

musik des 20. Jahrhunderts

Spannweiten und Augenblicke

in Verbindung mit dem

hessischen Rundfunk

hr



kasseler musiktage

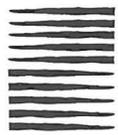
'96

Wie heißt es so schön: Fitness beginnt im Kopf*).



Was wäre das Leben ohne Zeitung

*) Wir geben Ihnen eine faire Chance:
die HNA zwei Wochen umsonst zum Kennenlernen:
Telefon 0561-20 307.



Kasseler Musiktage 1996

31. Oktober bis 3. November

in Verbindung mit dem
Hessischen Rundfunk



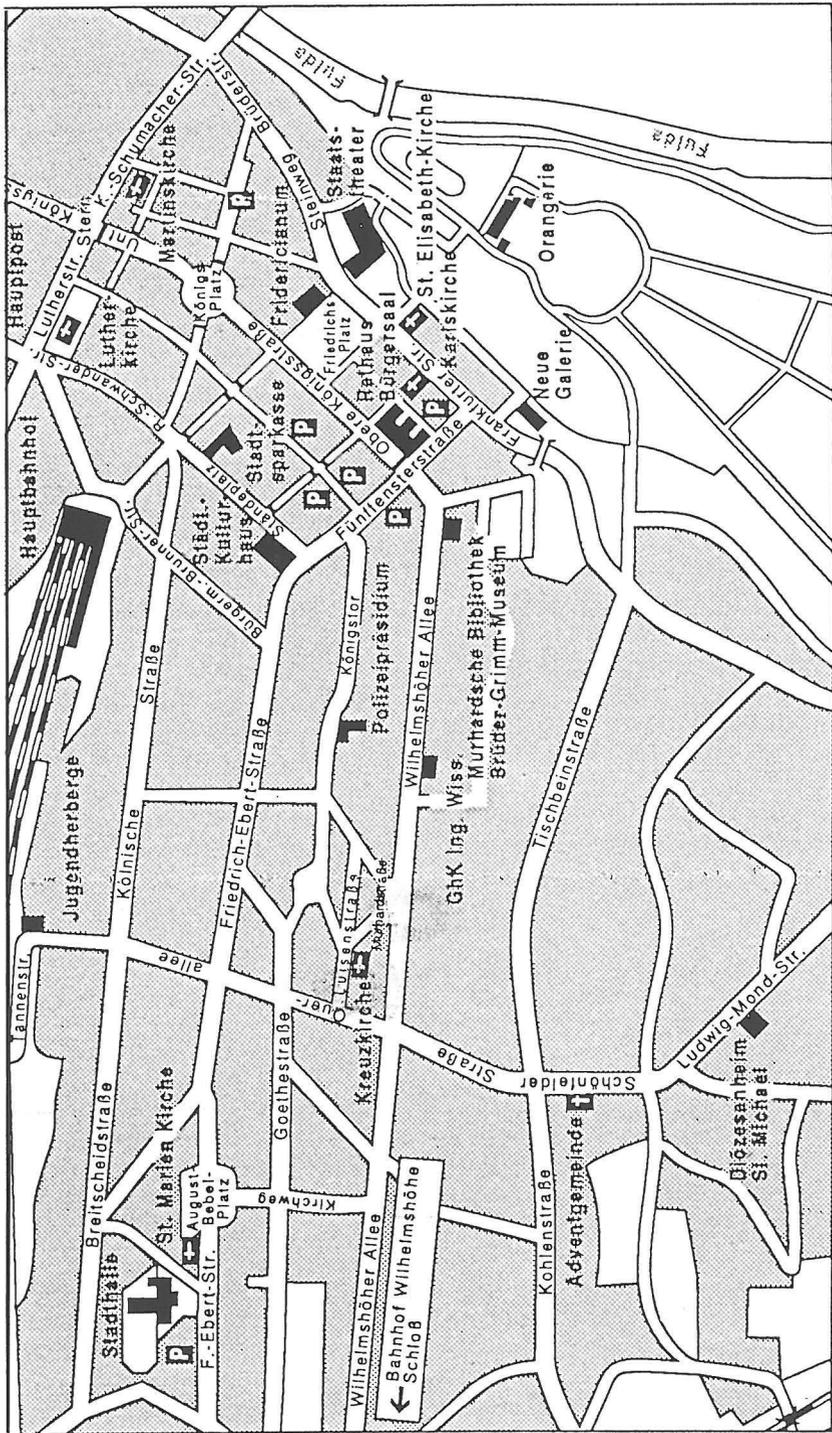
Musik des 20. Jahrhunderts Spannweiten und Augenblicke

Veranstalter: Kasseler Musiktage e.V.
Künstlerische Leitung: Leo Karl Gerhartz

Inhaltsverzeichnis

Stadtplan-Skizze	4
Konzertorte, Verkehrsverbindungen, Adressen etc.	5
Impressum	7
Grußworte	9
Sinfoniekonzert I - Klassische Moderne	
Do, 31. 10., 19.30 Uhr, Stadthalle	15
Werkeinführungen	17
Reflexion I	
Fr, 1.11., 11.00 Uhr, Lutherkirche	25
Sinfoniekonzert II - Aktualität	
Fr, 1. 11., 19.30 Uhr, Martinskirche	27
Werkeinführungen	29
Reflexion II	
Sa, 2.11., 11.00 Uhr, Lutherkirche	41
Kammerkonzert I - Formen und Bilder	
Sa, 2. 11., 18.00 Uhr, Stadthalle	43
Werkeinführungen	44
Kammerkonzert II - Klangerfahrungen	
Sa, 2. 11., 20.30 Uhr, Stadthalle	51
Werkeinführungen	52
Gottesdienst - Sinnfragen	
So, 3. 11., 10.00 Uhr, Martinskirche	59
Über die Technik meiner musikalischen Sprache (Olivier Messiaen)	60
Chorkonzert - Letzte Werke	
So, 3. 11., 16.00 Uhr, Martinskirche	63
Werkeinführungen	64
Texte	66, 71

Stichwort: Fortschritt	70
Chronik	71
Stichwort: Methode	93
Musik des 20. Jahrhunderts und ihre Zukunft (Albrecht Riethmüller)	95
Stichwort: Musik und Gesellschaft	100
Engagement contra l'art pour l'art (Frieder Reininghaus)	101
Stichwort: Experimente	108
Zur Situation der modernen Musik (Hanns Eisler)	109
Stichwort: Musik verstehen	113
Einsichten und Aussichten (Pierre Boulez)	115
Stichwort: n(N)eue Musik	119
Das Ende der Moderne und die Situation der jungen Komponisten heute (Wilhelm Killmayer)	121
Stichwort: Komponist und Publikum	127
Biographische Notizen	128
Die Kasseler Musiktage '96 in hr 2	142
Kasseler Musiktage '97	143
Bildverzeichnis/Inserentenverzeichnis	144



*"Kunst ist ein Luxus,
den der Mensch braucht."*

Bertolt Brecht



Ganz in diesem Sinne versteht die Brandkasse/SparkassenVersicherung ihre Kulturförderung. Als Regionalversicherer für Hessen, Thüringen und Teile von Rheinland-Pfalz kümmern wir uns um die Sicherheit der hier lebenden Menschen.

Verantwortung für die Bevölkerung der Region heißt aber auch, sich über das Tagesgeschäft hinaus für die Anliegen der Menschen zu engagieren. Wir bemühen uns darum in vielfältiger Weise.

Besonders gern setzen wir uns für die Förderung von Kunst und Kultur ein. Und hoffen damit, so einen Beitrag zu mehr Lebensqualität zu leisten, die eben kein Luxus ist.

 **BrandKasse**
SparkassenVersicherung

 **SPARKASSEN
VERSICHERUNG**

Konzertorte

Adressen, Telefonnummern, Verkehrsverbindungen

Geschäftsstelle	Herkulesstraße 39, Hinterhaus, 34119 Kassel Telefon: 0561/77 09 59 Fax-Nr.: 0561/78 09 87 Für Auskünfte stehen auch die Kartenverkäufer an den Kassen jeweils eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn zur Verfügung.
Eintrittskarten	Vorbestellte Eintrittskarten können während der Musiktage an den Konzertkassen bis zu einer halben Stunde vor Konzertbeginn abgeholt werden.
Kassenöffnung	Jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn.

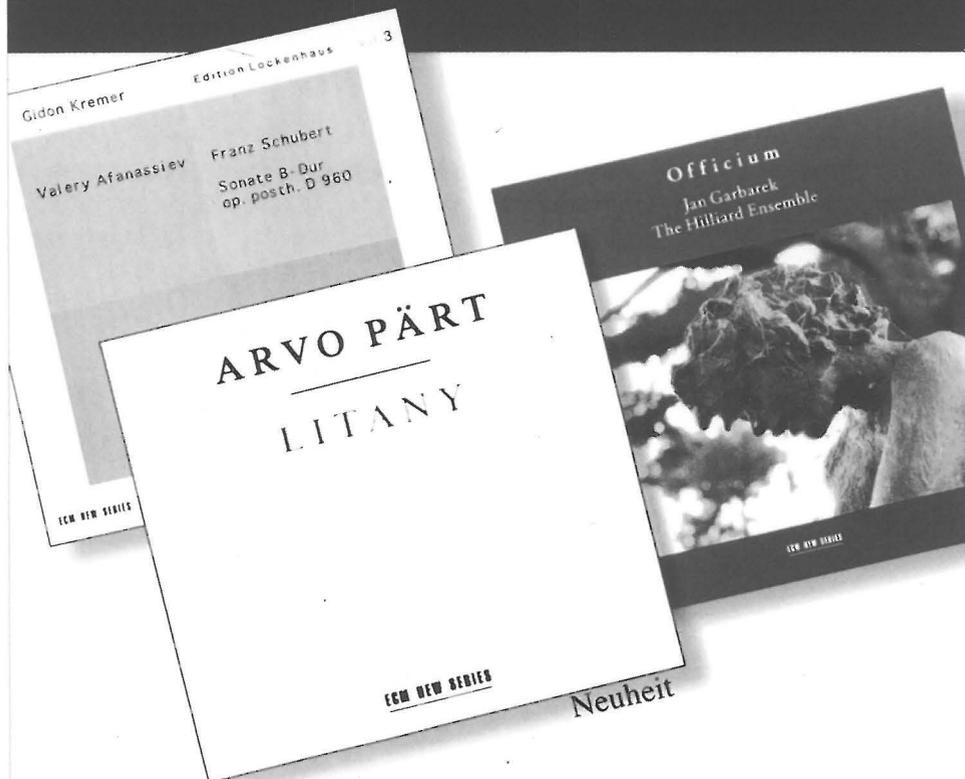
Verkehrsverbindungen

Martinskirche	Haltestelle Stern Linien 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (Straßenbahn) 10, 12, 18, 37, 38 (Bus)
Lutherkirche	Haltestelle Lutherplatz Linien 1, 3, 4, 6, 7, 8 (Straßenbahn)
Stadthalle	Haltestelle Stadthalle Linie 4 (Straßenbahn) Haltestelle Bebelplatz Linien 4, 8 (Straßenbahn), 25, 27 (Bus)

Die Eintrittskarte berechtigt zur Benutzung der öffentlichen Verkehrsmittel im Stadtbereich (Hin- und Rückfahrt).

Nach den Sinfoniekonzerten I und II und Kammerkonzert II stehen Sammeltaxen bereit, die in der Pause bzw. vor der Veranstaltung vorbestellt werden können.

**ECM NEW SERIES:
ÄSTHETIK ZWISCHEN JAZZ UND KLASSIK.
Mit dem Service von Heini Weber.**



Das Tonträger - (Musik) - Team
freut sich auf Ihren
Besuch.

Heini Weber

Stammhaus: Kassel, Wilhelmsstraße 2, Telefon: 05 61 / 10 90 - 0

Impressum

Kasseler Musiktage e.V.

Vorstand: Leo Karl Gerhartz, Hans-Karl Nelle

Träger und Mitglieder: Land Hessen (Ministerium für Wissenschaft und Kunst), Hessischer Rundfunk, Stadt Kassel, Stadtparkasse Kassel, Gesamtverband der evangelischen Kirchengemeinden in Kassel, Bärenreiter-Verlag Kassel, Alkor Edition Kassel, Gesamthochschule Kassel, Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V. Kassel, Verlag Merseburger Kassel, Furore Verlag Kassel, Klaus Röhring, Wolfgang Timaeus

Künstlerische Leitung:

Leo Karl Gerhartz

Geschäftsführung und Management:

Maren Matthes

Mitarbeit

Annamarie Seidenfaden, Hermann Eckel, Frank Diegler, Peter Zypries

Danksagung

Wir danken unseren Mitgliedern und allen, die durch Spenden die Durchführung der Kasseler Musiktage ermöglichen, insbesondere:

EAM Kassel, Repro+Druck Boxan Kassel, Verlag Dierichs Kassel, Hessisch-Thüringische Brandversicherungsanstalt Kassel-Erfurt, Öffentliche Versicherungsanstalt Hessen-Nassau-Thüringen/Sparkassen Versicherung, Kali & Salz Beteiligungs AG Kassel, Kulturstiftung der Stadtparkasse Kassel, Stadtparkasse Kassel, Autohaus Bernd Behrens, Heini Weber, Mercedes Benz, Niederlassung Kassel/Göttingen, Rotary Club Kassel, Firma Gummi Hübner

Programmbuch

Alle Rechte bei Kasseler Musiktage e.V.

Redaktion: Markus Frei-Hauenschild, Maren Matthes

Satz und Druck: Repro+Druck Boxan, Kassel

Redaktionsschluß: 15. Oktober 1996

Angaben, die nach diesem Datum eingegangen sind, konnten nicht berücksichtigt werden. Wir bitten, die ausliegenden Änderungshinweise zu beachten.

Graphisches Erscheinungsbild

caro blau Grafik Design, Kassel

Logo: Karl Oskar Blase

Neuerscheinungen
ANTON BRUCKNER
 Kritische Gesamtausgabe

Herausgegeben von der österreichischen Nationalbibliothek
 und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft
 Editionsleitung: Leopold Nowak †

- Band XII/4 **Vier Orchesterstücke** (1862)
 mit Revisionsbericht
 vorgelegt von Rüdiger Bornhöft und Hans Jancik
 Studienpartitur DM 21,—
- Band XII/5 **Ouvertüre g-Moll** (1863)
 mit Revisionsbericht
 vorgelegt von Rüdiger Bornhöft und Hans Jancik
 Studienpartitur DM 21,—
- Band XII/8 **Marsch Es-Dur** für Blasorchester (1862)
 Anhang: der fälschlich Bruckner zugeschriebene „Apollo-Marsch“.
 mit Revisionsbericht vorgelegt von Rüdiger Bornhöft
 Studienpartitur DM 15,—
- Band XX/4 **Psalm 146** (1860)
 vorgelegt von Paul Hawkshaw
 Partitur DM 54,—
 Klavierauszug (Karlhans Urbanek) DM 32,—
 Chorstimmen (8) je DM 3,50

HUGO WOLF

Kritische Gesamtausgabe

Herausgegeben von der Internationalen Hugo Wolf-Gesellschaft in Wien
 Editionsleitung: Hans Jancik

Der Corregidor. Oper in vier Aufzügen (1895)
 vorgelegt von Leopold Spitzer

- Band XII/1 Partitur (4 Bände) DM 350,—
- Band XII/2 Klavierauszug (vom Komponisten) DM 81,—
- Band XII/3 Libretto (Rosa Mayreder) DM 8,—



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
 WIEN

Grußwort

Die Kasseler Musiktage gibt es seit mehr als 60 Jahren. Sie sind eine traditionsreiche Veranstaltung, die Musikliebhaber auch aus dem weiteren Umkreis Kassels zu ihrem Publikum zählt. In diesem Jahr spielen renommierte Solisten und Ensembles unter anderem Werke von Bartók, Stravinsky und Debussy. Auch Kompositionen von jungen, (noch) unbekanntern Musikern wie Caspar Johannes Walter oder Matthias Pintscher stehen auf dem Programm. Durch das Motto „Musik des 20. Jahrhunderts - Spannweiten und Augenblicke“ verdeutlichen die Veranstalter ihre Offenheit für zeitgenössische Musik und ihren Wunsch, auch dem Publikum neue Horizonte zu öffnen und ihm Werke unterschiedlicher Stimmungen zu präsentieren.



Der Musikstil hat sich geändert - waren die früheren Werke geprägt von harmonischen Akkorden, so wird das Publikum heute häufig mit fremdartigen Klängen und Melodien konfrontiert, die völlig neue Möglichkeiten zeigen, Gedanken und Gefühle musikalisch auszudrücken. Fremdklingende Akkorde, experimentelle Rhythmen und neue Formen der Dynamik erwarten die Zuhörerinnen und Zuhörer. Dies setzt Neugier, Interesse und die Bereitschaft, auch fremdartige Klänge ohne Vorurteile zu hören, voraus. Das Kasseler Publikum hat in der Vergangenheit diese Eigenschaft gezeigt und wird sicherlich auch dieses Mal den Konzerten die Anerkennung entgegenbringen, die die hohe Qualität der Ensembles und der Kompositionen verdient.

Ich wünsche den Veranstaltern, den Ensembles, den Solisten und dem Publikum gelungene Konzerte, die den hohen Stellenwert der Musik in unserer Zeit verdeutlichen und die Kassel vier Tage lang in den Mittelpunkt musikalischen Interesses rücken.

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Hans Eichel'. The signature is fluid and cursive.

Hans Eichel
(Hessischer Ministerpräsident)

Grußwort

In keinem Jahrhundert war die Musik einem solchen Wandel unterworfen wie in unserem 20. Jahrhundert. Die Lehren von Harmonie, Kontrapunkt und Formen verloren ihre unabdingbare Gültigkeit, das traditionelle Instrumentarium wurde neu definiert. Auch die Rezeption, das Verhältnis Künstler und Publikum hat eine zusätzliche Dimension erhalten: Der während eines Konzertes entstehende Dialog zwischen Künstler und Publikum kann heute ersetzt werden durch das Abhören elektronischer Tonträger.



Dem Wandel der Musikkompositionen stehen freilich immer noch die traditionellen Hörgewohnheiten gegenüber, was auch daran deutlich wird, daß Komponisten wie Schönberg, Webern oder Strawinsky auch heute noch nicht selbstverständlich in unseren Konzertprogrammen zu finden sind.

Unter dem Thema „Spannweiten und Augenblicke - Musik des 20. Jahrhunderts“ haben es sich die Kasseler Musiktage zur Aufgabe gemacht, uns diesen Wandel der Musik zu Gehör zu bringen. Im diesjährigen Programm der Kasseler Musiktage sehe ich eine wichtige Hilfestellung für uns als Hörer, zu lernen, die Neue Musik zu verstehen.

Ich danke dem Hessischen Rundfunk für sein Engagement bei den Kasseler Musiktagen, mit dem er maßgeblich zu dem Erfolg des Musikfestes auch jenseits der Grenzen Hessens beiträgt. Den Veranstaltern sowie allen Musikerinnen und Musikern wünsche ich viel Erfolg und den Gästen gute musikalische Erlebnisse.

A handwritten signature in black ink, reading "Chr. Hohmann-Dennhardt". The signature is written in a cursive, flowing style.

Dr. Christine Hohmann-Dennhardt
(Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst)

Grußwort

Wir stehen kurz vor der Schwelle in das nächste Jahrtausend. In vielen Bereichen unserer Gesellschaft, ja weltweit, wird derzeit diskutiert, wie unsere Zukunft aussieht, wohin die Reise in das nächste Jahrhundert führen wird. Niemand weiß, wohin die Entwicklung in den Bereichen Wirtschaft, Wissenschaft, Politik, Kunst und Kultur steuern wird. Man kann nur versuchen, in der Gegenwart eine Bestandsaufnahme vorzunehmen und Tendenzen aufzuzeigen, die darauf schließen lassen, mit welchen Chancen und Problemen in der Zukunft zu rechnen ist.



Die Ungewißheit über die zukünftige Entwicklung trifft auch auf die Musik des 21. Jahrhunderts zu. Wer weiß schon heute, welche Komponisten im nächsten Jahrtausend Musikgeschichte schreiben werden bzw. welche musikalischen Neuheiten und Strömungen es geben wird? Was uns bleibt, ist eine Art Bestandsaufnahme am Ende des 20. Jahrhunderts über die vergangene musikalische Epoche zu machen. Vielleicht lassen die musikalischen Tendenzen der Gegenwart auf die Perspektiven in der Zukunft schließen.

Von daher finde ich es positiv, daß die diesjährigen Kasseler Musiktage die Spannweiten und Augenblicke der Musik im 20. Jahrhundert zum Thema haben. Zu diesem besonderen Kunstgenuß darf ich alle Gäste aus nah und fern sehr herzlich in unserer nordhessischen Metropole willkommen heißen.

Als eines der ältesten Musikfestivals Europas sind die Kasseler Musiktage auch in diesem Jahr wieder eine kulturelle Bereicherung für unsere Stadt. Den Kasseler Musiktagen gelingt es immer wieder, ein international anerkanntes Musikereignis mit nicht alltäglichen, aber anspruchsvollen Elementen hervorzubringen. Werke der Klassischen Moderne von Béla Bartók und Igor Strawinsky sowie der jungen und jüngsten Perspektiven von Caspar Johannes Walter und Toru Takemitsu sind Teil eines anspruchsvollen und interessanten musikalischen Programms.

Dem Veranstalter, dem Verein Kasseler Musiktage, und den Künstlern danke ich für ihren engagierten Einsatz, der wesentlich dazu beiträgt, daß die Kasseler Musiktage schon jahrzehntelang ein künstlerisch hochqualifiziertes und musikwissenschaftlich fundiertes Musikfestival sind. Den zahlreichen Kunstliebhabern unserer Stadt und den Gästen aus nah und fern wünsche ich bei den diesjährigen Kasseler Musiktagen erlebnisreiche und klangvolle Stunden.

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Georg Lewandowski'. The signature is stylized and somewhat cursive.

Georg Lewandowski (Oberbürgermeister der Stadt Kassel)

Grußwort

Kultur hat es zur Zeit nirgendwo einfach. Dies haben die Kasseler Musiktage in diesem Jahr empfindlicher zu spüren bekommen als je zuvor. Um so mehr freue ich mich über das trotz aller Schwierigkeiten Erreichte. Die Konzerte werden nicht nur viel von den Spannweiten, sondern auch von dem musikalischen Reichtum unseres zu Ende gehenden Jahrhunderts hörbar werden lassen. Es wird möglich sein, wesentlichen Facetten dieses 20. Jahrhunderts zu begegnen - von den Klassikern und den Repräsentanten der Moderne bis hin zur „Rising Generation“ der Komponisten vielleicht schon des 21. Jahrhunderts.



Zu all dem wird der Hessische Rundfunk Entscheidendes beitragen. Aber er tut das nur, weil auch „vor Ort“ das Engagement für die Sache stimmt. Denn nur wo sich die Region mit einer Kulturtradition identifiziert, kann der Hessische Rundfunk unterstützen und fördern; ersetzen kann er die Initiativen von Stadt, Land und dem „Verein Kasseler Musiktage“ selbst nicht.

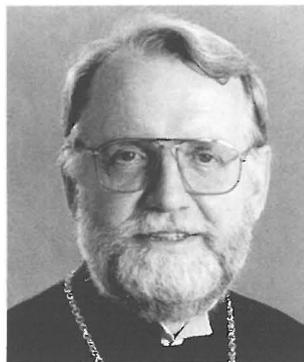
In diesem Sinne hoffe ich auf gute Gründe für eine aktive Zusammenarbeit zwischen den Kasseler Musiktage und dem Hessischen Rundfunk weit über 1996 hinaus, und wünsche dem anspruchsvollen Programm dieses Jahres einen fruchtbaren und erfolgreichen Verlauf.

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Klaus Berg'.

Prof. Dr. Klaus Berg
(Intendant des Hessischen Rundfunks)

Grußwort

„Musik des 20. Jahrhunderts“ - man könnte sich an Worte des Philosophen Hegel erinnert fühlen: Musik als „ihre Zeit, in Töne gefaßt“. Unser Jahrhundert ist durch Spannungen, äußerst divergierende Kräfte, ja Explosionen geprägt. Die Künste, besonders die Musik registrierten solche Ereignisse seismographisch und kommentierten sie kritisch. Sie haben Ereignisse oft vorausgesehen und -gespürt. Von der klassischen Moderne bis zur Post-Moderne läßt sich das hörend nachvollziehen und nacherleben. Zugegeben: In die Kirche drang solche Vertonung der Zeit, wie wir sie aus der Musik von Schönberg und Webern, später von Huber, Dallapiccola, Nono und Zimmermann hören können, nur mit Verspätung ein, nur zögernd und bis heute immer noch sehr skeptisch auf- und angenommen. Doch mit Stolz darf gesagt werden, daß dies nicht für Kassel und unsere Landeskirche gilt - dank der langjährigen Arbeit von Klaus Martin Ziegler, der die Martinskirche zu einem Zentrum für neue und neueste Musik machte und dort immer wieder jene Spannweiten zu Gehör brachte. Große Augenblicke gab es bei vielen Uraufführungen, Augenblicke, in denen sich die Erfahrung der „happy new ears“ (John Cage) ereignete, Anfang und Zeichen eines umfassenden Neuwerdens. Rückblickend auf ein Jahrhundert werden diese Kasseler Musiktage aber auch deutlich machen, was uns an bleibender Verpflichtung als Aufgabe gegeben ist. So kann es auch in Zukunft immer wieder zu einem neuen, verwandelnden Hörereignis kommen, das auf eine Dimension verweist, die Anna Magdalena Bach in ihrem Tagebuch andeutete: „Die wirkliche Musik erwarten wir doch bloß“.



In diesem Sinne wünsche ich den Kasseler Musiktagen ein gutes Gelingen und allen Hörerinnen und Hörern „happy new ears“.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'C. Zippert', written in a cursive style.

Dr. Christian Zippert
(Bischof der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck)



Pablo Picasso: Raub der Sabinerinnen, 1962

Die eigentlichen Bilderstürmer zu Beginn unseres Jahrhunderts waren Strawinsky, Hindemith und Bartók, natürlich auch Ives, Varèse und so manch anderer, nicht aber Schönberg. 1921 schrieb der Doyen der 2. Wiener Schule den berühmt-berüchtigten Satz: „Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der Deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre gesichert ist“. Doch nicht nur Schönberg, auch Strawinsky und Bartók suchten nach neuen Verbindlichkeiten. Allen „Sacre“- und „Mandarin“-Krawallen zum Trotz wollten sie - auf jeweils ihre Weise - Schule bildende Meisterwerke schaffen. Klassische Moderne nennt man das heute - fast hundert Jahre danach!

Donnerstag, 31. Oktober, 19.30 Uhr, Festsaal der Stadthalle

SINFONIEKONZERT I - Klassische Moderne

Béla Bartók (1881-1945)

Der wunderbare Mandarin (1919)

Ballett-Pantomime in einem Akt
von Menyhért Lengyel

Werkeinführung siehe S. 17

Handlung siehe S. 18

Pause

Igor Strawinsky (1882-1971)

Oedipus Rex (1927)

Opern-Oratorium in 2 Akten
Text: Jean Cocteau

Werkeinführung siehe S. 20

Keith Lewis — Oedipus
Roland Herrmann - Kreon/Bote
Dunja Vejzovic - Iokaste
Markus Schäfer - Hirt
Reinhard Hagen - Tiresias
Hermann Treusch - Sprecher

Konzertchor Darmstadt
Einstudierung: Wolfgang Seeliger

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Dirigent: János Fürst

Sinfoniekonzert I



Täglich, nicht alltäglich!

5 Jahre MÖVENPICK in Kassel!

Ein herzliches DANKESCHÖN
allen unseren Gästen,
dem MÖVENPICK-BRUNCH,
unserem "schnellen", köstlichen
LUNCH-BUFFET,
dem BUFFET SUISSE
oder unserem neuen
PASTA-BASTA Buffet -
genießen Sie weiterhin unsere
köstliche MÖVENPICK -KULINARIA!

Wir freuen uns,
Ihre Gastgeber in Kassel zu sein!

Übrigens:

Wollen Sie Silvester mit uns feiern?

Frau Friedel informiert Sie gern
über unseren SILVESTER BALL
(Tel.: 0561 - 72 85-146)

Kassel



MÖVENPICK HOTEL

In der Kurfürsten Galerie · Spohrstrasse 4 · 34117 Kassel
Telefon 05 61/72 85-0 · Telefax 05 61/72 85-118

Werkeinführungen

Béla Bartók: Der wunderbare Mandarin

Obwohl sich Béla Bartók aufgrund der Ablehnung, die ihm das öffentliche Musikleben Ungarns entgegenbrachte, 1912 weitgehend von der Komposition auf seine Forschungen zur Bauernmusik zurückgezogen hatte, konnte der Mißerfolg der darauffolgenden Jahre, in denen lediglich kleinere Klavierstücke entstanden, seine große Neigung für die Bühne nicht schmälern. Die erfolgreichen Uraufführungen des Tanzspiels *Der holzgeschnitzte Prinz* (1917) und der einaktigen Oper *Herzog Blaubarts Burg* (1918), die nach Bartóks eigener Einschätzung den entscheidenden Umschwung in der Haltung des Budapester Publikums gegenüber seinen Werken brachte, bestärkten den Komponisten in der Idee, ein neues Bühnenwerk zu schreiben. Anregung erfuhr dieses Vorhaben auch durch die Begegnung mit Strawinskys *Le Sacre du Printemps*, das Bartók 1917 im Klavierauszug kennenlernte. Das Werk machte einen nachhaltigen Eindruck auf ihn: Bartók fand in harmonischer Hinsicht gewissermaßen die Bestätigung seines eigenen Schaffensweges und machte darüber hinaus Bekanntschaft mit einer von Grund auf revolutionären Rhythmik. Die Kompromißlosigkeit des *Sacre* regte Bartók zur weiteren Radikalisierung seiner eigenen Klangsprache und Ästhetik an und weckte in ihm die Idee, ein neues Ballett zu schreiben, in welchem die Energie des Rhythmus´ und die Dynamik des Verlaufs einen in der Musik bisher nicht gekannten Grad erreichen sollten. Ein diesen Vorstellungen entsprechendes Sujet fand Bartók noch im selben Jahr in der einaktigen Pantomime *Der wunderbare Mandarin* von Menyhért Lengyel, einem fünf Jahre zuvor entstandenen und ursprünglich für Diaghilews `Ballets russes´ gedachten Libretto. Im Herbst 1918 begann Bartók mit der Komposition, das Werk wurde im darauffolgenden Jahr als Klavierauszug fertiggestellt. Eine Instrumentierung des Balletts erfolgte 1924.



Béla Bartók

Bereits die ersten Takte der Ouvertüre versetzen den Zuhörer in das Zentrum der neuen Ästhetik und konfrontieren ihn mit ungewöhnlicher Dynamik und Energie, wie sie selbst bei Strawinsky kaum zu finden ist. Über einer rotierenden Figur der Violinen pulsiert ein rhythmisch wiederholter Akkord der Holzbläser. Als dritte Klangschicht treten Signalmotive der Posaunen in unruhigem, synkopiertem Rhythmus dazu. Die stilistische Neuartigkeit des *Wunderbaren Mandarins* liegt im Mangel einer melodisch-harmonischen Entwicklung, an deren Stelle die Hauptelemente Klang und Bewegung treten. Die kurzen Signalmotive scheinen Autohupen nachzuahmen, man fühlt sich unweigerlich in das hektische Treiben einer Großstadt versetzt. Die rhythmische Energie ebbt in dem Moment ab, in dem der imaginäre Blick des Betrachters in das Zimmer des Mädchens und der Strol-

che eintaucht. Den nacheinander eintretenden Freiern sind eigene Motive zugeordnet: So wird das Komische der Liebeswerbung des alten Kavaliers durch Posaunenglissandi versinnbildlicht, der Jüngling erscheint vor dem Hintergrund weicher melodischer Motive. Dennoch erschöpft sich die Musik nicht in rein tonmalerischer Illustration. Die immer wiederkehrende rhythmische Spannung und Energie, die ihren Höhepunkt in der Jagd der Strolche auf den Mandarin findet, sowie die fast brutale Roheit des Klangs beziehen sich auf den tieferen Gehalt des Librettos. Die Apotheose des Urgewaltigen und des Instinkts sind letztlich Ausdruck der Kraft einer alles überwindenden Liebe: Erst nachdem der Mandarin das Mädchen umarmt hat und seine Sehnsucht gestillt ist, stirbt er.

Nach der Fertigstellung des Particells vergingen sieben Jahre, bevor Bartók mit seinem Werk an die Öffentlichkeit treten konnte. Die Uraufführung des Balletts an der Kölner Oper verursachte Ende 1926 einen Skandal, der denjenigen des *Sacre* in Paris 13 Jahre zuvor noch übertraf. Die Empörung richtete sich dabei weniger gegen das Neuartige der Musik, als gegen das 'unmoralische' Sujet. Und so sollte die Premiere gleichzeitig die vorerst letzte Aufführung des *Wunderbaren Mandarins* an einer deutschen Bühne sein. Auf Anordnung des damaligen Oberbürgermeisters von Köln Konrad Adenauer wurde das „Dirnenstück“ vom Spielplan abgesetzt. Da das Werk auch vom ungarischen Ministerium als unaufführbar eingestuft und eine szenische Aufführung mit allen Mitteln verhindert wurde, erfolgte für die Budapester Premiere die Umarbeitung in eine sinfonische Suite mit nur unwesentlichen Kürzungen. In den darauffolgenden Jahren trat das Ballett jedoch einen beispiellosen europäischen Triumphzug an. In den 50er und 60er Jahren zählte es schließlich auch in der Bundesrepublik Deutschland zu den zehn meistaufgeführten Balletten.

Torsten Brandt

Die Handlung

Ein armseliges Zimmer in der Vorstadt

Erster Strolch durchstöbert seine Taschen nach Geld - ohne Erfolg. Der zweite sucht in der Schublade des Tisches ebenso vergebens. Dritter Strolch erhebt sich vom Bett, geht auf das Mädchen zu, gebietet ihm energisch, sich an das Fenster zu stellen und Männer von der Straße heraufzulocken, die ausgeraubt werden sollen. Das Mädchen widersetzt sich. Die drei Strolche wiederholen den Befehl. Das Mädchen gibt endlich unwillig nach und geht zögernd zum Fenster. (1. Lockspiel) Es erblickt einen Mann - schon kommt er die Treppe herauf. Die Strolche verbergen sich. Der alte schäbige Kavalier tritt ein, macht komische Liebesgebärden. „Hast du Geld?“ - „Geld ist nebensächlich, Hauptsache ist Lie-

bel“ Er wird immer zudringlicher. Die drei Strolche springen schließlich aus ihrem Versteck hervor, ergreifen den alten Kavalier und werfen ihn hinaus.

Sie wenden sich zornig an das Mädchen und nötigen es, abermals an das Fenster zu gehen. (2. Lockspiel) Das Mädchen erblickt wieder jemanden. Die Strolche verbergen sich. Der schüchterne Jüngling erscheint in der Tür. Er kann sich vor Verwirrung kaum fassen. Das Mädchen streichelt ihn, um ihn zu ermutigen, befühlt inzwischen seine Taschen („Geld hat er keines“), zieht ihn an sich und beginnt mit ihm einen anfangs ziemlich schüchternen Tanz. Der Tanz wird bewegter und leidenschaftlicher, doch die Strolche springen hervor, erfassen den Jüngling und werfen auch ihn hinaus. Sie wenden sich an das Mädchen: „Sei doch gescheit, hol uns doch einen Mann, den wir brauchen können.“ (3. Lockspiel) Sie erblickt mit Schaudern eine unheimliche Gestalt auf der Straße, die man alsbald die Treppe emporsteigen hört. Die Strolche verbergen sich erneut. Der Mandarin tritt ein, bleibt unbeweglich in der Tür stehen. Das Mädchen flieht entsetzt an das andere Ende des Zimmers. Allgemeine Bestürzung. Die Strolche winken verstohlen aus ihren Verstecken dem Mädchen, es solle doch etwas beginnen, den Mandarin etwas näher locken, ihn bestriicken. Das Mädchen überwindet ihren Abscheu und lockt den Mandarin: „Komm doch näher! Weshalb stehst du so unbeweglich und starrst mich an?“ Der Mandarin tut zwei Schritte. Das Mädchen: „Noch näher! Setz dich auf den Stuhl!“ Der Mandarin setzt sich. Das Mädchen ist unschlüssig. Wieder schaudert sie zurück. Sie bezwingt schließlich ihren Widerwillen und beginnt zaghaft einen Tanz. Der Tanz wird nach und nach, der begleitenden Musik gemäß, mutiger und gipfelt zum Schluß in einem wilden erotischen Tanz. Der Mandarin blickt das Mädchen während des ganzen Tanzes unverwandt und mit starrem Blick an, in welchem das beginnende Aufflammen seiner Leidenschaft kaum merklich ist. Das Mädchen sinkt dem Mandarin in den Schoß; er fängt in fieberhafter Aufregung zu zittern an. Doch das Mädchen erschauert vor seiner Umarmung, will sich von ihm losreißen, was ihr auch schließlich gelingt. Es beginnt eine immer wilder werdende Jagd des Mandarins nach dem fortwährend fliehenden Mädchen. Der Mandarin stolpert, fällt, erhebt sich aber blitzschnell und setzt seine Jagd noch leidenschaftlicher fort. Er erreicht das Mädchen. Sie kämpfen miteinander. Die Strolche springen hervor, erfassen den Mandarin, reißen ihn vom Mädchen los. Sie berauben ihn seines Schmuckes, seines Geldes. Aber, da er nun ausgeplündert ist: „Was sollen wir nun mit ihm beginnen?“ - „Wir müssen ihn umbringen, im Bett unter den Kissen ersticken.“ Man schleppt ihn zum Bett, wirft ihn darauf, überhäuft ihn mit Kissen, Decken und wirft auf alles das noch verschiedene schwere Gegenstände. Einer der Strolche setzt sich zum Schluß sogar selber darauf. Man wartet eine Weile, dann steigt der Strolch vom Bett herab. Alle drei entfernen sich etwas. „Nun muß er erstickt sein.“ Plötzlich erscheint der Kopf des Mandarins zwischen den Kissen, er blickt sehnsüchtig nach dem Mädchen. Die vier Personen erschauern, stehen bestürzt da. Die drei Strolche überwinden endlich ihr Grauen. Sie ziehen den Mandarin unter den Kissen hervor, halten ihn fest. Sie beraten sich, wie er getötet werden könnte. Der eine

Strolch sucht ein altes rostiges Schwert hervor und sticht dreimal in den Mandarin. Dann lassen sie ihn los: Er wankt, strauchelt, scheint fast zusammenbrechen. Plötzlich rafft er sich auf und stürzt sich auf das Mädchen. Die drei Strolche hindern ihn daran und halten ihn wieder fest. Sie beraten, wie sie sich des Mandarins endlich entledigen könnten. „Hängen wir ihn auf.“ Sie schleppen den sich sträubenden Mandarin in die Mitte des Zimmers und hängen ihn an den Lampenhaken. Die Lampe fällt zur Erde - erlischt. Der Körper des Mandarins fängt an, grünlich-blau zu leuchten - seine Augen heften sich starr auf das Mädchen. Die vier Personen richten ihre Blicke entsetzt auf den Mandarin. - Endlich kommt dem Mädchen der rettende Gedanke. Sie winkt den Strolchen: „Nehmt den Mandarin herab!“ Die Strolche gehorchen. Der Mandarin fällt zu Boden und stürzt sich sofort auf das Mädchen. Das Mädchen widersetzt sich nicht mehr- die beiden umarmen einander. Die Sehnsucht des Mandarins ist nun gestillt, seine Wunden fangen an zu bluten, er wird immer schwächer und stirbt nach kurzem Todeskampf.

aus: *Der Wunderbare Mandarin. Pantomime in einem Akt. Libretto von Menyhért Lengyel, UE, New York, 1926*

Igor Strawinsky: Oedipus Rex

Als sich Strawinsky im Herbst 1925 mit dem Stoff des *Oedipus Rex* zu befassen begann, schwebte ihm von Anfang an eine Oper in lateinischer Sprache vor, und zwar über ein Sujet aus der antiken Tragödie, das jedermann bekannt sein müsse. Auf diese Weise, so Strawinsky, könne er „das Stück als solches“ hinter sich lassen und seine Idee, „Kunst als artifizielles Kunstwerk bewußt zu machen“, verwirklichen. Nicht um die Rekonstruktion des antiken Dramas oder eine neuzeitliche Psychologisierung ging es ihm also, sondern um die verfremdende Bearbeitung eines als bekannt vorausgesetzten Modells. Die Entscheidung für die lateinische Sprache hatte zwei Gründe: zum einen die in jener Zeit aufbrechende tiefe Religiosität, die ihn veranlaßte, wieder in die russisch-orthodoxe Kirche einzutreten, zum anderen die Idee, daß ein für Musik bestimmter Text einen gewissen monumentalen Charakter erhalten könne durch die rückwärtsgerichtete Übersetzung aus einer weltlichen in eine 'religiöse' Sprache. Als Bearbeiter des Sophokles-Stoffes konnte Jean Cocteau gewonnen werden, dessen *Antigone*-Fassung Strawinsky einige Jahre zuvor tief beeindruckt hatte, die Übersetzung ins Lateinische erfolgte durch den französischen Geistlichen Jean Daniélou.

Moderiert wird das Stück von einem Sprecher, der in der Art eines Zeremonienmeisters den Auftritt der Personen in der Landessprache anzusagen und dem Publikum das Ge-

schehen im Telegrammstil in Erinnerung zu rufen hat. Die distanzierende Wirkung, auf die Strawinsky mit der Einführung des Sprechers zielt, wird durch den lateinischen Textvortrag wesentlich unterstützt. Dieser hebt zum einen den liturgisch-sakralen Charakter des Opern-Oratoriums hervor, zum anderen dient er der bewußten Verschleierung eines als bekannt vorausgesetzten Sujets. Strawinsky behandelt den Text darüber hinaus nicht als sinntragendes Element, sondern lediglich als phonetisches Klangmaterial, das er beliebig zerstückeln kann. Die Entsemantisierung des Theaters zugunsten einer uneingeschränkten Autonomie der Musik provoziert die Verständnislosigkeit des Publikums. Das Agieren der Darsteller ist bis auf das Notwendigste reduziert. Strawinsky wünschte kein Handlungs-drama, sondern ein Stilleben: Er wollte das „Drama in Musik einfrieren“.



*Pablo Picasso:
Portrait von Strawinsky, 1920*

Das auf Entfremdung und starre Statuarik zielende Aufführungskonzept findet auf kompositorischer Ebene seine Entsprechung in der Ausdruckslosigkeit und Emotionslosigkeit der Solistenpartien. Strawinsky bedient sich zu diesem Zweck der musikalischen Ironie. Bereits bei der Betrachtung des ersten Gesanges des Oedipus – hier handelt es sich um jene im Formenkodex der Oper exponierte Stelle, an der sich der Protagonist vorstellt – fällt der spezifische, angestammte Hörgewohnheiten konterkariierende Tonfall auf, in dem Strawinsky seinen Oedipus zu Wort kommen läßt: Die Arie zeigt keinerlei Affektdarstellung oder Gefühlsentwicklung. Auch dienen die Koloraturen nicht der Verzierung einzelner Wörter oder Endsilben, sondern kleiden – in einer an den einstimmigen Kirchengesang erinnernden melismatischen Kettenbildung – den Text gleichförmig ein und lassen diesen dadurch gekünstelt und unecht wirken. Daß Oedipus seine Partie *dolce* vorzutragen hat, erhöht die groteske Wirkung der Koloraturen, und verleiht dem Gesang wehleidige Züge. Oedipus, der Ruhmreiche, wird musikalisch als der Hilflose entlarvt. Derartige musikalische Personencharakterisierungen stehen quer zum Erhabenheitstopos und zur kathartischen Wirkung der Tragödie und erregen nicht Furcht und Mitleid, sondern Distanzierung und Befremden. Mit dem Konzept, „eine ferne Welt nicht durch Vermenschlichung, nicht durch Verringerung, sondern durch Vergrößerung der Entfernung näherzurücken“, greift Strawinsky somit tief in das Rezeptionsverhalten und die Zielsetzung der Tragödie ein.

Wegen finanzieller Schwierigkeiten mußten sich Strawinsky und Diaghilew im Mai 1927 mit einer konzertanten Uraufführung zufriedengeben. Das Publikum reagierte reserviert

und Diaghilew, zu dessen 20jährigem Bühnenjubiläum mit den 'Ballets russes' das Werk gedacht war, bezeichnete es sogar als „sehr makabres Geschenk“. Die dramatischen Möglichkeiten wurden erst bei der szenischen Uraufführung Anfang 1928 unter Otto Klemperer an der Krolloper Berlin offenbar. Trotz des damaligen großen Erfolges wurde *Oedipus Rex*, das als ein Hauptwerk des Neoklassizismus gilt, nie zu einem Repertoirestück.

Torsten Brandt

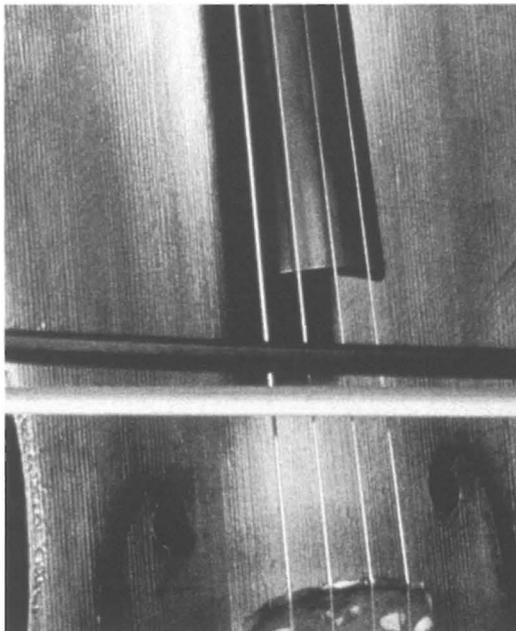


Théodore Strawinsky: Skizze zu Oedipus Rex



Aufmerksam zuhören, Probleme besser verstehen, um bessere Lösungen erarbeiten zu können: das ist unsere Idee einer neuen Art des Business-Banking. Daß man im Zuhören aber auch Entspannung und Abstand vom Business finden kann, erleben Sie bei den Konzerten und Veranstaltungen,

Zuhören: Die neue Art des Business-Banking.



zu denen wir Ihnen interessante Begegnungen, angenehme Unterhaltung und viel Vergnügen wünschen.

Helaba

Näher am Business.

Landeskreditkasse zu Kassel
Niederlassung der Landesbank
Hessen-Thüringen Girozentrale

 Finanzgruppe

**Donauesschingen:
»Ein nationales Kulturdenkmal, international
unerseztlich und erstaunlich lebendig.«**

(Eleonore Büning, DIE ZEIT)



NEU

**Josef Häusler
SPIEGEL DER NEUEN MUSIK: DONAUSSCHINGEN**

Chronik - Tendenzen - Werkbesprechungen

Mit vollständiger Dokumentation der Konzerte 1921-1996, einem Register sowie Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber. 516 Seiten mit ca. 100 Abbildungen, z.T. vierfarbig; gebunden mit Schutzumschlag. ISBN 3-7618-1232-9

DM 98,-

Anlässlich des 75jährigen Bestehens der Donaueschinger Musiktage schildert Josef Häusler in seinem fesselnd geschriebenen Buch den Weg der Musiktage vom sommerlichen Kammermusikfest zum inter-

national renommierten Festival für zeitgenössische Musik.

Dieses Buch ist mehr als nur die Chronik eines Festivals:

Die eingehenden Werkbetrachtungen formen sich, im Verein mit historisch übergreifenden Reflexionen, zu einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts - einem mit attraktiven Bildern illustrierten Kompendium und Lesebuch, das sich ebenso zum Nachschlagen eignet wie zum Schmökern.



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>

Freitag, 1. November, 11.00 Uhr, Lutherkirche

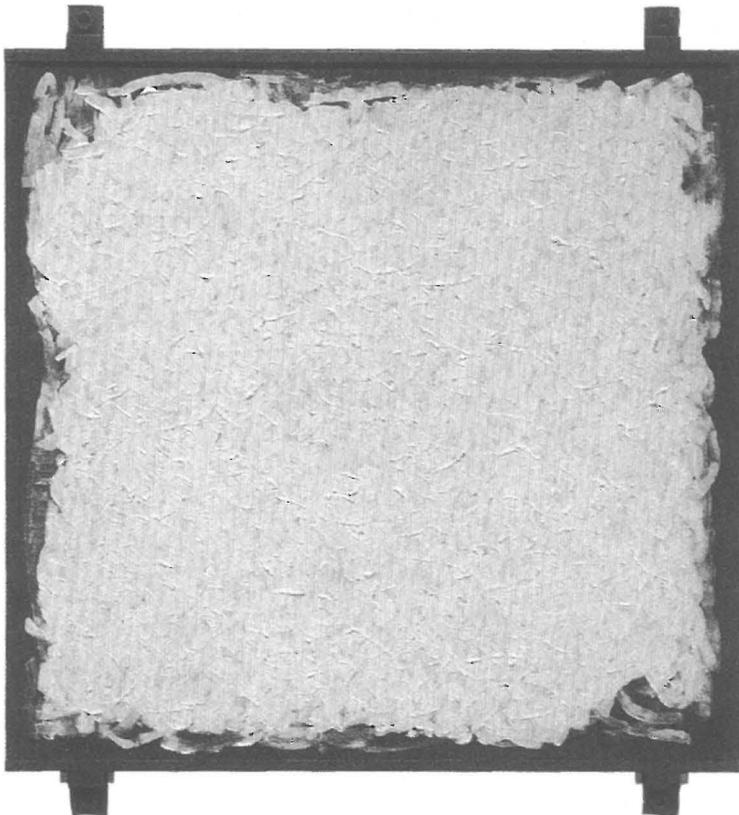
REFLEXION I

Entgrenzungen - Emanzipationen

Blicke auf die Musik des 20. Jahrhunderts

Ein Vortrag von
Josef Häusler

Wenige Jahre vor dem Jahrhundertwechsel sind Rückschau und Bilanzen überall und in allen Etagen von Gesellschaft, Politik und Kultur angefragt. Auch für die Musik des 20. Jahrhunderts, die die unterschiedlichsten großen Augenblicke und die konträrsten Spannungsbögen positiv wie negativ in sich birgt. Josef Häusler, der lange eines der wichtigsten Zentren der Musik unserer Zeit – die Donaueschinger Musiktage – aktiv mitgestaltet hat, will einige wichtige Entwicklungen aufzeigen – und kommentieren.



Robert Rymann: Archive, 1980

Quo vadis musica? Das ist lange nach Ives mehr denn je eine schwer zu beantwortende Frage. Die Antworten stecken im heutigen Komponieren, soviel ist gewiß, aber sie sind ebenso wenig verbindlich zu erkennen, als vor hundert Jahren, zwischen 1890 und 1900. Was ist in der Musik „Zeit“? Was „Stille“? Was weist zurück, was nach vorn? Was bleibt und wohin geht der Weg? Gilt überhaupt noch die Kategorie „Fortschritt“? Fragen über Fragen ...

Freitag, 1. November, 19.30 Uhr, Martinskirche

SINFONIEKONZERT II – Aktualität

Charles Ives (1874-1954)

The Unanswered Question (1906; rev. Fassung ~1935)

Werkeinführung siehe S. 29

Karlheinz Stockhausen (*1928)

Der Gesang der Jünglinge (1956)

Werkeinführung siehe S. 31

Caspar Johannes Walter (*1964)

Vier Stücke gegen den Stillstand (1992-1995)
für Trompete und Orchester

Sostenuto e cantabile

Comodo

Con moto, wie auf unruhigem Meer

Calmo, windstill

Werkeinführung siehe S. 35

Toru Takemitsu (1930-1996)

From me flows what you call time
für 5 Schlagzeuger und Orchester (1990)

Werkeinführung siehe S. 36

Reinhold Friedrich - Trompete

Knut Weinstock

Konrad Graf

Burkhard Roggenbruck

Andreas Boettger

Yuko Suzuki - Schlagzeug

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Dirigent: Carl Saint Clair



Zeigen, was in uns steckt!
Handeln, wo sich Chancen bieten!

Wir wollen Nordhessens

Image

verbessern

Stärken

sichtbar machen und vermarkten

Initiativen

bündeln

Profil

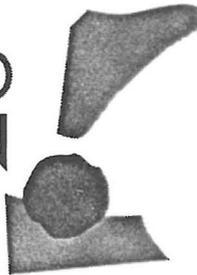
nach außen tragen

Aktive

in unserem Förderkreis zusammenführen

Machen Sie mit!

NORD
HESSEN
HAT'S



PRO NORDHESSEN e.V.

Kurfürstenstr. 9 • 34117 Kassel

Tel. 05 61/78 91-257 • Fax 05 61/78 91-243

Werkeinführungen

Charles Ives: The Unanswered Question

Im Hauptberuf war der 1874 in Danbury, Connecticut, geborene Ives ein erfolgreicher und innovativer Versicherungsfachmann. Daß man ihn später als 'Schubladenkomponisten' bezeichnete, hängt jedoch nicht unbedingt mit seiner Bürotätigkeit zusammen, sondern rührt aus der Tatsache, daß Ives nur einen Teil seiner Kompositionen für eine Aufführung vorsah. Dieser Teil stieß jedoch zu Ives' Lebzeiten beim Publikum auf weitgehendes Unverständnis, erst eine posthume Rezeption verschaffte seinen Werken die ihnen gebührende Anerkennung. Von seinem Vater hatte Ives zunächst eine fundierte musikalische Ausbildung erhalten, und an der Yale University belegte er Kompositionskurse bei Horatio Parker, dessen konservative Musikauffassung bei Ives einigen Widerspruch erregte. Die Ablehnung einer überkommenen traditionellen Harmonik sowie die Bereitschaft zur experimentierenden Öffnung und Pluralität in allen Aspekten wurden prägend für Ives' kompositorische Haltung. Anders als bei Schönberg rührt die Verwendung atonalen Materials jedoch aus dem amerikanischen Transzendentalismus und ist damit ein Relikt des 19. Jahrhunderts. So weist Ives' Credo, Musik sei genauso ein Ausdruck des Universums wie das Universum ein Ausdruck der Musik, deutliche Spuren einer romantischen Metaphysik auf.



Charles Ives

The Unanswered Question gehört zu den wenigen Werken, die zu Ives' Lebzeiten aufgeführt wurden. In den Aufführungsanweisungen fordert Ives eine "off stage" postierte Streichergruppe, die in tonalen Akkorden eine Hintergrundmusik des "Schweigens der Druiden" erklingen läßt. Vor dieser Hintergrundmusik spielt sich – dem Hörer sichtbar – ein atonal strukturierter Dialog ab zwischen der "ewigwährenden Sinnfrage" der Trompete und einer immer drängenderen "Jagd nach der unsichtbaren Antwort" einer Holzbläsergruppe. In der sechsten Etappe dieses Bläserdialogs ereignet sich eine Wende, die den Schluß des kurzen Werkes herbeiführt: Hier erklingt die Fragesequenz der Trompete über einem chromatischen Cluster der Flötengruppe. Nach Ives repräsentiert dieser Cluster eine "geheime Konferenz" der Antwortenden, bei der sie die Zwecklosigkeit ihres Unterfangens erkennen und nun die Frage der Trompete nachäffen. Nachdem sie verklungen sind stellt die Trompete ein letztes Mal die Frage, und das "Schweigen" der Streicher klingt in "völliger Abgeschlossenheit" aus.

Elmar Juchem

INSTITUT FÜR NEUE MUSIK UND MUSIKERZIEHUNG

Grafenstraße 35, 64283 Darmstadt
Telefon (06151) 2 30 62, Fax (06151) 15 15 53

51. Arbeitstagung

1. bis 5. April 1997 in Darmstadt

Kongreß:

Alternativen

(Referate mit Diskussion)

Leitung: Prof. Johannes Fritsch, Prof. Dr. Ekkehard Jost

Seminare:

Großstadt und Musik
Diesseits und jenseits der Avantgarde
Der Jazz und die imaginäre Folklore
Qualitätskriterien sogenannter ernster Musik
Schulmusik zwischen den Trends
Sound Culture
Möglichkeiten und Gefahren des Internet
Experimenteller Instrumentenbau
Frauenmusik
Zwischen Exotismus und „Weltmusik“
Musik der Cross-Over-Szene

Instrumentalkurse/Workshops:

Klavier · Ensemble · Perkussion
Flöte mit ungewöhnlichen Klangerzeugern
Komponisten-Kolloquium

Konzerte · Performances · Roundtable

Prospekte ab Dezember 1996

Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*

Die Arbeit an der elektronischen Komposition *Gesang der Jünglinge* ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers. So mußten auch sehr viel differenziertere elektronische Klänge komponiert werden als bisher, da gesungene Sprachlaute wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellen - in der weiten Skala von den Vokalen (Klängen) bis zu den Konsonanten (Geräuschen) - und also eine Verschmelzung aller verwendeten Farben in einer Klangfamilie nur dann



Karlheinz Stockhausen

erlebbar wird, wenn gesungene Laute wie elektronische Klänge, wenn elektronische Klänge wie gesungene Laute erscheinen können. Die gesungenen Klänge sind an bestimmten Stellen der Komposition zum verständlichen Wort geworden, zu anderen Zeitpunkten bleiben sie reine Klangwerte, und zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Grade der Wortverständlichkeit. Einzelne Silben und Worte sind dem »Gesang der Jünglinge im Feuerofen« (3. Buch Daniel) entnommen. Wo immer also aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott.

Ebenso wesentlich wie ein so neues Erlebnis musikalischer Sprache ist auch das Folgende: In dieser Komposition wird die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum erstmalig vom Musiker gestaltet und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis erschlossen. *Der Gesang der Jünglinge* ist nämlich für 5 Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sein sollen. Von welcher Seite, von wievielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden, das alles wird für dieses Werk maßgeblich.

Der »Lobgesang der drei Jünglinge« ist eine Folge von Akklamationen aus den Apokryphen zum Buch Daniel, also weitgehend Allgemeingut. Die Komposition *Gesang der Jünglinge* bezieht sich auf die deutsche Fassung, die nach der Messe gebetet wird (es gibt mehrere gebräuchliche Übersetzungen des gleichen lateinischen Textes, von denen bei der Silben-

KASSELER MEISTERKONZERTE

FESTSAAL DER STADTHALLE KASSEL

Samstag, 30. November 1996, 19 Uhr
Sonderkonzert zum Verfassungstag
RADIO-SINFONIE-ORCHESTER
des Hessischen Rundfunks Frankfurt
Carl St.Clair
Wladimir Krainjew, Klavier

Montag, 2. Dezember 1996, 20 Uhr
RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
Rafael Frühbeck de Burgos
Sabine Meyer, Klarinette

Donnerstag, 16. Januar 1997, 20 Uhr
STAATLICHES SYMPHONIE-ORCHESTER RUSSLAND
Jewgenij F. Swetlanow
Nicolai Luganskij, Klavier

Dienstag, 4. Februar 1997, 20 Uhr
RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART
Georges Prêtre
Monika Leonhard, Klavier
Rainer Kussmaul, Violine
Helmar Stiehler, Violoncello

Donnerstag, 6. März 1997, 20 Uhr
SINFONIA VARSOVIA
LORD YEHUDI MENUHIN

Freitag, 21. März 1997, 20 Uhr
I MUSICI DI ROMA

Montag, 14. April 1997, 20 Uhr
JOCHEN KOWALSKI, Altus
LEO VAN DOESELAEER, Orgel
AMSTERDAMER BACH SOLISTEN

KONZERTDIREKTION LAUGS

Königsplatz 55 · 34117 Kassel

Kartenvorverkauf vier Wochen vor Konzerttermin bei
HNA Konzertkartenservice Königsplatz, Tel. 05 61/7 17 17

und Wortauswahl je und je Gebrauch gemacht wurde). Es folgen die Zeilen, die das sprachliche Material stellen:

Preiset (Jubelt) den(m) Herrn, ihr Werke alle des Herrn -
lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.

Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn -
preiset den Herrn ihr Himmel droben.

Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind -
preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn.

Preiset den Herrn, Sonne und Mond -
preiset den Herrnn, Nächte und Tage.

Preiset den Herrn, aller Regen und Tau -
preiset den Herrn, alle Winde.

Preiset den Herrn, Feuer und Sommersglut -
preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter.

Preiset den Herrn, Tau und des Regens Fall -
preiset den Herrn, Eis und Frost.

Preiset den Herrn, Reif und Schnee -
preiset den Herrn, Nächte und Tage.

Preiset den Herrn, Licht und Dunkel -
preiset den Herrn, Blitze und Wolken.

Das sind 9 Verse des Lobgesangs, der noch weitere 11 Verse in den gebräuchlichen Übertragungen enthält. (An Stelle von »Preiset« wurde je nach dem Zusammenhang »Jubelt« verwendet.)

Primär handelt es sich im Text um 3 Worte (preiset den Herrn), die ständig wiederholt und in deren Zusammenhang allerlei Dinge aufgezählt werden. Es ist klar, daß man diese Aufzählung beliebig fortsetzen oder auch nach der ersten Zeile abbrechen sowie Zeilen und Worte permutieren kann, ohne den eigentlichen Sinn zu ändern: »alle Werke«. Der Text kann also besonders gut in rein musikalische Strukturordnungen integriert werden (vor allem in die permutatorisch-serielle) ohne Rücksicht auf die literarische Form, auf deren Mitteilung oder anderes. Es wird mit den »Jünglingen« an ein kollektives Gedankengut erinnert: taucht irgendwann das Wort »preist« auf und ein andermal »Herrn« - oder umgekehrt

-, so erinnert man sich eines schon immer gekannten sprachlichen Zusammenhangs: die Worte werden memoriert, und dabei geht es vor allem darum, daß sie überhaupt und wie sie memoriert werden, und sekundär um den Inhalt im einzelnen; die Konzentration richtet sich auf das Geistliche, Sprache wird rituell.

Dem »Farb«-Kontinuum entsprechend ging die Komposition von der Vorstellung eines »Sprachkontinuums« aus: gesungene Lautgruppen sind an bestimmten Stellen der Komposition zum verständlichen Sprachzeichen, zum Wort geworden, zu anderen Zeitpunkten bleiben sie reine Klangqualitäten, Lautzeichen; und zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Grade der Sprachverständlichkeit. Diese werden entweder durch den Grad der Permutation von Worten im Satz, Silben im Wort, Phonemen in der Silbe, oder aber durch Vermischung einer Sprachform mit zusammenhangfremden Sprach- oder Klang-elementen hervorgerufen (jubilt; Son-synthetischer Klang-ne. Natürlich entstehen dabei auch neue Wortverbindungen, die nicht im Text enthalten sind: Schneewind, Eisglut, Feuerreif u.a.). Der klangliche Zusammenhang beeinflußt ebenso in ganz bestimmtem Maße die Sprachverständlichkeit (zum Beispiel Grade der Verräumlichung durch künstlichen Nachhall, Grade der Intensität, der Dichte gleichzeitiger oder aufeinanderfolgender Ereignisse usw.).

Gemeint ist also, durch die Auswahl einzelner Stufen aus einem Laut-Wort-Kontinuum »Sprache« aus der Komposition hervorgehen zu lassen. Es ist ja nicht so, daß sprachliche Verständlichkeit sich immer als plötzlicher Umschlag vom »sinnlosen« Laut zur Sprache einstellt - man denke nur an »undeutliches« Sprechen, »mit halbem Ohr zuhören«, »nicht ganz verstehen«; vielmehr ist auch vom Hören zum Verstehen kontinuierlicher Übergang möglich. Man kann sagen: je mehr die laut-klangliche Seite in einer Zeichenstruktur überwiegt, um so musikeigener ist sie; je mehr die wort-motivische Seite überwiegt (Klangverbindung mit festgelegten Bedeutungen), um so spracheigener ist sie; der Übergang ist fließend; und Sprache kann sich Musik, Musik kann sich Sprache nähern bis zur Aufhebung der Grenzen zwischen Klang und Bedeutung.

Wenn nun ein Hörer die deutschen Worte nicht versteht, so bleibt dennoch die strukturelle Funktion der »Reihe der Verständlichkeitsgrade« für ihn erkennbar; sie ist nämlich gekoppelt mit einer Reihe gradueller Transformationen gesungener Lautfolgen; die Transformationsgrade werden zunehmend den Klangverbindungen nicht gesungener Art ähnlich und können schließlich mit elektronischen vertauscht werden. So bedeutet eindeutige Wahrnehmung »gesungen« zugleich »höchster Verständlichkeitsgrad«; der Begriff »Verständlichkeit« ist also sowohl semantisch als auch klanglich-phonetisch differenziert.

Karlheinz Stockhausen

Caspar Johannes Walter: 4 Stücke gegen den Stillstand

Der Komponist und Cellist Caspar Johannes Walter wurde 1964 in Frankfurt/Main geboren. Er studierte Komposition bei V. D. Kirchner in Wiesbaden und bei J. Fritsch und C. Barlow in Köln. Walter war Stipendiat der Stadt Köln und des Künstlerhofs Schreyahn/Niedersachsen und repräsentierte die junge Kölner Musikergeneration bei Austauschprojekten des Goethe-Instituts in New York (1989) und Atlanta (1993). Seine Werke wurden mit einer Reihe renommierter Kompositionspreise ausgezeichnet und zur Teilnahme an den Weltmusiktagen 1994 in Stockholm und 1996 in Kopenhagen ausgewählt.

Zu seiner Komposition *4 Stücke gegen den Stillstand*, die im Rahmen der Kasseler Musiktage erstmals in Deutschland aufgeführt wird, schreibt der Komponist:

„Die *4 Stücke gegen den Stillstand* haben eine komplizierte Entstehungsgeschichte. Der Trompeter Reinhold Friedrich, mit dem ich seit 1985 immer wieder zusammenarbeiten konnte, beauftragte mich 1986, ein Stück mit solistischer Trompete zu schreiben; ich unternahm in den folgenden Jahren auch mehrere Versuche, die mir aber alle ungenügend erschienen. Durch meine 1990 begonnene Arbeit an den „durchscheinenden Etüden“, in denen die klangfarbliche Differenzierung der Instrumente und die Kultur einer variablen Klangmischung wesentliche Ziele waren, eröffnete sich folgende Perspektive: Der typische gerade und durchdringende Klang der Trompete sollte seltener, dafür ein in Bewegung befindlicher und zu weitgehender Mischung mit anderen Instrumenten befähigter Klang vorherrschend sein. Mit dieser Vorstellung und dem Wunsch, ein nicht sehr großes Orchester sehr biegsam einzusetzen, begann ich im Frühjahr 1992 erneut mit der Arbeit und konnte dann relativ schnell die ersten zwei Sätze abschließen. In dieser unvollständigen Form erhielt das Stück 1992 den Irino-Prize for Orchestra und wurde im Mai 1993 in Tokyo innerhalb der regulären Sinfoniekonzerte der New Japan Philharmonic uraufgeführt. Die ausgezeichnete Aufführung, bei der zahlreiche japanische Komponisten anwesend waren, war für mich eine bewegende Erfahrung.

Nach einer erneuten Pause entstanden im Sommer 1994 und im Frühjahr 1995 die beiden abschließenden Sätze. Das vollständige Stück ist Reinhold Friedrich und Reiko Takahashi Irino, der Witwe des Komponisten Yoshiro Irino und Stifterin des Irino-Preises gewidmet und gewann 1995 den Wettbewerb 'Wien Modern'.

Das erste der *4 Stücke gegen den Stillstand* ist relativ statisch. Zwei Glissandi ziehen sich durch das ganze Stück, das eine langsam aufsteigend, das andere langsam absteigend. Immer wenn sich diese Glissandi kreuzen (auch wenn sie sich in verschiedenen Oktavlagen befinden), bleibt der entsprechende Ton hängen. Bei der zweiten „Kreuzung“ auf glei-

chem Tonnamen verschwindet der Ton dann wieder. Die Glissandi sind so disponiert, daß jeder Kreuzungspunkt zweimal durchlaufen wird, so daß im Verlauf des Stückes langsam ein Akkord auf- und wieder abgebaut wird. Vor diesem Hintergrund setzen die Trompete und Teile des Orchesters einzelne Klangereignisse, die immer auf die Glissandi bezogen sind.

Das zweite Stück ist sehr viel trockener und wesentlich impulsiver. Trompete und Orchester sind fast wie ein Kammerensemble behandelt: Ständig wechselnde Klangverbindungen zwischen einzelnen Instrumenten schaffen eine gespannt-bewegte Grundsituation. Die Nummer 3 portraitiert die Oberfläche eines bewegten Meeres. Klangblöcke schieben sich ineinander und aus Reibungen entstehen Pulsationen.

Das letzte Stück beginnt als Krebs des ersten Stückes in ständig sich beschleunigendem Tempo. Am Schluß steht wie eine nicht zu beantwortende Frage ein exaltes tutti-Geflecht.“

Caspar Johannes Walter

Toru Takemitsu: From me flows what you call time

„Als ich anfang zu komponieren, haßte ich alles, was aus Japan kam. Aber nach meinem Studium der westlichen Musik entdeckte ich unsere eigene Tradition, und allmählich begann ich mich mit ihr zu befassen, sie zu studieren.“ Mit dieser Auskunft umriß der im Februar dieses Jahres verstorbene japanische Komponist Toru Takemitsu das Spannungsfeld, das sein künstlerisches Schaffen prägt. Takemitsu schlug in seiner Musik Brücken zwischen Ost und West, Tradition und Moderne und gilt heute nicht nur als der in Europa wohl bekannteste japanische Komponist sondern als Künstler von Weltrang.

From me flows what you call Time entstand als Auftragswerk anlässlich des hundertjährigen Bestehens der New Yorker Carnegie Hall. Dort wurde das Stück am 19. Oktober 1990 von dem kanadischen Percussion-Ensemble NEXUS und dem Boston Symphony Orchestra unter Leitung von Seiji Ozawa uraufgeführt.

Der Titel entstammt dem Gedicht *Clear Blue Water* von Makoto Ooka. „Als ich diese Worte las“, sagt Takemitsu, „stellte ich mir plötzlich vor, wie hundert Jahre durch diesen von Menschen gemachten und von solch besonderen Bedeutungen gefüllten Raum strömten,

den man Carnegie Hall nennt. Es war, als könnte ich die Halle aus den Ritzen zwischen den Lagen dieser Jahre murmeln hören: 'Aus mir fließt, was man Zeit nennt'. Das 'mir' im Titel bezieht sich also auf die Carnegie Hall, nicht auf den Komponisten.“

Da NEXUS aus fünf Spielern besteht, machte Takemitsu die Zahl fünf zu einem einheitsstiftenden Moment seines Werks. Das Hauptmotiv besteht aus fünf Noten und weist eine reine Quinte - also das Intervall von fünf Tönen - auf. „Ich erinnerte mich sofort an das tibetanische 'Wind-Pferd'“, sagte er. „Dabei handelt es sich um einen Brauch, den die tibetanischen Hochlandnomaden üben, wenn sie sich auf der Suche nach neuem Land auf Wanderschaft begeben. Es wird zur Weissagung im Rahmen einer bestimmten Zeremonie benutzt und besteht aus fünf Stoffbahnen, jede in einer anderen Farbe, die auf ein Seil gezogen und im Wind flattern gelassen werden. Von den Winden der jeweiligen Jahreszeit geweht, zeigen dann unzählige 'Wind-Pferde' den Weg, den die Nomaden gehen müssen, um den Ort ihres neuen Lebens zu finden.“



Toru Takemitsu

In seinen Erläuterungen zu dem Stück erklärt Takemitsu weiter: „Die fünf Farben der Stoffbahnen - Weiß, Blau, Rot, Gelb, Grün - haben jeweils ihre spezielle Bedeutung und sind dieselben wie jene, die von den fünf Buddhas ausströmen, die am Zentrum einer Mandara sitzen. Blau symbolisiert das Wasser, Rot das Feuer, Gelb die Erde, Grün den Wind und Weiß, als jene Farbe, die durch die Kombination der anderen vier erzeugt wird, bezeichnet den Himmel, die Luft, die himmlischen Mächte und schließlich das Nichts.“

„In diesem Werk korrespondiert die Rolle der fünf Solisten mit jeweils einer der fünf Farben des 'Wind-Pferdes'. Jeder der Solisten existiert als Teil eines unteilbaren Ganzen und bewahrt doch seine eigene Individualität. Aus diesem Grund sind sie so plaziert, daß sie das Orchester umrahmen und spielen sie auf Instrumenten, die ihrer jeweiligen Rolle entsprechen.“

„Da jeder der fünf Solisten eine wichtige Rolle übernimmt, ist dieses Werk kein gewöhnliches Konzert. Es ist ein Orchesterwerk, in dem uns das Orchester, wie die Natur, unbegrenzt umgibt; aus dieser Unbegrenztheit heraus nehmen die Solisten in begrenzten Formen wie Erde, Wind, Wasser und Feuer Gestalt an, um dann wieder in der unbegrenzten Natur aufzugehen. Das in diesem Werk vorherrschende Gefühl ist eines des Gebetes. Und da es zugleich die Spontanität der Spieler stimuliert und von dieser getragen wird, wird das Werk bei jeder Aufführung in einer anderen Form (oder einem anderen Klang) Gestalt annehmen.“

Obwohl das Werk keine Pausen aufweist, besteht es aus mehreren Abschnitten, die für Takemitsu „wie Zeichen voller Bedeutung“ sind:

Introduction	(Einleitung)
Entrance of the Soloists	(Einzug der Solisten)
A Breath of Air	(Ein Lufthauch)
Premonition	(Vorahnung)
Plateau	(Hochebene)
Curved Horizon	(Gewölbter Horizont)
The Wind Blows	(Der Wind weht)
Premonition	(Vorahnung)
Mirage	(Fata Morgana)
Waving Wind Horse	(Wehendes Wind-Pferd)
The Promised Land	(Das Land der Verheißung)
Life's Joys and Sorrows	(Des Lebens Freuden und Leiden)
A Prayer	(Ein Gebet)

Charley Samson;
Übersetzung: Markus Frei-Hauenschild

24. Internationale Bad Hersfelder Bach-Tage Ostern 1997

Karfreitag	28. 3.	16.00 Uhr	J. S. Bach, Kantaten (Parodien von Sätzen der h-Moll-Messe)
		20.00 Uhr	Giovanni Battista Pergolesi, Stabat Mater
Karsamstag	29. 3.	16.30 Uhr	Die Orgeln in der Hersfelder Stadtkirche, Vorführung mit Klangbeispielen
		20.00 Uhr	Bach, Kantaten (Parodien der h-Moll-Messe) / Vivaldi, Stabat Mater
Ostersonntag	30. 3.	16.30 Uhr	J. S. Bach, Orgelwerke / Marc Antoine Charpentier, Te Deum
		20.00 Uhr	J. S. Bach, Orgelwerke und Kantaten



Ausführende: Posener Knabenchor / Hessisches Kammerorchester Frankfurt (M)
Conzecio Panone und Martin Schmeding, Orgel / Dirigenten: W. A. Krolopp und S. Heinrich

37. Bad Hersfelder Festspielkonzerte – 21. Juni bis 20. August 1997

Schirmherr Bundespräsident Roman Herzog / Künstlerischer Direktor Siegfried Heinrich

Samstag	21. 6.	National-Sinfonie-Orchester des Polnischen Rundfunks Kattowitz (Dirigent Antoni Wit / Konzert D-Dur / Piotr Plawner, Solovioline)
Sonntag	22. 6.	National-Sinfonie-Orchester des Polnischen Rundfunks Kattowitz Dirigent Antoni Wit / J. Haydn, Konzert D-Dur / Solist: Matthias Heinrich, Violoncello
Samstag	28. 6.	Orff, Carmina Burana (Hersfelder Festspielchor, Frankfurter und Marburger Konzertchor, National-Sinfonie-Orchester des Polnischen Rundfunks Kattowitz)
Sonntag	29. 6.	Glanz der Oper / Große Szenen aus Gluck, Orpheus und Mozart, Zauberflöte (Auszuführende wie 28. 6.)
Samstag	05. 7.	Posener Knabenchor und Posener Mozartorchester / Händel, Dettinger Te Deum
Sonntag	06. 7.	Posener Knabenchor und Posener Mozartorchester / Händel, Messias
Samstag	12. 7.	Beethoven, sämtliche Sonaten für Violoncello und Klavier
Sonntag	13. 7.	(Matthias Heinrich, Violoncello / Anna Kostenitsch, Klavier)
Samstag	19. 7.	Trompete und Orgel
Sonntag	20. 7.	Trompete und Orgel
Samstag	26. 7.	Tschechische Symphoniker Prag
Sonntag	27. 7.	Französische Orgelmusik
Samstag	02. 8.	Orgelmusik, Werke von Bach, Brahms und Liszt
Sonntag	03. 8.	Orgelmusik, Werke von A. Bruckner, M. Reger und Richard Wagner
Samstag	09. 8.	Werke von Mozart für Flauto Traverso und Hammerflügel
Sonntag	10. 8.	11.30 Uhr Festakt in der Stiftsruine (Eintritt frei) Vergabe des Hersfelder Opern- und Orpheus-Preises Tschechische Symphoniker Prag
		16.00 Uhr Werke von J. S. Bach, Flauto Traverso und Cembalo
Samstag	16. 8.	Klaviermusik der Klassik und Romantik, Young-Choon Park, Klavier
Sonntag	17. 8.	Orchester-Matinee (Schuhmann, Klavierkonzert a-Moll) Tschechische Symphoniker Prag, Young-Choon Park, Klavier

Oper in der Hersfelder Stiftsruine vom 4. bis 20. August 1997

Verdi, „Nabucco“: 4., 6., 8., 10., 11., 12., 14., 16., 18. und 20. 8. 1997

Mozart, „Cosi fan tutte“: 5., 7., 9., 13., 15., 17. und 19. 8. 1997

Vorhinweis: Freitag, 27. 12. 1996 bis Mittwoch 01. 01. 1997, **Chorsänger- und Chorleiterwoche**

Musik zur Weihnacht und zu Epiphaniäs

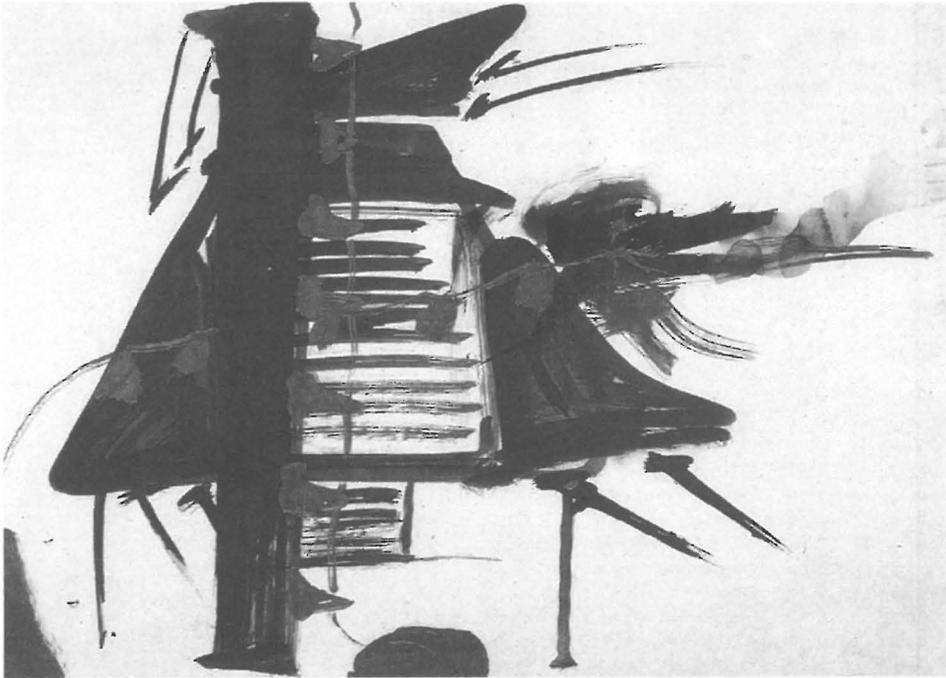
Leitung KMD Johannes Häussler (Erfurt) und KMD Siegfried Neuber (Eschwege)

Informationen und Prospekte: Arbeitskreis für Musik e. V., Nachtigallenstraße 7, 36251 Bad Hersfeld,

Telefon 0 66 21 / 21 09, Telefax 0 66 21 / 6 43 55

Änderungen vorbehalten!





Joseph Beuys: *Sibirische Symphonie*, 1963

Was treibt junge Menschen heute dazu, in der Nachfolge von Strawinsky und Schönberg, Debussy und Messiaen, Henze und Stockhausen zu komponieren? Schließlich ist Dirigieren längst viel lukrativer! Wo liegen trotz allem die Impulse, die Motive zum „Tonsatz“? Vor allem: welche Hoffnungen, Perspektiven und Visionen begleiten den in jedem Fall schwierigen Entschluß? Die beiden jüngsten bei den „Kasseler Musiktagen ‘96 abgeführten Komponisten suchen nach Antworten.

Samstag, 2. November, 11.00 Uhr, Lutherkirche

REFLEXION II

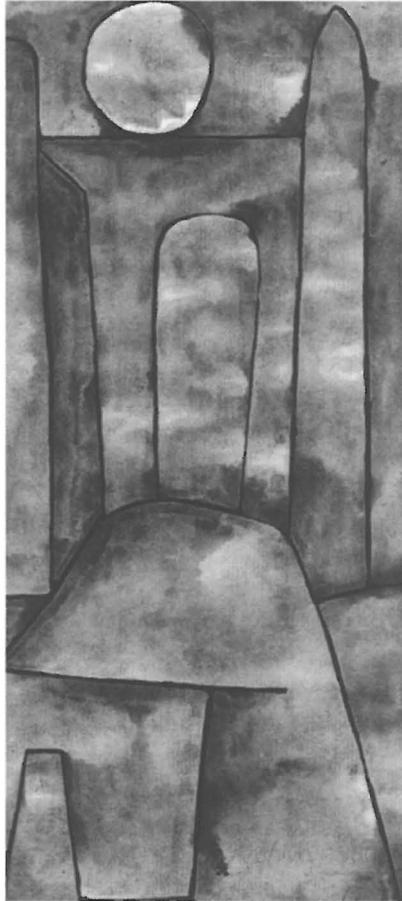
Komponieren heute

Matthias Pintscher
und Caspar Johannes Walter

Werkstattgespräche mit

Elisabeth Vogt
und Bernd Leukert





Paul Klee: Ein Tor (TOR), 1939

Die zweite Wiener Schule und ihre Schüler haben immer wieder nahegelegt, für die Entwicklung der Musik sei Mitteleuropa der Nabel der Welt. Aber der meistgespielte zeitgenössische Komponist ist nicht Schönberg, sondern John Adams. Grund genug, falsche Zäune im Westen oder auch im Osten einzureißen, intensiv auch dort hinzuschauen, wo alte Formen zu neuen Wahrheiten finden, aber auch ganz andere Koordinatensysteme für und von Musik ihr eigenes Recht einklagen. So wie es einst Debussy mit seinen Klangbildern im Widerspruch zu allen Sonatenherrlichkeiten mitten im alten Europa tat.

Samstag, 2. November, 18.00 Uhr, Gesellschaftssaal der Stadthalle

KAMMERKONZERT I - Formen und Bilder

Samuel Barber (1910-1981)

Klaviersonate es-Moll op. 26 (1949)

Allegro energico

Allegro vivace e leggero

Adagio mesto

Fuga: Allegro con spirito

Werkeinführung siehe S. 44

Claude Debussy (1862-1918)

Images I (1905)

Reflets dans l'eau

(Spiegellichter im Wasser)

Hommage à Rameau

(Huldigung an Rameau)

Mouvement

(Bewegung)

Pause

Claude Debussy

Images II (1907)

Cloches à travers les feuilles

(Glocken, durchs Laub klingend)

Et la lune descend sur le

(Und der Mond senkt sich über den

temple qui fut

Tempel von einst)

Poissons d'or

(Goldfische)

Werkeinführung siehe S. 45

Sergej Prokofjew (1891-1953)

Klaviersonate Nr. 8 B-Dur op. 84 (1939-1944)

Andante dolce - Allegro moderato - Andante dolce - Allegro

Andante sognando

Vivace - Allegro ben marcato - Andantino - Vivace

Werkeinführung siehe S. 47

Volker Banfield - Klavier

Werkeinführungen

Samuel Barber: Klaviersonate op. 26

Das Bild des 1910 in West Chester, Pennsylvania, geborenen Komponisten Samuel Barber ist immer noch ein vages. Sein Name wird fast ausschließlich mit dem *Adagio for Strings* in Verbindung gebracht, einem von Barber selbst arrangierten Satz aus seinem Streichquartett h-Moll, op. 11 (1936). Neben seiner Verwendung in unzähligen Filmen wurde dieses getragene Stück auf Beerdigungen u. a. von Franklin D. Roosevelt, Albert Einstein und der Fürstin Grazia Patrizia von Monaco gespielt, Radiostationen brachten es nach der Ermordung von John F. Kennedy. Doch außer dem zur nationalen Trauermusik der USA avancierten *Adagio* ist von Barbers übrigem Oeuvre wenig bekannt.



Die Klaviersonate op. 26 wurde 1947 anlässlich des 25jährigen Bestehens der *League of Composers* von Irving Berlin und Richard Rodgers in Auftrag gegeben. Da Barber mit verschiedenen Projekten beschäftigt war, zog sich die Komposition über einen Zeitraum von zwei Jahren hin. Den ersten Satz hatte er rasch geschrieben; 1948 sollte ein sechsmonatiger Aufenthalt in Rom der Fertigstellung der Sonate dienen, aber das Ambiente der Stadt ließ Barber nach eigenem Bekunden in ein Stadium des "dolce far niente" fallen, so daß er bis zum August des Jahres erst den zweiten Satz hatte vollenden können. Zu diesem Zeitpunkt war die Konzeption der Sonate noch dreisätzig, doch der inzwischen als Interpret der Uraufführung vorgesehene Wladimir Horowitz regte die Ergänzung durch einen vierten Satz an. Bei seiner Rückkehr in die USA revidierte Barber zunächst sein Violinkonzert für eine neue Drucklegung und beschäftigte sich eingehend mit einer neuerworbenen, sechsundvierzigbändigen Bach-Ausgabe. Erst dann komponierte er die Sätze drei und vier seiner Sonate. Über die Entstehung des letzten Satzes berichtete Barber später in einem Interview: "Es kam eine Phase, in der ich keine Idee hatte, was man mit dem vierten Satz anstellen könne. Da rief Mrs. Horowitz an und sagte, 'das Problem mit Dir ist, daß Du *stitico* bist' – es bedeutet verstopft – 'Du bist ein unter Verstopfung leidender Komponist.' Das machte mich derart wütend, daß ich in mein Studio lief und am nächsten Tag diese Fuge schrieb." Am 9. Dezember 1949 erfolgte in Havanna eine Vorab-Premiere der Sonate, im Januar 1950 spielte Horowitz die Sonate schließlich in der Constitution Hall in Washington und in der Carnegie Hall in New York, der Erfolg war überwältigend.

In ihrer formalen Anlage sind die einzelnen Sonatensätze traditionellen Mustern verpflichtet. Die Stärke des Werkes liegt in der Verbindung einer weitschweifenden – für Barber idiomatischen – Melodik und der modernen Harmonik, die in eklektischer Art und Weise die

Errungenschaften der Musik des 20. Jahrhunderts widerspiegelt. So werden Einflüsse von Strawinskys mittlerer Schaffensperiode spürbar und finden sich im ersten und dritten Satz Zwölftonreihen, deren Behandlung jedoch nicht der Tradition der 2. Wiener Schule entspricht, indem die Reihe transponiert, gekürzt, verlängert und anderen, nicht zwölftönigen Motiven gegenübergestellt wird. Der erste Satz zeichnet sich durch eine extreme Sparsamkeit des thematischen Materials aus, wobei dem Halbtonintervall strukturbildende Funktion zukommt. Der zweite Satz ist ein flüchtiges Scherzo in Rondoform, im dritten wird ein Baß-Ostinato aus sechs Zweiklängen in ein Arpeggio überführt und anschließend einen Halbton versetzt wiederholt. Die vierstimmige Fuge des letzten Satzes ist sicherlich das Glanzlicht der Sonate. Barber bedient sich hierin der herkömmlichen Anlage – Exposition des Subjekts als Dux in es-Moll, Comes auf der Dominante –, er flicht jedoch Synkopierungen und blues-gefärbte Harmonien mit in das Geschehen ein und läßt es in einer fulminanten Coda enden.

Elmar Juchem

Claude Debussy: Images

„Debussy mag das Klavier nicht sonderlich, aber er liebt die Musik.“ Diese Äußerung von Debussys früherem Klavierlehrer Marmontel mag zunächst überraschen, kennt man den Komponisten doch zu allererst von seinem umfangreichen Klavierwerk her. Erst um 1890, also als 30jähriger, hatte sich Debussy diesem Instrument zugewandt. Sein langjähriges Desinteresse an der Klavierkomposition hatte vor allem zwei Gründe: zum einen den „Mißerfolg“ als Pianist – Debussy war als 10jähriger an das Pariser Conservatoire gekommen, hatte jedoch die allgemeinen Erwartungen an das vermeintliche Wunderkind nicht erfüllt – zum anderen die von ihm als beschränkt empfundenen klanglichen Möglichkeiten des Klaviers, die er selbst erst in den folgenden Jahrzehnten erweitern sollte. Waren seine frühen Klavierkompositionen noch vom Suchen und Experimentieren, von Anklängen an die Vorbilder Chopin und Borodin geprägt, so konsolidierten sich die Experimente, Stileinflüsse und ästhetischen Ideen mit der Jahrhundertwende zu einem Stil der mittleren Schaffenszeit, den man gern als „impressionistisch“ bezeichnet — ein Begriff, der nach Debussys eigenen Worten „so falsch angewandt wird wie nur möglich“. Dieser der Kunstgeschichte entlehnte Begriff reduziere seine Musik in unangemessener Weise auf das Gegenständliche, Illustrative, Assoziative, das sich – häufig zu Ungunsten der autonomen musikalischen Verhältnisse – an den Werktiteln orientiere. Diese seien vielleicht Auslöser, gäben aber nicht zwingend den Inhalt einer Komposition wieder.

Jener sogenannten 'impressionistischen' Phase entstammen die unter dem Titel *Images* zusammengestellten Klavierstücke. In zwei Serien in den Jahren 1905 und 1907 komponiert, stellten sie für Debussy die bis dahin ausgereifteste Umsetzung seiner künstlerischen und technischen Ambitionen dar und wurden nach seinen eigenen Worten „nach neuen Regeln und nach den modernsten Entdeckungen der harmonischen Chemie“ komponiert. Debussys Zufriedenheit und Zuversicht äußert sich in einem Brief an seinen Verleger: „Ohne falsche Bescheidenheit glaube ich, daß diese drei Stücke sich halten und ihren Platz in der Klavierliteratur einnehmen werden [...] zur Linken Schumanns oder zur Rechten Chopins.“

Das Neuartige dieser Werke besteht in erster Linie im Zurücktreten der perkussiven Eigenschaften des Klaviers. Dieses ermöglicht eine freiere Entfaltung der Klänge und verschiebt das Gewicht von der rhythmisierten Melodielinie zur Klangfarbe mit ihren feinen dynamischen Schattierungen. Für die Zusammensetzung der Klänge, denen in der Regel pentatonische und Ganztonskalen zugrundeliegen, wird der gesamte zur Verfügung stehende Tonraum genutzt. So verwendete Debussy in der zweiten Serie von *Images* erstmals drei Notensysteme.



Claude Debussy

Von den neuentdeckten Möglichkeiten des Pedaleinsatzes zeugt *Reflets dans l'eau*, in dem sich die kleinen, sehr bewusst eingesetzten Unterschiede zwischen der Klarheit des legato-Pedaleinsatzes und der Verschwommenheit ungedämpfter Saiten offenbaren. *Cloches à travers les feuilles* bezeugt Debussys Faszination für leise, entfernt wirkende Klänge. Die kleinen Veränderungen und Entwicklungen der Stimmungsbilder sind in keiner Weise voraussagbar. Dies gilt insbesondere auch für *Poissons d'or*, in dem Melodien, Begleitfiguren, Akkorde, Arpeggien und Schleifer in unterschiedlichen, ständig changierenden Skalen auf eine außergewöhnlich wendige Weise miteinander verquickt sind, die eher an eine Katze als an die im Titel genannten Goldfische erinnert. Daß der rhythmisch-perkussive Aspekt bei Debussy nicht vollends in den Hintergrund tritt, zeigt *Mouvement*: Auf einer schnellen, fast nervösen perpetuum-mobile-Bewegung basierend, erinnert es in seiner Art stellenweise an Béla Bartók, der wenige Jahre später mit seinem rhythmisch-kraftvollen Klavierstil einen anderen Weg einschlagen sollte.

Torsten Brandt

Sergej Prokofjew: Klaviersonate Nr. 8

Im Jahre 1939 begann Sergej Prokofjew mit der Arbeit an drei Klaviersonaten. Als letzte dieser Kompositionen wurde die achte Sonate erst 1944 fertiggestellt. Der zeitliche Rahmen ihrer Entstehung brachte den drei Werken, die als Höhepunkte in Prokofjews Sonatenschaffen gelten können, den – freilich nicht authentischen – Titel ‘Kriegssonaten’ ein. Diese nachträglich verliehene und unweigerlich programmatische Bedeutung suggerierende Bezeichnung erweist sich in Hinblick auf die Gesamtheit der drei Sonaten als nicht unproblematisch: Während die sechste und siebte Sonate mit ihren düsteren Stimmungen, zum Teil brutalen Klangwirkungen und heroischen Gesten durchaus dazu angetan sind, die apokryphe Titelgebung auch inhaltlich mit Sinn zu erfüllen, so scheint sich die achte Sonate, der der Komponist selbst einen „hauptsächlich lyrischen Charakter“ attestierte, einer solchen Programmatik zu entziehen.



Sergej Prokofjew

Der erste Satz beginnt mit einem ausgedehnten, *Andante dolce* überschriebenen Teil, der – gemessen an der herkömmlichen Sonatensatzform – nicht als langsame Einleitung dient sondern die Exposition darstellt. Dieser Teil weist mit seinem ziellos schweifenden Gestus einen Nachtstück-Charakter auf. Die Grundhaltung ist dabei lyrisch und keineswegs unfreundlich. Die gleichmäßig ruhige Rhythmik wird erst gegen Ende des Abschnitts etwas belebt, bevor dieser mit einer deutlichen Zäsur abschließt. Die Durchführung (*Allegro moderato*) setzt mit einer stark kontrastierenden, nervös flirrenden Passage ein, die durch schroffe Akkorde unterbrochen wird, worauf ein achttöniges Motiv durchgeführt und dabei zunehmend verzerrt wird. Die Reprise greift nochmals das *Andante dolce* auf, bevor der Satz mit einer *Stretta-Coda (Allegro)* zum Ende geführt wird.

Der langsame Satz rekurriert unverhohlen auf das lyrische Klavierstück des 19. Jahrhunderts. Angesichts des konsequent beibehaltenen geradezu betulichen Charakters dieses *Andante sognando* erscheint die Apostrophierung der Komposition als ‘Kriegssonate’ zunächst geradezu widersinnig. Bei genauerem Hinhören jedoch gibt sich ein eigenartig morbider Zug zu erkennen. Erinnerung die chromatische Färbung der zugrundeliegenden, vergleichsweise schlichten Harmonik noch an eine spätrömantische Tonsprache, so wird diese durch die unmotiviert auftretenden dissonanten Schärfungen und eigentümlich unbeholfen wirkenden Modulationen konterkariert. Unbeirrt von den offensichtlichen

FANNY HENSEL-MENDELSSOHN

1805-1847

Zum 150. Todesjahr 1997

HERO UND LEANDER (1832)

Dramatische Szene für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters (12') (Blankenburg) Erstveröffentlichung.

fue 532 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihweise

„Mit diesem Werk... nähert sich Hensel einer Gattung, mit der sie großen künstlerischen Erfolg hätte erlangen können... Hier zeigt sich, daß sie sich als wahrhaft romantische Komponistin verstand und akzeptierte. Sie versuchte nicht mehr, Bach oder Händel zu imitieren, sondern folgte, was Inhalt, Form und musikalisches Vokabular betrifft, ihrem eigenen musikalischen Instinkt.“ (Victoria Sirota)



OVERTÜRE C-DUR

für Orchester (sinfonische Besetzung)

Erstveröffentlichung (10') (Blankenburg)

fue 2507 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihw.

„The work boasts bold modulations, a finely controlled rise and fall of tension, and scoring of a resourcefulness bordering on the quirky - some very low pedal notes for the horn, and a trumpet fanfare appearing from out of the blue“ (THE TIMES, 10.3.94)

FESTSPIEL (1829)

„Die Hochzeit kommt“

Festspiel für sechs Solostimmen (SSSTBB), 4stimmigen gemischten Chor und Orchester. Text: Wilhelm Hensel (Marilee Vana) Erstveröffentlichung

fue 563 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihweise

HIOB (1831)

Kantate für Alt, Soli, vierst. gem. Chor und Orchester (15') (Misch) Erstveröffentlichung

fue 526 Partitur und Aufführungsmaterial käuflich

Besetzung: Streicher, 2.2.2.2.-2.2.0.0. Timp

Das Anliegen, die Leiden Hiobs als Glaubensprüfung darzustellen, ist dramatisch und ausdrucksvoll komponiert. Der symmetrische Aufbau (Chor, Alt-Rez., Trio, Alt-Rez., Chor) mag sogar symbolisch gedeutet werden. Das Rezitativ und Arioso sieht 4 Solostimmen vor. Eine chorische Aufführung bietet sich ebenfalls an.

 FURORE

LOBGESANG (1831)

„Meine Seele ist stille“ (20')

Kantate für Sopran, Alt, 4stimmigen gemischten Chor und Orchester (Misch) Erstveröffentlichung

fue 525 Partitur und Aufführungsmaterial käuflich

Besetzung/Scoring: 2.2.2.2. 2.2.0.0. Str

Die Kantate, deren Inhalt sich auf des Menschen Geburt bezieht, entstand ein Jahr nach der Geburt ihres Sohnes Sebastian. Als „Herzstück“ kann die Sopranarie „O daß ich tausend Zungen hätte“ angesehen werden. Hier wird die Übersetzung des Bachschen Vorbilds in die romantische Klangsprache besonders deutlich.

ORATORIUM (1831)

nach Bildern der Bibel: „Musik für die Toten der Cholera-Epidemie“ für Soli, 4stimmigen gemischten Chor und Orchester (45') (Blankenburg) Erstveröffentlichung

fue 533 Partitur käuflich/Aufführungsmaterial leihw.

Das Oratorium ist das dritte der in rascher Folge 1831 entstandenen kirchenmusikalischen Werke; es ist größer angelegt als die vorangegangenen Kantaten: 5 bis zu 8-stimmige Chorsätze, Erweiterung des Klangapparates um drei Posaunen. Wieder spannt Fanny Hensel-Mendelssohn den Bogen zurück, diesmal in vorbarocke Zeit und erreicht damit eine zusätzliche Dimension ihrer individuellen Tonsprache. Modale Harmoniemuster schaffen bisweilen eine „archaische“ Atmosphäre für biblische Worte.

Bitte kostenlosen Katalog anfordern!

FURORE VERLAG

Naumburger Str. 40, D-34127 Kassel

Tel. 0561/897352, fax 83472

Mißklängen läuft das lyrische Klavierstück weiter, seine harmlose Melancholie wird jedoch zugleich durch die harmonischen Entgleisungen nachhaltig denunziert. Der sparsame Einsatz dieser Störungen sowie der oft nur graduelle Unterschied zwischen gelungenen und verfehlten Modulationen vermeidet dabei den Eindruck einer lediglich vordergründig grotesken Parodie; vielmehr läßt er eine gewisse Sympathie für das so korrumpierte Modell erkennen. Auf diese Weise scheint der Satz unfreiwilligen Abschied zu nehmen von einer einst geschätzten, nun aber obsolet gewordenen Sentimentalität. Dieser Abschied mag mehr mit dem Krieg zu tun haben, als es etwa für den üblichen Rückgriff auf das konventionelle Modell des Trauermarsches der Fall gewesen wäre.

Wie der Kopfsatz weist auch das Finale mehrere Tempowechsel auf. Seinen Rahmen bildet ein motorisches *Vivace*, welches das auf einem scharf prononcierten rhythmischen Ostinato basierende *Allegro ben marcato* sowie ein *Andantino* einschließt, das noch einmal den von Prokofjew hervorgehobenen lyrischen Charakter der Sonate zurückruft und in einem nahezu unmerklichen Übergang zum *Vivace* zurückkehrt. Dieses mutet selbst in seiner kraftvollen *Stretta* zwiespältig, fast fahrig an und vermeidet jede plakative Triumphgebärde.

Markus Frei-Hauenschild



Georg Baselitz: Frau am Strand (Night in Tunisia), 1981

In einem Gespräch mit Gustav Mahler stritt Arnold Schönberg über die Möglichkeit, einen einzigen Ton in wechselnder Klangfärbung wie eine Melodie wirken zu lassen und in seiner Harmonielehre vermutete er, eine zukünftige Musik werde sich der Klangfarbe als Mittel der Melodiebildung bedienen. Vielleicht ist in der Tat Klang neben Melodie und Rhythmus ein wichtiges, wenn nicht gar das wichtigste neue Strukturelement in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Samstag, 2. November, 20.30 Uhr, Blauer Saal der Stadthalle

KAMMERKONZERT II – Klangerfahrungen

Anton Webern (1883-1945)

Streichquartett op. 28 (1938)

Mässig
Gemächlich
Sehr fließend

Werkeinführung siehe S. 52

Matthias Pintscher (*1971)

Ritratto di Gesualdo (1992)

Werkeinführung siehe S. 53

Pause

Luigi Nono (1924-1990)

Fragmente-Stille, An Diotima (1979-1980)

Werkeinführung siehe S. 54

Arditti-Quartett

Irvine Arditti - Violine
Graeme Jennings - Violine
Garth Knox - Viola
Rohan de Saram - Violoncello



Werkeinführungen

Anton Webern: Streichquartett op. 28

“Schönberg vergewaltigt die Reihe. Er komponiert Zwölftonmusik, als ob es keine Zwölftontechnik gäbe. Webern realisiert die Zwölftontechnik und komponiert nicht mehr: Schweigen ist der Rest seiner Meisterschaft.” So karikierte Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* die Unterschiede zwischen Schönberg und Webern im Umgang mit der Dodekaphonie, doch ungeachtet dieses harschen, aus Sicht einer dogmatischen Ästhetik gefällten Urteils wurde Weberns ‘Nichtkomponieren’ zum Anknüpfungspunkt einer ganzen Generation von Komponisten, die nach 1950 die serielle Musik begründeten. Dem Streichquartett op. 28 kommt dabei eine gewisse Modellfunktion zu, da es bezüglich der Reihentechnik vielleicht das am strengsten gearbeitete Werk Weberns ist. In den Jahren 1937/38 komponiert, trägt es die Widmung an Elizabeth Sprague Coolidge, einer amerikanischen Mäzenin, die auf Vorschlag Schönbergs das Werk in Auftrag gab und damit den finanziell bedrängten Webern unterstützte, der trotz seiner Klassifizierung als ‘entarteter Künstler’ in Österreich geblieben war.

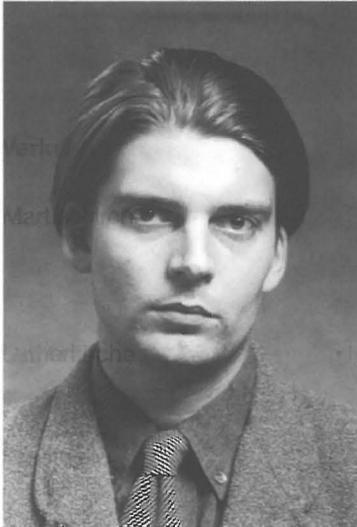


Anton Webern, Lithographie von Hildegard Jone

Das Quartett ist dreisätzig. Der erste Satz ist ein loser Zusammenhang kleiner melodischer Zellen, die sich ausdehnen und wieder zusammenziehen, die der Umkehrung unterworfen werden und ständig ihre Position wechseln. Die inneren Prozesse werden durch äußere musikalische Kontraste wie die Verwendung extremer Tonlagen und schroffer Dynamik – wobei hier auch das Verhältnis zwischen Klang und Schweigen einzubeziehen ist – in ein farbiges Geschehen gebracht. Einen eigentümlichen Bewegungscharakter erhält der Satz durch die Tempoverschiebungen und Synkopierungen. Den zweiten Satz bezeichnete Webern selbst als „Scherzo-Miniatur“. Die geradtaktigen Rahmenabschnitte bilden einen gespenstischen Marsch, bei dem die Instrumente einander paarweise in einem doppelten Kanon folgen. Das Trio ist – ebenfalls kanonisch gearbeitet – ein unregelmäßiger Walzer, verunklart durch aufgelockerte Akzente und stark kontrastierende Dynamik. Eine Reprise des Scherzo-Themas als Stretta-Coda beschließt den Satz. Dem letzten Satz liegt die Form Thema-Durchführung-Reprise zugrunde, wobei die Durchführung als Fuge gesetzt ist, deren dritte Durchführung die Reprise des Themas darstellt und damit gleichzeitig zwei formale Funktionen erfüllt.

Die Komplexität der Verschränkungen läßt ein Erkennen des formalen Aufbaus der Komposition bei einmaligem Hören kaum zu. Noch stärker verschließt sich den Ohren die kompositorische Struktur des Stückes. Weberns kunstvoll konstruierte Zwölftonreihe weist eine größtmögliche Beziehungsdichte in ihrer Binnenstruktur auf: Es finden sich Grundgestalt, Umkehrung und Krebsumkehrung in Viertongruppen, ferner Grundgestalt und Krebs als Reihenhälften. Die größte Raffinesse seines Quartetts beschrieb Webern schließlich in einer eigenen Analyse: "Nun hat sich erwiesen, daß die ersten vier Töne der Grundgestalt in der Transposition auf b die vier Buchstaben BACH ergeben. So bringt mein Thema mit seinen drei Gestalten zu je vier Tönen, die die zwölf Töne der Reihe beinhalten, also dreimal, aber nur insgeheim, denn andererseits kommt in diesem Zusammenhang niemals die Grundgestalt in der verfänglichen Transposition vor!!!, diesen Namen!!! Aber nun liegen doch diese vier Töne überdies dem ganzen Quartett zu Grunde!!"

Elmar Juchem



Matthias Pintscher

Matthias Pintscher: Ritratto di Gesualdo

Matthias Pintscher wurde 1971 in Marl geboren. Er erhielt zunächst Instrumentalunterricht für Klavier, Schlagzeug und Violine sowie Dirigierunterricht. Nach 1988 studierte er bei Gieselher Klebe in Detmold, später bei Manfred Trojahn in Düsseldorf. Seit 1990 gehört auch Hans-Werner Henze zu seinen Förderern. Pintscher ist bereits mit einer ganzen Reihe von renommierten internationalen Preisen und Stipendien ausgezeichnet worden. So wurde er u. a. 1991 zu den 'Cantiere Internazionale d'Arte' nach Montepulciano eingeladen und erhielt im folgenden Jahr erste Preise beim Hitzacker-Kompositionswettbewerb sowie beim Kompositionswettbewerb des Agosto Corciagnese in Perugia. 1995 wurde dem Komponisten, der mittlerweile bei Kassel lebt, der 'Kasseler Kunstpreis' verliehen.

„Don Carlo Gesualdo - il Principe di Venosa (1561-1613) - war eine der schillerndsten Gestalten der ausgehenden Renaissance. Seine hochexpressive Musik schlägt den Hörer unmittelbar in Bann - die Umrissse seines rastlosen und aufbrausenden Lebens regen zur Auseinandersetzung an. Mein 4. Streichquartett ist zugleich klingendes Psychogramm und Metamorphose von Gesualdos Madrigal „Sospirava il mio core“ aus dem 3. Buch der Madrigale:

Sospirava il mio core
Per uscir di dolore
Un sospir che dicea: „L’anima spiro!“
Quando la Donna mia più d’un sospiro
Anch’ella sospirò che pareo dire:
„Non morir, non morire“

Oh wie seufzte mein Herz,
um dem Schmerz zu entfliehen.
Wie sehnte es sich nach einem Seufzer,
Der spricht: Vergeh!
Aber meine Herrin antwortete
mit so manchem eigenen Seufzer.
Und ein jeder Ihrer Seufzer schien zu sagen:
Stirb nicht!

„Ich habe versucht, in seinen Klanggestalten weiterzudenken, Gesten und Seufzer weiterzuführen und Affekte soweit zu erhöhen, daß sie einer Illustration vom Umschlagen sehnlicher Erwartung in Verdunklung und Abgewandtheit gerecht werden. Die Musik bezieht ihre Spannung aus in dichter Folge ablaufenden Zuständen schrill verzückter Ekstase und verzehrter Betäubung. Stimmführungen und Intervallfolgen in Gesualdos Partitur werden imitiert, verdichtet oder in große Bögen gespannt, harmonische Wendungen werden farblich changiert oder deren Kontur in gleißender Transparenz vereinzelt stehen gelassen.“

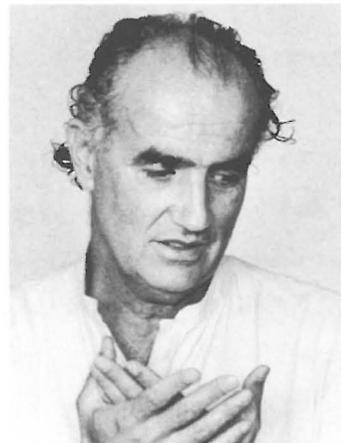
Matthias Pinscher

Luigi Nono: *Fragmente-Stille, An Diotima*

Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente-Stille, An Diotima* ist zwischen Juli 1979 und Januar 1980 als Auftragskomposition der Stadt Bonn entstanden. Der poetisch-unbestimmt anmutende Titel zeigt verschiedene Dimensionen der Komposition auf. Die darin enthaltene Widmung verweist auf jene idealisierte Figur der Diotima, die Friedrich Hölderlin in seinem Roman *Hyperion* der von ihm geliebten Susette Gontard nachgezeichnet hatte. Fünfzehn Gedichte Hölderlins, darunter auch die beiden dieser Diotima gewidmeten, wählte Nono als eine auf ungewöhnliche Weise genutzte ‘Textvorlage’ für seine Komposition. Nono entnahm diesen Gedichten 48 jeweils nur ein bis fünf Worte umfassende Bruchstücke, die in die Partitur eingefügt sind und einer Anweisung Nonos zufolge „in keinem Falle während der Aufführung vorgetragen“ oder „als naturalistischer, programmatischer Hinweis für die Aufführung verstanden“ werden dürfen. Vielmehr sollen die Ausführenden „sie ‘singen’ ganz nach ihrem Selbstverständnis, nach dem Selbstverständnis von Klängen, die auf ‘die zartesten Töne des innersten Lebens’ [Zitat eines Hölderlin-Briefes] hinstreben“. Jenen den Diotima-Gedichten entnommenen Fragmenten kommt dabei eine

streben“. Jenen den Diotima-Gedichten entnommenen Fragmenten kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu, die nicht nur durch die Nennung im Titel belegt ist. Die Analyse von Skizzen und Vorarbeiten Nonos hat darüberhinaus erwiesen, daß diese Diotima-Fragmenten in Hinblick auf die Komposition eine besondere konstruktive Funktion wahrnehme. So lassen sich anhand dieser Bruchstücke verschiedene Zusammenhänge zwischen einzelnen, durch die übrigen Gedichtfragmente umrissenen semantischen Feldern und den Klangstrukturen des Quartetts erkennen.

Das Titelstichwort 'Fragmente' verweist zum einen auf Nonos Verwendung der Hölderlin-Texte, zum anderen ist hier die Anlage des Stücks als Folge kleiner Abschnitte angesprochen, die sich nicht zu einer traditionellen Großform zusammenfügen, sondern fragmentarisch nebeneinander stehen und dabei - freilich nicht immer deckungsgleich - den Gedicht-Bruchstücken zugeordnet sind. Schließlich hebt der Titel die Bedeutung der Stille für diese Komposition hervor. Sie unterstreicht nicht nur den Fragmentcharakter der tatsächlich erklingenden Musik, sondern ist als wichtige Kategorie im späten Schaffen Nonos selbst gleichberechtigter Bedeutungsträger. So notierte der Komponist zu den verschiedenen, eigens für diese Komposition erdachten Fermaten, diese seien „immer verschiedenartig zu empfinden mit offener Phantasie - für träumende Räume - für plötzliche Ekstasen - für unaussprechliche Gedanken - für ruhige Atemzüge und - für die Stille des 'zeitlosen' 'Singens'.“



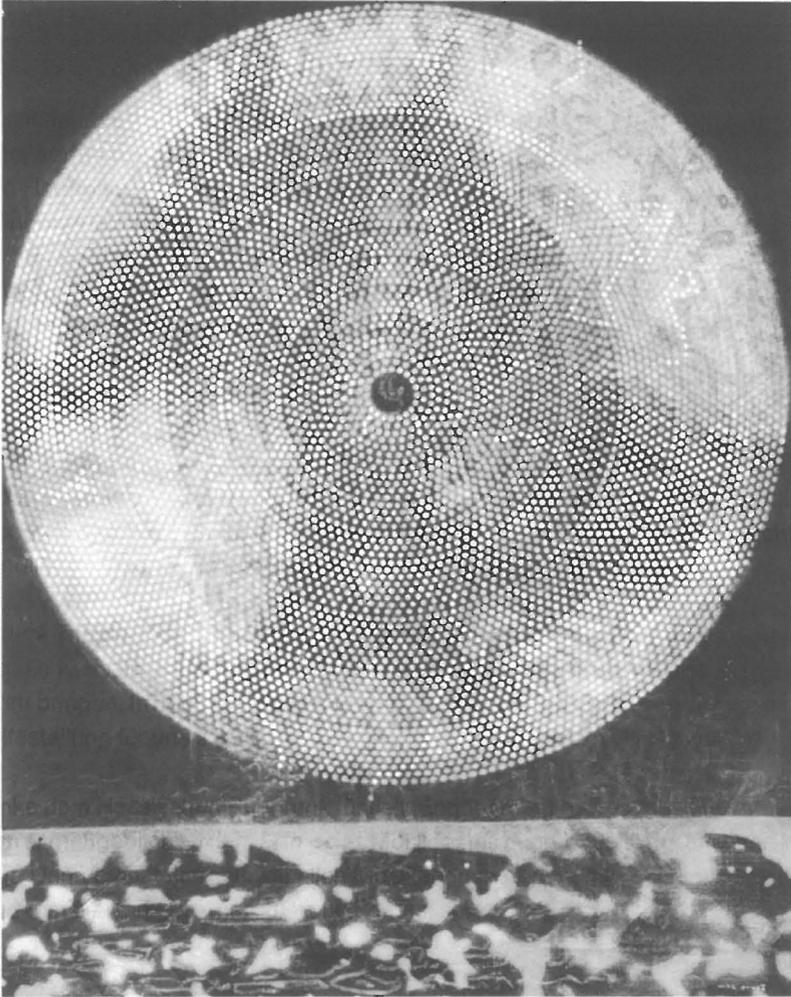
Luigi Nono

In dem 1980 vollendeten Streichquartett wird häufig eine Abkehr Nonos von seiner politisch - namentlich kommunistisch - engagierten Musik früherer Jahre festgestellt. Gegenüber Kompositionen wie der *Intolleranza 1960* oder der *fabbrica illuminata* von 1964 habe Nono, so wird immerhin nicht ohne Begründung konstatiert, mit solch introvertierter Kammermusik den Rückzug in die Innerlichkeit angetreten. Nono freilich hat sich gegen diesen Vorwurf mit Vehemenz verwahrt: „Ich habe mich keineswegs verändert; auch das Zarte, Private hat seine kollektive politische Seite. Deshalb ist mein Streichquartett nicht Ausdruck einer neuen retrospektiven Linie bei mir, sondern meines gegenwärtigen Experimentierstandes: Ich will die große, aufrührerische Aussage mit den kleinsten Mitteln.“

Markus Frei-Hauenschild

- ... GEHEIMERE WELT... DA "GÖTTER WANDELTEN EINST..." VERSO 12
- ... ALLEIN... DA "AN DIOTIMA" VERSO 2
- ... SELIGES ANGESICHT... DA "WOHL GEH ICH TÄGLICH" VERSO 8
- ... DIE SELIGEN AUGEN... DA "HYPERIONS SCHICKSALS LIED" VERSO 13
- ... INS TIEFSTE HEERZ... DA "DIOTIMA" VERSO 81
- ... MIT DEINEM STRAHLE... DA "DIOTIMA" VERSO 43
- ... WENN AUS DER FERNE... DA "WENN AUS DER FERNE" VERSO 1
- ... AUS DEM ÄTHER... DA "JÜNGLING AN DIE KLUGEN RATGEBER" VERSO 20
- ... WENN IM REICHER STILLE... DA "DIOTIMA" VERSO 81
- ... WENN IM EINEM BLICK UND LAUT... DA "DIOTIMA" VERSO 82
- ... WENN IM REICHER STILLE... DA "DIOTIMA" VERSO 81
- ... TIEF IN DEINE WOGEN... DA "DIOTIMA" VERSO 144
- ... IM STILLER EWIGER KLARHEIT... DA "HYPERIONS SCHICKSALS LIED" VERSO 14
- ... IM HEIMATLICHEN HEERE... DA "DER JÜNGLING AN DIE KLUGEN RATGEBER" VERSO 8
- ... RUHT... DA "DER JÜNGLING AN DIE KLUGEN RATGEBER" VERSO 8
- ... HOFFEND UND DULDEND... DA "GÖTTER WANDELTEN EINST" VERSO 16
- ... HERAUS IN LUFT UND LICHT... DA "DIOTIMA" VERSO 6
- ... DENN NIE... DA "LEBENS LAUF" VERSO 9
- ... WIE SO ANDERS... DA "DIOTIMA" VERSO 9
- ... IN LEISER LUST... DA "DIOTIMA" VERSO 29
- ... ICH SOLLTE RUHM?... DA "DER JÜNGLING AN DIE KLUGEN RATGEBER" VERSO 1
- ... INS WEITE VERFLIEGEND... DA "AN EINEM BAUM" VERSO 13
- ... EINSAM.. FREND SIE, DIE ATHENERIN... DA "AN IHREN GENIUS" VERSO 4
- ... STAUNEND... DA "DER ABSCHIED" VERSO 33
- ... EINE WELT.. JEDER VOM EUCH... DA "DIE EICH BÄUME" VERSO 12

- ... DAS WEISST ABER DU NICHT... DA " WENN AUS DER FERNE " VERSO 50-51
- ... WIE GERN WÜRD ICH... DA " DIE EICHBÄUME " VERSO 17
- ... DAS WEISST ABER DU NICHT... DA " WENN AUS DER FERNE " VERSO 50-51
- ... UNTER EUCH WOHNEN... DA " DIE EICHBÄUME " VERSO 17
- ... IHR, HERDLICHEN!... DA " DIE EICHBÄUME " VERSO 4
- ... DAS WEISST ABER DU NICHT... DA " WENN AUS DER FERNE " VERSO 50-51
- ... DEM RAUM... DA " DIE EICHBÄUME " VERSO 10
- ... IN FREIEM BUNDE... DA " DIE EICHBÄUME " VERSO 13
- ... VER SCHWERDE... DA " EMILIE VOR IHREM BRAUTTAG " VERSO 18
- ... LEISER... DA " DIOTIMA " VERSO 29
- ... DIE SEELE... DA " EMILIE VOR IHREM BRAUTTAG " VERSO 19
- ... UH SONST!... DA " DEN JÜNGLING AN DIE KLUGEN RATGEHER " VERSO 41
- ... AN DIE LÜPTE... DA " EMILIE VOR IHREM BRAUTTAG " VERSO 19
- ... HAI... DA " DIOTIMA " VERSO 30
- ... SCHATTEN STUMMES REICH... DA " DIOTIMA " VERSO 40
- ... SÄUSELTE... DA " DIOTIMA " VERSO 31
- ... DAS WEISST ABER DU NICHT... DA " WENN AUS DER FERNE " VERSO 50-51
- ... DEN TÄGLICHEN GEMÜH ICH NICHT... DA " EMILIE AN KLARA " VERSO 14
- ... WENN ICH TRAUERND VERSANK... DAS ZWEIFELNDE HAUP... DA " IHRE GEMESUNG " VERSO 14
- ... WO HINAUF DIE FREUDE FLIEHT... DA " DIOTIMA " VERSO 38
- ... ZUM ÄTHER HINAUF... DA " GÖTTER WANDELN EINST " VERSO 14
- ... AN... HECKANS FRIEDLICH-SCHÖNER UFER... DA " EMILIE AN KLARA " VERSO 17
- ... EINE STILLE FREUDE HILF... WIEDER... DA " EMILIE AN KLARA " VERSO 18-19



Max Ernst: *Geburt einer Galaxie*, 1969

Der Gottesdienst der diesjährigen Kasseler Musiktage zum Reformationssonntag kann in musikalisch-theologischer Hinsicht ein ökumenischer genannt werden. Denn die Orgelmusik ist ausschließlich aus dem Werk des Katholiken Olivier Messiaen ausgewählt, der im ursprünglichen Sinn dieses Wortes ein wirklicher 'Katholik' genannt werden kann. Aus seinen Orgelwerken und -zyklen werden einzelne Stücke ausgewählt und ihrem ursprünglichen liturgischen Ort gemäß in die Ordnung eines evangelischen Gottesdienstes eingebracht. Die Predigt über Messiaens *La joie de la grâce* aus dem *Livre du Sacrement* wird dem Zentrum lutherischer Theologie 'Allein aus Gnaden' im Sinne einer 'franziskanischen Vogelpredigt' gerecht zu werden versuchen: „Sehet die Vögel unter dem Himmel an...“

Sonntag, 3. November, 10.00 Uhr, Martinskirche

GOTTESDIENST – Sinnfragen

Olivier Messiaen (1908-1992)

Apparition de l'Église éternelle (1932)

Entrée

aus: Messe de la Pentecôte (1950)

Jésus accepte la souffrance

aus: La Nativité du Seigneur (1935)

Méditation VI

aus: Méditations sur la mystère de la Saint Trinité (1969)

Acte de Foi

Prière après la communion

Offrande et Alleluia final

aus: Livre du Saint Sacrement (1984)

Klaus Röhrling - Liturgie und Predigt

Hans-Ola Ericsson - Orgel

Eine gesonderte Gottesdienstordnung wird in der Kirche verteilt.



Olivier Messiaen, 1944

Über die Technik meiner musikalischen Sprache

... wir sprechen von Technik und nicht von Gefühl. In diesem letzten Punkt werde ich mich damit begnügen, einen Artikel zu zitieren, in dem ich seinerzeit die sakrale Musik pries. Nachdem ich „eine wahre Musik“ gefordert hatte, das heißt „eine geistige Musik, die ein Glaubensakt ist; eine Musik, die alle Gegenstände berührt, ohne je die Berührung mit Gott zu verlieren; eine ursprüngliche Musik schließlich, deren Sprache etliche Türen aufstößt, etliche noch ferne Sterne herabholt“, stelle ich fest, „daß da noch Raum ist, weil selbst die Gregorianik nicht alles gesagt hat“, und ich schloß: „Um mit bleibender Kraft das Ringen zwischen unserer Finsternis und dem Heiligen Geist auszudrücken, um die Pforten unseres Gefängnisses von Fleisch auf die Berge zu erheben, um unserem Jahrhundert das lebendige Wasser



Olivier Messiaen

zu geben, wonach es dürstet, bedürfte es eines großen Künstlers, der zudem ein großer Handwerker und ein großer Christ ist.“ Beschleunigen wir mit unseren Wünschen die Ankunft des Befreiers. Und widmen wir ihm im voraus zwei Worte. Zunächst das von Reverdy: „Möge er in einem Atemzuge den Himmel in sich saugen!“ Und dann das von Hello: „Es gibt nichts Großes als den, zu dem Gott spricht, und in dem Augenblick, da Gott zu ihm spricht.“

... Ein Punkt wird zuerst unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen: der Reiz der Unmöglichkeiten. Was wir suchen, ist eine schillernde Musik, die dem Gehörsinn wollüstig verfeinerte Freuden bietet. Zugleich muß diese Musik edle Empfindungen ausdrücken können (und insbesondere die edelsten von allen, die an der Theologie und an den Wahrheiten unseres katholischen Glaubens sich entzündenden religiösen Empfindungen). Dieser Reiz, wollüstig und kontemplativ zugleich, liegt besonders in gewissen mathematischen Unmöglichkeiten auf modalem und rhythmischem Gebiet. Die Modi, die nicht über eine bestimmte Anzahl von Transpositionen hinaus transponiert werden können, weil man immer auf dieselben Töne stößt; die Rhythmen, die nicht umgekehrt werden können, weil man dann dieselbe Anordnung der Werte wiederfindet: das sind zwei bedeutsame Unmöglichkeiten ...

Denken wir jetzt an den Hörer unserer modalen und rhythmischen Musik; er wird im Kon-

zert nicht die Zeit haben, die Nicht-Transponierbarkeit und Nicht-Umkehrbarkeit nachzuprüfen, und diese Fragen werden ihn dann auch nicht mehr interessieren: sein einziger Wunsch wird sein, bezaubert zu werden. Und eben das wird geschehen; ohne sein Zutun wird er dem seltsamen Reiz der Unmöglichkeiten erliegen; eine gewisse Wirkung von tonaler Allgegenwart in der Nicht-Transponierbarkeit, eine gewisse Einheit der Bewegung (worin sich Anfang und Ende, weil identisch, miteinander vermischen) in der Nicht-Umkehrbarkeit - all dies wird ihn nach und nach zu jener Art von theologischem Regenbogen führen, der die musikalische Sprache, deren Aufbau und Theorie wir erforschen, zu sein versucht.

Der Melodie die Vorherrschaft! Als edelstes Element der Musik soll die Melodie das Hauptziel unserer Forschungen sein. Arbeiten wir immer melodisch, so daß der Rhythmus geschmeidig bleibt und sich nach der melodischen Entwicklung richtet und die gewählte Harmonie die „richtige“ ist, d. h., die von der Melodie gewollte und aus ihr hervorgehende. Paul Dukas sprach seinen Schülern oft von den Intervallen und Ihrer Wahl. Folgen wir seinem Rat und sehen wir, welchen Intervallen unsere Vorliebe gehören wird.

aus: Olivier Messiaen: Technik meiner musikalischen Sprache, Paris 1944; deutsch 1966, S.6, S.10, S.19, S. 29



Arnid Gutschow: Geschälter Acker im Reif, um 1928

Wollte man nach einem Komponisten suchen, der wie Picasso in der Malerei die vielseitigen und widersprüchlichen Facetten in der Musik des 20. Jahrhunderts am ehesten in sich verbindet, Ost und West, sogar Nord und Süd, es käme wohl nur Strawinsky in Frage. Danach müßte man von vielen anderen reden, von Messiaen und Schönberg natürlich, von Stockhausen und Cage, von Prokofjew und vielleicht sogar von den Beatles, in jedem Fall von noch sehr vielen anderen. Von wem man aber auch immer redet: die Biographien, wenn sie nicht schon beendet sind, stehen im Abendlicht. Ein ganz klein wenig beginnen wir vielleicht in diesen Jahren von unserem Jahrhundert zu verstehen, und der Standort der Einsichtsfähigkeit ist bekannt: die Eule der Minerva fliegt im Abendrot. Eine Epoche geht zu Ende. Die Zukunft ist neu zu erobern, neu zu entdecken!

Sonntag, 3. November, 16.00 Uhr, Martinskirche

CHORKONZERT – Letzte Werke

Arnold Schönberg (1874-1951)

Moderner Psalm op. 50c (1950)

Text siehe S. 66

Werkeinführung siehe S. 64

Morton Feldman (1926-1987)

Principal Sound (1980)

Werkeinführung siehe S. 67

Giacinto Scelsi (1905-1988)

Konx Om Pax (1969)

Werkeinführung siehe S. 67

Isang Yun (1917-1995)

Tuyaux sonores (1967)

Werkeinführung siehe S. 68

Igor Strawinsky (1882-1971)

Requiem Canticles (1966)

Text siehe S. 71

Werkeinführung siehe S. 69

Mechthild Seitz - Mezzosopran

Janusz Niziolek - Bariton

Peter Anger - Sprecher

Vocalensemble Kassel

Kantorei an St. Martin

Orchester des Staatstheaters Kassel

Dirigent: Hans Darmstadt

Hans-Ola Ericsson - Orgel

*Dieses Konzert wurde ermöglicht
durch die freundliche Unterstüt-
zung der Stadtparkasse Kassel
und des Rotary Clubs Kassel.*

Werkeinführungen

Arnold Schönberg: Moderner Psalm

Religiosität spielte im Schaffen Schönbergs stets eine wichtige Rolle. Entsprechende Marksteine waren das Oratorium *Die Jakobsleiter* (1917-22), das Schauspiel *Der Biblische Weg* (1926-27; nur Text) und die Oper *Moses und Aron* (1930-32). Aber auch kleinere Werke bezeugen Schönbergs Verbundenheit zu religiösen Aspekten, so die im Exil entstandenen Werke *Kol Nidre* op. 39 und das *Prelude* op. 44. Erstaunlich dabei ist, daß alle größeren Werke dieser Art nicht vollendet wurden und auch der geplante Zyklus *Modern Psalms* nur Fragment blieb. Daß er diese Psalmen als ein größeres Projekt plante, geht aus einem Brief Schönbergs hervor. Am 23. April 1951 berichtete er seinem Jugendfreund Oskar Adler in London von einer Sammlung "Psalmen, Gebete und andere Gespräche mit und über Gott", an der er arbeite, und fügte hinzu: "Bis jetzt sind es 12 – aber ich habe Material für 50 oder mehr: die religiösen Probleme unserer Zeitgenossen." Von dieser Sammlung wurden nur die Texte von fünfzehn Psalmen vollendet; einen sechzehnten begann Schönberg noch am 3. Juli 1951, zehn Tage vor seinem Tod. Zur Vertonung gelangte nur der erste Psalm, und auch dieser nicht vollständig, denn für den letzten Absatz fehlt die Musik, das Particell bricht in Takt 86 ab.



Arnold Schönberg

Oberflächlich betrachtet könnte man die Nichtvollendung der *Modernen Psalme* dem Tod des Komponisten zuschreiben, doch das autographe Particell zeigt das Datum des 2. Oktober 1950 als Beginn der Komposition, Schönberg brach die Arbeit an dem Stück also etwa ein halbes Jahr vor seinem Tod ab. Es muß verwundern, daß er die wenigen, zur Beendigung des Stückes notwendigen Takte nicht mehr notierte – Takte, die sich aus dem Verlauf des Tongeschehens ganz zwangsläufig zu ergeben scheinen und die für Schönberg mit Sicherheit keine kompositorische Hürde darstellten. Letztlich wird man diese Frage nie mit Gewißheit beantworten können, eine mögliche Erklärung bietet jedoch der Text: Die Komposition bricht genau vor einer Textstelle ab, in der die Vereinigung des Menschen mit Gott im Gebet evoziert wird, eine Vereinigung, die aber offenbar aufgrund der menschlichen Existenzverfassung nicht möglich ist. Vor diesem Hintergrund erscheint es bedeutungsvoll, daß auch der letzte, nichtkomponierte Akt der Oper *Moses und Aron* durch die Worte "Vereinigt mit Gott" beschlossen wird. Der Zusammenhang ist sogar noch weitge-

hender, er bezieht auch die letzte Rede des Gabriel im zweiten, nicht komponierten Teil der *Jakobsleiter* mit ein, in der es heißt: "Wer betet, ist mit Gott eins geworden. Nur seine Wünsche trennen ihn noch von seiner Aufgabe. Aber die Vereinigung muß nicht aufhören, wird nicht durch Schuld unterbrochen." Angesichts der Unmöglichkeit einer Vereinigung des Menschen mit Gott konnte Schönberg in seinem *Modernen Psalm* also nur zu der Aussage gelangen "Und trotzdem bete ich".

Für die letzte Schaffensperiode Schönbergs ist ein Streben nach immer größerer Ausdruckstransparenz charakteristisch. In den makellosen Klängen des *Modernen Psalms* manifestiert sich ein Gebetsausdruck, dessen Intensität die Strenge des Reihenaufbaus nicht erahnen läßt. Die Binnenstruktur der Reihe weist einen größtmöglichen Zusammenhang an Beziehungen auf, wie man ihn sonst nur bei Anton Webern findet. Letzlich läßt sich die Komposition auf nur zwei verschiedene Sechstongruppen zurückführen (Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung inbegriffen), das heißt eine einzige Anordnung der Zwölftonkonstellation (e-dis-c-as-ces-g-f-a-fis-b-cis-d). Die Absolutheit dieser Reihe aufgrund ihrer Symmetrieverhältnisse mag man mit dem Schönbergischen Streben nach Vollkommenheit in Beziehung setzen, das Göttliche bleibt für den Menschen jedoch stets unerreichbar, und so bleibt die Komposition – für Schönberg folgerichtig – unvollendet.

Elmar Juchem

The image shows a handwritten musical score for a twelve-tone composition. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense with notes and accidentals, and includes various markings such as circled Roman numerals (VI, III, V, IV) and letters (N, N) above the staves. The score illustrates the 'Wunderreihe' (wonder series) of the 'Moderner Psalm' through transpositions, Krebs (inversion), and Umkehrungen (retrograde). The notation is complex, with many accidentals and ties, and some parts are boxed or underlined to highlight specific structural elements.

Die „Wunderreihe“ des „Modernen Psalms“ mit Transpositionen, Krebs und Umkehrungen

Arnold Schönberg
Moderner Psalm

Chor/Sprecher	O, du mein Gott: alle Völker preisen dich und versichern dich ihrer Ergebenheit.
Sprecher/Chor	Was aber kann es dir bedeuten, ob ich das auch tue oder nicht?
Chor/Sprecher	Wer bin ich, daß ich glauben soll, mein Gebet sei eine Notwendigkeit?
Sprecher	Wenn ich Gott sage, weiß ich, daß ich damit von dem Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren spreche, von dem ich mir ein Bild weder machen kann noch soll.
Sprecher	An den ich keinen Anspruch erheben darf oder kann, der mein heißestes Gebet erfüllen oder nicht beachten wird.
Chor	Wenn ich Gott sage, weiß ich, daß ich damit von dem Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren spreche, der mein heißestes Gebet erfüllen oder nicht beachten wird.
Sprecher	Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder; Erfüllungen. Trotzdem bete ich, denn ich will nicht des beseligenden Gefühls der Einigkeit, der Vereinigung mit dir, verlustig werden.
Chor	Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder; Erfüllungen. Trotzdem bete ich,

Abbruch der Partitur

O du mein Gott,
deine Gnade hat uns das Gebet gelassen,
als eine Verbindung,
eine beseligende Verbindung mit Dir.
Als eine Seligkeit,
die uns mehr gibt, als jede Erfüllung.

Morton Feldman: Principal Sound

Das Zusammentreffen mit John Cage 1949/50 übte großen Einfluß auf das Schaffen Morton Feldmans aus. Mit Cage zusammen entwickelte Feldman neue Techniken musikalischer Indetermination, die dem Serialismus der Webern-Nachfolge zur Seite traten. Typisch für seine Arbeitsweise ist die Reduktion auf jeweils einen Parameter (Tonhöhe, Dynamik, Rhythmus, Farbe...), der von einer Keimzelle ausgehend in all seinen Dimensionen verarbeitet, in seiner Wesenheit erfaßt wird. Die Ausleuchtungs- und Transformationsprozesse benötigen viel absolute Zeit. Die mitunter alle Grenzen sprengenden Aufführungsdauern der Werke Feldmans sprechen darüber eine deutliche Sprache. In *Principal Sound* wird die Akkordstruktur des Anfangs in ihre Bestandteile zerlegt und verarbeitet. Die repetitiven metrischen Blöcke erhalten ihre Bewegungsdichte aus der Intervallstruktur von Akkorden und Obertonreihen. Die Zahlenverhältnisse und Tonhöhen finden sich so auf der Ebene des Rhythmus wieder. Der Titel *Principal Sound* bezieht sich also nicht so sehr auf die Klangfarben der Registrierung als vielmehr auf die „Obertonstruktur“ der Rhythmen.

Peter Korfmacher

Giacinto Scelsi: Konx Om Pax

Der Italiener Giacinto Scelsi zählt zu den Außenseitern der neuen Musik. Der blaublütige Komponist - er entstammte einer wohlhabenden Adelsfamilie -, der in seiner Weigerung, sich fotografieren zu lassen, Interviews zu geben oder seine Kompositionen zu kommentieren, seltene Konsequenz bewies, blieb in seiner Heimat zeitlebens unbeachtet und fand erst in hohem Alter im Ausland Anerkennung für seine Musik.

Scelsi gehörte zu jenen Komponisten, die sich den verschiedenen, jeweils mehr oder weniger dogmatisch propagierten Kompositionsmethoden in der Musik dieses Jahrhunderts entzogen. Allein die grundlegende Bedeutung der Improvisation für Scelsis Schaffensweise — er komponierte seine Partituren nicht im üblichen Sinne, vielmehr stellen diese Transkriptionen seiner Improvisationen dar — steht in grassem Widerspruch etwa zur Durchrationalisierung der Serialisten. Glaubt man einer der wenigen autobiographischen Mitteilungen Scelsis, so machten ihn die gängigen Kompositionsverfahren buchstäblich krank: Er selbst führte eine schwere gesundheitliche Krise in den vierziger Jahren unmittelbar auf die Arbeit mit traditionellen kompositorischen Verfahrensweisen, insbesondere mit der Zwölftonmusik zurück. Allein das insistierende Anschlagen und Verklängenlassen

eines einzigen Tones auf dem Klavier habe ihn von seiner Krankheit heilen können. Ende der fünfziger Jahre zog er aus dieser Erfahrung die Konsequenz für seine eigene Kompositionsweise, indem er das Material seiner Kompositionen weitgehend auf jeweils eine Tonhöhe reduzierte, die lediglich durch mikrotonale Schwankungen, Oktavversetzungen und Verwendung unterschiedlicher Klangfarben variiert wurde.

Konx Om Pax gehört nicht zu den strengsten, nach diesem Prinzip entstandenen Kompositionen. Zwar basieren auch seine drei Sätze auf jeweils einem zentralen Ton, doch entwickelt Scelsi von diesen Pedaltönen ausgehend eine ungewöhnlich reiche, mitunter durch Dissonanzballungen geprägte Harmonik, die insbesondere dem im dritten Satz zum Orchester hinzutretenden Chor einige Sicherheit in der Intonation abverlangt.

Der Titel des Stückes bedeutet 'Friede', je auf alt assyrisch, sanskrit und lateinisch. Scelsi selbst sah in dem Werk drei Aspekte des Klangs wirksam: als erste Bewegung des Unbeweglichen, als kreative Kraft, als die Silbe 'Om'. Diese vom Chor intonierte heilige Silbe der Buddhisten bedeutet die unpersönliche Wahrheit und verweist auf den prägenden Einfluß östlicher Philosophie auf den Komponisten, der sich selbst nicht als aktiv schöpferischer Künstler sondern als passives, inspirativ sich einlassendes 'Medium' begriff.

Markus Frei-Hauenschild

Isang Yun: Tuyeaux sonores

Die *Tuyeaux sonores* gehören mit *Ligeti's Volumina*, *Kagels Improvisations ajoutées* und *Hambraeus' Interferenzen* zu jenen Stücken, die den „Ausbruch aus dem kontrapunktischen Ghetto“ (W. Jakob) bedeuten und eine neue Epoche der Musik in der Kirche einleiteten. Für das Klangfarbeninstrument Orgel war die explosive Kraft der Farbe, ihre Wucht und Dynamik, ihre Feinheit und Spritzigkeit entdeckt. Nicht mehr nur Linien, Melodien, Harmonik, nicht mehr nur der kontrapunktische Satz sollten jetzt gelten, sondern Punkte, Flächen, Räume, Klänge, Geräusche waren als musikalisches Material, als Elemente entdeckt, boten sich an für ganz neue Klang- und Spielmöglichkeiten und für ein ganz neues Hören. Eine Art musikalische Transparenz entsteht, durch die das Frühere, die bisherige Musik wie im neuen Licht hindurchscheint. *Tuyeaux sonores* lassen, wie ihr Name sagt, aus hölzernen oder metallenen „Röhren“ Klänge hervorbrechen. Yun, der Koreaner, der in Deutschland lebte, komponierte damit ein Stück, das zwischen den Kulturen steht, besser, zwischen ihnen vermittelt. Dabei werden dem Interpreten große Freiheiten gelassen. Er

wird hier zum Mit-Komponisten, denn die Notation dieses Stückes wechselt zwischen präzisen und vagen Anweisungen. Dem Organisten ist es überlassen, wie man diese Klänge aus den Röhren und Pfeifen der Orgel hervorzaubert.

Klaus Röhring

Igor Strawinsky: Requiem Canticles

Strawinskys *Requiem Canticles* entstanden in den Jahren 1965 und 1966 als letztes – und nach Ansicht vieler Bewunderer auch als bestes – der in seiner Spätphase zahlreich vertretenen geistlichen Werke. Das dem Gedächtnis an Helen Buchanan Seeger gewidmete Werk, von Strawinsky selbst liebevoll als „Taschen-Requiem“ bezeichnet, bildet hinsichtlich des Textes eine geraffte Fassung der Totenmesse: Strawinsky bediente sich einzelner Ausschnitte aus dem eröffnenden *Graduale*, der Sequenz *Dies irae* sowie des responsorialen *Libera me*. In musikalischer Hinsicht beinhaltet es gleichsam die Essenz der von Strawinsky im Laufe seiner über 60jährigen Karriere erarbeiteten und verfeinerten kompositorischen Mittel. Bereits das instrumentale Vorspiel erinnert in seiner Anlage an die rhythmischen Assymetrien des *Sacre du Printemps*, das Nachspiel bringt den Choral der *Symphonies d'instruments à vent* in einer Geräuschkulisse aus Glocken und fein abgestimmtem Schlagzeug.

Weitere Anklänge – wie z. B. die chorische Beschwörung nach Art der *Symphonie des Psaumes* oder der aus den *Movements* bekannte aggressiv-eigenwillige Klavierpart – verweisen auf verschiedene Stationen aus Strawinskys Lebenswerk und betonen den resümeeartigen Charakter des Werkes, das Strawinsky selbst als „synthetisch im besten Sinne“ bezeichnet hatte. Wie vielen seiner späten Kompositionen liegt auch dieser eine auf dem System der - allerdings nicht sonderlich streng gehandhabten - Dodekaphonie fußende Harmonik zugrunde: Zwar hatte Strawinsky nach Schönbergs Tod seine strikt ablehnende Haltung gegenüber der Zwölftontechnik unter dem Einfluß von Robert Craft schrittweise aufgegeben, doch kam es zu keiner vollständigen Annäherung an das Verfahren. Seine undogmatische Adaption der Zwölftontechnik dokumentiert ebenso Strawinskys Distanz zu Schönbergs Methode, wie seine Abhängigkeit von der harmonisch-tonalen Tradition.

Die *Requiem Canticles*, Strawinskys letztes großes Werk, wurden am 8. Oktober 1966 in der Princeton University unter der Leitung von Robert Craft aufgeführt; viereinhalb Jahre später bildeten sie den Rahmen für Strawinskys eigene Begräbnisfeier am 15. April 1971 in Venedig.

Torsten Brandt

innovativ advanced



RENAULT

multi mobil

bernd behrens

Requiem Canticles

Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Dies Irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Tuba Mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.

Rex Tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus,

Huic ergo parce Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando coeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit,
atque ventura ira.
Quando coeli movendi sunt et terra.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.

(tutti parlando)

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando coeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona eis Domine:
Et lux perpetua luceat eis.
Libera me.

Erhöre denn auch mein Gebet,
zu Dir kommt alles Fleisch.

Tag des Zornes - jener Tag,
Der die Welt in Asche verwandelt,
David und die Sibyllen bezeugen es.

Groß wird das Zittern sein,
Wenn der Richter naht,
Um streng seines Amtes zu walten.

Groß wird der Trompete Ton erklingen.
Er wird die Gräber der Erde durchdringen
Und alle vor den Richter fordern.

König von überwältigender Größe,
Der all jene gern und willig erlöst,
Die der Erlösung wert sind:
Erlöse Du auch mich, Du Quell der Gnade!

Tränenreich wird jener Tag sein,
Wenn aus der Asche die schuldige Welt aufersteht,
Um gerichtet zu werden.

Verzeihe Ihnen dann, den Schuldigen, Herr!
O guter Herr Jesus,
Gib Ihnen Ruhe, Amen.

Rette mich, Herr vor dem ewigen Tod an jenem Tag
des Schreckens,
Wo Himmel und Erde wanken,
da du kommst, die Welt durch Feuer zu richten.
Zittern befällt mich und Angst,
denn die Rechenschaft naht
Und der drohende Zorn.
Wo Himmel und Erde wanken.
Jener Tag, Tag des Zorns, Tag des Unheils,
Tag des Elends, Tag so groß und bitter.

(gesprochen)

Rette mich, Herr vor dem ewigen Tod
an jenem Tag des Schreckens,
Wo Himmel und Erde wanken,
Da du kommst, die Welt durch Feuer zu richten.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
Und das ewige Licht leuchte ihnen.
Rette mich.

Stichwort: Fortschritt

So eng geworden ist unser Tonkreis, so stereotyp seine Ausdrucksform, daß es zurzeit nicht ein bekanntes Motiv gibt, auf das nicht ein anderes bekanntes Motiv paßte, so daß es zur gleichen Zeit gespielt werden könnte. [...] Vielleicht, daß noch nicht alle Möglichkeiten innerhalb dieser Grenzen ausgebeutet wurden, aber die Erschöpftheit wartet sicher am Ende einer Bahn, deren längste Strecke bereits zurückgelegt ist. Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt?

Ich meine, zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit. Dahin müssen alle Bemühungen zielen, daß ein neuer Anfang jungfräulich erstehe.

(Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1916)

Vermeintlich neue Kunstgriffe, Stilmittel, eine neue technische Leistung, neue Auswege aus lastenden Konventionen, alle diese Dinge haben es an sich, in kürzester Zeit Merkmale von Banalität anzunehmen.

(Hans-Werner Henze: *Neue Musik*, 1955)

Busoni erhofft sich von der Zukunft alles für die abendländische Musik und faßt die Gegenwart und die Vergangenheit auf als einen stammelnden Anfang, als die Vorbereitung. Wie aber wenn es anders wäre? Wenn wir uns auf einem Höhepunkt befänden oder gar der Höhepunkt schon überschritten wäre? Wenn unser letztes Jahrhundert oder unsere letzten anderthalb Jahrhunderte die Blütezeit der abendländischen Musik bezeichneten, die Höhe, die eigentliche Glanzperiode, die nie wiederkehren wird und der sich ein Verfall, eine Dekadenz anschlosse, wie die nach der Blütezeit der griechischen Tragödie? Mein Gefühl neigt vielmehr zu dieser Ansicht.

(Hans Pfitzner: *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, 1917)

Guckt man sich die Musikgeschichte von außen an, könnte man denken, sie sei in diesem Jahrhundert an ihren Nullpunkt gelangt. Ich kenne die Sackgassen, vor acht Jahren dachte ich auch einmal: Um Gottes willen, du kannst eigentlich nur noch Pausen komponieren. Von unten sieht die Geschichte aber ganz anders aus, da stecke ich selbst mit drin, daran bin ich selbst beteiligt. [...] Was mich berührt, was ich berühre, das verändert sich. Ja, in diesem Punkt bin ich richtig konservativ: Ich glaube an das Individuelle. Die Kunst ist immer nur durch Individuen vorangekommen.

(Isabel Mundry in der 'ZEIT', 1995)

Das 20. Jahrhundert - eine Chronik

* Ernst Krenek, Kurt Weill, Aaron Copland
Sibelius: *Finlandia* (symph. Dichtung)
Wiederaufnahme des Cembalobaus zur
stilechten Wiedergabe von Barockmusik.
In Wien wird das erste europäische Pho-
nogrammarchiv eingerichtet.

† Giuseppe Verdi
* Werner Egk
Mahler: *4. Symphonie*
Europäische Musik findet in Japan immer
stärkeren Anklang.

Debussy: *Pelléas et Melisande*
Humperdinck: *Dornröschen*

† Hugo Wolf
* Boris Blacher
Sibelius: *Violinkonzert d-Moll*
Schönberg: *Gurrelieder*

† Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche
Das BGB tritt in Kraft.
Europäische Großmächte werfen in China
blutigen anti-europ. Aufstand des 'Boxer'-
Geheimbundes nieder.
Freud legt in seinem Werk *Die Traumdeu-
tung* die Grundlagen der Psychoanalyse.
UA des Dramas *Nach Damaskus* von
Strindberg, das bereits auf den Expressio-
nismus vorausdeutet.

Der Nobelpreis wird erstmalig vergeben.
In der Kategorie Physik geht er an W. C.
Röntgen.
Beginn der 'Blauen Periode' Picassos mit
Szenen aus dem Pariser Leben und dem
der Gaukler (bis 1905).

Als Ergebnis der 2. Berliner orthographi-
schen Konferenz (1901) erscheinen die bis
in die Gegenwart gültigen *Regeln für die
deutsche Rechtschreibung*.
Pawlow intensiviert seine tierpsychologi-
schen Experimente, die zur Entdeckung
des 'bedingten Reflexes' führen.

Suttons *Chromosomentheorie* macht die
bereits 40 Jahre zuvor formulierten
Mendelschen Gesetze bekannt und über-
trägt sie aus dem Bereich der Pflanzen auf
den Menschen.
Erster Motorflug (Gebr. Wright).
Der *Große Eisenbahnüberfall* begründet
den erfolgreichen nordamerikanischen
Spielfilm (Dauer: 12 Min.).

1900

1901

1902

1903

1904

† Antonin Dvořák, Eduard Hanslick

* Luigi Dallapiccola

Janaček: *Jenufa*Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte* in 5 Bänden.

* Salvador Dalí

Franz.-brit. *Entente cordiale*

Erste drahtlose Übertragung von Musik in Graz.

Wedekind: *Die Büchse der Pandora*Tschechow: *Der Kirschgarten*

1905

* Giacinto Scelsi, Karl Amadeus Hartmann

In den Jahren 1905-08 entstehen Werke, die an der Schwelle zur Atonalität stehen: *Salome*, *Elektra* (Strauss), *Streichquartett d-Moll op. 74* (Reger), *Kammersymphonie E-Dur op. 9* (Schönberg). Während Schönberg den Schritt zur atonalen Musik vollzieht, verharren Strauss und Reger in klassizistischer Tonalität (*Rosenkavalier*, 1911; *Mozart-Variationen*, 1914).

Debussy: *Images* (I)

Die Revolution in Rußland verzeichnet nur Teilerfolge: Der Zar erläßt das *Manifest über die Freiheiten* und gibt Rußland eine konstitutionelle Verfassung.

Die leuchtenden Landschaften und Bildnisse in provozierenden Farben von Matisse, Derain, de Vlaminck u.a. fesseln das Publikum des Pariser 'Herbstsalons'.

Vauxcelles prägt den Gruppennamen 'Die Wilden' (Fauvismus).

Die Architekturstudenten Bleyl, Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff schließen sich in Dresden zur Künstlergemeinschaft 'Die Brücke' zusammen.

1906

* Dmitri Schostakowitsch

Ives: *The Unanswered Question*

Béla Bartók beginnt mit Zoltán Kodály an der Budapester Hochschule für Musik mit der Sammlung ungarischer Volkslieder, die seine Tonsprache nachhaltig beeinflussen.

Anton Webern promoviert mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit über Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* bei Guido Adler in Wien.

† Paul Cézanne

Albert Einstein formuliert die Relativitätstheorie ($E = mc^2$).

1907

† Edvard Grieg

* Wolfgang Fortner

Leo Fall: *Die Dollarprinzessin*Debussy: *Images* (II)

George Braques und bald darauf auch Picasso begründen auf der Basis von Paul Césannes geometrischen Naturdarstellungen den Kubismus.

* Hugo Distler, Olivier Messiaen
Bartók: *1. Streichquartett*
Schönberg überschreitet in seinem
Streichquartett fis-Moll op. 10 erstmals
die Grenze zur Atonalität.

Als Liederbuch der Wandervogel-Bewe-
gung erscheint *Der Zupfgeigenhansel*
(endgültige Fass. 10. Aufl. 1913), der sich
bis zur Jahrhundertmitte über eine Million
mal verkauft. Von ihm geht ein wichtiger
Impuls für die Jugendmusikbewegung
aus, weitere Liedersammlungen folgen.

* Samuel Barber, Pierre Schaeffer
Mahler: *8. Symphonie* ('Symphonie der
Tausend')
Strawinsky: *Der Feuervogel*
Als neuer Modetanz gelangt der Tango
von Argentinien nach Europa.

† Gustav Mahler
Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*
Strauss: *Der Rosenkavalier*
Schönberg: *Harmonielehre*

* John Cage
Schönberg wirkt am 'Blauen Reiter' mit.
Seine in der *Harmonielehre* dargelegte
Auffassung, daß sogenannte Dissonanzen
nur weit auseinanderliegende Konsonan-
zen seien, wurde von Kandinsky und Marc
auf das Medium der Malfarben übertra-
gen.

* Benjamin Britten, Witold Lutoslawski
Die Uraufführung von Strawinskys *Sacre
du Printemps* schockiert das elegante Pa-
ris.

† Wilhelm Busch
Der den Komponisten der '2. Wiener
Schule' nahestehende Architekt Adolf
Loos legt seine Ästhetik in *Ornament und
Verbrechen* dar.

Marinetti veröffentlicht sein *Futuristisches
Manifest* in der Pariser Zeitung 'Le Figaro'.

Rudolf Steiner legt das die An-
throposophie begründende Werk *Die
Geheimwissenschaften* vor.
Der Expressionismus erhält mit der in Ber-
lin erscheinenden Wochenzeitschrift *Der
Sturm* sein wichtigstes publizistisches Or-
gan in Deutschland.

Untergang der *Titanic*.
In München gibt der 'Blauen Reiter'
(Kandinsky, Klee, Marc, Macke) sein er-
stes Jahrbuch heraus. Der Kreis erstrebt
eine geistig-seelische Erneuerung der
Kunst, ohne dabei einen gemeinsamen
Stil auszubilden.
Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*

Musikübertragung durch Lautsprecher in
den USA.
Auflösung der Dresdner 'Brücke'.

1908

1909

1910

1911

1912

1913

- 1914 Schönberg: *Pierrot lunaire*
John Meier gründet das 'Deutsche Volksliedarchiv' in Freiburg.
- 1916 † Max Reger
Die zweite Auflage von Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* erscheint in Leipzig (1. Aufl. 1907). Der visionär-programmatische Entwurf provoziert heftige Reaktionen (u. a. Hans Pfitzners *Futuristengefahr*, 1917).
- 1917 Busoni: *Turandot*
Pfitzner: *Palestrina*
Prokofjew: *Symphonie classique*
Chicago löst New Orleans als Zentrum des Jazz ab.
- 1918 † Claude Debussy
* Bernd Alois Zimmermann, Gottfried von Einem
Strawinsky: *L'Histoire du soldat*
Gründung des 'Vereins für musikalische Privataufführungen' von Schönberg in Wien.
Les Six (Poulenc, Milhaud, Auric, Honegger, Duray, Tailleferre) unter der Führung Erik Saties und mit Unterstützung Jean Cocteau fordern eine Befreiung der französischen Musik von fremden, insbesondere deutschen Einflüssen (anti-wagnerianisch).
- 1919 Bartók: *Der wunderbare Mandarin* (UA 1926 in Köln)
Der amerikanische Komponist Henry Cowell vollendet sein Buch *New Musical Resources*, eine Erkundung und Systematisierung neuer Klangmöglichkeiten.
- Ausbruch des 1. Weltkriegs
Charlie Chaplins Filmdebüt in *Making a living* (*Man schlägt sich durch*).
- † Franz Marc
Begründung des *Dadaismus*: Ball, Arp, Tzara, Janco und Huelsenbeck gründen in einer kleinen Züricher Kneipe ihr *Cabaret Musical* und lassen dort ihre Simultanlesungen und Montagen aus Wort, Tanz und Musik stattfinden.
Heinrich Mann: *Der Untertan*
- Revolution in Rußland.
Erfindung des Kondensator-Mikrophons.
Apollinaire überträgt die Lehre Freuds auf die Dichtung und begründet den Surrealismus.
- Der Vertrag von Versailles beendet den 1. Weltkrieg. Ausrufung der Republik durch den Sozialdemokraten Scheidemann.
Max Planck erhält den Physik-Nobelpreis für die Entdeckung des Wirkungsquantums.
- Gropius gründet in Weimar das *Bauhaus* (v. d. Rohe, Kandinsky, Feininger, Klee, Schlemmer). Von der Schule gehen entscheidende Wirkungen auf das neue Bauen, auf Wohnraumgestaltung und Formgebung von Gebrauchsgerät aus. 1925 wird das Bauhaus nach Dessau verlegt, 1932 nach Berlin, dort 1933 von den Nazis aufgelöst.

* Bruno Maderna

Mit *Pulcinella* (nach Pseudo-Pergolesi) tritt Strawinsky in seine neoklassizistische Phase.

Schreker: *Der Schatzgräber*

Erste Aufführung einer Händel-Oper (*Rodelinde*) seit fast 200 Jahren unter der Leitung des Kunsthistorikers Oskar Hagen in Göttingen. Beginn der internationalen Händel-Renaissance.

Der Jazz kommt nach Deutschland.

In Baden-Baden (später Donaueschingen) beginnen die „Tage für Neue Musik“ (bis 1926; Wiederaufnahme 1950).

In seiner *Suite für Klavier op. 25* verwendet Schönberg erstmals die Zwölftontechnik.

Gründung der 'Internationalen Gesellschaft für Neue Musik' in Salzburg unter dem Präsidium von Edward Dent.

Die Berliner 'Novembergruppe' richtet einen offiziellen musikalischen Zweig unter der Leitung Max Buttings ein (Mitglieder werden u. a. Wladimir Vogel, Kurt Weill, Hanns Eisler, George Antheil und Stefan Wolpe). Die Gruppe war 1919 im Gedenken an die gescheiterte Novemberrevolution von den Malern Max Pechstein und César Klein gegründet worden; erklärtes Ziel ist die Vereinigung der Künste und ein stärkerer Kontakt zur Arbeiterklasse.

* György Ligeti

In Paris nehmen zahlreiche junge Komponisten, vor allem Amerikaner, Unterricht bei Nadia Boulanger (u. a. Aaron Copland und Walter Piston). Sie bringt ihre Schüler vornehmlich mit den Werken Strawinskys und Faurés in Berührung.

Honegger: *Pacific 231*

Die Ausstattung zur UA von Strawinskys Ballett *Pulcinella* stammt auf Anregung Jean Cocteaus von Pablo Picasso, dessen Ziel es ist, die Gestalten der Commedia dell'arte wiederaufleben zu lassen.

1920

1921

Mussolinis Marsch auf Rom, nachdem er 1919 den ersten 'Fascio di combattimento' gegründet hatte. Am 1. November wird er Regierungschef.

Joyce: *Ulysses*

Hesse: *Siddhartha*

Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*

1922

Beginn des Rundfunks in Deutschland.

Der Leiter der Mannheimer Kunsthalle Hartlaub bildet die Formel *Die Neue Sachlichkeit* als Titel einer geplanten Ausstellung (1925). Er unterscheidet dabei zwischen zwei Richtungen: eine, die zum Klassizismus neigt, und eine, die durch die 'Verneinung der Kunst' das 'wahre Gesicht unserer Zeit' zeigt.

1923

- 1924 † Giacomo Puccini
 * Luigi Nono, Klaus Huber
 Der Bigbandleader Paul Whiteman regt George Gershwin zur Synthese von sinfonischer Orchestermusik und Jazz an. Es entsteht die *Rhapsody in Blue*.
- 1925 * Luciano Berio, Pierre Boulez
 Berg: *Wozzeck* (UA)
 Lehár: *Paganini*
 Louis Armstrong beginnt Schallplatten-Einspielungen mit den Studioformationen *Hot Five* und *Hot Seven*.
- 1926 * Hans Werner Henze, Gottfried Michael König, György Kurtág
 Puccini: *Turandot* (UA)
 Hindemith: *Cardillac*
- 1927 * Michael Gielen
 Strawinsky: *Oedipus Rex* (konzertante UA im selben Jahr, szenische UA 1928)
 Krenek: *Johnny spielt auf* (Jazzoper)
 Jerome Kerns *Show Boat* begründet das amerikanische Musical mit geschlossener Handlung.
 Schostakowitsch: *1. Symphonie*
- 1928 * Karlheinz Stockhausen
 Weill: *Die Dreigroschenoper*
 Gershwin: *An American in Paris*
 Strawinsky: *Apollon musagète*
 Webern: *Sinfonie op.21*
- Der amerikanische Dawes-Plan bringt der wirtschaftlich gebeugten Weimarer Republik einen Aufschwung, der die finanzielle Basis der 'Goldenen Zwanziger' bildet.
- Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin*
 Wertheimer: *Über Gestalttheorie*
- † Rainer Maria Rilke
 Kafkas *Schloß* (posthum herausgegeben von Max Brod).
- Walther Ruttmann: *Berlin - Symphonie einer Großstadt*
 Fritz Lang: *Metropolis*
 Der erste Tonfilm wird produziert (*The Jazz Singer*).
 Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*
 Charles Lindbergh überquert den Atlantik im Alleinflug. Zwei Jahre darauf vertonen Hindemith und Weill die Begebenheit in Form einer Radiokantate.
 Heisenberg stellt sein 'Unschärfeprinzip' auf und zerstört damit die Grundlage des deterministischen Weltbildes.
- Fleming entdeckt das Bakteriengift Penicillin in einem Schimmelpilz.

Lehár: *Land des Lächelns*
Schönberg: *Von Heute auf Morgen*
Riemann/Einstein: *Musiklexikon*

* Toru Takemitsu, Dieter Schnebel
Antheil: *Transatlantic*
Trautwein baut das elektroakustische
'Trautonium'.

* Sofia Gubaidulina, Mauricio Kagel
Varèse: *Ionisation*
Eisler/Brecht: *Die Mutter* (kommunistisches Lehrstück)

Schönberg: *Moses und Aron*

* Krzysztof Penderecki
Mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten beginnt eine Verfolgung von Komponisten, Musikern, Sängern, Musikkritikern und Musikwissenschaftlern, die als 'rassisch minderwertig', 'entartet' oder politisch unliebsam gelten. Vielen Verfolgten gelingt die Flucht ins – zunächst sichere – benachbarte Ausland (u. a.: Schönberg, Eisler, Weill, Hindemith, Milhaud, Bartók, Krenek, Wolpe, Dessau, Korngold, Bekker, Busch, Toscanini, Scherchen, Klemperer).
Die 'Kasseler Musiktage' werden gegründet.

Zusammenbruch der New Yorker Börse (Black Friday), Weltwirtschaftskrise.
Th. Mann erhält den Literatur-Nobelpreis für seinen Roman *Die Buddenbrooks*.

Musil: *Mann ohne Eigenschaften*
Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*
Sternberg: *Der blaue Engel*

Aldous Huxley: *Schöne neue Welt*
Der kommunistische Spielfilm *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Buch: Brecht/Ottwald, Regie: Dudow, Musik: Eisler) wird in Berlin uraufgeführt und sofort verboten.

Hitler wird Reichskanzler, Amtsantritt Franklin D. Roosevelts.
Die Gleichschaltung deutscher Schriftsteller wird vorrangiges Ziel faschistischer Literaturpolitik. Gründung des 'Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller'.

1929

1930

1931

1932

1933

- 1934 * Siegfried Matthus, Alfred Schnittke
Hindemith: *Mathis der Maler*
Berg: *Violinkonzert*
Ernst Pepping proklamiert in *Stilwende der Musik* eine kirchenmusikalische Anknüpfung an die Barockmusik.
- 1935 † Alban Berg, Paul Dukas
* Helmut Lachenmann, Arvo Pärt, Terry Riley
George Gershwin: *Porgy and Bess*
Die 'Hammondorgel' mit rein elektrischer Klangerzeugung wird entwickelt.
Ives: *The Unanswered Question* (revidierte Fassung)
Messiaen: *La Nativité du Seigneur*
- 1936 * Aribert Reimann, Steve Reich
Bartók: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*
Im Rückgriff auf Quellen des Mittelalters setzt Carl Orff in seiner *Carmina Burana* Vagantenlyrik des 13./14. Jahrhundert in moderne Tonsprache.
Werner Egk komponiert eine *Olympische Festmusik* für die Spiele in Berlin.
- 1937 † George Gershwin, Maurice Ravel
Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*
- 1938 Webern: *Streichquartett op. 28*
Ausstellung 'Entartete Musik' in Düsseldorf
Strauss: *Friedenstag* (Oper)
- Ausstellung 'Was ist Surrealismus?' mit Werken von Arp, Ernst, Giacometti, González und Miró im Künstlerhaus Zürich .
- † Kurt Tucholsky (Selbstmord im schwedischen Exil)
Das Magnetophonband wird benutzt, um Töne aufzuzeichnen und wieder abzuspielen (Verfahren seit 1900 bekannt).
- † Maxim Gorki
Spanischer Bürgerkrieg
Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*
Chaplin: *Moderne Zeiten*
Ausstellung 'Entartete Kunst' in München.
- Das Luftschiff Hindenburg gerät bei der Landung in Lakehurst, New York in Brand. Der so hoffnungsvoll gestartete Zeppelinverkehr über den Atlantik wird damit beendet.
Picasso: *Guernica*
- Brecht: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*

Die Swing-Ära des Jazz erreicht einen Höhepunkt mit der Big Band Duke Ellingtons ('Blanton-Webster-Formation'). Im deutschen Rundfunk beginnt ein zielbewußter Einsatz musikalischer Mittel zur Hebung der Kriegsbegeisterung (*Wir fahren gegen Engeland*, *Frankreichlied* etc.)

Messiaen: (komponiert in deutscher Kriegsgefangenschaft) *Quatuor pour la fin du temps*

Im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP erscheint das *Lexikon der Juden in der Musik*.

Die bereits 1915 gedichtete Wachtpostenklage *Lili Marleen* wird zum weltweiten Erfolg.

† Hugo Distler, Erwin Schulhoff (im Internierungslager Wülzburg/Bayern)

* Mathias Spahlinger, Udo Zimmermann
Cage: *Das präparierte Klavier*
Nach fünfjähriger Kompositionszeit stellt Prokofjew seine 8. *Klaversonate* fertig.
Dallapiccola: *Der Gefangene* (Oper)

† Béla Bartók, Anton Webern
Strauss: *Metamorphosen*
Nach dem sog. 'Record Ban', einem über zwei Jahre währenden Musikerstreik gegen die Schallplattenindustrie, findet der in den Jahren zuvor entwickelte 'Bebop' größere Verbreitung (Hauptvertreter: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Miles Davis).

Strawinsky schreibt für den bekannten Bigbandleader Woody Herman und sein Orchester das *Ebony Concerto*, welches Zeugnis ablegt von Strawinskys persönlicher Adaption der Jazzmusik.

† Sigmund Freud
Mit dem Überfall Deutschlands auf Polen beginnt der 2. Weltkrieg.
Selznick: *Vom Winde verweht* (8 Oscars, div. Sonderpreise)

Chaplin: *Der große Diktator*

Neue Wege in Drehbuch und Photographie beschreitet Orson Welles mit seinem Film *Citizen Kane*.

† Hugo Distler, Erwin Schulhoff (im Internierungslager Wülzburg/Bayern) 1942

Carl Friedrich von Weizsäcker entwickelt die von Kant und Laplace vertretene Theorie weiter, nach der unser Sonnensystem aus einer rotierenden Gaswolke entstanden ist. 1944

Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki. Ende des 2. Weltkriegs. Gründung der Vereinten Nationen. George Orwell wendet sich mit seiner satirischen Fabel *Animal Farm* gegen die kommunistische Revolution und die Mißstände in der Sowjetunion. 1945

1946 Gründung der Darmstädter 'Internationalen Ferienkurse für Neue Musik'.

† Gerhart Hauptmann

1947 von Einem: *Dantons Tod* (Oper)
Britten: *Albert Hering*
Schönberg: *Ein Überlebender aus Warschau*
Weill: *Street Scene*
Unter Leitung des für die Kunst- und Kulturpolitik der KPdSU verantwortlichen Shdanow wird in der UdSSR eine Kampagne gegen 'Formalismus' und 'Modernismus' in der Musik durchgeführt. Bezichtigt werden u.a. Schostakowitsch und Prokofjew. Als verbindliches Konzept propagiert Shdanow den 'sozialistischen Realismus'.

In Indien entstehen die beiden autonomen Staaten Indien und Pakistan.

Th. Mann: *Doktor Faustus* (Die Hauptfigur des Romans, der Komponist Leverkühn, ist in seiner Kompositionsmethode an Schönberg angelehnt.)

Richter gründet die literarische 'Gruppe 47' (Bachmann, Böll, Jen, Walser, Grass, Enzensberger u. a.)

1948 † Franz Lehár
Strauss: *Vier letzte Lieder*
Der französische Komponist und Toningenieur Pierre Schaeffer entwickelt die *Musique concrète*, eine Musikform, die auf Schallaufnahmen natürlicher, später elektronisch verfremdeter Umweltgeräusche basiert.

Gründung Israels. Südafrika beginnt mit der Apartheitspolitik.

Bardeen und Brattain entwickeln den Transistor, der die großen Entwicklungen auf dem Gebiet der Elektronik einleitete (1956 Nobelpreis).

1949 † Richard Strauss, Hans Pfitzner
* Manfred Trojahn
Samuel Barber: *Klaversonate op. 26*
Weill thematisiert in seiner Musical Tragedy *Lost in the Stars* das Apartheitsproblem.
Olivier Messiaens: *Mode de valeurs et d'intensités*; die Klavieretüde, für die Herbert Eimert den Begriff 'punktuelle Musik' prägte, wurde zum Modell für die Serialisten.
Meyer-Eppler: *Elektronische Klangerzeugung*, grundlegende Schrift der elektronischen Musik
Adorno: *Philosophie der neuen Musik*

Teilung Deutschlands durch Gründung von BRD und DDR.

Magritte entwickelt eine Form der gegenständlichen Darstellung, die er als 'superrealistisch' bezeichnet. Mit seinen Augentäuschungen verfolgt er die Frage nach der menschlichen Wahrnehmung.

† Kurt Weill

Giselher Klebe: *Die Zwitschermaschine*,
Orchesterstück nach dem gleichnamigen
Bild von Paul Klee (1922)

Messiaen: *Turangolila-Symphonie*

Schönberg: *Moderner Psalm*

† Heinrich Mann

Der erste Bildtelegraph, mit dem sich Fo-
tos drahtlos übermitteln lassen, ist ein-
satzbereit.

1950

† Arnold Schönberg

Pierre Boulez' Vortrag *Schönberg ist tot*,
gehalten bei den Darmstädter Ferienkur-
sen, bezeichnet den Bruch mit Schön-
bergs Dodekaphonie. Zum Anknüpfungs-
punkt für die serielle Komposition wird
das Werk Weberns erklärt.

Stockhausens erste Komposition *Kreuz-
spiel*.

† André Gide

Der Feldzug des US-amerikanischen Se-
nators Joseph McCarthy gegen soge-
nannte 'anti-amerikanische Umtriebe' er-
reicht einen ersten Höhepunkt.

1951

* Wolfgang Rihm

Cage: *4'33"*

Boulez komponiert seine *Structures* für 2
Klaviere in strengster serieller Technik.

Nach zweijähriger Experimentierphase
präsentiert der Komponist und Musik-
theoretiker Herbert Eimert auf dem 'Neuen
Musikfest' in Köln erstmals von elektroni-
schen Generatoren erzeugte Klänge in der
Öffentlichkeit.

Die USA zünden die erste Wasser-
stoffbombe im Pazifik

Hemingway: *Der alte Mann und das Meer*

1952

† Sergej Prokofjew

* Hans-Jürgen von Bose, Violeta Dinescu,
Adriana Hölszky

Cole Porter: *Can-Can*

† Josef Stalin

Der Nordwestdeutsche Rundfunk strahlt
als erste deutsche Sendeanstalt ein re-
gelmäßiges Fernsehprogramm aus:
Es beginnt das Fernsehzeitalter.

1953

† Charles Ives

1954

- 1955 † Arthur Honegger
 Boulez: *Le marteau sans maître*.
 Mit dem Rock'n'Roll schafft sich die Jugend in den USA ihre erste ausgeprägte Subkultur (Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis): Die Ära der Rockmusik (und damit auch diejenige ihrer Vermarktung) beginnt.
- 1956 Stockhausen: *Zeitmaße, Gesang der Jünglinge, Klavierstück XI*.
 Nono: *Il canto sospeso* (auf Abschiedsbriefe zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer).
 Als bedeutendstes Festival für Neue Musik in Osteuropa findet erstmals der 'Warschauer Herbst' statt.
- 1957 Bernstein: *West Side Story*
 Klebe: *Die Räuber*
- 1958 † Ralph Vaughan Williams
 Das Auftreten von John Cage bei den Darmstädter Ferienkursen heizt die Diskussion um die Begriffe 'Aleatorik', 'Zufallsoperation' und 'indeterminierte Musik' an.
 Mit dem Album *Milestones* von Miles Davis beginnt der Modaljazz.
- 1959 † Ernest Bloch
 Eisler: *Deutsche Symphonie* (UA des im Exil entstandenen Werkes)
- † James Dean, Thomas Mann
 In Kassel findet die erste 'documenta' statt.
- † Bertolt Brecht
 Volksaufstand in Ungarn.
- Am 4. Oktober startet die Sowjetunion den ersten künstlichen Erdtrabanten, Sputnik I.
 In der Technischen Hochschule in München nimmt der erste deutsche Kernreaktor den Betrieb auf.
 Kerouac: *On the Road* (Autobiographische Erzählung im Zeichen des Protests der jungen Generation).
- Das mit Atomkraft angetriebene amerikanische U-Boot *Nautilus* erreicht den Nordpol auf einer Fahrt unter dem ewigen Eis.
- Grass veröffentlicht mit *Die Blechtrommel* seinen ersten Roman, für den er im Vorjahr bereits den Preis der 'Gruppe 47' erhalten hatte.

Ornette Coleman: <i>Free Jazz</i>	Gadamer: <i>Wahrheit und Methode</i> 1960
<p>Nono: <i>Intolleranza 1960</i> Schnebel: <i>Glossolalie 61</i> Ligetis Konzertstück <i>Athmosphères</i> wird bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt. Das neun Minuten dauernde Werk begründet Ligetis Ruf.</p>	<p>Kuba-Krise Juri Gagarin umrundet im Raumflugkörper 'Wostok I' als erster Mensch die Erde. In den USA werden die ersten Stereo-Sendungen ausgestrahlt und die ersten stereophonen Rundfunkempfänger gebaut.</p>
<p>† Hanns Eisler Benjamin Britten: <i>War-Requiem</i></p>	<p>1962 II. Vatikanisches Konzil, einberufen durch Johannes XXIII († 1963), tagt bis 1965. Bei den Oberhausener Kurzfilmtagen fordern jüngere Filmemacher im sog. 'Oberhausener Manifest' den 'Neuen Deutschen Film'. Habermas: <i>Strukturwandel der Öffentlichkeit</i></p>
<p>† Paul Hindemith, Karl Amadeus Hartmann Terry Riley verwirklicht als erster die Möglichkeiten einer Minimal Music repetitiver Art in seinen <i>Keyboard Studies</i>. Steve Reich verfeinert das Prinzip der Minimal Music in den folgenden Jahren. Gottfried Michael König beginnt mit der Entwicklung seines Computer-Kompositions-Programms <i>Projekt 1</i>.</p>	<p>1963 † Jean Cocteau, Tristan Tzara Ermordung Kennedys Böll: <i>Ansichten eines Clowns</i></p>
<p>* Caspar Johannes Walter Lutoslawski: <i>Streichquartett</i></p>	<p>1964 Peter Weiss: <i>Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade</i></p>

- 1965 B.A.Zimmermann: *Die Soldaten*
 Henze: *Der junge Lord*
 In England - und in der Folge auch auf dem europäischen Kontinent - differenziert sich die musikalische Jugendkultur in verschiedene Richtungen, die repräsentiert sind durch 'The Beatles', 'The Rolling Stones' und 'The Who'.
 Der Vietnamkonflikt eskaliert.
 Godard: *Pierrot le fou (11 Uhr nachts)*
- 1966 † Hermann Scherchen
 Strawinsky: *Requiem Canticles*
 Penderecki: *Lukas-Passion*
- 1967 Stockhausen: *Ensemble* (Gemeinschaftsproduktion von 12 Komponisten)
 Matthus: *Der letzte Schuß* (Oper)
 Die Beatles produzieren mit *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* das erste bedeutende Konzeptalbum der Popgeschichte. Die reinen Produktionskosten belaufen sich auf rund 250.000 DM.
 Jimi Hendrix: *Are you experienced*
 Bildung einer außerparlamentarischen Opposition (APO) als Reaktion auf große Koalition und zunehmende Unbeweglichkeit des Bundestags.
 Barnard unternimmt die erste Herztransplantation in Kapstadt.
- 1968 Hamburger UA von Henzes *Floß der Medusa* (Che Guevara gewidmet) endet in handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen 'Sozialistischem Deutschen Studentenbund' und der Polizei.
 U. Zimmermann: *Die weiße Rose*
 Prager Frühling
 Das Attentat auf Rudi Dutschke (SDS) löst z.T. blutige Studentenunruhen aus.
- 1969 Woodstock Festival
 Frank Zappas Album *Uncle Meat* markiert den Höhepunkt der Avantgarde-Rock-Bewegung.
 Messiaen: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*
 Scelsi: *Konx Om Pax*.
 † Theodor W. Adorno
 Erste Mondlandung durch Apollo 11
- 1970 † Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bernd Alois Zimmermann
 Erstes innerdeutsches Gipfelgespräch zwischen W. Brandt und W. Stoph. Unterzeichnung des Warschauer Vertrags

† Igor Strawinsky * Matthias Pintscher Klaus Huber: ... <i>inwendig voller Figur ...</i> (Oratorium) Von Einem: <i>Besuch der alten Dame</i> (Oper) Kagel: <i>Staatstheater</i>		1971
Gubajdulina: <i>Stupeni</i> (Symphonie)	Böll erhält den Literatur-Nobelpreis.	1972
† Bruno Maderna Mit 25 Mio. verkauften Langspielplatten ist James Last erfolgreichster Unterhaltungs- musiker.		1973
† Frank Martin, Darius Milhaud Klebe: <i>Ein wahrer Held</i> (Oper) Stuckenschmidt: <i>Schöpfer der neuen Mu- sik</i>	Die Watergate-Affäre zwingt Nixon zum Rücktritt. Die <i>Rocky Horror Picture Show</i> entsteht; sie entwickelt sich in den folgenden Jah- ren zum Kultfilm.	1974
† Boris Blacher, Luigi Dallapiccola, Dmitri Schostakowitsch Brian Ferneyhough: <i>Time and motion study III</i>	Portugiesische Überseeprovinzen werden unabhängig (u. a. Angola, Moçambique, Macao). Bundesdeutsche Filme finden im Ausland Anerkennung (Faßbinder, Herzog, Kluge, Schlöndorff, Wenders).	1975
† Benjamin Britten Reich: <i>Music for 18 Musicians</i> Schnittke: <i>Moz-Art</i> für 2 Violinen Glass/Wilson: <i>Einstein on the Beach</i>	Thomas Bernhard: <i>Die Berühmten und Minetti</i>	1976

1977 Stockhausen beginnt seinen Monumentalzyklus *Licht*. Die Pläne für das Musiktheaterprojekt sehen für die 7 Tage der Woche je ein abendfüllendes Werk vor. 1981 vollendet Stockhausen *Donnerstag*, drei Jahre später wird *Samstag* fertiggestellt.
In der Auseinandersetzung mit aktuellen musikalische Strömungen werden die Begriffe 'Neue Einfachheit', 'Neoromantik' und 'musikalische Postmoderne' kontrovers diskutiert.

1978 Ligeti: *Le grand macabre*
Rihm: *Jakob Lenz*
Reimann: *Lear*
Mit dem Film *Saturday Night Fever* erreicht die Disco-Welle ihren Höhepunkt.

1979 † Paul Dessau
Schnebel: *Thanatos-Eros*

1980 † Franco Evangelisti
Nono: *Fragmente – Stille, An Diotima*
Kagel: *Die Erschöpfung der Welt*
Die 'Alte Musik' wird in den achtziger Jahren zu einer wirtschaftlich bedeutenden Sparte des Musiklebens, nachdem die Wiederentdeckung der Musik 'vor Bach' und die Erforschung der 'historischen Aufführungspraxis' bereits seit Beginn des Jahrhunderts mit zunehmender Intensität betrieben wurde.

1981 † Samuel Barber, Bob Marley
Andrew Lloyd Webber: *Cats*
Penderecki: *Tedeum*

Hildesheimer: *Mozart*
Mit der Ermordung von Siegfried Buback und Hanns Martin Schleyer erreicht der RAF-Terrorismus in der BRD seinen Höhepunkt. Als Reaktion beginnt eine Hetze gegen vermeintliche 'geistige Väter' und 'Sympathisanten' des Terrorismus.
Friedensvertrag zwischen Israel und Ägypten.
Christo plant die Verpackung des Reichstages in Berlin.

Im Iran Sturz des Schahs und islamische Revolution. Besetzung der amerikanischen Botschaft, 90 Geiseln werden genommen.

Einmarsch sowjetischer Truppen in Afghanistan.
Der Personal Computer findet allmählich in weiteren Kreisen Verbreitung.
Lyotard: *La Condition Postmoderne (Das postmoderne Wissen)*

NATO-Doppelbeschuß

<p>† Carl Orff Berio: <i>La vera Storia</i> (Oper) Lotte Ingisch: <i>Kybernetische Hochzeit</i> Die Schlagersängerin Nicole gewinnt mit <i>Ein bißchen Frieden</i> den ‘Grand Prix Eurovision de la Chanson’.</p>	<p>Falklandkrieg Eco: <i>Der Name der Rose</i></p> <p style="text-align: right;">1982</p>
<p>† Werner Egk Messiaen: <i>Franz von Assisi</i> Joachim-Ernst Berendt: <i>Nada Brahma - Die Welt ist Klang</i>; Berendts Bestseller gehört zu einer Reihe von Proklamationen der - nicht zuletzt für die Musikindustrie bedeutsamen - ‘New Age’-Welle.</p>	<p>Die Compact Disc tritt ihren weltweiten Siegeszug an.</p> <p style="text-align: right;">1983</p>
<p>Henze: <i>7. Symphonie</i> Messiaen: <i>Livre du Saint Sacrement</i> Reich: <i>The Desert Music</i> (Minimal-Music für großes Orchester und Chor) Yun: <i>1. und 2. Symphonie</i> Der Breakdance wird in Europa bekannt.</p>	<p>Der Friedensnobelpreis geht an den südafrikanischen Bischof Desmond Tutu. Indira Gandhi wird von Anhängern der Sikhs ermordet. Luhmann: <i>Soziale Systeme</i></p> <p style="text-align: right;">1984</p>
<p>Die Semperoper wird mit dem <i>Freischütz</i> wiedereröffnet. In Heidelberg findet erstmals das Internationale Festival <i>Komponistinnen gestern - heute</i> statt. Pärt: <i>Stabat Mater</i> Spahlinger: <i>in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten</i> für Chorgruppen und Playback</p>	<p>Michail Gorbatschow wird Generalsekretär der KPdSU. Milos Formans <i>Amadeus</i> schildert Mozarts Leben aus der fiktiven Sicht seines Widersachers Salieri. Der Film wird zum Kassenschlager.</p> <p style="text-align: right;">1985</p>
<p>Henze: <i>Fandango</i> Ligeti: Klavierkonzert Penderecki: <i>Die schwarze Maske</i> Rihm: <i>Die Hamletmaschine</i>; Rihm erhält den Liebermann-Preis für seine Opernkompositionen. Dinescu: <i>Hunger und Durst</i> Gubajdulina: <i>Stimmen... verstummen ...</i></p>	<p>Im Kernkraftwerk Tschernobyl ereignet sich der größte anzunehmende Unfall (Schmelzung der Kernbrennstäbe).</p> <p style="text-align: right;">1986</p>

- 1988 † Giacinto Scelsi
Schnebel: *Dahlemer Messe*
Heusinger: *Der Turm*
- 1989 Holliger: *Becket-Trilogie*
Lachenmann: *Im Reigen seliger Geister*
(Streichquartett)
Kurtág: *Offizium breve* (Streichquartett)
- 1990 Takemitsu: *From me flows what you call time*
Die Verbreitung der Techno-Musik in Deutschland nimmt ihren Ausgang in Berlin. Charakteristisch für diese Musik ist die Verbindung von Einflüssen aus der elektronischen Musik, der 'musique concrète' und der 'minimal music'. Unterlegt mit einer stereotyp-motorischen bass drum-Linie finden auf diese Weise konstitutive Elemente der musikalischen Avantgarde nach 1950 Eingang in die jugendliche Subkultur.
- 1991 † Miles Davis
Matthus: *Desdemona und ihre Schwestern*
Meredith Monk: *Atlas*
Yun: *Konzert für Oboe und Orchester*
Kagel: ... *den 24.xii.1931 — verstümmelte Nachrichten für Bariton und Instrumente*
- 1992 † John Cage
Pintscher: 4. Streichquartett '*Ritratto di Gesualdo*'
Reimann: *Das Schloß*
Schnittke: *Leben mit einem Idioten*
- Thomas Bernhard: *Heldenplatz*
Stephen Hawking: *Eine kurze Geschichte der Zeit*
Salman Rushdie: *Die Satanischen Verse*
- Fall der Berliner Mauer
- Der deutsche Einigungsvertrag wird unterschrieben.
In den USA wird erstmals eine Genmanipulation am Menschen genehmigt und durchgeführt.
- Golfkrieg
Jugoslawiens Zerfall beginnt.
Auflösung der Sowjetunion.
- Der Computer-Virus 'Michelangelo' versetzt PC-User in Panik.
Der Vertrag von Maastricht wird unterzeichnet

George Dreyfus: *Rathenau* (Oper)
Jörg Herchet: *Nachtwache*
Pintscher: *Dunkles Feld - Berückung* (Szene für großes Orchester)
Stockhausen: *Dienstag aus Licht*
Walter: UA der ersten beiden *Stücke gegen den Stillstand*

Spielbergs *Jurassic Park* revolutioniert die Filmtechnik durch die Vermischung real gedrehter und computeranimierter Bilder. Die Einsparungen im Kulturbereich finden im Berliner Schillertheater, das trotz heftiger Proteste geschlossen wird, ihr prominentestes Opfer.

1993

† Witold Lutoslawski
Rihm: *La lugubre gondola/Eismeer* (Musik in memoriam Luigi Nono)
Zender: *Don Quijote de la Mancha* (Oper)

In der Ostsee sinkt das Fährschiff *Estonia*, 850 Passagiere finden den Tod. Die Entdeckung des 'Top Quark' rundet das physikalische Weltbild ab.

1994

† Pierre Schaeffer, Isang Yun
Alexander Goehr: *Arianna* ('Neukomposition' der verschollenen Oper Monteverdis)
Hölszky: *Die Wände*
Penderecki: *3. Symphonie*
Xenakis: *Kái* für Kammerensemble

Das Abkommen von Dayton beendet den Bürgerkrieg in Bosnien. Christo verpackt den Reichstag in Berlin. Grass' Roman *Ein weites Feld*. Der Verriß von Reich Ranicki im 'Spiegel' provoziert kontroverse Diskussionen zu Funktion und Freiheit der Literaturkritik.

1995

† Gottfried von Einem, Toru Takemitsu
Henze: *Der Idiot* (rev. Fassung)
Stockhausen: *Freitag aus Licht*
Das Opernhaus in Venedig, „La Fenice“, wird durch einen Brand völlig zerstört

† Heiner Müller
Die Datenvernetzung (Internet) wird zum Allgemeingut.

1996

Zusammenstellung:
Torsten Brandt, Elmar Juchem, Markus Frei-Hauenschild

PFFF
 mf
 F
 fpp
 mp
 il mare e che lunghi fiumi caldi raccolti

Sylvano Bussotti: Siciliano (Partitur)

Stichwort: Methode

Es dürfte Ende 1921 gewesen sein, als mir Schönberg auf einem Spaziergang in Traunkirchen sagte, heute habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere. Es war die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinanderbezogenen Tönen.

(Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, 1959)

Wir versichern unsererseits, daß jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt hat - wir sagen nicht: verstanden, sondern gründlich erkannt -, UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche.

(Pierre Boulez: *Möglichkeiten*, 1952)

Das wichtigste ist, Musik nicht als Anwendung eines Systems zu schaffen, sondern gelegentlich ein System als Möglichkeit für die Musik.

(Luciano Berio in einem Brief an Fred Prieberg, 1957)

Keinem Künstler ist heute mehr geholfen, wenn ihm eine Methode angeboten wird. Komponieren ist unlernbarer denn je. Die Musik ist schwerelos geworden, hat sich emanzipiert von ihrer Herstellung. Die Darlegung ihrer Herstellung ist nicht mehr sie selbst. Sie wird nicht grundsätzlich erhellt durch die Darstellung ihrer Bestandteile und deren Beziehungen. Nebenbei bemerkt wurde sie das noch nie, nur wurde lange daran geglaubt ...

(Wolfgang Rihm: *Der geschockte Komponist*, 1978)

Ich verwende beim Komponieren keine Systeme. Intuition ist für mich sehr wichtig. Bevor ich schreibe, bereite ich mich manchmal sehr sorgfältig vor.. Aber wenn ich dann anfangen, kümmere ich mich nicht mehr darum. [...] Für einen Komponisten ist es das wichtigste zu hören, ein guter, schneller Hörer zu sein. Komponieren heißt, auf sein inneres Ohr horchen. Das ist die Zelle meiner Intuition.

(Toru Takemitsu in einem Interview, 1995)



Nam Jun Paik: Klavier Integral, 1958-63

Albrecht Riethmüller, 1996

Musik des 20. Jahrhunderts und ihre Zukunft

Fragment

...und Bach zeugte Haydn, und Haydn zeugte Beethoven, und Beethoven zeugte Weber und Schumann, und Schumann zeugte Brahms, und Brahms zeugte Schönberg, und Schönberg zeugte Webern, und Webern zeugte Stockhausen und - vielleicht - Boulez...

Nach diesem Muster wurde Musikgeschichte lange geschrieben. Nach ihm haben wir sie meist auch gelernt. Doch ist es dem, was sich musikgeschichtlich ereignet hat, nicht gewachsen, zumal wenn die nationale Ausrichtung präbendiert, nicht bloß einen Teil des Ganzen, sondern dieses selbst zu erfassen. Im Blick auf das 20. Jahrhundert ist die Perlschnur vollends zum untauglichen Instrument geworden, weil sie gewiß kein Haltetau mehr bietet, an dem man sich Orientierung im expandierenden Universum bzw. im System der Musik, seinen Tendenzen, Verflechtungen und Gegensätzen zu verschaffen vermöchte.

Ausdehnungen

Die zu Beginn des Jahrhunderts erreichte Atonalität ist das erste wichtige systemerweiternde Element. Nun hatte man die Wahl, tonale oder atonale Musik zu schreiben, und es ergaben sich weitere Möglichkeiten, die zwischen beidem lagen. In allen diesen Fällen sind großartige Musikwerke entstanden. Der verbale Streit tonal versus atonal hingegen gehört über weite Strecken zu den weniger rühmlichen Denkwürdigkeiten im Umkreis der Musik im 20. Jahrhundert, und es scheint so, als sei er keineswegs ausgestanden, geschweige denn historisch aufgearbeitet.

Qualitativ und quantitativ sehr unterschiedliche Alternativen wurden in der Tonkunst zudem bereit gestellt durch einen neuen Zugriff auf ältere Musik - man nannte ihn etwas eigenwillig musikalischen Neoklassizismus und hat ihn insbesondere mit dem Namen Stravinsky verbunden -, durch ein Integrieren folkloristischer Musik, auf deren authentischere Suche Komponisten wie Bartók sich begeben hatten - und durch eine verstärkte Zuwendung zu der bisher höchstens als exotische Tüpfel verstandenen Musik fremder Kulturen, ihrer Ton-Systeme und insbesondere ihrer Instrumente; erinnert sei nur an die Bereicherung, die das europäische Symphonieorchester durch importierte Schlagzeuginstrumente erfuhr und an die Entwicklung von eigenständigen Schlagzeugkompositionen. All dies mußte nicht mehr bloß geduldet, wenn nicht gar verachtet, sondern konnte als Systemkonkurrenz betrachtet werden und vielfältigste neue Versuche von Austausch und Amalgam fördern. (Es geschieht absichtlich, daß wir für den gegebenen allgemeinen Zweck „System“ homonym verwenden im Sinne der Tonordnung einerseits und der Musikwelt im ganzen andererseits.) Die wachsenden Möglichkeiten von Konstellationen ließen sich bis

zum Paradox einer „schweigenden Musik“ zuspitzen, zum Versuch der Destruktion einer etablierten Grundfeste wie des „Musikwerks“ oder zu einer Negierung des Systems der Musik treiben, die schon früher im Futurismus angelegt ist und später etwa bei Cage auffällig wird. Musikalisch waren sie unterschiedlich fruchtbar, aber es waren Anstöße nicht zuletzt auch dazu, Entgrenzungen durch Eröffnung weiterer Dimensionen herbeizuführen. Manchen galt und gilt derlei als anstößig. Wie mit anderer Kunst ist, wie es scheint, auch mit Musik im 20. Jahrhundert bewußter provoziert und durch sie schockiert worden als früher.

Man spricht in den letzten Jahren vom Pluralismus der „postmodernen“ Musik, häufig resignativ, weil damit Orientierungslosigkeit und Beliebigkeit assoziiert werden. In Wirklichkeit war der Prozeß von Expansion, Alternative und Pluralität schon mit Beginn des Jahrhunderts in Gang gesetzt. Nur verschloß man die Augen davor, solange man daran festhielt, daß Musikgeschichte übersichtlich verlaufen sollte und die Eindimensionalität zur geschichtlichen Notwendigkeit erklärt wurde. Zudem ließ sich das vertraute Reinheitsgebot der Musik nicht mehr Überwachen, wenn das System als Mischkrug an nichts anderes denken ließ als an Panschen und Mischmasch.

Nicht nur von innen, von ihren musikalischen bzw. kompositorischen Zellen her wurde das System Musik aufgebrochen, sondern entscheidend auch von außen. Ermöglicht durch die Elektrotechnik und die Erfindung der Tonaufzeichnung, bald darauf durch die audiovisuellen Speicherungsmöglichkeiten und die synthetische Klangerzeugung brachen neue Technologien in die konventionelle Musik ein. Nach fast zweieinhalb Jahrtausenden, in der man Musik durch schriftliche Aufzeichnung hat konservieren müssen (soweit man sich nicht mit oraler Weitergabe begnügte), war es vor 100 Jahren erstmals möglich geworden, Klang selbst zu bewahren und zu dokumentieren. Spieluhren und mechanische Musikinstrumente waren ein bereichernder Reiz ohne nennenswerte Konsequenz gewesen, die neuen Technologien durchzogen in einem rapide fortschreitenden Prozeß die Musik als ganze. Die Auswirkungen der künstlichen, inzwischen digitalisierten Klangwelt auf die Aufführenden, auf die Hörgewohnheiten und selbst auf das Repertoire sind immens.

Vor allem jedoch wirkte sich die Technik auf die musikalische Produktion selbst aus. Von den technischen Errungenschaften und Umwälzungen des 19. Jahrhunderts blieben die Komponisten weitgehend unberührt. Spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts - am sichtbarsten in der elektronischen Musik - sind auch die Komponisten mit dem Innovationsdruck von außen konfrontiert. Nicht alle nahmen die Herausforderung an, aber der Computer als Gehilfe des Komponisten ist längst verbreitet.

Zusammenbrüche

Gebeutelt wurde das Jahrhundert von den beiden Weltkriegen und vom Holocaust. Sie haben zudem - wenigstens sahen und sehen das viele so - das alte Europa zu Grabe getragen. Wenn E-Musik „ernste Musik“ meinen und diesem Ausdruck eine seriösere Bedeutung zukommen soll, dann am ehesten dadurch, daß jene dunklen Schatten aus der Tonkunst die unschuldige Heiterkeit vollends verscheucht haben und in den Musikwerken - schon beim Vorboten Mahler - die Kategorie der Gebrochenheit festgestellt wurde, die dann als Leitmotiv das Jahrhundert durchzog.

In einem expandierenden System können auch Zusammenbrüche begegnen. Für das musikalische Leben vor allem in Nordamerika war der Exodus der von Hitler aus seiner geschlossenen Gesellschaft ausgestoßenen, vornehmlich jüdischen Musiker kein geringer Gewinn. Auch die stalinistische Politik zog Musikschafter keineswegs nur an, sondern vertrieb viele. Vertreibung und Flucht (etwa der ungarischen Musiker im Gefolge der Ereignisse von 1956), verstärkten die Mobilität der seit je reisenden Musikerschaft aus traurigsten Anlässen: Isang Yun wurde 1967 von Westberlin nach Südkorea verschleppt und eingekerkert. Die in Deutschland vorherrschende Überzeugung, in der Musik Hegemonie zu besitzen, wurde sowohl von den Expansionen als auch von den Zusammenbrüchen notwendig untergraben. Es verwundert, warum dieser einfache Gedanke selbst einem so wachen Beobachter der Musik der ersten Jahrhunderthälfte wie Adorno fern lag. Aber es kann durchaus sein, daß der einzelne, der musizierte oder Musik schuf, sich von alledem wenig oder nicht berührt sah.

Was bleibt?

Nicht einmal in der verhallenden Zeitkunst Musik wird man deren Schöpfer, die vom Ewigkeitswert dessen, was sie schafften, überzeugt sind, ja vielleicht als *conditio sine qua non* überzeugt sein müssen, leicht zu dem Zugeständnis bewegen, daß Vergänglichkeit ihr Ziel ist. Und doch erhielten die Komponisten von den Verächtern des künstlerisch Neuen - und sie gibt es fast so lange, wie es Kunst gibt - durch das ganze Jahrhundert hindurch die Rechnung aufgemacht, daß ihre Produkte nicht lebens- und schon gar nicht überlebensfähig seien. Das Tagesgeschäft lebt von solchen Parolen, so leidig das ist. Am Ende des Jahrhunderts wird die Frage „Was bleibt?“ neugieriger, weniger grimmig und insbesondere ohne Häme gestellt. Eine bündige Antwort auf sie gibt es nicht. Aber es werden viele Partituren sein und dazuhin - erstmals - in Ton und Bild festgehaltene musikalische Ereignisse und Aufführungen. Musikalische Meisterwerke sind im 20. Jahrhundert in Hülle und Fülle entstanden. Wie die Meßlatte dabei angelegt werden soll, ist eine andere Frage.

Auch wenn häufig beteuert wird, wie unterschiedlich die Musik im 20. Jahrhundert von der des vorigen ist, lohnt es sich, die Überblicke durchzusehen, die vor 100 Jahren im Rückblick gegeben worden sind, etwa Hugo Riemanns 1901 in Berlin und Stuttgart erschienene *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 - 1900)*. An ihr fällt nicht so sehr auf, wie viele der dort behandelten Komponisten in den 100 Jahren seither dem Gedächtnis entschwunden, sondern wie viele von ihnen heute noch vertraut und im Repertoire sind. Warum sollte das in den kommenden 100 Jahren prinzipiell anders sein? Das schließt Präferenzänderungen keineswegs aus. Man denke nur daran, wie Erzeugnisse des Jugendstils - künstlerische wie kunstgewerbliche - zu Beginn des Jahrhunderts von vielen emphatisch begrüßt, später jahrzehntelang recht kollektiv abgelehnt wurden, um seit einiger Zeit wieder in Mode gekommen zu sein. Und zudem kommt es nicht darauf an, was wir gerne verewigt hätten, sondern es wird darauf ankommen, welche Bedürfnisse an erinnelter Musik die Menschen dann, in ihrer Gegenwart, haben werden.

Wenn wir heute die Musik von Schönberg oder von Ives noch als neue Musik apostrophiert finden und diese Bezeichnung nicht etwa als ein historisches Wissen um etwas, das einmal (wie etwa die „ars nova“ des 14. Jahrhunderts) neu war, sondern als gegenwärtig empfinden, dann sollten wir uns trotzdem vergegenwärtigen, daß diese Musik für Heranwachsende, die heute das Konzertleben „klassischer“ Musik für sich entdecken, von Komponisten stammt, die der Generation ihrer Ur-Ur-Großeltern angehören. Fragt man bei Bildern heute noch danach, ob Picasso neue Kunst sei?

Aus einem Knäuel von Gründen, das nur umständlich aufzulösen wäre, scheinen Musikwerke den Stachel an Beunruhigung, der vom Neuen ausgeht, schwer zu verlieren. Die Gewöhnung an sie erfolgt schleppend. Aber ihnen aus dieser Verspätung einen Strick drehen zu wollen und anzunehmen, daß sie gleichsam von Natur aus nicht gewöhnungsfähig seien, geschieht meist in sinisterer Absicht. Außerdem ist hermetische Kunst oder Musik ein Faktum, keine Schande. In der Populärmusik scheinen die Gewöhnungen und Gewohnheiten übrigens gerade umgekehrt zu sein. Schon den Kindern derer, die sie aktuell massenhaft erleben, erscheint sie meist angestaubt. Die Populärmusik ist der Teil des Systems Musik im 20. Jahrhundert, in der die Expansion am sichtbarsten ist. Es versteht sich von selbst, daß das System Musik mit den Gesellschaftssystemen und ihren Veränderungen interagiert.

Ob und inwieweit die zwischen Tonkunst - heute analog zum Kunstgewerbe Kunstmusik genannt - und Populärmusik im 20. Jahrhundert zwar nicht errichtete, aber doch vielerorts undurchdringlich gemachte Mauer abgerissen werden soll, ist Ansichtssache, wie es auch in anderen Dingen Befürworter und Gegner von Wiedervereinigungen gibt. Die Mauer ist von Land zu Land verschieden hoch; in den letzten Jahren scheint sich hierzulande eine

Aufweichung der Standpunkte und so etwas wie ein Passierscheinabkommen ergeben zu haben.

Das hingegen, was kommen wird, läßt sich nicht prognostizieren. Unablässig wird es Verlagerungen geben, sachlich und räumlich. So, wie sich das Komponieren von Musik allmählich über Europa hinaus auf weitere Zentren erstreckt hat - im 20. Jahrhundert zunächst vor allem auf Nordamerika -, so könnte es sich künftig vermehrt auf den ost- und südostasiatischen Raum verlagern. Takemitsu und seine Generation gestatten diese Vermutung. Aber vielleicht wird es nach der Ägide der eminent verkürzten Reisezeiten im Zeitalter globaler medialer Vernetzung auch wieder unwichtiger werden, wo jemand sich aufhält, der komponiert, musiziert oder zuhört. Schließlich: Wird vom 20. Jahrhundert bleiben, daß Frauen vermehrt ins musikproduzierende Geschäft eingegriffen haben?

Was bleiben wird, wird peu á peu als Geschichte bleiben, die am Leben erhalten wird - aus guten Gründen. Es ist einfach, das Ende von Kunst und Musik zu beschwören. Man hat es seit 200 Jahren getan. Aber kein Kulturpolizist hat es bisher vermocht, den Thespiskarren der Musik anzuhalten. Auch das wird wohl so bleiben.

Stichwort: Musik und Gesellschaft

Die Geschichte lehrt, daß in vergangenen Zeiten vorwiegend zeitgenössische Kunst kulturelle Bedürfnisse befriedigte. Avantgardistische Musik hat diesen Beweis nicht erbracht und wird ihn kaum jemals erbringen können. Sie bedarf - nun schon seit rund 50 Jahren - neben steigenden Subventionen der öffentlichen Hand und ausgiebiger Unterstützung der Massenmedien unumgänglich der traditionellen Musik, um sich am Leben erhalten zu können [...]. Wäre die Tradition abgeschafft und der Hörer allein auf die Avantgarde und ihre Musik angewiesen [...], würde ihr Dasein vermutlich binnen kürzester Frist erloschen sein, wovor sie weder das Machtwort einer Jury noch Auftragsstipendien von Massenmedien retten könnten. In diesem Sinne dürfte der „Pluralismus“ heutiger Kultur zwar ein Segen für die Avantgarde, aber kaum für die genarrte Gesellschaft sein.

(Hellmut Federhofer: *Neue Musik*, 1977)

Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. Notwendig ist, die Verwirklichung der Träume in Angriff zu nehmen. Notwendig ist die große Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen, und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: Die Weltrevolution.

(Hans-Werner Henze in einem offenen Brief an 'DIE ZEIT', 1968)

Die Rolle des Künstlers im gesellschaftlichen Miteinander existiert in dem Maße nicht mehr, wie ein solches Miteinander nicht mehr existent ist, das längst den Organisationsformen für entfremdetes Nebeneinander gewichen ist.

Der Künstler allein kann und muß also die Rolle von Kunst für sich allein bestimmen, aus seinen subjektiven Gegebenheiten neu entwickeln, so daß für ihn stimmt, was nirgends mehr stimmig ist. Diese subjektive Perspektive mag die Möglichkeit in sich bergen, in einer veränderten Gesellschaft zum Gemeingut zu werden. Solche Hoffnung auf Kommunikation scheint mir ein unerläßlicher Faktor jeder künstlerischen Arbeit zu sein, die sonst in Aussichtslosigkeit ertränke.

[...] Komponieren scheint mir von allen im Moment geübten Künsten die wichtigste, denn durch den Grad des Abstrakten ist Musik am nächsten der Philosophie und führt die Welt der Hoffnungen, der dauernden Veränderung auf ein ersehntes Besseres am eindringlichsten vor.

(Manfred Trojahn:
Das Überwinden von Traditionen, 1984)

Frieder Reininghaus, 1996

Engagement contra l'art pour l'art

Zu einem Grunddilemma der Musik und der Musiker im 20. Jahrhundert

Bei der Auffassung, Musik könne oder müsse gar „engagiert“ in politischem Sinn sein, handelt es sich wohl um eine romantische Idee. Nicht minder beim Gegenentwurf einer *l'art pour l'art*. Beide Gedanken stammen aus dem frühen 19. Jahrhundert, auch wenn sie erst nach der genuinen Zeit der literarischen Romantik festere Konturen annahmen. Der französische Begriff des Romantischen im emphatischen Sinn schloß politisches Engagement ein - und zwar, wie wichtige Werke (*Benvenuto Cellini*, *Les Troyans*) und Schriften von Hector Berlioz deutlich belegen oder auch Arbeiten des in Frankreich lebenden jungen Franz Liszt (*Lyon* oder die Chöre nach Texten von *Lamennais*), für den in seinen Haupttendenzen von den Zeitgenossen als historisch überfällig angesehenen sozialen und gesellschaftlichem „Fortschritt“ (auch wenn dieser in seinen detaillierten Konturen kaum umrissen war). Die deutschen Vorstellungen literarischer Romantik sperrten sich fast durchweg gegen die Teilhabe an politischem Diskurs, erst recht gegen politische Vereinnahmung; sie artikulierten sich dezidiert apolitisch, antipolitisch (und zum Teil vernehmlich als Echolot der nach 1815 herrschenden restaurativen Kräfte). Freilich läßt sich ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen den talentiertesten musikalischen Köpfen in den deutschen Vormärz-Jahren und der von ihnen bevorzugt unter Musik gesetzten Poesie diagnostizieren: anders als der Geheime Hofrat Ludwig Tieck zu Berlin begriff sich der freibleibende junge Mendelssohn allda als „enragierter Demokrat“, und anders als der alternde Eichendorff hielt Robert Schumann, wie er 1827 in seinen *Hottentottiana* schrieb, „die politische Freiheit“ (und wohl auch eine hierfür notwendige Bewegung) „für die eigentliche Amme der Poesie“. Poetisch zu sein auch in der Musik war ihm höchstes Ziel - gegen die verknöcherte Prosa der klappernden Virtuosen und das noch viel Prosaischere der bürgerlichen Alltagswelt: „In einem Lande, wo Leibeigenschaft, Knechtschaft etc. ist, kann die eigentliche Poesie nie gedeihen“.

Die Entwicklungen der Ideengeschichte überkreuzten sich noch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts. In Frankreich erkor sich Théophile Gautier, Repräsentant eines nachzögernden „Romantismus“, die Parole von der nur um ihrer selbst willen geschaffenen und existierenden Kunst zur Leitchiffre, nachdem sich die Literaten des *Jungen Deutschland* eben politisiert und das Engagement als Waffe gegen untragbare Zustände und Stammwürze ihrer schäumenden Produktion entdeckt hatten. Nicht zufällig war der französische Dichter, Kunstkritiker und Theoretiker des *l'art pour l'art*, geboren 1811, ein Jahr vor dem Niedergang des napoleonischen Imperiums und gestorben ein Jahr nach dem Desaster von 1871, eine Generation jünger als Börne, Heine und die freiheitlich gestimmten Kleinmeister Gutzkow, Mundt oder Wienberg. Von ihnen wurden die Vorstellungen vom gesellschaftlichen notwendigen Engagement zunächst genährt, das Autoren wie Kurt Tucholsky oder der junge Brecht während des ersten Weltkriegs entwickelten.

Zu den offensichtlich unaufhaltsamen Errungenschaften von Zivilisation und Kultur gehörte im 20. Jahrhundert, daß so gut wie alle Musik „in Dienst genommen“ wurde - ausgenommen vielleicht die, welche in der Badewanne gesungen wird. Schon die Hausmusik, die, um die Nerven der Mitbewohner zu schonen, für diese unhörbar nur im Kopfhörer des Exekutierenden erklingt, dient ja seiner Entspannung nach hartem Arbeitstag oder seiner Erbauung am Sonntagvormittag. Gleichwohl mag es im privatesten Raum noch so etwas geben wie Kunstübung um der Kunst und der Übung willen: als wahre Selbstverwirklichung. Mit der Kontroverse zwischen dem sozialen oder politisch gedachten Engagement und dem Konzept einer *l'art pour l'art* geht es freilich um die in der Öffentlichkeit praktizierten und wirksam werdenden Künste. Die Kirchenmusik unterlag dem Mechanismus der Fremdnutzung von ihren Anfängen an und ihre Betreiber wurden sich des Sachverhalts bewußt, als die weltlichen Formen der Tonkunst sich von ihrem Metier emanzipierten. Freilich funktionierte die „Konzertmusik“ schon seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert dergestalt für den Seelenhaushalt des Bürgertums, daß die antibürgerliche Musikpraxis, die sich unmittelbar vor, während und nach dem ersten Weltkrieg in verschiedenen Varianten herausgeschält hatte, sich in wenig anderem so einig war wie in der „Ablehnung der Konzertform“. Analoges läßt sich von der Oper sagen: In jenem Maße, in dem sie von einer feudalen Institution zu einer vom dritten Stand getragenen avancierte (und in Geschmacksfragen bestimmt wurde), rief sie moderne Alternativ-Modelle des Musiktheaters auf den Plan - bis hin zum Lehrstück. Es ging um 1930 - in Mitteleuropa mit tiefgestaffelten Angriffslinien auf mittlerweile breiter Front - gegen die „nur unverbindlichen Genüsse“, welche „den Hörer passiv machen“, wie Hanns Eisler in seinem Essay *Was wir wollen* (Mai 1931) programmatisch dekretierte.

Daß auch das unter den Vorzeichen von *l'art pour l'art* vollzogene Ausweichen vor und das Ausscheren aus der Indienstnahme der Musik für Geschäfte, Ideologien (oder auch nur für das schwüle Gefühlsleben eines cum grano salis zu banausischen Bürgertums) künstlerische Widerstandsakte gegen Verhältnisse gewesen waren, die sich als unerträglich zwanghaft darstellten, wurde nun verdrängt und vergessen. Solche Ausbrüche „nach innen“, in die gegenüber dem gesellschaftlichen Zugriff abgeschirmten Bezirke, wie sie Erik Satie vorexerzierte, erschien zumindest denen, die sich in den Jahren der Weimarer Republik für politisch bewußt hielten, als obsolet. Mitte der zwanziger Jahre ging auch Kurt Weill, der Sozialdemokratie nahestehend, in seinen Rundfunk-Essays von der „Entstehung einer neuen Gesellschaft“ aus, an deren Gestaltung produktiv mitzuwirken als selbstverständliche Pflicht und die selbst in hohem Maß als Erziehungsaufgabe erschien: die „allgemeine Entwicklung zur Bildung einer hochstehenden, möglichst viele Schichten umfassenden Gesellschaft“ sollte u.a. auch auf „eine ernste, künstlerisch gefestigte, ethisch tendierte Einstellung“ der Protagonisten gegründet sein. Wenigstens in diesem vagen Sinn befand sich nun „das Engagement“ auf dem Vormarsch. Aller bloß kunstkünstlich geprägte „schö-

(III. Variation)

Drängend (♩)

poco pesante 65 a tempo

Das heißt: sich ab - wen - den von der Wirk - lich - keit . Das heißt: sich ab - wen - den

poco pesante a tempo 70

von der For - de - rung des Tag's. Das heißt: sich ab - wen - den von un - serm Kampf, un - serm Kampf -

pesante 75

! Auch un - ser Sin - gen muß ein Kämp - fen sein! Wie steht's ge - schrie - ben?
(Die Hälfte)

Wie steht's ge - schrie - ben?
Wie steht's ge - schrie - ben?
(Die Hälfte) Wie steht's ge - schrie - ben?

D. A. K. 5

Hanns Eisler: op. 13, aus: „Lieder und Kantaten“, Bd. V3

ne Schein“ galt, angesichts der (angeblichen) Verstrickung des bloß Ästhetischen in die als „verrottet“ angesehenen Staats- und Gesellschaftsverhältnisse, als obsolet. Allzu offensichtlich war geworden, daß der Anspruch von *l'art pour l'art* stets Fiktion geblieben war: noch der kleinste Zirkel, in dem Musik gemacht wird, ist „Gesellschaft“, selbst wenn er nicht so dezidiert gesellschaftlich aussieht wie beispielsweise der Schubert-Freundeskreis oder die Separat-Öffentlichkeit des Schönbergschen Vereins für Privataufführungen.

Selbst in ästhetisch windstillen Ecken des Musiklebens im wilhelminischen Kaiserreich hatte sich übrigens Unbehagen am gesellschaftlich lizenzierten Rahmen für musikalische Kreativität gerührt. So wünschte sich der allein um seiner Märchenoper *Hänsel und Gretel* willen im Gedächtnis des Musikbetriebs überdauernde Engelbert Humperdinck bereits zur Jahrhundertwende, daß „nach fast halbhundertjähriger Vorherrschaft des pathetischen Stils jetzt wieder einmal ein Künstler auf dem Plan erschiene, dem es gelänge, auf modernerer Grundlage die Schilderung des realen Lebens mit ebensoviel Anmut und behaglichem Humor zu verbinden“. Diese Vision erfüllte sich nicht durch einen (und schon gar nicht durch ihn selbst), sondern mit einem auf Zeit sich verbindenden Künstler-Gespann: durch die moderne Anmut des Humperdinck-Schülers Kurt Weill und den behaglichen Humor von dessen Librettisten Brecht.

Der Vorreiter einer Ästhetik der „Neuen Nützlichkeit“ aber war der Quälgeist Hanns Eisler. Den schrillen theoretischen Verlautbarungen ging die kompositorische Tat, welche die *Dreigroschenoper* von Brecht/Weill links überholen wollte, voran. In Eislers *opus 13*, den *Vier Stücken für gemischten Chor* von 1927/28, werden die zutiefst (klein)bürgerlichen Verhaltensmuster der (Arbeiter-)Sängervereine als hübsche Parodie vorgeführt; dann, mit der *Variation III*, folgt die Moral: „Das heißt: sich abwenden von der Wirklichkeit“ und, das am Ende unverhüllt bleckende *Internationale-Zitat* antizipierend: „Auch unser Singen muß ein Kämpfen sein!“

Kein Zweifel: dieser Hanns Eisler wollte sich (und für einen guten Zweck) nützlich machen. Der Meisterschüler Arnold Schönbergs forderte: „Mit dem jeweiligen Zweck der Musik muß sich auch der Stil, die Organisierungsmethode der Töne, ändern“ - und lag damit gar nicht so weit entfernt von einer zentralen Maxime des Schuloberhauptes; bei der Konkretisierung allerdings, die Eisler „in engster Verbindung mit der kämpfenden Arbeiterschaft“ vorzunehmen gedachte, gingen die Wege weit auseinander: „Wir haben also keine starren ästhetischen Maßstäbe, sondern kontrollieren unsere Produktion nach den jeweiligen revolutionären Zwecken“. Die heiligten dann bekanntlich die Mittel. Es erscheint kaum als Zufall, daß der theoretisch brillante Eisler drei Jahrzehnte später im Gespräch mit Hans Bunge um Rechtfertigung bemüht war - ausgehend von der Frage, ob er sich nicht als Aktivist einer „ungeheuren Zurücknahme der Säkularisierung von Musik“ betätigt habe; die Regression

aber sei eben notwendigerweise erfolgt, um „den schönen Schein“ abzustreifen und zum „kommunistischen Sein“ zu gelangen. Gerade aber dieser Kampf- und Krampfweg, von dem aus so heftig gegen *l'art pour l'art* polemisiert wurde, erwies sich als Schimäre.

Freilich machten sich die Nachzuckungen der in den zwanziger Jahren begonnenen Polemik seit den fünfziger Jahren wieder heftig bemerkbar. Luigi Nonos *Intolleranza 1960* setzte nicht nur demonstrativ eine aus konservativer Operntradition austretende „Bühnenaktion“ ins Werk, sondern - gestützt auf Textsplitter von Majakowski, Brecht, Sartre und (dem von den Deutschen hingerichteten tschechischen KP-Funktionär) Fucik - die große Klage und selbstgewisse Anklage gegen Ausbeutung, Unterdrückung und Vertreibung; Nono stimmte ein Hohes Lied auf den Freiheitswillen der gutherzigen Menschen an (doch davon ließ er dann, zu seinem Heil und zum Vorteil der Musikgeschichte, nach und nach, schließlich restlos ab). Auch ein Komponist wie Hans-Werner Henze, der unter den Auspizien Hindemiths und Fortners zu komponieren begann, sich dem bühnenwirksamen Komponieren mit *Wundertheater* näherte und schon früh von einem konservativen Biographen als „Erfolgsmensch des Wirtschaftswunders“ gefeiert wurde, begriff seine Arbeit nie als rein kompositorische, sondern engagierte sich stets zugleich als Dirigent, Pädagoge, Theoretiker, Organisator - als „Anreger“ im weitesten Sinn und als einer, der etwas verändernd bewirken will. Henze habe weitergehend, schrieb Gerhard R. Koch, „dem für ihn stets abstrakt bleibenden Prinzip einer *creatio ex nihilo* mißtraut: Kunst stehe nicht im historisch-gesellschaftlich luftleeren Raum, einzig der willkürlich gesetzten Eigengesetzlichkeit verpflichtet“. Von daher erscheint es nicht nur legitim, verschiedene Werke aus Henzes „linker“ Phase als Entwürfe engagierter Musik zu deuten, sondern gerade auch frühe Versuche wie die Funkopern *Ein Landarzt* (1951) und *Das Ende einer Welt* (1953).

Von anderem Zuschnitt als das temporäre politische Engagement Henzes war das des aus Südkorea in die Bundesrepublik ausgewanderten, von der dortigen Regierung entführten und - nach energischer politischer Intervention - wieder in sein Exilland ausgelieferten Isang Yun: vermittelter, zäher, erlittener, standfester. Als Lehrmeinung stand dies nicht kopierfähige Vorbild einer sich nach 1968 politisierenden Generation junger Komponisten zur Verfügung. Stücke wie die vor zwölf Jahren in Köln uraufgeführte (und dann sogleich wieder in der Versenkung verschwundene) Oper *Murieta* - nach einem freiheitspathetischen, holzschnittartig sozialkritischen Text des chilenischen Lyrikers Pablo Neruda von Jens-Peter Ostendorf - zehren von der gutgemeinten Agitation für jene „gerechte Sache“, die ihr ideologisches Zentrum in Moskau hatte. Freilich vermochte sich engagierte Musik frei von solcher Fessel in die freien Lüfte, den Äther des Radios oder die Himmel der Konzertsäle erheben: in Form der vor allem radiophonen Kunststücke von Heiner Goebbels oder in Gestalt des Drei-Personen-Stücks *Gorbatschow*, das Thomas Körner und Franz Hummel 1994 in der Bundeskunsthalle Bonn vorstellten. Diese sarkastische Petitesse engagierte

sich gegen den grotesken *Mythos Gorbatschow* und wies dem überschätzten Apparatschik seine kleine Nische in der Musiktheatergeschichte zu.

Zu den Komponisten, die sich seit drei Jahrzehnten leidenschaftlich und für wechselnde Ziele engagieren, gehört Peter Michael Hamel. „Engagiert“ war sein musikalischer Beitrag zum Straßentheater von Robert Jungk, seine Mitwirkung am Utopie-Projekt des Kasseler Staatstheaters mit der Oper *Menschenraum*. Hamel neigt überhaupt einer Auffassung von Komponieren zu, die weit mehr sein will als bloßes Tönesetzen - das stellte bereits seine frühe Kantate *Das Danke an den lieben Gott* unter Beweis, später die unterm Einfluß von Asien-Aufenthalten entstandenen Arbeiten wie *Samma Smadhi*, *Maitreya* oder die *Klangfarben* für indische Saiteninstrumente, selbst die in Ulm uraufgeführte Songoper *Radio Sehnsucht*. Aus langanhaltender, auch aus der eigenen Familiengeschichte motivierten Beschäftigung mit der deutschen Vergangenheit wuchs das „Shoah-Projekt“, das zunächst als Radio-Hörstück realisiert und 1995 mit dem Carl-Orff-Preis ausgezeichnet und jetzt unter dem Titel *Endlösung* in Koblenz als Freiluftspektakel inszeniert wurde. Getreu der Eislerschen Devise war Hamel bei der Ausfertigung der für ein zentrales stationäres Orchester und ein mobiles Klangeinsatzkommando ausgefertigten Musik wenig wählerisch: der dem Kult der Esoterik verpflichtete Komponist verwandte die heterogensten Materialien, zu denen auch ein Streichtrio des KZ-Opfers Gideon Klein, bewährte Film- und TV-Musik-Topoi, eine SS-Dienstanweisung, Stichworte von Claude Lanzmann, Verse von Ruth Klüger und andere Erinnerungsstützen aus den Händen der Überlebenden gehören. Mit immanent musikalischen Kriterien will und kann dieses Werk nicht gemessen werden, das sich ja nicht nur im vordergründigen Sinn und in Koblenz auf einen Erinnerungsweg begeben hat. Und daß sich Musik am Ende dieses falsch euphorischen und wahrhaft blutigen Jahrhunderts, nach all ihren Triumphen, Wirrungen und Irrungen noch einmal nützlich machen will, ist einem ihrer Urheber nicht zu verdenken. Solcher intendierte Nutzen erscheint selbst unter ästhetischen Prämissen so legitim wie trotziges oder resigniertes Beharren auf *l'art pour l'art*.

Das freilich erscheint als die Hauptströmung unter den jüngeren Komponisten, welche den gesellschaftlichen Aufbruch von 1968 nur noch vom Hörensagen kennen: vornan die nach allseits reduzierten herkömmlichen Handwerksregeln komponierenden Yuppies, die mit den jeweiligen Elaboraten Klänge und Töne von allemal möglichst unerhörter Schönheit (oder Interessantheit) und faszinierender Sinnlosigkeit intendieren. Paradigmatisch unter ihnen vielleicht Isabel Mundry, die nach der Manier Anton Weberns und zum 60. Geburtstag von Dieter Schnebel dreimal drei im Metrum $q = 60$ gehaltene Miniatur-Zeilen schöpfte, die beziehungsreich mit den Worten („... wir sollten enden.“) überschrieben wurden; die Urheberin meint den Appell zum Beenden einer als sinnlos beargwöhnten Tätigkeit nicht ernst und weiß, wie töricht sie wäre, ihre vielseitig geförderte Karriere abzubrechen. Bei-

spielhaft auch der gern clownesk auftretende Jakob Ullmann; seine *Komposition No. 3 für Orchester* wollte nurmehr die „Kommunikation zwischen den beteiligten Musikern“ fördern und sie so „über sie hinaus - ins Freie“ gelangen lassen - in den eng umschlossenen Raum verweigerter Klänge. Eine Riesenspielwiese für emsige Zwerge ist die Sphäre der Musik den Maschinenfetischisten, denen das komplexe Rauschen der Welt „an sich bedeutungslos“ erscheinen mag und die den Computer wahr sagen lassen. Auf altmeisterliche Kompositionsvirtuosität setzen Neutonale vom Schlage eines Hans-Jürgen von Bose, der Kurt Vonneguts brillantes und modernes *Slaughterhouse-Five* mit einem Geflecht von Stilkopien aus den verschiedensten Zonen der Musikgeschichte überzog. Solche Fortschreibung von *l'art pour l'art* hat noch nicht einmal Witz oder Stil. Doch sie kultiviert den Mangel und ist nicht minder Echolot der vorwaltenden Ratlosigkeit: Wer könnte schon wissen, wohin die musikalische Reise geht in einer Zeit, in der große intellektuelle Unruhe herrscht unterm Himmel des triumphierenden Kapitalismus, und in der die Zeichen der Veränderung noch kaum auf den rechten Begriff gebracht sind. Die begriffslose Musik aber tastet hinterdrein.

Stichwort: Experimente

Was ist das Wesen einer experimentellen Aktion? Eine solche ist schlicht eine Aktion, deren Ergebnis nicht vorausgesehen wird. Ihr kommt es sehr zustatten, wenn man entschieden hat, daß Klänge zu sich selber kommen sollen, anstatt für den Ausdruck von Gefühlen oder Ordnungsvorstellungen ausgebeutet zu werden.

(John Cage:

Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten, 1959)

Bei den Wissenschaften hat das Wort 'Experiment' eine Bedeutung. In der musikalischen Komposition bedeutet es überhaupt nichts. Keine gute Komposition könnte *nur* 'experimentell' sein. Sie ist entweder Musik oder keine. Sie muß gehört und beurteilt werden wie jede andere Musik. Ein erfolgreiches 'Experiment' bei einer musikalischen Komposition würde ein ebenso großer Fehlschlag sein wie ein erfolgloses, wenn es nicht mehr als ein Experiment wäre.

(Igor Strawinsky im Gespräch mit Robert Craft, 1959)

Ich selber habe, wie bekannt ist, mein Experimentieren so schnell wie möglich, etwa seit 1950, in die Richtung von Konsolidation gelenkt, um baldigst über ein Vokabular zu verfügen, das meinen künstlerischen Absichten Genüge leisten konnte. Ich halte die Experimente der jungen Avantgarde (solange sie jung ist) nicht nur für notwendig, sondern für natürlich. Wenn man jung ist, experimentiert man in und mit allen Dingen des Lebens, setzt sich in Gegensatz zu vorgefundenen Situationen. Es werden Obstakel gesehen und attackiert, die sich später als nicht vorhanden erkennen, verstehen und verarbeiten lassen. Über die Experimente der älteren Herren möchte ich lieber keine Kommentare geben.

(Hans-Werner Henze im Gespräch mit Wolf-Eberhard von Lewinski, 1967)

Komponieren bedeutet für mich Geheimnisse zu suchen und zu finden, ein Land des Experiments. Seit Anfang der sechziger Jahre bis heute bin ich innerhalb von drei oder vier Stücken nie auf der Stelle geblieben, immer habe ich weiter und weiter gesucht.

(Isang Yun 1992)

Hanns Eisler, 1928 **Zur Situation der modernen Musik**

Das Agonieröcheln eines Sterbenden langweilt die um das Sterbebett pflichtgemäß Versammelten so, daß sie einschlafen. Aber ihr Schnarchen klingt wie Agonieröcheln, und so kann man nur schwer feststellen, wer eigentlich im Sterben liegt. Das ist das Verhältnis zwischen der bürgerlichen Gesellschaft und der modernen Musik.

Die Musik ist nämlich eine merkwürdige Kunst. Ihre Muse hat einen Leibschaden: Es fehlen ihr beide Beine, und so kann sie auf der Erde nicht stehn und gehn und ist gezwungen, sich mittels ein paar äußerst schadhaft gewordener Flügel in 'höheren Regionen' zu bewegen. Aber auch dort stören jetzt schon die Aeroplane und der Rauch der Fabriken, und die Radiohörer fluchen über die Störung und die bösen Rückkoppler. Die etwas invalide Muse aber flattert tapfer weiter und verhilft immerhin einer Anzahl von Menschen, eine Menge höchst fragwürdiger Dinge zu produzieren; fragwürdig, weil sie fast keinen mehr angehn, nicht einmal die, die sie produzieren; fragwürdig, weil sie meist keiner Nachfrage würdig sind.

Inzwischen aber hat sich ihre früher viel weniger geschätzte Schwester, die Unterhaltungsmusik (das ist eine Musik, bei der man sich, im Gegensatz zur ernsten, unterhalten darf), sehr bemerkbar gemacht. Sie erobert alle, ist überall zu Hause, dient realerem Zweck: dem Tanz und der Erotik, und ist auf dem besten Wege, ihre Schwester in den Himmel zu jagen.

Zum Teufel: wer in den Himmel kommt, der muß doch gestorben sein! Das klingt wie Lyrik, ist aber ein Notschrei des Musikers von heute, dem es nicht gelingt, sich über die furchtbare Isoliertheit seiner Kunst hinwegtäuschen zu lassen, dem es nicht genügt, rein des Produzierens halber Werk auf Werk in die Welt zu setzen, der etwas Lebendiges anstrebt, lebendig, weil es alle angeht, also in allen lebt, dem es aber zuwider ist, einigen Feinschmeckern zu immer raffinierteren Genüssen zu verhelfen.

Aus dieser Erkenntnis resultieren bewußt oder unbewußt alle Richtungen der letzten Jahre. Zum Beispiel: der neue Klassizismus (als ob die Nachahmung eines vergangenen Musikstils auch die ihn fundierende gesellschaftliche Struktur wiederherstellen könnte), die Mechanisierung der Musik (als ob Werke in der heutigen Gesellschaft allgemeingültiger würden, wenn man sie auf Musikautomaten vorträgt oder erzeugt), die beginnende Renaissance der geistlichen Musik (die eine Renaissance der Religiosität zur Voraussetzung haben müßte) usw.

Auch die Abkehr von der Romantik ist darauf zurückzuführen. Man spürte, daß die Empfindung des einzelnen nicht mehr ausreichte, um etwas Allgemeingültigeres zu sagen, und so wollte man absolut musizieren, ohne Gefühl, ohne Ausdruck: nur ein Spiel in Tönen.

Schließlich fand man ein ganz einfaches Rezept: Man nehme Elemente der Unterhaltungsmusik, vermische sie mit der 'seriösen', gebe etwas neuen Klassizismus dazu und gieße darüber vorsichtig etwas Religiosität. Resultat: Wir hören denselben Jazz wie im Nachtlokal, nur etwas stilisierter und schlechter.

Alle diese Moden aber zeigen, wieweit die Isoliertheit zur Verwirrung geführt hat. Und zur Wurzellosigkeit: ein Zeichen, wie weit sich schon die gesellschaftliche Krise auch in der Musik auszuwirken beginnt.

Dazu kommen noch eine Menge typischer Verfallserscheinungen. In keiner Zeit war das handwerkliche Können und Wissen auf einer so niedrigen Stufe, in keiner Zeit feierte bloße Unfähigkeit und der wüteste Dilettantismus solche Orgien. Ob es sich um 'tonale' oder 'atonale' Werke handelt, überall das Bild der Zersetzung: Unfähigkeit, einen Gedanken, und sei er noch so banal, präzise zu sagen, Mängel der Harmonie, der Stimmführung usw.

Es gibt einen Künstler, der den beginnenden Verfall des Handwerks schon 1910 in seiner *Harmonielehre* konstatiert hat: Arnold Schönberg. Auch seine neue Theorie, 'die Komposition mit zwölf Tönen', versucht auf dem Boden einer von ihm neu geschaffenen Tonalität das Handwerkliche, das Können wieder auf gesündere Beine zu stellen. Dies ist gar nicht hoch genug zu werten, denn wie kaum bei einer anderen Kunst hängen bei der Musik alle geistigen Probleme mit den Problemen der Technik der Darstellung zusammen.

Auch in der Musikwissenschaft dasselbe Bild. Überall das Fehlen neuer Methoden, die bei den anderen Künsten schon längere Zeit verwendet werden. Es gibt zum Beispiel keine Soziologie der Musik (bis auf eine ganz kurze Abhandlung von Max Weber), und selbst die besten Köpfe, die wirklich etwas zu sagen haben, wie Paul Bekker und Adolf Weißmann, transponieren höchstens die neuere idealistische Philosophie (Husserls Phänomenologie) auf die Musik. Dagegen aber macht sich in dickleibigen Bänden ein bloßes Kompilatoren-tum oder eine verworrene Phraseologie, die sich an Schlagworten mästet und nicht imstande ist, etwas halbwegs Sachliches zu sagen, breit.

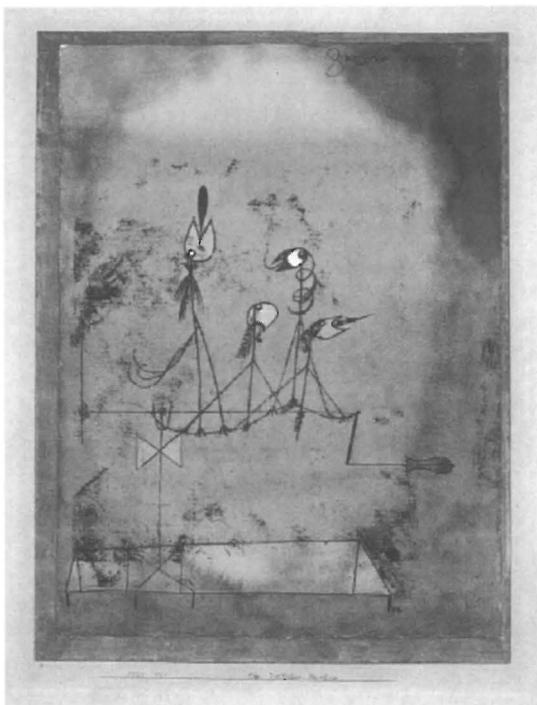
Diese Verwirrtheit der privaten und öffentlichen Meinung, diese Unkenntnis des Handwerks, diese Unfähigkeit zu einer allgemeineren Wirkung steht aber im schreiendsten Widerspruch zu einem Musikbetrieb, der seit dem Kriege immer größere Dimensionen angenommen hat und einen schon sehr beträchtlichen Lärm vollführt. Es gibt zum Beispiel in Deutschland eine Unzahl moderner Musikgesellschaften, die eine Menge Konzerte veranstalten, freilich vor leeren Bänken und fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Die großen Musikfeste aber sind reine Börsen geworden, auf denen der Wert der Werke taxiert und Abschlüsse für die kommende Saison getätigt werden. Aber all dieser Lärm wird wie in einer

luftleeren Glasglocke vollführt, kein Ton dringt nach außen. Bei völliger Interesse- und Teilnahmslosigkeit irgendeines Publikums feiert eine leerlaufende Betriebsamkeit Orgien der Inzucht.

Ein Teil der Jungen macht allerdings nicht mehr mit. Sie machen alle Anstrengungen, um richtig zeitgemäß zu sein, verzichten mehr oder weniger auf die absolute Musik und wenden sich der Bühne zu.

Tritt aber zu ihrer Musik das Wort, die Handlung, dann sehen wir erst recht, wie völlig unzeitgemäß gerade diese jungen Komponisten sind.

So hat man erst jetzt auf einer deutschen Opernbühne eine Menge sehr sinnreicher Erfindungen wie Lokomotive, Automobil, Kinematograph, Radio usw. entdeckt, die, wie uns versichert wird, durch ihre Nützlichkeit allgemeines Aufsehen erregt haben.



Paul Klee: *Zwitschermaschine*, 1922

Aber man sollte sich darüber nicht lustig machen. Das ist ja immerhin schon etwas, und wenn diese jungen Komponisten sehr fleißig sind so werden sie vielleicht einmal bemerken, daß die Erde von Menschen bewohnt ist und nicht von Staffagen, und wenn sie noch fleißiger sind, so werden sie vielleicht später einmal bemerken, daß diese Menschen keine homogene Masse bilden, sondern in Klassen geteilt sind, und daß sie Mit-erlebende des gigantischsten sozialen Kampfes der Menschheitsgeschichte zu sein scheinen.

Der Musiker, der seine Kunst liebt und dem sie zwingendstes Bedürfnis ist, wird mit Entsetzen die völlige Isoliertheit seiner Kunst erkennen. Aber es ist notwendig, daß er sie erkennt und daß er sich durch die Emsigkeit eines inzüchtigen Musikbetriebes nichts vormachen läßt. Wenn nun einer kommt und sagt: „Nun gut, alles das ist richtig. Aber was sollen wir tun, wohin sollen wir gehen?“, so darf man ihm nicht in einem leichtfertigen Optimismus zurufen: „Zugrunde!“ Das klingt zwar sehr nett, ist aber ein bißchen zu wenig.

Aber vielleicht kann man ihm so raten: Tretet endlich aus eurer geistigen Isoliertheit heraus und interessiert euch für alles, nicht nur für das Nachtlokal und den Sport, für den ihr euch ja doch nicht so recht interessiert, vergeßt nicht, daß die Maschinen ausschließlich dazu da sind, um die Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen. Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht, so erinnert euch, daß der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Sinfonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen.

Versucht, eure Zeit wirklich zu verstehen, aber bleibt nicht bei bloßen Äußerlichkeiten hängen. Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wiederentdecken.

aus: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig, 1976

Stichwort: Musik verstehen

Vater fand beispielweise, daß der Mensch von den Fähigkeiten, die ihm sein Schöpfer gegeben hat, normalerweise zu wenig Gebrauch macht. Als ich noch kaum zehnjährig war, ließ er uns schon gelegentlich eine Melodie wie *The Swanee River* in der Tonart Es-Dur singen, die Begleitung dazu aber in C-Dur spielen. Dies diente dazu, unsere Ohren zu strecken und unseren musikalischen Verstand zu schärfen, damit sie Dinge verwenden und verstehen lernten, die es verdienten, mehr verwendet, verstanden und musikalisch ausgedrückt zu werden, als dies bisher der Fall gewesen war.

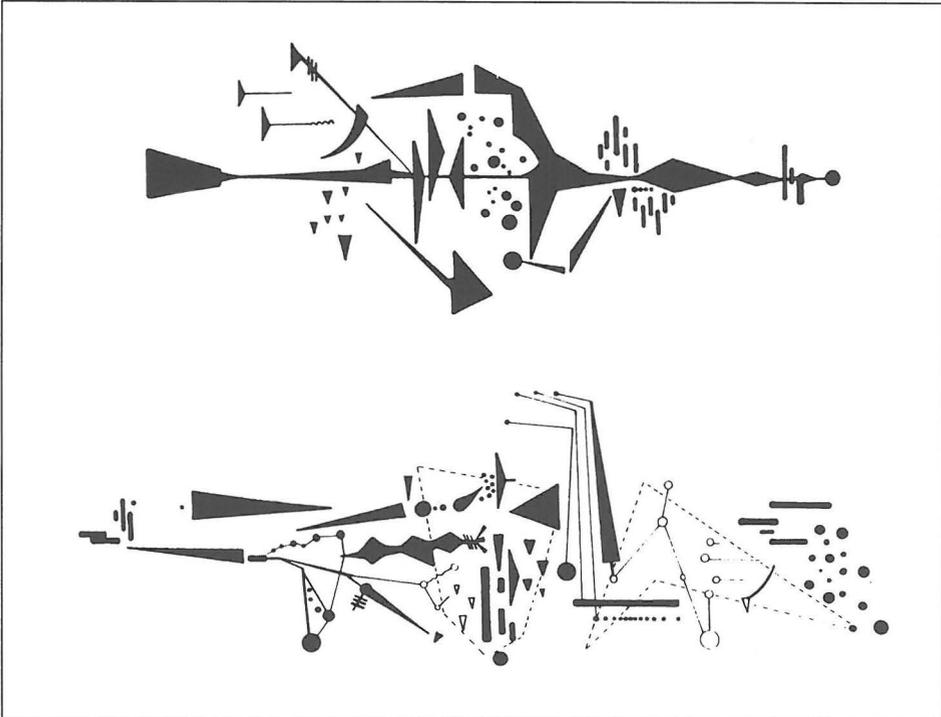
(Charles Ives: *Memos*, 1932)

Formale Zusammenhänge nachzuvollziehen ist nicht mehr so arg wichtig. [...] Viel wichtiger ist es heute meistens, dem Produktionsvorgang zu folgen - ich sage absichtlich Produktionsvorgang und nicht Reproduktionsvorgang, denn manche neue Musik entsteht ja erst im Augenblick der Aufführung. Das Machen direkt zu verfolgen, zuzusehen, wie da am Klavier und im Klavier herumgefummelt wird und wie die Vokalistin das Maul verdrehen - darin liegt eine Attraktion, die nicht zu unterschätzen ist.

(Dieter Schnebel im Gespräch mit Hansjörg Pauli 1969)

Wohl steht außer Zweifel, daß, wer überhaupt der Sprache der Musik mächtig ist, neue Musik verstehen kann. Ist sie tatsächlich in zahlreichen Momenten nichts anderes als die zu sich selbst gekommene traditionelle oder die, bei der das in der traditionellen Verborgene, Subkutane manifest, Erscheinung wurde, dann sind die Ratschläge zum Hören neuer Musik zugleich solche zum Hören aller, wofern das mehr meint als ein sich Bescheiden beim Mitschwimmen in den Oberflächenkanälen des tonalen Systems.

(Theodor W. Adorno: *Anweisungen zum Hören neuer Musik*, 1963)



*Robert Moran: Grafische Partitur zu „Four Visions Nr. 2 und 3“ für Flöte,
Harfe und Streichquartett*

Pierre Boulez, 1954 **Einsichten, Aussichten**

Die aufklärerischen Manifeste können kaum für sich in Anspruch nehmen, Gegenstände hohen Ergötzens zu sein; und was die künstlerischen Glaubensbekenntnisse angeht, so erreichen sie nur das eine Ziel: jene zu enttäuschen, die sie übernehmen.

Warum diese Einleitung? Wegen der gegenwärtigen Diskussionen über Musik. Um was geht es in diesen Diskussionen? Um Glaubensartikel. Man glaubt, oder man glaubt nicht, an das 'System'. Die Erklärungen laufen in die Breite; die 'Technik' wird zur spanischen Wand, zum ersehnten Schutzschild, hinter dem man vor heikleren Fragen in Deckung geht. Das entscheidende Wort, um das sich all diese Wortgefechte drehen, ist - *welch ein Hohn* - Dodekaphonie; sein Garten duftet angenehm nach griechischen Wurzeln. Aber der Begriff ist reichlich vage; zwölf Töne, dazu annäherungsweise eine Methode, mit ihnen umzugehen. Also präziser: die Reihe.

Was ist Dodekaphonie? Was ist die Reihe? Man erklärt es euch um die Wette; man gibt Beispiele; man stellt Vergleiche mit den klassischen Definitionen des Kontrapunkts her. Was soll's? Auf dieser Kennkarte fehlt nur noch der Vermerk: Besondere Kennzeichen: keine... In unserem Zeitalter der Aufklärungen - was ist das?... was ist jenes?... geben wir ein Werk billig, das nur auf fortwährenden Beteuerungen, auf erbaulichen historischen Vergleichen oder auf Erläuterungen von beinahe wissenschaftlicher Art beruht „Welch ein Jahrhundert für Hände!“ Ob wir den „poetischen Dampf ablassen“ sollten, wie ein alter, ehrwürdiger Humorist sagte?... Man sollte doch meinen, daß die Musik mit Noten gemacht wird? Natürlich...Die Kunst der Töne...Aber man hat bereits des langen und breiten über die neue Hierarchie diskutiert, die von den drei Wiener Meistern illustren Angedenkens eingesetzt worden ist. Doch möchten wir gern aus diesem spezialisierten Bereich ausbrechen und die Schule schwänzen, selbst wenn man uns das zum Vorwurf machen sollte; wir wollen daran denken, daß wir immerhin Musiker sind.

Unsere 'Kunst' hat - man beginnt, es allmählich zu merken - einen technischen Umsturz erlebt, aus dem gegenwärtig nur wenige Konsequenzen gezogen werden. Man muß aber einsehen, daß die Position des Komponisten kein Ruheposten ist; die Probleme stellen sich alle zugleich und in einer Weise, die keinen Aufschub duldet: der Tonsatz im eigentlichsten Sinn des Wortes, und zwar auf seiner elementarsten, das heißt: unumgänglichsten Stufe; die Form, mit der man kein Schindluder treiben kann, ohne daß es zur Katastrophe käme; die instrumentale Realisierung, die eine unerläßliche Voraussetzung ist - wenn es eine gibt, dann diese.

Gewisse Errungenschaften in diesen drei Bereichen sind bereits fester Bestand geworden; es scheint, daß wir jetzt - aufgrund dieser Errungenschaften und ihrer Konsequenzen - neuen Forderungen gegenüberstehen, die in weniger sichtbarer und gesicherter Weise an die

berühmte 'Technik' gebunden sind, dazu weit schwieriger zu erfüllen, weil unendlich viel subtiler. Es steht nicht alles zum besten im Königreich der Reihe...

Die heutige Malerei lehnt die Anekdotik des Gegenständlichen ab, jeder weiß das; auch die Musik hält es so, aus Kollegialität. Wie aber läßt sich die Monotonie dieser abstrakten Erzeugnisse vermeiden, die auf der Malerei und Musik unserer Tage lastet? Mangel an Persönlichkeit? Gewiß. Des Traumwandlers krankhafter Drang zu hohen Absprungstellen ist allbekannt. Aber wir wollen diesen sterilen Manierismus entlarven. Die zum Vorbild genommenen Meister sind untadelig; die negativen Schlußfolgerungen, zu denen man durch die Begegnung mit ihnen gelangte, verdienen an sich keinen Vorwurf; es fehlt nicht an gutem Willen und auch nicht an dem Wunsch, gute Arbeit zu leisten.

Kommen wir zur Musik zurück... Das allgemein erwähnte Vorbild: Webern; sein hauptsächlichstes Forschungsgebiet: die Organisation der Klangmaterie. Man erarbeitet gewisse Schlußfolgerungen, die man geflissentlich ausbaut, indem man sie erweitert; man stürzt sich mit wahrer Inbrunst auf die Organisation; man glaubt sich an der Schwelle unentdeckter Welten - das Gelobte Land oder Babel wären als Vergleiche kaum unangebracht. Webern hat nur die Tonhöhen organisiert; jetzt organisiert man den Rhythmus, die Klangfarbe, die Dynamik; alles wird zum Futter für diese monströse polyvalente Organisation, die man schleunigst aufgeben sollte, will man sich nicht selbst zur Taubheit verurteilen. Man wird bald erkennen, daß die Verwechslung von Komposition und Organisation - die Webern nie in den Sinn gekommen wäre - mit geradezu verheerender Inhaltslosigkeit bestraft wird.

Nichtsdestoweniger hatte man sich trotz der arithmetischen Exzesse gewisse 'punktuelle' Funktionen des Klangs zu eigen gemacht. Wir verwenden das Wort 'punktuell' im Sinne eines Zusammentreffens verschiedener funktioneller Möglichkeiten in einem gegebenen Punkt. Was hatte zu diesem 'punktuellen' Stil geführt? Die berechtigte Ablehnung der Thematik. Es bedeutete allerdings eine etwas naive Auffassung von 'Komposition', wenn man einer bloßen Anordnungs-Hierarchie die Rolle übertrug, die ehemals den thematischen Beziehungen zukam. Diese Beziehungen sind fest umrissen; die bloße Klanghierarchie dagegen ist höchst unwirksam, weil sie alle Möglichkeiten einschließt. Im Rohzustand benutzt, kann diese Hierarchie - bei vorübergehender Anwendung - den Eindruck von 'Gewichtslosigkeit' hervorrufen, der dann seinen vollen Wert erhält, wenn man ihm andere, gerichtete Strukturen gegenüberstellt.

Der punktuelle Stil wies noch eine andere Unzulänglichkeit auf, und keine geringe. Die strukturellen Ebenen erneuerten sich in gleicher Richtung und auf gleiche Weise: zu jeder neuen Tonhöhe trat eine neue Dauer und eine neue Lautstärke. Das unausgesetzte Vari-

ieren an der Oberfläche führte zu einem völligen Mangel an Variation in einem allgemeineren Sinn. Steigende Monotonie bemächtigte sich des musikalischen Kunstwerks, das unausgesetzt alle Mittel der Erneuerung ins Spiel brachte.

Wenn die Anekdote - das Thema - als Bezugspunkt für eine Kompositionsmethode der Ablehnung verfällt, da sie der heutigen Hierarchie widerspricht: wie und auf welcher Grundlage soll sich dann eine Entwicklung ergeben? Ganz allgemein: durch gewisse quantitative oder qualitative Umwandlungen elementarer Gegebenheiten, wobei die Erneuerung der Mittel beständige Forderung ist. Aber die Frage bleibt bestehen: sind diese Transformationen wahrnehmbar? Immer der gleiche Streit, dieselben Zweifel, von der *Ars Nova* über die *Kunst der Fuge* bis zu den Wiener Meistern; die Anwürfe wegen Esoterik haben sich wacker gehalten. Es geht aber nicht an, in der Musikgeschichte nur auf ein paar besonders strenge Werke abzuheben - auf Kosten aller anderen; damit würde man das Gleichgewicht des musikalischen Schaffens nur empfindlich stören. Das Asketentum diente dann einzig dazu, die fehlende Phantasie zu bemänteln, sie irrezuleiten: Krücken frommer Denkungsart. In unserem speziellen Bereich kommt es heute vor allem darauf an, nach einer Dialektik zu suchen, die sich in jedem Augenblick des Komponierens zwischen einer umfassenden strengen Organisation und einer vorübergehend dem freien Willen unterworfenen Struktur entfaltet.

Ebenso wie gewisse Maler in der Leinwand nicht nur eine leere Fläche sehen, die man mit ungegenständlichen Zeichen bedeckt, sondern sich bemühen, einen neuen Begriff zu finden, der in Entsprechung stünde zur abgeschafften 'Perspektive' - ebenso sollte die Musik nach einer neuen Methode suchen, den Ablauf eines Werkes zu gliedern, ohne auf die Formbegriffe und die 'Architektonik' früherer Zeiten zurückzugreifen.

Dazu eine Anmerkung: die letzten Werke von Debussy - zumindest einige unter ihnen - waren in dieser Hinsicht fast noch erstaunlichere Wegweiser als selbst Weberns letzte Kompositionen.

Man sehe aber in solchen Untersuchungen kein 'Zurück' zur Perspektive oder zur Architektur; wir wollen zu vollkommen neuen Begriffen gelangen. Der eklatante Bankrott des Neoklassizismus warnt brutal genug vor der Versuchung, sich auf eine ähnlich lächerliche Sache einzulassen.

Diese Betrachtungen über die Komposition eines musikalischen Werkes lassen uns auf eine neue Poetik hoffen, auf eine andere Art zu hören. Gerade in diesem Punkt steht die Musik - gegenüber der Dichtung beispielsweise - am weitesten zurück. Weder Mallarmé - der Mallarmé des *Coup de dés* - noch Joyce haben in der Musik ihrer Zeit ein Äquivalent. Ist es

angänglich oder absurd, solle Vergleiche anzustellen? (Wenn man bedenkt, welche Musik sie geliebt haben: der eine Wagner, der andere die italienische Oper und irische Lieder...)

Es ist nicht fehl am Platz, sie als Anhaltspunkte für das Streben nach einer neuen musikalischen Poetik heranzuziehen, freilich ohne sich dabei allzu eng an ihre Untersuchungen zu halten, da diese sich auf die Sprache richteten. Selbst bei Ablehnung klassischer Form-schemata geben die wesentlichsten zeitgenössischen Werke doch einen allgemeinen Formbegriff nicht preis, der seit dem Aufkommen der Tonalität unverändert bestand. Ein musikalisches Werk setzt sich aus einer Folge von Einzelsätzen zusammen; jeder von ihnen ist homogen in Struktur und Dauer, ein geschlossener Kreis (Kennzeichen des abendländischen Musikdenkens); das Gleichgewicht unter diesen verschiedenen Sätzen wird durch eine bewegungsmäßige Gliederung der 'Tempi' hergestellt. Eine Ausnahme: das Finale der 'Neunten', das d'Indy immer wieder zur Stütze seines 'zyklischen' Systems heranzog; aber es handelt sich dabei in erster Linie um Zitate! Die Grundthemen eines Werkes: *La mer* von Debussy wird dafür ein subtiles Beispiel bleiben; doch sind hier die Grundthemen in der homogenen Zeit eines jeden Satzes aufgegangen. Berg schließlich - vor allem im *Wozzeck* und in der *Lyrischen Suite* - legt eine wahre Besessenheit für Zitatbeziehungen an den Tag, die vom einen Satz zum andern laufen; im *Wozzeck* verlangt die dramatische Aktion danach, in der *Lyrischen Suite* eine Art imaginärer dramatischer Geste.

Für den Augenblick wollen wir lediglich die Anregung eines musikalischen Werkes geben, bei dem diese Teilung in homogene Sätze aufgegeben wäre zugunsten einer nichthomogenen Anordnung von Verläufen. Wir fordern für die Musik das Recht auf Zwischenbemerkungen und auf Kursivschrift...; wir fordern einen Begriff der diskontinuierlichen Zeit aufgrund von Strukturen, die sich durchdringen, anstatt säuberlich getrennt und undurchdringbar zu sein; endlich eine Art der Entwicklung, für die der geschlossene Kreis nicht die einzig in Betracht kommende Lösung wäre. Wir wünschen, daß das musikalische Werk nicht eine Flucht von Zimmern sei, die man unbarmherzig besichtigen muß, eines nach dem anderen; wir wollen es uns als einen Bereich vorstellen, in dem man gewissermaßen seine eigene Richtung einschlagen kann.

Utopien? Laßt uns an ihre Verwirklichung gehen...es ist die rechte Zeit, um gewisse veraltete Gewohnheiten zunichte zu machen. Was die Schulgrammatik und die Kleinlichkeitskrämerei betrifft, so werden wir uns ihrer künftig enthalten - - ist die Bekehrungssucht nicht zum Rasendwerden?

aus: *Werkstatt - Texte, Frankfurt/Main, 1972*

Stichwort: n(N)eu(e) Musik

Wo man Töne nicht benennen kann, ist musikalisches Neuland. Das ist die berühmte neue Musik. Und erst recht das, was man mit diesen Tönen gemacht hat, ist ‚unerhört‘. Das nennt man dann Neue, großgeschrieben, Neue Musik.

(Karlheinz Stockhausen, 1972)

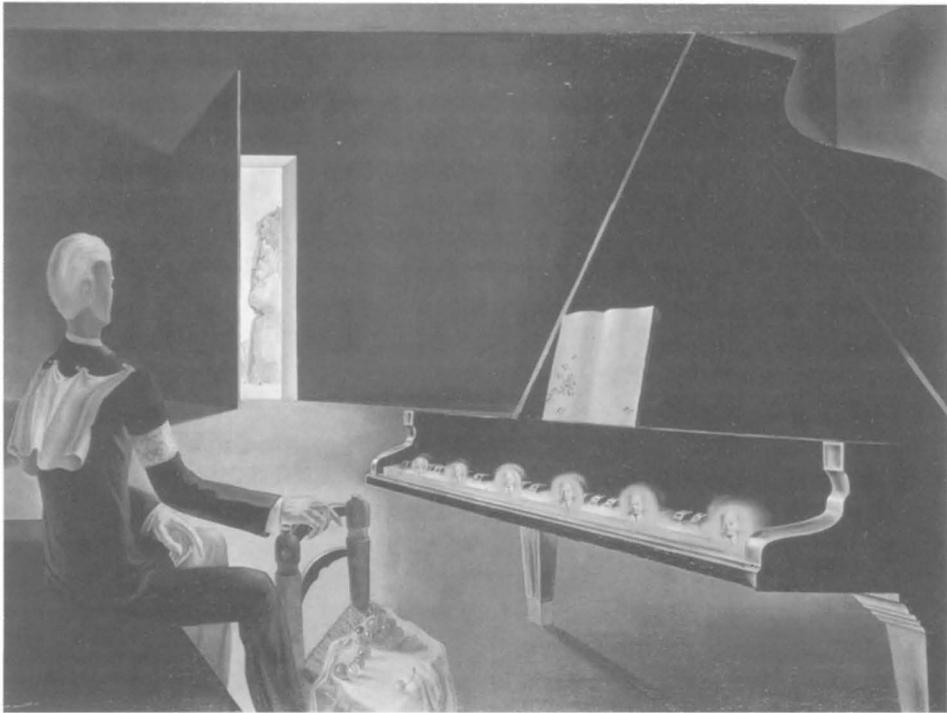
Was ist Neue Musik?

Offensichtlich muß das Musik sein, die, obwohl sie immer noch Musik ist, sich in allem Wesentlichen von früher komponierter Musik unterscheidet. Offensichtlich muß sie etwas ausdrücken, was bisher noch nicht in der Musik ausgedrückt worden ist. Offensichtlich ist in der höheren Kunst nur das darstellenswert, was nie zuvor dargestellt worden ist. Es gibt kein großes Kunstwerk, das nicht der Menschheit eine neue Botschaft vermittelt; es gibt keinen großen Künstler, der in dieser Hinsicht versagt. Dies ist der Ehrenkodex aller Großen in der Kunst, und folglich werden wir in allen großen Werken der Großen jene Neuheit finden, die niemals vergeht, sei sie von Josquin des Prés, von Bach oder Haydn, oder von irgendeinem anderen großen Meister. *Denn: Kunst heißt Neue Kunst.*

(Arnold Schönberg: *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, 1945)

Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter ihrer Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Keiner will mehr mit ihr etwas zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven. Sie verhallt ungehört, ohne Echo.

(Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 1948)



Salvador Dalí: Sinnestäuschung, Sechs Erscheinungen Lenins auf einem Flügel, 1931

Wilhelm Killmayer, 1990

Das Ende der Moderne und die Situation der jüngeren Komponisten heute

Die Moderne, deren Beginn etwa mit dem Jahrhundertanfang zusammenfällt, hat wie kaum eine Epoche zuvor eine diskontinuierliche Entwicklung genommen. Nicht nur die beiden Weltkriege, sondern auch die Kunstverbote durch die Ideendiktaturen des Jahrhunderts, die zum erstenmal in der Geschichte auch massive Musikverbote brachten, haben eine kontinuierliche Entwicklung gestört, Verläufe verzerrt und immer wieder Neuanfänge notwendig gemacht oder begünstigt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gewannen die Errungenschaften der Wiener Schule in der Musik verspätet ein zentrales Interesse; der im wesentlichen von Schönberg ausgegangene Innovationsschritt der Tonalitätsauflösung wurde ausgebaut, aufgearbeitet und erschöpfend systematisiert. Dies brachte bedeutende Ergebnisse in der Materialerweiterung und -zerlegung, blockierte aber andererseits Innovationen mit differenter ästhetischer Zielsetzung. Wolfgang Welsch beschreibt eine ähnliche Entwicklung in der Architektur: „Verständlich ist auch. . . , daß dieser radikale Innovationsschritt weitere Innovationen keineswegs provozierte, sondern gerade sistierte (verhinderte). Das funktionalistische Paradigma wurde auf Jahrzehnte hinaus verbindlich, und seine Vertreter verstanden sich sehr erfolgreich darauf, Abweichler zu diskriminieren und wirkliche Innovationen auszuschließen. Die Architektur der Moderne setzte einen einzigen radikalen Innovationsschritt, alles Weitere war Entwicklung auf dessen Basis.“

Die relativ leichte Faßlichkeit der systematisierten Kompositionsmethoden, die mit der Industrieproduktion nicht nur entfernt verwandt waren, erlaubte ihre rasche Verbreitung. Der zentrale Impuls der technischen Moderne: Überwindung der Natur und Schaffung einer zweiten künstlichen Natur wurde in den Künsten ästhetisiert und dogmatisiert. Dies bedeutete: Materialfortschritt als oberste Wertkategorie, Traditionsverwerfung, Einheitlichkeit, Internationalismus, technische Standards als Norm; das hieß für die Musik: Tonalitätsaussperrung, Ausklammerung ethnischer oder nationeller Idiome, Vermeidung rekurrenter rhythmischer Formeln als primitiv u. a. Höhepunkt dieser Euphorie des rationalistischen Materialismus waren die 50er und 60er Jahre. Das Streben der Moderne nach einer weltumspannenden, einheitlichen Ästhetik und Sprache schien sich zu verwirklichen.

Die schnelle Entwicklung der Kommunikations- und Vielfältigungssysteme nach 1950 erlaubte es, auch entferntere Kulturkreise an das Informationsnetz der Industrienationen anzuschließen. Der sogenannte 'Nachholbedarf' technisch noch nicht so entwickelter Gebiete ermöglichte es, hier schon verblühte Muster als frische Importe weiterzureichen, was den Kunsttheoretiker W. Grabkamp zu der Bemerkung veranlaßte, daß „an den Rändern noch lange frisch riecht, was im Zentrum schon stinkt“ - eine Langlaufgarantie für die Moderne.

Die Folge dieser Aufklärungsfeldzüge (die Neuzeit behält kein Geheimnis für sich) - war eine Flut von Produktionen im sogenannten Internationalen Stil, die, meist epigonale Spiegelungen des rasch Erlernten, als Bestätigung der zeitlosen Gültigkeit der neuen Systeme gedeutet wurden. Daß Kulturbringer zugleich Kulturvernichter sein können, wurde damals kaum bemerkt. Organisationen, Institutionen und Subventionen stützten diese Expansion und verhinderten zugleich ein Ableben der Moderne, das sich im Inneren schon ankündigte.

In Architektur, Bildender Kunst und Literatur hatte sich inzwischen - d. h. schon seit 30 Jahren - ein Denken entwickelt, das sich mit der Eindimensionalität und seiner Ungeschichtlichkeit (Jencks) nicht abfinden wollte, das Schönheit in der Vielgestaltigkeit der Traditionen entdeckte und die 'Wahrheit' als Plural gebrauchte. Es ging in diesem postmodernen Denken um die Auflösung aller Dogmen, die Akzeptanz (nicht nur Toleranz) der Vielheit, um Heterogenität statt Homogenität auch im einzelnen Kunstwerk. Zur Reaktion der Moderne darauf sagt Peter Sloterdijk: „Sobald sich ein Bewußtsein meldet, das beansprucht, von einem Standort nach der Moderne zu sprechen, wird die Moderne durch diese Anmaßung aus der Reserve gelockt und zu dem Geständnis gezwungen, daß sie sich selbst als die Epoche begreift, auf die keine andere mehr folgen kann. . . Für die Moderne ist der bloße Gedanke an eine Postmoderne illegitim und schockierend, weil ihrem Selbstverständnis gemäß der Nachfolger der Moderne nie ein anderer sein darf als wiederum die Moderne.“ Die 'Radikaldemokratie' der Postmoderne steht in schroffem Gegensatz zu den Positionen der Moderne; von den zahlreichen Äußerungen der Moderne greife ich eine von Pierre Boulez heraus: 'Wir wollen keine Verteufelung betreiben, sondern nur den einfachsten Sinn für Realität sprechen lassen, wenn wir sagen, daß nach den Entdeckungen der Wiener Schule jeder Komponist unnütz ist, der sich außerhalb der seriellen Bestrebungen stellt.' Dagegen der amerikanische Architekt Roberto Venturi: „Ich ziehe eine Haltung, die sich auch vor dem Vermessenen nicht scheut, einem Kult des 'Reinen' vor. Ich mag eine teilweise kompromißlerische Architektur mehr, als eine Puristische'.... Ich ziehe eine vermurkste Lebendigkeit einer langweiligen Einheitlichkeit vor...“

Die Jungen von heute glauben nicht mehr an Heilslehren, auch nicht an Leitideen mit der Tendenz der Tilgung des Widersprüchlichen; sie halten dies für totalitär, autoritär und antiquiert, was es auch ist. So gibt es auch, wie Stanislaw Lem meint, die 'wahre' Freiheit und die 'gewöhnliche' Freiheit, wobei die wahre nur durch Aufgeben der gewöhnlichen Errungen werden kann. Man nähert sich dem Gedanken, daß die gewöhnliche Freiheit vielleicht die wahre sei.

Das Ende einer Epoche, nämlich derjenigen der Unterwerfung durch Erkenntnis, wird von den Jüngeren deutlicher wahrgenommen als von den heute Sechzigjährigen, die noch oft

von dem eindimensionalen Denken ihrer Erziehung geprägt sind. Diese lehrt, daß die Schönheit, die vieldeutig ist, der Wahrheit, die eindeutig sein soll, zu unterwerfen sei, daß man das, was man liebt, einer höheren Idee opfern müsse. Das Mißtrauen gegen die eigene Neigung ist das Hauptziel aller Schulung, es ist die Ausgangslage des Missionierens als Repetition der eigenen Erfahrung der Neigungsüberwältigung. Siege sind meist Triumphe der Erziehung.

Der Punkt, an dem Ideen zu Doktrin und Diktatur werden, liegt relativ früh, er wird meist nicht erkannt, obwohl er leicht zu erkennen ist: es ist genau der Zeitpunkt, an dem sich Institutionen bilden, d. h. gebildet werden, an dem Funktionäre das Leben in die Hand bekommen. Es folgt die lange Zeit der Schulen, der Kurse, der Belehrungsvorträge und anderer Prozeduren, der Theoriebildungen und Schriftenreihen, der Aufschwung der Centres, Gesellschaften und Vereine, die soviel Ordnung herstellen, daß man nicht mehr laufen kann, sondern nur noch folgen. Mit Recht nennt Joseph Brodsky die signifikanteste Erscheinung des Jahrhunderts eine „gigantische Folgsamkeit“. Es hat nun der Prozeß der Progression der Methoden eingesetzt (nicht der Ideen!) mit seiner unaufhaltsamen Eigendynamik. Ziel ist jetzt die Verwaltung und Verbreitung der Erkenntnisse, die Befestigung der noch locker sitzenden Impulse, ihre Systematisierung und die Missionierung anderer. Im Grunde ist die Herrschaft einer Idee die Frage des Greifens ihrer Durchsetzungsmethoden. Methoden sind schließlich das, was die Menschen zu spüren bekommen.

Die Kunst der 50er und 60er Jahre war geprägt von Doktrinen, die das ästhetische Wagnis zum Erliegen brachten, vor allem, wenn es sich, wie in der Musik, im wesentlichen um eine einzige Doktrin handelte.

Der amerikanische Kulturkritiker und Schriftsteller Tom Wolfe sieht das in seinem Buch *Mit dem Bauhaus leben* für die amerikanische Architektenszene folgendermaßen: „Die Verbund-Tabus, welche regelten, was bourgeois war und was non-bourgeois, wurden bald zum absoluten zentralen Nervensystem der Architekturstudenten, als hätten sie schon immer zu ihrem Gen-Kode gehört.“ In der europäischen Musikszene war das nicht anders. Im Laufe der Zeit stellten sich hier trotz großzügiger Förderung, weitgehender Unabhängigkeit von einem Publikum, trotz weltweiter Verbände und unterstützender Begleittheorien Erfahrungen ein, welche die bisherige Urteilsfindung aufgrund der Verbandsregeln verunsicherten. Dazu Dietmar Kamper: „Das Unkalkulierbare liegt darin, daß keine der herkömmlichen Unterscheidungen von links und rechts, progressiv und konservativ, affirmativ und kritisch den Belastungen durch Erfahrung mehr standhält.“

Das Nebeneinander, ja sogar Miteinander divergierender, sich scheinbar ausschließender Denkformen, sozusagen der ständig ungelöste Widerspruch entspricht zwar der Natur des

Lebens, nicht aber der des Trachtens (Wollens), und immer möchte konventionelles Denken die eine, alles andere aufschließende Lösung, die Siegeslösung finden. Jedoch in dem Maße, in dem unsere Kenntnis von unserem Nicht-Wissen steigt, schwindet die Anmaßung rationalistischer Präpotenz. Erfahren, statt (in Schulen) lernen, finden, statt erfinden sind zentrale Punkte eines neuen Denkens, das sich von einem linearen Denken (Wegdiskutieren des Widerspruchs) zu einem assoziativen (Akzeptanz des Widerspruchs) wandelt. Dies alles hat, trotz der bedeutenden Texte von Feyerabend, Jencks, Lyotard, Derrida, Kamper, Welsch, um nur einige zu nennen, nur zögernd Fuß gefaßt innerhalb einer progressiven Gesellschaft, die, geübt in Selbstzensur, das Richtige tut und das Falsche läßt. Die Reife einer Gesellschaft zeigt sich allerdings darin, wie hoch ihre Toleranzgrenze gegenüber dem Heterogenen liegt.

Realität zu formulieren stößt in der Theorie auf massive Hemmschwellen, denn Angst gebietet die Abwehr von Wirklichkeit und Theorie stützt die Verdrängung, sonst würde auf dem Gebiet der artifiziellen Musik schon lange klar sein: es gibt nicht die Neue Musik, sondern die Neuen Musiken; gewöhnen wir uns an den Plural. Dazu noch einmal Dietmar Kamper in seinem interessanten Aufsatz *Nach der Moderne*: „Den Dissens als Dissens festzuhalten, weil ein Konsens nicht mehr gelingt, ist vielleicht die ethische Signatur kommenden Wissens, das seine gesellschaftliche Hochschätzung verlieren wird. Gleichzeitig müßte die Eliminierung der Dissidenten ein Ende haben.“

Als Dissidenten verstehen sich gar nicht wenige der jüngeren Komponisten zwischen 20 und etwa 35, die es verschmähen, die ihnen von ihren Vätern gewiesenen und von diesen gut vorbegebenen Wege weiter auszutreten, sondern die ganz andere Wege suchen, darunter solche, die ihre Väter gemieden haben. Sie lieben ihre Väter nicht so sehr wie diese sich selbst, und das ist ihr gutes Recht. Die hier vorgelegten Gedanken zur Situation der Moderne sind für sie durchaus präsent, und sie sind dabei, dem Absolutismus der Moderne zu entrinnen. Es geht um die Neubewertung schon lange tabuierter Begriffe: Warum sind Traditionalismus, Eklektizismus, Klassizismus so 'heiße Eisen'? Was ist 'banal', was 'trivial'? Was ist der Grund der Berührungängste mit gesellschaftlichen Musikformen wie Hausmusik, Unterhaltungsmusik, Laienchormusik, regionalen und nationalen Musiken? Sicher ist hier vieles problematisch, aber es geht endlich um das Ernstnehmen zentraler humaner Bereiche, nicht deren Aussperrung. Hierher gehört natürlich das Problem 'Heiterkeit'. Gemeint ist nicht die, bei der ein sich überlegen Dünkender einen von ihm als unterlegen Vermuteten 'aufs Korn nimmt', sondern um das Recht der Menschen auf „etwas Frohsinn, dem gegenüber die Fortschrittsträume der Intellektuellen nicht so sehr ins Gewicht fallen“ wie Paul Feyerabend sagt; der große russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin sieht als Folgeerscheinung eines monologischen Denkens die Lachfeindlichkeit.

Ist die 'heile Welt' Illusionismus oder auch Utopie? Wenn nur Illusionismus, „haben wir nicht die Kunst“, so Friedrich Nietzsche, „damit wir an der Wahrheit nicht zugrunde gehen“? Warum verlangen die Menschen nach Musik, gehen freiwillig in ein Konzert? Ist das Publikum eine „Schafherde, die durch einige Besserwisser gelenkt werden muß“? (noch einmal Fey-erabend). Jedenfalls Fragen, die sich im Zusammenhang mit der Begriffsverwaltung durch die Moderne aufdrängen. Eine 'Entkanonisierung autoritativer Konventionen' (Ihab Hassan) ist fällig.

Wie sieht die Situation für die Jüngeren, die sich als Dissidenten der Moderne verstehen, aus? Festivals sind beherrscht vom Akademismus der Altavangardisten und dem Epigonalismus ihrer Anhänger. Pluspunkte des Epigonalismus: ausgereifte Technik, virtuose Beherrschung der bekannten Muster; negativ: keine neuen Perspektiven, Intoleranz gegenüber dem Suchenden. Zahlen: das größte und zu Recht als liberal geltende Kammermusikfestival für Neue Musik in Witten (Veranstalter: Westdeutscher Rundfunk) brachte 1989 Kompositionen von 36 Komponisten, darunter vier unter vierzig Jahren. Ich habe mir vom Kulturamt meiner Heimatstadt München deren Aktivitäten für die Zeitgenössische Musik auflisten lassen für 1989 (ein Jahr ohne die große Biennale); da wurden 51 Werke aufgeführt, 43 von Komponisten über 60, sechs von Komponisten über 50 und zwei von Komponisten unter 40. Das mag da und dort anders aussehen aber es zeigt die Tendenz zum Etablierten. Eine entmutigende Konstellation für die Jüngeren.

Warum stoßen jüngere Komponisten, die andere Wege gehen wollen, generell mehr auf Vorbehalte als auf Verständnis? Die führenden Festivals für die Vorstellung von Novitäten werden seit 20 und mehr Jahren von denselben Personen geleitet (Donaueschingen, Westdeutscher Rundfunk, Darmstadt), die führenden Kritiker der wichtigsten Zeitungen (Frankfurter Allgemeine, Süddeutsche, Die Zeit) schreiben seit mindestens 20, oft mehr als 30 Jahren in diesen Blättern. Sie haben alle den Aufbruch des Avantgardismus damals begleitet und es fällt ihnen heute verständlicherweise schwer, einen Wertesturz ihrer Ideale mitzuvollziehen. Am schwierigsten für die Jüngeren ist, daß die wichtigen Jurys ausschließlich mit Angehörigen des Avantgardekreises besetzt sind.

Was wünschen sie sich? Endlich offene Gespräche über das Ende der Moderne, nicht als 'reaktionäre Anti-Moderne-Polemik' vorverurteilt (Neue Zeitschrift für Musik). Kompetente Diskussion über die Postmoderne - wie in den anderen Künsten schon lange. (Nicht über Postmoderne unter Anführungszeichen und als 'sogenannt', als 'vager Begriff' und dergl.). Kompetent heißt: Kenntnis der wichtigsten Texte der anderen Künste (Lyotard, Derrida, Jencks, Sloterdijk, Kamper u. a.). In der Musik gibt es derzeit noch keine vergleichbaren Texte, da eine Diskussion erst allmählich beginnt. Als drittes: Einbeziehung namhafter

Komponisten außerhalb des Avantgardekreises in die Jurys. (Namen können genannt werden.)

Die Folge davon wäre eine Darstellung des Musiklebens, wie es sich bildet und entwickelt nicht wie es sich seit 20 Jahren etabliert hat. Dazu Friedrich Nietzsche: „Die Meinung des Marktes von heute bedeutet nichts für das, was kommt, sondern nur für das, was war.“

aus: *Musiktheater in der Bundesrepublik Deutschland, Symposion Leningrad 1990, Kassel 1994*



„Das nächste Wiener Schönberg-Konzert“
Karikatur in 'Die Sonntagszeit', Beilage, Wien, April 1913

Stichwort: Komponist und Publikum

Ich sagte mir: „Ich bin der einzige, mit Ausnahme meiner Frau, dem außer einigen älteren und konventionelleren Stücken überhaupt irgendetwas von meiner Musik gefällt. Warum nur gefällt sie mir so wie sie ist? Warum kann ich nur so arbeiten, nur so zufrieden mit mir sein - wo doch meine Musik alle anderen nur wütend macht, insbesondere die bekannten Musiker und Kritiker - wie zum Beispiel Dave Smith und Max Smith - beides feine Jungs! Funktionieren etwa meine Ohren nicht richtig? Kein anderer Mensch scheint ja auf diese Weise zu hören.“

(Charles Ives: *Memo*, 1932)

Das bürgerliche Konzertpublikum, das ausgewählt ist nach den restriktiven Prinzipien des Musiklebens, die die restriktiven Prinzipien der kapitalistischen Gesellschaft spiegeln, interessiert mich nur noch wenig. Ganz bewußt habe ich 'La fabbrica illuminata' den Arbeitern gewidmet, 'A florista é jovem' der Nationalen Befreiungsfront von Viet-Nam und 'Contrappunto dialettico' dem venezolanischen Guerilla-Kommandeur Douglas Bravo: Für sie schreibe ich meine Werke; nicht für die institutionalisierte Macht von heute, sondern für die Kräfte, die die Welt von morgen vorbereiten.

(Luigi Nono im Gespräch mit Hansjörg Pauli, 1969)

Ich will keine Hörer, die im Konzert bloß Zerstreuung suchen. Unter gar keinen Umständen. Ich verlange, daß der Hörer arbeitet. Aber das ist nicht autoritär gemeint, sondern mit größter Güte. Denn er arbeitet nicht für mich, sondern für sich. Wenn er, der Hörer, sich anstrengt, wenn er denkt, mitdenkt, dann gewinnt er etwas.

(Maurizio Kagel im Gespräch mit Hansjörg Pauli, 1968)

Was hätte ich denn davon, wenn Fußballstadion erfüllt wären von meiner Musik? Das wäre doch akustisch und kommunikativ eine Katastrophe! Die Musik ist sowieso nur für Sie da! Im Ernst. Ich finde, der Hörer hat recht wenn er glaubt: Diese Musik ist nur für mich allein. Oder: Diese Musik ist nichts für mich.

(Wolfgang Rihm in die 'DIE ZEIT', 1995)

Da wußte ich, daß ich ein Stück schreiben wollte, in dem ich aufhören würde, Fragen zu stellen. Jedenfalls aufhören würde, mich darum zu sorgen, ob Sie hier sitzenbleiben oder hinausgehen, ob jemand es spielen will oder nicht, was dieser oder jener davon denkt... Ich wollte einfach keine Fragen von wem auch immer, mich selbst eingeschlossen. Und ich wollte mit keiner vorgefaßten Vorstellung von dem, was ich zu tun hätte, beginnen.

(Morton Feldman zu seiner Komposition *For Philip Guston* von 1984/85)

Biographische Notizen

Peter Anger, geboren 1942 in Salzburg. Studium am dortigen Mozarteum. Seit 1962 beim Theater und zwar unter anderem in: Linz, Wien, Ulm, Würzburg, Hannover, Kiel. Seit 1990 am Staatstheater Kassel.

Das **Arditti String Quartet**, 1974 von Irvine Arditti gegründet, gilt weltweit als führend in der Interpretation zeitgenössischer Musik und der Musik vom Anfang dieses Jahrhunderts. Das Quartett hat fast alle zeitgenössischen Werke mit deren Komponisten persönlich erarbeitet, was die Musiker als absolut notwendig für die Entwicklung der Interpretation der modernen Musik betrachten. Ebenso ist es dem Arditti Quartett wichtig, Komponisten verschiedenster Stilrichtungen darin zu unterstützen, Streichquartette zu schreiben.

In jeder Saison gehören daher mehrere Uraufführungen zum Programm des Arditti Quartetts. In den letzten Jahren hat es u. a. Werke von Aperghis, Bussotti, Cage, Carter, De Pablo, Donatoni, Gubaidulina, Harvey, Kagel, Kurtág, Nono, Pousseur, Rihm, Sorensen und Xenakis erstmals aufgeführt. Unter den künftigen Auftragskompositionen, die vom Arditti Quartett uraufgeführt werden sollen, finden sich Werke von Ligeti und Stockhausen. Neben der regen Konzerttätigkeit hat das Arditti Quartett in vielen Ländern Meisterkurse für Instrumentalisten und Komponisten gegeben und unterrichtet seit 1982 bei den Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt.

Das Arditti Quartett nimmt exklusiv für Disques Montaigne auf und hat in den letzten Jahren bereits ca. 50 CDs eines Repertoires eingespielt, welches das ganze Spektrum

der Musik des 20. Jahrhunderts wiedergibt. Stets im Mittelpunkt des Kritik-Interesses, sind viele Aufnahmen mit begehrten Preisen ausgezeichnet worden.

Bereits im Alter von 14 Jahren besuchte **Volker Banfield**, ausgestattet mit einem Stipendium des Bayerischen Staates, die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold und mit 16 war er der einzige deutsche Preisträger im internationalen Wettbewerb der 'Jeunesses musicales' in Berlin. Mit einem Stipendium des DAAD ging er 1965 in die USA, studierte zunächst bei Adele Marcus an der Juilliard School in New York, später bei Leonard Shure an der University of Texas in Austin. Die von beiden Lehrern vermittelte Verbindung von deutscher Tradition der Schnabel-Schule und russischer Virtuosität hat seine Interpretationsweise nachhaltig geprägt.

Seit seiner Rückkehr in die Bundesrepublik hat Banfield regelmäßig in den großen Musikzentren konzertiert. Ausgedehnte Konzertreisen führten ihn nach Rußland, in die USA, alle Hauptstädte Hispano-Südamerikas, Iran und europäische Länder. Seine Auftritte bei großen Festivals (u.a. Berliner Festwochen, Donaueschinger Musiktage, Bonner Beethoven Fest, Warschauer Herbst, Wien Modern, Münchner Klaviersommer, Southbank Festival London, Biennale Zagreb) wurden von europäischen Rundfunkanstalten übertragen.

Daneben stehen zahlreiche weitere Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie eine Reihe von CD-Produktionen Banfields für WERGO und cpo, die in der europäischen und amerikanischen Fachpresse Aufsehen

erregt haben. Den Schwerpunkt von Banfields Repertoire bildet die Musik des 20. Jahrhunderts, wobei der Interpret nicht nur das gängige Repertoire beherrscht, wie etwa die Welt-Ersteinspielung von Hans Pfitzners *Klavierkonzert Es-Dur* mit den Münchener Philharmonikern belegt.

Hans Darmstadt, geboren 1943 in Halle/Saale, studierte Erziehungswissenschaften, Theologie, Kirchenmusik sowie bei Konrad Lechner und Günther Becker Komposition. Er war 1973-1994 Kantor und Organist in Hamburg-Blankenese, 1988 Kirchenmusikdirektor. Seit 1976 unterrichtet er Musiktheorie und Analyse an der Musikhochschule Lübeck, 1992 Professor. 1981 erhielt er den Bachpreis Stuttgart. 1982 folgte ein halbjähriger Studienaufenthalt an der University of California, Riverside. Kompositionen für die kirchenmusikalische Praxis, Auftragskompositionen, Aufführungen im In- und Ausland, Veröffentlichungen. Initiator der Nordelbischen Wochen für Neue Musik und Theologie (1983-1992). Seit 1994 Kirchenmusikdirektor an St. Martin in Kassel.

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Er studierte Musik in Stockholm und Freiburg und setzte später seine Ausbildung in den USA und in Venedig fort. Wichtige Impulse erhielt er von seinen Lehrern Torsten Nilsson, Klaus Huber, Brian Ferneyhough, Edith Picht-Axenfeld, Zsigmond Szathmáry und Luigi Nono.

Hans-Ola Ericsson konzertierte in ganz Europa sowie in Japan, Canada und den USA. Er hat zahlreiche Aufnahmen gemacht, darunter eine hochgelobte Gesamtaufnahme des Orgelwerkes von Olivier Messiaen. Bei der Interpretation ihrer Werke für Orgel

konnte er unter anderem eng mit John Cage, György Ligeti und Olivier Messiaen zusammenarbeiten.

1989 wurde Hans-Ola Ericsson zum Professor an der Hochschule für Musik in Piteå und an der Universität zu Luleå (beides Schweden) ernannt. Daneben wirkt er als Gastprofessor an den Konservatorien in Riga, Helsinki und Kopenhagen. Im Sommer 1990 unterrichtete er bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik, wo ihm der angesehene Kranichsteiner Musikpreis verliehen wurde.

Hans-Ola Ericsson arbeitet auch mit bei der Renovierung von Orgeln und hat in Europa und den USA Interpretations- und Kompositionskurse geleitet.

Reinhold Friedrich studierte Trompete bei Edward Tarr in Karlsruhe und Basel sowie bei Pierre Thibaud in Paris. Weitere Studien und eine enge künstlerische Zusammenarbeit verbinden ihn seit vielen Jahren mit Professor Lutz Köhler, Hannover. Der mit mehreren renommierten Preisen und Stipendien ausgezeichnete Künstler ist seit 1983 Solotrompeter des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt. Als Solist arbeitete er mit vielen bedeutenden Orchestern, darunter der Academy of St. Martin in the Fields, der Camerata Bern und den Deutschen Bach Solisten, zusammen.

Friedrichs breites Repertoire umfaßt Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert ebenso wie solche aus der zeitgenössischen Musik. So führte er mit der Wiener Akademie unter der Leitung von Martin Haselböck das *Konzert Es-Dur* von Joseph Haydn auf der historischen Klappentrompete auf und spielte 1990 mit dem Bach Collegium München Bachs *Brandenburgisches Konzert Nr. 2* auf CD ein und erregte andererseits mit

Aufführungen und einer Einspielung von Bernd Alois Zimmermanns Trompetenkoncert *Nobody knows the trouble I see* aufsehen. Zu seinem Repertoire gehören darüberhinaus Werke von Berio, Henze, Rihm, Scelsi, Stockhausen und Walter.

1989 wurde Reinhold Friedrich als Professor für Trompete an die Staatliche Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen. Seit 1990 arbeitet er regelmäßig als Dozent für Trompete und Blechbläser im European Community Youth Orchestra und ist der „führende Kopf“ der renommierten „hr brass“.

János Fürst begann seine Karriere als Geiger. Er studierte Violine an der Liszt Akademie seiner Geburtsstadt Budapest und am Konservatorium in Paris. Nach seinem mit einem ersten Preis ausgezeichneten Abschluß begann er als Dirigent zu arbeiten und gründete 1963 das Irish Chamber Orchestra.

János Fürst war Chefdirigent in Malmö, Aalborg, Dublin, Marseilles und Winterthur und einige Jahre ständiger Gastdirigent des Helsinki Philharmonic Orchestra. Er gab Konzerte mit allen großen Orchestern Londons seit seinem dortigen Debüt 1972. Außerdem gastiert er regelmäßig in den großen europäischen Hauptstädten und dirigiert die führenden Orchester aus Israel, den USA, Australien und Neuseeland.

Fürst war neun Jahre Chef der Marseiller Oper und häufiger Gast an den Opernhäusern London, Glasgow und Stockholm. In Kopenhagen dirigierte er mit großem Erfolg die Premiere von Peter Maxwell Davis' Ballett *Salome*.

Beim Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt feierte er 1995 als Einspringer im letzten Augenblick mit einer Aufführung von Mahlers

9. *Sinfonie* einen großen Erfolg. Zukünftige Projekte beinhalten Einladungen des Orchestre Philharmonic de Radio France, des Melbourne Symphony Orchestras und nach Neuseeland, wo Fürst einen Brahms-Zyklus dirigieren wird, der alle Sinfonien und Konzerte umfaßt.

Leo Karl Gerhartz, geboren 1937, studierte Musik-, Literatur- und Theatergeschichte in Berlin, München und Italien und promovierte 1966 über Giuseppe Verdi. Nach zweijähriger Verlagstätigkeit wechselte er zum Hessischen Rundfunk, wo er seit 1988 Musikchef ist. Neben zahlreichen Arbeiten für Rundfunk und Fernsehen, gehören Regie- und Dramaturgietätigkeit beim Theater sowie Lehraufträge und Publikationen zu Medienfragen und der Geschichte der Oper zu seinem Wirkungsbereich.

Josef Häusler, geboren 1926 in Stühlingen (Südbaden). Musikstudium in Freiburg/Breisgau, danach freiberufliche Tätigkeit. Von 1959 bis 1991 Redakteur in der Musikabteilung des Südwestfunks Baden-Baden, ab 1974/1975 als Redakteur für Neue Musik; in dieser Eigenschaft verantwortlich für Programm und Durchführung der Donaueschinger Musiktage. Buchautor („Musik im zwanzigsten Jahrhundert“, Bremen 1969; „Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen“, Kassel/Stuttgart 1996) und Übersetzer u.a. der Schriften von Claude Debussy sowohl mehrere Bände mit Essays und Studien von Pierre Boulez. Lebt als freier Musikschriftsteller in Baden-Baden.

Reinhard Hagen absolvierte sein Gesangsstudium, das er 1990 mit Auszeich-

nung abschloß, an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe.

Seit 1987 ist er regelmäßig als Konzertsänger tätig. Zahlreiche Tournées führten ihn unter anderem nach Südeuropa, Israel und Brasilien. Als Schwerpunkte im Oratorienbereich sind neben mehreren Werken von Bach vor allem die Kompositionen von Haydn und Mozart zu nennen. Im Dezember 1993 debütierte er in Haydns *Die Schöpfung* im großen Musikvereinssaal in Wien.

Seinen bisher größten Erfolg erzielte er bereits zuvor mit renommierten Preisen und einem Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ausgezeichnete Reinhard Hagen beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf, wo er neben dem Grand Prix d'Art Lyrique auch die beiden Sonderpreise für die beste Darbietung einer Mozart-Arie (Mozart-Preis) sowie die beste Interpretation eines Schweizer Werkes (Schweizer-Preis) gewann.

Hagen arbeitete bei Schallplatten- und Fernsehproduktionen mit namhaften Dirigenten wie Armin Jordan und Helmuth Rilling zusammen und wirkte anlässlich der Münchner Biennale bei der Uraufführung der Oper *Patmos* von Wolfgang von Schweinitz mit. Zahlreiche Gastspiele, unter anderem an der Opera de Monte Carlo, Théâtre Royal de la Monnaie/Brüssel, Hamburger Staatsoper, Deutschen Oper Berlin sowie bei den Salzburger Festspielen folgten. Seit 1992 ist Reinhard Hagen festes Ensemblemitglied an den Bühnen in Dortmund sowie ab 1994/95 an der Deutschen Oper Berlin.

Der Bariton **Roland Hermann**, in Bochum geboren, erhielt seine Ausbildung in Deutschland, Italien und in den USA. Seine

Gesangslehrer waren Paul Lohmann und Margarete von Winterfeld. Er machte seine Staatsexamina in Musikwissenschaft und Anglistik und sein philologisches Assessor-examen, ehe er sich 1964 ganz für den Sängerberuf entschied. Ferdinand Leitner holte ihn 1968 an das Opernhaus Zürich, dessen Ensemble er seitdem angehört.

Roland Hermann genießt inzwischen internationalen Ruf als Opern- und Konzertsänger in den USA, Südamerika, Japan und Australien ebenso wie in den meisten europäischen Ländern. Gastengagements verbinden ihn mit vielen großen Opernhäusern Europas.

Sein Opernrepertoire ist weit gespannt und umfaßt sowohl die bekannten Rollen des klassischen Repertoires als auch große Charakterpartien in weniger bekannten Opern der Romantik und Moderne. Auf der Opernbühne wie im Konzert ist er ein herausragender Interpret der Musik des 20. Jahrhunderts, der diverse Werke zeitgenössischer Komponisten uraufgeführt hat.

Dem Liedgesang hat er sich von früh an mit besonderer Aufmerksamkeit zugewendet. Auch hier spannt sich ein weiter Bogen über die gesamte deutsche und europäische Literatur. Fünfzig Schallplattenaufnahmen und an die Hundert Radioproduktionen dokumentieren seine umfassende Beschäftigung mit dem Opern-, Konzert- und Liedgesang. Seit 1989 leitet Roland Hermann eine Gesangsklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe.

In den fast zwanzig Jahren seines Bestehens schuf sich der **Konzertchor Darmstadt** unter der Leitung von Wolfgang Seeliger im In- und Ausland große Anerken-

nung. So gastierte der Chor in vielen bedeutenden europäischen Konzertsälen und wurde zu Tourneen in die Vereinigten Staaten, nach Israel und Japan eingeladen. Zur regen Konzerttätigkeit kommen regelmäßig Rundfunk-, Fernseh- und Tonträgeraufnahmen.

Das Streben nach lebendiger Musikvermittlung ist oberstes Arbeits- und Stilprinzip des Konzertchors Darmstadt. Sein Repertoire reicht von der geistlichen und weltlichen Musik des Mittelalters bis hin zu häufigen Erst- und Uraufführungen zeitgenössischer Werke. In den überwiegend nach thematischen Gesichtspunkten gestalteten Programmen des Chores erscheinen die Standardwerke der Chorliteratur ebenso wie selten aufgeführte und ausgefallene Musik.

Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Entwicklung völlig neuer Darstellungsformen zur szenischen Umsetzung konzertanter Werke. Großes Aufsehen erregten die szenischen Aufführungen von Orffs *Carmina Burana*, Händels *Belsazar* und Honeggers *König David* und - zusammen mit dem Hessischen Rundfunk - Paul Hindemiths *Lehrstück*.

Der Konzertchor Darmstadt wurde 1988 beim renommiertesten internationalen Chorwettbewerb 'Let the peoples sing', der von Rundfunkanstalten aus aller Welt ausgerichtet wird, mit einem ersten Preis in der Kategorie 'Große Chöre' ausgezeichnet. Im Jahr 1990 errang der Konzertchor Darmstadt den 1. Preis in der Kategorie Kammerchöre und erhielt als bester Chor des gesamten Wettbewerbs die legendäre 'Silver Rose Bowl'. Im Juli 1989 wurde mit dem Konzertchor Darmstadt erstmalig ein Chor zum Lockenhauser Kammermusikfest eingeladen, das unter der Leitung des Geigers

Gidon Kremer steht. Er war Hauptchor der bis 1994 jährlich veranstalteten Frankfurt Feste in der Alten Oper Frankfurt und stellt seit 1981 den Opernchor der Schloßfestspiele Heidelberg.

Bernd Leukert, geboren 1947 in Köthen/Anh., studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Frankfurt, promovierte 1982 über „Die gesellschaftliche Situation und das Selbstverständnis des Komponisten der Gegenwart“; seit 1977 freier Musikjournalist (FAZ, taz), Herausgeber (thema: rock gegen rechts) und Rundfunkautor (vor allem für den hr: Studio für Neue Musik, Blickpunkt Musik, Radiomusikwerkstatt, Avantgarde-robe), seit 1990 Redakteur für zeitgenössische Musik beim hr.

Der Tenor **Keith Lewis** ist heute einer der gefragtesten und meistbeschäftigten Sänger seines Fachs. Die Liste der Dirigenten, mit denen der gebürtige Neuseeländer zusammengearbeitet hat, liest sich wie ein 'Who is who' bedeutender Orchesterleiter. So finden sich hier Namen wie Albrecht, Bertini, Blomstedt, Boulez, Andrew Davis, Collin Davis, Dutoit, Giulini, Haitink, Inbal, Jordan, Leppard, Mackerras, Marriner, Mehta, Menuhin, Muti, Nagano, Ozawa, Previn, Pekka Salonen, Pritchard, Tate, Sawallisch, Sinopoli, Solti, Svetlanov und Welser-Möst. Dieser Reihe könnte eine weitere, nicht weniger illustre, mit Namen von Opernhäusern und Konzertsälen, in denen er gastierte, hinzugefügt werden.

Neben einem Schwerpunkt im Bereich der Oper und des Oratoriums des 18. Jahrhunderts ist in Lewis' weitgespanntem Repertoire auch die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts umfangreich vertreten. So wirkte

er unter anderem bei Aufführungen und Einspielungen von Mahlers 8. *Symphonie* und *Das Lied von der Erde*, Strauss' *Salome*, Schönbergs *Von Heute auf Morgen*, Kodaly's *Psalmus Hungaricus* sowie Britten's *Nocturne* und *War Requiem* mit. Die Titelpartie in Strawinskys *Oedipus Rex* sang Lewis zuvor bereits in Philadelphia und in der New Yorker Carnegie Hall.

Janusz Niziolek. Der Bassist studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Lodz Gesang und Schauspiel. Anschließend führte ihn eine Reihe von Meisterkursen zu Rina und Mario del Monaco, Josef Metternich und Birgit Nilsson. Er war Stipendiat der Herbert von Karajan-Stiftung, der Bayrischen Staatsoper und der Internationalen Musikakademie für Solisten (IMAS) in Hannover, wo er als Meister-schüler von Elisabeth Schwarzkopf hervorging. Seine Theaterstationen waren u.a. Staatstheater Lodz, Staatstheater Braunschweig, die Hamburgische Staatsoper und das Staatstheater Kassel. Er trat bei verschiedenen Musikfestivals auf, gastierte im In- und Ausland und wirkte bei Rundfunk-, Fernseh-, und CD-Aufnahmen mit. Niziolek war als Lehrbeauftragter für das Hauptfach Gesang an der Staatlichen Musikhochschule Lodz und als Dozent an der Musikakademie Kassel tätig. Er leitete Meisterkurse für Gesang in Polen (Warschau) und Österreich (Salzburg).

Das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt besteht seit 1929, zunächst in der Anbindung an verschiedene Rundfunkanstalten. Hans Rosbaud setzte als sein erster Dirigent bis zum Jahre 1937 entscheidende Akzente in der Pflege von Tradition und zeitgenössischer Musik. Nach dem Krieg en-

gagierten sich Kurt Schröder und Winfried Zillig für den Wiederaufbau des Orchesters, das nun zum Klangkörper des Hessischen Rundfunks wurde.

In dieser Zeit gehörte Karl Böhm zu den regelmäßigen Gästen. Dean Dixon und Eliahu Inbal formten das Ensemble in drei Jahrzehnten (1961-1990) zu einem Orchester von internationalem Renommée. Gastspiele in aller Welt und wichtige Schallplatten-Editionen haben das insbesondere in der „Ära Inbal“ mehrfach bestätigt. 1988 etwa erhielt das Orchester den Deutschen Schallplattenpreis für die Gesamt-Edition der Mahler-Symphonien. 1990-1996 war Dmitrij Kitajenko Chefdirigent des RSO Frankfurt. Ab 1997 wird Hugh Wolff sein Nachfolger.

Carl Saint Clair stammt aus Texas und studierte an verschiedenen amerikanischen Hochschulen. Zu seinen musikalischen Beratern und Mentoren zählte neben Seiji Ozawa und Kurt Masur Leonard Bernstein, den er 1989 nach Europa begleitete. Als zweiter Dirigent leitete er hier u.a. eine Tournee des Schleswig Holstein Festival Orchesters nach Rom, Berlin, Leningrad und weitere Städte. Im Jahr darauf bat Bernstein ihn, einen Teil des Programms seines Tanglewood-Konzerts mit dem Boston Symphony Orchestra zu übernehmen, bei dem Saint Clair 1986 bis 1990 Assistant Conductor war. Daneben hatte er die Position des Music Directors des Ann Arbor Symphony Orchestras sowie des Leiters des Cayuga Chamber Orchestras of Ithaca inne. 1990 wurde er mit dem 'Seaver/National Endowment for the Arts Conductor's Award' geehrt

In Amerika ist Saint Clair häufig Gastdirigent bei bekannten Orchestern. Kurt Masur

hat ihn zu vier Konzerten bei den New Yorker Philharmonikern eingeladen. 1991 war Saint Clair erstmals Gast beim Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, wo er umgehend wieder eingeladen wurde. Er leitete außerdem die Rundfunkorchester von München, Köln, Hannover und Saarbrücken sowie die Bamberger Symphoniker, das Museums-Opernorchester Frankfurt, die Philharmonie Essen, die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und die Stuttgarter Philharmoniker. Seit 1990 ist Carl Saint Clair Music Director des Pacific Symphony Orchestras in Kalifornien.

Die in Göttingen geborene **Mechthild Seitz** studierte Kirchenmusik an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford und Gesang an der Musikhochschule Karlsruhe. Neben ihrer regen Konzerttätigkeit im In- und Ausland und der Teilnahme an internationalen Festivals für Alte und Neue Musik ist die 1992 mit dem Kulturförderpreis der Stadt Kassel ausgezeichnete Sängerin als Gesangspädagogin und Stimmbildnerin tätig.

Ihr Repertoire umfaßt neben den traditionellen Mezzosopran- und Altpartien im Bereich der Messe und des Oratoriums sowie dem Liedfach Werke der zeitgenössischen Musik, die vielfach für ihre Stimme komponiert und von ihr bei Konzerten sowie Rundfunk- und CD-Produktionen uraufgeführt wurden. So arbeitete sie unter anderem mit Künstlern wie Dieter Schnebel, Hans Zender, Klaus Martin Ziegler, Zsigmond Szathmáry und Hans-Ola Ericsson zusammen.

Markus Schäfer wurde 1961 in Andernach geboren. Als Sohn des Kirchenmusikdirektors Theo Schäfer wurde ihm schon früh eine erste musikalische Ausbildung zuteil.

1980-1984 studierte er Gesang und Kirchenmusik an der Musikhochschule Karlsruhe, sein Gesangsstudium schloß er 1987-1990 mit Auszeichnung in Düsseldorf ab. Maßgebliche Gesangslehrer waren Marga Plachner, Armand Mc Lane und Evelyn Dalberg.

1984 gewann er den Förderpreis in Mailand beim internationalen Caruso-Wettbewerb. Der Teilnahme am Internationalen Opernstudio Zürich (1984/85) folgte ein erstes Engagement am dortigen Opernhaus. Im Anschluß führten ihn Gastverträge an die Hamburger Staatsoper und nach Gelsenkirchen sowie 1987-1993 ein Festengagement an die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf. Seitdem wirkt er freischaffend als Gast unter anderem an den Opernhäusern Deutsche Oper Berlin, Lyon, Venedig und Dresden sowie bei den Salzburger Festspielen und dem Rossini Festival in Pesaro. Höhepunkte seiner bisherigen Karriere waren die Zusammenarbeit mit Nikolas Harnoncourt, Kent Nagano, Sigiswald Kuijken/La Petite Bande sowie Liederabenden mit Hartmut Höll im Lincoln-Center, New York (1995/96).

Abgesehen von seiner Operntätigkeit ist Markus Schäfer ebenso gefragt als Evangelist Bachscher Passionen wie als Konzertsänger und arbeitet außerdem regelmäßig mit den führenden Ensembles und Dirigenten der historischen Aufführungspraxis zusammen. Eine umfangreiche Discographie dokumentiert seine Arbeit.

Staatstheater Kassel. Kassel ist eine der ältesten Theaterstädte Deutschlands: Seit dem 16. Jahrhundert wird hier bereits Theater gespielt. Das heutige Staatstheaterorchester blickt auf eine noch längere Tradition zurück. Im Jahre 1502 wurde bereits die

Landgräfliche Hofkapelle gegründet. Um 1700 beginnen unter Landgraf Karl die ersten Opernaufführungen. Nach 1765 entsteht das erste Landgräfliche Hoftheater, das 1821 den Status eines kurfürstlichen Hoftheaters erhält. Seinen Höhepunkt erreichte es unter der Operndirektion des Komponisten und Dirigenten Louis Spohr, der die Oper von 1822 bis 1857 leitete. Nach der Annexion des Kurfürstentums Hessen durch Preußen 1866 wird das Theater als 'Königliche Schauspiele zu Kassel' weitergeführt. In dieser Zeit war auch Gustav Mahler (1883-1885) als Musikdirektor verpflichtet.

Nach Ende der Spielzeit 1908/09 wird mit Spohrs Oper *Jessonda* das alte Hoftheater geschlossen und abgerissen, um einem Kaufhaus zu weichen. 1919 wird nach Kriegsende das 'Königliche Schauspiel' in ein 'Preußisches Staatstheater Kassel' umgewandelt. Im Jahre 1943 wird das Theater durch Bomben zerstört und die nächsten 15 Jahre an Ausweichstätten gespielt. 1959 Eröffnung des Theaterneubaus am Friedrichsplatz mit zwei Häusern. Ein Opernhaus mit 950 Plätzen und ein Schauspielhaus mit 550 Plätzen stehen von nun an zur Verfügung. Im Jahre 1983 entstehen zwei weitere kleine Bühnen, das tif (Theater im Fridericianum) dient als Studiobühne und im Theatercafé (Foyer des Schauspielhauses) ist eine Bühne für Kleinkunst und Kabarett entstanden. Das Staatstheater Kassel bietet an vier Spielstätten pro Spielzeit rund 630 Vorstellungen, einschließlich 10 Sinfoniekonzerten in der Stadthalle. Rund 350.000 Zuschauer pro Spielzeit besuchen das Staatstheater aus Stadt und Umland und seit der Öffnung der DDR-Grenze auch wieder aus Thüringen. Seit der Spielzeit 1991/92 ist Michael Leinert Intendant des Staatstheaters.

Hermann Treusch, Jahrgang 1937, besuchte nach einem kurzen Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Marburg von 1958 - 1960 die Schauspielschule in Berlin. Hier gründete er den 'studiokreis 59 berlin', der mit *Woyzeck* und *Endspiel* per Autostop auf Bundestournee ging. Seit 1960 war er als Schauspieler und Regisseur an verschiedenen deutschsprachigen Bühnen tätig, so am Staatstheater Stuttgart, den Vereinigten Bühnen Graz, dem Niedersächsischen Staatstheater Hannover, dem Residenztheater München, dem Schauspiel Frankfurt sowie dem Schiller- und dem Schloßparktheater Berlin. 1975-1979 war er Intendant des 'Theaters am Turm' in Frankfurt; dieselbe Position bekleidete er 1990-1992 an der 'Freien Volksbühne Berlin'.

Neben seinen festen Positionen gastierte Treusch an zahlreichen Bühnen, so u.a. 1992 am Hamburger 'Thalia-Theater' in *Der Tod und das Mädchen* und 1994-1996 als 'Jedermann' im Berliner Dom. Nicht zuletzt wirkte er in zahlreichen Film- und Fernsehproduktionen mit (u.a. in den Serien *Tatort*, *Liebling Kreuzberg*, *Soko*, *Fall für zwei*). Seit 1992 ist Treusch als freier Schauspieler und Regisseur tätig. Seine besonderen Interessen gelten dem Fußball, dem Klavierspiel und der neuen deutschen Literatur.

Dunja Vejzovic wurde in Zagreb geboren. Während ihres Musikstudiums am dortigen Konservatorium gewann sie mehrere Preise und wurde Solistin am Zagreber Nationaltheater. Zu weiteren Studien, besonders im deutschen Lied, ging sie an die Hochschule in Stuttgart. Ihr erstes Engagement nahm Dunja Vejzovic am Nürnberger Opernhaus an. Gastspiele an großen deutschen Opernhäusern folgten.

Die internationale Karriere begann mit ihrem Auftreten als Kundry in Bayreuth, wo Dunja Vejzovic diese Rolle während drei Festspielsommern verkörperte. Opern Richard Wagners standen auch in der Folge im Mittelpunkt der intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit mit Herbert von Karajan.

Dunja Vejzovic beherrscht ein breites Stilpektrum. So hat sie im deutschen Fach mit Dirigenten wie Carlos Kleiber, Zubin Mehta und Lorin Maazel gearbeitet, im französischen Fach sang sie unter anderem an der Mailänder Scala unter George Pretre und im italienischen Fach arbeitete sie mit Giancarlo Gavazzeni, de Fabritis, Erede und Nello Santi zusammen. An der Pariser Oper und in Florenz sang Dunja Vejzovic die Cherubin'sche Medea.

Die Zusammenarbeit mit Claudio Abbado (*Wozzeck*, *Fierrabras*) krönte die weltweite Übertragung von *Lohengrin* mit Plácido Domingo und Cheryl Studer. Dunja Vejzovic arbeitet eng mit dem Theatermacher Robert Wilson zusammen, in dessen Produktionen sie unter anderem unter Christoph Eschenbach als Dirigenten die Alceste von Gluck und Wagners Kundry in Stuttgart und Houston sang. Mit Eschenbach folgten Plattenaufnahmen und Konzerte. In letzter Zeit pflegt Dunja Vejzovic ein breites Liedrepertoire, das auch auf der neuerschienenen CD „Dunja Vejzovic LIVE“ zu hören ist.

Das **Vocalensemble Kassel** wurde 1965 von Klaus Martin Ziegler mit dem Ziel gegründet, eine vokale Gruppe zu schaffen, die es nicht nur versteht, das traditionelle Repertoire in vorbildlicher Weise zu interpretieren, sondern die auch den besonderen Anforderungen gewachsen ist, die zeitgenössische Kompositionen an Sängerin-

nen und Sänger stellen. Seit 1994 leitet Hans Darmstadt das Ensemble. Der Schwerpunkt der Arbeit bleibt die Neue Musik, freilich immer wieder in der lebendigen Auseinandersetzung mit der Tradition: von den Anfängen der abendländischen Mehrstimmigkeit bis in die Gegenwart. Das Ensemble besteht aus 30 Sängerinnen und Sängern, die teilweise ein Musikstudium absolviert haben, mindestens aber durch Gesangsunterricht die stimmlichen Voraussetzungen für die Mitarbeit in einer solchen Gruppe mitbringen.

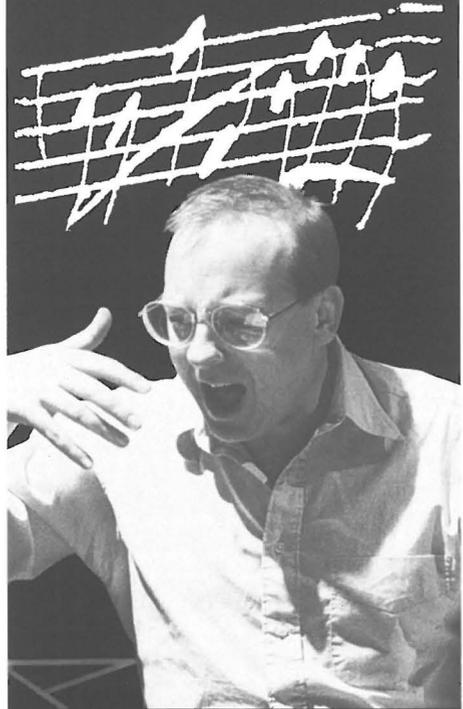
Elisabeth Vogt, Studium der Schulmusik an der Musikhochschule Köln, anschließend Romanistik und Musikwissenschaft in Freiburg und Frankfurt. Erste Berufsjahre beim Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt und Beschäftigung mit historischen Musikaufnahmen. 1981 Umzug nach Lima/Perú. Dort Tätigkeit als Musiklehrerin an Schule und Universität und als Musikredakteurin beim Radio. Beschäftigung mit der zeitgenössischen Musik in Perú, Chile, Argentinien und Uruguay. Nach fünf Jahren Rückkehr nach Deutschland. Leiterin des Schallarchivs bei Radio Bremen. Seit Sommer 1995 Leiterin des Musikprogramms beim Hessischen Rundfunk in Frankfurt.

Göttinger Händel Festspiele

30. Mai bis 2. Juni 1997

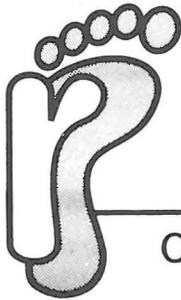
Künstlerische Leitung

Nicholas McGegan



Fordern Sie Ihr Programm an
Göttinger Händel-Gesellschaft
Hainholzweg 3-5, 37077 Göttingen
Tel. 0551/56700, Fax 0551/45395

Ihr Orthopädie- & Schuhtechnik-
Spezialist in Kassel



Raabe

Orthopädie & Schuhtechnik

- Einlagen
- Schuhzurichtungen
- Maßschuhe
- Schuhe für lose
Einlagen
- Kompressions-Strümpfe
- Fußbandagen

Wilhelmshöher Allee 109
34121 Kassel
Telefon 05 61 / 2 66 36

Wir sorgen für gute Auftritte.

Die C-Klasse in einer ungewohnten Rolle.



Weltweit auf Tour, aber nur selten auf der Bühne.

► Mit der C-Klasse hat man nur noch einmal im Jahr einen Auftritt in der Werkstatt (oder alle 15.000 Kilometer). Und selbst dieses Gastspiel dauert nicht lange: Denn der kleine Mercedes ist ausgesprochen wartungsfreundlich konstruiert.

Wir organisieren gern eine kleine Privatvorstellung für Sie.



Mercedes-Benz
Ihr guter Stern auf allen Straßen.

Mercedes-Benz AG, Niederlassung Kassel
Sandershäuser Straße 101, Telefon 0561/5000-



Partner für Energie und Umwelt

- Wir sorgen für eine sichere, umweltfreundliche und preiswerte Energieversorgung für über zwei Millionen Menschen in Hessen, Südniedersachsen und Ostwestfalen.
- Den mit uns partnerschaftlich verbundenen Kommunen, der Industrie, dem Handwerk und der Landwirtschaft stehen wir bei der Lösung ihrer Energie- und Umweltprobleme zur Seite.
- Das Dienstleistungsangebot der EAM und der mit ihr verbundenen Gesellschaften geht weit über die traditionelle Versorgung mit Energie hinaus: Abfallentsorgung und Kompostierung, Trinkwasserversorgung, Wasseraufbereitung und -reinigung, Umweltanalytik und Altlastensanierung sowie schließlich Erdgas- und Fernwärmeversorgung gehören heute zum Aufgabenbereich des kommunalen-regionalen Unternehmens.
- Wir fördern traditionell die ergänzenden Energien, wo immer es wirtschaftlich vertretbar ist – die EAM entstand auf der Basis der Wasserkraft.
- Wir beraten unsere Kunden in allen Fragen der Energieversorgung, des sinnvollen Umgangs mit der Energie und der Nutzung von additiven Energien.

Weitere Informationen

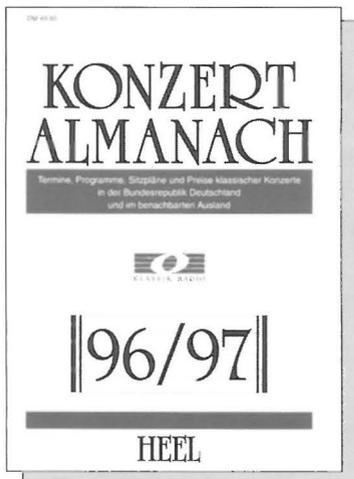
zu folgenden Themen senden wir Ihnen gerne zu:

- Dienstleistungsspektrum im EAM-Gesamtunternehmen
- Energieerzeugung und additive Energien
- Energiesparen und Umweltschutz

ENERGIE-AKTIENGESELLSCHAFT MITTELDEUTSCHLAND
EAM Unternehmens-Kommunikation, Monteverdstraße 2, 34131 Kassel

KONZERT ALMANACH 96/97

JETZT MIT MEHR ALS 9.000 TERMINEN!



Der Konzert Almanach im Urteil der Presse:

„Viel Information fürs Geld“
Neue Westfälische

„Für den geschäftsreisenden
Musikfreund... vielleicht das
unentbehrlichste Handbuch“
Die Welt

„Sehr informatives
Nachschlagewerk“
Aachener Volkszeitung

Das mittlerweile im 16. Jahrgang erscheinende Standardwerk ist in Fachkreisen bereits bestens bekannt. Auch in diesem Jahr wurde die bewährte Gliederung in vier Teile – inklusive des großen Registerteils und des Anhangs mit Sitzplänen der verschiedenen Konzertsäle – beibehalten. Mit mehr als 9.000 (!) aufgelisteten

504 S., über 9.000 Termine in der BRD und im benachbarten Ausland, 300 Sitzpläne, Format 210 x 297 mm

DM 49,80

Veranstaltungen in Deutschland und im benachbarten Ausland ist der Konzertführer ein zuverlässiger Informant, der dem Klassikfreund die oft mühselige Suche nach dem individuellen Wunschkonzert erspart.



Bestellcoupon bitte ausschneiden und einsenden oder faxen oder einfach unsere Hotline anrufen!

HEEL BÜCHER • Hauptstr. 354 • 53639 Königswinter

Bestell-Hotline
(05 31) 7990 79

Bestell-Fax
(05 31) 79 59 39

Hiermit bestelle ich: _____ Ex. „Konzert Almanach 96/97“

Name, Vorname

Straße, Hausnummer o. Postfach

PLZ, Ort

Datum, Unterschrift

Die Kasseler Musiktage '96 in hr2 vom 6. - 11. Januar '97

SINFONIEKONZERT I - Klassische Moderne	Fr, 10. Jan., 20.05 Uhr
SINFONIEKONZERT II - Aktualität	Sa, 11. Jan., 18.15 Uhr
REFLEXION I - Vortrag	Fr, 10. Jan., 18.15 Uhr
REFLEXION II - Werkstattgespräch	Mi, 8. Jan., 18.15 Uhr
KAMMERKONZERT I - Formen und Bilder	Mo, 6. Jan., 18.15 Uhr
KAMMERKONZERT II - Klangerfahrungen	Do, 9. Jan., 18.15 Uhr
CHORKONZERT - Letzte Werke	Di, 7. Jan., 18.15 Uhr

Ein Termin für die Übertragung vom GOTTESDIENST lag bei Redaktionsschluß noch nicht vor.

DeutschlandRadio Berlin überträgt außerdem das SINFONIEKONZERT I am 6. November 1996 um 20.00 Uhr

Kasseler Musiktage

30.10. - 02.11.

57

"Durch Nacht zum Licht" -
eine verlorene Hoffnung ?

L. v. Beethoven

Missa Solemnis

Leonore

Akademie 1814

Sonaten, Lieder, Quartette

Vorträge und Diskussionen

Sinfonieorchester
und Chor des
Mitteldeutschen Rundfunks
Manfred Honeck
Leipziger Streichquartett
Peter Gülke

Jenaer Philharmonie
Staatstheater Kassel
u.a.

Inserentenverzeichnis

Arbeitskreis für Musik e.V., Bad Hersfeld; Bärenreiter Verlag, Kassel; Brandkasse Sparkassenversicherung, Kassel; Energie-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland, Kassel; Förderkreis Pro Nordhessen, Kassel; Fröhlich Bauunternehmung AG., Felsberg; Furore Verlag, Kassel; Göttinger Händelgesellschaft, Göttingen; HEEL-Verlag GmbH, Königswinter; HeLaba, Landeskreditkasse zu Kassel; Hessische/Niedersächsische Allgemeine, Kassel; Institut für Neue Musik, Darmstadt; Konzertdirektion Laugs, Kassel; Merdes-Benz AG, Niederlassung Kassel/Göttingen; Mövenpick Hotel, Kassel; Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien; Raabe Orthopädie & Schuhtechnik, Kassel; Renault Behrens, Kassel; Stadtparkasse Kassel; Heini Weber, Kassel;

Beilagen: Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz; CompArt, Homberg

Bildnachweis

Sammlung Beyeler: S. 14, 42, 58; Bärenreiter Bildarchiv: S. 17, 29, 46, 47, 52, 53, 64, 92, 114; Stedelijk Museum Amsterdam: S. 26, 59, 62; Stockhausen Verlag: S. 31; Schott Verlag: S. 37, 65; Sammlung van der Grinten, Goch Gaesdonk: S. 40; Sikorski Verlag: S. 44; Archiv des Hessischen Rundfunks: S. 55, 60; Museum Moderner Kunst, Wien: S. 94; Museum of Modern Art, New York: S. 111; Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris: S. 120

Ein Blick auf Kassel



zeigt, daß die Stadt noch viele unbekannte Ansichten hat. Daraus ergibt sich die Lebensqualität von Kassel.

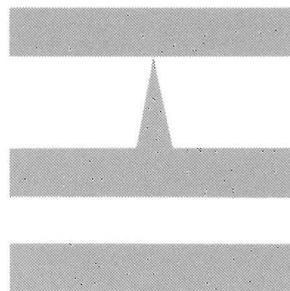
Das Zentrum der Stadt ist in eine grüne Umgebung eingebettet. Das Leben und Arbeiten in der Stadt wird den Menschen durch überschaubare Wege erleichtert.

Dafür sorgt auch die Stadtparkasse Kassel. Mit 32 Filialen im gesamten Stadtgebiet ist sie für ihre Kunden in nur kurzer Zeit erreichbar. Bei vielen Geschäftsstellen ist Versorgung mit Bargeld rund um die Uhr durch die Geldausgabeautomaten gesichert.

Stadtparkasse
S Kassel

Die Stadtparkasse ist die älteste und größte selbständige Bank in der Region und hat eine Bilanzsumme von über DM 4 Milliarden. Mit Professionalität in allen Bankgeschäften zeigt sie sich den Anforderungen einer aufstrebenden Region als Universalbank gewachsen.

Kommen Sie zu uns!





**FRÖHLICH
BAU AG**

Jeder gute Musiker beherrscht diese hohe Kunst. Beim Bauen setzen wir diese Akzente durch perfekte Koordination von Menschen, Maschinen und Material.

Bei der Vielfalt unserer Bauaufgaben ist jeder Tag eine neue Herausforderung. Denn die Erwartungen unserer Auftraggeber sind Maßstab unseres Handelns. Bauen mit Vertrauen ist Tradition und Verpflichtung unseres Hauses seit nunmehr 100 Jahren.

Fleiß, Können, Energie und Ausdauer sind das Fundament unserer Firmengeschichte. Wir werden diese Tugenden weiter pflegen für die Zufriedenheit unserer Auftraggeber und eine weiterhin erfolgreiche Zukunft von FRÖHLICH.

Virtuos
Akzente setzen.

**Bauen ist Vertrauen.
Mit uns seit einhundert Jahren.**



Felsberg (0 56 62) 5 01-0 • Arnstadt • Baunatal • Kassel • Paderborn • Zwickau