement circulaire – la succession *Printemps, Été, Automne, Hiver* à partir de n'importe quelle saison. De même, il est possible de jouer la totalité des pièces (vingt-deux) ou une partie seulement.

Cette liberté laissée aux interprètes n'induit pas une écriture relâchée. Bien au contraire, chaque pièce repose sur une écriture extrêmement rigoureuse. La formalisation très poussée vise aussi cette pétrification du temps; elle tend moins à une construction qu'à un épuisement des structures. Les processus ne se développent pas sur la base de rapports de cause à effet, mais sont menés presque systématiquement jusqu'à leurs propres limites, jusqu'à une sorte d'effondrement. Ils ne sont pas au service d'un «message» et ne donnent pas l'illusion d'un langage musical «intact», pour reprendre une expression de Lachenmann, mais révèlent ses ambiguïtés et ses brisures, ses possibilités infinies et cachées. En agissant directement sur la matière sonore en tant que telle, qu'ils filtrent de toutes sortes de façons, les moyens formels acquièrent une dimension autosignifiante. Ils tendent à nous rendre conscients de notre propre expérience d'écoute.

Tout, dans cette œuvre, renvoie à l'intériorité. Le réel lui-même n'existe que sous la forme de résonances intérieures. On pourrait citer les premières lignes du livre d'Ernst Bloch, *Geist der Utopie*: «Je suis, nous sommes. Il n'en faut pas davantage. A nous de commencer. C'est entre nos mains qu'est la vie. Il y a beau temps déjà qu'elle s'est vidée de tout contenu. Absurde, elle titube de-ci de-là, mais nous tenons bon et ainsi nous voulons devenir son poing et ses