

**Zeitschrift:** Dissonanz  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2001)  
**Heft:** 71

**Buchbesprechung:** Bücher

**Autor:** Müller, Patrick / Heister, Hanns-Werner / Sanio, Sabine

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

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

### Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne

Peter Rautmann, Nicolas Schalz

ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1998, 2 CDs, 3 Bd., zusammen 1395 S.

## FLANIEREN IN DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS



Gerhard Merz, *Vittoria del Sole*, 1987, Kassel, *documenta 8* © VG Bild-Kunst, Bonn 1998

«Hier haust der letzte Dinosaurier Europas, der Konsument», so beschrieb Walter Benjamin einmal die grossen Warenhauspassagen im Paris seiner Zeit, sie standen ihm für die «Urlandschaft der Konsumption» schlechthin, sie wurden ihm in seinem grossangelegten, aber letztlich unvollendeten – vielleicht auch unvollendbaren – Passagen-Werk gar zum Denkmodell. In solcher Passage dürften die von Peter Rautmann und Nicolas Schalz als Einzelläufer verfassten Marathon-Bände *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne* wohl einen besonderen Platz beanspruchen. Schon nur der äussere Umfang ist beeindruckend: Zwei je sechshundertseitige Textbände, reich bebildert, graphisch liebevoll und mit Aufwand gestaltet sowie mit zahlreichen Partiturausschnitten versehen, werden ergänzt durch einen Band mit Farabbildungen sowie mit zwei CDs, die das, wovon gehandelt wird, auch hörbar machen sollen. Obwohl man in den beiden Bänden eher herumflanieren denn von Anfang bis Ende konzentriert lesen wird, so laden die beiden Autoren gleichwohl nicht zu einer «Feier der Konsumption», vielmehr wollen sie in der Musik und der Kunst der letzten 25 Jahre einen subjektiven Standort finden – erfahrungsgemäss innerhalb einer sich gerade in dieser Zeit enorm zersplitternden Kulturlandschaft kein einfaches Unterfangen. Kunst heisst im vorliegenden Fall in erster Linie komponierte Musik und bildende Kunst, mit sporadischen Seitenblicken

auf Literatur und Film (wobei gerade dort die Hauptrepräsentanten Kafka und Beckett sowie Bunuel und Tarkowskij eigentlich älteren Generationen angehören).

«Was machen wir, wenn wir keinen Horizont der Emanzipation haben, wo bieten wir Widerstand?» Der Satz Jean-François Lyotards (notabene nicht ein Denker der «Moderne», sondern der «Postmoderne», wenn auch im Sinne einer kritischen Fortsetzung der ersteren) steht den beiden Bänden als Motto voran, und er gibt für die Autoren symbolisch dem Wunsch Ausdruck, mit dem Finden eines (subjektiven) Standortes auch den Ort möglichen Widerstands zurückzugewinnen. In zwölf Kapiteln werden die typischen und symptomatischen Erscheinungen der modernen Kunst und Musik parataktisch angeordnet: Vor dem Eingang, im Vestibül, in der Torsi-Galerie, in der Tauschbörse etc. werden so gegensätzliche Phänomene wie Fragmentarisierung und Totalitätsstreben, Körperlichkeit und Stille, Verfremdung und Traum als Orientierungsmarken auf bildende Kunst und Musik angewendet. Unter dem Leitgedanken der «DeKonstruktion» beispielsweise werden nacheinander Werke von Antonio Tàpies und Helmut Lachenmann besprochen; die Beziehungen dieser beiden Werkkomplexe zueinander werden dabei kaum ausformuliert, sie sollen sich vielmehr durch ihre überraschende Anordnung ergeben – in der Passage «wuchert als unvordenkliche Flora die Ware und geht die regellosesten Verbindungen ein», so Benjamin an anderer Stelle. Grosse Teile der Argumentationen in diesem Buch beruhen demnach auf einer Kunst des Arrangements, vielleicht gar der Montage: Joseph Beuys und Karlheinz Stockhausen, György Kurtág und Rebecca Horn, Bruce Naumann und Heinz Holliger – die Kombinationen haben keinerlei Anspruch auf «Richtigkeit» im engeren Sinne, vielmehr wollen sie gemeinsame Denkstrukturen in gänzlich unterschiedlichen Bereichen sichtbar machen. Dies gelingt mit unterschiedlichem Erfolg, doch der Flaneur kommt in diesem Buch voll und ganz auf seine Kosten: Reizvoller als die Überlegungen zur zeitgenössischen Musik, die eher bereits Bekanntes zusammenfassen als überraschende Einsichten zu

geben vermögen, wirken auf Musiksachverständige die Ausführungen zur bildenden Kunst, die hier in sinnliche Zusammenhänge gestellt sind und Anschlüsse erlauben.

Bei aller Lust, einen eigenen Standpunkt in den weiten ästhetischen Auslagen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu suchen, haben die Autoren zumindest in Bezug auf die Musik allerdings wenig Weitblick bewiesen. Helmut Lachenmann, Heinz Holliger, György Kurtág, Nicolaus A. Huber, Rolf Riehm, John Cage, Mathias Spahlinger, Luigi Nono, Wolfgang Rihm lauten einige der Namen, die am häufigsten begegnen – gewiss sind dies die Repräsentanten einer kritischen musikalischen Instanz, und sehr zu Recht haben sie hier ihren Platz. Doch die Auswahl schafft keinerlei Orientierungshilfe, vielmehr zementiert sie die üblichen Ordnungsstrategien. Es mag noch als Geschmacksurteil durchgehen, dass etwa die ganze Linie um Ferneyhough beinahe vollständig fehlt, doch wirkt es in einem Buch, das bildende Kunst und Musik zusammenrücken möchte, seltsam, dass der gesamte Bereich der Klanginstallation, der sich in den letzten Jahren zu einer wirklich neuen Kunstform herausgebildet hat, vollständig ausgeklammert bleibt – gerade für den Passagen-Begriff hätten diese begehbaren Klang-Skulpturen ein gefundenes Fressen sein können. Auch anderswo wagen es die Autoren nicht, über die Grenzen der komponierten Musik hinauszublicken: Was sich gegenwärtig etwa in der Elektronik-Szene ereignet, wäre auch mit den gewählten Begriffen spannend beschreibbar gewesen, vielleicht aber sind Begriffe wie «Techno» oder «DJ», in deren Umfeld sich diese Szene aufhält, für «kritisch» denkende Zeitgenossen schon genügend Anlass, die Augen bzw. Ohren zu schliessen. Benjamins auf Offenheit bestrebtem Denkmodell hätte dies jedoch mit Sicherheit entsprochen. Gleichwohl: Die Bände sind eine seltene editorische Leistung, dass sich die zeitgenössische Musik für einmal selbstbewusst in Gesellschaft der anderen Künste begibt, ist wohlthuend, und zu bleiben hofft, dass Kunst- und Musikinteressierte sich auf den jeweils fremden Gegenstand auch einlassen mögen. (pam)

#### Jazz-Standards. Das Lexikon.

Schaal, Hans-Jürgen (Hg.), mit Beiträgen von Ralf Dombrowski, Josef Engels, Ulfert Goeman, Franz M. Huber, Oliver Hochkeppel, Berthold Klostermann, Claus Lochbihler, Stephan Richter. Hans-Jürgen Schaal, Manfred Scheffner, Jan Tengeler, Rolf Thomas, Rolf-Dieter Weyer und Marcus A. Woelfle  
Kassel 2001, 590 S.

### EINBLICKE IN DIE JAZZGESCHICHTE

Zunächst eine kleine Enttäuschung: Noten finden sich hier nicht. Da sind wir weiterhin auf einschlägige Zusammenstellungen des Typs «Real» oder «Fake Book» für «Standards» verwiesen. Diese Begrenzung wird aber durch die Qualität der Texte wettgemacht. Den Ansatz, einzelne Titel vorzustellen, die im Verlauf der Jazzgeschichte immer wieder Basis für neue Realisierungen, in Improvisation wie nicht selten auch Komposition bildeten, gab es vor langem etwa im Reclam-Jazz-Lexikon; dort erschienen allerdings wesentlich weniger Titel, und die einzelnen Artikel waren wesentlich kürzer und nicht zuletzt deshalb auch ungenauer und unergiebig. Die Autoren selbst verweisen darauf nicht, aber u.a. auf D. Schulz-Köhns *I Got Rhythm. 40 Jazz-Evergreens und ihre Geschichte* (1994). Der Anhang enthält ein (nützliches) Glossar, einige Titel weiterführender Literatur, Angaben zu den einzelnen Autoren, Songregister und Interpretenregister. (Die Liste zur Rubrik «Weiterführende Literatur» ist etwas kärglich.)

Dass Titel innerhalb des Alphabets der «Standards von A bis Z» fehlen, die einen besonders interessieren würden, ist sicherlich unvermeidlich. Trotzdem mutet es merkwürdig an, dass ausgerechnet *Desafinado*, sicherlich kein besonders aparter oder gar abseitiger Titel, zwar im Zusammenhang mit andern Titeln von A.C. Jobim sogar zweimal erwähnt, aber nicht eigens behandelt wird. Der *One Note Samba* wird gar nicht

erwähnt – vielleicht dadurch legitimiert, dass er wohl kein richtiger Standard ist (dergleichen erschliesst das «Songregister»). Eine Fortsetzung des vorliegenden Opus mit solchen und ähnlichen Titeln, die nicht Standards wurden, aber unabhängig davon wichtig sind (z. B. *Coltranes A Love Supreme*), wäre ebenso wünschens- wie lesenswert.

Innerhalb der nach Sachlage, Autoren und Aspekten wechselnden Akzente bei den jeweiligen Artikeln gibt es einen Raster – genannt werden Komponist, gegebenenfalls Textautor, Copyright-Datum und (möglichst aktueller Copyright-Inhaber sowie «wichtige Aufnahmen» (das Interpretenregister verweist nur auf die hier genannten). Zurecht wird die grosse Rolle des Vokalen und damit des Texts für die Standards wie für den Jazz überhaupt betont, auch und gerade solche aus der Populärmusikspäre von Tin Pan Alley, Broadway und Hollywood. Viele Jazzmusiker und -musikerinnen improvisieren eben, gewissermassen wie einst Beethoven «Worte denkend», auch über die Texte, nicht nur über Melodie und harmonische Gerüste. Dann ist es freilich eine bedauerliche Inkonsequenz, dass diese Texte (die oft schwer zu eruieren sind), nicht auch noch mit abgedruckt werden – und wäre es nur, um mögliche Tantiemen zu vermeiden, in relevanten Auszügen. Hier kommen offensichtlich Konventionen, altes «marktwirtschaftliches» und musikästhetisches

Denken dem neuen, unkonventionellen Ansatz der Autoren in die Quere.

Geradezu meisterhaft (abgesehen vom etwas platt-poetisierenden Schlusssatz) ist z. B. ein Artikel wie der von Schaal über *I Got Rhythm*, der ein dichtes Beziehungsnetz zwischen Text- und Musikanalyse, Produktions- und Rezeptionsgeschichte, Stilkritik und Interpretationsanalyse einschliesslich der Anekdote auf relativ knappem Raum ausbreitet. Ebenso gelingen bündige historisch-ästhetische Einordnung wie die von *Giant Steps*, ein Titel von John Coltrane, bereits 1959 an einer historischen Nahtstelle, gleichzeitig mit dem Übergang zur «modalen» Spielweise durch Miles Davis und andere: mit dem geradezu «irrwitzigen» Tempo und dem damit extrem raschen, überdies durch halbtaktige Harmoniewechsel im Rahmen des Grosstertziere noch beschleunigten harmonischen Rhythmus sei das Prinzip der *Changes* fast ins Absurde getrieben; damit (so Schaal / Goeman weiter mit implizitem Verweis auf eine Logik der Geschichte) sei «eine Ultima Ratio erreicht, die nach einem (modalen) Neuanfang verlangt.» – Das Ziel der Autoren, neben einem lexikographischen Nachschlagewerk auch ein Buch zum tieferen, intensiveren Einblick in Jazzgeschichte wie zum intensiven und vergnüglichen Lesen zu liefern, haben sie mit Bravour erreicht. (hwh)

#### LOSE ANWEISUNGEN FÜR KLARE KLANGKONSTELLATIONEN. MUSIKEN UND MUSIKALISCHE PHÄNOMENE DES 20. JAHRHUNDERTS: IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE MUSIKPÄDAGOGIK

Hans Schneider  
Pflau-Verlag, Saarbrücken, 2000

### LEHRSTOFF NEUE MUSIK

Die Beziehung zur zeitgenössischen Musik gehört zu den bis heute offenen Fragen der Musikpädagogik. Hans Schneiders *Lose Anweisungen für klare Klanginstallationen* zeigen nicht nur, welche musikalischen Phänomene des 20. Jahrhunderts sich sinnvoll in die pädagogische Arbeit einbeziehen lassen. Der Autor entwickelt ausserdem ein methodisch schlüssiges Konzept für diese Integration der Neuen Musik in die Musikpädagogik. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden die praktischen Erfahrungen des Autors als Leiter der 1993 nach dem Vorbild eines ähnlichen Projekts in Grossbritannien entstandenen österreichischen «Klangnetze». In diesen Projekten arbeiten Musiker und Komponisten über mehrere Monate mit Schülern zusammen, um sie mit der Neuen Musik vertraut zu machen. Anders als die Engländer arbeiten die Österrei-

cher nicht mit einzelnen Werken des 20. Jahrhunderts, die Schüler erlernen charakteristische Kompositionsmodelle und musikalische Ideen des 20. Jahrhunderts vielmehr im Kontakt mit den Musikern und Komponisten, die alle über einen eigenen, unverwechselbaren Zugang zur Musik des 20. Jahrhunderts verfügen.

Schneiders Untersuchung liefert die ausstehende theoretische Fundierung dieses inzwischen seit über sieben Jahren praktisch erprobten Projektes. Auf einen kurzen Einblick in die Arbeitsweise der Klangnetze folgt zunächst ein knappes Resümee der Geschichte der Beziehung von Musik und Musikpädagogik seit Rousseaus Begründung der modernen Pädagogik über die reformpädagogischen Strömungen der 20er Jahre bis zu den pädagogischen Ansätzen der 70er Jahre. Jean Piaget, Hartmut von Hentig u.a. räumen

«der Aktivität, dem Kommunikationsbedürfnis und der individuellen Phantasie des Kindes» (S. 45) viel Platz ein; insbesondere Hentigs Konzept der «Ästhetischen Erziehung», das elementaren Wahrnehmungs- und Ausdrucksprozessen grosse Bedeutung zubilligt, hat der Forderung, aktuelle Positionen der Neuen Musik einzubeziehen, neuen Nachdruck verliehen.

Schneider ist eine erfreulich knappe und klare Darstellung der seit den 70er Jahren geführten Debatte gelungen. Neben den wichtigsten Ansätzen, die Neue Musik in die Schule zu integrieren, wird auch die Kritik von Gegnern und Skeptikern angemessen berücksichtigt. Diese Kritik richtete sich vornehmlich gegen das unreflektierte Primat des Tuns, das schon Adorno als umstandslose «Befriedigung des Drangs zum blossen Drauflospielen» kritisierte, bei dem das eigentliche Ziel,



die Annäherung an die in der Neuen Musik entwickelte Haltung gegenüber der Wirklichkeit, verfehlt wird. Schneider befasst sich aber auch mit der konkreten Situation an den Schulen, wo die Arbeit mit der Neuen Musik immer wieder vom Scheitern bedroht ist. Wichtigste Ursache dafür ist zweifellos die fehlende Vertrautheit der Lehrer mit dieser Musik sowie ihre meist ungenügende Kompetenz in deren Analyse und Interpretation. So wie ähnliche Projekte in England und Deutschland, entstand auch das «Klangnetze»-Projekt aus der Suche nach einer Lösung dieser Probleme. Der Grundgedanke von allen diesen Projekten ist die Überzeugung, dass Lehrer wie Schüler die Positionen der zeitgenössischen Musik am besten aus erster Hand, also durch die Arbeit mit Komponisten und Musikern kennenlernen.

Aus solchen Überlegungen entwickelt Schneider die zwei für seine Untersuchung zentralen Fragestellungen. An erster Stelle steht die Frage, welche Phänomene der Musik des 20. Jahrhunderts für eine Musikpädagogik, die sich für «eine prozess- und handlungsorientierte Aneignung von Wirklichkeit» (S. 14) einsetzt, eigentlich von Interesse sein können. Die andere Frage betrifft die methodische Absicherung der Kooperation von Neuer Musik und Musikpädagogik, Komponisten und Lehrern. Die von Schneider entworfenen Positionen stellen zugleich die zentralen Thesen seiner Untersuchung dar.

Für die pädagogische Arbeit sind Schneider zufolge in der Musik des 20. Jahrhunderts drei Aspekte von besonderem Interesse. Sie alle beruhen auf einer Entwicklung, die in den letzten hundert Jahren eine radikale Erweiterung des traditionellen musikalischen Materials wie der traditionellen Vorstellung vom Komponieren bewirkt hat: Heute gibt es keine Begrenzung des musikalischen Materials mehr, es ist identisch mit dem Total aller Klänge und Geräusche und umfasst mikrotonale Konzepte ebenso wie neue Konzepte der Stille; ebenso radikal hat sich auch

das Kompositionsverständnis gewandelt, die Verwendung von vorgefundenen Strukturen und Materialien etwa durch Collage oder Verfremdung ist längst selbstverständlich geworden. Auf diese grundlegende Entwicklung sind auch die beiden anderen von Schneider herausgestellten musikalischen Phänomene – offene und indetermierte Formmodelle sowie das Konzept der musikalischen Improvisation – zurückzuführen.

Diese Darstellung der Musik des 20. Jahrhunderts nach Schönberg kann, angesichts der Grösse des Gegenstandes und trotz des grossen Raums, den sie innerhalb von Schneiders Untersuchung einnimmt, nicht mehr als eine knappe Einführung bieten. Ein mit der Neuen Musik vertrauter Leser findet hier kaum etwas wirklich Neues. Doch Schneider geht es um etwas anderes. Das Verdienst seiner Darstellung liegt im Nachweis, dass im Zentrum des musikalischen Denkens heute das Hören steht als Möglichkeit, Wirklichkeit zu entdecken. Auf diese Weise gelingt es ihm, das Potential der Neuen Musik für eine handlungs- und erfahrungsorientierte Pädagogik herauszustellen. Zugleich bietet er Musikpädagogen und Lehrern, die sich zum ersten Mal auf das Terrain der Neuen Musik wagen, eine gute Einführung in zentrale musikalische Ideen und Konzepte der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, nützliche Hinweise auf weiterführende Literatur zu einzelnen Komponisten und Kompositionen inklusive.

Am Schluss des Bandes steht schliesslich die Frage nach den pädagogischen Methoden im Umgang mit den musikalischen Phänomenen des 20. Jahrhunderts. Schneider benennt vier Aspekte, die bei der Vermittlung von Verfahrensweisen der Neuen Musik beachtet werden müssen. An erster Stelle stehen die Regeln und Anweisungen, die dazu dienen, das musikalisch Intendierte vorzustellen und schliesslich zu realisieren. Diese Regeln müssen einerseits klar und fasslich, andererseits aber auch für unvorhergesehene Entwicklungen, Zusätze und Va-

riationen offen sein. Mindestens ebenso wichtig ist das Hören. Es ist der erste Schritt zur Reflexion. Schneider unterscheidet Hören, Voranhören und Nachhören und betont so das enge Wechselverhältnis zum musikalischen Tun. Die musikalische Arbeit besteht zunächst einmal darin, diese verschiedenen Aspekte aufeinander zu beziehen: Sobald etwa eine Gruppe von Schülern die aufgestellten Regeln umgesetzt hat, müssen alle versuchen, das klanglich Realisierte genau zu erfassen. Erst wenn alle eine akustische Vorstellung von dem entwickelt haben, was sie spielen, kann an der musikalischen Idee sinnvoll weitergearbeitet werden. Dabei kommen zwei weitere Aspekte hinzu, nämlich die Gestaltung der räumlichen und zeitlichen Strukturen einer Komposition. Diese vier Aspekte wirken bei der «aufbauenden Arbeit mit dem Einzelereignis» (S. 226) zusammen, das zunächst durch Wiederholungen in prägnanter Gestalt fixiert und dann in ein grösseres Ganzes eingefügt wird.

Schneiders abschliessende Überlegungen gelten der Rolle von Mimesis, Aneignung und Reflexion in der Zusammenarbeit von Schülern, Komponisten und Musikern. Künstlerische Arbeitsweisen sind eng mit bestimmten Formen von Intensität verbunden, deshalb können Künstler ganz andere Vorbildfunktionen als Lehrer erfüllen. Während der mehrmonatigen Arbeitsphasen mit den Musikern üben die Schüler zugleich das Ineinandergreifen von musikalischem Entwerfen, Spiel und Reflexion ein und erleben, wie prägnante Gesten entstehen, in denen sich die einzelnen Elemente zwanglos zu einem Ganzen fügen. Schneiders Untersuchung zeigt, dass sich die Neue Musik in der Schule nicht im umstandslosen Drauflosmusizieren genügen muss. Und sie bietet zumindest eine Grundlage, um die Erfahrungen der «Klangnetze» und ähnlicher Projekte weiter auszudehnen. Gefragt sind Schulen und Pädagogen, die sich diese Erfahrungen aneignen wollen.

(Sabine Sanio)

**Opernführer für Fortgeschrittene; Das 20. Jahrhundert I; Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus**

Ulrich Schreiber  
Bärenreiter, 772 S.

## MUSIKTHEATRALISCHE MATERIALFÜLLE

Das Chef d'œuvre des Musikkritikers Schreiber, der sich hier einmal mehr als veritabler Musikhistoriker erweist, nimmt nicht nur (wie es einige Male scheint) an geistigem sondern auch an materiellem Gewicht zu: Das 20. Jahrhundert, eigentlich wohl nur als ein einziger Band geplant, ist nun nochmals in zwei Bände aufgeteilt. Der vorliegende hat dabei bereits 772 Seiten. Definitiv und explizit setzt sich Schreiber hier vom Genre des «Opernführers» ab – auch wenn er es sozusagen duldet, dass sein Opus zum Nachschlag vor dem Opernabend benutzt wird.

Sein Ehrgeiz zielt vielmehr auf eine weit ausholende und differenzierte Operngeschichte, die er seinerseits so weitgehend wie möglich in die Zeitgeschichte einbettet bzw. als deren Ausdruck wie auch Instrument begreift, bis hinein in Politisches ebenso wie Individual- und Sozialpsychologisches. Diese «Einbindung in die Musik- und Ideengeschichte des Genres einschliesslich gelegentlicher Querverweise auf andere Künste, vorrangig die Literatur», steht für Schreiber zu Recht nicht quer zur Betonung des «Kunstwerkcharakters», damit zum Festhalten an der

Kategorie des musikalischen Werks. Vom Opernführer überlebt ausser der Möglichkeit, eben doch etwas isoliert nachzuschlagen, zudem noch so viel, dass Schreiber das Ballett (das an sich in die Kategorie des «Musiktheaters» eingeschlossen ist) sowie angrenzende Gattungen und, soweit absehbar, experimentelle Ausweitungen und Abweichungen wie Happenings usw. nicht mitbehandelt – im übrigen eine legitime Entscheidung.

Schreibers 20. Jahrhundert beginnt – im Gegensatz zum «kurzen Jahrhundert» Eric Hobsbawms

mit den allgemeinhistorisch relevanten Grenzen 1914 und 1989/90 – früh, sogar, zunächst etwas verwirrend vom Titel her, mit «Wagner und Verdi». Gemeint ist allerdings damit das kompositorische Umfeld der beiden Pole. Sie werden hier unter dem Begriff des «Zirkumpolaren» behandelt. Das bedeutet vor allem um den Pol Wagner ein «Herum» im doppelten Sinn: Adepten, Nachfolger, von ihm Beeinflusste usw., von Siegfried W. bis Pfitzner, dazu aber auch ein Herumkommen, wie es etwa Cornelius, Goetz oder Wolf mit musikalischen Komödien versuchten, die nicht ins Repertoire gelangten, und wie es Humperdinck mit seiner besonders um die Weihnachtszeit herum fast obligatorischen Märchenoper gelang. Und unter der schönen Doppelüberschrift «Von Sickingen nach Säckingen oder Die tümlische Oper» widmet sich Schreiber zwei weiteren einstigen Erfolgsstücken: Nesslerers «Trompeter von Säckingen» und Kienzls «Evangelimann». Alles in allem stellt Schreiber damit nachholend noch ein Stück chronologischen wie gewissermaßen auch (musik)historischen 19. Jahrhunderts vor – das bekanntlich auch noch die formelle Schwelle von 1900 überdauert. Analoges gilt für «Italiens Oper im Schatten Verdis». Neben dem letztlich tragischen Fall Boito erscheinen u. a. Gomes, Ponchielli, Catalani, dazu der Verismo «zwischen Kino und Krimi», also v. a. Mascagni samt der «sozialdemokratischen Musik» des *Amico Fritz* und Leoncavallo, dazu Cilea und Giordano. Hier könnte nun durchaus Puccini folgen, der ja dem veristischen Ausgangspunkt Entscheidendes verdankt, samt dem Hang zu einem ziemlich unverhüllten Sadismus mit Martern aller Art, durch Ritzen tropfendem Blut, sich zu Tode hustenden Näherinnen. Es folgt aber zunächst R. Strauss, der sich vor allem mit *Guntram* – einem der wenigen Misserfolge – von Wagner absetzte, freilich um den Preis (den Schreiber so nicht sieht), dass antisemitisch grundierte schopenhauersche Mitleidsphilosophie und ein im Gegensatz dazu eher erfreulicher Hang zur *Décadence* durch einen robusten Nietzscheanismus ersetzt werden – wobei die bleiche Salome und die blutige Elektra sich immerhin noch nicht durch die strotzende Gesundheit und Fitness der künftigen Bestien, ob blond, ob braun, hervortun. Und die androgynen Verwirrspiele mit Querverbindungen zu *Charleys*

*Tante* samt dem machistischen Sich-Aufspielen des Ochs, der sich als Stier geriert, sind immerhin eindeutig zweideutig. In der Oper galt die Propagandathese «Die deutsche Frau schminkt sich nicht!» sowieso kaum – das war eher für die Ober-LehrerInnen und Unterklassen. Allerdings versäumte es auch der «unpolitische» Strauss nicht, sich – abgesehen von *Olympischer Hymne* u. ä. – für die NS-Propaganda einspannen zu lassen; so etwa mit *Friedenstag*, der zugleich, so Schreiber, eine «Kriegserklärung» gegen nicht-tonal Komponierende war.

Erfreulicher ist die Produktion der 1920er-Jahre, wobei, umgekehrt zum historischen Nachholen zu Beginn, hier zahlreiche wesentliche Werke vor den Zäsuren von 1914 und 1917/1918 entstanden sind. Busoni wird ebenso angemessen gewürdigt wie Zemlinsky, Schreker, Rudi Stephan, E.W. Korngold; Schönberg und Berg sowieso, dazu Hindemith («Vom Bürgerschreck zum erschrockenen Bürger») wie Krenek. Deutliche Sympathien gelten den zahlreichen und ausserordentlich verschiedenartigen Ansätzen Kurt Weills, und unter «Epischem Musiktheater» wird auch Eislers *Die Massnahme* mitdiskutiert, wobei Schreiber hier kommune antikommunistische Dummheiten nicht nur vermeidet sondern sogar ausdrücklich kritisiert.

Gewicht legt Schreiber dann auf nicht-avantgardistische italienische Strömungen der 1920er und 1930er-Jahre – «Vom Futurismus zum Faschismus», wobei ersterer an eigentlichen Opern, im Unterschied zu einigen allerdings beachtlichen Experimenten, wenig lieferte. Da ist Schreiber erstaunlich informiert und differenziert stark; so findet er auch bei Casella usw. noch zu Rettendes, ohne darüber die Beziehungen zum Faschismus zu kaschieren und schönzureden. Der italienischen Variante des Faschismus folgt die deutsche mit vielen Mittläufern und mehr (um einen Vorläufer, Pfitzner, der dazugehörte, zu zitieren: «Egk mich am Orff»), dagegen dann als Ausnahmen Karl Amadeus Hartmann und Victor Ullmann, womit Schreiber bis an die Zäsur von 1945 gelangt. Schoeck kommt nach der wilden und von Schreiber als «ungemein dicht» gerühmten *Penthesilea* als Schoeck II mit *Massimilla Doni* und «totalem Verzicht auf eine politische Lesart» (Dresden 1937) nochmals vor; musikalisch erscheine die «Apotheose der italienischen

Oper des «Ottocento» im Vergleich mit seiner *Penthesilea* wie ein Kotau vor dem offiziell geforderten Konservatismus der Zeit.»

Im nächsten (letzten? – es wäre fast schade) Band wird aber wiederum noch einiges chronologisch Zurückliegendes nachzutragen sein, so etwa die frühe sowjetische Oper (die einiges mehr als nur die russische umfasst) bis zum Anfang der 30er Jahre mit Meisterwerken wie Schostakowitschs *Die Nase* und anderem mehr, der ganze Strawinsky, die französischen Entwicklungen seit dem Ersten Weltkrieg, zumal der Neoklassizismus, britische Entwicklungen mit einem Schwerpunkt Britten usw. usf.: Man sieht, an Stoff ist kein Mangel, und 772 weitere Seiten sind mindestens erforderlich. Mit dem bereits bei früheren Besprechungen monierten Mangel, dass keine Notenbeispiele vorkommen, müssen wir uns abfinden. Warum sollte der Trend zum sekundären Analphabetismus auch ausgerechnet vor der Musik haltmachen? (In den künftigen Kriegen trägt der deutsche Soldat weder den Marschallstab noch Faust&Hölderlin im Tornister, sondern das Walkwoman, und die deutsche Soldatin als neuere Errungenschaft der pseudoemanzipativen Militarisation dementsprechend den Walkman.) Schreibers bildhafte, genaue und detaillierte Darstellung entschädigen auch dafür und machen die Musik der Werke selbst dort, wo keine eigenen Klangerfahrungen vorliegen, noch in Umrissen vorstellbar.

Durchgängig spürbar wird ein erhebliches Engagement für die eindringliche Erkenntnis der Sachverhalte im Zusammenhang der Musiktheater-Geschichte wie für die Sache der kritischen Erkenntnis; und mit beidem verbindet Schreiber, vorwiegend im Subtext, ein gewisses Engagement für einen auch musikübergreifenden Fortschritt (wer Kölsch verstehen oder errahnen kann: Dat dä dat daaf?! – Dä daaf dat!). Beindruckend ist auch, dass er die Werke, die er vorstellt, aus eigener Anschauung (und nicht nur Anhörung) kennt – und wie viele sind das dann! Selbst wo ihm, nicht zuletzt der Grenzen der Repertoires von Opernhäusern wie auch der Tonträgerindustrie wegen, nur Klavierauszüge und Materialien aus zweiter Hand zur Verfügung standen, versteht er es noch, Strukturen und Gehalte der Werke plastisch und sinnfällig hervortreten zu lassen. (hwh)