Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 77 (1997)
Heft: 12-1

Rubrik: Dossier : Musik und Sprache

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: 04.12.2025

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

Karl S. Guthke
ist Kuno Francke-Professor of German Art and Culture an der Harvard-Universität. Sein Hauptinteresse gilt der Kulturgeschichte der Neuzeit. Er ist Verfasser einer B. Traven-Biographie. Zu seinen wichtigsten Büchern gehören: Letzte Worte (1990), Trials in No-Man's Land (1993), Die Entdeckung des Ich (1994) und Schillers Dramen (1994). Ein kunst- und literaturgeschichtliches Buch über männliche und weibliche Todespersonifikation erscheint im Frühjahr 1997 beim Verlag C.H. Beck, München.

«Er hat keine Ohren! Der taube Musikant»

Schopenhauers Randbemerkungen zu Wagners «Ring»: Eine Kuriosität – in den Archiven der Harvard-University[1] entdeckt

Schopenhauer und Richard Wagner – in der kollektiven Erinnerung der Gebildeten reichen sie einander die Hand, ähnlich wie Goethe und Schiller im Denkmal in Weimar: Davon kann man sich alljährlich in Bayreuth überzeugen. Doch wie fest ist dieser Händedruck? Und ist es überhaupt ein Händedruck – oder vielmehr eine Gebärde der Abwehr, die einem Händedruck nur ähnlich sieht?

Walküre, 1. Akt: «[Sieglinde] sinkt mit einem Schrei an [Siegmunds] Brust; der Vorhang fällt schnell.»
Schopenhauers Randbemerkung: «Denn es ist hohe Zeit.»

Man kann das Thema mit aller Abstraktion behandeln, deren die Geistesgeschichtsschreibung fähig ist. Wer dazu nicht aufgelegt ist, hält sich besser an das einzige Dokument einer «Begegnung» der beiden (die sich persönlich nie kennengelernt haben), das überlebt hat und wohl auch das einzige ist, das es je gegeben hat: *Schopenhauers* ausgiebige Randbemerkungen zu *Wagners* Anfang 1853 privat gedrucktem «Ring des Nibelungen», den der Autor ihm im Dezember 1854 aus dem Zürcher Exil geschickt hatte. Dieses Handexemplar Schopenhauers befindet sich heute in der Houghton Library der Harvard-Universität. Es ist in seiner Handgreiflichkeit vielsagend wie keine noch so tiefschürfende theoretische Analyse der Beziehungen der beiden.

Die Umrisse der Konstellation sind bekannt. Seit Wagner im Herbst 1854 «Die Welt als Wille und Vorstellung» in die Hand bekommt, bleibt er bis an sein Lebensende auf dem Gebiet der Musikästhetik der loyale Gefolgsmann Schopenhauers. Auf dessen Auffassung von der Musik als der unmittelbaren Vergegenwärtigung des *«Dings an sich»,* als Offenbarung der metaphysischen Wahrheit des Seins, beruft Wagner sich in seinen theoretischen Schriften wie dem grossen «Beethoven»-Essay von 1870 immer wieder als die einzig gültige. Schopenhauer seinerseits hätte für den überwältigenden Spätruhm seiner Philosophie (deren Hauptwerk bereits 1819 – sang- und klanglos – erschienen war) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht zuletzt dem phänomenalen Aufstieg seines erklärten Gefolgsmanns zu danken gehabt. Hat er doch, wie man weiss, nicht nur in der Musikästhetik Wagners, sondern auch in den späteren Opern, «Tristan und Isolde», «Meistersinger» und «Parsifal», seine Spuren unverkennbar hinterlassen.

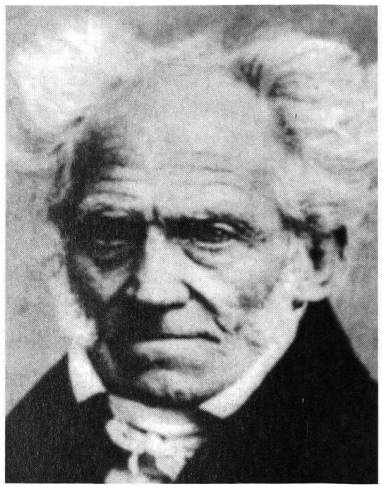
Soweit die Umrisse – doch steckt auch hier der Teufel in jenem Detail, das, genau betrachtet, selbst die Umrisse verändert. Aber wie? Hier ist zunächst ein wenig auszuholen.

Überschwenglich beschreibt Wagner in «Mein Leben», wie er durch Vermittlung des 1848er Mitrevolutionärs *Georg Herwegh* Schopenhauers Hauptwerk kennenlernt. *«Ich fühlte mich sofort bedeutungsvoll angezogen»;* im folgenden Sommer habe er es bereits zum vierten Mal gelesen. Die *«Wirkung war ausserordentlich und jedenfalls für mein ganzes Leben entscheidend».* Wie eine Offenbarung versteht er plötzlich sein eigenes Werk, den «Ring des Nibelungen»: *«Ich blickte auf mein Nibelungen-Ge-*

1 Der Autor dankt der Houghton Library (Harvard) für die freundliche Genehmigung, Schopenhauers Randbemerkungen in den «Schweizer Monatsheften» zu veröffentlichen.

dicht und erkannte zu meinem Erstaunen, dass das, was mich jetzt in der Theorie so befangen machte, in meiner eigenen poetischen Konzeption mir längst vertraut geworden war. So verstand ich erst selbst meinen Wotan» (München 1976).

Es könnte nicht deutlicher sein: Schopenhauer *bestätigt* Wagners eigene resignative philosophische Stimmung, welche die alltägliche Realität zur Illusion erklärt; er macht ihm bewusst, was bereits in ihm ist, klärt ihn über sich selbst auf. In Briefen aus dieser Zeit spricht er das unmissverständlich aus, an *Franz Liszt* etwa, Mitte Dezember 1854, auch an seinen Genossen aus der Revolutionszeit, *August Röckel* (5. Februar 1855; 23. August 1856). Seinen Freunden und Bekannten empfiehlt er Schopenhauers Werk in den wärmsten Tönen, und schon bald bildet sich um Wagner in Zürich ein Kreis von Schopenhauer-Bewunderern. Man knüpft allerlei Kontakte; Wagners Freund *Robert von Hornstein* besucht Schopenhauer in Frankfurt. Schopenhauer wird eingeladen, im Dezember 1854 nach Zürich zu kommen, um sich huldigen zu lassen. Schopenhauer gibt sich spröde: Er reise nicht mehr (an Frauenstädt 30. Dezember 1854). Davon unabgeschreckt, gehen die Wagnerianer in ihrer Verehrung für Schopenhauer so weit, dass sie, angestiftet von Wagner selbst, die Errichtung einer Professur für die Schopenhauersche Philosophie an der Universität Zürich betreiben. Schopenhauer an Frauenstädt am 28. März 1856: *«Ich hätte grosse Ehre von der Sache.»*



Arthur Schopenhauer

Die Sache fiel ins Wasser. Das hat jedoch nichts geändert an der Verehrung der Zürcher Emigranten-«Gemeinde» für den bärbeissigen alten Herrn in Frankfurt und erst recht nicht an dessen Erkenntlichkeit – nach Jahrzehnten der Missachtung durch das Lesepublikum. Und doch: Ein anderer Ton, ein Misston wohl auch, wäre in das schöne Verhältnis gekommen, wenn Wagner gewusst hätte, wie Schopenhauer auf das erwähnte Exemplar seines «Ring des Nibelungen» reagiert hat, das er diesem kurz nach dessen Absage des Zürcher Besuchs mit der Widmung *«aus Verehrung und Dankbarkeit»* ins Haus geschickt hatte. Wagners Autobiographie verrät: Eine *«schriftliche Rückäusserung»* über seinen Leseeindruck hat Schopenhauer nicht geschickt. Doch wenn Wagner behauptet, er habe dem *«eitlen»* Verlangen nach einer solchen Reaktion aus der Frankfurter Schönen Aussicht Nr. 17 von vornherein nobel *«entsagt»*, so ist das nicht ganz die Wahrheit. Er litt unter Schopenhauers Schweigen; noch *Cosima Wagners* Tagebuch vom 30. März 1878 bezeugt es.

Nachgetragen hat Wagner Schopenhauer sein Schweigen jedoch nicht. Doch erleichtert wurde solche Noblesse dadurch, dass Wagner, wie er in «Mein Leben» nicht ohne Stolz berichtet, von zwei Freunden, *Karl Ritter* und *Dr. François Wille,* die Schopenhauer in Frankfurt aufsuchten, gehört hatte, dass Schopenhauer *«sich bedeutend und günstig über meine Dichtung ausgesprochen habe»*. In dieser Formulierung wird die Wahrheit mehr als ein wenig kosmetisiert – das zeigt der Wortlaut in Schopenhauers «Gesprächen» (Stuttgart 1971), auf die noch zurückzukommen ist. Doch wichtiger: Kaum wäre Wagners Vorstellung von Schopenhauers Reaktion so positiv gewesen, wenn er gelesen hätte, was der Philosoph dem Dichter in dem ihm übermittelten Exemplar des «Rings» an den Rand geschrieben hatte. Denn da schaut Schopenhauer dem geschenkten Gaul sehr genau ins Maul, und was er sieht, erfreut ihn nicht. Die in Vergessenheit geratenen Randbemerkungen ihrerseits einmal genau in Augenschein zu nehmen ist ähnlich reizvoll wie bei einer Partie einem der Spieler in die Karten zu blicken. In Frage steht da, ob es stimmt, was man selbst im «Wagner-Handbuch» (1986) zu hören bekommt: dass nämlich Schopenhauer trotz der bitterbösen Marginalien den *«literarischen Rang des ‹Rings› offenbar (!) gelten liess»*.

Lesen wie ein Bankier

Zugegeben: Schopenhauer befand sich, als er im Winter 1854/55 den «Ring» mit dem Bleistift in der Hand las, in einer Zwickmühle. Das Buch war ihm als Huldigung überreicht worden, aber noch im Mai zuvor hatte es ihm geschmeichelt, dass Musikkritiker mit seinen «Aussprüchen» über Musik gegen Wagners

Opern polemisierten, *«und mit grossem Recht»* (an Frauenstädt 22. Mai 1854). Was also schreibt Schopenhauer in diesem Dilemma dem Gegner und Bewunderer an den Rand?

Federführend ist schon auf den ersten Blick der Stilist Schopenhauer. Die Sprache von Wagners «Ring» wird ihm zum ersten Anstoss. Das wurde und wird sie vielen, nicht zuletzt auch durch die Eigenarten, die Schopenhauer irritieren. Doch Schopenhauer liest genau wie ein Bankier, der nach *Brecht* sorgfältiger liest als ein Germanist, da der Bankier weiss, dass es auf Kleinigkeiten ankommt. Das nachzuzeichnen, macht zunächst eine kurze Durststrecke unvermeidlich, doch ergeben sich schon bald grundsätzlichere Gesichtspunkte.

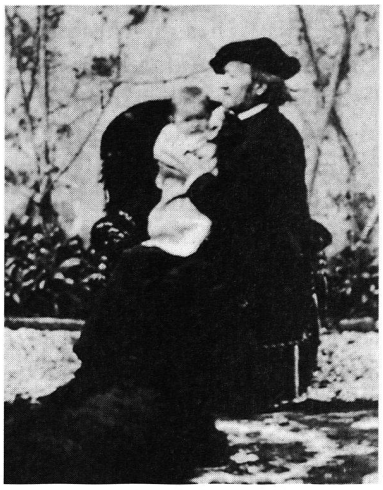
Altertümlichkeiten oder Eigenwilligkeiten in Wagners gekünsteltem Literatur-Vokabular erregen Schopenhauers Unwillen. Als das Verb *«sehren»* zum ersten Mal vorkommt, änderte er es zu *«zehren»* («Rheingold», 1493): Wer den Ring besitzt, *«den sehre Sorge»*. Später unterstreicht er dieses häufig vorkommende, veraltete Wort manchmal kritisch, aber nicht immer. Auch *«wabern»* in *«Herauf, wabernde Lohe»* am Schluss der «Walküre» (2280) markiert Schopenhauer durch Unterstreichung als anstössig. Das *«zullende»* (saugende) Kind Siegfried, das Mime mit *«Kleiden»* wärmte, fordert ihn dreimal zu einer kritischen Unterstreichung heraus («Siegfried», 131–133, 253–255, 336). Ähnlich stört ihn in einer in der späteren Fassung weggelassenen Stelle im ersten «Siegfried»-Akt das Wort *«Huien»* in *«so hätt' ich den Huien [Siegfried] gefangen»*. Nicht *«den Haft»*, sondern *«das Heft»* der Welt soll Wotan, wie eine Randnotiz korrigiert, in der Hand halten («Siegfried», 570). Dick unterstrichen und mit einem Fragezeichen versehen ist das altertümelnde Adjektiv in der Zeile *«Nach freislichem Streit»* im «Siegfried» (1434), kritisch unterstrichen auch das Wort *«Allrauner»* («Götterdämmerung», 1444). Besonders die fehlende Verbalpräfixe, eine notorische Eigenart Wagners, sind dem Leser ein Dorn im Auge: *«Nimmer floh' ich dem Feind»* wird durch ein zugefügtes *«ent»* verbessert («Walküre», 42), *«Des Blinden Auge leuchtet ein Blitz»* durch ein vorangestelltes *«er»* ergänzt («Walküre», 295– 296) u. ä.

Unglückliche und kaum verständliche Konstruktionen fordern Schopenhauers kritischen Bleistift heraus. Ein Fragezeichen schmückt die Zeilen «Walküre», 171–172: *«In Flucht durch den Wald / trieb sie [die Jäger] das Wild»*, *«Meines Willens haltenden Haft»* («Walküre», 899), ferner Brünnhilde zu Wodan:

> *«Weil für dich im Auge*
> *das eine ich hielt,*
> *dem, im Zwange des andren,*
> *schmerzlich entzweit [...]»* («Walküre», 2033–36)

Einen typischen Stilfehler signalisiert er in «Rheingold», 1759–62, durch Unterstreichung (hier recte):

> *Winkt dir nicht hold*
> *die hehre Burg,*
> *die* des Gebieters
> *gastlich* bergend *nun harrt?*



Richard Wagner mit Tochter Eva in Tribschen LU.

Durch Unterstreichung als stilistisch mangelhaft gebrandmarkt ist auch *«An mir zögr' ich / den zürnenden hier»* («Walküre», 1758–59), *«schweige den Zorn»* («Walküre», 1994) und *«Doch fort muss ich jetzt / fern mich verziehn»* («Walküre», 2175–76) usw. In einer später gestrichenen Stelle im ersten «Siegfried»-Akt stellt der Kritiker *«Die List ist es, / die Furcht uns lehrt»* um zu *«Die Furcht ist es, / die List uns lehrt»*. Das ist offenbar eine der Stellen, wo Schopenhauer zugleich an der Logik des Gesagten Anstoss nimmt. Ähnlich ändert er *«Müh' ohne Zweck»* gleich zweimal zu *«Müh' ohne Lohn»* («Siegfried», 2, 36) und versieht Erdas *«Drei der Töchter, / urerschaffne, / gebar mein Schoss»* mit einem Fragezeichen («Rheingold», 1667–77): geboren oder uranfänglich geschaffen?

«Er hat keine Ohren»

Ganz besonders aber gehen Schopenhauer Wagners Substantiv-Komposita gegen den Strich, und hier wird es ernst: Es wird eine Kritik formuliert, die den Dichter und den Musiker zugleich trifft, und zwar tödlich. In der Regieanweisung zum dritten Akt der «Walküre» unterstreicht er *«Tannenwald»*, *«Felshöle»*, *«Felssteine»*, *«Felsensaume»*, *«Felsspitze»*, schreibt zweimal ein «So» an den Rand, mit Ausrufungszeichen bzw.

Ausrufungszeichen und Fragezeichen, und kommentiert: *«er hat keine Ohren! der taube Musikant»*, dazu noch dreimal am Rand: *«Ohren!»* Dieselbe Bemerkung – *«Ohren!»* – zum unterstrichenen Wort *«Felsspitze»* in der Bühnenanweisung nach Vers 1606. Ähnliche Komposita werden auch im folgenden kritisch vermerkt. Warum? Offenbar stösst Schopenhauer sich hier überall am Klang: Wagner ist ein Dichter, deutet er an, der sich nicht auf sein Wortmaterial versteht. Das liessen auch alle anderen kritischen Reaktionen auf Stilistisches durchblicken; nur kommt hier hinzu: Aufs Musikalische versteht Wagner sich ebensowenig. *«Der taube Musikant»*, auf den Dichter gemünzt, trifft den Opernautor doppelt und fatal.

Diese Stil- und Sprachkritik scheint eine längere Randnote zusammenzufassen: Im dritten «Walküre»-Aufzug schreibt Schopenhauer über die Seite, auf der er, wie erwähnt, *«schweige den Zorn»* bemängelt, in grossen Buchstaben *«Die Sprache muss der Leibeigene des Herren seyn.»* Das ist offensichtlich kritisch gemeint.

Andere Randnotizen betreffen statt des Stils Elemente des Inhalts. Hier fährt Wagner wenig besser. Harmlos noch ist seine Anspielung auf die deutsche März-Revolution. Fafner, der Drache, der den Nibelungenschatz bewacht: *«Ich lieg' und besitze: – / lasst mich schlafen!»;* Schopenhauer am Rand: «1848», wobei er zweifellos an Wagners Vergangenheit denkt, die ihn in Zürich Zuflucht zu nehmen zwang («Siegfried», 1301–02). Einmal zitiert er am Rand aus dem «Faust»: Als Brünnhilde in der «Walküre» Hundings und Siegmunds Zweikampf antreibt mit *«Triff' ihn, Siegmund! / traue dem Schwert!»* (1527–28), fühlt Schopenhauer sich an Mephistos Wort erinnert: *«Stosst ihr nur immer, Ich parire»*. Das mag auf satirisches Amüsement des Lesers deuten. Derartiges gibt es mancherlei in den Randnoten. Davon gleich.

Vorher Schopenhauers wichtigster Einwand zur Substanz des «Rings»: Empörung über die auf der Bühne vorgestellte Unmoral. Der hauptsächliche Stein des Anstosses ist die ehebrecherische und inzestuöse schwülstige Liebesszene Siegmunds und Sieglindes, die den ersten «Walküre»-Akt beschliesst. Sieglindes *«fänd' ich den heiligen Freund, / umfing' den Helden mein Arm!»* (394–5) übersetzt Schopenhauer in einer Marginalie in den Klartext *«go, and murder my husband»*. Gegen Anfang der brünstigen Szene schreibt er über zwei Seiten Text: *«Man kann ein Mal die Moral vergessen: aber man soll sie nicht maulschelliren»*, und später zu Vers 500 ff. der Szene: *«Es ist infam!»* Dem moralisch Anrüchigen gilt dann am Ende des Aktes – Siegmund und Sieglinde haben sich jetzt als Geschwister erkannt, was ihre sinnlich-schwüle Liebe nur noch steigert – auch die Bemerkung zu *«der Vorhang fällt schnell»*: *«Denn es ist hohe Zeit»*. Der Text lautet dort nämlich:

> *Braut und Schwester*
> *Bist du dem Bruder –*
> *So blühe denn Wälsungen-Blut!*
> (Er zieht sie mit wüthender Gluth an sich;
> sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust.
> Der Vorhang fällt schnell.)

Die hemmungslose Hingabe an das, was Schopenhauer den Willen nannte, konnte der Philosoph der Lebensabtötung natürlich nicht durchgehen lassen.

Ein zweites Mal begegnet die «maulschellirte Moral» im ersten «Siegfried»-Akt, in der Szene, wo Siegfried sich brüsk von Mime, der ihn aufopferungsvoll als seinen Sohn aufgezogen hat, abwendet (350–421): *«Empörender Undank, maulschellirte Moral»* heisst es da in kräftiger Schrift. Der Philosoph der Weltverneinung, der im Privatleben weniger zur Entsagung aufgelegt war, stellt sich hier ganz auf den Boden einer konventionellen Moral – ein unerwartetes Schauspiel. Oder sollte hier mitspielen, dass der Mann, der seine Moralphilosophie ganz auf den Begriff des Mitleids gründete, abgestossen war von Siegfrieds Mangel an eben solchem Mitgefühl gegenüber seinem väterlichen Erzieher? So oder so: An Wagners «Ring» kann für Schopenhauer daraufhin eigentlich kein gutes Haar bleiben. Elemente des Stils und Themas verurteilt er, weit davon entfernt, *«den literarischen Rang gelten zu lassen»*.

Das bestätigen ein paar weitere handschriftliche Kommentare Schopenhauers, die alle auf unfreiwillig Komisches deuten. Wie sonst soll man Schopenhauers Bemerkung zu Frickas Widersetzlichkeit gegen ihren Gemahl Wodan im zweiten «Walküre»-Akt nehmen? *«Wodan unterm Pan-*

Der Philosoph der Weltverneinung stellt sich hier ganz auf den Boden einer konventionellen Moral – ein unerwartetes Schauspiel.

toffel» liest man da in der vitalen Handschrift (zu 826–35), worauf in der übernächsten Regieanweisung der Wodan geltende Kommentar folgt *«kauert u. gehorcht»* – ein Gott immerhin (nach 867). Komisch fehlbar ist dieser Gott selbst im Stilistischen. Als er wenig später Brünnhilde berichtet, wie er Wala zwang, seinen Wissensdurst zu stillen, werden ihm Zeilen in den Mund gelegt, die Schopenhauer mit einem amüsierten Ausrufungszeichen ankreidet: *«Kunde empfing ich von ihr;/ von mir doch empfing sie ein Kind»* («Walküre», 956–957; später von Wagner geändert). Am Anfang des folgenden Aufzugs schreibt er zu der Stelle, wo er an dem Compositum *«Wolkenzuge»* mit einem *«So!»* Anstoss nahm (nach 1581), kritisch belustigt: *«Die Wolken spielen die Hauptrolle.»* Auch die Beschreibung Fafners scheint ihn zu amüsieren; er verpasst dem unterschrichenen *«eidechsenartigen Schlangenwurm»* ein Ausrufungszeichen («Siegfried», nach 1525). Köstlich naiv kommt ihm anscheinend Siegfrieds Selbsteinführung bei Gunther vor: *«nun ficht mit mir, / oder sei mein Freund!»* Drei Ausrufungszeichen am Rand («Götterdämmerung», 381–2). Brünnhilde scheint er ebenfalls nicht ganz ernst zu nehmen. Ihre Worte, mit denen sie ihre Absicht kundgibt, hoch zu Ross auf Siegfrieds Scheiterhaufen mitverbrannt zu werden, versieht Schopenhauer, der Kenner indischer Gebräuche, mit dem Wort *«Suttee»* («Götterdämmerung», 1935–39) – kaum ein Kompliment, eher kritische Verwunderung über das Unangemessene der Trauer in der betont massvollen nordischen Welt.

Wie also hat Schopenhauer alles in allem auf Wagners «Ring» reagiert? Wie bereits angedeutet, spricht eigentlich nichts dafür, dass er *«den literarischen Rang»* des Werks anerkannt hätte, wie das «Wagner-Handbuch» schreibt. Stil und *«Moral»* des «Rings» fordern den Widerspruch des Stilisten und des Moralphilosophen ganz unverkennbar heraus, und die offenbar belustigten Reaktionen auf unbeabsichtigt komische Situationen und Wendungen tun ein übriges. Gewiss wird nicht jede Seite glossiert. Aber daraus zu schliessen, wie es geschehen ist, dass Schweigen, fehlende Kritik, ein Zeichen von Zustimmung oder gar Bewunderung sei, das ist doch wohl ein Kurzschluss. Natürlich spielen in einem solchen günstigen Gesamt-Urteil auch die überlieferten *mündlichen* Bemerkungen Schopenhauers zum «Ring» eine Rolle. Doch hier ist im Auge zu behalten: diese Äusserungen (Wagner – «der Kerl» – sei Dichter, nicht Musiker – «Gespräche»), werden von persönlichen Freunden Wagners berichtet (die hören, was sie hören wollen, und weitererzählen, was gern gehört wird); sie stimmen überdies verdächtig miteinander überein, und als sie Wagner zu Ohren kommen, sind sie bereits zur reinen Schmeichelei geläutert: In der Version des von Wagner in der Autobiographie eigens in diesem Zusammenhang genannten Karl Ritter lautet die Bemerkung zum «Ring» von 1856 schon: *«Ich admiriere Wagner als Dichter; nur ist er kein Musiker.»* So Cosima Wagners Tagebuch am 16. Januar 1869 (!). Eine andere, ebenfalls schmeichelhafte Version Schopenhauers über Wagners «Ring» berichtet Cosima 33 Jahre post factum («Gespräche», S. 200).

«Ich admiriere Wagner als Dichter; nur ist er kein Musiker.»

Bewunderung als Endurteil? Davon schweigt des Philosophen Unhöflichkeit in den Randnotizen. Nicht eine davon ist positiv. Das Argument *ex silentio,* also mit dem Fehlen von Kritik auf vielen Seiten des Buchs, bleibt hier, wie in der Regel, eine Spiegelfechterei. Im Hinblick auf Literatur waren die beiden sonst so vergleichbaren Antipoden, die sich allenfalls (wie der anglophile Schopenhauer vielleicht gesagt hätte) den Handrücken reichen, nicht die Hand. Aber eine solche Pose wäre für ein Denkmal weniger geeignet. ✦

Roland Moser,
1943 in Bern geboren, studierte Komposition in Bern bei Sándor Veress und in Freiburg i. Br. bei Wolfgang Fortner sowie ein Jahr am Studio für Elektronische Musik der Kölner Musikhochschule. Seit 1984 unterrichtet er Komposition und Musiktheorie am Konservatorium der Musikakademie Basel. 1990–1995 war er Vorstandsmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV). Als Mitglied des «Ensemble Neue Horizonte Bern» hat er seit 1969 an zahlreichen Veranstaltungen verschiedenster Art mit experimenteller Musik mitgewirkt.

Siebenmal Kirchberg

Roland Mosers Vertonungen von Klaus Merz' Gedicht «Kirchberg» – als Erstdruck in den «Schweizer Monatsheften»

An sieben aufeinander folgenden Tagen hat der Basler Komponist Roland Moser im März 1996 «Kirchberg» in Musik gesetzt – an jedem Tag mit einem anderen Ansatz. Mit dem nötigen Abstand, ein halbes Jahr später, schrieb Moser aufgrund der Protokolle und analytischen Notizen einen Bericht über sein kleines Exercitium mit Sprache und Musik.

I

Was geschieht, wenn Sprache zu Musik kommt, Musik zu Sprache? Wie wirken Klang, Rhythmus und Form der Sprache innerhalb von Musik, die diese Felder selbst dezidiert zu besetzen pflegt? Was vermag Musik zum Sinn eines poetischen Textes beizutragen? Wo dient sie der Diktion, wo verdeckt sie diese? Wo beginnt die Musik Interpretation zu sein? Wie selbständig vermag sie neben dem Wort zu bleiben? Die folgenden Ausführungen sind zu knapp, um bündige Antworten zu geben. Sie sind zudem aus dem persönlichen Blickwinkel eines Komponisten geschrieben. Trotzdem seien vorher drei Beispiele aus der Musikgeschichte kurz skizziert, damit der eigene Standort ersichtlich wird.

Wie die meisten Komponisten im Gefolge der humanistischen Aufwertung von Sprache ordnet *Bach* wichtigen Einzelwörtern gern bestimmte musikalische Figuren zu, die in seiner Zeit weit über persönliche Interpretation hinaus allgemeinverständliche Sinnträger waren. Das Verfahren steht in enger Beziehung zu den streng rationalen Prinzipen der antiken Rhetorik. Der Sinn eines Textes erhält seine Deutung im musikalischen Satz durch ganz bestimmte Auswahl, Kombination und Verarbeitung bedeutungsvoller Figuren und Affekte.

Bei den Romantikern, vor allem seit *Schumann,* ist das konkrete Wort nicht mehr so wichtig. Die Musik verweist oft auch nicht mehr direkt auf Metaphern und Bilder des Textes, sondern auf das Unnennbare, das hinter ihnen steht. *«Aus der Heimat hinter den Blitzen rot/da kommen die Wolken her»:* In der Musik gibt es weder Wolken noch Blitze, sogar die Artikulation scheint bisweilen missachtet, etwa wenn Schumann «Bliizen» komponiert. Die Einebnung der Wörter und Bilder in einen litaneiartigen Gesang über einer ruhigen, unablässigen Wellenbewegung des Klaviers evoziert nicht Wellenschläge oder fromme Lieder, sondern eine fast stechende Sehnsucht nach Ferne und Aufhebung von Zeit. In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts versuchen Komponisten wie *Hindemith* und *Eisler,* die Bachsche Objektivität zurückzuerlangen, allerdings ohne dessen präzises rhetorisches Vokabular. Wortillustration ist nun verpönt, gilt als tautologisch. Die Musik gehorcht eigenen Gesetzen; aus ihrem Widerstand zur Sprache, nicht selten im Gegensatz zu ihr, gewinnt sie ihre Aussagekraft.

Meine eigenen Versuche mit Musik und Sprache, die in den letzten dreissig Jahren den wichtigsten Teil meiner Arbeit ausmachen («Heinelieder», «Lebenslauf – fünf Sätze über Hölderlin», «Nach deutschen Volksliedern», «Brentanophantasien», «Wortabend», «Vor dem Gesetz», *«...über das Gras und Erinnern und Wind...»*) sind auf dem Weg einer zunehmenden Sprachlichkeit von Musik zu verstehen. Diese Dimension scheint mir in den letzten Jahrzehnten, in denen das allgemeine Interesse mehr der Klangfarbe galt, etwas aus dem Blickfeld geraten zu sein. Dabei verfolge ich kein starres Prinzip. Gerade in der Fülle von Beziehungen, vorder- und hintergründigen, sowohl intuitiv fassbaren wie verschiedenartig zu interpretierenden, liegt der Sinn dieser Musik-Sprache.

II

Um nicht im Allgemeinen steckenzubleiben, habe ich für die folgenden Ausführungen eine Art Selbstversuch angestellt: ein kurzes Gedicht an sieben aufeinanderfolgenden Tagen stets erneut in Musik gesetzt, jedesmal mit einem anderen Ansatz. Damit die *fontes inventionis* nicht vorzeitig austrocknen, wurden Protokolle und analytische Notizen erst einige Tage nach dem Abschluss der Übung aufgezeichnet. Den vorliegenden Text schreibe ich gar ein halbes Jahr nach dem Experiment. Erinnerung an damalige Absichten und spätere Analysen des Resultats durchdringen sich nun in einem mir nicht mehr auflösbaren Knäuel. Aber soviel weiss ich: Das meiste habe ich erst nachträglich gemerkt.

Für mein Exercitium wählte ich ein Gedicht von *Klaus Merz* aus seinem neusten Gedichtband «Kurze Durchsage» (Haymon-Verlag, Innsbruck 1995). Es hatte mich schon beim ersten Lesen angesprochen. Auch nach den kleinen Strapazen meiner Übung ist es für mich so frisch geblieben wie bei der ersten Begegnung.

Kirchberg

Eine Kuh legt
der andern Kuh
den Kopf ans Euter.
Die Glocken läuten.

Aus dem Schwingbesen
der Gastgeberin steigen
Singvögel auf.

Zuerst sei stichwortartig die Lektüre skizziert als ein Vorgang, der schliesslich zum Versuch führt, das Gedicht zu singen, oder vielleicht auch: Musik den Versen anzuprobieren.

Verblüffung auf den ersten Blick: Diese Evidenz – aber wieso? Das anrührende Bild, die Sanftheit in den ersten drei Versen; plötzlich der Glockenklang, der den Raum weitet, und unmittelbar danach der Umschlag: drei Verse in einer einzigen, sich aufschwingenden Bewegung – und weg die Vögel, die Verse. Dieser schnelle Schluss. Das Anfangsbild scheint länger nach ...

Wiederlesen. Nun schon etwas achtsamer, zum Beispiel auf die Folge der Tempi. Wie langsam der erste Vers: ... Kúh légt, wie gemächlich der zweite und dritte. Geheimnisvoll der vierte, äusserlich dem Klang und Rhythmus des dritten nachgebildet, wirkt er doch ganz anders, wie schwebend. Ich ertappe mich dabei, beim ersten Lesen Kirchenglocken gehört zu haben. Hat mich der Titel beeinflusst? Oder die leise Feierlichkeit des zarten Bildes? Wahrscheinlich werden doch Kuhglocken gemeint sein, aber der erste Klang lässt sich nun nicht mehr ganz verscheuchen. Nach der Fermate zwischen den Strophen plötzlich das frische Tempo: wie von einem Windstoss gepackt, die Ordnung von Hebungen und Senkungen durcheinanderschüttelnd. Und in diesen paar Sekunden gleich drei Neuigkeiten; sie folgen sich so überraschend wie mühelos. Wie geht das zu? Nochmals diese Schluss-Strophe: Der Schwingbesen, deftiger Helvetismus, lässt sich nun mühelos mit dem glockentragenden Schweizer-Vieh assoziieren. Und natürlich schlägt die Gastgeberin damit in flottem Tempo den Rahm, die Nidle ihrer Kühe – wie konnte mir das beim ersten Lesen, in der ersten Verblüffung entgehen? Nah sind sich auch Läuten und Schwingen, Euter und Glocken, Assoziationen, gewiss, aber den üblichen immer um die entscheidende Nasenlänge voraus, was das Lesen so genussvoll macht. Dann die Gastgeberin: Mit diesem einen Wort gibt's auch einen Gast, vermutlich den Betrachter – der sich sonst heraushält – und den Ort, wohl die Küche eines Bauernhauses in Kirchberg, aus deren offenem Fenster sich das Idyll darbietet. Zwar sind die Singvögel, die zu dem ganzen Glück noch obendrauf kommen, nicht so pedantisch herleitbar, aber wozu auch? Sie haben wohl schon die ganze Zeit gesungen, und der Betrachter wird ihrer in seiner Freude erst jetzt gewahr. Ihr virtuoses Zwitschern verbindet sich mit den hellen, zielstrebigen Schlägen des Schwingbesens.

Ihr virtuoses Zwitschern verbindet sich mit den hellen, zielstrebigen Schlägen des Schwingbesens.

Bei Nachsinnen über dieses kleine (?) Gedicht ist die Verblüffung allmählich einfacher Bewunderung gewichen. Ein kleines Idyll? Und das in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, das uns beibringen wollte, dass *«ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst»?* Ich versuche mich zu erinnern, wo es so etwas zum letztenmal gegeben haben mag. Bei *Matthias Claudius?* Oder bei

Gerhard Meier: Wie weit ist's eigentlich von Kirchberg zu ihm nach Niederbipp? Drei Ausfahrten auf der N1, eine Viertelstunde, oder etwa sechs Stunden zu Fuss, im Tempo *Hölderlins* und *Walsers* bloss vier.

III

Herausfinden, was für Musik dieses Gedicht provozieren könnte, die Lust darauf ist gross, und die Bedenken sind auch gleich zur Stelle. Musikalische Aufladungen könnten den lakonischen Ton der Sprache, das Beste, zerstören. Deshalb Reduktion in jedem Stück auf einen Ansatzpunkt. Ein Schlüsselwort soll jeweils als eine Art Katalysator wirken.

Samstag, 9. März. Langsam, mit einiger Gelassenheit. Ausgehend vom Wort *«das Euter»*. Die Melodie wäre gern einfach gewesen, wie in einem Volkslied. Aber der erste Einfall, vier Töne, bringt bereits die erste Alteration von h nach b. Die Alten nannten es b moll. Der Gang zu immer weicheren b setzt sich fort, bis es zur «enharmonischen Verwechslung» kommt: fes-e, im Gedicht die Verwandlung vom Bild zum Klang. Der Rhythmus der Schlussstrophe sieht komplizierter aus, als er ist. Ein auskomponiertes Tempo rubato soll aus den Takt-Furchen herausführen, abheben.

Sonntag, 10. März. In ruhiger Bewegung, schaukelnd. Schlüsselwort ist *«Schwingbesen»*. Nach den weitschweifenden harmonischen Wanderungen des Vortags nochmals ein einfacher Anfang, mit dem d-moll-Dreiklang weit zurückgreifend: zum «primus tonus» der Alten. Die Pause nach dem dritten Ton ist gegen den Vers gesetzt, bekräftigt aber diesen atavistischen Ansatz. Die Tonart hält nicht ganz bis zum Doppelstrich, im zweiten Teil kommt es gar zu dreifacher Alteration: des-d-dis-disis. Der Rhythmus mit seinem sturen Festhalten an Achteln ist etwas sperrig, wenig schmiegsam zur Sprache.

Montag, 11. März. Einfach, innig. Ohne Takt- und Tempowechsel. Schlüsselwort ist *«andere Kuh»*. Im engsten Klangraum entstehen stets neue harmonische Bezugsfelder; dabei spielen Alterationen und enharmonische Verwechslungen eine besondere Rolle (vacca altera). Fallende und steigende Figuren – die alten Rhetoriker sprachen von Katabasis und Anabasis – entsprechen in schlichtester Weise den Worten.

In den zwanziger Jahren versuchen Komponisten wie Hindermith und Eisler, die Bachsche Objektivität zurückzuerlangen, allerdings ohne dessen präzises rhetorisches Vokabular.

Dienstag, 12. März. In Art einer undurchschaubaren Gesetzmässigkeit (Kanon). Der etwas kryptische Titel verweist auf das Resultat eines achtfachen Kanons. Gesungen wird aber nicht von acht Stimmen, es bleibt bei der einen, die zudem mit bloss drei Tönen auskommt. Im Gegensatz zu alten Rätselkanons, bei denen es aus der einstimmigen Vorlage den vielstimmigen Satz zu finden galt, ist hier das Resultat gegeben. Wer mag, kann die Kanonstruktur suchen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass «Stimmen» nicht nur Pausen und Töne sind, sondern auch als Lautstärken, Artikulationen, Wechsel und Repetitionen aufgefasst werden können. Wer nicht rätseln mag, hört einfach den drei Glöckchen zu. Schlüsselwort ist natürlich *«Glocken»*, aber es ist zu bedenken, dass für diesen krudesten Naturalismus die komplexeste kompositorische Struktur bemüht wurde.

Mittwoch, 13. März. Im Ton eines Volkslieds, etwas bewegt. Nach gewagten Spekulationen also Rückkehr zum Volkslied, diesmal zu einem richtigen: wer kennt es noch?, zur *«Gastgeberin»* (Schlüsselwort), der wundermilden Wirtin, vielleicht. Drei Motive sind aus dem direkten Melodiezitat (bei «a tempo») abgeleitet, gedreht und gewendet (die Alten des zwanzigsten Jahrhunderts sprachen zum Beispiel von Krebsumkehrungen). Zum erstenmal gelingt es, im diatonischen Rahmen zu bleiben. Der Sprachrhythmus wird durch die autonome musikalische Form zwar ein bisschen strapaziert, ist aber nie ganz aufgegeben.

Donnerstag, 14. März. Gemessen (Pausen mit gedachten Wörtern). Stichwort *«Kuh»*. Zu hören sind nur noch einsilbige Wörter. Die für das Ende des Gedichts so charakteristischen Langwörter erzeugen deshalb lange Pausen. Die Töne entstehen, wenn man Halbe für Halbe vierunddreissigmal am alten Quintenzirkel dreht, bei jedem Vers in der Tiefe ansetzend, beginnend mit f (stumm). Natürlich bedarf es auch hier enharmonischer Verwechslungen, aber die Pausen lenken davon ab.

Freitag, 15. März. Sehr ruhig, allmählich erwachend. Beim letzten Stück, das den *«Singvögeln»* gilt, wird auf einmal das Bedürfnis wach, endlich die Stimme sich

Kleines Exercitium

siebenmal „Kirchberg" (Klaus Merz) für Mezzosopran solo

Roland Moser

langsam, mit einiger Gelassenheit (♩ = ca. 36)

mf ten. (sostenuto) pp

Eine Kuh legt der andern Kuh den Kopf ans Eu - - ter. Die Glocken läu - ten.

etwas bewegter (♩ = ca. 42) mp f sfp f

Aus dem Schwingbesen der Gast-ge-berin stei - - gen Singvögel auf.

Samstag 9. III

in ruhiger Bewegung, schaukelnd (♩ = ca. 63) mp (poco sost.) pp

Ei - ne Kuh legt der an - dem Kuh den Kopf ans Eu - ter. Die Glocken läuten.

etwas bewegter (♩ = ca. 72) mp poco cresc f

Aus dem Schwingbesen der Gastge - be - rin stei - gen Sing - - vö - gel auf.

Sonntag 10. III

einfach, innig (♩ = ca. 84)

Ei - ne Kuh legt der an - dem Kuh den Kopf ans Eu - ter. Die Glocken läu - ten.

Aus dem Schwingbe - - sen der Gast - ge - be - rin steigen Sing - vö - gel auf.

Montag 11. III

in Art einer undurchschaubaren Gesetzmässigkeit (Kanon) (♩ = ca. 72) mf mp p mf p

Ei - ne Kuh legt der an - - - dem Kuh den Kopf ans Eu - ter. Die Glocken läu - ten.

mf mp mf mp

Aus dem Schwingbesen der Gastge - - - berin stei - - - gen Singvö - - - gel auf.

Dienstag 12. III

im Ton eines Volkslieds, etwas bewegt (♩ = ca. 56) rit. -

Ei - ne Kuh legt der andern Kuh den Kopf ans Eu - - - ter. Die Glocken läu - ten.

a tempo

Aus dem Schwingbesen der Gastge - be - rin stei - gen Sing - vö - gel auf.

Mittwoch 13. III

gemessen (Pausen mit gedachten Wörtern) (♩ = ca. 63)

(Ei - ne) Kuh legt der (an - dem) Kuh den Kopf ans (Eu - ter). Die (Glo - cken läu - ten).

Aus dem (Schwing - be - sen) der (Gast - ge - be - rin stei - gen Sing - vö - gel) auf.

Donnerstag 14. III

sehr ruhig, allmählich erwachend (♩ = ca. 36) mp lontano pp

U A O O

fp etwas bewegter (♩ = ca. 42) f (f) mp tempo primo pp

A A Ö A (umfärben) → O

Freitag 15. III 96

aussingen zu lassen. Vom Text – wir kennen ihn inzwischen auswendig – sind nur ein paar Vokale geblieben. Er hätte freilich seinen Platz unter den Noten, man mag ihn mitdenken. Anklänge an Vogelgesang werden tunlichst vermieden: es geht gleichsam um kreatürliches Singen, um eine Empfindung, nicht um eine Illustration.

IV

Dass die Übung mit den siebenten Versuch zu Ende sein würde, war schon vorbestimmt. Bis zum sechsten Versuch unterlag die Abfolge keiner «grossformalen» Strategie. Ohne die gesetzte Grenze hätten die Versuche noch über etliche Tage weitergeführt werden können. Aber das Wissen um das Ende provozierte, ohne dass dies beabsichtigt war, für den «Schluss» doch eine veränderte Arbeitshaltung, die plötzlich das Ganze in den Blick rückte. Da wurde wohl unbewusst ein Reflex des Einholens, der Sammlung wirksam. Trotzdem oder gerade deshalb scheint sich mir jetzt diese «Schlussmelodie» etwas fremd im Ganzen auszunehmen. Vielleicht wäre es besser gewesen, die Übung durch einen von aussen kommenden Zufall abbrechen zu lassen oder bis zur Erschöpfung des Stoffs (?!) weiterzumachen.

Eine andere Frage: Gibt es einen besonders gelungenen Versuch, der die anderen überflüssig machen würde? Es ist ja nicht üblich, einen Text siebenmal zu komponieren, es sei denn, ein unglücklicher Tonsetzer stände unter dem Zwang, seinen Papierkorb füllen zu müssen. Im vorliegenden Fall scheinen mir indessen mit Ausnahme des siebenten Versuchs alle besser im Verein mit den andern als allein. Am fünften etwa gefällt mir, wie er aus der Reihe tanzt, am dritten die Kondensierung der ersten beiden. Also doch eine Grossform? Vielleicht, aber das muss hier nicht bewiesen sein.

Was diese kleinen Tonsätzchen vom Gedicht profitiert haben, ist wortreich genug ausgeführt. Bleibt die Frage, ob auch dem Gedicht durch die Musik etwas zugewachsen sei oder ob es den musikalischen Ballast einfach mal besser, mal weniger gut getragen hat: *«...musst es eben leiden...» Goethe* jedenfalls mochte die Tonsetzer nicht.

Wer mir bis hier gefolgt ist und ob all der Methoden und Verfahrensweisen sich wieder einmal bestärkt fühlen mag, «Neue Musik» sei doch eine reine Sache des Intellekts, lese von *Edgar Allan Poe* den berühmten Aufsatz «The Philosophy of Composition». Dabei sei jedoch bedacht, dass auch Poe seine Methode erst geraume Zeit nach der Niederschrift des Gedichts «The Raven» offengelegt hat, dass also vermutlich auch er gern ein bisschen phantasierte beim Theoretisieren. ✦

SPLITTER

Die Streitfrage ob Musik Bestimmtes darzustellen vermöge oder nur Spiel tönend bewegter Formen sei, verfehlt wohl das Phänomen. Es verhält sich damit viel eher wie im Traum, dessen Form die Musik, wie die Romantik wohl wusste, in vielem so nahe steht.

aus: Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, S. 27

Edmond de Stoutz, *1920 in Zürich geboren, Dirigent. Einem Jura-Studium folgte die Ausbildung am Konservatorium Zürich mit Lehrdiplomabschluss in Cello und Musiktheorie. Weitere Studien als Dirigent führten ihn nach Lausanne, Salzburg und Wien. Nach einer kurzen Zeit als Orchestermusiker im Tonhalle-Orchester (Cello und Schlagzeug) gründete de Stoutz 1946 ein privates Kammerorchester und 1962 den Zürcher Konzertchor.*

Der Auftrag der Musik

Dirigieren als Mission

50 Jahre sind seit Edmond de Stoutz' Gründung jener «Hausorchester-Vereinigung» vergangen, die sich unter seinem Dirigentenstab als «Zürcher Kammerorchester» Rang und Namen erspielt hat. Das ZKO und der ebenfalls von dem inzwischen 75jährigen Vollblutmusiker gegründete Zürcher Konzertchor sind aus der Musikszene nicht mehr wegzudenken. Mit Edmond de Stoutz sprach Alexandra Kedveš.

Als *Edmond de Stoutz'* Vater einst den säumigen Jurastudenten fragte, wie er sich seine Zukunft vorstelle, antwortete der junge Mann mehr aus Übermut denn aus Überzeugung: *«Als Musiker.»* Dann aber setzte er sich für seine Berufung mit ganzer Kraft ein und kämpfte gegen alle Widerstände für die Verwirklichung seiner musikalischen Visionen.

de Stoutz: Meinen Weg zur Musik bestimmte der Zufall: Mein Vater arbeitete als Ingenieur in Elsass-Lothringen, das ich bis heute als meine Heimat empfinde. Wir bewohnten «das Schlössel» im sehr grossen Garten eines sehr kleinen Städtchens, Niederbronn, wo der Dirigent *Charles Münch* ein Haus besass und zwei seiner Tanten mit der Leitung eines neunköpfigen gemischten Chores ihren Lebensabend verbrachten. Mit zweieinhalb begann mein Unterricht bei den alten Damen: Sechs Jahre lang täglich von morgens acht bis zwölf lernte ich dort Klavier und konnte Noten schreiben und lesen, bevor ich das ABC beherrschte. Die eine Münch arbeitete intellektuell, die andere intuitiv. Die Intuitive realisierte ihre Botschaften klanglich und mit menschlicher Zuwendung, die Intellektuelle notierte sie in der Partitur: z. B. *«Durchbächel»*[1] für eine gewisse Geläufigkeit oder *«La voix du Seigneur»* (das war wie ein erhobener Finger) für den Charakter einer verminderten Septime. Intervallabstände und ähnliche Selbstverständlichkeiten wurden nie erklärt. Solfeggio wurde nach französisch-italienischer Art sehr streng und jeden Tag geübt, aber nie seine seelischen Bezüge vergessend. Aber die Notizen waren mir noch nach Jahren in hohem Masse nützlich. Sie gingen durch das ganze philosophisch-psychische und soziologisch-mystische Leben hindurch.

Sie haben die Musik also durch Ihre musikalische Früherziehung als umfassendes Medium erfahren, dem eine trockene Terminologie nicht beikommt?

Am Konservatorium Zürich griff als erstes die Klavierlehrerin mein Musikverständnis an. Mit dem Bleistift schlug sie den Takt und rief: *«Takt, Edmond, Takt!»* Für mich war ein Takt ein Häuschen auf der Partitur, aber nicht dieses Gehämmer. Ich habe am Konservatorium keine wirklich musikalischen Fortschritte gemacht. Bereits die halbe symphonische Grundliteratur kannte ich, als ich mit neun Jahren nach Zürich kam. Meine musikalische Ausbildung war fast abgeschlossen.

Aber ich hatte dort schon bald ein prägendes Erlebnis: Ein Schülerkonzertnachmittag in der Tonhalle – «Till Eulenspiegel» von *Richard Strauss.* Dieses Zusammenspiel der beiden Instrumente – des Orchesters und des Menschen – werde ich nie vergessen. Dass diesem Werk auch ein Programm eingeschoben ist, nämlich das Wesen Till Eulenspiegels, tut der Mission seiner Musik keinen Abbruch: Es wurde nicht geschrieben, um Till Eulenspiegel begreiflich zu machen; denn dieser war nur der kleine Vorwand, um Musik zu machen; der Komponist will Lebendigkeit offenbaren.

«Lebendigkeit» ist also der Schlüsselbegriff Ihres Musikverständnisses?

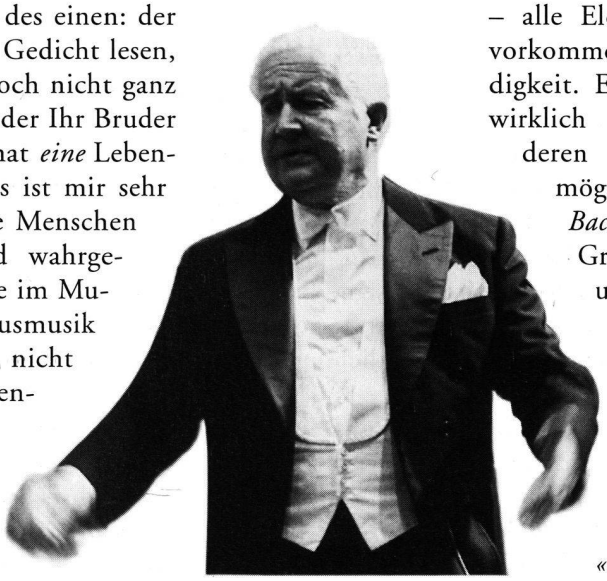
Es gibt kein Gebiet im menschlichen Leben, das nicht in der Musik vorhanden wäre. Musik ist also keine Sprache, sondern eine allen gehörende gleiche Realität. Die Sprache ist limitiert von Volk zu Volk, von Mensch zu Mensch, von Satz zu Satz. An jedem Wörtchen kann herumgedeutet werden. Wenn es dagegen ein Wort gibt, das ich in der Rede über Musik hasse, so ist es «Interpretation». Es gibt kein Interpretie-

1 Elsässer Dialekt für «kleiner Dorfbach».

ren, sondern nur ein Realisieren der Werke: sie zum Leben bringen. Denn in einer Musik ist Leben; das ist das Wichtigste ihrer Botschaft – aber nicht das Leben im Sinne von Geborenwerden und Verfall, sondern im Sinne von *Lebendigkeit:* Sie ist das, was den Menschen verpflichtet, zu leben.

Wie würden Sie das Verhältnis Musik – Sprache beschreiben?

Ob *Schubert, Schumann* oder *Beethoven* – die Lieder sind vom Text bestimmt in all ihren Teilen mit Ausnahme des einen: der Lebendigkeit. Wenn Sie ein Gedicht lesen, dann ist die Lebendigkeit noch nicht ganz gegeben, weil Ihr Nachbar oder Ihr Bruder es anders lesen. Die Musik hat *eine* Lebendigkeit, und die muss – das ist mir sehr wichtig – von einer Gruppe Menschen gewünscht, ausgeführt und wahrgenommen werden. Man sollte im Musikunterricht unbedingt Hausmusik machen, Kammermusik – nicht CD hören oder gar wissenschaftliche Erklärungen lesen. Denn mit dem Wort «Erklärung» ist von Musik nicht mehr die Rede. Musik braucht den Menschen: in seiner Funktion als *Instrument* – als Leser der Partitur, als Sänger, Instrumentalist und Zuhörer.



Edmond de Stoutz, dirigierend.

Stellen Sie fest, dass der Musik heute im falschen Geist begegnet wird?

Heute bedient man sich meist der Musik, um eine Karriere zu machen, um Geld zu verdienen oder um irgendeinen Gedanken zu finden, den man sonst nicht gehabt hätte; früher hat man der Musik *gedient.* Ich habe viele grosse Solisten kennengelernt – gut 90 Prozent von ihnen bedienen sich der Musik, um sich selbst darzustellen, anstatt dass sie ihr Selbst einsetzen, die Musik zu realisieren, zu verlebendigen.

Dasselbe gilt für Komponisten: Von vielen darf man nicht mehr erwarten als das Zurschaustellen wunderbarer Technik. Sie haben nicht das Empfinden, eine Mission zu erfüllen. Komponieren ist eine Dankbarkeitsbezeugung der Lebendigkeit gegenüber. Wer imstande ist, die Lebendigkeit in all ihren Schattierungen zu erkennen und wiederzugeben – das gilt für jede Kunst – der ist verpflichtet, das auch zu tun. Es geht nicht darum, das eigene Können herauszustreichen. Die Musik, Kunst und Kultur ist an der Mentalität, am Verhalten zu erkennen und zu ermessen, nicht an einem abgerundeten Schaustück.

Wessen Musik würden Sie als positives Beispiel anführen?

Bruckner, Haydn – nicht lesen, was sie Theoretisches sagen, sondern erleben, was sie erlebt und als Musik notiert haben. Die Erlebnisse sind selbstverständlich an Formen gebunden: Es braucht Symmetrie und Asymmetrie, es braucht harmonische Glaubwürdigkeit oder Unglaubwürdigkeit – alle Elemente, die in unserem Leben vorkommen, sind nur Teile der Lebendigkeit. Es gibt sehr wenig Musiker, die wirklich unabhängig «Reines» schaffen, deren Selbständigkeit es einem ermöglicht, Schönheit zu empfinden. *Bach* musste ja aus materiellen Gründen in der Kirche bleiben und Auftragsarbeiten erledigen ebenso wie Mozart am Hof. Die Reinheit ist also ganz dünn gesät. Bei Beethoven habe ich sie noch nicht gefunden, obwohl er unglaublich schöne Elemente hat.

Was verstehen Sie unter «Schönheit»?

Was ist schön? Was ist wahr? Woher kann man behaupten, dass Musik Lebendigkeit ist? Was ist gerecht? Es gibt nur eine Antwort: Die Vorstellung von «gerecht» oder «schön» kommt aus einer Erinnerung an Wahrheit, an Schönheit, an Liebe, kommt aus dem Menschheitsgedächtnis. Dessen Existenz beweist bereits, dass wir gelebt haben oder leben werden; denn man kann nichts erkennen, was man nicht schon gesehen hat. Ich sage meinen Schülern oft, *«wenn Sie das schön finden, ist das nicht allein das Verdienst des Komponisten oder Solisten, sondern es ist auch das Verdienst Ihres Auges. Was Sie als schön ansehen, haben Sie schön gewollt und dadurch auch schön gekonnt.»*

Es liegt an uns, die Schöpfung zu ergänzen.

Es nützt nichts, wenn ein Mittler, der Mensch oder die Geige, ganz besonders süss oder tiefsinnig arbeiten. Wenn der andere das nicht erlebt hat, nützt das intellektuelle Nachvollziehen nichts. Ich sage meinen Leuten immer, *«Sie müssen die Musik nicht verstehen, Sie müssen sie erleben – dann kommt das ‹Aha›, auf das Sie Ihr Leben lang gewartet haben.»* Es liegt an uns, die Schöpfung zu ergänzen. Im Idealfall sind wir nicht nur Nachschöpfer wie gewisse Künst-

ler, sondern *Mitschöpfer.* Wir sind ko-kreativ. Wahre Kreativität bedeutet, einen Auftrag finden, wo einem die Erfüllung nicht gegeben ist. Eine Mission, die eine Quittung fordert, ist keine Mission. Eine Mission ist das Mitschöpferische, das Ko-Kreative und hört nicht auf.

Was heisst das für den Orchesterleiter?

Man muss den Leuten geben, was in der Musik ist. Sie brauchen Leben und Lebendigkeit und können sie bekommen.

Eine Musik, die perfekt gespielt ist, ist tot. «Perfekt» heisst abgestorben, abgeschlossen, fertig. Wer die Perfektion sucht, sucht Selbsterhöhung. Man muss in Richtung Perfektion ein Ideal festlegen, auf das Ideal zusteuern und oft unterwegs stehenbleiben. Ein erreichbares Ideal ist lediglich ein zu kleines Programm, ein zu kleiner Auftrag. Wer seinen Auftrag zu klein ansetzt, in der Kunst jedenfalls, der produziert Kitsch und nicht Kunst. Denn die Kunst bleibt nach vorne und nach oben offen. Der Kitsch ist perfekt, abgeschlossen. Er gibt genau das, was der Markt erwartet, samt Preiszettel.

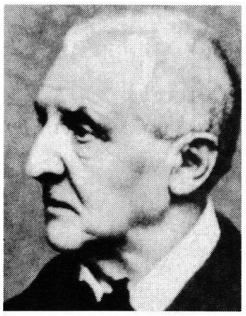
Der Dirigent sollte ein Animator, nicht Diktator sein wie 90 Prozent dieser Berufsgruppe. Ein Dirigent muss mehreren, vor allem aber zwei Instanzen dienen: Der Musik und dem *Publikum.* Er hat es zu berücksichtigen – nicht programmatisch oder im Stil –, sondern in dessem Anrecht auf ein Erlebnis; nicht auf Verblüffung und Sensation, sondern auf jenes Erlebnis, das entsteht, wenn eine Neugierde befriedigt und eine weitere geschaffen wird. Die Hilfe des Dirigenten bei der Neugierde ist eine wichtige Aufgabe. Mein Gebet lautet denn auch: *«Gib, dass ich immer neugierig bleibe.»*

Ihre Leitlinie wäre also nicht, sich strikt an klassisch gewordene Spielweisen eines Stücks zu halten?

Imitation ist gefährlich. Wenn man hingegen auf dem Weg zum unerreichbaren Ideal arbeitet, hat man die Chance, unterwegs Kunstwerke zu schaffen und es vielleicht nicht eimal zu merken. Weiss jeder Künstler, wie gross er ist? *Van Gogh, Giacometti...*

Staatliche Kunstförderung hätte hier greifen können. Halten Sie diese für eine wichtige Aufgabe?

Nein – wenn sich der Staat dadurch rechtfertigen will. Das Wort «Kultur-Departement» oder «Kultur-Dezernat» hat in diesem Kontext gerade noch gefehlt.



Anton Bruckner (1824–1896)

Eine Mission, die eine Quittung fordert, ist keine Mission.

Betrachten Sie die Förderung von jungen Musikern in der Schweiz als ausreichend?

Es gibt kein Mass. Es kann zu wenig oder zuviel sein. Keiner jedenfalls darf sagen *«Ich kann nicht, man hat mir nicht geholfen.»* Das habe ich viel zu oft hören müssen. Dieses Ausruhen auf der Misere – schauen Sie doch einmal an, was Schubert geleistet hat.

Finden Sie, dass die Kommerzialisierung der Musik überhand genommen hat?

Ich kenne die Musikgeschichte schlecht, weil ich kein Wissenschaftler bin. Aber mich stören die Konnotationen des Wortes «Kommerzialisierung». Man muss nun einmal etwas in Geld umsetzen, und wenn die Musik Geld erzeugt, ist das in Ordnung. Musiker zu sein bedeutet nicht, ein Armutsgelübde abzulegen. «Kommerzialisierung» heisst für mich: Es gibt heutzutage zu viele Musikagenten und zuwenig Musiker. Deshalb kreieren die Agenten sie einfach – diese typischen Homunculi des Musikbetriebs. Insgesamt glaube ich, dass im Musikleben eher ein stetiger Wandel als ein Verfall stattfindet.

Sind Sie mit der jetzigen Situation des ZKOs zufrieden?

Ich bin sehr froh, dass meine Hoffnungen erfüllt wurden: Es entstand eine Übergabe ohne Unterbruch.

Als ich realisiert hatte, dass ich an Krebs erkrankt bin, suchte ich jahrelang einen geeigneten Nachfolger. Ich habe junge Leute als Kandidaten unter dem Etikett «Gastdirigent» dirigieren lassen – nicht einmal die Musiker wussten, worum es mir ging; meine Krankheit hielt ich bis zum letzten Moment geheim. Endlich fand ich einen, der die meisten meiner Bedingungen erfüllte, und er hat zusammen mit mir ein Übergangskonzept elaboriert. Am Ende waren alle Instanzen – Musiker, Publikum, Vorstände, Medien und Behörden – mit der Wahl von *Howard Griffiths* einverstanden. Das Abschiedskonzert sollte am 25. August in Einsiedeln stattfinden.

Doch bei der Hauptprobe zu diesem Konzert traf mich mitten in einem Satz von Bruckner sozusagen der «Blitz»: eine Polyarthritis. Daher musste es ohne richtige Generalprobe und ohne mich stattfinden: Doch es soll grossartig gewesen sein; unsere sorgfältigen Vorbereitungen trugen Früchte. Ich erinnere mich gern an mein letztes Konzert. ✦

Alfred Behrmann

Nichts ist heikler als über Musik zu sprechen. Wie benennen, was uns bewegt, wenn wir eine Schumann-Symphonie hören, ein Schubert-Lied, eine Mozart-Oper? Banalitäten und Klischees sind Tür und Tor geöffnet. Warum lieben wir einen Komponisten, während ein anderer uns gleichgültig bleibt? Wie bilden sich heute in Zeiten des Geschmacksliberalismus noch ästhetische Urteile? ***Alfred Behrmann****, Professor für deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin, lässt in dem nebenstehenden fiktiven «Liebhabergespräch» drei Menschen Antworten finden.*

Hauptsächlich über Mozart

Ein Liebhabergespräch

Teilnehmer an der folgenden Unterhaltung sind eine Schauspielerin (S), ein Arzt (A), ein Philologe (P).

S Wenn ich auf die Frage nach meiner Vorliebe in der Musik erklärte: *Puccini,* was fingen Sie an mit mir?

P Ich wünschte Ihnen Guten Tag, was bekanntlich das einzige ist, was Philosophen einander sagen sollten, wenn sie sich begegnen.

A Was haben wir gegen Puccini?

P Dass er uns niemals einfällt, wenn wir das Wort Musik hören.

S Was fällt uns ein bei dem Wort?

A Die Musen, der Musaget: der Gott mit der Leier. Sofern er nicht, wie bei *Raffael,* die Geige spielt.

P Er müsste wohl, um uns nicht zu enttäuschen, polyphon darauf spielen, d. h. sehr unantik. Denn bei allem Respekt: Was die Antike, selbst in ihren musizierenden Göttern und Halbgöttern, auf Stimmbändern und Instrumenten hervorgebracht hat, dürfte uns kärglich anmuten. Madrigale und Motetten, Konzerte und Symphonien sind es nicht gewesen.

A Grundlage der ältesten Musik war der einstimmige Gesang, von dem wir ein kostbares Beispiel haben: den Gregorianischen Choral.

S Fremd und vertraut in einem. Das Archaisch-Orientalische ist unüberhörbar.

P Hier liegt die Wurzel aller neueren Musik. Wir sehn sie im Rückblick als Keim des Künftigen. Da ist ein Gerüst, der *cantus firmus,* beim weltlichen Lied wie beim geistlichen. Daraus hat sich alles entfaltet, der vierstimmige Choral, der zum Ergreifendsten gehört, was die Musik in Europa geschaffen hat, denken wir an *Bach,* seine Kantaten und Passionen.

A Denken wir an seine Choralvorspiele, diese Musterstücke der Figuralmusik. Sie prägen das Prinzip aus, das uns wohl vorschwebt, wenn wir das Wort Musik hören. Jedenfalls dürfte es schwer daraus wegzudenken sein: Es bildet das Unterscheidungsmerkmal gegenüber primitiver Musik, archaischer oder exotischer. Ich meine das Ausfalten, den Sinn für die Keimkraft eines Motivs, eines Themas, das harmonisch-kontrapunktisch entwickelt wird und sich darin gleichsam zur Zeugung befreit.

S Die Engländer haben ein schönes Wort für solche entfaltete, in Formen auseinandergelegte Musik, sie sprechen von *pattern music.*

A Meinen wir also *pattern music,* wenn wir Musik sagen, als wäre sie der Inbegriff, die Quintessenz dieser Kunst?

S Ich fürchte ja.

A Was ist da zu fürchten?

S Einseitigkeit, Enge, die man uns vorwerfen wird.

P Ich bitte Sie. Überlegen wir, welch Zeitraum damit abgesteckt ist, welche Vielfalt musikalischer Erscheinungen: von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu gebundenen Formen, etwa der Messe, noch in unserm Jahrhundert und bei Meistern der klassischen Moderne.

S Das erspart uns nicht den Vorwurf der Beschränktheit, eines einseitigen Geschmacks.

A Verpflichtet uns etwas zu einem andern, universalen? Wir sind Laien. Wer schreibt dem Laien vor, was er zu schätzen hat?

P Ich kenne Menschen – Sie vermutlich auch –, die es tadeln, dass wir dem, was uns widersteht, so wenig Geduld und Bemühung widmen.

A Was wollen diese Menschen? Wohin zielt ihr Tadel? Sollen wir musikalische Enzyklopädisten werden?

S Ihr Vorwurf meint zunächst einen Mangel an allgemeiner Bildung. Wir lassen Lücken in unserer Kenntnis: *Liszt, Wagner, Verdi, Puccini, Tschaikowski, Rimski-Korsakoff, Dvořák, Rachmaninoff, Prokofjew, Mahler, Strauss, Elgar, Williams* und hundert andere.

A Nehmen wir diesen Vorwurf von seiner plausiblen Seite, so meint er wohl, wir liessen uns durch mangelnde Offenheit dieser Musik gegenüber Genuss und Bereicherung entgehn, die unsre Tadler selbst dabei finden.

P Da sie ihrerseits sich nicht für einseitig halten, müssen wir annehmen, sie lieben und geniessen *Lasso* und *Lechner, Monteverdi, Schütz, Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart* und hundert andere so lebhaft wie wir. Kommt Ihnen das wahrscheinlich vor?

S Es zeugt von liberalem Geschmack, wenn man Dinge schätzen kann, deren Wesen weit auseinander liegt.

A Sicher. Auch leuchtet mir, wie gesagt, die Menschenfreundlichkeit ein, die darin steckt, einem andern etwas Gutes zu empfehlen, woran er achtlos vorbeigeht. Gleichwohl gibt es Vorbehalte solchem Geschmacksgeneralismus gegenüber. Der alles verschlingende Laie scheint so zweifelhaft wie der gar nichts anrührende. Wir hören Musik, wünschen aber keine Überschwemmung mit aller Art davon. Zeigen sich Lücken bei uns, Bildungslücken, so tragen wir das mit Gelassenheit. Eine gleichmässige Schätzung des Allerverschiedensten und damit des Gegensätzlichsten mag von Unvoreingenommenheit zeugen, zeugt aber, wie mir scheint, von ebensoviel Indifferenz. Wer alles gleichmässig liebt, hat keine Vorlieben, keine wahre Passion.

S Sprechen wir von unsrer Passion. Wir haben Namen genannt. Warum diese? Warum stellen sie Musik für uns reiner dar als jene andern?

P Es hat wohl zu tun mit dem Verhältnis des Sinnlichen und des Geistigen, Dingen, die in der Kunst auf verschiedene Art verschmelzen.

Zwar gibt es Musik, die vorwiegend sinnlich wirkt wie viele primitive Formen des Liedes und des Tanzes oder die durchschnittliche Bravourarie des italienischen Heldentenors im Belcanto, und solche, die eher als Ausdruck eines geistigen Konstruktionswillens erscheinen wie die Kunst der Fuge. Doch hat auch das einfachste Lied eine Form, aus der, wie aus jeder Form, etwas Geistiges spricht, und die Kunst der Fuge wäre keine Kunst, wenn nichts Sinnliches darin lebte.

Was uns reizt, was uns in Schwingung setzt – aber ich spreche hier besser im Singular: was mich in Schwingung setzt, ist der Ton – der menschlichen Stimme oder eines Instruments –, der, indem er ans Ohr schlägt, seine Fortsetzung, seine Ausfaltung gemäss einer Logik der musikalischen Erfindung verheisst, wie sie in unsern Lieblingswerken herrscht. Daher die Enttäuschung, wenn eine Tonfolge, die gleichsam vibriert vor latenter Entfaltung, die man schon als *basso ostinato,* als Fugenthema, als ergiebiges Material für die schönsten Durchführungen aufgenommen hat, im Sande verläuft, eine traurige Totgeburt.

S Sie sprechen von einer Behandlung des musikalischen Materials, wie sie in unsern Lieblingswerken herrscht, und der Enttäuschung, wenn sie ausbleibt. Liegt hier nicht der Punkt, an dem man uns tadelt? Mit welchem Recht erwarten wir solche Behandlung?

A Unsre Tadler haben tausend Worte, um das, was wir vermissen, aus falscher Erwartung zu erklären. Sie sprechen von den ganz anderen Absichten des Komponisten, der uns enttäuscht, während es gerade diese Absichten sind, die wir ihm vorwerfen, mit ihren Folgen: der dünneren Struktur, dem dickeren Stoff, der schlafferen Haltung.

S Fragen des Geschmacks, über den, wie immer erklärt wird, nicht zu streiten sei, am wenigsten in der Musik, denn hier entscheide alles das Gefühl.

A Wobei das Gefühl als Inbegriff des Naturwüchsigen und daher nicht weiter zu Erklärenden gilt, als gäbe es keinen Wandel darin.

P Wer hätte nicht in jugendlichem Unverstand *Beethoven* über Mozart gesetzt, ihn als tiefer empfunden, gepackt vom Kolossalischen dieses Genies und heroisch Ringenden, während es gerade diese Züge sind, die ihn dem Empfinden des Älteren weniger schätzbar machen.

A Wir neigen dazu, in diesem Wandel etwas Natürliches zu sehn, das Ergebnis eines Reifungsprozesses. Spielt nicht auch Erziehung dabei mit?

S Unbedingt. Ist musikalische Erziehung, die wir erhalten haben, aus unsern Neigungen wegzudenken?

P Sagen Sie genossen statt erhalten, dann wird klarer, dass Neigungen, die durch Erziehung entstehn, und unwillkürliche nicht gegeneinanderzusetzen sind, da genossne Erziehung keine Willkür kennt. Dem, der sich falsch erzogen fühlt, steht es frei, etwas anderes aus sich zu machen, als die Erziehung mit ihm vorhatte.

S Sagen wir einfach: Wir lieben Bach und Mozart, nicht, weil unsre musikalische Erziehung auf dieser Vorliebe beruhte, sondern weil unsre Neigung und diese Vorliebe, auf der unsre Erziehung in der Tat beruhte, übereinstimmen; weil wir Besseres nirgendwo gefunden haben.

A Dies Geständnis setzt uns dem Verdacht aus, mit einem Cliché aufzuwarten. Zwar dürfte es schwer sein, gegen Bach und Mozart als Verkörperungen musikalischer Grösse Überzeugendes vorzubringen, gerade diese Unanfechtbarkeit lässt aber den Liebhaber als Menschen ohne sonderliches Profil erscheinen. *Adorno* glaubte sogar, Bach sei gegen seine Liebhaber in Schutz zu nehmen.

S Das braucht uns nicht zu kümmern. – Wir sprachen davon, dass unsre Schätzung für Mozart und Beethoven sich umgekehrt habe, und wir sehn darin den Ausdruck eines reiferen Geschmacks. Wie erklärt sich das?

P Mit Beethoven – der ein Genie war und Respekt und Bewunderung verdient – erscheint auf der Bühne der Musik zum erstenmal in einem grossen Komponisten das bürgerliche Individuum mit dem *cœur mis à nu.* Er ist ein humanistischer Kämpfer, der Millionen umschlingen will, und davon zeugt ein Teil seiner Musik: jener Teil, der am nachhaltigsten gewirkt hat, auf Zeitgenossen und Jüngere. Mit ihm hebt der Titanismus an, die Epoche der Ausstellung bürgerlicher Innerlichkeit. Ich weiss, hier drohen Missverständnisse: als hätten Haydn und Mozart wie vor ihnen Bach und Händel, *Buxtehude* und Monteverdi nicht vermocht oder darauf verzichtet, in ihrer Musik persönlich Gefühltes, erlebtes Glück oder erlebte Trauer auszudrücken. Natürlich taten sie das, doch die Form blieb gebunden.

S Gebunden wodurch?

P Durch die Konvention einer Gesellschaft, in der das Individuum noch nicht die Entdeckung *Rousseaus,* das Entzücken der Romantiker war.

A Sie meinen: in der die Musik als Ganzes noch jene aristokratische Gesellschaftskunst war, die Beethoven hinter sich liess?

P Das ist wiederum missverständlich. Mozart hatte eine viel zu geringe Meinung vom Adel seiner Zeit, um sich durch Rücksicht auf dessen Etikette von irgendeinem Ausdruck abhalten zu lassen, zu dem es ihn gedrängt hätte. Der Grund, warum er im Ausdruck die alte Form, die «objektive», wahrte, ist der, dass er selbst Aristokrat war, nicht in einem gesellschaftlichen, sondern in einem geistigen Sinn.

S Heisst dies, dass grosse Komponisten vor Beethoven Geistesaristokraten waren, er selbst und die nachfolgenden Bourgeois oder Plebejer?

A Mir scheint, dass diese soziologischen Begriffe, auch wenn man sie geistig nimmt, nicht weiterführen. Es genügt wohl zu sagen, dass mit Beethoven, der als letzter Klassiker gilt, etwas Neues auftritt. Dies Neue, das wir beim Hören bestimmter seiner Werke empfinden, liegt jenseits der Sphäre oder strebt doch aus ihr hinaus, auf die Musik bis dahin begrenzt war. Es will mehr sein, es bedient sich der Musik – soll ich sagen: zu Zwecken, die über die Musik hinausliegen?

S Da müsste man wissen, was das ist, der Zweck der Musik.

A Nun gut. Wir wissen, dass alles, auch in den anderen Künsten, seine handfesten Zwecke hatte und hat. Doch liegt das Totemistische, der Schamanenzauber hinter uns. Die höheren Formen der Kunst, wie die Renaissance und die Epochen danach sie herausgebildet haben, zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Menschen in seinem ganzen Wesen berühren, steigern, d.h. ihn zu voller Wahrnehmung seiner selbst und der Welt inspirieren wollen, wobei die Kunst dem Men-

Henri Matisse, Interieur mit Geigenkasten, 1918/19. Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

schen das Beispiel einer schöpferischen Durchdringung und Aneignung des Lebens gibt.

S Dabei streben die Künste danach, ihre Grenzen ständig zu erweitern, Dinge, die als nicht kunstfähig galten, kunstfähig zu machen. Demnach müsste Beethoven unser Mann sein: Er erweitert, wie uns scheint, die Grenzen der Musik, sagen wir ins Psychologische, wie später *Chopin* ins Pathologische.

A Metaphern, Metaphern. Beethoven schreibt Sonaten, Konzerte und Symphonien, er erweitert die Formen, doch er zerbricht sie nicht. Wo liegt unser Vorbehalt? Verargen wir ihm, dass seine Musik von Herzen kommt und zu Herzen gehn soll, als wäre das unwürdig für grosse Kunst?

P Mir ist nicht wohl bei der neunten Symphonie – einer Musik, die appelliert, die aufwühlt, in der ein Pathos herrscht, das mich in heroische Begeisterung stürzen will, ein säkularisierter Chiliasmus mit seinem *sursum corda* und *per aspera ad astra.* Es hat ewas Unreines, womit ich nicht Beethovens Gesinnung meine, sondern das musikalische Ethos.

S Mir geht es nicht anders bei diesem erhabenen und fatalen Werk, doch lieben es viele darum. Jedes Jahr am Sylvesterabend ziehn sie in die Philharmonie, um sich

heroisch affizieren, mit dem Pathos der Menschheitsverklärung erfüllen zu lassen in froher Hoffnung auf eine neue Morgenröte – da aus der alten nie etwas wird.

P Es ist merkwürdig: Wenn die Neunte verklungen ist, möchte ich immer ein paar der zweistimmigen Inventionen Johann Sebastians hören. Es ist aber nicht das blosse Verlangen nach einem Kontrast. Die H-moll-Messe ist auch ein *opus pomposum,* und sie erzeugt mir nicht dies Bedürfnis. Es ist, als wollte ich, dass die Musik zu sich selbst zurückkehrt wie nach einer Verirrung, einer Ausschweifung.

S Die zweistimmigen Inventionen. Übungsstücke, Anleitung zu einfacher Erfindung, und doch ist der Geist der Musik darin vollständig aufgegangen.

P Das liegt am Kontrapunkt, an ihrer polyphonen Struktur. Ich erinnre mich, dass mir Polyphonie als das schlechthin Vollendete erschien. Ich hätte als junger Mensch bestritten, dass sich höchste Musik nicht auf sie gründe oder dulden könne, dass sie zurücktritt. Kanon und Fuge waren mir der Begriff musikalischer Kultur.

S Dergleichen Fanatismus mässigt sich, die Spuren bleiben.

P Mozart nähert man sich nicht von dieser Seite, weshalb die Nähe, in die ich ihn zu Bach setzte, erst im Lauf der Jahre zunahm.

A Mozart und der Kontrapunkt. Welch Abstand von der Probe bei Padre *Martini,* die so enttäuschend ausfiel, zur Spätphase, als die Verfügung über dieses Mittel zur Souveränität gereift ist. Gleichwohl, im Formensinn Mozarts spielt die Polyphonie eine andere Rolle als bei Bach. Manches ging selbst dem alles Meisternden nicht leicht von der Hand. Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette sind, wie er selber schreibt, die Frucht einer *lunga e laboriosa fatica.*

P Und wie hat er gestöhnt über dem Geschäft, die Orgelwalze mit etwas Geistvollem zu beliefern.

S Was ist aber auch herausgekommen dabei! Der Verzicht auf dynamische Differenzierung, auf subtiles Abtönen des Klanges – von Bach in der Kunst der Fuge freiwillig eingegangen durch Fortlassen der Instrumentierung – war Mozart hier auferlegt: ein Stahlbad, aus dem er glänzend hervorging.

P Mozart und kein Ende. Wer das ganze Werk überblickt, bemerkt darin drei grosse schöpferische Konzentrationen: das Klavierkonzert, das Streichquartett, die Oper. Was allein die Oper bedeutet, hat *Hermann Abert* sehr schön bezeichnet: Nach der «Entführung» waren die Menschen berechtigt, ein weiteres Werk dieser Güte von ihrem Komponisten zu erwarten, der «Figaro» war ein unvorhersehbares – und unverdientes – Geschenk.

A Man stelle sich jemand vor, der die Musik nicht kennt und die Libretti liest, «Figaro», «Don Giovanni», «Così fan tutte», «Die Zauberflöte», um zu ermessen, was Mozart daraus gemacht hat. Setzt man «Fidelio» daneben oder die ganze romantische Oper, so geht einem auf, dass hier ein Geist von geradezu mythenschaffender Kraft am Werk war.

S Wir müssten jetzt Langes und Breites anhören, wenn ein Wagnerianer unter uns wäre. Ihm verblasst natürlich die zierliche Rokokowelt dieser säuberlich komponierten Nummernopern vor der mythischen Urgewalt und den abgründigen Seelendramen der Götter und Helden seines Idols.

A Wir sind von neuem bei Wagner und laufen Gefahr, borniert zu erscheinen. Wir versichern, dass mit unserm Urteil kein Anspruch auf allgemeine Geltung einhergeht. Indem wir uns als Nicht-Verehrer der Wagnerschen Muse bekennen, geben wir unsre Unfähigkeit zu, diese Art von Kunst zu geniessen – wenn Sie wollen: einen Mangel unsrer Sensibilität.

P Wagner, das ist die Oper. Fast sprechen wir, als wäre die Oper das Herzstück aller Musik. Wir tun es aber nur unter dem Eindruck Mozarts. Bach hat keine Oper geschrieben, und es wäre absurd, ihn deshalb nicht in der Mitte der Musik zu sehn.

S Mozart hätte uns sicher mit einer Vertonung des Wiener Adressbuchs entzückt, wär ihm die Sache nur halbwegs lohnend erschienen oder hätte ihn jemand genügend dazu gedrängt. Schliesslich sind auch der Unsinn und die Ferkeleien, auf die er Kanons schrieb, der Musik wegen eine Quelle reinen Vergnügens.

A Wir haben uns lange bei Mozart aufgehalten und wenig gesagt, was nicht gewichtlos und oberflächlich wäre. Als Laien, die einander ihre Vorlieben begründen wollen, erwartet uns noch beträchtliche Mühe.

S Sagen wir zunächst, um ganz schlicht zu beginnen: Die Mehrzahl der Werke, die uns besonders nahe sind, stammt aus der Zeit bis Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts; von den neuen sind es solche der klassischen Moderne. Unter den Formen ziehn wir jene vor, die zur *pattern music* gehören. Besondere Schätzung bringen wir Meistern der Renaissance, vor allem Monteverdi, entgegen, den Alt- und Neuklassikern – Bach, Händel, Haydn und Mozart vor andern.

P Monteverdi, weil er ein Erfinder war, der die Musik erneuert, fast könnte man sagen: der sie neu begründet hat.

S Wobei die Neuerung Altes nicht auschliesst, sondern aufnimmt und fortführt.

P Schöpferische Kraft kann sich durchaus im Legieren erweisen. Mozart hat kaum etwas Neues erfunden, wenn man einzelne musikalische Formen darunter versteht. Doch die Oper, um nur diese zu nennen, wurde bei ihm zu etwas, was es bis dahin nicht gegeben hatte.

S Man muss das auch von Wagner sagen. Er hat Erfindungen gemacht, die von geschichtlicher Wirkung waren.

P Vielleicht wären wir eher fähig, seine Neuerungen zu schätzen, wenn sie nicht verquickt wären mit einem mythologisch-theatralisch-ideologischen Wust, der uns widersteht.

A Unsre Neigung geht nun einmal nicht zu Wagners schweren Opiaten.

P Unsre Vorliebe erklärt sich, denken wir, aus erfüllter Erwartung beim Aufnehmen von Musik: der Erwartung eines sinnlichen Anmutens und zugleich der Berührung durch musische Vernunft. Musische Vernunft ist die Gabe, ein Kunstwerk so zu organisieren, dass nicht nur das Gefühl, sondern der *Geist* des Aufnehmenden gesteigert, zu höherer Wahrnehmung, zu grösserer Komplexität seiner Vermögen belebt und gleichsam inspiriert wird.

A Diese höhere Vernunft berührt uns in der Musik, die wir schätzen, besonders tief, weil sie durchsichtig bleibt, auch wo der Ausdruck passioniert und mitreissend wird. Durchsichtig bedeutet nicht ohne Geheimnis.

S Zuletzt ergibt sich, dass wir am meisten lieben, was wohltuend auf uns wirkt. *Brecht* schrieb den Ausbruch einer Krankheit, deren Keim er in sich fühlte, einer unverträglichen Musik zu, die seinen Widerstand gelähmt habe, wie eine andere ihn gekräftig hätte.

A Musik als Therapie. Man braucht es nicht klinisch zu nehmen. Denken wir an unsre Arbeit. Wer wäre nicht steckengeblieben dabei, in einem Wust, der unklärbar schien, so dass der Stil sich verdickte, alles pappig und zähflüssig wurde? Dann hört man das «Italienische Konzert», und die Sache beginnt sich zu lichten.

S Alle Künste, sagt *Walter Pater,* streben in den Stand der Musik. Musik ist der reinste Ausdruck des Musischen. Was wir als musisch empfinden, ein Werk, ein Mensch, ist durchdrungen von Musik. Wir wünschen also, als Laien und Arbeiter in einem anderen Fach, dass man unsre Arbeit nicht leer findet von Musik. Sprechen wir von ihr, so nicht als einer Liebhaberei, die sie freilich auch ist, sondern als einem notwendigen Lebenselement.

P Woher sollen wir Vorstellungen von der gesetzlichen Ordnung des Kosmos haben wenn nicht aus den Kanons und Fugen Bachs?

S Was gibt uns bessere Begriffe von der Fähigkeit, bei völliger Wahrung des äusseren und inneren Takts eine seelische Innenwelt auszudrücken, als das Jeune-homme-Konzert des einundzwanzigjährigen Mozart?

A Wer, der kein Menuett wie das aus diesem Konzert kennt, soll wissen, was ein Tanz ist, der sich spiritualisiert, ohne seinen höfischen Charakter aufzugeben?

S So könnten wir fortfahren. Doch mag es genug sein, die Musik, die wir bezeichnet haben, das Inbild dessen zu nennen, was uns an geistigem Glück in diesem Leben zuteil wird. ✦