

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2013)
Heft:	121
Rubrik:	Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

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>



Le flux et le fixe. Peinture et musique

Jean-Noël von der Weid
Paris: Fayard 2012, 226 S.

Am 21. September 1908 hielt der Physiker und Mathematiker Hermann Minkowski in Köln einen später berühmt gewordenen Vortrag, in dem er eine völlig neue Anschauung des Verhältnisses von Raum und Zeit entwickelte. Minkowski behauptete, auf experimentellem Wege den direkten physikalischen Zusammenhang von Raum und Zeit bewiesen zu haben. Das Fazit seiner Ausführungen lautete: «Von Stund' an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren.» (Hermann Minkowski, *Raum und Zeit*, Halle a. S. 1909, S. 1) Der Gedanke Minkowskis, der durch Einsteins Allgemeine Relativitätstheorie populär wurde, hatte Konsequenzen auch für die Kunst und die Kunstdtheorie. Im 20. Jahrhundert näherten sich die Musik als Kunst der Zeit und die Malerei als Kunst des Raums in oft unerwarteter Weise einander an. Die Kunstdtheorie hat gelernt, Bezüge zwischen Malerei und Musik bis in feinste Details nachzugehen und für die dabei gewonnenen Ergebnisse neue Deutungsmodelle zu entwickeln.

Der in Fribourg geborene, seit vielen Jahren in Paris lebende Musiker und Kunstdenker Jean-Noël von der Weid gibt in seinem neuen Buch *Le flux et le fixe. Peinture et musique* eine höchst anregende Gesamtschau auf die Zusammenhänge zwischen Malerei und Musik. Von der Weid ist vor allem durch sein umfassendes Handbuch *La musique du XX^e siècle* (in deutscher Sprache erschienen als *Die Musik des 20. Jahrhunderts*) bekannt geworden. Seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Malerei stehen aber seinen musikalischen in nichts nach. Auf kaum 200 Seiten breitet er in *Le flux et le fixe* eine fast

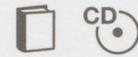
unerschöpfliche Fülle von Beobachtungen, historischen Darstellungen, Theorien und – nicht zuletzt – pointierten Kommentaren aus. Dabei lässt es die Materie zu, dass von der Weid seine Darstellung ganz legitim mit der Weltschöpfung beginnen kann. In alten Kosmogonien entsteht die Welt aus dem Klang: «L'homme naît du son, la première force créatrice ; que ce soit un chant, une parole, un cri ou un hurlement, un soupir, un hoquet ou une toux, un coup de tonnerre, une expectoration ou un vomissement, voire le jeu d'un instrument.» (S. 10)

Ein Zusammenhang zwischen Ton und Materie – und also zwischen Zeit und Raum – ist dem mythischen und dem religiösen Denken nie fremd gewesen. Noch heute treffen und verbinden sich Musik und Malerei in den gottesdienstlichen Formen zwangloser als im Bereich der autonomen Kunst. Im Kapitel *Dominante religieuse* geht von der Weid solchen Verflechtungen nach. Die Ikonographie der Engel und Heiligen ist ohne musikalische Bezüge nicht zu denken. Umgekehrt konnte ein Bild wie Grünewalds *Engelkonzert* den ersten Satz von Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* inspirieren.

Ist dieses Werk mit seinen Anklängen an die Programmmusik des 19. Jahrhunderts vergleichsweise konservativ, so hatten die avantgardistischen Strömungen der Epoche des ersten Weltkriegs eine weit radikalere Synthese von Malerei und Musik angestrebt. Die Namen Skrjabin und Schönberg, Klee und Kandinsky stehen für eine so innige Verbindung von optischer und akustischer Kunst, wie es sie in der Kunsts geschichte nie zuvor gegeben hatte. Den Titel eines «Farbenmusikers» hatte sich schon Seurat verdient, nun können ihn fast alle Maler in Anspruch nehmen. Gleichzeitig erreichen die Musiker in der Handhabung ihrer Tonfarben bisher ungekannte Virtuosität.

Klassische Zeiten hätten einer solchen Entwicklung allerdings sehr reserviert gegenübergestanden. Lessing konstatierte, Farben seien keine Töne und die Ohren keine Augen. Leonardo stellte die Künste des Festen – Skulptur und Malerei – denen des Fließenden – Poesie und Musik – gegenüber und gab den ersteren den Vorzug. Eine solche Trennung erlaubt dem Theoretiker, für Malerei und Musik unabhängige Begriffs systeme zu konstruieren und einzelne Phänomene präziser zu benennen. Von der Weid begründet seinen Verzicht darauf, neben der Malerei auch die Videokunst und die Photographie in seine Betrachtungen einzubeziehen, mit der größeren «Haltbarkeit» der Malerei. «Ancienne, dense et difficile, la peinture est propre à une époque qui la redécouvre, la reconquiert ; elle représente un point de fixation dans un environnement social caractérisé par l'éphémère, l'instantané, le spectaculaire et le délabré, et le superficiel.» (S. 18) Dieser Verzicht hat argumentative Vorteile: Die Hervorhebung der Solidität des Festen lässt das Schwebende und Gefährdete des Flüssigen umso schärfer hervortreten.

Dass ein klassischer Komponist wie Mozart nur in der Musik lebte und lebt, äußert sich darin, dass es von ihm kein zulängliches Portrait gibt. (Das von Joseph Lange gemalte, das von der Weid für das Beste hält, ist bezeichnenderweise unvollendet.) «Mozart est donc invisible.» (S. 134) Aber auch seine Musik, «que nous pensons toujours comprendre, au fur et à mesure qu'on la pénètre, nous échappe. Image et son s'effondrent.» (ebd.) Dagegen kann Igor Strawinsky als derjenige Komponist gelten, von dem die größte Zahl an gelungenen Portraits existiert. Maler wie Photographen haben sich seiner immer wieder mit beachtlichem Erfolg ange nommen, von Picasso bis Walt Disney.



Als es in den sechziger Jahren schien, die Kunst des Komponierens würde den damit Befassten gleichsam unter den Händen zerrinnen, wendeten einige von ihnen sich, Rettung erhoffend, dem Studium der Malerei zu. Morton Feldman (dem von der Weid einige besonders eindrückliche Passagen widmet) bekannte immer wieder, er habe von den Malern der New York School mehr gelernt als von den Musikern. Das Statische von Feldmans Musik erklärt sich aus dem Bemühen, ein Musikstück betrachtbar wie ein Bild zu machen und so dem Flüchtigen, der Vergänglichkeit der Musik entgegenzuarbeiten. Man kann in manchen Kompositionen Feldmans oder Cages die Realisierung einer Art von Indifferenzzustand zwischen Raum und Zeit sehen. Diese Werke weisen sich dadurch als streng gegen die Klassizität gerichtet aus, wobei sie gerade in ihrer bewussten Gegenposition selbst klassischen Rang gewinnen.

Die wandelbare, so leicht sich entziehende Musik ist gerade wegen dieser Eigenschaften auch besser als die Malerei zum andeutenden Entwerfen von Utopien geeignet. Vielleicht liefert die Fähigkeit, im Hörbaren auch etwas zu sehen, sogar das Grundmodell utopischen Denkens. Zwar mögen auch dem dazu begabten Blick aus Bildern utopische Klänge aufsteigen, doch scheint der umgekehrte Vorgang häufiger und wichtiger zu sein. Für beides ist jedenfalls eine Art Alchemie vonnöten, eine Verwandlungskunst, die sich des Zusammenspiels der Sinne zu bedienen weiß für ihr Ziel, das Gold der Erkenntnis zu gewinnen. Wenn einmal die Bilder stumm bleiben sollten und die Klänge bildlos, würde dies das Ende der Utopie bedeuten. Aber noch scheint es, dass Bilderhören und Musiksehen verbreitete Fähigkeiten sind, wenn auch nicht allen damit Begabten bewusst ist, wieviel an Magie in diesen Fähigkeiten steckt.

Es ist unmöglich, von all den Facetten, die von der Weid seinem Thema abgewinnt, auch nur einen annähernden Eindruck zu geben. Dabei kann sich der Leser durchgehend an einer Sprache erfreuen, der es immer wieder gelingt, genau konturierte Bilder zu finden; Bilder, die oft von einem Hauch von Poesie belebt werden. (Diese farbige, von belastenden Abstraktionen freie Sprache dürfte sich ungefähr am Gegenpol zu der Weise befinden, in der das Thema behandelt worden wäre, hätte sich ein mit dem Panzer deutscher Metaphysik gewappneter Autor ihm gewidmet.) Von der Weids Buch kann als ein zuverlässiger Reiseführer durch ein unermessliches Terrain gelten. Schade nur, dass der Verlag an der Ausstattung gespart hat: Anstelle von Abbildungen werden lediglich Internetadressen angegeben, unter denen man die besprochenen Bilder abrufen kann. (Das Beispiel macht hoffentlich nicht Schule.) Dem Anspruch des Buches würde – ein vermessener Wunsch – eigentlich nur eine Prachtausgabe gerecht werden, ein reich illustrierter Foliant von mittelalterlichem Glanz.

Albert Breier

Gemessene Interpretation.
Computergestützte Aufführungsanalyse
im Kreuzverhör der Disziplinen
Heinz von Loesch, Stefan Weinzierl (Hrsg.)
Mainz: Schott 2011, 315 S., mit 1 CD-ROM

Interpretationsforschung ist älter, als man gemeinhin denkt. Ihre musikpsychologischen Varianten haben eine über hundertjährige Geschichte, ebenso die ersten mechanischen Messversuche. Hat man für die frühere Zeit mit Briefen, Berichten, Rezensionen, Dirigierpartituren, Orchesterstimmen und Abbildungen schriftliche Quellen zur Verfügung, so kamen mit der Tonaufzeichnung auch akustische hinzu. Seit den Welte-Mignon-Rollen werden nicht nur Stücke gespeichert, sondern auch Interpretationen – teils von den Komponisten selbst eingespielt, was zu den ergebnisreichen Studien von Peter Hagmann, Hermann Gottschewski und dem HKB-Forschungsprojekt «Wie von Geisterhand» geführt hat. Analyse und Deutung der akustischen Quellen erwiesen sich dabei als nicht unproblematisch, galt es doch zuerst, die Bedingungen von Aufnahme und Reproduktion zu rekonstruieren.

Mit dem Computer brach auch hier ein neues Zeitalter an: Er hilft, die klingenden Zeugnisse genauer, objektiver und flächendeckender zu analysieren – und gewaltige Datenmengen zu produzieren. Der vorliegende Band versammelt die Referate des Symposiums *Interpretationsforschung 2010* des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Die noch junge Wissenschaft schließt dabei an Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis an. Kai Köpp stellt so etwa die «Instruktiven Ausgaben» als wichtige normative Quellen vor, verweist auch auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichen in der Parallelität verschiedener Schulen – gerade im Gesang – und auf die Diskrepanz zwischen gefühlter Wir-



kung und nackten Messdaten computer-gestützter Studien.

Spieldauern zu vergleichen ist schon lange ein beliebtes Spiel, vorab bei Musikkritikern. Bei ihrem Tempovergleich anhand der *Appassionata* von Frederic Lamond bis András Schiff zeigen Herausgeber Loesch und Fabian Brinkmann, dass man weit differenzierter vorgehen kann als mit blossen Minuten. Bei der Untersuchung von 75 Aufnahmen gehen sie bis auf die Taktebene, ja bis zur Schärfe der Punktierungen des entsprechenden Motivs hinunter. Dank der grossen Datenmengen lassen sich nicht nur Individualstile, sondern ganze Traditionen und Schulen extrahieren, zum Beispiel das spezifische russische Verlangsamten des Schicksalsmotivs, das auf Lenins Bewunderung des Stücks zurückgeführt wurde – auch wenn diese nur einem Irrtum Maxim Gorkis zuzuschreiben ist, hatte sich Lenin doch auf die *Pathétique* bezogen ...

Tobias Pfleger und Thomas Seedorf untersuchen Prinzipien der Agogik bei Schumann-Interpretationen, kommen aber nur zu eher vagen Resultaten – und vernachlässigen weitgehend die intendierte Aufhebung von Taktstrichen und Schwerpunkten mittels Schichtungen und Verschiebungen; Thomas Synofzik nimmt dies dann auf und widmet sich dem Rubato und dessen vielerlei Messmethoden, vom Sonicvisualiser bis zur in Luzern entwickelten LARA-Software. Hans-Joachim Maempel führt auch noch die Klangbild-Gestaltung und das Re-Mastering als wichtige Parameter ein, die bei ein und derselben Interpretation durchaus völlig unterschiedliche Hörerlebnisse bewirken können.

Besonders schwierig ist es, wenn man aus den Messdaten von Höreindrücken musikalische Qualitäten ableiten möchte. Stefan Weinzierl und Hans-Joachim Maempel versuchen dies mit einer Gegenüberstellung verschiedener Parameter, die subjektiv und objektiv gemessen wer-

den. Ins Auge fällt dabei die grosse Varianz der Eindrücke. Immerhin: Dass weiträumig und deutlich ausgeprägte Phrasierung mit starkem Ausdruck und Gefallen korreliert, leuchtet ein – auch wenn man ergänzen müsste, dass dies natürlich nicht für jeden Hörertyp und jede Hörepoche gleichermaßen gilt. Jedenfalls lassen sich so subjektive bis mystifizierende Beurteilungen an das akustische Geschehen etwas zurückbinden.

Alexander Kharutos ethnomusikologische Untersuchung dagegen krankt an einer einseitigen Konzentration auf Tonhöhen und -längen, was zwar zu vielen schönen Graphiken, aber wenig greifbaren Resultaten führt. Ähnliches gilt für weitere Beiträge, die das Potenzial heute möglicher Messmethoden ausloten, aber auch deren Grenzen aufzeigen.

Fast wichtiger als die einzelnen Ergebnisse sind indessen die Fragestellungen, die methodischen Probleme und die Situierung im historischen Kontinuum, die Reinhard Kapp bis auf Pythagoras' und Aristoxenos' Berechnungen sowie Galileis Apparatur zur Registrierung der absoluten Schwingungszahlen zurückführt, sowie grundsätzliche Überlegungen, wie sie Hans-Joachim Hinrichsen anstellt: Wie lässt sich im CD-Zeitalter Haydns Moment der Überraschung wieder herstellen, oder wie kann man sich von Klischeevorstellungen und stereotypen Zuschreibungen, ja selbst vom beliebten Karajan-Bashing wieder lösen – was er beispielhaft in der Konzentration auf ein kleines Detail vorführt. Weder die Analyse des Notentextes noch die der Klangaufzeichnung gebe von sich aus etwas über die Wahrheit und die Funktion des Werkes preis: Eine an sich banale Einsicht, die allerdings gerade deshalb immer wieder vergessen geht – insbesondere, wenn man in der neu gewonnenen Datenflut die Übersicht zu verlieren droht.

Thomas Gartmann

Kulturkampf im Bundeshaus.

Kulturförderung zwischen Konkordanz, Kommerz und Kommissionen

Wolfgang Böhler
Zürich: Helden 2011, 125 S.

Wer die kulturpolitische Debatte im vergangenen Dezennium mitdurchlitten hat (am 14. November 2001 hatten die Kulturverbände verlangt, bei der Umsetzung des Verfassungsartikels 69, also bei der Entwicklung eines Kulturförderungsgesetzes, mitreden zu können; das Resultat, ein Produkt bundesrätlichen Kleinmuts, dem seither in kurzer Kadenz weitere kulturpolitische Mutlosigkeiten folgen, ist ein Scherbenhaufen), muss jeden Versuch einer Reflexion und gewiss auch einer Manöverkritik willkommen heissen.

Der Musikwissenschaftler und Philosoph Wolfgang Böhler ist jenen, die sich mit kulturpolitischen Fragen und dem Musikleben kritisch auseinandersetzen, nicht unbekannt. Seit 2003 betreibt er die Website *Codexflores.ch* zum aktuellen Musikgeschehen, die sich an ein breites Publikum von Melomanen «klassischer» Musik richtet, wo er als Chefredaktor seiner selbst auch regelmässig in Kolumnen Überlegungen zu aktuellen Fragen der Kulturpolitik kommuniziert.

Wer dergleichen selber praktiziert hat, weiss, wie bescheiden die Resonanz eines solchen Publizierens ist – selbst wenn man gelegentlich im *Perlentaucher* wenigstens als Medienavantgardist zitiert würde – und versteht die Versuchung, eine Auswahl des Erschriebenen zu einem Themendossier zu bündeln und in Buchform herauszugeben, zumal wenn sich ein aktueller Anlass ergibt. Doch was am Rande des Tagesgeschäfts als bedenkenswerte Reflexion oder Pointe in einem «Editorial» abfällt, taugt nicht ohne weiteres zur Buchleinwand. Es sei denn, die Texte wären genuin schon aphoristisch so zugespitzt, dass man sie, wie etwa



Ludwig Hohls *Notizen*, nur kunstvoll gruppieren und annotieren muss, um dem Neugierigen, dem nach Orientierung Suchenden nachhaltige Nahrung zu bieten.

Von dieser findet man jedoch wenig in den Texten Böhlers, die er unter dem schreierischen Titel *Kulturkampf im Bundeshaus* herausgebracht hat (Helden Verlag Zürich, «eine Marke der Büchermacher GmbH»). Ein Kulturkampf hat sich in Bern ja gar nicht zugetragen, vielmehr gab es blosseinige lustlose Profilierrungsversuche zu einem Thema, das heute keiner Partei als lebenswichtig und daher geldwert erscheint.

Erschienen zum Zeitpunkt der Parlamentsbeschlüsse, konnte das Buch weder die von Böhler als fehlend beklagte Kulturlobby ersetzen noch zum kritischen Rückblick oder zum späten Aufwiegeln der Berufsverbände taugen, die der Verfasser als «politisch zahnlos» wahnimmt. Zwar ist nicht alles so schief wie die betreffenden Aperçus, doch ermüdet Böhlers Sammlung von Kolumnen mit Wiederholungen und Convenus, vor allem aber mit nicht zu Ende gedachten Gedanken, ungenauen Beobachtungen und oft abwegigen Interpretationen. Erst recht nicht stösst der Autor zu den Grundfragen vor, die 2002 vor allem Legiferierenden hätten debattiert oder geklärt werden sollen. So etwa, ob die Kultur und die Künste dem Gemeinwohl dienen oder ob sie der «Kulturwirtschaft» zuliefern sollen, ja ob nicht jederlei Wirtschaft den allgemeinsten Zweck hätte, das Wohlergehen aller, zu dem auch die Künste gehören, sicherzustellen. Böhler wird nicht müde, zu erinnern, dass die Kultur einen beträchtlichen Beitrag zum Sozialprodukt leistet und sich daher politisch durchaus selbstbewusst zu Wort melden sollte, statt als Bittstellerin regelmäßig zurückzutreten. Wenn er aber als ausgebildeter Philosoph, als der er uns vorgestellt wird, jenem falschen Professiona-

lismus das Wort redet, dessen Pfeifen uns Kulturschaffenden und damit auch dem kunstsinnigen Publikum schon jetzt mehr und mehr den Tanztakt vorschreiben, statt dem Nötigen zu dienen, so greift das einfach zu kurz und hilft uns nicht über den trüben Tag hinaus.

Das Büchlein erscheint uns als Vorbot einer neuen Publizierens, bei dem der Unterschied zwischen der Tagespublizistik und dem Buchmanuskript eingezogen ist. Es wiederholt sich ein salopper Feuilletonismus, der zu oft distanzlos den journalistischen Jargon bedient und den ideologisch aufgeladenen Begriffen, die das aktuelle kulturpolitische Gerede übervölkern, kaum Widerstand entgegensezt. Was man der ephemeren Kolumne, wenn sie geistreich und treffend ist, nachsieht – «Die Würde der Mode ist ihre Vergänglichkeit», heisst es versöhnlich bei Adorno –, verzeiht man dem allzu milde oder gar nicht lektorierten Buch nicht.

Mathias Knauer

Huit portraits de compositeurs sous le nazisme

Michael H. Kater
Contrechamps, 2012, 440 p.

Remarqué pour ses études sur le fonctionnement des élites sous le III^e Reich (les médecins, la SS, la jeunesse...), l'historien canadien Michael H. Kater a également consacré plusieurs ouvrages à la question musicale : en 1992, un premier volume analysait la perception et l'instrumentalisation du jazz (*Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, OUP, 1992). Suivait, cinq ans plus tard, une plus large exploration de la vie musicale sous la dictature hitlérienne (*The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*, OUP, 1997). Le dernier volet de cette «trilogie», publié en 2000 chez le même éditeur, approfondit cette investigation sous la forme de huit essais consacrés à des figures clés de la vie musicale s'étendant de la République de Weimar à la dénazification. Ces huit destins individuels dont les enjeux trahissent de larges points de convergence, déclinent les problématiques complexes de l'exil et de la résistance, de la compromission et de la collaboration. Kater a fixé son choix sur des personnalités incontestables et des figures montantes dont la documentation accessible (essentiellement depuis la réunification) venait relativiser les conclusions présentées dans les travaux antérieurs.

Bien qu'elle n'ait pas constitué l'approche fondamentale, la comparaison entre ces huit destinées s'impose au fil de la lecture. Elle souligne surtout les contradictions de la politique culturelle nazie et atteste de la brutalité du régime, comme en témoigne le destin tragique du fils de Werner Egk, Titus, lors des dernières semaines de combat pour la survie du régime.

Si Kurt Weill et Arnold Schönberg peuvent être réunis en tant qu'archétypes du « bolchevisme musical » et de l'internationalisme juif stigmatisés par les nazis, leur trajectoire se distingue pourtant par la philosophie de l'exil, Weill s'intégrant dans l'industrie du *musical* tandis que Schönberg tente vainement d'imposer ses postulats esthétiques à Hollywood. Aux antipodes de l'échiquier musical de l'Allemagne des années trente, les parcours de Richard Strauss et Hans Pfitzner se prêtent également à une approche comparative, héritiers qu'ils sont de la tradition postromantique. Conciliants envers le nouveau régime, ils déchantent pourtant très vite pour n'avoir pas saisi la réalité de l'ordre totalitaire et se trouvent relégués à un rôle secondaire. La fin de leur carrière est empreinte d'une profonde amertume.

Mais d'autres correspondances peuvent également être établies avec les deux compositeurs cités plus haut : à la frustration d'un Pfitzner devant la prétendue négligence de ses œuvres sous le nazisme répond celle du Schönberg américain, fustigeant la non-culture du marché californien.

Face à ces quatre personnalités, Paul Hindemith incarne l'élu impossible. Catalogué « bolcheviste musical » par Hitler et Goebbels à la fin des années 1920, il tente en vain de s'imposer après la révolution brune, agitant sans résultat probant ses réseaux musicaux et politiques dont le chef Wilhelm Furtwängler qu'il contribue grandement à précipiter dans la disgrâce.

Enfin, tandis que se dressent les jeunes carrières d'un Carl Orff et d'un Werner Egk, conduits très vite à user des mécanismes de la compromission, Karl Amadeus Hartmann se réfugie dans l'exil intérieur : à travers ses œuvres qu'il dénie à la création allemande se manifeste son refus de toute collaboration.

Cette grille de lecture qui nous a été transmise par les principaux biographes et exégètes de ces compositeurs depuis les années 1960 fournit le point de départ de ces essais qui se veulent critiques et explorent, cinquante ans après l'effondrement du nazisme, les questions encore brûlantes de la culpabilité et de la compromission. S'appuyant sur des sources de première main, Kater met en lumière le comportement ambigu et dangereux auquel se prêtent les compositeurs dans un contexte de survie artistique. Les questions sont nombreuses, le doute est permanent : Strauss était-il vraiment cette figure apolitique que ses thuriféraires ont installée au pinacle en négligeant son habileté politique et ses errements moraux ? Qu'en est-il vraiment de l'exil intérieur de Hartmann : jusqu'à quel point était-il possible d'agir en résistant sans se heurter à la dénonciation et sans se livrer à une certaine forme de collaboration ? Ne jouait-il pas un double jeu : à la fois résistant en Allemagne et espion du régime lors de ses séjours à l'étranger ? Quelles sont les motivations de Hindemith lorsqu'il accomplit plusieurs séjours en Turquie vers 1937 pour représenter la politique musicale allemande ? N'est-ce pas pour consolider sa stature de musicien officiel à un moment clé de son parcours ?

Plombés par le doute et le questionnement, ces parcours n'apparaissent au final ni blanc ni noir, mais d'un gris qui confine au malaise : « Tous sans exception — chanteurs et musiciens, compositeurs et chefs d'orchestre, qui devaient tous gagner leur vie comme artistes sous le Troisième Reich — ont refait surface en mai 1945, considérablement salis, leur éthique professionnelle violée et leur musique souvent compromise : des gens gris dans un paysage grisâtre ».

Le principal mérite de Kater est de sonder ces questions fondamentales qui

surgissent à l'évocation des sources, qu'elles soient écrites ou orales. Sur ce point, il s'inscrit dans la lignée du pionnier Joseph Wulf (*Musik im dritten Reich. Eine Dokumentation*, 1966) et du regretté Fred K. Prieberg (*Musik im NS-Staat*, 1982), en combinant étude musicologique et sociologique. Les essais de Kater ont une prétention littéraire, ils se lisent quasiment comme des romans, lentement certes, tant la documentation est fournie. L'auteur montre comment de prétendus partenaires sont amenés à s'affronter de manière indirecte afin de parvenir à leurs fins. L'un des passages les plus édifiants sur ce point concerne la relation ambiguë entre Karl Amadeus Hartmann et Hermann Scherchen, serviteur de la Neue Musik depuis 1918, dont l'aura se trouve passablement écornée à l'évocation des humiliations permanentes envers son ami compositeur.

Mais les chapitres les plus attendus concernent Carl Orff et Werner Egk dont Kater analyse les connivences avec le régime par souci de carriérisme, les manœuvres enregistrées à la fin de la guerre alors que pointe la défaite et les mensonges perpétrés après 1945 concernant de prétendues collusions avec la résistance. Kater évoque dans ce contexte la pression exercée par des héritiers souvent menaçants envers les pourfendeurs de légendes dorées. Est-il pour autant souverain dans son jugement sur Carl Orff, l'une des figures les plus complexes de l'époque ? Il fallait certes dégonfler sa dimension de résistant mais en même temps relativiser plus fermement sa proximité toute relative avec le régime. Sur ce point, Kater n'est pas souverain et pèche par des formules réductrices (« Alors que Hitler consigna par écrit son mépris pour Gründgens, il n'aurait rien trouvé à redire sur Orff » : cette dernière phrase du quatrième chapitre laisse penser que l'intérêt personnel — selon nous mesuré —,



de Hitler envers Orff prime l'habileté opportuniste du compositeur).

L'autre mérite de cet ouvrage réside dans sa contribution à la réflexion sur le concept de continuité / discontinuité historique. Il se conclut sur une évocation de l'après 1945, marquée à la fois par un ostracisme esthétique à l'Ouest (réception de Schönberg et du jazz) et par l'exploitation du présumé danger formaliste à l'Est : autant de combats et de haines esthétiques qui se greffent sur les débats violents de la République de Weimar.

Dans ce long périple historique, Kater n'échappe pas à la redite, ce qui apparaît inévitable vu la structure indépendante des chapitres. C'est aussi le cas dans le long chapitre terminal qui transporte le lecteur dans le tunnel de la dénazification et de la reconstruction d'après-guerre. Il apparaît sur ce point légitime d'analyser l'évolution des concepts de *Deutsche Musik* et de *Neue Musik* de 1910 à 1960, comme il est utile de souligner à quel point la dénazification fut inachevée voire dérisoire dans le secteur musical, épargnant des personnalités aussi compromises que Wolfgang Boetticher ou Friedrich Blume, que l'on retrouve encensés dans les jubilés universitaires des années 1990.

On regrettera l'absence, dans cette galerie de portraits, d'Anton Webern, acteur majeur de la *Neue Musik* ayant succombé aux sirènes du Reich hitlérien. Et si les analyses de Kater se révèlent souvent judicieuses, certains commentaires qui frisent la familiarité (« l'empoté Wilhelm Rode », « le vénal Furtwängler », « le vieux compositeur hargneux » (Schönberg), des formules réductrices (« Si le Troisième Reich avait eu un Prix Staline, Carl Orff l'aurait reçu »), voire inutiles (« Comment se fait-il que Schönberg s'entendit si bien avec Ernst Krenek, un compositeur émigré viennois, mais non juif ? »)

affaiblissent la solidité du propos, de même qu'un certain nombre d'erreurs factuelles (*Marie Galante* de Weill n'est pas terminée en 1935 mais l'année précédente ; ce dernier n'est pas l'étudiant de Humperdinck en 1920 mais en 1918 ; il est par ailleurs fort peu probable que le Bauhaus ait été relocalisé à Dessau au début des années 1930 alors que les nazis y tenaient le haut du pavé ; on se perd entre Hans et Manfred Frank dans le contexte des relations de Pfitzner à Cracovie ; la chronologie autour de Siegfried Wagner, disparu en 1930, semble hasardeuse dans le contexte de Hans Pfitzner en 1939...). Malgré les quelques erreurs qu'on y trouve (*Mahagony* de Weill n'a pas été créé en 1931 mais en 1930, et non à Berlin mais à Leipzig...), l'édition française de cet ouvrage comble un vide certain en la matière et contribue à ranger l'étude de Kater parmi les classiques sur la période.

Pascal Huynh

Kunstwelt – Mediale und systemische Konstellationen

Hans Zitko

Hamburg: Philo Fine Arts 2012 (Fundus-Bücher 191), 483 S.

Dass die Kunstwelt den Bach hinunter geht oder, im monetären Jargon ausgedrückt, erheblichen Inflationsprozessen ausgesetzt ist, ist keine neue These. Allgegenwärtig ist die Kritik an einzelnen Gegebenheiten der Kunst wie dem Geld, der Werkästhetik, dem Künstlerbild, der gesellschaftlichen Relevanz oder dem Fortschrittsgedanken – auch in der neuen Musik. Der Frankfurter Philosoph und Soziologe Hans Zitko hat nun mit *Kunstwelt – Mediale und systemische Konstellationen* eine umfassende und auf systemtheoretische und wahrnehmungspsychologische Begriffe gestützte Analyse der Kunstwelt, insbesondere der Sphäre der Bildenden Kunst, vorgelegt. Der virtuelle Vergleich beider Sphären, der Kunstwelt und der Musikwelt, enthält hierbei wichtige Einsichten.

Ausgehend von einer detaillierten geschichtlichen Analyse der vier für Zitko relevanten Faktoren in der Kunst, die heute ein «dezentriertes System intermedialer Beziehungen» bilden – namentlich Geld, Wissensbestände, Formen der Präsentation und institutionelle Macht –, diagnostiziert er für die zeitgenössische Kunst das, was sich aus Sicht vieler Soziologen sowieso schon als gesellschaftliche Gesamtrendenz beobachten lässt: Die durch die monetäre Ökonomie evozierte Wahrnehmung von Objekten im Modus der Vergleichbarkeit und Austauschbarkeit, dem ein Denken in Funktionen und Relationen folgt, lässt sich in jeglichen sozialen Interaktionsprozessen nachweisen und somit auch in der Kunst. Zwei Beispiele monetärer Wahrnehmungsweisen: Zu Zeiten von Ständegesellschaften besaßen Waren noch einen Substanzwert, Werke

wurden nach Kriterien geschaffen und wahrgenommen, was zum Beispiel eng mit den höfischen Ge pflogenheiten, einem Stil etwa, verknüpft war. Gegenwärtig existieren Werte allein in Abhängigkeit zum Begehrn der Rezipienten. Dem Umgang mit (Kunst-)Objekten liegt – von Zitko treffend formuliert – keine Verfahrensgerechtigkeit mehr zugrunde.

Zitko spitzt die Willkürlichkeit künstlerischer Erscheinungen noch zu: Die zeitgenössische Kunstwelt steckt in einer heftigen Legitimationskrise, bei der alle darin verstrickten Akteure, wie das Geld, das Wissen, die Präsentation und schliesslich auch das präsentierte Objekt, nur noch Zulieferer für den Fortbestand der Kunstwelt sind. Diese ernüchternde These knüpft an die derzeit im Rahmen aktueller Musik diskutierten Möglichkeiten von Kritik an. Alte Wahrnehmungsweisen von Kunst, wie die der autonomen Werkästhetik, die auf die intrinsischen Eigenschaften der produzierten Objekte schaut, überleben weiterhin, aber nur, so Zitko, als eine von vielen kompensatorischen Strategien, um die allgemeine Irritation, die das System Kunst umgibt, kurzweilig zu verdrängen. Am Beispiel des sich in Extase bewegenden Kunstmarktes zeigt Zitko auf, dass heute werkästhetische Wertschätzungen entstehen, bei denen sich die Dynamiken des Geldes und des Investmentbetriebs (das Museum ist heute eine (An-)Sammlung von Wertanlagen, die mittels ihrer Präsentation im Wert steigen) mit alten ästhetischen Wahrnehmungsweisen des Religiösen und Erhabenen vermischen. Möglichkeiten der Kritik an solchen Wahrnehmungsweisen, so wie sie beispielsweise Harry Lehmann in *Autonome Kunstkritik* (Berlin: Kadmos 2012) sieht und fordert, werden bei Zitko negiert. In einem System, das in keiner Weise autonom verfährt, wird auch kein Teilsegment wie die Theorie autonom wiederaufleben können. Das poststruk-

turalistische Schreiben sei etwa eine suggestive Methode und damit nur ein weiterer Präsentationsrahmen für Werke.

Solche In- und Deflationsprozesse (die derzeitige Marktkunst erinnert an den Wertverlust während der Weltwirtschaftskrise der dreissiger Jahre) halten das Kunstsystem und damit auch die in ihm flottierenden Objekte in Bewegung. In diesen sich nie abschliessenden Prozessen erlangt Zitko eine brillante und gleichsam verstörende Definition von Kunst: Allein die sich verändernden Konstellationen der für die Kunst relevanten Faktoren des Geldes, des Wissens, der Präsentation und der Macht entscheiden über die je spezifische Wahrnehmung eines Kunstwerkes.

Trifft all das auch auf die Sphäre neuer Musik zu? Dass die Finanzierungsstrukturen von Komponisten oft eher ans höfische Mäzenatentum erinnern und musikalische Werke keinem vergleichbaren Kunstmarkt unterworfen sind, scheint die Rolle des Geldes für die Produktion und Rezeption zunächst einmal zu lindern. Aber unterstützt diese Sachlage einer altägyptischen Verfahrensgerechtigkeit nicht auch eine entsprechende Wahrnehmung der Musik im Konzert? Wird eventuell gerade mit dem modernen Mäzenatentum und Konzertwesen die illusionäre Glocke einer autonomen Kunst und Kunstkritik aufrechterhalten? Die radikale Öffnung zu einer Entinstitutionalisierung der neuen Musik wäre für Zitko vermutlich keine Alternative. Nach ihm gründet auch die Wahrnehmung und Produktion der subversivsten Kunst auf monetären Wahrnehmungsstrukturen; die durch die Erfahrung des Musealen verstärkte Rationalisierung der Wahrnehmung kann nicht abgeschaltet werden. Sein gegen Schluss einzig positiv diskutiertes Beispiel, die Kontext-Kunst eines Allan McCollum (Peter Ablinger wäre in der

neuen Musik vermutlich sein Pendant), führt die wenigen verbliebenen Möglichkeiten von zeitgenössischer Kunstproduktion exemplarisch vor: McCollum thematisiere die «ästhetische Auszehrung und Entleerung von Gegenständen, die in der Rationalität der Ökonomie ihre Voraussetzungen haben», indem er «Objekte als bloße Leerformeln» aussstelle. Allein der Kontext – also das dezentrierte System von Geld, Wissen, Präsentation und präsentiertem Objekt – setzt dem sinnentleerten Etwas wenig, aber zumindest Sinnfälliges entgegen: dass dies «Exponenten einer symbolisch und ökonomisch arrivierten Kunst» seien – egal, was dort in der Galerie oder im Konzert an (Klang-)Objekten in Erscheinung tritt. Da fragt man sich: Was zum Teufel interessiert an der Kunst noch, wenn sie nur inhaltlich entleert erfolgreich bestehen kann? Da sehnt man sich plötzlich doch wieder in die ruhigeren Gewässer der neuen Musik zurück. Doch auch dieser Weg versperrt sich nun aufgrund besseren Wissens. Was bleibt, ist die Ambivalenz, wofür man Zitko weder hassen noch ihm danken kann.

Bastian Zimmermann



Musik mit Musik. Texte 2005–2011

Johannes Kreidler
Hofheim: Wolke 2012, 256 S.

Der Band ist eine Sammlung von 30 Texten, die zwischen 2005 und 2011 für Zeitschriften und Programmhefte entstanden sind. Die beiden letzten Texte sind für den vorliegenden Band entstanden. Sie dokumentieren die Entwicklung eines eigenständigen Denkers und Komponisten, in dessen Schaffen sich theoretische Reflexion und künstlerische Praxis fruchtbar und nachvollziehbar ergänzen.

Die Texte sind chronologisch angeordnet. Bei den ersten dreien ergibt sich dabei eine schlüssige Abfolge. Es beginnt mit einer eher anspruchsvollen, medientheoretischen Reflexion über das Wesen von Soundfiles und den sich daraus ergebenden musikalisch-kompositorischen Konsequenzen, gefolgt von *Musik mit Musik*, jenem Aufsatz, der dem Band den Titel gibt und die Thematik des ersten Beitrags allgemeiner gefasst aufgreift. Er bringt sie direkt in Beziehung zum kompositorischen Schaffen des Autors. Als theoretische Klammer wird im nächsten Artikel die Form-Medium-Unterscheidung von Niklas Luhmann spezifisch auf musikalisch-analytische Fragestellungen übertragen. Mit dieser Unterscheidung können u.a. wesentliche musikalische Strömungen der Gegenwart analytisch beschrieben werden, vor allem auch solche, bei denen herkömmliche Theoriemodelle versagen, wie etwa die im zweiten Beitrag beschriebene «Musik mit Musik», in der von der Neugestaltung von Klängen aus kleinsten Partikeln bestehender Aufnahmen bis hin zum erkennbaren Zitat jede Zwischenform möglich ist.

Damit sind zentrale Interessengebiete des Autors umrissen: die universelle Verfügbarkeit von allem, was sich digitalisieren lässt, die damit verbundene Veränderung (nicht nur) des musikalischen Denkens und Handelns, die Fragen der

Autorschaft und des Urheberrechts, die sich daraus neu ergeben, aber auch das Verschwinden der Unterscheidung zwischen musikalischem Material und dem kompositorischen Umgang damit, die Übertragung der Luhmann'schen Unterscheidung von Medium und Form auf die Musik als Möglichkeit eines adäquaten theoretischen Zugangs.

Die schlüssige Abfolge der ersten drei Beiträge weckt Erwartungen, die in der Folge leider enttäuscht werden. Bereits im vierten sind grössere Passagen mit solchen des vorangegangenen weitgehend identisch. Die Entscheidung, Kreidlers Publikationen der letzten fünf Jahre unredigiert in einem Band zu versammeln, quasi als Band 1 seiner gesammelten Schriften, schwächt die Aussagen durch ein Übermass an Redundanz. In insgesamt acht der dreissig Texte wird zum Beispiel die Luhmann'sche Medium-Form-Unterscheidung mit gleichen oder ähnlichen Worten erläutert.

Zugesetzte Äusserungen wie «Wer für Geige schreibt, schreibt ab» stampfen ab, wenn sie zu oft wiederholt werden (S. 46, 88, 92, 124, 132, 198). Wir lesen den zitierten Satz in sechs Beiträgen des Bandes (einmal wird das Wort «Geige» durch «Arditti» ersetzt). «Irgendwann wird uns die Klarinette unerträglich sein. Ein Flötensolostück mag formal genial sein, die Flötensoloklänge werden aber jeden nur Halbempfindlichen schon gar nicht mehr ins Konzert locken. Und für den Rest der Bevölkerung, von dem wegsterbenden Philharmoniepublikum und ein paar Musikschulkindereltern abgesehen, ist das Fagott nichts als ein altmodisches Ding – mit Recht. (Man soll die Klassiker spielen, aber sie zeitgemäß interpretieren: Bach nicht mehr auf dem Cembalo, nicht mehr auf dem Flügel, sondern auf dem Tastenkontroller.)» (S. 134)

Die Wirkung solcher erfrischend provokativen Sätze nimmt ab, wenn sie sich

wiederholen. Anstatt Häufung würde man sich eine Weiterführung der Gedanken wünschen. Die Wiederholung dieser und ähnlicher Postulate vermittelt den Eindruck eines naiven Fortschrittsfetischisten, der – ähnlich wie die Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – das Heil in den neuen Technologien und in der Zerstörung oder zumindest Abschaffung des Überlieferten sieht. Auch wenn man Kreidler diese Naivität nicht unterstellen möchte, gibt es Passagen, die verwundern, vor allem in der angesprochenen Häufung, etwa wenn er über Aufführung zeitgenössischer Musik schreibt (S. 158): «... in der Regel können zwischen 50 und 500 Stühle besetzt werden. An Rechnern mit Internetzugang, von denen sich auf alles Kopierbare zugreifen lässt, stehen derzeit rund 2 000 000 000 Stühle. Ich halte es für sinnvoll und die Neue Musik für wert, sie kopierbar fürs World Wide Web zu gestalten, sie auf «Virtugenität» (Harry Lehmann) von vornherein anzulegen. Mittlerweile sind Aufführungen für mich zu erheblichem Grad auch dazu da, später dem «Long Tail» des Internets in Form von Dokumentationen zur Verfügung zu stehen.»

Dass jemand, der medientheoretische Fragen so differenziert reflektiert, mit keinem Wort auf den Bedeutungswandel eingeht, der mit jeder medialen Vermittlung verbunden ist, erstaunt. Die vorher zitierte Forderung, Bach, wenn es denn schon sein muss, mit elektronischen Instrumenten aufzuführen, ignoriert die auch medientheoretisch elementaren Erkenntnisse, welche die Aufführungspraxis mit Originalinstrumenten gebracht hat. Kreidlers Forderungen sind ähnlich naiv wie diejenige nach der Abschaffung antiker Sprachen, mit der Begründung, dass die Texte in Übersetzungen vorliegen. Man muss sich mit Sinn und Fragen der Aufführungspraxis immer wieder neu auseinandersetzen. Provokationen wie



die oben zitierten können dazu anregen. Aber auch hier schadet die Kumulation, wenn dadurch der Eindruck entsteht, dass Kreidler das wirklich so naiv meint, wie es in dem Band daherkommt.

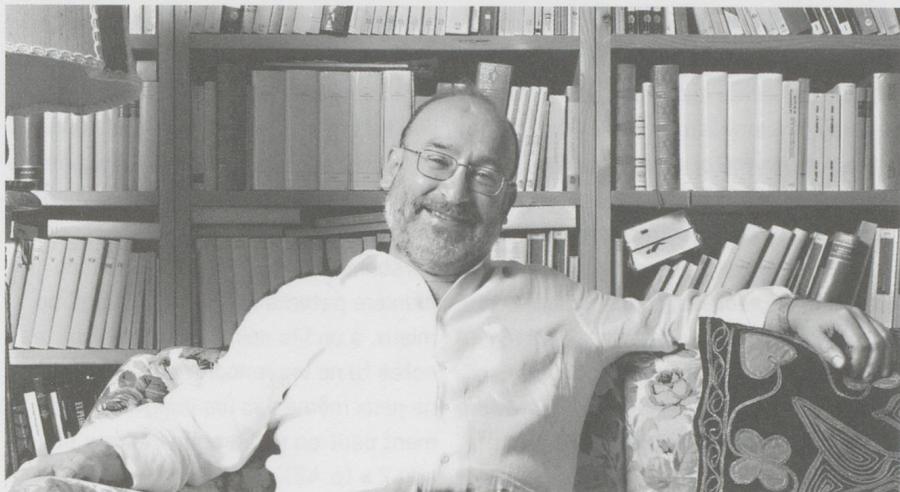
Es sind nicht zuletzt die Beschreibungen der eigenen kompositorischen Arbeiten, welche das schiefen Bild, das durch das Übermass an Redundanzen entsteht, gerade rücken, denn Kreidlars kompositorisches Schaffen, seine theoretische Reflexion und sein Engagement greifen nahtlos ineinander, und das ist durchaus eindrücklich. Furore gemacht hat etwa *Product Placements*, ein Stück, das in 33 Sekunden 70 200 Samples zitiert, die der Komponist in einer Kunstaktion gesetzestreu bei der GEMA (der deutschen Gesellschaft für Urheberrecht) mit 70 200 Formularen anmeldet. Kreidler nennt es ein «Musiktheater für Komponist/Aktionskünstler, Verwertungsgesellschaft und Medien» (S. 70). Anstatt die Auswirkungen der Errungenschaften digitaler Technologie zu beklagen, plädiert er vehement dafür, sich ihrer zu bedienen, und er tut dies kritisch, reflektiert und phantasievoll.

So ist das Fazit zu diesem Band ein ambivalentes. Mit den Positionen, die Kreidler pointiert vertritt, sollte man sich auseinandersetzen. Er steht in der Tradition der kritischen Theorie als einer Haltung, die er auf die Fragen und Herausforderungen der Gegenwart überträgt. Er macht medientheoretische Erkenntnisse für die aktuellen Diskurse im Bereich der Musik fruchtbare. Ich würde allerdings zu einer selektiven Lektüre der Beiträge in dem Band raten. Auch wenn zum Ende des Buches die beiden Originalbeiträge wieder erfrischend Neues bieten, hätte ich mir (und dem Autor) für den Zeitraum, den die Beiträge abdecken, mehr Entwicklung und Weiterführung der behandelten Themen gewünscht.

Daniel Weissberg

Origine des idées subtiles – Réflexions sur la composition

Texte de Salvatore Sciarrino, traduit de l'italien par Laurent Feneyrou et Grazia Giacco
Paris, L'Itinéraire, 2012, 74 p.



Salvatore Sciarrino. © Luca Carrà

Salvatore Sciarrino est l'un des compositeurs les plus emblématiques de l'Europe occidentale actuelle. Son imposant catalogue, qui compte plus d'une centaine d'œuvres allant du solo instrumental au théâtre musical en fait l'un des créateurs les plus prolifiques. Il est également l'un des musiciens les plus joués et les plus enregistrés, tant pour la diversité des pièces données que celle des interprètes de premier plan qui les défendent.

Le monde musical francophone a beaucoup contribué depuis les années 1970 à la diffusion de l'œuvre de Sciarrino et a participé activement à la constitution de tant de superlatifs à son égard. Toutefois, s'il est facile d'évaluer le catalogue en termes de quantité, c'est avant tout son originalité sonore et poétique, et la manière dont nous l'appréhendons, qui lui confèrent sa force. Or la pensée sciarrinienne reste encore mal connue dans le monde français, car peu d'ouvrages traitent du compositeur dans notre langue, à l'exception toutefois du remarquable livre de Grazia Giacco, *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino* (Paris, l'Harmattan, 2001) et *Quaderno*

di strada de Salvatore Sciarrino de Gianfranco Vinay (Paris, Éditions Michel de Maule, 2007). On notera également le dossier consacré au compositeur par dans le numéro 9 de la revue *Entre-temps* (1990, p. 107-155).

Dans un tel contexte, la recherche française accuse un certain retard à rattraper par rapport à la diffusion de l'œuvre. Certes, il est heureux que Sciarrino soit tant joué et enregistré de son vivant, d'autant plus que c'est un privilège assez rare dont peu de compositeurs peuvent se vanter. Mais pour apprécier au mieux cette production si particulière, tant comme interprète que comme auditeur, il convient de s'approprier la pensée même du compositeur, à travers ses écrits.

C'est pourquoi Laurent Feneyrou et Grazia Giacco ont projeté de traduire en français les écrits du compositeur. Tâche lourde de responsabilité, tant ces écrits recèlent de subtilité d'esprit, de suggestivité, de poésie... à l'instar de sa musique. Ils en sont toutefois les meilleurs ambassadeurs. En effet, le premier, français, avait déjà réalisé en précurseur la traduction française des



écrits de Luigi Nono (*Écrits*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1993 ; nouvelle édition aux éditions Contrechamps, Genève, 2007) ; la seconde, italienne, qui a consacré une grande part de sa recherche à Sciarrino. Le texte du compositeur est introduit par Laurent Feneyrou et conclu par Grazia Giacco.

Les deux musicologues nous révèlent un texte singulier du compositeur, *Origine des idées subtiles*, duquel ressort un propos pédagogique. Toutefois, il ne s'agit ni d'un traité, ni de l'évocation de techniques personnelles et encore moins d'analyses d'œuvres de Sciarrino. Je dirais que l'aspect pédagogique participe plus d'une transmission de l'éthique du compositeur, une invitation à réfléchir, à observer le monde. D'où vient l'idée ? Comment se manifeste-t-elle ? Comment la saisir, l'appréhender ?

La lecture de ces réflexions m'évoque très souvent le livre des Proverbes de la *Bible*, tant par le ton que la présentation. En effet, le texte se décline en 23 chapitres numérotés à la manière de la *Bible*. Grazia Giacco explique dans sa postface que « dès la fin des années soixante-dix, Salvatore Sciarrino tient des cahiers dans lesquels il consigne des idées, des notes, des esquisses, des commentaires d'articles de presse, de courtes correspondances, des textes plus esthétiques ou des remarques pour des cours ou des séminaires » (p. 65).

Très éclectique, le contenu des textes prend souvent la forme de conseils, maximes, proverbes, sentences philosophiques, voire spirituelles, notamment dans les chapitres 8a et 8b : « Celui qui n'a pas été initié à la musique ne saura peut-être pas écouter, mais curieusement, il sait mieux 's'écouter' » (p. 38), « L'oreille seule est obtuse et n'a pas d'intelligence. L'esprit seul n'a pas de conscience » (p. 39). On y trouvera aussi de nombreuses métaphores, par

exemple pour évoquer la subtilité des sens : « Des seuils jamais franchis, les fenêtres aiguisent ensuite tous les sens de notre imagination. L'œuvre : une barrière en même temps qu'un passage » (p. 41), « Mais le trou de la serrure est l'ouïe, tout se revêt de son, tout tend à l'amplifier, y compris le fait d'imaginer un environnement » (p. 41). De même, l'auteur s'exprime parfois à la seconde personne, comme s'il s'adressait, de manière paternaliste à un étudiant, ou mieux, à un fils spirituel : « Mais toi, les notes tu ne les rencontreras jamais. Tu ne peux même pas les imaginer. Comment peut-on penser une hauteur sans son ? » (p. 42).

Plusieurs champs lexicaux reviennent de manière récurrente, non seulement dans les quelques citations du paragraphe précédent mais également dans l'ensemble de ces réflexions : imagination, sens, perception, écoute. Pour qui connaît la musique de Sciarrino, tout son univers sonore se décline ainsi dans sa subtilité poétique. Et pour qui ne la connaît pas, il lui est permis de se le représenter.

Subtilité, voilà bien le maître mot pour qualifier cette œuvre.

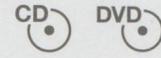
Olivier Class

Jean-Philippe Rameau: Pièces de clavecin

Viviane Chassot, Akkordeon
Genuin Gen 11216

Wohl noch kaum hat man Jean-Philippe Rameaus *La poule* aus seinen *Pièces de clavecin* so farbig gehört: schrill, schnarrend, dass es eine Freude ist. Viviane Chassot, die junge Akkordeonistin, geniesst sichtlich die Virtuosität und streicht das Eigene, Neue ihrer Fassung manchmal fast plakativ heraus. Die Henne plustert sich auf, die vorwärts eilenden Tonrepetitionen werden wie Körnchen herausgeschüttelt, Abschlussformeln fast ins Unhörbare zurückgenommen, bisher überhörte Linien herausgestülpt – vieles auf dieser CD grenzt an Manierismus: die öfters völlig isolierten, dann aber wieder unvermittelten, abrupten Bass-Schlusstöne, die Überzeichnung der Register, das wellenförmige Aufdrehen und Verklingen von Phrasen, was an ein Harmonium erinnert.

Das Akkordeon kennt man sonst vor allem in Zusammenhang mit Neuer Musik oder aber aus anderen Musikpartien. Seit Teodoro Anzellottis Aufsehen erregender Adaption von Scarlatti-Sonaten bei Winter&Winter scheint hier alles möglich. Chassot selbst präsentiert nun nach ihrer Version von Klaviersonaten Joseph Haydns auf dem kleinen deutschen Genuin-Label in Koproduktion mit DRS2 und Deutschlandfunk im Wechsel die beiden *Nouvelles suites* in g-Moll respektive A-Dur und die Solo-Piècen *Les Cyclopes*, *Le rappel des oiseaux* sowie *Les Soupirs*. Die bewährte Interpretin zeitgenössischer Musik streicht in ihrer Vergegenwärtigung Rameaus vorab dessen revolutionäre Züge heraus, den harmonischen Reichtum, die versteckte Polyphonie, das neckische Klangbild. Sicher, sie hat sich auch die Erkenntnisse historisch informierter Praxis angeeignet, vom stilsicheren



Verzierungsreichtum – den sie allerdings eher zurückhaltend anwendet, wie aus Angst, es klänge sonst zu sehr nach Jahrmarkt – bis zum *jeu inégal*, das sie zu einer oft improvisatorisch frei wirkenden Interpretation weiter führt.

Über diesem Sicherheitsnetz wagt sie aber denkbar viel, folgt dabei Rameaus Drang zum Individualismus. Die berühmten Dissonanzen der *L'enharmonique* schärft und akzentuiert sie fast bis zum Unerträglichen, unterstreicht mit analytischem Zeigefinger Trugschlüsse. *Les Cyclopes* kommen ungeschlacht daher, erhalten am Schluss quasi einen Stiefeltritt, die *Fanfarinette* wird zur idyllischen Musette, *La Triomphante* braust ganz orgelhaft auf. *Les trois mains* beschwören als zirkusreifes Bravourstück eine dritte Zauberhand. Überhaupt wird das Spiel mit wechselnden Stimmenzahlen und ungewohnten Stimmführungen genüsslich vorgeführt. Im *Rappel des oiseaux* werden die einzelnen Vogelstimmen klar voneinander abgehoben und fast impressionistisch gefärbt. Manchmal schießt dieser freie Zugriff freilich über das Ziel heraus. *Les menuets* verlieren mit ständigen Verzögerungen der Eins und neuen Beschleunigungen völlig den Tanzcharakter, von dem sich Rameau ja erst zu lösen beginnt.

Umso stärker nutzt Chassot die Eigentümlichkeiten ihres Instrumentes, besonders in der weit ausgreifenden Gavotte mit ihren sechs Doubles: Da lässt sie fröhlich die Zungen schlagen und drauflos zwitschern, mit Vitalität, Leichtigkeit und Witz, mal dünn, mal in Flötentönen, mal scharrend, Transparenz schaffend durch Dynamik und Artikulation sowie die Vielfalt der Registerfarben. Ein langer Atem, plastische Orgeltöne, stark hervorgehobene Gegenmelodien, ein trocken zeichnender Bass wie in pedallosem Klavierspiel – das verkörpert eine ganz eigene Qualität:

Der geschärfe Zugang ist auch eine Schule des Hörens.

Die abschließenden *Soupirs* dann klingen ganz versonnen, zurückgenommen, dumpf im Klang, die dünnen Linien sehr zögernd, zerbrechlich gar, auch wenn sie zu grossen Bögen gestaltet werden, mit einem Schlussritardando bis zum Stillstand.

Thomas Gartmann

Ernst Busch 1960 Live in Berlin
Edel Germany, LC 13167, 1 CD

Walther Ruttmann: Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt
Edition filmmuseum 39, film & kunst 2008, 2 DVD

Als Ernst Busch im voll besetzten Plenarsaal der Berliner Akademie der Künste eine Anekdote erzählen will und diese kokett mit der Frage unterbricht, ob er sie nicht vielleicht schon mal erzählt habe, ruft Helene Weigel aus dem Publikum zurück, dass dies bestimmt bei einer anderen Gelegenheit gewesen sei. Es geht heiter und aufgeräumt zu am Abend des 22. Januar 1960, dem 60. Geburtstag Buschs, den er mit jenem nun auf CD vorliegenden Konzert begeht, begleitet alternierend am Klavier von seinen langjährigen Freunden Grigori Schnerson und Hanns Eisler (zu bemängeln ist, dass sie nicht, bzw. im Booklet nur versteckt genannt werden). Es ist ein bemerkenswerter Abend in mehrfacher Hinsicht, denn der Sänger war schon lange nicht mehr einem Publikum gegenübergetreten, in dem auch hochrangige Mitglieder der Regierung und Kulturprominenz vertreten waren. Etliche Jahre schon hatte Busch, der eigensinnige wie konsequent handelnde Sänger, seine Schwierigkeiten mit Partei und Staatsmacht in der DDR ausgefochten, nicht gewillt, sich zum musealen Vorzeigeklassiker für proletarischen Kampfgesang abstempeln zu lassen und zudem als «Monopolkapitalist» eines eigenen Plattenlabels attackiert zu werden. Somit war es im Laufe der 1950er Jahre bezüglich seiner Präsenz in der Öffentlichkeit ruhig um ihn geworden. Doch dieses Konzert vor rund 300 meist älteren Gästen und weiteren in den Saal drängenden jugendlichen Fans bedeutete so etwas wie eine Rückkehr Buschs in die Öffentlichkeit (und kurz danach auch wieder ins Tonstudio).

Was das Label Edel in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste 2010 als CD auf den Markt gebracht hat, ist ein erstmals veröffentlichtes Tondokument. Zu hören ist ein aufgeräumter, stimmlich kraftvoller und alle Nuancen musikalischer und textlicher Interpretation professionell auskostender Sänger. Hervorhebenswert ist dabei, dass von Busch keine Live-Mitschnitte existieren und seine Plattenaufnahmen im Studio entstanden. Der Wert dieses Mitschnitts besteht somit auch darin, dass man hier – jenseits der Gefahr steriler Studioproduktion – einen gesanglich und in seiner Bühnenpräsenz völlig souveränen, lockeren Ernst Busch erleben kann. Freilich ist es nicht mehr der Berliner Sportpalast. Es ist nun die schon wieder an bürgerliche Darbietungsformen erinnernde Akademie der Künste, die zu einer Nostalgieveranstaltung eingeladen hatte – mit Liedern und Songs aus den längst vergangenen (und wie man damals politisch meinte: überwundenen) Kämpfen der Zeit. Doch trotzdem ist zu spüren, dass das Publikum ihm ungeteilte Aufmerksamkeit, ja Begeisterung schenkt; bei einigen singt es spontan mit. Aber auch das schwingt in Buschs Gesangsvortrag latent mit: der feine spöttische Unterton, den er anschlägt, wenn sein Blick (man spürt ihn förmlich) auf die ersten Reihen im Plenarsaal fällt, wo die Vertreter der Regierung Platz genommen haben.

Annekathrin Bürger und Ulrich Thein waren damals dabei und erinnern sich, wie er Erich Arendts *Seifenlied* sang: «Wir schlagen Schaum, / wir seifen ein, / wir waschen unsre Hände wieder rein». Beide blicken in diesem Moment auf die Staatsmacht, die aussieht «wie eine Reihe Eiszapfen». Busch und Eisler animieren zum Mitsingen: «Die Zapfen singen. Sie singen und versuchen, harmlos auszusehen. Busch, der Spanienkämpfer, ihr alter Genosse, er hat sie in der Hand,

ein Lied lang. Ist das sein Kommentar zum Verhältnis von Politik und Kunst, zum Formalismusstreit in der DDR – sein Kommentar zum Weg der DDR überhaupt?» (zit. nach Booklet, S. 16f.)

Wenngleich Busch an diesem Abend in der Akademie darauf verzichtet, einige seiner legendären «Hits» von damals zu singen, so stammen dennoch die meisten der 24 Lieder dieses Abends von Tucholsky und Brecht. Und zu fast allen Liedern – nämlich 21 – hatte Eisler die Musik geliefert. Auch wenn man bereits die vor einiger Zeit auf CD reedierte AURORA-Reihe besitzen sollte, ist dieses Tondokument als Ergänzung nachdrücklich zu empfehlen.

Die in der Edition filmuseum edierte Doppel-DVD mit Werken von Walther Ruttmann (1887–1941) enthält nicht nur den inzwischen legendären sinfonischen Städtefilm *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927) mit der Musik Edmund Meisels sowie den ersten deutschen Tonfilm *Melodie der Welt* (1929), sondern auch Ruttmanns zwischen 1921 und 1930 entstandenen Kurz- und Werbefilme, die mit Farben, geometrischen Formen und Musik experimentieren. Auch seine rein abstrakten Animationsfilme (*Opus I–IV*), welche in Deutschland die ersten überhaupt waren, liegen nun in restaurierter, digitaler Fassung vor und zeugen von der Pionierarbeit des Regisseurs, der mit meisterhafter rhythmischer Präzision die Filme sowie sein abstraktes Hörspiel *Weekend* von 1930 schnitt. Eisler komponierte für das zeitgenössische Musikfest Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927 die Musik zu Ruttmanns *Opus III* (1924), fügte sie also nachträglich diesem experimentellen Stummfilm hinzu. Die (wie der gesamte Film) vier Minuten dauernde Musik, ein Präludium in Form einer Passacaglia, benutzte er 1930 wiederum für den ersten Satz seiner Suite für Orchester Nr. 1, op. 23. Deutlich hörbar ist der Einfluss

seines Lehrers Arnold Schönberg, denn das Thema der Passacaglia wird von sechs Tönen einer Zwölftonreihe gebildet. *Opus III* mit Eislers Musik (für 2 Klarinetten, Trompete, Violine, Viola, Cello) ist nun endlich auf DVD präzis zusammengefügt und somit wieder der Öffentlichkeit zugänglich. Insgesamt gestatten beide DVDs einen exemplarischen Einblick in die frühen Film- und Musikexperimente der Weimarer Republik.

Joachim Lucchesi