

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 81 (2001)
Heft: 4

Rubrik: Dossier : Mäzene

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: 07.02.2026

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

Robert Grossmann
ist schweizerisch-amerikanischer Doppelbürger, aufgewachsen in San Diego (Kalifornien). Er hat eine breite musikalische Ausbildung und Erfahrung. Er studierte Musik an der University of California in La Jolla, an der California State University Northridge (Lehrdiplom), am San Francisco Conservatory of Music (Meisterdiplom) und an der Schola Cantorum in Basel. Sein spezielles Interesse an historischer Aufführungspraxis führte zum Studium und Doktorat an der Indiana University, Bloomington. Seine Tätigkeiten als Komponist, Musiker und Musikwissenschaftler sind vielfältiger Art. Robert Grossmann lebt im Kanton Graubünden und unterrichtet an der Musikschule Chur und am Bündner Lehrerseminar.

VOM NACHTEIL, EIN LEBENDER KOMPONIST ZU SEIN Ästhetik und Zweck als Kriterien moderner Musikförderung

Unfairerweise sind wir zeitgenössische Komponisten die grössten Konkurrenten unserer toten Kollegen, eine Situation, die in der Wirtschaft selten vorkommt. Ein Komponist wird erst nach seinem Tod ein «Anerkannter», wie es unter Musikhistorikern heisst. Aber sind denn tatsächlich seit 1971, dem Todesjahr von Igor Strawinsky, andere grosse Komponisten nach ihrem Ableben endlich anerkannt worden? Kommen Ihnen ein paar Namen in den Sinn? Oder etwa gar keine? Je nachdem wird es sich bei den folgenden Ausführungen um unnötige und eigenwillige Polemik oder eine ernüchternde Klarstellung handeln.

Doch kehren wir zu den noch lebenden Komponisten zurück! Wer würde einen zeitgenössischen Komponisten mit einem der grossen Komponisten der Vergangenheit gleichsetzen? Welcher moderne Komponist ist für Sie so gross wie Mozart? Keiner? Welcher ist so gross wie Brahms oder Schubert? Ebenfalls keiner? So gross wie Muzio Clementi? Immer noch Stille? Lassen wir diese absurden Vergleiche besser. Oder sind sie vielleicht doch nicht so absurd? Ist der penetrante Dirigenten- und Interpretenkult der letzten 50 Jahre nicht ein Resultat fehlender Verehrung für die Komponisten und die Musik unserer Zeit?

Die meisten Besucher eines Konzertes mit klassischer Musik lieben diejenige Musik, die sie zur Reflexion anregt und entspannt. Wirkt zeitgenössische Musik tatsächlich entspannend? Wir alle lieben wohlklingende Harmonien und schöne, singbare Melodien. Können Sie eine Melodie aus der neuen klassischen Musik pfeifen, die in den vergangenen 30 Jahren komponiert worden ist, oder ein atonales Wiegenlied summen? Die populistische Beurteilung zeitgenössischer klassischer Musik ist meistens vernichtend. Wozu denn eine Förderung von Komponisten, die Musik schreiben, welche nur bei wenigen Gefallen findet? Für Sponsoren liegt

das Preis-/Leistungsverhältnis bei toten Komponisten viel günstiger als bei lebenden.

Was ist musikalische Schönheit?

Künstlerisches Schaffen spiegelt geschichtliches Bewusstsein und ist als solches Teil der Identität einer Gesellschaft. Man darf nicht vergessen, dass die Musikkultur einer Epoche nicht danach beurteilt wird, wie gut die Musik der vergangenen Zeit interpretiert und aufgeführt wurde. Vielmehr wird es später wichtig sein, wie viele Meisterwerke eine Zeit aufzuweisen hat. Kunst in ihrer Gesamtheit ist unausweichlicher und unerbittlicher Ausdruck des Zeitgeistes. Eine Begegnung und Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst ist eine Forderung an Kulturinteressierte und ist die Gewähr für die Bildung von Ästhetik und Geschmack in unserer Gesellschaft. Ästhetik deute ich als die Theorie und Wahrnehmung von Schönheit in einem überwiegend subjektiven Sinn. Vermieden wird so die sehr heikle und fragliche Darstellung einer objektiven Ästhetik.

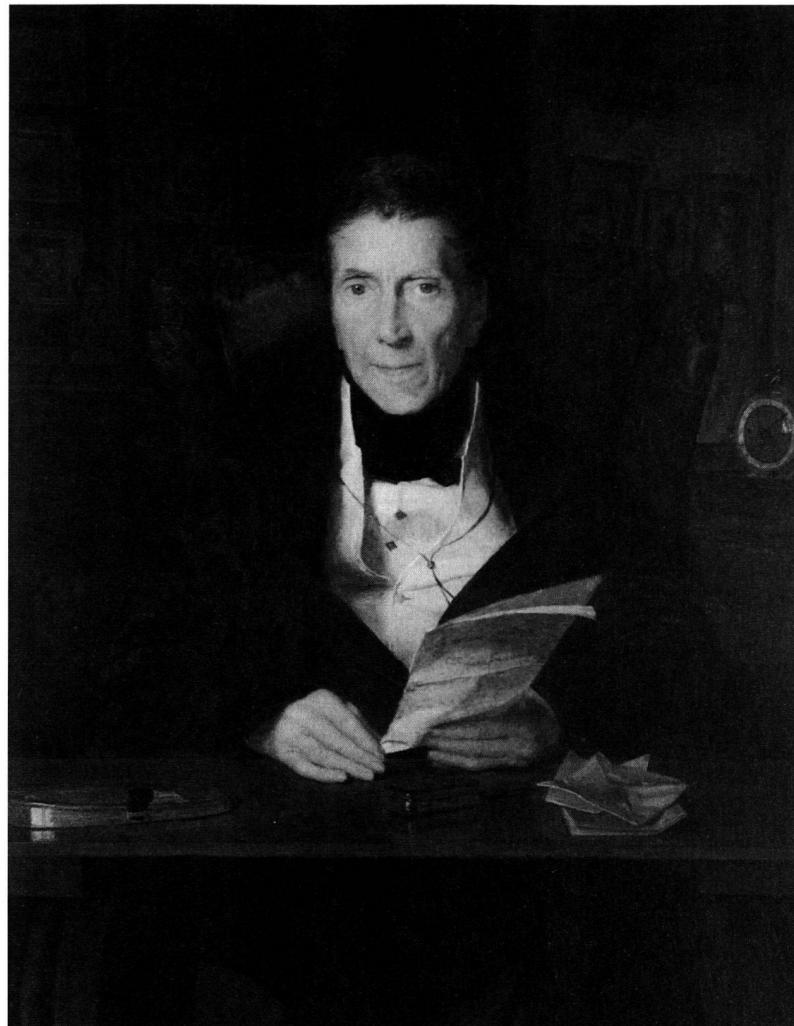
Die Frage «Ist es schön?» im Rahmen einer differenzierten und persönlichen ästhetischen Beurteilung soll Stiftungen und Sponsoren beschäftigen. Meines Er-

achtens bietet diese Frage Unterstützung und hat zugleich auch eine Kontrollfunktion bei der Beurteilung von Projekten. Im Gegensatz dazu berücksichtigt eine bekannte schweizerische Kulturstiftung in ihren Werkbeurteilungen grösstenteils nicht die subjektive Ästhetik, sondern den Innovationswert eines Werkes, egal wie verrückt und befremdend es sich präsentiert. Diese Stiftung wendet somit – so sehe ich es – ein ebenso objektives wie parteiliches Kriterium an. Wird hingegen ein breites Spektrum an Stil und Technik in der neuen klassischen Musik gefördert, können mehr Zuhörer angesprochen werden, und die zeitgenössische Musik gewinnt mehr Repräsentanz.

Nach der Sprachrevolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Werken von *James Joyce* und *Alfred Döblin* ging man davon aus, dass ein traditioneller Sprachgebrauch in der Literatur nicht mehr möglich sei. Werden *Max Frisch* und *Friedrich Dürrenmatt* und andere moderne Schriftsteller als reaktionär beurteilt, weil sie die neue Syntax nicht anwendeten? Warum gelten dann heutige Komponisten als reaktionär? Nur weil sie Elemente der Tonalität und traditionelle Klänge in ihren Kompositionen verwenden? In jeder Epoche gab es geniale Komponisten wie Mozart, die verschiedene Stile und Traditionen vereinigten. Nur einzelne, zum Beispiel *Beethoven*, erfanden einen neuen revolutionären Stil. Offensichtlich ist die hohe künstlerische Qualität im Werk der grossen Komponisten vom musikalischen Stil unabhängig.

Zwischen Desaster und Achtungserfolg

Wir haben uns heute daran gewöhnt, dass eine Einführung in das neue Musikwerk der Uraufführung vorausgeht, um Verständnis und Akzeptanz zu steigern. Diese Strategie war in früheren Epochen der Musik unbekannt und wäre wohl als absurd aufgefasst worden. Denn der beste Beweis für die Akzeptanz eines Werkes war – und sollte es auch heute noch sein – seine Wiederaufführung. In der Regel wird eine neue zeitgenössische Komposition jedoch nur einmal gespielt, um dann möglichst schnell vergessen zu werden. Der Musikkritiker spricht dann von einem



*Ferdinand Waldmüller:
Andreas Kyrillowitsch
Rasumowsky. Ölbild,
1835. Rasumowsky war
1773–1780 Gesandter
in Wien und unterhielt
1808–16 ein von Schup-
panzigh geleitetes
Streichquartett, das als
erstes Quartett öffent-
liche Konzerte veran-
staltete. Beethoven
widmete Rasumowsky
seine drei Streichquar-
tette op. 59 sowie die
5. und 6. Symphonie.*

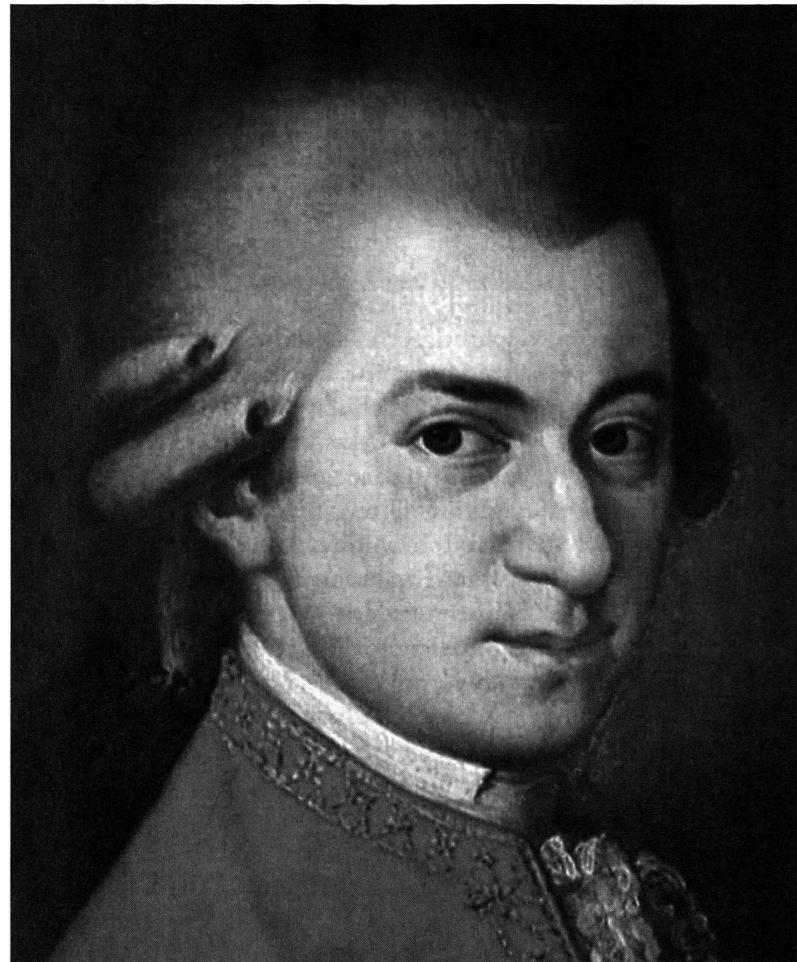
Achtungserfolg. Früher wäre das ein «Desaster» genannt worden. Keine Frage: Wir brauchen unbedingt Wiederaufführungen von neuen Musikwerken. Ein Bild, eine Plastik werden geschaffen, und unabhängig vom Urteil der Kritik können sie jederzeit bewundert und auch verschmäht werden, während ein musikalisches Werk immer wieder in der Konstellation Komponist-Interpret-Zuhörer neu aufgeführt werden muss. Die Musik muss jedoch zuerst «gefallen», um eine Wiederaufführung zu erreichen und damit den (Wieder-) Erkennungsprozess einzuleiten, der die Voraussetzung für das «Überleben» neuer Musik ist.

Musikalische Rhetorik, das heisst Inhalt und Struktur von Musik, basiert auf dem Prinzip des Erkennens in einem psychologischen Umfeld von Erwartung und Überraschung. Themen werden vorgestellt, kombiniert und verändert entsprechend neuer oder traditioneller Kompositionstechniken. Eine Melodie oder ein Rhythmus ertönen wiederholt, werden wiederer-

kannt. Wahrnehmen und Erkennen beim Musikhören sind die ersten Schritte bei der Umsetzung musikalischer Abstraktionen zu einem bestimmten konkret-sinnlichen Erleben, welches der Intention des Komponisten entspricht. Durch solche Entwicklungen entsteht die persönliche Ästhetik des Musikhörers.

Für Stiftungen und Sponsoren ist es hingegen schwierig zu beurteilen, ob ein Werk Schönheit und Qualität verspricht. Wie schwierig – das möchte ich Ihnen mit folgender Episode aus dem Leben von *Franz Schubert*, einem nicht geförderten Komponisten, deutlich machen: Als er sein grossartiges Lied «Erlkönig» im Jahr 1816 an *Johann Wolfgang von Goethe*, der ja auch in der Musik sehr versiert war, schickte, bekam er keine Antwort. Der geniale Weimaraner hatte – so scheint es – das revolutionär Neue und die eindrück-

*Warum gelten
dann heutige
Komponisten
als reaktionär,
nur weil sie
Elemente der
Tonalität und
traditionelle
Klänge in
ihren Kompo-
sitionen
verwenden?*



liche Schönheit dieses Werkes nicht erkannt. Urteile sind schwierig; sie brauchen Zeit und Mühe, Information und Intuition. Da laufen Sponsoren dann schon einmal Gefahr, von effizienten Kulturma-

*Die grossen Nichtgeförderten: Wolfgang Amadeus Mozart ...
Originalgemälde von Barbara Krafft, 1819.*

nagern gepriesene Projekte zu unterstützen, ohne wirklich ein eigenes Urteil über die ästhetische Qualität des Projektes gefällt zu haben. Und diese Manager kas- sieren dann nicht selten 10 Prozent des Förderungsbeitrages. Ich rate Ihnen, sich Zeit zur Beurteilung zu nehmen, sich Aufnahmen anzuhören und ihr ganz persönliches Urteil zu fällen! So sind sie nicht mehr abhängig von den selbsternannten Experten für neue Musik, die sich bis anhin meistens für publikumsfremde und wenig ansprechende Werke verwendeten. Ein bewusstes, informiertes und kritisches Hören führt beim Beurteiler zu einem grossen Vertrauen in das eigene Urteil und erlaubt ihm die Qualität eines Werkes, eines Projektes, oder einer Komposition unabhängig vom Stil zu erkennen, sei dieser nun konservativ oder experimentell.

Ich erinnere mich an eine eigene, lehrreiche Erfahrung in der Beurteilung moderner Musik: Beim Autofahren hörte ich neulich zwei mir unbekannte moderne Orchesterkompositionen im Radio. Die Qualität dieser unwiderstehlichen Musik erfreute mich. Da hatte endlich einmal ein heutiger Komponist ein unglaublich schönes Stück geschrieben, so dachte ich in beiden Fällen. Gespannt wartete ich jeweils am Schluss des Stückes und erhöhte ein wenig die Lautstärke des Radios, um auch ja nicht die Namen dieser Komponisten zu verpassen. Die Überraschung hatte grösser nicht sein können. Das erste Werk war von *Belá Bartók*, das zweite von *Anton von Webern* geschrieben worden. Nur sind beide leider schon tot. Aber mein Irrtum hat mich in der Hoffnung, nein, in meinem Wissen bestärkt, dass auch in diesem neuen Jahrhundert eine geniale, neue klassische Musik moderner Komponisten entstehen, von vielen erkannt und auch gefördert wird.

Förderung ist kein Selbstzweck

Abschliessend möchte ich noch die Frage nach dem Zweck der Förderung stellen. Eine Frage, die für Stiftungen und Sponsoren wesentlich ist und natürlich ihre Berechtigung hat. In manchen Stiftungsreglementen wird der Zweck klar und eindeutig definiert, in anderen ist der Zweck der zu vergebenden Gelder freier zu interpretieren. Bei historischer Betrachtung

war Patronage fast immer zweckgebunden und nur in seltenen Fällen wurde der Auftrag ohne jede Bedingung gegeben, also eine Art von Investition *à fonds perdu*. Der Hof, die Kirche und das Bürgertum erteilten bezahlte Aufträge mit der beidseitig klaren Auflage, dass private oder öffentliche Interessen gewahrt werden mussten. Früher trug ein gedrucktes musikalisches Werk fast immer Hinweise auf den Mäzen, meist durch eine Widmung unterhalb des Titels, zu Beginn des Werkes. So sind die Namen der Mäzene berühmter Komponisten aus der Epoche des Barock und der Klassik noch heute ein Begriff. Oft erhielt der Mäzen als Teil der Abmachung die originale Handschrift des Komponisten geschenkt. In einigen Fällen erfuhren diese Handschriften nach dem Tod des Komponisten eine riesige Wertsteigerung und sind heute ein Vermögen wert. Ich denke etwa an die Handschriften von *Strawinsky*, *Bartók* und *Honegger* in der *Paul-Sacher-Stiftung* in Basel.

Kultursponsoring ist immer ein *return-orientiertes* Marketing-Instrument für kulturelle, ideelle, ideologische und prestigeträchtige Repräsentationen. Die Frage stellt sich, welchen Zwecken der Stiftungen und Sponsoren moderne klassische, oft unbehageme und ungewohnte Musik dient. Es ist zweifellos die Einsicht in die Notwendigkeit, die Öffentlichkeit mit der Musik der heutigen Zeit zu konfrontieren. Anzuführen ist aber auch die positive Haltung gegenüber der eigenen Geschichte durch Weiterführung von Institutionen und Traditionen, denen ein bleibender Wert zugesprochen wird. Nicht zu vernachlässigen ist auch das Argument willkommener Verlangsamung der Wahrnehmung der intellektuell-sinnlichen Dimensionen des Menschen und die Abkehr von passiv konsumierten und manipulierenden Bildern sowie künstlich erzeugten Emotionen im Medien-Zeitalter.

Ich bin überzeugt, dass eine stilistische Vielfalt in der neuen Musik gepflegt werden muss. Es ist notwendig, moderne klas-

... und Franz Schubert
(Scherenschnitt)

Robert Grossmanns zweite Oper, die erste Vertonung des Romans «Der Zauberberg» von Thomas Mann, eine grosse Produktion mit Solisten, Chor, modernem Tanz und Orchester kommt im Oktober 2002 in Chur und Davos zur Uraufführung. Weitere Gastspiele in der Schweiz und Deutschland werden folgen.



sische Musik als Teil der modernen Kultur einem grösseren Publikum im traditionellen Konzertsaal und auch in neuen, innovativen Umgebungen zugänglich zu machen. In der Auseinandersetzung mit neuer Musik wird die Vorstellungskraft für neue Ideen und Bilder beim Zuhörer verstärkt und geübt. Die stilistische Vielfalt muss erhalten bleiben als eine Art sozialer Versicherung. Eine Einengung im Spektrum musikalischer Stile führt zu banalen Monokulturen und zu Resignation. Ein lebendiger Austausch und Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Gruppierungen werden ausbleiben.

Es sind Austausch und Auseinandersetzung, die ein Gleichgewicht fördern und die soziale, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung einer Gesellschaft ermöglichen. ♦

DAS «SYSTEM» ALS MÄZEN

Thomas Held, geboren 1946, ist Direktor der Stiftung Zukunft Schweiz (Think Tank); Studium der Sozialwissenschaften und Germanistik an der Universität Zürich (Doktorat); 1983 Berater der Ringier AG für Redaktionskonzepte und Marketing, 1985–1986 Verlagsdirektor und Mitglied der Unternehmensleitung; Advanced Management Program der Harvard Business School; 1987–1989 Projektleiter Hayek Engineering AG; 1989 Gründung des Büros für Analysen und strategische Beratung in Zürich, 1992–2000 Geschäftsführungsmandat für die Entwicklung und Realisierung des Kultur- und Kongresszentrums Luzern; ab 1998 Geschäftsführungsmandat der gemischtwirtschaftlichen Projektierungsgesellschaft Uster Kern.

Der Trend ist unübersehbar: Die private Kultur-Förderung, das Sponsoring, wird in den kommenden Jahren noch zunehmen. Doch mit der Unterstützung grosser Unternehmen allein ist die Vielfalt des kulturellen Lebens in den Industriestaaten nicht finanziert. Der Staat muss weiterhin seinen Beitrag leisten. Wer heute den kompletten oder gar sofortigen Rückzug des Staates fordere, argumentiere ahistorisch, weil er den Anteil öffentlicher Gelder an der Entstehung der europäischen Kulturgeschichte verkenne, meint Thomas Held. Wünschenswert sei allerdings mehr Wettbewerb vor allem unter den grossen kulturellen Institutionen, die heute mit allzu grosser Selbstverständlichkeit in den Genuss öffentlicher Gelder kämen, oft ohne den Leistungsnachweis des Neuen, Einmaligen, Hervorragenden erbringen zu müssen. Kleinere Institutionen seien in dieser Hinsicht insgesamt viel leistungsorientierter. Mit dem Direktor des ersten Schweizer Think Tanks, der im vorigen Jahr ins Leben gerufenen «Stiftung Zukunft Schweiz», unterhält sich Michael Wirth.

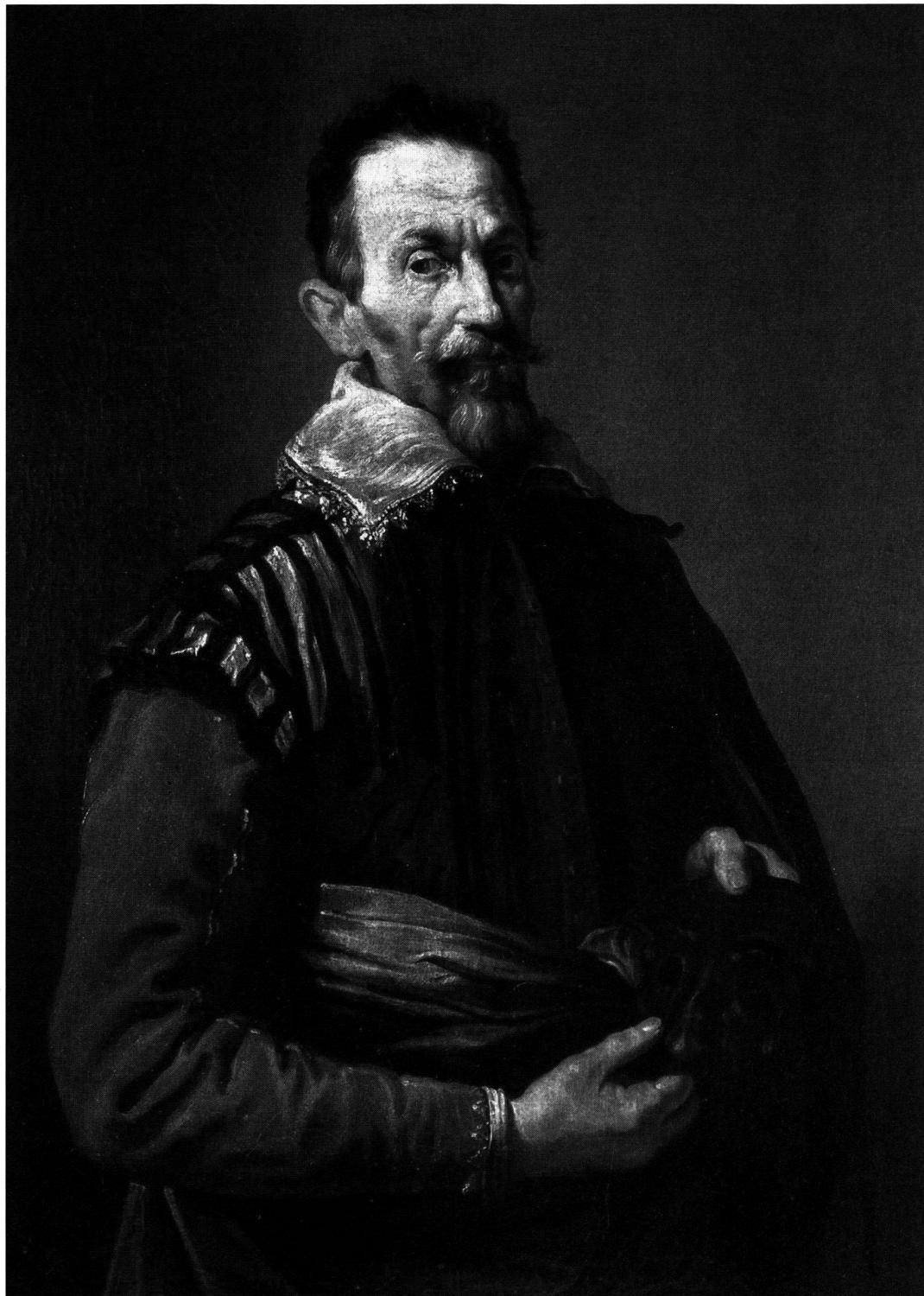
Michael Wirth: Max Frisch notierte 1948 in sein Tagebuch zum Kulturverständnis der Schweizer: «Unter Kultur verstehen wir wohl in erster Linie die staatsbürgerlichen Leistungen, die gemeinschaftliche Haltung mehr als das künstlerische oder wissenschaftliche Meisterwerk eines einzelnen Staatbürgers». Gilt dies heute auch noch?

Thomas Held: Wenn wir heute vom Beitrag des Einzelnen sprechen, ist dies weit mehr als vor fünfzig Jahren untrennbar mit dem Begriff des Kultur-Konsumenten verbunden. Zu ihnen gehört ja nicht mehr allein der Theater-, Konzert-, Opern- und Kunstmuseum, sondern auch der institutionelle Konsument, die Sponsoren mithin, die eine Vermittlungsfunktion zwischen kulturellem Angebot und ihren Kunden oder Mitarbeitern besetzen. In der Debatte um die staatliche Förderung stehen die Künstler etwas mehr im Vordergrund. Die Frage, die ja hier in den letzten Jahren immer wieder gestellt wurde – insbesondere bei den Performing Arts, wohl weniger bei den ökonomisch anders organisierten Beaux Arts – lautete: Führt eine staatliche Dauerförderung nicht zu einer Abschlaffung von Kreativität? Ich meine, nein. Interessante, originäre künstlerische Leistungen hat es immer gegeben, und es wird sie auch immer geben. Sie schielen zwar auch auf staatliches Geld, es ist jedoch nicht so, dass sie entstehen, weil es staatliches Geld zu verteilen gibt, son-

dern weil die Arbeit durch die Akzeptanz des Publikums honoriert wird, in dem Masse, wie es sich mit dem Gebotenen identifizieren kann.

Ist es nicht unbefriedigend, dass selbst originäre künstlerische Leistungen nicht aus sich selbst heraus den Weg zum Publikum finden, sondern dafür den Sponsor resp. den Staat brauchen?

Die Künste haben auch in früherer Zeit die Hilfestellung von Fürstenhäusern, der Kirche oder wohlhabender Bürger gebraucht. Was die Rolle des Staats als Mäzen betrifft, so käme die Forderung nach einem radikalen Rückzug des Staates einer ahistorischen Argumentation gleich. In den Stadtstaaten der italienischen Renaissance war der Mäzen sozusagen das «System»: Die Republik Venedig und nicht blosse private Familien finanzierten den Musikbetrieb und die Opernproduktion. Im 19. Jahrhundert übernahm auch hierzulande der liberale Staat, konkret meistens die Städte, zunehmend die Förderung und Finanzierung von unzähligen Theatern und Orchestern, die von den Fürsten gegründet worden waren. Selbst in den USA, wo der Anteil der Kulturförderung durch Private eine in Europa unerreichte Dimension hat, gibt es heute das «National Endowment of the Arts», ein Engagement des Staats. Insbesondere bei den *Performing Arts* erscheint es mir kaum praktikabel, dass sich der Staat



Claudio Monteverdi wurde von den Prokuratoren der Republik Venedig zum Kapellmeister von San Marco bestellt. Zeitgenössisches Porträt von Domenico Fetti.

zurückzieht. Der Trend wird freilich dahin gehen, dass die private Förderung auch in diesem Bereich zunimmt.

In den Achtzigerjahren kam es in Frankreich zu einer denkwürdigen Debatte: Der linksliberale Soziologe Pierre Bourdieu und der Rechtsintellektuelle Marc Fumaroli griffen die Politik des sozialistischen französischen Kulturministers Jack Lang frontal an; Bourdieu kritisierte, dass die staatliche Kulturförderung nach dem Giesskannenprinzip

erfolge, für viele Projekte seien die vom Staat vergebenen Beträge zu klein. Fumaroli argumentierte – aus kulturpessimistischer Sicht –, dass Lang auch Projekte minderer Qualität fördere. Soll der Staat Schiedsrichter sein, was die Qualität betrifft?

Die Resonanz des Publikums ist zweifellos ein wichtiger Faktor bei der Beurteilung von Qualität, der nicht übergangen werden darf. Es ist sicher richtig, dass der Staat keine künstlerischen Projekte fördern

sollte, bei denen kein Zuschauerinteresse zu erwarten ist. Mit Resonanz meine ich jedoch nicht nur den grossen Publikums-erfolg, sondern auch die begeisterte Reaktion eines kleinen Publikums, das sich etwa im Luzerner Theater Stücke ansieht, hinter denen sich eine anspruchsvolle Recherche, ein hoher intellektueller und künstlerischer Anspruch und ein grosser Arbeitsaufwand verbirgt. Interessante Produktionen dieser Art entstehen doch häufig nur an kleinen Institutionen und sind mit bescheidenen Budgets zu realisieren. *Barbara Mundel* hat dies in Luzern gezeigt.

Die öffentliche Hand möchte natürlich auch gerne jene Wechselwirkung für sich nutzen, die darin besteht, dass die Förderung dieser oder jener Institution eine Stadt oder einen Kanton in positivem Licht erscheinen lässt. So stellt zum Beispiel der Kanton Waadt für die Tourneen seines besten Pferdes im Stall, des Théâtre de Vidy, eine Ausfallgarantie. Kleinere Theater kommen nicht in den Genuss dieses Privilegs. Liegt in dieser Form der Zweiklassengesellschaft das Modell der Zukunft.

Tatsächlich fehlt heute der Wettbewerb zwischen den kulturellen Institutionen. Vor allem die grossen Häuser, Oper und Theater etwa, kommen ohne grosse Anstrengung ans öffentliche Geld. Ich würde mir wünschen, dass gewisse Förderkriterien respektiert werden müssten. Zu ihnen gehören nicht nur die bereits angesprochene Gunst des Publikums, sondern auch künstlerische Kriterien wie die Erst- und Einmaligkeit von Produktionen, der Aspekt des Innovativen, gute Kritiken in den internationalen Medien, internationale unabhängige Jurys, welche die Leistungsfähigkeit eines Hauses beurteilen. – In meinen Augen entsteht eine kulturelle Zweiklassengesellschaft aber auch auf einem ganz anderen Gebiet: Es gibt in der Schweiz leider auch eine öffentliche Kulturförderung – ich denke etwa an die Kulturkommissionen der grossen Städte –,

Es gibt in der Schweiz eine öffentliche Kulturförderung, bei der es gar nicht allein um die Kunst geht. Da werden Förderbeträge aus sozialen Gründen gezahlt.

bei der es gar nicht allein um die Kunst geht. Da werden Förderbeträge aus sozialen Gründen gezahlt, als eine Art «Ruhestellungsgeld», wenn ich es einmal so zugespitzt sagen darf, das gezahlt wird, um zu verhindern, dass politisches Geschirr zerschlagen wird. Das ist zu einer höchst problematischen Gewohnheit geworden, mag sie auch aus politischer Sicht verständlich sein.

Kultur als Standortvorteil wird zu einem wichtigen Förderungsargument...

Ja, den Wunsch, das erstklassige Opernhaus oder renommierte Theater zu besitzen, ist heute in der Tat eine Frage der Attraktivität eines Standortes. Hier nähern sich der Staat und der private Sponsor einander an, was die Motivation ihres Engagements betrifft: Auch der Staat scheint zunehmend die Frage nach dem *return* für die Unterstützungsleistungen zu stellen und zum Kriterium seiner Förderbereitschaft zu machen.

Bereits in den Sechzigerjahren besass die staatliche Förderung in Westeuropa einen sozialen Aspekt ganz anderer Art, nämlich den, Menschen den Zugang zur Kultur zu erleichtern, Hemmschwellen durch Verbilligung der Eintrittskarten abzubauen. Was ist davon heute übrig geblieben?

Die Inzidenz-Studien, die ich kenne, zeigen, dass faktisch die wenig Verdienenden und die viel Verdienenden den Kulturredonsum der mittleren Schichten finanzieren: die Ärmeren, weil sie an der Bildungskultur weniger teilnehmen, die Reicher, weil sie via Steuern viel mehr bezahlen als sie überhaupt konsumieren können. Die insgesamt höheren Preise bedeuten also zunächst mal ein bisschen mehr Kulturgerechtigkeit: Wer hingeht, soll auch zahlen – und in der Tat ist ja der Besuch einer Rheingold-Aufführung oder eines Solisten-Konzerts mit *Anne-Sophie Mutter* gemessen an der Ausserordentlichkeit des Erlebnisses immer noch sehr, sehr billig im Vergleich mit dem, was für Essen und Trinken ausgegeben wird. ♦

Etienne Barilier,
geboren in Payerne VD
am 11. Oktober 1947.
Schriftsteller und Übersetzer, lebt in Pully VD,
studierte in Lausanne
Literatur und promovierte mit der Dissertation: *Camus, Philosophie et littérature* (1977).
Als Musikschriftsteller schrieb er über Alban Berg einen *Essai d'interprétation* (1978) und als Polemiker über die welschen Literaturzirkel, *Soyons médiocres* (1989), *Essays, gesammelt in Les petits camarades* (1987) und *Les trois anneaux* (1988). Barilier übersetzte u.a.: F. Dürrenmatt, F. Wedekind, L. Hohl, T. Landolfi. – Weitere Werke: *Orphée* (1971). *Passion* (1974), *Le chien Tristan* (1977), *Prague* (1979), *La créature* (1984), *Le dixième ciel* (1986), *Musique* (1988), *Une Atlantide* (1989), *Un rêve californien* (1995), *Contre le Nouvel Obscurantisme* (1995), *B-A-C-H* (1997). Barilier wurde 1995 mit dem Europäischen Essay-Preis der Charles Veillon-Stiftung geehrt.

ELLE L'A AIDÉ À VAINCRE LA PESANTEUR DE LA VIE

Chopin et George Sand

En 1838, le peintre Eugène Delacroix, ami de Frédéric Chopin comme de George Sand, entreprit un tableau qui devait les représenter ensemble: le compositeur au piano, la romancière accoudée à l'instrument, penchée non vers le musicien mais vers la musique. Cette toile splendide est demeurée inachevée. Mais surtout, après la mort du peintre, elle fut découpée en deux moitiés, si bien que le portrait de Chopin se trouve aujourd'hui au Louvre, et celui de George Sand dans un musée de Copenhague. Même si les causes de cette déchirure posthume sont apparemment liées à de sordides et banales disputes d'héritiers, on ne peut s'empêcher d'y voir un symbole. C'est comme si la postérité se refusait à penser ensemble ces deux êtres dont on sait pourtant qu'ils ont vécu huit années dans la proximité l'un de l'autre. Et c'est vrai que leur vie commune reste à bien des égards sinon impensable, du moins énigmatique. Pourtant elle eut bien lieu; pourtant nous devons et nous pouvons penser ensemble Chopin et George Sand.

Qui fut *George Sand* pour *Chopin*? Ni son employeur ni son mécène, ni sa muse ni son égérie. Alors une amante, une mère, une amie, une admiratrice? Un peu de tout cela, certainement. Mais encore? Le problème se complique et s'enrichit du fait que *George Sand*, artiste elle-même, avait elle aussi besoin d'être comprise autant que de comprendre, de recevoir autant que de donner.

La relation de *Chopin* avec *George Sand*, parce qu'elle rapproche deux créateurs, et deux caractères complexes, est forcément très difficile à démêler, à interpréter, à juger. Il faut aussi savoir que nous ne possédons presque aucune des lettres que les deux protagonistes échangèrent durant leur longue relation, *George Sand* ayant décidé de les brûler. Peut-être ces lettres, d'ailleurs, ne nous auraient-elles pas révélé le dernier mot de l'éénigme, car *Chopin* a toujours été d'une extrême discréction sur ses sentiments. *George Sand*, elle, était beaucoup plus prolixe, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'elle était moins mystérieuse.

La présence de la romancière auprès du musicien fut-elle positive ou non? Ces deux êtres furent-ils «antipodiques», ainsi que le prétendait *Marie d'Agoult*, la maîtresse de *Franz Liszt*? Et s'ils l'étaient, purent-ils se rejoindre? Se nourrir l'un de l'autre? Ou bien au contraire ne pou-

vaient-ils que se nuire ou même se détruire?

Tout cela fut et reste un sujet de discussion, et même de querelle. Du vivant des deux artistes, on entendit sur cette relation les avis les plus extrêmes. Le marquis de *Custine* traita *George Sand* de «goule» enragée à tuer *Chopin*; le poète polonais *Mickiewicz* prédit au contraire que *Chopin* tuerait *George Sand*; c'est «son mauvais génie, son vampire moral, sa croix», s'écrivait-il. La «goule» contre le «vampire»: vision singulière, et bien inquiétante.

La réalité est heureusement plus humaine et moins terrifiante, même si elle ne fut pas toujours idyllique. Au reste, la question que nous devons nous poser ici n'est pas tellement de savoir si Frédéric et George furent doux l'un à l'autre, dans leur *vie commune*. Elle est de déterminer si oui ou non la *création* du musicien fut influencée, ou du moins favorisée par la présence de la romancière à ses côtés. Du point de vue de l'art, qu'importe de savoir si Frédéric fut heureux ou malheureux auprès de George, pourvu qu'il ait été créateur? À l'inverse, si ces deux êtres avaient vécu en parfaite harmonie, mais que *Chopin*, nageant dans la félicité, n'avait rien composé tant qu'il vivait auprès de George, l'art n'y trouverait pas son compte.

C'est donc l'œuvre, et l'œuvre seule, qui doit nous intéresser. Mais le mystère de sa

naissance et de son épanouissement nous reconduit quand même à la biographie de l'artiste. Non qu'il s'agisse de ramener l'œuvre aux circonstances de la vie, encore moins de l'y réduire. Mais prétendre détacher complètement l'œuvre de la vie, lui décréter une autonomie absolue, abstraite, détachée des contingences, ne serait pas une erreur moindre. L'œuvre digne de ce nom, par définition, transcende toujours la vie; mais toujours elle s'enracine dans la vie.

Il n'est donc pas futile de rappeler en quelques mots les circonstances de la rencontre de Chopin et de George Sand, les épisodes de leur relation, les motifs de leur rupture.

C'est en automne 1836 à Paris, et par l'intermédiaire de Liszt et de Marie d'Agoult, que les deux artistes se rencontrent pour la première fois. Frédéric a vingt-six ans, George trente-deux. De son vrai nom *Aurore Dupin*, puis, par son mariage, *Aurore Dudevant*, George Sand a déjà plusieurs ouvrages à son actif, et plusieurs amants, dont les plus célèbres sont *Prosper Mérimée* et *Alfred de Musset*. De son mariage sont nés deux enfants, *Maurice* et *Solange*. En outre, elle est engagée dans la vie sociale et politique de son temps. On peut vraiment dire qu'elle occupe de plain-pied la réalité concrète; qu'elle y est attachée de toutes ses fibres; qu'elle fait corps avec la vie.

Chopin, au contraire, n'a guère connu jusqu'alors le principe de réalité. Il a traversé deux amours plus rêvées que vécues. Sa passion pour la cantatrice *Constance Gladkowska* fut à sens unique, et silencieuse. Sa relation avec *Marie Wodzinska*, une amie d'enfance, alla jusqu'aux fiançailles, mais la famille de Marie finit par signifier au musicien qu'il n'était pas digne d'une comtesse. Fait remarquable, c'est à la suite de cet échec et de cette humiliation que la tuberculose (la «phtisie», c'est-à-dire la consomption, comme on l'appelait alors) se déclara franchement dans le corps du musicien. Comme si l'adolescent idéaliste, recalé par la vie réelle et par l'âge adulte, choisissait dès lors de ne plus écouter son élan vital. Plutôt mourir que mûrir.

Mais décrire ainsi le jeune Chopin, c'est oublier son œuvre, qui nous révèle une tout autre attitude, bien loin du défaitisme, du *taedium vitae* et du refus

d'exister. Le jeune artiste a déjà atteint, en 1836, une maturité stupéfiante; c'est un créateur adulte et plus qu'adulte: il est l'auteur des «Etudes» opus 10 et opus 25, chef-d'œuvre taillé dans le marbre, monument de maîtrise et de classicisme. Beaucoup d'entre ces «Etudes», à commencer par la toute première, sonnent d'ailleurs comme des affirmations vitales d'une grandiose et magnifique puissance.

«Huit années d'une vie en quelque sorte rangée»

Le rôle de George Sand ne sera pas de révéler à lui-même l'artiste Chopin, déjà pleinement accompli lorsqu'ils se rencontrent. Mais peut-être va-t-elle permettre à l'homme Chopin de se tenir, durant quelques années, à la disposition de l'artiste. Chopin, dont l'œuvre contient tant de lumière et tant de force, et dont la personne est si fragile, si minée par la maladie, si rongée par les douleurs et les déceptions, crée ses œuvres comme on perd son sang – ou plutôt comme on le donne. Bien sûr, je simplifie: l'œuvre aussi contient de la tristesse, et la vie a des aspects joyeux. L'homme Chopin ne manquait pas d'humour, et c'était paraît-il un imitateur extraordinaire. Mais d'une manière générale, ce qui domine dans l'œuvre, c'est presque toujours, sinon la joie et la vie, du moins une sorte de sérénité supérieure et souveraine, qui en fait tout le prix. Et ce qui domine dans l'existence de Chopin, c'est plutôt la faiblesse, la maladie et la douleur.

Franz Liszt, dans l'ouvrage qu'il a consacré à son ami, l'a magnifiquement compris: «*Son imagination était ardente, ses sentiments allaient jusqu'à la violence: son organisation physique était faible et maldive. Qui peut sonder les souffrances provenant de cette opposition?*».

En deçà de son œuvre, et comme au-dessous d'elle, une part de Chopin était en complicité avec la mort (comme Theodor Adorno le dira d'*Alban Berg*), et choisissait de mourir. Or, sans la rencontre avec George Sand, ce penchant à mourir plutôt qu'à mûrir aurait certainement triomphé beaucoup plus vite encore. Ce qui attira le compositeur vers George Sand, c'est tout simplement l'instinct de vie. C'est Eros, mais compris dans son sens le plus large, le plus originel, un sens à la fois psychana-

Sans la rencontre avec George Sand, ce penchant à mourir plutôt qu'à mûrir aurait certainement triomphé beaucoup plus vite encore.

lytique et ontologique: Éros, l'inséparable adversaire de Thanatos.

La relation intime entre les deux artistes commença durant l'été 1838. Et ce fut, en novembre de cette année, le fameux voyage à Majorque, en compagnie des deux enfants de George, pour un séjour qui dura jusqu'en février de l'année suivante. Ce séjour, on le sait, fut à plusieurs égards catastrophique, à cause de l'isolement

extrême, du temps exécrable, de la mauvaise nourriture, de l'hostilité des habitants. Chopin en revint plus mort que vif. Il n'en avait pas moins travaillé, notamment à ses «Préludes». Et les lettres de George à ses amis restés en France prouvent la profondeur et la générosité de son attachement à Frédéric, même s'il est probable que dès cette époque, les sentiments de la mère prirent le pas sur ceux



*Chopins Schreibtisch in
George Sands Schloss
Nohant.*

de l'amante. Durant les huit années suivantes, jusqu'en 1846, les deux artistes vivront tous les étés à Nohant, dans la campagne du Berry où George Sand possède une grande maison.

Nohant, dans la vie de Chopin, joue presque autant que George Sand elle-même un rôle maternel. Plusieurs commentateurs ont noté la forte ressemblance entre la campagne berrichonne et les environs de Zelazowa-Wola, en Pologne, le pays de la naissance de Chopin. Celui-ci pouvait donc retrouver au cœur de la France un monde proche de celui qu'il avait eu tant de peine à quitter, et qui demeurait l'une de ses raisons de vivre.

Durant «*huit années d'une vie en quelque sorte rangée*», selon ses propres termes, Chopin a écrit la plus grande partie de ses œuvres, et de ses chefs-d'œuvre. A Paris parfois mais à Nohant surtout: car dans la capitale où les deux artistes retournent chaque hiver, le compositeur occupe le plus clair de son temps à donner de nombreuses leçons de piano, et quelques concerts – bref, à gagner sa vie. Signalons au passage que Chopin ne fut jamais à la charge financière de George Sand. Frédéric était le professeur le plus cher de Paris, et jusqu'à la rupture du couple, il put subvenir lui-même à ses besoins. Si sa compagne joua le rôle de mère et d'infirmière, elle n'endossa donc jamais celui de mécène.

George Sand a-t-elle *compris* Chopin? Les pages les plus universellement célèbres qu'elle lui ait consacrées ne sont pas les plus convaincantes à cet égard. La romancière y raconte les circonstances où son «cher petit», comme elle le désignait parfois, composa certain «Prélude» que la postérité va calamiteusement surnommer «*la goutte d'eau*»: à Majorque, George et ses enfants, partis en une promenade, laissent Chopin seul dans l'immense chartreuse de Valldemosa, où rôdent les fantômes. Un orage épouvantable éclate, et quand les promeneurs parviennent à rentrer enfin, ils découvrent un Chopin blême, hagard à son piano, jouant une musique sublime, et qui les aurait accueillis par ces mots: «*Je le savais bien, que vous étiez morts*». Mais personne n'a jamais pu dire à coup sûr quel était le «Prélude» qu'il aurait alors composé. Lui-même, qui avait horreur de la musique imitative, a toujours nié avoir

.....

*Si George
Sand possédait
une qualité,
c'est bien
l'adhésion
directe à la
vie, l'ardeur
à vivre.
Encore une
fois, elle
faisait corps
avec la vie,
tandis que
Chopin ne
faisait qu'âme
avec elle ...*

.....

intégré dans son œuvre le bruit des gouttes d'eau qui résonnaient alors sur le toit de la chartreuse.

À tout prendre, cette anecdote saturée de romantisme noir n'en est pas moins instructive: puisque le fameux «Prélude» ne peut être identifié à coup sûr, c'est que la relation de la vie à l'œuvre n'est jamais aussi directe et littérale que George Sand paraît le prétendre. Cela dit, la romancière était une vraie mélomane, pourvue d'une très bonne formation musicale. Son roman «*Consuelo*», qu'elle rédigea à Nohant durant les années Chopin, en est un témoignage convaincant. Frédéric faisait volontiers entendre à sa compagne ses essais de composition – et George, de son côté, soumettait à Frédéric ses romans en chantier. C'était un échange authentique, qui permit à George d'écrire sur Frédéric des phrases comme celle-ci: Chopin «*fait parler à un seul instrument la langue de l'infini. Il sait résumer en dix lignes, qu'un enfant pourrait jouer, des drames d'une énergie sans égale. Il n'a jamais besoin de grands moyens matériels. Il ne lui faut ni saxophone ni ophicléides pour remplir l'âme de terreurs; ni orgues d'église ni voix humaine pour la remplir de foi et d'enthousiasme. Il faut de grands progrès dans le goût et l'intelligence de l'art pour que ses œuvres deviennent populaires*».

La romancière a pris conscience du génie de Chopin, cela ne fait pas de doute. Peut-être n'a-t-elle pas tout à fait pris la mesure de ce génie, mais qui l'a fait en son temps? Assez peu de gens, si l'on excepte un peintre comme Eugène Delacroix, des compositeurs comme Schumann ou Liszt,

*George Sands Landsitz
Nohant, wo Chopin von
1839 bis 1846 jeden
Sommer verbrachte.
Holzschnitt aus dem
Jahre 1870.*



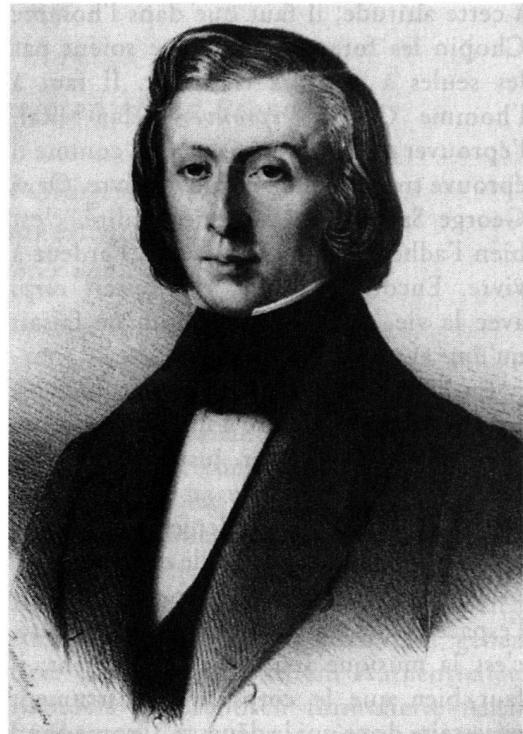
un poète comme *Heinrich Heine*. La plus grosse erreur de jugement de George Sand, ce fut d'estimer que les œuvres de Chopin ne feraient la conquête d'un large public et ne révéleraient toutes leurs richesses qu'une fois transposées pour l'orchestre. Mais là encore, ils furent bien rares, ceux qui, à l'époque, ne commirent pas cette erreur. N'oublions pas que l'identification presque absolue de Chopin au piano reste un cas unique dans toute l'histoire de la musique. Et d'ailleurs, George Sand se corrige dans la déclaration même que nous avons citée tout à l'heure, puisqu'elle dit précisément que le compositeur, au travers d'*«un seul instrument»*, parle *«la langue de l'infini»*.

Influence indirecte et profonde

Est-ce que la romancière a *influencé* l'œuvre de Chopin? Au premier abord, il semble bien difficile de répondre par l'affirmative. Lorsqu'on ignore la date de leur rencontre, il est impossible de déceler, entre les compositions antérieures et postérieures à 1838, une rupture stylistique, un changement d'esprit ou d'atmosphère, ou l'apparition de pièces d'un genre nouveau: il existe des mazurkas, des valses, des nocturnes et même des préludes antérieurs à 1838. Tout au plus peut-on signaler, au titre d'influence directe de George Sand, ou plutôt de Nohant, que Chopin se plut à reprendre au piano des mélodies populaires du Berry, s'intéressant à certaines de



Frédéric Chopin.
Lithographie von
Hermann Raunheim.



George Sand.
Zeichnung von Luigi
Calamatta, 1837.

leurs dissonances caractéristiques, et qu'il composa même, à partir de cette musique populaire, deux *«bourrées»* dont il ne reste d'ailleurs plus la moindre trace. Mais il serait vain de chercher dans la quatrième *«Ballade»*, dans les deuxièmes et troisièmes *«Sonates»* ou dans le troisième *«Scherzo»* le souvenir précis des circonstances de leur composition, ou je ne sais quel écho musical à la personne ou à l'œuvre de la châtelaine de Nohant.

L'influence de George Sand sur l'œuvre de Chopin est à la fois plus indirecte et plus profonde. Plus indirecte au sens où la romancière a fourni à Chopin les conditions extérieures et matérielles d'un travail paisible (ce qui n'est déjà pas rien). Plus profonde au sens où, comme nous l'avons déjà pressenti tout à l'heure, il s'agissait de donner à Chopin l'élan vital, le désir de vivre, l'énergie nécessaire à créer. Ce qu'elle fut faire durant plusieurs années.

Plus l'œuvre de Chopin se développe, plus elle se tourne vers la lumière, alors même que l'état du corps de Chopin ne cesse de se dégrader. Si l'on songe à la troisième *«Sonate»*, au quatrième *«Scherzo»*, à la *«Barcarolle»*, trois chefs-d'œuvre du Chopin tardif, ce sont peut-être ses trois créations les plus rayonnantes. On devrait dire: les plus surplombantes, comme si douleur et bonheur, vie et mort, y étaient contemplées de haut, dans la sérénité. Mais pour que l'artiste Chopin parvienne

à cette altitude, il faut que dans l'homme Chopin les forces de mort ne soient pas les seules à peser, à travailler. Il faut à l'homme Chopin éprouver l'élan vital, l'éprouver dans son corps même, comme il éprouve trop bien la fatigue de vivre. Or si George Sand possédait une qualité, c'est bien l'adhésion directe à la vie, l'ardeur à vivre. Encore une fois, elle faisait *corps* avec la vie, tandis que Chopin ne faisait qu'*âme* avec elle...

En 1839, George Sand, parlant du compositeur dans une lettre à une amie, a cette phrase énigmatique et juste: «*Il ne me semble pas que sa vie ou sa mort prouvent quelque chose pour lui*». L'enjeu, pour Chopin, n'est pas la vie corporelle et temporelle, ni le règne provisoire et encombrant de l'espace et du temps. L'enjeu, et la réalité, c'est la musique seule. Accessoirement, il faut bien que le corps vive, instrument nécessaire de ce qui le dépasse. George Sand ne cesse de dire et d'écrire de Chopin qu'il est un «*ange*»; cette description fleure la banalité sentimentale, mais elle va plus loin, pourvu qu'on la prenne littéralement: par définition, les anges ont un corps et sont pourtant désincarnés. Ils prennent une forme humaine, mais uniquement parce que leurs interlocuteurs sont des humains prisonniers de l'espace et du temps.

Chopin n'est pas un ange, bien sûr. Il n'échappe pas au sort commun, et doit bien traîner sa carcasse comme tout le monde. Mais l'art et l'amour de George Sand, qui consistent à l'entourer, à le soigner, à le materner même, à organiser autour de lui le silence de la douleur, cet art et cet amour sont alors essentiels. Ils ont donné à Chopin la paix douloureuse, la paix dont a besoin sa douleur même.

Rupture douloureuse

La rupture entre les deux artistes, en 1847, a des causes multiples et complexes: parmi elles, la jalouse exigeante, écorchée, de Chopin; des querelles banales autour des domestiques; des querelles plus graves à propos du mariage de Solange, la fille de George. Mais aussi le scandale provoqué par «*Lucrezia Floriani*», ce roman que George publia en 1846, alors même qu'elle vivait toujours avec Chopin, et dont le critique Sainte-Beuve ne tarda pas à crier sur les toits qu'il exposait sur la place pu-

L'art et
l'amour de
George Sand,
qui consistent
à l'entourer,
à le soigner,
à le materner
même, à
organiser
autour de
lui le silence
de la douleur,
cet art et
cet amour
sont alors
essentiels.

blique les amours de la romancière avec le pianiste-compositeur. Et de fait, le thème du livre est la liaison orageuse de son héroïne avec un certain «*Prince Karol*», décrit comme «*persifleur, guindé, précieux*», «*brillant pour torturer ceux qu'il aimait*». Heinrich Heine, parmi beaucoup d'autres lecteurs consternés, déploiera ce «*détestable roman*» où se trouve «*outragusement maltraité [s]on ami Chopin*».

L'extraordinaire est que George-Lucrezia en avait fait lire le manuscrit à Frédéric-Karol, et que celui-ci, apparemment, n'y avait pas vu malice. L'auteur elle-même, d'ailleurs, a toujours nié farouchement que son Prince eût quoi que ce fût de commun avec Chopin. Cette attitude relevait de ce que la psychanalyse appelle une «*dénégation*», et de la part des deux protagonistes. Car après la rupture, en 1848, Chopin, malgré toute sa réserve et sa discrétion, a écrit ces mots terribles: «*Je n'ai jamais maudit personne, mais en ce moment tout m'est à ce point insupportable que je me soulagerais, il me semble, si je pouvais maudire Lucrezia*».

Cette rupture fut donc très douloureuse, et selon Delacroix, George Sand la scella par une lettre «*atroce*», où «*les cruelles passions, l'impatience longtemps comprimée [se] font jour*». Chopin s'effacera sans bruit, regagnera Paris. Ce sera pour retrouver, d'un jour à l'autre, cette résignation, cette lassitude mortelle qui avaient été les siennes après la rupture avec Marie Wodzinska, huit ans plus tôt. Il lui reste moins de deux ans à vivre, et ne composera presque plus rien. Comme l'écrit justement Guy de Pourtalès: «*Chopin a sciemment abandonné une lutte où il n'y avait plus de raison pour vouloir vaincre*».

George Sand a certainement eu des torts. Son égoïsme a fini par secouer le joug de sa propre générosité. Dans «*Lucrezia Floriani*», elle s'est vengée de Chopin et peut-être d'elle-même, avec une excessive et fausse lucidité. On ne doit pas oublier pour autant qu'elle a longuement soutenu *Chopin dans l'existence*. Non pas au sens matériel du terme, ni même au sens moral. Dans un sens plus extrême, à la fois physique et spirituel: elle l'a aidé à vaincre la pesanteur de la vie. Elle a sustenté ce corps défaillant, elle a maintenu ce génie au-dessus de la mort, lui offrant la faculté de créer une œuvre qui ne sera pas «*angélique*», heureusement, mais humaine au contraire, riche de vie et d'énergie. ♦

Michael Wirth

MERKMALE EINES GENIES

Martin Meyers Gespräche mit dem Pianisten Alfred Brendel

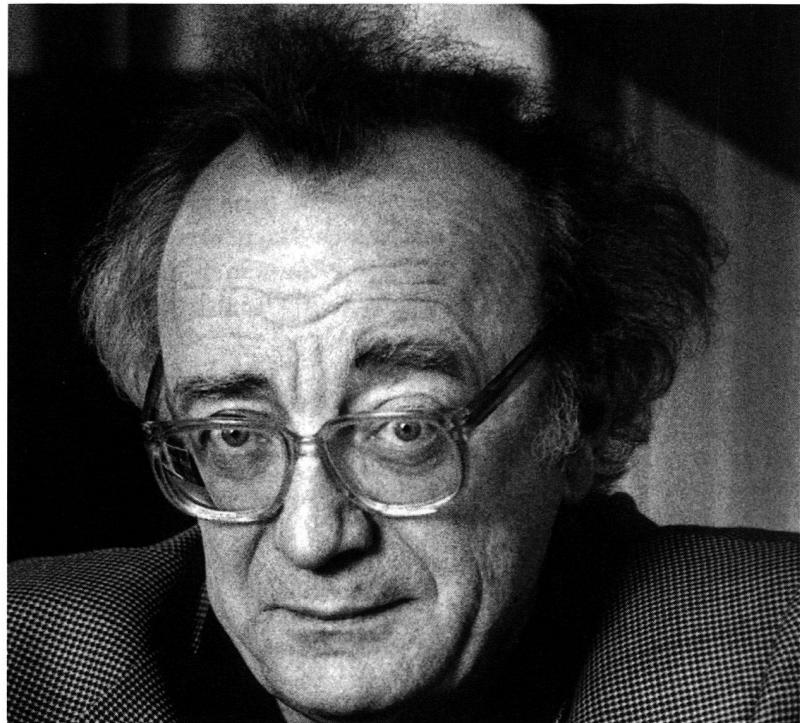
Martin Meyer legt mit dem Gesprächsband «Ausgerechnet ich», der zu Brendels 70. Geburtstag am 5. Januar erschien, eine grossartige Künstlervita mit Referenzcharakter vor.

Dass für den österreichischen Pianisten *Alfred Brendel* die Entschlüsselung von Klavierkompositionen eine Lebensaufgabe ist, zeigen die Wiederholungen in seiner Karriere: die mehrmaliige Aufnahme der Sonaten und Klavierkonzerte Beethovens etwa – in diesen Tagen erfolgt eine weitere mit *Simon Rattle* und den Wiener Philharmonikern. Auch Mozart-Sonaten fordern Brendel nach wie vor heraus. Ebenso Schumann, Brahms, Schubert, Haydn oder Liszt. Es ist dieser Prozess der Annäherung an das Verhältnis von «Machart» und «Botschaft» einer Klaviermusik, der Alfred Brendel umtreibt: «Ich will, dass mir die Stücke sagen, wie sie gemacht sind.»

Dank an den Lehrer

Alfred Brendel
Photo: Regina Schmeklen, München.

Dabei kann Brendel durchaus eingestehen, nie den Zugang zu einem Werk zu erhalten oder ein Werk ganz einfach nicht mehr zu



spielen, weil er es nicht mag. Brendels erste Plattenaufnahme galt dem fünften Klavierkonzert von *Prokofjew*. Mit diesem Komponisten hat er sich später nie mehr befasst. Ablehnend steht er auch *Rachmaninov* gegenüber: sich mit ihm auseinander zu setzen, sei «vertane Zeit». Die vielen Aufrichtigkeiten überraschen und geben dem Gespräch eine seltene Authentizität. Brendels hyperbolisch formulierte Antipathien fallen auf: Sie betreffen ganz unterschiedliche Phänomene der Musikgeschichte: *Max Regers* Klavierkonzert etwa oder *Friedrich Guldas* Manie, nach einem Beethovenabend eigene Kompositionen zu spielen. Bei *Glenn Gould* lehnt Brendel die Autorität ab, mit der dieser der Partitur begegnet, wo es doch Brendel darum geht, «dass sich die Stücke selber spielen». Brendels harsches Urteil über Gould erstaunt, verbindet ihn doch mit dem Kanadier vieles, insbesondere das Interesse an der absurd Poesie der Dadaisten. Indem *Martin Meyer* seinem Gesprächspartner den gewünschten Raum zugesteht, sich mit der von diesem bevorzugten Rhetorik abzugrenzen, überlässt er es Brendel selbst, sich als Künstler und Mensch darzustellen. Das mag auch Meyers Verzicht erklären nachzufragen, um eine mögliche Korrektur oder Relativierung einer Aussage zu erhalten oder zumindest deren Möglichkeit anzudeuten. Generös, wohl nicht zuletzt auch im Wissen um das eigene hohe Ansehen als Musikkritiker, nimmt sich der *NZZ*-Feuilleton-Chef anfangs auch zurück, als Brendel zur Kritikerschelte ansetzt.

Immerhin erfahren wir durch Brendels knorrig Kollegenkritik en passant auch viel über die künstlerischen Optionen anderer Pianisten. Da fällt dann auch die Intensität nicht negativ ins Gewicht, mit der Brendel *Horowitz'* virtuos-zirzensische Pianistik geringschätzt und die hohe Be-

deutung von *Cortot*, *Furtwängler*, seinem Lehrer *Edwin Fischer* und *Kempff* herausstreckt. Auch bei den Komponisten kommt es zu aufschlussreichen und manchmal auch schneidenden Urteilen: *Brahms* als Liedkomponist liebt Brendel ebenso wenig wie *Hugo Wolf*. *Busoni* verteidigt er vorbehaltlos gegen den Neoklassizismus- Verdacht. Einige Positionen seiner musiktheoretischen Essays nehmen, bedingt wohl durch die relative Unmittelbarkeit der Gesprächssituation, härtere Konturen an. Doch wie wohltuend ist der Verzicht auf Fachsprache. Unprätentiöse englische Gesprächskultur zeichnet diesen Band aus. Brendel wohnt seit 1971 in London, aus Sympathie für das ungezwungene britische Selbstverständnis. In London verfolgt er nicht nur die Trends der Neuen Musik aufmerksam, sondern pflegt auch den Dialog mit Künstlern und Wissenschaftlern aller Richtungen.

Die Grossen als spirituelle Förderer

Das Gespräch mit Meyer bestätigt Brendels Image eines Künstlers, der – auch dies eine angelsächsische Tradition –, gerne seine Reflexionen preisgibt: Warum er etwa manche «langsam» Beethoven-Sätze schneller spielt, warum er sich gegen die dreifache Exposition in Schuberts B-Dur Sonatenkopfsatz sträubt – im Unterschied zu *Claudio Arrau* und *Sjwatoslaw Richter*. Brendel war immer ein Verfechter der Werktreue, «seiner» Werktreue freilich. Er hat auch früher schon betont, wie viel er von den Grossen durch aufmerksames Anhören ihrer Einspielungen gelernt hat. Hier mag der Grund für seinen Wunsch liegen, Spuren zu hinterlassen: Keiner der weltbesten Pianisten hat mehr Platten aufgenommen als Brendel. Niemals sucht Brendel den Zugang zum Werk über die

Brendels
harsches
Urteil über
Gould erstaunt,
verbindet
ihn doch
mit dem
Kanadier vieles,
insbesondere
das Interesse
an der
absurden
Poesie der
Dadaisten.

Alfred Brendel, *Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer*, Hanser, München 2001.

technischen Möglichkeiten, die das Klavier bietet, sondern über die Ergründung der Aussage des Stücks. Möglich, dass in dieser Haltung der Autodidakt durchscheint, der Brendel nahezu war: Die Bildlichkeit des Tons, die Vorstellung, die er im Hörenden initiiert, hat den jungen Mann zum Klavierspiel gebracht. Bedeutsam war wohl auch die frühe Begegnung mit anderen Künsten im bürgerlichen Elternhaus in Zagreb, insbesondere mit der Malerei, dem Theater, polnischer und tschechischer Literatur, aber auch der Architektur. Ästhetische Erfahrungen, die Brendel gelehrt haben, in der Kategorie des Metrischen zu denken. Trotz eines frühen Ausstellungserfolges hat der Pianist schnell erkannt, dass das Malen, später auch das Schreiben, in den Hintergrund rücken mussten, wollte er es zur Meisterschaft im Klavierspiel bringen.

Mit 22 geht Brendel zum Studium nach Österreich. In den Sechzigerjahren beginnt seine internationale Karriere. Schon bald gehört er zu den ganz grossen Pianisten. 30 Jahre später nun schliesst sich der Kreis. Brendel ist zur Literatur zurückgekehrt. Seine Lyrik verrät den Skeptiker, der die Ungereimtheiten der Welt in der verknappten Form des Gedichts auf den Punkt zu bringen sucht. Die skurrilen Geschichten, etwa die vom Verkäufer bei der Firma «Lachmann und Witz», in der man jede Art von Lachen bestellen kann, zeugen von jener die Komplexität der Wirklichkeit verspottenden Einfachheit, mit der sich der grosse Künstler schmücken darf. Ist nicht die Verbindung von Ironie und Naivität ein Merkmal des Genies? *Goethe* und *Zelter* haben dies so in ihrem Nachruf auf *Haydn* formuliert, und Brendel zitiert diesen Nachruf schon früh im Buch – als eine für seinen künstlerischen Lebensweg wesentliche Erkenntnis. ♦

Beethoven kam es stets auf die musikalische Verwendung der Worte an. Somit nahm er sie vorrangig im Kontext von Versen auf. Ihr metrisches Umfeld schien ihm sinniger als ihr Bedeutungszusammenhang.

Aus: RÜDIGER GÖRNER, Literarische Betrachtungen zur Musik. Achtzehn Essays, insel taschenbuch, Frankfurt/M., S. 83.