

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 109

Autor: Révai, Péter / Wittkop, Gregor / Hirsbrunner, Theo
Buchbesprechung: Bücher

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

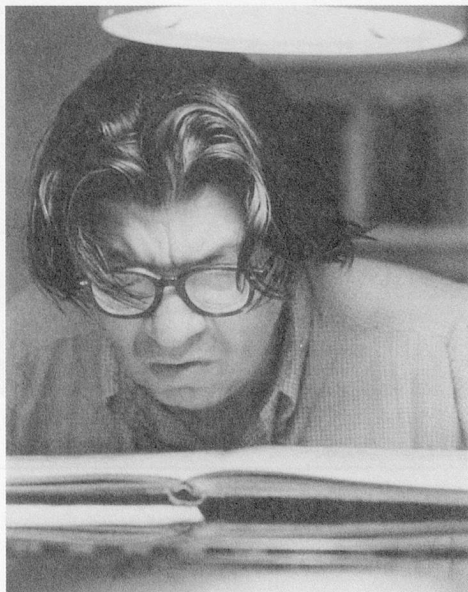
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

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

Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations / Worte über Musik. Vorträge und Gespräche
 Raoul Mörchen (Hrsg.)
 Köln: MusikTexte 2008 (Edition MusikTexte 10), 2 Bände, 908 S., zweisprachig (englisch, deutsch)

BAUSTEINE AUS WÖRTERN



Morton Feldman in seinem Apartment, Buffalo 1977. Foto: Irene Haupt

Die Aufführung von Morton Feldmans *Rothko Chapel* für Sopran, Alt, gemischten Chor, Schlagzeug, Celesta und Viola war für viele der Höhepunkt der diesjährigen Salzburger Festspiele. Das Stück wurde von den Jeunes solistes, Antoine Tamestit und dem Klangforum Wien unter der Leitung von Sylvain Cambreling kongenial wiedergegeben: Es evoziert eine schwebende und vieldeutige Klangwelt, die ausserhalb der Zeit zu existieren scheint, in der man keinen Taktschlag, dafür ein konstantes Atmen erfährt. Sublime Musik. Für ihren Urheber bedeutet dieser Begriff ein Schlüsselwort zum musikalischen Schaffen. Seine Ansicht, dass das Reden über Musik in einem ausgewogenen Verhältnis zur Musik selbst stehen sollte, beschert uns diesbezüglich aufregende Erläuterungen. So unter anderem, dass sich die qualitativen Massstäbe für grosse Musik bis heute nicht verändert hätten: Nur Persönlichkeiten könnten etwas bewegen. Vergeistigung oder Sublimierung sei bei grosser abendländischer Kunst von der Renaissance über Webern bis Matisse und Xenakis die einzige *conditio sine qua non*. Zu verdanken haben wir diese Reflexionen seinen *Lectures and Conversations*, die er anlässlich des

Festivals Nieuwe Muziek im holländischen Middelburg in den Jahren 1985 bis 1987 vor angehenden Musikwissenschaftlern und Kompositionsschülern hielt. Unter dem Titel *Words on Music* respektive *Worte über Musik* sind sie nun vollständig von Raoul Mörchen zweisprachig auf Deutsch und Englisch herausgegeben worden. Damit wird das Delta zu den bereits publizierten, inzwischen legendär gewordenen, dort gehaltenen Vorträgen, die vor über 20 Jahren in den Musik-Konzepten und im Feldman-Band von Walter Zimmermann der Beginner Press erschienen sind, sowie dem berühmten Gespräch mit Iannis Xenakis in den Musiktexten geschlossen. Sie wurden für diese Ausgabe überarbeitet und ebenso wie die bisher unveröffentlichten Texte neu übersetzt und sind chronologisch aufbereitet.

Die rund 900 Seiten entpuppen sich als Steinbruch des Feldmanschen Universums. Die in freier Rede entstandenen Beiträge bieten einen prototypischen Einblick in die oft weitläufigen Gedankengänge und die Machart der Spätwerke Feldmans. Dabei reihen sich oft Parenthesen an Parenthesen, was das Lesen dieser Texte nicht gerade leicht macht, obwohl er schlussendlich immer wieder auf die grundlegenden ästhetischen Standpunkte und sein Schaffen von Musik zurückkommt. Das ausführliche Register mit Namen, Werktiteln, Institutionen und Schlüsselbegriffen ist eine verdankenswerte Lesehilfe, sich seine Wege durch dieses Labyrinth zu bahnen. Die Art und Weise der Gespräche und Vorträge unterscheidet sich mit Ausnahme von jenem mit Xenakis kaum voneinander. Oft genügt ein Stichwort eines Zuhörers, um den mäandernden Gedankenfluss Feldmans in Gang zu bringen. Er gewährt viel Raum dem Spontanen, um im Eröffnungsgespräch 1985 mit dem holländischen Pianisten und Komponisten Misha Mengelberg und später in einem weiteren mit dem holländischen Journalisten Frits Lagerwerf trotz enger Beziehungen mit Jazz-Musikern wie Thelonious Monk ein Interesse an der Improvisation zu verneinen, ebenso eines an der ausser-europäischen Musik. Vielmehr, so Feldmann, sei es die abendländische Tradition, in der er sich heimisch fühle. Ihn interessiere die Suche nach

neuen Vorgehensweisen und schliesslich neuen instrumentalen Formen, aber Halt dazu böten ihm nur die tradierten Musikinstrumente. Er konzidiert, dass weder Innovation noch Verwegenheit wie etwa jene Wagners das Wichtigste an seiner Musik sei, sondern die Nuancierung des Gefühls.

In seinen Reden pflegt Feldman den Stil des Smalltalks, den er wahrscheinlich schon in den Bars, Cafés und Ateliers seiner Malerfreunde von Queens und Manhattan der fünfziger und sechziger Jahren geführt haben dürfte. Je nach Situation greift er Tagesaktuelles ebenso auf wie Abgründiges, Anekdotisches wie Grundsätzliches, Witziges wie Historisches, um seine Ansichten von Malerei und seinen Malerfreunden de Kooning, Jasper Johns, Pollock, Rauschenberg, Rothko und Philip Guston, Literatur und Schriftstellern wie Beckett und Kafka, Philosophie und Psychologie, Film und Photographie in Beziehung zur Musik und seinen Arbeitsweisen zu setzen. Einen eigentlichen theoretischen Überbau liefert er dabei nicht, es geht ihm vor allem um «Einstellungen und Ansätze».

Im inzwischen berühmt gewordenen und 1986 erstmals publizierten Vortrag *Ich stelle alles immer wieder neu zusammen* spricht er besonders konzise über seine Compositionsweise. Er erläutert, dass er auf das Erfinden von Musik aus sei, was für ihn primär neue materielle «Klanglichkeiten» bedeute. Darum auch seine Vorliebe dafür, sein ganzes Material in einem Takt auszuliegen. Dazu gehöre auch eine adäquate neue Notation. Es gehe ihm darum, verschiedene Zeitemwelten gegeneinander zu setzen. Zentral im Denken Feldmans ist das Metrum, das er als einen Teil von Form betrachtet. Er spricht dabei von Bausteinen aus Pausen und Klängen. Er versucht, die Spannung, die ein Zeitabschnitt in sich trägt, sowie dessen Umfang mit der akustischen Wirklichkeit so ins Verhältnis zu setzen, dass das Metrum schliesslich die Harmonik ersetzt. Wie man im Kontrapunkt Note gegen Note zu setzen pflegt, wird hier Zeit gegen Zeit gesetzt.

Der Feststellung eines Zuhörers, er sei ein Formalist und Konstruktivist, pflichtet Feldman bei: «Wenn Sie Mondrian verstehen, dann

verstehen Sie auch mich.» Bei der Materialgestaltung ginge es ihm einerseits um eine prozessuale oder gestalterische Artikulation, andererseits um die Problematik des Metrums, des Taktstrichs und somit um die Zeit als Dauer von klanglichen Ereignissen oder Zeitspannen. Letztere vergleicht Feldman mit den Primärfarben, wie sie Mondrian verwendet habe. Das kompositorische Ziel sei es, die «Dinge allein mit einem gegebenen Material in Gang zu halten» und wie ein Maler, der zuletzt seine Farben von der Leinwand kratze, die Stimmen eines Akkords aufzutragen und sie je nach Bedarf hin und her zu schieben oder mitunter auch wegzulassen. Häufig kommt er darauf zu sprechen, wie er für seine Verfahrensweisen direkt durch seine Künstlerfreunde inspiriert worden sei. «Mach es doch auf eine Weise und dann auf eine andere»: Diese Bemerkung von Jasper Johns brachte ihn dazu, anstatt «etwas klassisch zu variieren, indem etwas beibehalten und etwas verändert wird, einfach hin und her zu switchen». Es geht ihm um die Haltung, dasselbe Stück x-mal mit den jeweils unterschiedlichsten Ansätzen zu schreiben. Am meisten wurde Feldman durch seinen Malerfreund Philip Guston bestärkt, lange Stücke zu schreiben. Denn von ihm habe er im Alter von sechzig Jahren gelernt, keine Fragen mehr zu stellen und sich keine Gedanken über das Geschriebene mehr zu machen. Von seinen Bildern stammt auch die Idee, dass man erst dann anfängt zu konzeptualisieren, wenn man mit dem eigenen Material nicht hinreichend vertraut sei.

Mit dem australischen Musiker Geoffrey Douglas Madge bespricht er seine Anfänge wie

etwa seine Kompositionsstunden bei Stefan Wolpe. In den verschiedenen Meisterklassen, die er einmal mit den Treffen im Konferenzraum des Sanatoriums aus Manns *Zauberberg* vergleicht, bespricht und korrigiert er nicht nur mehrere Stücke von Kursteilnehmern, sondern thematisiert immer wieder Grundsätzliches. Das führt ihn etwa zur Frage, wie man wisse, was man tue – insbesondere in Zeiten, in denen jeder glaube, dass er das, was er mache, richtig mache – und dies weiter, ob man überhaupt Komposition lehren könne. Er verneint solches zwar prinzipiell, empfiehlt angehenden Komponisten aber zumindest als ersten Schritt, sich den Rat Alban Bergs zu Herzen zu nehmen und zu lernen, genau hinzuhören. Da man nur hören könne, was man sehe, unterrichtete er in seinen Klassen keine Komposition, sondern Orchestrierung, damit man sich im richtigen Zeitpunkt für einen Ton auf dem richtigen Instrument entscheiden könne. Wenn überhaupt etwas Äusseres entscheidend für einen jungen Komponisten sein könne, dann eine Begegnung mit einem grossen, erzählt er dem Komponisten und Publizisten Konrad Boehmer. Das Charisma eines Komponisten sei genauso wichtig wie sein Denken, und er verweist auf seinen Besuch bei Varèse, der ihn wohl ungefähr so beflügelt haben dürfte wie der Moment, als der junge Varèse zufällig Debussy im Halbdunkel eines Konzerts saals erblickt hatte.

Das Problem des Stils als Hindernis, selbständig zu denken, ist ein weiteres zentrales Thema, das auch das Gespräch mit Xenakis – der für Feldman die Inkorporation der Moderne darstellt – dominiert. Darin geht es unter anderem um

den Willen, vorurteilslos zuzuhören und ohne Kriterien auszukommen sowie sich bezüglich eines Werks keine Gedanken zu einem sozialen Kontext zu machen. Da aber vieles trotzdem durch die Umwelt konditioniert sei, rät Feldman an einem anderen Ort, sich ein Vorbild an Malern zu nehmen und sich mehr Gedanken über das Scheitern als über den Erfolg zu machen. Mit Xenakis meint er, dass man der Musik nur durch Arbeit näher komme. Die klassische Frage, für wen er komponiere, beantwortet Feldman «für meine Freunde», und meint damit Interpreten seiner Kammermusik. In den Gesprächen mit dem Komponisten Louis Andriessen und Boehmer wird immer wieder der Unterschied der europäischen und amerikanischen Tradition thematisiert. Das gibt Feldman Gelegenheit, über Komponisten wie Ives, Babbitt, Cowell, Cage und die Minimalisten sowie Schönberg, Strawinsky, Bartók, Boulez, Berio und Rihm sowie über Populär- und Kunstmusik, über Professionalismus und Dilettantismus zu reflektieren. Im Gespräch mit der finnischen Komponistin Kaija Saariaho äusserst er 1987 seine Zweifel an der Elektronik (in der Musik) und meint, sie hätte ihre geschichtliche Stunde bereits hinter sich. Solches aber wird von Saariaho überzeugend bestritten.

Vielleicht, so hofft Ernstalbrecht Stiebler in seinem Vorwort, erscheint die vorliegende, hervorragend edierte Dokumentation gerade richtig zu einem Zeitpunkt, an dem möglicherweise neues Interesse an Feldmans Musik entsteht. Es wäre uns und den beiden Bänden zu wünschen.

Péter Révai

Hölderlins Rhythmus. Ein Handbuch

Boris Previšić

Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld-Verlag 2008 (zgl. Diss., Zürich 2005), 320 S.

HÖLDERLIN ODER ARBEIT AM RHYTHMUS

Eingangs ist zweierlei festzuhalten: Die Studie über «Hölderlins Rhythmus», wie sie Boris Previšić 2008 im Stroemfeld-Verlag vorgelegt hat, ist, anders als es Leser dieser Zeitschrift vermuten könnten, gerade nicht die Arbeit eines vielfach ausgezeichneten Solisten, der sein an der zeitgenössischen «Klassik» geschultes Sensorium für die Lektüre der Hölderlinschen Melopoetik fruchtbar macht. Vielmehr warnt er ausdrücklich vor der Begriffskonfusion, die aus der naiven Übertragung musikalischer Parameter auf die Lyrik entstehen müsste; was vorliegt, ist daher eine literaturhistorische Studie, und zwar – zweitens – eine von Rang: Denn Previšić macht sich daran, eine häufiger beklagte Forschungslücke zu schliessen, die keineswegs nur eine Expertennische darstellt, sondern den direkten Weg in die Produktionslogik dieser Dichtung eröffnet.

Warum das so ist, erschliesst sich unmittelbar beim Hören: «Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander / Erfahren der Mensch, bald sind wir aber Gesang.» So lauten berühmte Verse aus der *Friedensfeier*. Wer sie in ihrer Faszinationskraft beschreiben will, wird ihren vereinigungsphilosophischen Horizont erläutern müssen («Gespräch»–«Gesang», Vielstimmigkeit–Einstimmigkeit), dessen grammatischen Vorschein in der Subjektverschränkung («wir»–«Mensch»), die normdeviante Position der Adverbialen sowie andere Inversionen – und hätte damit doch nicht genug getan. Denn diese analytischen Anstrengungen erschliessen ebensowenig wie eine metrische Analyse die Notwendigkeit der Wortstellung oder die sinn- und atemleitende Setzung von Versgrenzen. Es bleibt weitgehend unklar, wie der Lyriker zu seinem Rhythmus

findet, und an die Stelle der Erkenntnis tritt eine blosser Ahnung von Stimmigkeit, die sich vor Hölderlins Forderung nach einem «gesetzliche[n] Kalkül» für die Dichtung blamiert.

Das Hörbare als rhythmischen Kalkül verständlich zu machen, ist das Ziel von Previšić, und er erreicht es. Mit historisch-kritischer Akribie erschliesst er die massgeblichen Quellen für Hölderlins Arbeit am Rhythmus; hierbei gilt sein einleitendes Augenmerk – versteht sich, neben der griechischen Metrik – Klopstock und besonders dem so oft beschworenen wie selten gelesenen Karl Philipp Moritz. Welche Bedeutung dessen *Versuch einer deutschen Prosodie* von 1786 für die metrische, dann kolometrische und periodentechnische Begriffsbildung Hölderlins hatte, zeigt die Studie passim. (Eine Untersuchung zu Moritz' Einfluss auf die mythologischen Vorstellungen Hölderlins steht, dies

nebenbei, ebenfalls noch auf der Wunschliste der Forschung.) Der Hauptteil der Arbeit gilt jedoch Hölderlins poetischer Entwicklung von den ersten Elegien (ab 1795) über das asklepiadeische und alkäische Odenwerk, die übersetzerische Aneignung griechischer Chorlyrik und Hymnik bis zu den freien Rhythmen des Spätwerks. Was freier Rhythmus im Fall der «Gesänge» bedeutet, erschliesst nicht nur der theoretische Teil der Dissertation, sondern eindrücklich und hochdifferenziert auch deren Anhang. Hier zeigt Previšić am Beispiel von sechs späten Hymnen – und zwar Vers für Vers –, dass frei eben nicht ungerichtet bedeutet, sondern ein Kalkül aus metrischen Grundformen, die Hölderlin teils ametrisch kombiniert und sich dergestalt in einer einzigartigen Wechselform aus gebundener und ungebundener, niemals

aber ungesetzlicher Rede bewegt. Dass die rhythmische Meditation massgeblich und sogar initiativ für die Versgenese bei Hölderlin war, liess sich auch bisher angesichts der metrischen Notate und der partiturenhafte Verteilung von Worten, Wortgruppen und Versen auf den späten Entwurfsblättern vermuten; in welchem Grad sie es war, wird dank Previšić nun ersichtlich.

Gemessen an dieser Pionierleistung sind mögliche Einwände nachrangig. So wird der Leser gelegentlich zu anderen rhythmischen Urteilen kommen als zu den von Previšić vorgeschlagenen – geschenkt. Auch die Tatsache, dass der selbstgestellte Anspruch eines Handbuchs mindestens einen Seitenblick auf die Tübinger Hymnik und die Übersetzungen aus dem Lateinischen (à propos: gleichfalls eine grosse Forschungslücke) erfordert hätte, die

Klausellehre kaum und die Hohe Schule von Protasis und Apodosis gar nicht vorkommt, lässt sich der Studie nicht ernsthaft vorhalten. Was hier geleistet wurde, ist das belastbare Fundament für ein Handbuch, und das ist sehr viel für einen Einzelnen. *Hölderlins Rhythmus* ermöglicht es, eine zentrale Kategorie von Hölderlins Dichtung zu verstehen und zu beschreiben, die bisher nicht verstanden und beschrieben werden konnte. Damit gehört es zu den Schlüsselwerken der Forschung, steht in einer Reihe mit Lawrence Ryans Buch über *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne* und der von Dietrich E. Sattler erzwungenen Revision der Textkritik.

Gregor Wittkop

Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken

Doris Lanz

Kassel: Bärenreiter 2009, 268 S.

VON TON ZU TON

Wer erinnert sich noch an die Zeiten, als Wladimir Vogel im Tessin junge Musiker bei sich empfang, um ihnen Grundregeln der Zwölftontechnik beizubringen? Das war während des Zweiten Weltkrieges und kurz danach. Vogel wohnte gemeinsam mit der Schriftstellerin Aline Valengin auf dem Monte Verità oberhalb von Ascona. Ein schattiger, mit Bäumen und Hortensien gesäumter Weg führte in das Haus, dessen Korridor voll war von Bildern der europäischen Avantgarde. Nachdem man sich satt gesehen hatte an Hans Arp und Kurt Schwitters, öffnete sich eine Veranda mit Blick auf das Maggia-Delta und das jenseits des Lago Maggiore liegende Gamborogno. An diesem Aussichtspunkt arbeitete Vogel und unterhielt Kontakte mit der halben Welt. Das Tessin wurde vor allem nach der Wiederöffnung der Grenzen zu einem Treffpunkt der auch in Mailand lebenden Komponisten, und Hermann Scherchen forschte in Gravesano, einem mit dem Auto leicht zu erreichenden Ort inmitten von Weinbergen. So wurde der von der Natur verwöhnte Landstrich auch zu einem Zentrum der neusten musikalischen Entwicklungen.

Dennoch ist es lange her, dass der Blick der musikalischen Öffentlichkeit auf den deutsch-russischen Musiker Wladimir Vogel fiel. Seine Situation als jüdischer Exilant in der Schweiz war lange sehr prekär. Dass er in Berlin bei Ferruccio Busoni studiert hatte und erst nach Mitte der 1930er Jahre anfang, die Reihentechnik anzuwenden, führte zu einer eher vagen historischen Positionierung. Doris Lanz schlägt nun jenseits einer allgemeinen Würdigung Vogels eigenwillige Wege ein, um auch heutigen Lesern eine einmalige Leistung näherzubringen, und zwar in Form einer Fallstudie, die sich auf das

Violinkonzert von 1936/37 konzentriert, in dessen drittem Satz Vogel zum ersten Mal Reihentechnik benützte. Doch zuerst definiert Frau Lanz ihre eigene Haltung als noch junge Forscherin, die nicht mehr unter dem Einfluss von Theodor W. Adornos Materialdenken steht und eine «selbstreferentielle» Analyse, wie sie dem Serialismus angemessen schien, vehement ablehnt. Doch war es den schöpferischen unter den mit vier Parametern des Tones arbeitenden Autoren immer bewusst, dass Organisation noch lange nicht Komposition ist. Deshalb entsteht leicht der Eindruck, dass Frau Lanz offene Türen einrennt. Das die ganze Musikgeschichte beherrschende Vorbild Ludwig van Beethovens war zwar während des ganzen 20. Jahrhunderts noch immer virulent; die Idee eines grossen, sich aus einer kleinsten Zelle bildenden Organismus hatte weiterhin etwas Faszinierendes an sich, aber man konnte mit einer Analyse des ersten Satzes der Fünften Sinfonie nicht den ganzen Beethoven begreifen lernen. Dazu genügt schon ein Blick auf die Bagatellen für Klavier, die Beethovens ganzen Lebensweg begleiten, sie enthüllen einen musikalischen Erfinder, der sich auch scheinbar ganz spontan den momentanen Launen überlässt.

Wladimir Vogel steht aber der Absicht, seine Hörerinnen und Hörer nur zu unterhalten, denkbar fern. Wie Doris Lanz ausführt, beherrschen dessen Werke zwei Konzepte, einerseits dasjenige einer «musique directe», die unmittelbar verstanden wird, andererseits die Idee einer «musique intégrée», die während des Kalten Kriegs in Ost und West problemlos akzeptiert werden kann. Mit dieser Utopie begibt sich Vogel auf ein unsicheres Terrain, umso mehr als

die Verwendung von Zwölftonreihen die Musik leicht esoterisch und schwierig erscheinen lässt. Dass Hanns Eisler auch den Spagat zwischen sozialistischem Realismus und Schönbergs Unterricht zu machen versuchte und dabei vor dem breiten Publikum kaum Erfolg hatte, hielt Vogel nicht von seinem Vorhaben ab. Dieses aber anhand von Instrumentalwerken darzustellen, ist das Verdienst von Frau Lanz. Sie geht in ausführlichen Notenbeispielen Vogels Technik von Ton zu Ton nach und bettet die Musik in ihren gesellschaftlichen Kontext ein. Dass Vogel bis zum Hitler-Stalin-Pakt von 1939 Kommunist war, sich dann aber enttäuscht von linken Parolen abwandte, wird nicht verschwiegen, doch seine Musik schrieb er im Hinblick darauf, von der Menge verstanden zu werden. Mir ist noch gut in Erinnerung, wie er vollen Ernstes davon sprach, Friedrich Schillers Lied von der Glocke für rhythmisierten Sprech-Chor zu komponieren. Das Vorhaben wurde – vielleicht zu Vogels Glück – nicht ausgeführt, beweist aber den Wunsch, in die Breite zu wirken.

Die Oratorien *Tyl Klaes* und *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* sind im historischen Gedächtnis unserer Zeit noch halbweg präsent, aber von den reinen Instrumentalwerken spricht kaum noch jemand, und Frau Lanz ist denn auch bestrebt, deren Bedeutung wieder zu betonen. Sie hat Vogels in der Zentralbibliothek Zürich liegenden Nachlass zu einem guten Teil durchforscht und gibt mit ihrer Arbeit eine Ahnung davon, was für Schätze dort noch auf Musikwissenschaftler warten. Ein Anfang ist gemacht, und Neugierde ist weiter gefragt.

Theo Hirsbrunner