

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 10

Rubrik: Dossier : Töne, Worte, Symbole : Perspektiven der Musik

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: 21.02.2026

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

Andres Briner,
geboren 1923 in Zürich,
lehrte nach seiner Pro-
motion mit einer musik-
wissenschaftlichen
Arbeit einige Jahre an
der University of Penn-
sylvania in Philadelphia
und übernahm nach
seiner Rückkehr in die
Schweiz die Musikredak-
tion der «Neuen Zürcher
Zeitung». Seit dem Rück-
tritt als Feuilletonredak-
tor (1988) ist er für
mehrere musikwissen-
schaftliche und musika-
lische Publikationen
tätig.

HUNDERT JAHRE «NEUE TONHALLE» IN ZÜRICH

Notizen zur Musikgeschichte Zürichs

Vier Tage lang fanden im Oktober 1895 Einweihungskonzerte statt. Johannes Brahms spielte und dirigierte; Friedrich Hegar hatte eine Festouvertüre für sein Orchester komponiert. Seit 100 Jahren nun ist die Zürcher Tonhalle der berühmteste Konzertsaal der Schweiz. Hier wurde Musikgeschichte geschrieben – schweizerische und europäische.

Die früheste Zürcher «Tonhalle» stand auf dem heutigen Sechsläutenplatz und war nicht für Töne und schon gar nicht für Musik gebaut. Dieses notdürftig umgebaute «Kornhaus» war zwar, als die Seelandschaft und dann auch die von *Bürkli* gebauten Quaianlagen immer beliebter wurden, zu einem Mittelpunkt der Erholung für die Zürcher geworden, aber seine Akustik muss sehr schlecht gewesen sein. Der 1841 in Basel geborene *Friedrich Hegar*, der von 1863 an als Konzertmeister des Zürcher Orchestervereins und dann als erster Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters wirkte, schilderte sie als miserabel.

Allerdings war Hegar, Chefdirigent der Tonhalle-Gesellschaft zwischen 1868 und 1906, einer der eifrigsten, die sich für den Bau einer neuen, einer eigentlichen «Tonhalle» einsetzten. Er fühlte sich richtigerweise berufen, das erste ständige Orchester Zürichs in eine professionelle Ära zu führen, und er wusste, dass dies nur in einem richtigen Konzertbau möglich sein würde. Er war sich auch bewusst, dass in Zürich ein Konservatorium fehlte, das Berufsmusiker, und damit auch Orchesterspieler, ausbilden konnte. So gehörte Hegar zu den Gründern der ersten städtischen Musikschule, die 1876 ihre Tätigkeit an der Napfstrasse aufnahm. Die Zusammensetzung des Verwaltungsrats zeigte die enge Verflechtung von Ausbildung und professioneller Darbietung, denn sowohl die Allgemeine Musikgesellschaft, damals noch die Besit-

zerin der grössten Musikbibliothek in der Stadt, als auch die erst acht Jahre alte Tonhalle-Gesellschaft wie die wichtigsten Chöre und die Schulsynode waren vertreten.

Noch wichtiger wurde in den 1870er Jahren allerdings die Errichtung des neuen Konzerthauses, das in Anlehnung an das umgebaute Kornhaus den Namen «Tonhalle» erhalten sollte. Man diskutierte in Zürich verschiedene mögliche Standorte; man dachte an einen Neubau auf dem alten Tonhalleplatz, wo auch ein Grossprojekt für eine Verbindung von Theater- und Konzerthaus, aber noch vor dem Bau des Stadttheaters, bestand. Die «Neue Zürcher Zeitung» setzte sich als einzige Zeitung, wahrscheinlich weil persönliche Verbindungen zum Vorstand der Tonhalle bestanden, für einen Exklusivneubau der Tonhalle ein.

Der damalige Präsident des Tonhalle-Vorstands, *Karl Keller*, liess mitten in den Auseinandersetzungen, im Jahr 1873, eine Broschüre erscheinen, die seine expansiven Vorstellungen bekannt machte. Diese kompakte Schrift, «Einige Gedanken betreffend die Zukunft der zürcherischen Tonhalle, zur Beherzigung mitgeteilt» bricht eine Lanze für einen Konzertsaal für dreitausend Hörer. Keller dachte an einen Neubau in den Anlagen hinter dem Stadthaus, in der Gegend des Schanzengrabens. Seit dem Abtrag der Schanzen war diese Gegend noch wenig in die Planung einbezogen worden. Ein grosser Pavillon sollte den Restaurationsbetrieb beherbergen, auf den

keines der vielen Projekte verzichtete. In den Erwartungen auf das kommende, eigentlich erst werdende Zürcher Konzertpublikum gingen die Schätzungen weit auseinander; nicht alle waren so beherzt wie die von Karl Keller.

Übereinstimmung bestand in der Vorstellung, dass die damals aktiven Oratorienschöre einen wichtigen Teil der Hörer ausmachen würden. Der Zeitpunkt für die Planung einer neuen Tonhalle war insofern günstig, als in den siebziger und achtziger Jahren die Entwicklung der Orchester zu ihrer mittel- und spätromantischen Grösse schon feststand. Friedrich Hegar selber, mit den Werken seines Freundes *Johannes Brahms* vertraut, machte als Komponist bei der farblichen Ausdehnung des Orchesters mit. Zwar konnte man sich damals noch nicht die Expansionen der Orchester der «Neudeutschen», vor allem von *Richard Strauss* vorstellen, aber man dachte glücklicherweise nicht in feststehenden Grössen, sondern in Entwicklungen, in die man, etwas überproportioniert, auch die Chöre einbezog. Für sie wollte man gute Probenräume schaffen. Diese Chöre zeichneten auch Aktien der Tonhalle-Gesellschaft und waren selbstverständlich in ihrem Vorstand vertreten.

Eine dämpfende Wirkung hatte der Umstand, dass man in den achtziger Jahren in Zugzwang geriet. Die damals noch selbständige Gemeinde Enge wollte Gebrauch davon machen, dass im Quai-Vertrag von 1881 eine Konzertinsel im Seegebiet vorgesehen war. Die Gemeinde sah darin eine gute Gelegenheit, auf eigene Art ihren Seeanstoss zu nutzen und auch die Zürcher auf ihre eigene Halbinsel zu locken. So musste der Tonhalle-Vorstand, der in der Quai-Kommission vertreten war, handeln. Er schrieb 1887 einen als «*Ideenconcurrenz*» bezeichneten Wettbewerb für eine Tonhalle aus. Zwei Projekte, eines aus Paris und eines aus Berlin, liefen ein; charakteristischerweise waren beide Projekte für Konzerthallen ohne besondere Probemöglichkeiten für Chöre und damit ohne die schweizerische Eigenheit. Diese Projekte wurden nicht berücksichtigt.

Ein später, aber richtiger Entscheid

Offenbar scheute man sich auch vor zu hohen Kosten und hielt die Standortfrage

.....

*Mit den Werken
seines Freundes
Johannes Brahms
vertraut, machte
Friedrich Hegar
als Komponist
bei der farblichen
Ausdehnung des
Orchesters mit.*

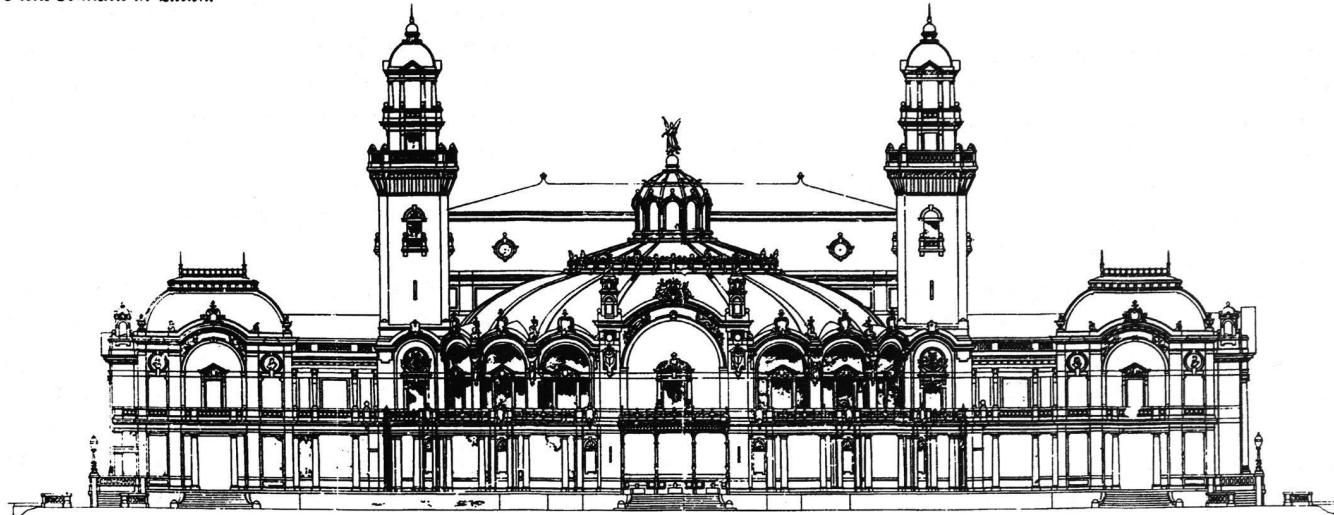
.....

für noch nicht gelöst. Man holte auf Wunsch der «Quai-Direktion» ein «finanzielles Gutachten betreffend die neue Tonhalle in Zürich» ein, das bald vorlag. Die Einschaltung der Quai-Behörde, der die gesamte bauliche Entwicklung am See oblag, erwies sich als glücklich. Diese Behörde, der vor der Eingemeindung von Enge und Riesbach in die Stadt (1893) eine Schlüsselstellung zukam, untersuchte in Zusammenarbeit mit dem Tonhalle-Vorstand alle Gelände, die in Frage kamen. Man einigte sich nach gründlichem Studium der landschaftlichen, verkehrspraktischen und finanziellen Aspekte auf den Standort am linken Seeufer, ausserhalb des Schanzengrabens, der heute noch, innerhalb der Stadt, der Enge zugehört.

Zwar war so die Standortfrage gelöst, aber der Charakter des Baus war noch nicht entschieden. Das Jahr 1889 wurde in der Tonhalle-Frage ein «heisses». Die Stadt Zürich, die den Tonhalle-Vorstand zur Eile bewegen wollte, kündigte im August den Mietvertrag für das Areal des alten Tonhalleplatzes, des heutigen Sechseläutenplatzes. Die Quai-Verwaltung war im Oktober bereit, den Platz in der Enge für den vorbestimmten Zweck zu verkaufen. Aber die mit der Quai-Verwaltung eng verbundene Stadt hatte von ihrer Finanz- und Baukommission ein Gutachten verlangt, das beschreiben sollte, wie eine Tonhalle zu gestalten sei. Offenbar sah die Stadt Zürich schon damals die zu gewährende Unterstützung, wenn auch nicht ihre Höhe, voraus. Erst seit sechs Jahren hatte sich die Stadt mit der Tonhalle wirtschaftlich zu befassen.

In einem Schreiben der Tonhalle-Gesellschaft vom 12. November 1889 an die Stadt kommt ein Malaise zum Vorschein. Die Tonhalle befürchtete, durch den Vertrag mit der Quai-Verwaltung in ein Abhängigkeitsverhältnis zu geraten. Bis jetzt sei die Gesellschaft «*in dem ihr zur Verfügung gestellten Gebäude Meister*» gewesen (das konnte nicht stimmen, denn im «Kornhaus» rissen die Klagen über Störungen nicht ab). Zwar sahen die Verantwortlichen der Tonhalle damals in keiner Weise die Subventionen und zukünftigen Abhängigkeiten des 20. Jahrhunderts voraus, aber sie waren sich im klaren darüber, dass eine neue Zeit anbrechen werde. Der Tonhalle-Vorstand gab anmassend an, «*eine*

Neue Tonhalle im Zürich.



Heimstätte für die wahre musikalische Kunst errichten zu wollen. Insgeheim wusste er, dass eine solche ohne Restaurationsbetrieb trotz starker Abstützung durch die Chöre nicht zu erreichen sei. Aber er warf der Stadt vor, sie ziele zu sehr auf die Schaffung von «Vergnügungslokalitäten».

Dieses Argument verdient, betrachtet zu werden. Es bezeichnet den Punkt gegen Ende des 19. Jahrhunderts, an dem ernste Musik, sogenannte E-Musik, sich endgültig vom blossen Vergnügen absonderte. Vorbei war die Zeit der Ländler, Polkas und Walzer, welche, neben wichtigeren Vorhaben, eine breite Hörerschaft beim geselligen Umgang oder auch bei einem Glas Bier erheitern konnten. Allerdings wurde auch die Tonhalle am damaligen Alpenquai, dem heutigen Mythenquai, mit einem dem Pariser Trocadero nachgebildeten Pavillon gebaut, in dem Unterhaltungskonzerte stattfanden und in dem gewirtet wurde. Aber diese «unterhaltende» Funktion der Tonhalle-Gesellschaft wurde nun, anlässlich des Neubaus, von den Spitzen des Vorstands abgewertet. Man zielte auf eine «*Heimstätte für die wahre musikalische Kunst*» – die nun als das schlechthin Schöne, Wahre und Gute galt. Diese ethische Sicherheit, doch wohl auch diese Überheblichkeit, kam später, deutlich nach dem Ersten Weltkrieg, wieder abhanden. Es ist vor allem das Verdienst des Chefdirigenten Volkmar Andreae, dessen Büste im Vestibül steht, dass diese Klippe erfolgreich umschifft werden konnte.

*Neue Tonhalle in Zürich,
Hauptansicht. Quelle:
Baugeschichtliches
Atelier der Stadt Zürich.*

*Man warf
der Stadt vor,
sie ziele
zu sehr auf die
Schaffung von
«Vergnügungs-
lokalitäten».*

In den Jahren 1890 und 1891 fielen weitere Entscheide. Nachdem in der Nacht vom 1. auf den 2. Januar das bisherige Musiktheater Zürichs, das «Aktientheater» an der untern Zäune, niedergebrannt war, willigten die Aktionäre des Theaters erstaunlich schnell, am 18. Januar, in die Erhöhung des Aktienkapitals und einen Neubau ein. In diesem Jahr 1890 wurde die Eingemeindung von 1893 spruchreif; sie sah ausser der Enge und Riesbach auch minderbemittelte Gemeinden, vor allem Wiedikon und Aussersihl vor. Allgemein sah man nach der Eingemeindung eine Verschiebung der Ausgabenpolitik der Stadt voraus. Die Sozialausgaben, vor allem für die neuen Gemeinden, würden kräftig steigen, und für kulturelle Anliegen würde weniger Geld verfügbar sein.

Sowohl die Stadt wie die Tonhalle-Gesellschaft sahen in schnellem Handeln zu später Stunde einen Ausweg. Nachdem sich Stadtbaumeister Geiser auch für den Standort Alpenquai ausgesprochen hatte, beschloss eine Gemeindeversammlung am 12. Juli 1891 eine jährliche Subvention an die Tonhalle von Fr. 300 000.– eine damals respektable Summe. Ein «Aufruf zur Gründung einer neuen Tonhalle-Gesellschaft» tat das seinige dazu, um dem Bauvorhaben Sympathien zu verschaffen.

Da aber die Zeit drängte, einigte man sich darauf, jene Wiener Firma Fellner und Helmer anzufragen, die in einer Rekordzeit das Stadttheater gebaut hatte. Von dieser in ganz Europa tätigen Unternehmung konnte man hoffen, sie werde das neue Konzerthaus in der nötigen Frist und

unter Respektierung des Kostenrahmens erstellen. Allerdings musste die Firma, im Gegensatz zum Stadttheater, zuerst Pläne zeichnen. Sie nahm Augenschein und hatte das Leipziger Gewandhaus als Vorbild im Sinn. Im Sommer 1893 war das Baugespann errichtet, im Oktober 1895 konnte der neue Bau eingeweiht werden. Dass, im Gegensatz zu anderen Projekten, Hauptsaal (1440 Plätze), kleiner Saal (600 Plätze) und Pavillon (900 Plätze) auf gleicher Ebene lagen und für Festlichkeiten zusammen benutzt werden konnten, wurde begrüßt. Verbindungsgang und kleiner Saal konnten und können zur Erweiterung des grossen Saals genutzt werden. Es bestand damals kein Bedarf zur Abhaltung von Konzerten gleichzeitig im grossen und im kleinen Saal. Diese Idee wurde später einmal geprüft, liess sich aber nicht verwirklichen.

Vier Tage lang fanden im Oktober 1895 Einweihungskonzerte statt. Hegar hatte eine Festouvertüre für sein Orchester komponiert; Johannes Brahms spielte und dirigierte; Hegar gab Aufführungen von Beethovens Neunter Sinfonie. Bald bewies der Neubau seine Zweckmässigkeit. Die «Gründerchöre» verlegten ihre Tätigkeit dorthin, die Pestalozzi-Gesellschaft Zürich nahm die Gelegenheit wahr, um mit Vorträgen und einer Bibliothek volkstümlich bildend zu wirken, und nicht zuletzt verlockte der Pavillon mit seinem französisch angelegten Garten und seinem eleganten Restaurant die Zürcher der Jahrhundertwende zu einem Besuch.

Der Neubau hinter den zwischen 1882 und 1887 erstellten Quai-Anlagen war 1895 schon nicht mehr allein. Ende 1893 waren das «Weisse» und das «Rote Schloss» gegen die Enge zu gebaut (das rote steht heute noch); zwischen den beiden «Schlössern» entstand, die Lücke füllend, zwischen 1896 und 1900 die Galerie Henneberg; Wohn- und Geschäftshauskomplexe am Stadthausquai machten die Gegend belebter. Diese bauliche Einheit wurde 1937 mit dem Abbruch des Pavillons der Tonhalle durchbrochen; es entstand bis 1939 das Kongresshaus, das bis heute eine fragwürdige Bauallianz mit den Tonhallesälen abgibt. Indessen ist zur Zeit des Umbaus des Opernhauses der Kongresshaussaal auch für konzertante Opernaufführungen eingesetzt worden, und seine im Gegensatz

zu den beiden Tonhallesälen schlechte Akustik hat auch andere Musikveranstaltungen nicht ferngehalten. Ein kleiner Kammermusiksaal im Kongresshaus vergrösserte damals das Zürcher Raumangebot.

Eine Konzertgesellschaft für die Zukunft

Während Hans Georg Nägeli noch Männer- und Frauenstimmen nebeneinander gestellt, für jedes Geschlecht einen gleichwertigen Chor geschaffen hatte, verlagerte sich, je stärker das patriotische Element wurde, das Interesse auf die Männerchöre.

Die Entwicklung der Tonhalle-Gesellschaft seit 1895 wäre nicht verständlich ohne jene Zürcher Traditionen und Gegebenheiten, welche das Zürcher Musikleben bis dahin mitformten. Im neuen Haus am Alpenquai blieben die «Gründerchöre», die den Neubau mitgetragen hatten, lange auch mitbestimmend. Friedrich Hegar war nicht nur Geiger und Dirigent, sondern auch Komponist und als solcher ein unvergessener Schöpfer von Chorballaden – ein Genre erzählerischer Musik, der die damals sehr beliebte Balladendichtung mit dem Männerchor zusammenbrachte. Diese Chorballaden ohne Instrumentalbegleitungen mit Texten vor allem von Johann Viktor von Scheffel, Friedrich Röhrer, Johann Viktor Widmann, Gottfried Keller, Theodor Körner, Conrad Ferdinand Meyer und Eduard Mörike symbolisieren die Phase des in der Stadt dominierenden Männerchors. Während Hans Georg Nägeli noch Männer- und Frauenstimmen nebeneinander gestellt und für jedes Geschlecht einen gleichwertigen Chor geschaffen hatte, verlagerte sich, je stärker das patriotische Element wurde, das Interesse auf die Männerchöre. Als, in Fortsetzung von Nägelis Gründung, 1876 der Männerchor Zürich sein Geburtstagsfest feierte, war diese Formation das dominante Vokalensemble geworden, und Männer planten und regierten denn auch das Schicksal der Tonhalle-Gesellschaft und des neuen Baus.

Dieser patriarchalen Sphäre entsprach auch der Führungsstil von Friedrich Hegar. Er war ein strenger und guter Orchestererzieher, ein energischer und umsichtiger Organisator, der zielbewusst Ausbildung und Beruf, vorbereitende Probe und Aufführung aufeinander bezog.

Hegar führte nicht nur Briefwechsel mit seinen Musikerkollegen, sondern auch mit Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Friedrich Nietzsche und Carl Spitte-

ler, mit dem Literaturhistoriker *Rudolf Hunziker*, mit der Familie *Reinhart* in Winterthur und mit zahlreichen Musikern, Sängern und Instrumentalisten, die er für Zürcher Konzerte einladen wollte (und teilweise auch konnte). Bereits 1865 vermochte Hegar Johannes Brahms für ein Konzert zu gewinnen. Brahms dirigierte seine D-Dur-Serenade und spielte solistisch Bachs Chromatische Phantasie und mit dem Orchester Schumanns a-moll-Klavierkonzert. Es folgten einige weitere Zürcher Gastkonzerte mit Brahms, die letzten im Oktober 1895 zur Einweihung des Tonhallebaus. Während Brahms damals sein «Triumphlied» selbst leitete, finden in diesem Oktober Festkonzerte mit dem gleichen Werk unter der Leitung von *David Zinman* statt.

Jene Stabilität, die Hegar in über vierzig Jahren in der «neuen» Zürcher Tonhalle aufrechtzuerhalten wusste, vermochte der zweite Chefdirigent, Volkmar Andreae, in den dreiundvierzig Jahren zwischen 1906 und 1949 fortzusetzen. Andreae war bereits 1902 zum Dirigenten des Gemischten Chors gewählt worden; 1903 begann er, neben *Carl Attenhofer*, auch den Männerchor zu leiten, den er 1904 übernahm. Man sieht: Auch Andreaes Wirken stand im Zeichen der patriarchalen Ära, die um 1950, zur Zeit seines Rücktritts, allerdings zu Ende ging. Zu den vielen guten Seiten des ausgesprochen welt- und zukunftsoffenen Andreae zählten das Verantwortungsgefühl seinem Orchester gegenüber. Er sass vor Beginn der Proben meist bereits an seinem Dirigerpult, unterhielt sich mit den einziehenden Musikern und sprach in ihnen die individuellen Musiker an.

Auch Andreae war, im Stile seiner Zeit, kompositorisch tätig, unternahm aber wenig, um seine Kompositionen in Zürich durchzusetzen. Der Andreae-Nachlass im Stadtarchiv Zürich birgt noch Ungeheubenes. Indem Andreae in der Zeit des Ersten Weltkriegs den nach Zürich emigrierten Komponisten und Pianisten *Ferruccio Busoni* für ganze Reihen von Gastkonzerten einlud, erkannte er die höhere Begabung Busonis für die Komposition. Er war auch überzeugt von der Bedeutung *Max Regers*, den er vielfach, als Dirigent, Komponist und Organist, nach Zürich einlud.

*Die Zürcher
Erstaufführung
von Schönbergs
«Pierrot Lunaire»,
einem damals
heiss umstritte-
nen Stück, fand
1922 im Kleinen
Saal der Tonhalle
statt.*

Nach dem Krieg wandelten sich die Ansprüche an Komponisten; der neuromantische Gestus verblasste, und eine härtere, zwar ironischere, aber unsicherere Zeit zog herauf. Mit *Gustav Mahler*, richtig erst nach seinem Tod (1911) in der Schweiz bekannt, dann mit *Béla Bartók*, *Zoltán Kodály*, *Igor Strawinsky*, *Arnold Schönberg*, *Alban Berg* und *Paul Hindemith* waren Musiker aufgetreten, die neuen Vorstellungen folgten. Andreae korrespondierte mit den meisten von ihnen, zusätzlich mit Schweizer Musikern wie *Hans Huber*, *Hermann Suter* und *Willy Burkhard*. Andreae wandte sich 1926, an einem Fest der eben erst gegründeten Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, *Arthur Honeggers* «König David» zu und bewies auch sonst viel Geschick im Umgang mit Neuem. Wo Andreae nichts vermochte, sprangen oft Gastkonzerte ein. So fand die Zürcher Erstaufführung von Schönbergs «Pierrot Lunaire», einem damals heiss umstrittenen Stück, in einem Konzert des «Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien» im Dezember 1922 im Kleinen Saal der Tonhalle statt. Gastkonzerte des Kollisch-Streichquartetts waren ebenfalls Pionierleistungen.

In der Zeit der beginnenden Avantgarde blieb aber die wachsende Distanz zwischen Kompositionsalter und Aufführungsdatum nicht ohne Folgen. Bis um 1900 lag fast überall, so auch in Zürich, das Durchschnittsalter der aufgeführten Kompositionen zwischen dem Todesjahr Beethovens (1827) und der Gegenwart. In andern Worten: Die Wiener Klassiker und die Romantiker überwogen; Barockmusik wurde wenig gespielt. Dann aber hielt die Programmierung gesamthaft immer weniger Schritt mit der Entwicklung der Komposition, und zugleich verlängerte ein Einbezug barocker Musik die durchschnittliche historische Distanz. Die kompositorisch neue Musik geriet mehr und mehr in den Ruf, nicht «verständlich» zu sein – eine Situation, die bis heute nicht überwunden ist.

Lebhafte Diskussionen wurden und werden innerhalb und ausserhalb des Tonhalle-Vorstands und der Tonhalle-Gesellschaft geführt, um den besten Weg zu finden, Tradition und Revolution, Weiterbau und Umbruch zu versöhnen – oder doch in sinnvolle Beziehung zueinander zu setzen. Der Wunsch, eine Konzertgesellschaft

für die Zukunft zu sein, muss sich, neben materiellen Erwägungen, an dieser wichtigen Frage bewähren. Der Vorstand der Gesellschaft ist bis heute so zusammengesetzt, dass die Subventionsgeber, Kanton und Stadt Zürich, aber auch das Personal, neben den von der Gesellschaft gewählten Mitgliedern vertreten ist. Das Verhältnis hat sich über die Jahre und ungefähr im Verhältnis der Subventionshöhen verschoben; heute (1995/96) werden neben dem Präsidenten (*Dr. Peter Stüber*) sieben Mitglieder von der Gesellschaft, zwei vom Kanton, sieben von der Stadt und zwei vom Personal gewählt. Sieben unter diesen neunzehn Mitgliedern bilden einen «Vorstands-Ausschuss».

Um einem breiteren Publikum Zugang zu Tonhallekonzerten zu ermöglichen, führte man «Populäre Sinfoniekonzerte» ein, die später in die von der Stadt Zürich besonders subventionierten «Volkskonzerte» mündeten. An diesen Anlässen konnte man einerseits mehr experimentieren als in den Abonnementskonzerten, andererseits mehr Hörer zu geringeren Preisen mit den Hauptwerken von Klassik und Romantik bekanntmachen. Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, in einer gewissen Anlehnung an München, 1955 die «Musica viva»-Konzerte, die ganz der Gegenwartsmusik gewidmet waren. Sie verkörperten in den fünfziger und sechziger Jahren den fortschrittlichen Geist der damaligen Avantgarde, hatten aber immer um ein genügend grosses Publikum zu kämpfen.

Die sich wandelnden Zeiten waren und sind mit den Vorstellungen und Fähigkeiten der Chefdirigenten verknüpft. (Nach 1962, nach dem Hinschied von *Hans Rosbaud*, vermochten die sich schnell ablösenden Chefdirigenten *Rudolf Kempe*, *Charles Dutoit*, *Gerd Albrecht*, *Christoph Eschenbach* und *Hiroshi Wakasugi* nur für je einige Jahre in Zürich zu halten oder, von der andern Seite gesehen, sich mit Zürich abzufinden.) Der direkte Nachfolger von *Andreae* war *Erich Schmid*, der bei Arnold Schönberg studiert hatte; er wurde sowohl in seinen innovativen Zügen wie in seinen dirigentischen Begabungen nicht voll erkannt und angenommen. *Hans Rosbaud*, von *Erich Schmid* selbst ans Zürcher Pult gewonnen, vermochte dann noch einmal einer Epoche (man darf sie so nennen), der von 1950 bis 1962

(von 1957 an als Chefdirigent) einen ausgeprägten Charakter zu geben. Es ist durchaus möglich, dass mit *David Zinman* von diesem Jahr an eine analoge Phase beginnt.

Die Tonhallekonzerte sahen sich damals, in den fünfziger Jahren, voll mit den Ansprüchen der zweiten Nachkriegszeit konfrontiert. Sie waren nun nicht mehr die einzigen Veranstalter von Orchesterkonzerten in der Stadt. Die Klubhaus-Konzerte, die nie ein eigenes Orchester durchzuhalten hatten und berühmte Gastorchester einladen konnten, wurden zur Konkurrenz. Das von *Paul Sacher* geleitete Collegium Musicum Zürich bereicherte seit 1941 das Zürcher Konzertleben in der Tonhalle; es wartete, neben vielen andern Ur- und Erstaufführungen, 1946 mit der Uraufführung der «Metamorphosen» von Richard Strauss auf. Andere Kammerorchester traten auf und erweiterten das Zürcher Spektrum. Die Schweizer Musiker sahen sich, ebenso wie die Schweizer konzertgebenden Unternehmen, einem erhöhten Druck aus dem Ausland ausgesetzt.

Der 1895 in Graz geborene *Hans Rosbaud* wurde 1921, nach einem Kompositionstudium bei *Bernhard Sekles*, Direktor der neugegründeten städtischen Musikschule in Mainz und Dirigent der dortigen Sinfoniekonzerte. Nach verschiedenen Wirkungsorten, vor allem München und Baden-Baden, kam Rosbaud nach Zürich. In seinen «Musica viva»-Konzerten machte das Tonhalle-Orchester, wohl mehr noch als das hörende Publikum, eine unvergessliche Entwicklung durch. Mit einem vorzüglichen Ohr ausgestattet, gelang es Rosbaud, ein transparentes Orchesterkolorit zu erreichen, in dem Klangfarben ihren Eigenwert zurückgewannen. Seine Schule des Hörens wurde, indem er sich immer wieder neuen Werkkreisen zuwandte, auch eine Schule der Interpretation. Ein Gustav-Mahler-Zyklus zwischen 1960 und 1962 erwies sich als eigentliche Öffnung auf dieses sinfonische Werk hin. Seine Aufführungen der Wiener Klassiker, vor allem *Joseph Haydns*, bleiben in ihrer Verbindung von Konturierung und Atmosphäre unvergessen. Als Rosbaud zurücktrat – er starb 1962 in Lugano –, war für die Zürcher Tonhalle, wie nach dem Abschied von *Hegar* und *Andreae*, eine Glanzzeit vergangen. ♦

«*Musica viva*»-
Konzerte
verkörperten
in den fünfziger
und sechziger
Jahren den
fortschrittlichen
Geist der
damaligen
Avantgarde.

MUSIK AUS DER SCHWEIZ – SCHWEIZER MUSIK?

Ernst Lichtenhahn,
geb. 1934 in Arosa GR.
Studierte Musikwissenschaft, deutsche Literaturwissenschaft und Geschichte an der Universität Basel. 1974 Habilitation mit einer Arbeit über die romantische Auffassung der Kirchenmusik. Seit 1982 Professor an der Universität Zürich. Präsident der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.

Forschungen und Publikationen besonders zur Musik und Musikästhetik des 18. und 19. Jh., zum Musiktheater des 20. Jh., zu den musikgeschichtlichen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland und zur Musikethnologie Afrikas.

Nicht erst seit dem Jubiläumsjahr 1991 ist festzustellen, dass in den Programmen vieler Konzertveranstalter Schweizer Musik wieder vermehrt berücksichtigt wird. Das ist zu begrüßen. Denn erstens sind in der Schweiz zu allen Zeiten Werke entstanden, die eine Aufführung lohnen; zweitens hat das Land vor allem im 20. Jahrhundert einige herausragende Musikerpersönlichkeiten aufzuweisen, und drittens entspricht es sowohl nationalem Denken als auch heutigen Systemen der Kulturförderung, der Kunst des eigenen Landes besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Allerdings spielt es eine Rolle, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Absichten das Eigene ins Blickfeld gerückt wird. Je fragloser angenommen wird, die Musik eines Landes in Geschichte und Gegenwart sei eine real existierende Einheit und könne zu so etwas wie ethnischer oder gar nationaler Identitätsfindung beitragen, desto eher verfällt die Bevorzugung des Eigenen dem Verdacht der Unverhältnismässigkeit und des blinden Chauvinismus.

Doch die Problematik kann in Kauf genommen werden. Zum einen braucht ja auch der Begriff der «Schweizer Musik» zunächst nichts anderes zu bezeichnen als die Musik, die in Vergangenheit oder Gegenwart im Gebiet der heutigen Schweiz entstanden ist. Zum andern aber sollte der chauvinistische und nationalistische Missbrauch, der mit solchen Begriffen immer wieder getrieben wurde, nicht dazu verleiten, die Frage nach dem geographischen, politischen und gesellschaftlichen Umfeld, wie es im Stichwort der Nation aufgefangen ist, aus der ästhetischen und kompositionsgeschichtlichen Betrachtung von vornherein auszuklammern. Auch dürfte hinsichtlich einer Musikgeschichte der Schweiz die Gefahr der Mythologisierung relativ gering sein, die der deutsche Musikologe Carl Dahlhaus dort gegeben sieht, wo man von einer «ethnischen Substanz» redet, «deren Entfaltung sich in den Veränderungen der musikalischen Schreibweise tönend manifestiert». Denn noch niemand hat ernstlich behauptet, es gebe so etwas wie die typischen Merkmale eines schweizerischen Kompositionsstils, die denen ver-

gleichbar wären, die für italienische, französische und deutsche Musik – mit Stichworten wie «Sanglichkeit» fürs Italienische, «Klarheit» fürs Französische und «harmonische Gelehrtheit» fürs Deutsche – im Laufe der Geschichte immer wieder in Anspruch genommen wurden.

Der Mythos einer in Tönen aufbewahrten ethnischen Substanz, die sich als das typisch Schweizerische bezeichnen liesse, rankt sich allenfalls um die Volksmusik, um Erscheinungen wie den Betruf, den Kuhreihen, den Jodel und das Alphorn, wie sich denn überhaupt mit dem Begriff der «Schweizer Musik» weit eher volksmusikalische Praktiken verbinden, als dies mit den parallelen Begriffen der italienischen, französischen oder deutschen Musik der Fall ist. Zwar ist auch die auf Volksmusik bezogene Mythenbildung nicht unproblematisch, da sie Vorstellungen von Ursprünglichkeit, Eigenständigkeit, Allgemeinheit und Unveränderlichkeit suggeriert, die der geschichtlichen und soziologischen Betrachtung nicht standhalten. Die schweizerische Volksmusik ist nur zu einem kleinen Teil autochthon; viele Formen, Praktiken und Instrumente, die als besonders typisch gelten, lassen sich kaum zweihundert Jahre zurückverfolgen, und ihre Identifizierung mit dem Schweizerischen schlechthin ist – soweit es sich nicht überhaupt nur um folkloristische Etikettierungen der Tourismusbranche handelt – erst im Rahmen der patriotischen Ideologien des 19. Jahrhunderts denkbar. Andrereits darf aber nicht übersehen werden, dass der Mythos des Eigenen, Ursprünglichen und Repräsentativen, auch wenn er

sich historisch und soziologisch schlecht untermauern lässt, mit Wesen und Funktion von Volksmusik aufs engste verbunden ist: Im Identifikationsvorgang, zu dem der Mythos jedem Einzelnen – Sänger, Spieler oder Zuhörer – oder auch der Gemeinschaft verhilft, erhält er trotz allem seine subjektive Legitimierung.

Über nationale Perspektiven

Mit dem emphatischen Begriff des typisch Schweizerischen ist im Bereich der Kunstmusik nichts anzufangen, und auch international stilprägende Zentren, wie sie in anderen Ländern immer wieder hervortraten und dort denn oft auch zum Kern einer nationalen Musikgeschichtsschreibung wurden, hat die Schweiz – mit der bedeutsamen Ausnahme des Klosters Sankt Gallen im Mittelalter – nie gehabt. Eine schweizerische Musikgeschichte, die mehr sein will als eine blosse Aufzählung von Werken und Personen innerhalb von Landesgrenzen, welche mit der Sache unmittelbar nichts zu tun haben, muss notwendig von übernationalen Perspektiven ausgehen. Erst wenn die vielfältigen Beziehungen zu ausländischen Zentren berücksichtigt werden, kann dann auch der Versuch sinnvoll sein, aus der Art und Weise, wie Einflüsse aufgenommen und abgewandelt werden, auf spezifische Gegebenheiten schweizerischer Musikkultur zu schliessen. So hielt auch der Basler Musikologe *Jacques Handschin* als einer der besten Kenner zumal der älteren Musik in der Schweiz fest, dass die Geschichte schweizerischer Kultur nicht vom rein lokalgeschichtlichen Standpunkt aus geschrieben werden können, dass aber die «Weite der Ausblicke» sich mit einem «gesunden Regionalismus» verbinde und sich daher «trotz der Buntheit der Bestandteile» vielleicht eine «innere Einheit» erweisen lasse. Indes ist es weit schwieriger, diese zu benennen, als jene sichtbar zu machen. So steht denn auch für einen andern Schweizer Musikologen, *Kurt von Fischer*, im Vordergrund, dass die Schweiz «einen eigenartigen Kreuzungspunkt der verschiedensten politischen, kirchlichen und kulturellen Einflüsse» bilde.

Die fruchtbare Vielfalt der Beziehungen, die mit der Mehrsprachigkeit der nachmals zur schweizerischen Eidgenos-

.....

*Noch in
späteren Jahr-
hunderten liegt
nicht zuletzt
im Protestantis-
mus ein Grund
dafür, dass
ein Musikleben
und besonders
auch die Oper
nur schwer Fuss
fassen konnten.*

.....

senschaft zusammengeschlossenen Landesteile aufs engste zusammenhängt, gilt vorab für das Mittelalter. Die Zugehörigkeit der schweizerischen Bistümer zu den oft fernliegenden Erzdiözesen zeigt die unterschiedliche Ausrichtung an. So waren das Patriarchat Aquileja und die Erzdiözese Mailand für die Südschweiz und zeitweise für Graubünden zuständig, Besançon für die Bistümer Lausanne und Basel, Tarantaise für das Wallis, Vienne für Genf und schliesslich Mainz für die Nordost- und Zentralschweiz. Die mit den grossen Klostergründungen erst eigentlich greifbar werdende liturgisch-musikgeschichtliche Überlieferung zeigt eine entsprechende Vielfalt, so in der Beziehung von St. Maurice zum gallikanischen oder von Disentis zum ambrosianischen Ritus. Schon früh aber mag es ein Charakteristikum des mehrsprachigen Landes sein, dass die Einflüsse sich auch über die Sprachgrenzen erstrecken. Dies betrifft zumal die Beziehungen zu Frankreich und in musikalischer Hinsicht insbesondere zur Pariser Schule von Notre Dame mit ihrem Conductus- und Motetten-Repertoire, das in Handschriften einen Widerhall findet, die teils in die Schweiz gebracht wurden, teils aber auch hier entstanden und heute in Basel, Einsiedeln, Engelberg, Zürich, Luzern und Solothurn aufbewahrt werden. Bezeichnend ist wohl, dass das zentrale Repertoire oft in etwas altertümlich vereinfachter Form erscheint, wie sich denn auch ältere Traditionen, etwa aus St. Martial in Limoges aus dem frühen 12. Jahrhundert, relativ spät in Schweizer Handschriften noch nachweisen lassen. Eine vergleichsweise führende Stellung besass demgegenüber lange zuvor das Benediktinerkloster St. Gallen mit seinem von Notker im 9. Jahrhundert geprägten Sequenzentypus, der auf ganz Europa ausstrahlte.

Das Verlagswesen im Dienst der Musik

Dies sind nur wenige Aspekte eines in der mittelalterlichen Schweiz ausserordentlich vielfältigen musikalischen Austauschs, aber auch eigener bedeutender Produktivität, wie sie sich in den folgenden Jahrhunderten kaum mehr finden. Weder besass die Schweiz die musikalisch reich dotierten weltlichen und geistlichen Höfe der um-

liegenden Länder, noch verfügte sie über deren grosse Städte und Handelszentren. Gewiss gab es ein lokal vielfältiges kirchliches und städtisches und besonders auch privates Musikleben, das insgesamt noch zu wenig erforscht und erschlossen ist. Basel in der Humanistenzeit mag als Beispiel stehen. Hier war die oberrheinische Organistentradition lebendig, welche die *Amerbachs* als Mäzene förderten und die in Werken *Hans Kotters*, dann aber auch in einer Sammlung wie *Fridolin Sichers* St.Galler Orgelbuch ihren Ausdruck findet; hier wurde das franko-flämische und italienische Liedrepertoire – oft offenbar in eigenen deutschen Übersetzungen gesungen – intensiv gepflegt, und hier profitierten Musiker und Musiktheoretiker vom hohen Ansehen und Standard des Druck- und Verlagswesens. Dass jedoch manche unter ihnen doch mehr im Ausland tätig waren, so *Ludwig Senfl* und *Heinrich Glarean*, der Verfasser eines fundamentalen musiktheoretischen Werks mit dem Titel «*Dodekachordon*», dies hing auch mit der Reformation zusammen, die vor allem in Zürich unter *Zwingli* und in Genf unter *Calvin* die Kirchenmusik empfindlich beschnitt. Für das gesamte Musikleben blieb dies nicht ohne Folgen, und noch in späteren Jahrhunderten liegt nicht zuletzt im tiefverwurzelten Protestantismus ein Grund dafür, dass ein professionelles Musikleben, Virtuosentum und besonders auch die Oper nur schwer Fuss fassen konnten.

Es ist denn wohl auch kein Zufall, dass die Musikerpersönlichkeiten, die bis ins heutige Konzertleben die Schweiz des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, mit katholischen Landesteilen, insbesondere mit der Stadt Luzern, und mit der katholischen Kirchenmusik verbunden sind. Dies gilt für den um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Organist an St. Leodegar tätigen *Johann Benn* ebenso wie für *Joseph Franz Xaver Dominik Stalder*, der gut hundert Jahre später dasselbe Amt innehatte, aber auch für *Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee*, der einer alten Luzerner Patrizierfamilie angehörte, seine musikalische Ausbildung in Mailand erhalten hatte, Amtsvorgänger Stalders war und von 1762 an als Chorherr und Leiter der Kirchenmusik an der Luzerner Stiftskirche wirkte.

Von den
Gesellschaften
gingen auch für
die weltliche
bürgerliche
Musikpflege
entscheidende
Impulse aus.

Zugleich weist Meyer von Schauensee in einen neuen Abschnitt des 18. Jahrhunderts, der für die zur Nation erstarkende, zugleich aber noch immer konfessionell weithin gespaltene Schweiz kennzeichnend ist: Er selber gründete 1768 die Helvetische Konkordia-Gesellschaft, die sich als katholisches Gegenstück zur Schinznacher Helvetischen Gesellschaft der *Isaak Iselin*, *Salomon Hirzel* und *Salomon Gessner* verstand. Hier wie dort ging es – wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung der Reformbestrebungen um politisch-gesellschaftliche, gemeinnützige und patriotische Anliegen, wie sie damals weit hin in Europa aus den neuen Bildungs-ideal en und dem Nachdenken über die öffentlichen Zustände erwuchsen. Von solchen Gesellschaften gingen auch für die weltliche bürgerliche Musikpflege entscheidende Impulse aus, und Meyer von Schauensee hat eigens für die Kongresse seiner Gesellschaft Werke verfasst, die nun sogar auch den Bereich der Oper berücksichtigen.

Wie stark in der Folge bürgerlich-demokratische, patriotische und volksbildende Absichten das schweizerische Musikleben zumindest in den grösseren und kleineren Städten beeinflussten, zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit an zwei Gestalten: dem gleichfalls einer Luzerner Patrizierfamilie entstammenden *Xaver Schnyder von Wartensee* (1786–1868) und dem Zürcher «Sängervater» *Hans Georg Nägeli* (1773–1836). Sie sind die wichtigsten Beförderer der 1808 gegründeten «Allgemeinen Schweizerischen Musikgesellschaft», den ein deutsches Musiklexikon jener Zeit als einen in Europa einzig dastehenden Bund bezeichnete. Was im instrumentalen, weithin von Laien getragenen Mizieren, dann aber auch in dem von Nägeli besonders geförderten Chorwesen durch solche Institutionen geleistet wurde, ist – auch wenn der Ertrag kompositionsgeschichtlich aufs Ganze gesehen gering bleiben möchte – in gesellschafts- und allgemein kulturgeschichtlicher Hinsicht von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Das schliesst freilich nicht aus, dass auch über den Durchschnitt hinausragende Kompositionen aus den Bestrebungen hervorgingen, die nach Nägelis Vorbild «einer allgemeinen Volksmusikkultur zum Zwecke der Menschenbildung» dienen wollten. Insbe-

sondere gilt dies für die bedeutenden Lieder und Chorwerke des hochbegabten und frühverstorbenen Aargauer Nägeli-Adepten *Friedrich Theodor Fröhlich* (1803–1836).

Dass insgesamt die Momente des Schweizerischen nicht in einer isolierten Kompositionsgeschichte, sondern vielmehr in der kontextuellen Betrachtung von gesellschaftlichem Umfeld, Werk, Funktion und Aufführung zu finden sind, das zeigt dann im späteren 19. Jahrhundert, seit der Zeit des gefestigten Bundesstaates, eine Erscheinung wie das Festspiel, zu dem namhafte Musiker des Landes wie *Otto Barblan*, *Emile Jaques-Dalcroze*, *Hermann Suter* und *Hans Huber* ihre Beiträge lieferten. Der Basler Musikgelehrte *Edgar Refardt*, der übrigens durch sein 1939 erschienenes, 1964 von *Willi Schuh* in erweiterter Form vorgelegtes Schweizer Musiker-Lexikon wertvollste Grundlagenarbeit geleistet hat, sah im Festspiel eines der «eigenartigsten Kennzeichen der schweizerischen Musik» überhaupt. Dass auch Komponisten der Gegenwart dieser Tradition nicht fernstehen, zeigt etwa *Jean Ballyssats* Musik zur «Fête des Vignerons» von 1977, in Vevey.

Indes bleibt zu betonen, dass eine schweizerische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in manchem von anderen Gegebenheiten auszugehen hat als die der vorangehenden Zeiten. So schwer es für die heutige Musik fallen dürfte, die Momente jener inneren Einheit aufzufinden, die noch Jacques Handschin als schweizerische Eigenart in der Buntheit vermutete, so unverfänglich und legitim erscheint dafür die rein kompositionsgeschichtliche Hervorhebung einer ganzen Reihe von Musikern, die auch nach internationalen Massstäben in vorderer Reihe stehen. Dabei ist es allerdings bezeichnend, dass manche unter ihnen nach Wahl der Vorbilder, Ausbildung und Wirkungskreisen dem Ausland oft mehr als der schweizerischen Heimat verbunden sind. Dies gilt für den von Schweizer Eltern stammenden *Arthur Honegger*, weniger für *Othmar Schoeck*, dann aber auch wieder in mancher Hinsicht für *Frank Martin* und – um von der jüngeren Generation nur einen herausragenden Vertreter zu nennen – für *Heinz Holliger*, der der Schweizer Musik und auch dem Schweizer Musikleben Grenzen öffnet wie kaum ein anderer. ♦



TITELBILD

HÖLZERNE FEDERN

MAJA ZÜRCHER: «Der Musik von Irène Schweizer gewidmet». 1990/1993, Holzschnitt in Blau, Grün und Gelb. Blatt aus einer Folge von acht Farbholzschnitten «Klangbilder». 1993. Bildgrösse: Ca. 20 x 16 cm, Expl. Nr. III/VI. Graphische Sammlung der ETH, Zürich. Maja Zürcher hat sich nach ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich zu Studien in Paris und London, später in den USA und immer wieder in Mosambik aufgehalten, wo sie Einheimische im Holzschniden unterrichtete.

Das Überraschende an den Holzschnitten von Maja Zürcher ist, dass sie gar nicht so aussehen, wie man sich Holzschnitte allgemein vorstellt: als karge Bilder in kontrastreichem Schwarzweiss, mit vereinfachten Linien und verknappten Formen, wie sie die Arbeit im widerspenstigen Holzstock ansonsten ergibt. Das Prinzip des Holzschnitts beruht auf dem Hochdruckverfahren, das jedermann an einem Stempel erkennen kann: Den Abdruck geben die erhaben stehenden Teile der Druckform. Um die Seitenrichtig druckenden Linien und Flächen als Relief, das die Farbe aufnimmt, hervortreten zu lassen, muss das, was auf dem Papier weiß bleiben soll, spiegelverkehrt aus dem Druckstock ausgehoben werden. Das hat gegen den starken Widerstand des Holzes zu geschehen. Derartige materialbedingte und stilbildende Vorgaben hat die Künstlerin im Streben nach Lockerrung der Form und malerischer Auflösung der Fläche ausser Kraft gesetzt. So lebt auch diese Partitur in Farben, «der Musik von Irène Schweizer gewidmet»,

aus scheinbar frei-gestischer Gebärde. Formen wie Flügel oder wie einzelne Schwungfedern, Pfeil- und Bogenmotive entfalten ein ausgreifendes Kräftespiel im unbegrenzten Weiss des Blattes. Ungleich dicke Linien und brüchige Striche wahren da und dort wohl noch Spuren ihrer hölzernen Herkunft, erinnern aber im Ganzen an Wirkungen, die den offenen Formulierungen von Pinselzeichnungen ähnlicher sind. Im grundsätzlichen Unterschied zum einfarbigen Druck betrifft Mehrfarbigkeit nicht nur den technischen, sondern auch den schöpferischen Prozess. Denn Mehrfarbigkeit erfordert für ein und daselbe Blatt – nach Zürchers Vorgehen – nacheinander die Abdrücke von mehreren Stöcken, von denen jeder nur diejenigen Teile der Darstellung trägt, die in dieser Farbe gedruckt werden sollen. Die passenden Farbklänge anzuschlagen, verlangt neben sicherem Handwerk aussergewöhnliches Vorstellungsvermögen – beim Holzschnitt oder beim Klavierspiel.

EVA KORAZIA

PLATZNOT IM MUSEUM

Rainer Boesch,
geboren 1938 in Männedorf ZH, Konzertdiplom
Klavier 1965, Kompositionsstudien mit Frank
Martin und Olivier
Messiaen, premier prix
1968 am Conservatoire
National Supérieur de
Musique (Paris). Tätigkeit:
Komponist, For-
scher, Pianist und
Lehrer; Mitgründer des
schweizerischen Zen-
trums für Komputer-
musik (1985); unterrich-
tet seit Oktober 1994
Improvisation am CNSM,
Paris. Werkjahr der
Stadt Zürich (1995).

*Der schweizerische Komponist ist heute sein eigener Mäzen
und komponiert zu seinem Vergnügen. Keine schlechte Situation?*

Wenn wir das Programm des Orchestre de la Suisse Romande der Saison 1994/95 (Genfer Konzerte) anschauen, können wir folgende Zahlen herauslesen:

Abonnement-Konzerte in Genf (Victoria Hall)

Anzahl der aufgeführten Komponisten: 29

Komponisten, von welchen mehrere Werke aufgeführt wurden:

Anzahl Werke	Anzahl Komponisten
2	4
3	1
4	2
5	1 (Mozart)

Kompositionsepoke der Werke

Kompositionsepoke	Anzahl Werke
vor 1750	1
1750–1830	10
1830–1918	18
1918–1945	11
1945–1985	4
1985–1994	1

Opern im Grand Théâtre in Genf

Anzahl der aufgeführten Komponisten: 8

Kompositionsepoke der Werke

Kompositionsepoke	Anzahl Werke
vor 1750	1
1750–1830	2
1830–1918	2
1918–1945	3
1945–1985	0
1985–1994	0

Zu den oben genannten Zahlen muss erwähnt werden, dass Opern und Orchesterkonzerte über 90 Prozent der Gelder benötigen, welche die Öffentlichkeit in Genf für die Musik ausgibt.

Angesichts dieser Zahlen muss man fragen, ob die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlecht ist, oder ob es sich im Falle der genannten Organisationen um eine Art von Museen handelt, deren Keller, wie in den Kunstmuseen, überfüllt

sind und die als in sich geschlossene und abgeschlossene Institutionen des Zeitraums vom 17. bis 20. Jahrhundert gelten sollen – und als solche auch manchmal sehr gut funktionieren. Ich lege gerade in diesem Zusammenhang Wert darauf zu betonen, dass das künstlerische Niveau des Orchestre de la Suisse Romande außergewöhnlich ist, vor allem seit Armin Jordan die Direktion übernommen hat.

Wenn sich heutige Schweizer Komponisten über die Lage der Musik in der Schweiz beklagen, werden sie immer wieder auf die grossen Budgets des schweizerischen Musiklebens, die Vielseitigkeit der Konzertprogramme und die hohe Qualität der internationalen Künstler, die zu uns kommen, hingewiesen.

Dabei bemerkt der Komponist ein grosses Missverständnis: Keine Kulturorganisation würde sich bei den Schriftstellern damit brüsten, dass sie *Molière* oder *Shakespeare* in der Schweiz (auf Kosten des Steuerzahlers) neu herausgibt. Das Phänomen des Komponierens ist in der Schweiz derart verkannt, dass die Analogie der Herausgabe von *Molière* auf Kopfschütteln stösst.

Einen Komponisten, bei dem eine Komposition bestellt (bezahlt oder unbezahlt) wird, die dann auch noch aufgeführt wird, macht man immer wieder darauf aufmerksam, dass er Glück hat, und damit ist das grundsätzliche Missverständnis gefestigt: Wer arbeitet eigentlich für wen? Es würde keinem Hausbesitzer einfallen, einem Spengler vorzuschlagen, in seinem Haus das Badezimmer gratis neu zu bestücken mit der Begründung, er müsse doch schon froh sein, in seinem Haus etwas installieren zu dürfen. Es ist hier völlig klar, dass der Spengler eine dem Hausbesitzer nützliche Arbeit leistet und dafür bezahlt wird, das heisst, dass der Spengler in seiner Gesellschaft eine nützliche Funktion gefunden hat und die Gesellschaft bereit ist, ihm dafür seinen Lebensunterhalt zu garantieren. Die Gesell-

schaft, die es nicht für nötig erachtet, ihren Künstlern den Lebensunterhalt zu garantieren, sagt damit aus, dass sie diese Künstler nicht unbedingt benötigt. Kann sich aber eine Gesellschaft, besonders unsere, weil sie über ein so bedeutendes historisches Kunstgut verfügt, diese Abwesenheit des Künstlers leisten?

Braucht die heutige Gesellschaft in der Schweiz Komponisten? Wenn wir die Situation eines so pointierten und gut unterstützten Forschungsinstitutes wie das IRCAM¹ in Paris betrachten, sehen wir, dass die Funktion dieses Institutes eine Schmuck- und Prunkfunktion ist, die der Situation gleicht, in der sich der Erzbischof von Salzburg darum reisst, Mozart in seinen Diensten zu haben, oder welche Ludwig II. von Bayern dazu animiert, Wagner jeden Wunsch zu erfüllen.

Darüber können wir uns nun in der Schweiz allerdings nicht beklagen: Kaum ist je einer von uns Komponisten von einem hohen Politiker mit Stolz als «*unser Schweizer Komponist*» bezeichnet worden. Es gibt Ausnahmen: Ich erinnere mich mit Freude, wie der Stadtpräsident von Zürich einem Komponisten anlässlich der Vergabe eines Werkjahres im persönlichen Gespräch dafür dankte, dass er mit seiner Musik das Musikleben bereichere. Das geläufige System in der Schweiz besteht darin, dass der Komponist sein Leben mit einer annexen Fähigkeit (oft sehr gut) verdient und dann quasi sein eigener Mäzen wird, der in erster Linie zu seinem Vergnügen komponiert. Das ist gar keine so schlechte Situation! Aber sie hat natürlich Folgen.

Eine Folge ist, dass in der Schweiz hauptsächlich (*per definitionem*, nicht als Beschimpfung) Sonntagskomponisten leben. Ich meine damit jene Amateure, die einem Broterwerb nachgehen und dann, *in ihrer Freizeit*, zu ihrem Vergnügen eine mehr oder weniger beherrschte Kunst ausüben.

Im Gegensatz dazu wirkt in Frankreich ein kombiniertes System, welches dem Komponisten ermöglicht, als solcher zu existieren. Dieses System besteht aus Radio, Autorenrechten, Uraufführungsprämien, «Compositeurs en résidence», Arbeitslosen- und anderen Sozialversicherungen.

Nur in einer sehr hohen Produktionsrate, d. h. Hauptbeschäftigung, kommt der

.....

*Nur in einer sehr
hohen Produk-
tionsrate, d. h.
Hauptbeschäf-
tigung, kommt
der Künstler
zum Wesentlichen
seiner Aussage
und geht über
die Freizeit-
beschäftigungs-
Spielerei hinaus.*

.....

Künstler zum Wesentlichen seiner Aussage und geht über die Freizeitbeschäftigung-Spielerei hinaus. Etliche Beispiele aus der Geschichte, sowohl in der bildenden Kunst wie in der Musik, können diese Erkenntnis belegen, etwa *Schubert* oder *Picasso*.

Kein Politiker möchte sich von einem Sonntags-Chirurgen operieren lassen. Es ist interessant, sich bei dieser Gelegenheit daran zu erinnern, dass des Königs Narr ein Berufsnarr ist, dafür bezahlt, seine ganze Zeit (und sein ganzes Beschäftigt-Sein) seinem König zur Verfügung zu stellen, wie etwa der Philosoph Jacques Attali, der dem französischen Staatspräsidenten, François Mitterrand, während 10 Jahren als Berater diente.

Newer Ausbildungen existieren

Vom Vergleich mit dem übervollen Museum ausgehend meine ich, dass sich heute die Problematik der Betrachtung und der Archivierung völlig neu stellt. Wer will was und wo betrachten, was und wo zu hören bekommen?

Im Gegensatz zu Ausbildungsstätten der bildenden Kunst, welche das Entwickeln schöpferischer Fähigkeiten als grundlegend betrachten, bilden Konservatorien immer noch Musiker aus, die sich nur in der Tätigkeit des Museum-Belebens wohl fühlen. Obwohl die Folgen einer solchen Ausbildung katastrophal sind, sowohl für die Ausgebildeten, wie für die Gesellschaft, die mit den wenigsten dieser so Ausgebildeten etwas Vernünftiges anfangen kann, ist das verständlich: Die komponierte Musik der letzten 400 Jahre hat einen solchen Grad an Raffinement, Komplexität und Vollendung erreicht, dass es unverzeihlich wäre, dieses Kulturgut zu vernachlässigen. Dies gilt nicht unbedingt für die Schweiz, sondern für die Länder, in denen eine Instanz, sei es nun Kirche, König oder Bürgertum, dafür sorgte, dass von den Komponisten gesellschaftlich Bedeutendes erwartet wurde und diese viel arbeiteten, weil sie wesentlich von dieser Arbeit lebten. Ich denke da an diese Notiz Beethovens: «*Ich muss schnell mein Quintett fertig stellen, damit Karl aufs Land kann*». Gemeint ist, damit Beethoven von seinem Verlag das Geld bekommt, mit welchem er den Landaufenthalt seines Neffen bezahlen kann.

1 Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, als Abteilung des Centre Pompidou von Staatspräsident Pompidou gegründet; Pompidou berief zur Gründung und Leitung Pierre Boulez, der zwar nie etwas mit der Forschung auf dem Gebiet der musikalischen Technologie zu tun gehabt hatte, dafür aber einer der bekanntesten und diskutiertesten Musiker seiner Zeit war.

Überall in Europa gibt es nun in den Ausbildungsstätten Ansätze, das Bewusstsein des gestörten Gleichgewichts zwischen früherer und heutiger Musik zu wecken. Im Conservatoire National supérieur de musique in Paris lernen alle Kompositionsstudenten mit elektronischen Mitteln umzugehen, die Instrumentalstudenten bekommen Improvisationsunterricht, in den Musikhochschulen von den Haag und Köln zum Beispiel existieren bedeutende Abteilungen für musikalische Forschung, in der Musikakademie Basel beginnt ein neuer Kurs im Gebiete der Multimedia, in Biel ist ein Jahr Kompositionunterricht für alle Musikstudenten in einem neuen Lehrplan vorgesehen, und in Genf, unter der Leitung des Verantwortlichen des Département de musicologie der Universität, Etienne Darbellay, entsteht zurzeit ein Institut für elektroakustische und Computer-Musik, welches Universität und alle Musikschulen verbindet.

Der Instrumentalist, der selbst keine Erfahrung in Improvisation und Komposition hat, gleicht einem Schauspieler, der nicht reden, seine Gedanken nicht aufschreiben, sondern nur auswendig gelernte Texte rezitieren kann. Diese absurde Situation ist ein Erfindung des 20. Jahrhunderts. In einem Konversationsheft von Beethoven stellt ein Bekannter, Herr von Schindler, den elfjährigen Liszt folgendermassen vor: «Der Bursche ist ein tüchtiger Klavierspieler; was Phantasie anbelangt, so ist es noch weit am Tage bis man sagen kann: er phantasiert» (aus Sacheverell Sitwell, Franz Liszt, Atlantis, Zürich 1958). Phantasieren wurde damals die Fähigkeit genannt, über ein gegebenes Thema frei improvisieren zu können. Sie wurde für einen Musiker, der Solokonzerte geben wollte, als absolut ausschlaggebend betrachtet, und zwar mit hohen Ansprüchen! Der

elfjährige Liszt hatte Beethoven um ein Thema für eine Improvisation gebeten (das heisst, er improvisierte in seinen Konzerten), aber Schindler fand seine Improvisationen zu wenig gut, um bei Beethoven so ohne weiteres vorstellig zu werden. Ein besseres Gleichgewicht zwischen Tradition und heutiger Erfindung würde dazu führen, dass der Instrumentalist ein besseres Verständnis für die Mobilität der geschriebenen Musik hätte und das Bedürfnis und den Mut zu persönlichen Interpretationen finden würde. Der Musikbetrieb würde lebendiger und dadurch sein Einfluss auf die Gesellschaft wesentlicher. Aber auch der Komponist könnte durch dieses bessere Gleichgewicht seine Stellung des missverstandenen Künstlers aufgeben; seine Klangwelten könnte er mit grösserer instrumentaler Erfahrung erarbeiten und seine Werke würden seine Kollegen nicht mehr so hoffnungslos vor den Kopf stossen.

Die Entwicklung muss weitergehen, und die Ausbildungsstätte für Musiker müsste eine Schule mit einer Grundzelle sein, von der alles ausgehen würde: Komposition, Interpretation, Integration in die Gesellschaft. Studenten und Lehrer aller Richtungen arbeiten zusammen (ohne Druck durch den Orchesterbetrieb, wo man später sein Leben verdient und deshalb hauptsächlich schwere Orchesterstellen, geschrieben zwischen 1750 und 1950, lernen muss). Der so entstehende kreative Schub würde die Entwicklung der Musik bedeutender beeinflussen als der am Feierabend gemütlich, wenn auch durch die unvermeidlichen Zweifel hindurch sich zu seiner persönlichen Wahrheit ringende, für sich und seine Freunde schreibende Sonntagskomponist. Seine Zweifel sind indes um so grösser, je mehr der Amateurstatus eine Intergration unmöglich macht. ♦

SPLITTER

... beim Spielen fehlen mir oft die Ideen. Früher gab es doch die Momente, wo ich mich der Musik hingab, aber beim öffentlichen Aufreten wurde auch da die Aufmerksamkeit auf technische Sachen konzentriert. Waiman sagt, dass ich vom Mitmachen bei Concoursen allein kein grosser Künstler werde. Ich verstehe, dass ich noch viel arbeiten muss.

Aus GIDON KREMER: «Kindheitssplitter», Piper München, Zürich 1993, S. 199/200

Alexandre Magnin
widmet sich nach
25jährigem Wirken als
Soloflöötist im Zürcher
Tonhalle-Orchester nun
der Musikpädagogik.
Ausser seiner Tätigkeit
als Solist, als Lehrer an
der alten Kantonsschule
Aarau und Leiter einer
Berufsklasse am Kon-
servatorium der Musik-
schule Zürich gibt er
Interpretationskurse
im In- und Ausland.
1966 Solistenpreis des
Schweizerischen Ton-
künstlervereins. Haupt-
werke der Flötenlitera-
tur auf Schallplatten
und CD's bei da Camera
(Deutschland), Bayer
Records (Deutschland)
und Gallo (Schweiz).
Namhafte Komponisten
der Schweiz und des
Auslandes haben ihm
Flötenkompositionen
gewidmet. Seit einigen
Jahren eigene Forschung
und bedeutende Ent-
deckungen über die
Symbolik im Werk Bachs.

Den hier veröffentlichten
Text übersetzte Lea
Carl-Krüsi, Kunsthistori-
kerin, Zürich, aus dem
Französischen.

JOHANN SEBASTIAN BACH, EIN VISIONÄRES GENIE

Neue Entdeckungen über die Symbolik im weltlichen Werk der kritischen Jahre im Leben Bachs

In seiner Kirchenmusik hat Bach mit Symbolen immer wieder religiöse Botschaften eingeflochten, die von Musikwissenschaftlern zum Teil gedeutet und entschlüsselt worden sind. Die Geheimnisse, die in zahlreichen weltlichen Werken verborgen sind, wurden bisher noch nicht entdeckt.

Durch meine Untersuchung der verschiedenen Systeme von Symbolen beim Komponisten einerseits und des dynamischen Aufbaus seiner Werke für Flöte andererseits, fielen mir wichtige Entdeckungen zu.

Von jeher verständigt sich der Mensch durch Zeichen aller Art: Töne, Schriftzeichen, Gebärden, Winke, Signale und Piktogramme. Einige solcher Codes sind uns vertraut, viele aber sind nicht zu entziffern und bleiben dunkel. Wir haben ihren Sinn verloren oder nie gekannt.

Dass Bach in seiner Notierung fast durchwegs auf die Festlegung von Nuancen verzichtet, führte etliche Interpreten und Musikwissenschaftler dazu, seinen Kompositionen jegliche Dynamik abzusprechen. Sie begehen den Fehler, die heutige exakte Notierung auf frühere Zeiten zu übertragen. Tatsächlich ist es schwierig einzusehen, wie beispielsweise eine Sonate von Boulez in ihrer rigorosen Niederschrift letztlich aus der musikalischen Notierung des 17. und 18. Jahrhunderts stammt, die doch Nuancen im Notenbild kaum erst zu fixieren begann.

Einfluss der jüdischen Kabbala

Die Musikwelt ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts in gewissen Bereichen noch tief in mittelalterlichen Traditionen verwurzelt. Bach steht, wie einige seiner Zeitgenossen, im Banne der Gematrie, ein Verfahren, das von den Christen im Mittelalter der jüdischen Kabbala entliehen wird, bei dem die Buchstaben den Zahlenwert ihrer Reihenfolge im Alphabet erhalten, der addiert oder multipliziert, die geheime Botschaft übermittelt. Man unterscheidet zwischen «numerisch», was Zu-

sammenzählen der Anzahl der Musiknoten einer bestimmten musikalischen Figur bedeutet, und «alphanumerisch», was Addition der Zahlen, die den Musiknoten zugewiesen werden, heißtt, wenn diese den acht ersten Buchstaben des Alphabets entsprechen. Nehmen wir zum Beispiel den Namen BACH: $B = 2 + A = 1 + C = 3 + H = 8$ ergibt 14 als Symbolzahl. Bekannt ist die Bedeutung der Zahl vierzehn, die der Komponist oft zum Signieren seiner Werke braucht. Ein anderes einschlägiges Beispiel: Bach wartet mit dem Eintritt in die von Mizler gegründete berühmte «Societät der musikalischen Wissenschaften», um deren 14. Mitglied zu werden.

Einzigartiges Phänomen in der Musikgeschichte

Heute habe ich den Beweis, dass die tragisch-entbehrungsreichen Jahre, die der Leipziger Kantor seit 1736 durchlebte – war ihm doch verboten worden, irgendwelche Musik für die vier Kirchen, die er musikalisch betreute, zu schreiben –, ihn dazu brachten, seine weltliche Musik mit noch tieferem Sinn zu beladen, indem er zu einer Zahlensymbolik griff, die er mit der grossartigen Kunst des Spannungsbogens verbindet. Es ist ein in der Musikgeschichte einzigartiges Phänomen, dass die musikalische Schönheit des Werkes nie durch solche numerischen Spekulationen verdorben wird!

Claude Debussy bekennt zu Bachs Musik: «Chez Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est la courbe» (Bachs Musik fesselt nicht so sehr durch die Melodie, als durch den Spannungsbogen). Wie soll man diesen «Phrasie-

rungsbogen» definieren? Bis zum Ende des «Galanten Stils» ist der Spannungsbogen eine Erscheinung der integrierten Dynamik, die zunehmen kann, ob die Melodie sinkt oder steigt. Der Bogen bei Bach wird bestimmt durch die Einbindung einer gewissen, nicht bestimmten Anzahl von Takt en in ein Ganzes. Seine Spannweite hängt von mindestens zwei der drei Punkte, die den Bogen – tektonisch gedacht – definieren, ab, nämlich Ansatz, Scheitel oder Schluss. Der Scheitel liegt immer zwischen beiden Bogenhälften und bildet die musikalische Kulmination, den Höhepunkt. Dieser bestimmt die dem ganzen Bogen innewohnende Dynamik und beeinflusst die Mikrodynamik, die kleineren betonten Werte darin, die für uns von besonderer Bedeutung sind, wie Vorschlag, Vorhalt, Synkope, erster und dritter Schlag im Viervierteltakt usw.

Unbefriedigende Bach-Interpretation

Im 19. Jahrhundert verliert sich der so definierte Bogen; er wird durch den Melodiebogen ersetzt, der wieder an die Vorschriften des Kirchenvaters *Augustinus* anknüpft, der ihn wesentlich so begreift: «Die Intensität wächst beim Steigen und schwindet beim Sinken der melodischen Linie.»

Da Bach sich einer Musiknotation, die im Prinzip keine differenzierende Zeichen setzt, bedient, so dass wir nur spielen, was geschrieben steht, kann man folgern, dass, wenn Bach zur Ausnahme eine Interpretationsangabe macht, dies für das Verständnis der Entwicklung des Bogens unabdingbar nötig ist. Deshalb sind solche präzisierende Vorschriften als Hinweis auf den Bogen zu verstehen und nicht als Ausdruck des Gefühls.

Da Bach-Interpretationen – die meinigen eingeschlossen – mich selten befriedigt hatten, suchte ich schon seit langem eine Antwort auf meine Bedenken und Zweifel. Mit Freude stellte ich fest, dass die Ergebnisse meiner Studien, die doch zum Teil auf symbolhaft übermittelten Botschaften beruhen, die Phrasierungsgrundsätze des grossen Theoretikers, Komponisten und Flötisten am Hofe Friedrichs des Grossen, *J. J. Quantz*, ergänzten, nicht durchkreuzten. Wenn auch «wortkarg», geben diese Grundsätze den

wichtigsten Hinweis zur Interpretation der Spannungsbögen im Werke von Bach.

Ich kann an dieser Stelle nur Teilergebnisse meiner Arbeit vorstellen. Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es unmöglich, alle musikologischen Argumente darzulegen, die meinen Untersuchungen zur Fuge der Suite in h-moll zu Grunde liegen. Alle Interessierten seien deshalb auf meine vollständige Studie verwiesen, die sich zur Zeit in der Übersetzung befindet.

«Soli Deo Gloria»

Noch erstaunlicher deutet Bach mittels Symbolen an, dass er mit 52 Jahren, 13 Jahre vor seinem Tod, sein genaues Todesdatum kannte.

Abb. S. 28 und S. 29:
Partitur des Rondeaus der Suite Nr. 2 in h-moll für Flöte und Orchester von Johann Sebastian Bach. Bögen, Zahlen und Kreuz wurden vom Autor nachträglich eingezzeichnet. Die bei den Partiturblätter wurden entnommen aus: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 1, Serie VII, Orchesterwerke, Bärenreiter Verlag, Kassel 1967.

Die Strukturanalyse der Fuge und des Rondeaus der Suite Nr. 2 in h-moll für Flöte und Orchester führt zum Schluss, dass Bach sie dreimal signiert und sie gema trisch datiert auf Karfreitag, den 19. April 1737. Andererseits zeigt dieselbe Analyse, dass die Fuge allein, obschon ein weltliches Stück, einmal mehr die Hauptszenen der Passion in Erinnerung ruft, acht Jahre nach der Matthäus-Passion. Ja, noch erstaunlicher: Wie in drei seiner Sonaten für Flöte und Cembalo, die kurz nach dieser Suite entstanden – in A-Dur, h-moll und e-moll –, deutet Bach mittels Symbolen an, dass er mit 52 Jahren, 13 Jahre vor seinem Tod, durch ein Vorzeichen geoffenbart, sein genaues Todes datum kannte (28. Juli 1750). Das Interessante dabei ist, dass der Bach-Spezialist *K. van Houten*, allerdings mit den spitzfindigen Mitteln des Computers, annähernd Gleicher aus anderen Werken schliesst. Bevor Bach diese Fuge nach seiner Empfindung in einem bekennersch ureigenen Stile schreibt, schafft er einen Raum der tiefsten transzendentalen Botschaften, indem er auf Solistenstimme und Chor verzichtet; so erreicht er die höchste Vergeistigung, die den Komponisten zum Schatzmeister des göttlichen Gedankens macht. Künftig ist die flüchtige Zeit für Bach kein Hemmnis mehr, kennt er doch die Lebensspanne, die ihm Gott bemessen hat, und von da an ist sein Werk mehr denn je Ausdruck des Sinnspruches «*Soli Deo Gloria*», den sein ganzes Œuvre be kennt: Gott allein die Ehre!

Man kann sich fragen, wie es Bach gelingt, in der Beschränkung einer einzigen Fuge die dramatische Grösse der Passion zu übermitteln. Hier möchte ich nach drücklich an *Rembrandt* erinnern, der mit

Rondeau

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

27

p

$\frac{6}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2} \frac{6}{6}$ $\frac{6}{5} \frac{7}{2}$

33

(16)

f

$\frac{6}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{4} \frac{2}{2}$ $\frac{6}{5} \frac{6}{2}$

39

$\frac{5}{2} \frac{6}{2}$ $\frac{4}{2} \frac{5}{2} \frac{6}{2}$

46

(4)

$\frac{6}{4} \frac{6}{3} \frac{7}{2} \frac{5}{2} \frac{6}{2} \frac{6}{2} \frac{6}{2}$



Alexandre Magnin

anderen Gestaltungsmitteln seine Vision von Golgatha in verschiedenen Zuständen zeigt, bekannt unter dem Titel «Die Drei Kreuze». Handelt es sich um eines seiner monumentalen Gemälde? Mitnichten; es ist eine Radierung im bescheidenen Rahmen eines Blattes Papier. Hier liegt wohl ein Hauptwerk des Meisters vor, in dem der religiöse Gedanke am deutlichsten Gestalt annimmt. Erfasst Rembrandt in einigen Licht- und Schattenwürfen das Aufeinanderprallen der Tragik und der ganzen Hoffnung, die uns das Mysterium der Passion bietet, warum sollte nicht Bach – wenn auch ein Werk der Musik andern Gesetzen folgt als eines der Malerei – die gleichen Gefühle von Schmerz und Hoffnung in einer einzigen Fuge ausdrücken können?

Zerstörung des Körpers

Der Fuge folgt ein Rondeau (s. die beiden Partiturblätter auf den Seiten 28 und 29). Bei diesem Satz fallen auf den ersten Blick, als einzige originale Spielanweisungen der Dynamik, die Bezeichnung Piano (Takt 28) und Forte (Takt 36) ins Auge. So darf man sich zu Recht fragen: Gäbe sich Bach die Mühe, zweimal in diesem Satz die ohnehin so klare Dynamik festzulegen, wo er sie doch sonst nur ausnahmsweise in dieser Art präzisiert, um allfällige Unklarheiten des musikalischen Gedankens auszuschalten? Ohne Zweifel fällt diesen Takten 28 und 36 ein besonderes Gewicht zu; es sind «Kern-Takte».

Um das musikalische Konzept dieses Satzes zu erkennen, muss man ihn in Bögen von je vier Takten zerlegen bis zum Takt 28 und dabei dem Umstand Rechnung tragen, dass der erste Bogen auf einem Scheitelpunkt ansetzt. So entsteht eine Art Trauermarsch in Gestalt eines

Rondeaus, dessen Melodie unmittelbar an das Thema des Schlusschors der Johannes-Passion erinnert.

Bach, der in der Fuge das Jahr seines Ablebens voraussagt, ergänzt das Datum im Rondeau um Monat und Tag. In der Mitte des 28. Taktes, dessen Ordnungszahl dem Todestag von Bach entspricht, gewahrt man überrascht, dass man sich im Scheitel eines Bogens auf seiner Spannungshöhe befindet, als dieser abrupt in sich zusammenbricht im dreifachen Piano der Begleitung, das sich an der Stelle findet, die Bachs Übertritt in die andere Welt symbolisiert.

Um seine Vision zu offenbaren, deutet Bach die Auflösung seines Körpers genau an dieser Stelle des 28. Taktes zeichenhaft an. Für das Verständnis dieser Anspielung muss man sich die Worte des Johannes-Evangeliums vergegenwärtigen, die sich auf den Tempelbau beziehen (Joh. 2,19–22): «Jesus antwortete ihnen: Reist diesen Tempel nieder, in drei Tagen werde ich ihn wieder aufrichten. Da sagten die Juden: Sechs- und vierzig Jahre wurde an diesem Tempel gebaut, und du willst ihn in drei Tagen wieder aufrichten? Er aber meinte den Tempel seines Leibes.» In Bachs Symbolik bedeutet die Zahl 46 den Wohnsitz Jesu, seinen Leib; somit zeigt die Halbierung dieser Zahl, 23, die Zerstörung des Tempels an, was Jesus selbst mit seinem gebrochenen Leib gleichsetzt.

Nun benützt Bach seinerseits den Sinn dieser biblischen Worte, um die künftige Zerstörung seines eigenen Körpers auszudrücken. Tatsächlich bedeutet die Zahl 79 den Leichnam von Johann Sebastian Bach, insofern als 79 die Hälfte von 158 ist, die Zahl, die Bach für seine vollständige Signatur benutzt, und die herausspringt, wenn man die Zahlenwerte der Buchstaben seines Namens zusammenzählt: JOHANN (58) + SEBASTIAN (86) + BACH (14) = 158. Dabei muss berücksichtigt werden, dass das Lateinische Alphabet 24, nicht 26 Buchstaben umfasst.

Um die Symbolzahl 79, wiederum im 28. Takt, zu offenbaren, schreibt Bach zwei Bindebögen über die nach dem tödlichen Bruch verbleibenden vier Achtelnoten – die einzige Artikulationsvorschrift in diesem Satz! Nun braucht man bloss die Zahlenwerte der ersten und der zweiten

zwei gebundenen Achtelsnoten im Flötenpart gesondert zu addieren: D (4) + Cis (3) = 7 und D (4) + E (5) = 9 und die so gewonnenen Ziffern aneinanderzuschreiben, um die Zahl 79 zu erhalten, die okkulte Zahl der Zerstörung des Körpers von Bach unmittelbar nach dem Einsturz des Bogens.

Das numerische Symbol (30), welches das Todesdatum Bachs versinnbildlicht (28. Juli 1750), setzt sich zusammen aus den alphanumerischen Werten der Noten des Akkords im zweiten Schlag – *«alla breve»* gezählt – nach dem Bruch im 28. Takt: 2, 8, 7, 1, 7, 5, 0, oder gegliedert 28. 7. 1750 (Continuo H = 8 + Viola H = 8 + Violino II Fis = 6 + Violino I D = 4 + Flauto traverso D = 4). Dieser Akkord hat die Quersumme 30, demnach ein Sinnbild vom Tode Bachs. Was den Todesmonat, Juli, den siebten des Jahres, anbelangt, findet er sich auch in der siebenfachen Darstellung des Hauptmotivs – inklusive Wiederholung – bis zum Bruch in Takt 28 sinnlich fassbar gestaltet.

Das Grab

In der Mitte des 36. Taktes angelangt, dem Höhepunkt eines neuen Bogens, braucht man nur eine einfache Rechnung anzustellen, um auf die Symbolzahl 19 zu stossen, die für Bach bekanntlich das Gericht Gottes bedeutet (vergleiche dazu *Ludwig Prautzsch*, «Vor deinen Thron tret' ich hiermit», Stuttgart 1980). An diesem Punkt schreibt Bach für drei Begleitstimmen Forte vor. Der Akkord setzt sich zusammen aus: Continuo A = 1 + Viola Fis = 6 + Violino II Fis = 6 + Violino I Cis = 3 + Flauto traverso Cis = 3 und ergibt 19. Man kann noch weiter gehen und aufzeigen, dass die 16 Takte dieses Bogens auf den 16. Psalm Davids anspielen, dessen letzter Vers in Luthers Übersetzung lautet:

*«Du tust mir kund den Weg zum Leben:
Vor dir ist Freude die Fülle und Wonne zu
deiner Rechten ewiglich.»*

Bach versteckt nicht nur Zahlen einer andern Bedeutungsebene in seine Partitur, sondern gelegentlich eine suggestive bildliche Darstellung, indem er etwa wie hier die zwei Hälften des gebrochenen Bogens

des Rondeaus benutzt, um das offene Grab zu versinnbildlichen: Der abbrechende Bogen steigt, wie man sieht, aus der zweiten Hälfte des 26. Taktes, um mit dem zweiten Schlag des 28. einzustürzen. Merkwürdigerweise setzt sich dieser Bogen erst auf dem zweiten Schlag des 44. Taktes fort. Nun wird klar, dass sich beide gleichen Bogenhälften über die offene Grube hinweg ergänzen, das Grabmonument Johann Sebastian Bachs. Hier die Beweisführung: Wenn man die Quersummen der Ordnungszahlen jeder der drei Takte der beiden Bogenhälften, die das Grab symbolisieren, addiert (Takt 26, 27, 28: Quersumme 2 + 6 + 2 + 7 + 2 + 8 und Takt 44, 45, 46: 4 + 4 + 4 + 5 + 4 + 6), ergibt sich die gleiche Quersumme, nämlich 27. Sucht man dazu ein Wort mit vier Buchstaben, dessen alphabetische Ordnungszahlen diese Quersumme besitzt, bietet sich das Wort GRAB an (G = 7, R = 17, A = 1, B = 2).

Das Resultat meiner Arbeit über das Symbol bei Bach schliesst den Einwand der Zufälligkeit aus, schon angesichts der Häufung von «Koinzidenzen», die ich im Laufe meiner Erhebungen aufzeigen konnte. Demgegenüber beweist das Fehlen ausdrücklicher Erläuterungstexte zu diesem Thema aus der Feder von Bach oder seiner Zeitgenossen gewiss nicht, dass die Symbole der Partitur unbeabsichtigt sind.

Diese neue Sicht der Kunst und der Person Bachs stösst vielleicht eingefleischte Rationalisten vor den Kopf. Sie ist jedoch das Ergebnis klarer mathematischer Operationen, die allerdings immer an eine stets wache Empfänglichkeit für die sinnliche Welt, die uns umgibt, gebunden bleiben muss. Es möge mir gestattet sein, mit den zwei Versen Baudelaires, die ich in meinen Erhebungen im Sinn trug, zu schliessen:

*«L'homme vit au milieu
de forêts de symboles
Qui l'observent avec des
regards familiers.»
(In einem Walde von
Symbolen lebt der Mensch
Und diese sprechen ihn
vertrauten Blickes an). ♦*