

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 10 | Februar 2014 | € 4,90



ABGESANG AUF DAS WAGNER-JAHR 2013

Was noch gesagt werden muss

CHRISTIAN SCHEIB

Der Intendant des Radio-Symphonie-
Orchesters Wien im Interview



„So gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann, [sei] und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muss dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frei sprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht: so glauben seichte Köpfe, dass sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde.“

Immanuel Kant über *Neue Musik*, Kritik der Urteilskraft



Einmal groß
rauskommen.

Wir helfen Ihnen
beim Verwirklichen
Ihrer Träume und
Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vrla.de

**VR-Bank
Landshut eG**



Volksbank Raiffeisenbank
– die Bank in Ihrer Nähe

Vorwort

Die Themenaufstellung dieser Ausgabe kreist in mehreren Artikeln um das Thema „Neue Musik“, wie sich dies ja bereits in den letzten Ausgaben angekündigt hatte. Nahezu sämtliche Beiträge befassen sich direkt oder indirekt mit der Problematik der zeitgenössischen Musikkultur.

Christian Scheib, Intendant des Radiosymphonieorchesters Wien sprach im Interview mit Julia Walker über seine Arbeit mit dem Orchester, das bekanntermaßen seinen Schwerpunkt auf die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Moderne legt. Arbeit und Umgang mit dem modernen Konzertleben und der Einbindung auch modernistischer Elemente schaffen einen unmittelbaren Einblick in die Hintergründe des Konzertlebens.

Der Pianist und Dirigent Pawel Markowicz spielte für Contrapunkt ausschließlich zeitgenössische Stücke ein. John Williams, Philip Glass, Nikolaus Kapustin sowie eine Eigenkomposition geben ein breit gefächertes Spektrum moderner Musikkultur wieder. Im Interview gibt der vielseitige Künstler tiefere Einblicke in seine Studien wie in seine praktische Arbeit.

In einem Essay zur Neuen Musik werden die Tendenzen der zeitgenössischen Moderne kurz und knapp gebündelt auf den Punkt gebracht. Ob und welche Ausblicke auf die Zukunft möglich ist wird abschließend erörtert.

Ein Abgesang auf das Wagner Jahr 2013 wartet mit einer Analyse der aktuellen Wagner-Rezeption auf. Das Meinungsbild über den Komponisten wurde und wird von diversen Missverständnissen geprägt; Die Ursachen hiervon sind auch in bestimmten gesellschaftlichen Strukturen zu suchen. Letztendlich werden auch manche hartnäckigen Vorurteile aus der Welt geräumt.

Aufgrund von organisatorischen Problemen und Umstrukturierungen im Verein war die Ausgabenzahl im letzten Jahr verringert. Die umfangreichen Veränderungen in der Organisationsstruktur dauern noch an, so wird z.B. ein deutlich umfangreicheres Redaktionsteam wie Lektorenteam aufgestellt. Die Zeit, die in Anspruch genommen werden musste, erhoffe ich mir als gewinnbringend angelegt. Dass sich der Aufwand in den folgenden Ausgaben widerspiegeln möge, war die Absicht hinter den Bemühungen, verbunden mit der Hoffnung auf das Verständnis der Leserschaft für die entstandenen Unregelmäßigkeiten. Alle Abonnements werden natürlich automatisch verlängert, sodass die bezahlte Ausgabenzahl komplett zugestellt wird.

Viel Spaß beim Lesen wünscht im Namen der Redaktion,
Alexander Fischerauer



**Interview mit
Christian Scheib –
Intendant des ORF
Radiosymphonie-Or-
chesters Wien**

–

S. 8

**Künstlerportrait
Pawel Markowicz**

–

Audio-Produktion

–

S. 11



**Neue Musik –
Perspektiven für
Komponistinnen und
Komponisten**

–

S. 18

Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Interview mit Christian Scheib, dem Intendanten des RSO Wien <i>von Julia Walker</i>
Seite 11	Künstlerportrait: Pawel Markowicz <i>Interview und Audio-Produktion</i>
Seite 14	Was zur Wagner-Rezeption im Jahr 2013 noch gesagt werden muss <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 18	Neue Musik – Perspektiven für Komponistinnen und Komponisten <i>von Mathias Johannes Schmidhammer</i>
Seite 20	Musikrätsel
Seite 21	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 22	Impressum
Seite 23	Bildnachweis

Interview mit Christian Scheib – Intendant des RSO Wien

von Julia Walker

Wie kamen Sie zu Ihrer Arbeit als Intendant des ORF Radio Symphonie-Orchesters Wien?

Es war ein Weg, der von vornherein eigentlich gar nicht das Ziel hatte in einer Intendantentätigkeit zu münden, sondern der sich durch viele verschiedene berufliche Aufgaben als nächster Schritt ergeben hat.

Betrachtet man meine berufliche Laufbahn innerhalb der ORF Geschichte, begann es mit einer Anstellung als freier Mitarbeiter des ORF Wien, mit dem Schwerpunkt auf Zeitgenössischer Musik. Jahrelang war ich bei Ö1 beschäftigt und für alles was mit zeitgenössischer Musik zu tun hatte verantwortlich; der damalige Begriff dafür lautete Producer und ist auch heute noch die Bezeichnung dafür. Dann habe ich die Sendung der *Zeit-Ton*¹ erfunden und auch jahrelang betreut und wurde schließlich – um nun einige weitere Schritte dazwischen auszulassen – Chef der *Ö1 Musikredaktion*. Diese Tätigkeit verfolgte ich einige Jahre bis eine Stelle im Orchester vakant wurde.

Dadurch hatte ich nun zwei Jobs – und wissend bzw. mich kennend, einen Job nicht nur verwaltend ausüben, sondern etwas Besonderes damit erreichen zu wollen – wurde mein zweiter Job temporär begrenzt und zusätzlich mit einer anderen Mitarbeiterin besetzt. Als diese jedoch aus privaten Gründen verhindert war, wurde ich vom Hörfunkdirektor erneut gefragt den Intendantenjob zumindest für den Übergang zu übernehmen. Dieses Angebot konnte ich natürlich nicht ausschlagen und merkte schnell, dass mir dieser Job besonders viel Spaß machte.

Zudem wurde mir bewusst wie viel Verantwortung diese Stellung innehatte. Als der Hörfunkdirektor bereits zum dritten Mal auf mich zukam – mit vollstem Vertrauen in meine Fähigkeiten hinsichtlich dieses Postens – war die Sache für mich entschieden.

Vor dieser Zeit waren sich auch viele Orchestermitglieder nicht sicher, ob sie überhaupt einen Experten für Neue Musik haben wollten, besonders weil ich für sie den *Mister Neue Musik* darstellte. Nach meinem interimistischen Jahr als Orchesterintendant hat sich diese Einstellung jedoch sehr geändert und schließlich kam es tatsächlich so, wie ich es bisher zu vermeiden gesucht hatte: Ich hatte gleichzeitig beide Chefpositionen inne.

Für eine kurze Zeitspanne war das auch vollkommen machbar, aber nach zwei bis drei Jahren bemerkte ich, dass selbst wenn ich zwölf Stunden pro Tag arbeite, sich bei den einen oder anderen ein Gefühl von Vernachlässigung und

Bevorzugung des jeweils anderen Büros einstellt. Mir selbst war klar, dass es so nicht auf Dauer weitergehen könne. Auch intern wurde dies der Hörfunkdirektion bewusst und führte weitere Monate danach zu einer Neubildung der *Ö1 Musikredaktion*. Seither bin ich also ausschließlich Orchesterintendant des ORF Radio – Symphonieorchesters Wien.

Gab es zu Beginn Ihrer Intendantenanstellung besondere Wünsche bzw. Anliegen, die Sie gerne in das Programm einbringen wollten?

Da muss ich nun eine etwas desillusionierendere Antwort



Christian Scheib © Thomas Ramstorfer

geben: Natürlich gab es das und ich komme gern und gleich darauf zurück, aber wirklich prägend war diese Zeit, in der ich diese Anstellung angenommen habe in ganz anderer Hinsicht.

Es war sogar noch problematischer, als es jetzt gerade im Moment ist, denn das Orchester war quasi in Auflösung begriffen, was einerseits zu einem guten Job, andererseits zu einer Bemitleidung dieser Position führt. Dies führte wiederum schließlich auch zu dem Gedanken, dass, falls die Direktion – in welcher Sitzung auch immer – das Orchester-Aus beschließen sollte, man nichts mehr dagegen machen könne.

Keinesfalls wollte ich dem Ganzen einen Vorschub leisten

¹ Anm.: Zeit-Ton ist eine Ö1-Sendereihe, die seit 1993 besteht.

und nahm mir vor, eine Orchesterauflösung allen so schwer als möglich zu machen. Dies bedeutete nichts Anderes als vom ersten Moment an die Programmatik insgesamt wieder mehr auf eine Identität hinzutrimmen, die vielmehr dem 20. Jahrhundert entspricht und somit beispielsweise weniger Beethoven-Symphonien.

Das wurde in den nächsten zwei Zyklen versucht und war Startschuss für einige Sonderprojekte, z.B. die Miniaturen zum 40. Geburtstag des RSOs oder die RSO Box. Sprich, es galt immer wieder etwas einzubauen, um eine andere Art von Aufmerksamkeit zu erreichen.

In den Zyklen (wie die Konzerte im Wiener Konzerthaus und im Wiener Musikverein), die traditioneller Weise das Rückgrat sind, kommt man zu einer prinzipiellen Identität, die zu der eines Rundfunkorchesters passt. Gleichzeitig bringt man die erwähnten Extra-Ideen wie die FM4-Konzerte ein, die es vorher nicht gab. Das ist zum Teil auch schon gelungen, ich könnte mir aber vorstellen, dass noch mehr bereits gepflegte Unternehmungen breiter ausgeführt werden, vorausgesetzt die Umstände geben es her. Zwar ist bis jetzt schon wirklich viel weitergegangen – z.B. gab es als ich anfing kein einziges dieser sogenannten Education-Projekte, geschweige denn ein Marketing – doch sind besonders gute Ideen durch Rückbau, Nicht-Nachbesetzungen, etc. gefährdet.

Nach welchen Kriterien werden Entscheidungen zu neuen Projekten getroffen? Oder anders ausgedrückt: Wie verläuft eine Programmgestaltung?

Auf die Frage nach welchen Kriterien Entscheidungen zu neuen Projekten getroffen werden, kann ich mit einem modischen Wort antworten: Setzungen. Ich vergleiche unser Orchester, dessen Stärke die Musik des 20. Jahrhunderts ist, gern mit einem Museum moderner Kunst. Dort werden auch nicht nur Werke vom letzten Jahr ausgestellt, sondern Gemälde von Picasso über Paul Jackson Pollock bis Anselm Kiefer. Dieser Vergleich passt auf unsere Orchesterprogrammatik.

Das ist der prinzipielle Ausgangspunkt. Andere Orchester tragen das Bild des Kunsthistorischen Museums und so sehr ich dieses Museum liebe, möchte ich nicht noch ein weiteres haben. In der Praxis bedeutet Programmgestaltung ein beständiges Verhandeln mit dem Chefdirigenten und vor allen Dingen mit unseren Partnern, mit denen wir die Konzerte veranstalten.

Natürlich muss das Programm in die Programmatik passen und es liegt mir auch daran, was die Solisten können, die wir einladen.

Wie wird ein Künstler für ein bestimmtes Projekt ausgewählt?

Diese Frage ist keinesfalls generell zu beantworten, sondern nur durch Betrachtung einzelner Konzerte. *Christmas*

in Vienna z.B. ist ein Job, bei dem wir als Orchester engagiert sind, Geld dafür erhalten und wenig mit der Auswahl der Künstler zu tun haben.

Das Einzige wodurch ich Einfluss auf das Programm nehmen ist, dem Veranstalter zu sagen, dass wir nicht nur als Arien-Begleitorchester spielen. So muss es mindestens zwei Stücke im Programm geben, die rein orchestral sind, sei es eine Ouvertüre, ein Intermezzo oder irgendetwas Ähnliches. Letztendlich bin ich aber von der Meinung der Veranstalter abhängig. Ähnlich läuft es bei Produktionen des Theaters an der Wien ab. Auch dort sind wir für eine bestimmte Produktion engagiert, Solistinnen und Solisten werden vom Theater bestimmt.

Und wie verhält es sich, wenn beispielsweise Gershwins Rhapsody in Blue aufgeführt wird? Wie wird ein Pianistin oder ein Pianist ausgewählt?

Hier verhält es sich schon ein wenig anders. Es geht eben wieder darum, Vorschläge zu machen, gute Ideen zu haben und eine abschließende Einigung zu erreichen, mit Einbezug der Termine und des passenden Repertoires.

Es kann also schon ein wenig dauern, bis man in allen Punkten die richtige Schnittmenge erreicht hat. Das Ergebnis wird aber letztlich komplett gemeinschaftlich entwickelt. Der Einigungsprozess verläuft sehr unterschiedlich. Der jetzige Chef von *Wien Modern* ist beispielsweise dankbar für gute Ideen.

Für die letzten drei *Wien Modern* Festivals habe ich mir ein komplett eigenes Programm überlegt. Letztlich bietet sich eine gewisse Eigeninitiative an, da ich mich ziemlich gut mit moderner Musik auskenne und weiß, was unser Chefdirigent gerne spielen würde.

Versuchen Sie ein ausgeglichenes Verhältnis von zeitgenössischer und klassisch-romantischer Musik zu halten oder wird besonders Wert auf eine Musikrichtung gelegt?

Zurück zum Bild des *museum of modern art*: natürlich sind ganz absichtlich einige Stücke in die Programmierung eingeflochten, die eine Herkunft des Klangkörpers Orchester mitdenken.

Natürlich sollte das Orchester als ein Wiener Orchester auch irgendwann einmal eine Bruckner-Symphonie spielen. Das tut natürlich dem Klang gut, da anderes Zuhören und aufeinander Reagieren notwendig sind. Wie schon vorher gesagt, legen wir unseren Schwerpunkt auf die Musik des 20. Jahrhunderts und schließlich finden auch Ausrisse in die Gegenwart in Gestalt von Uraufführungen statt.

Würden Sie das ORF Radio Symphonie-Orchester Wien als einen Vertreter zeitgenössischer Musik in Österreich betrachten?

Ja, denn im Vergleich dazu, was Symphonieorchester sonst

sind, ist dieser Schwerpunkt ein Alleinstellungsmerkmal, welches das Orchester innerhalb der Orchesterlandschaft zu etwas Besonderem macht. In den letzten 40 Jahren hat sich der Typus des auf zeitgenössische Musik spezialisierten Ensembles herausgebildet, der vor den 70er Jahren gar nicht existierte. Ensembles wie das *Ensemble Modern Frankfurt* und das *Klangforum* in Wien sind natürlich noch viel stärker zeitgenössisch ausgerichtet. Für diese Art von Ensembles wurde vorher wenig bis gar nichts geschrieben. Im Programm eines Radiosymphonieorchesters ist die Balance zwischen Etwas aus dem modernen Kunstbereich und Etwas aus dem wirklich zeitgenössischen Bereich eine ganz andere als bei zeitgenössischen Ensembles.

Ein aktuelles Thema: 2010 stand das RSO Wien bereits oben auf der Liste der Einsparungen. Online wurde eine Homepage eingerichtet, die zu einer Unterschriftenpetition zur Rettung des RSO aufrief. Sind die angeordneten ORF Einsparungen am RSO Wien nun vorübergegangen oder stehen sie noch an und wenn ja in welcher Form werden die Einsparungen umgesetzt?

Ich würde zwar wahnsinnig gerne sagen, dass die Diskussionen vorbei sind, aber ganz im Gegenteil: Damals drohte die Abschaffung des Orchesters, im Moment wird der Fokus darauf gelegt, wie das Orchester mit viel weniger Geld zu realisieren wäre. Diese Drohung ist eigentlich noch gefährlicher als die erste, da man sich viel schwieriger dagegen wehren kann.

Wie es ausgehen wird, kann ich noch nicht sagen. Es hängt einerseits vom weiteren Verlauf unserer Verhandlungen ab, andererseits findet dies auf medienpolitischer und anderen Ebenen statt, sodass ein Entschluss noch unabsehbar ist.

Wie schätzen Sie die Tatsache ein, dass Einsparungen bevorzugt zuerst den kulturellen Sektor betreffen?

Das trifft nicht ganz zu, denn der ORF hat z.B. schon längst die Übertragungsrechte der Champions League eingespart, was fairer Weise auch gesagt sein muss. Jetzt gerade wird mit einem Musikantenstadl weniger pro Jahr, sowie mit den Ausscheidungsrunden für den Songcontest gespart. Fernsehsendungen, etc. sind noch viel hochpreisiger als man vielleicht annehmen würde: Bei einer Musikantenstadl-Sendung kostet der Moderator allein so viel Geld wie ein Festival mit Orchester (z.B. *musikprotokoll*²). Aber natürlich ist es die Aufgabe der Geschäftsdirektion zu entscheiden wofür man wie viel Geld ausgibt.

Wie stehen Sie als Intendant zu Neuer Musik und wie bewerten Sie diese?

² Anm.: Das *musikprotokoll im steirischen herbst* ist ein Musikfestival, das jährlich in Graz stattfindet und den Schwerpunkt auf zeitgenössische und experimentelle Musik legt

Den ersten Teil der Frage habe ich eigentlich schon beantwortet. Ich habe in der Rolle des Orchesterintendanten eine lange Geschichte im Umgang mit Neuer Musik bzw. Zeitgenössischer Musik. Manche unserer Sonderprojekte wurden ganz absichtlich auf diesem Gebiet initiiert.

Der zweite Teil der Frage könnte nun natürlich auch viel allgemeiner verstanden werden. Wenn man die Frage losgelöst von der Meinung eines Orchesterintendanten sieht, könnte man lange darüber diskutieren, referieren, zitieren und ästhetische Grundhaltungen austauschen.

Es gibt ein gewisses Sensorium dafür, ob Komponisten wagemutig, unerwartet und neu genug sind, sodass man wirklich die Ohren öffnet, wenn man ein Stück hört. Gleichzeitig spürt man, ob ein Werk dermaßen abseits jeder Zugänglichkeit liegt, dass man es zumindest mit einem Apparat wie einem Orchester gar nicht umsetzen will. Und selbst das ist bereits wieder aus Orchesterperspektive gesagt.

Wenn ich darüber nachdenke, welche neue, akustische Kunst es gibt – um bewusst das Wort Musik zu vermeiden – wird es natürlich irgendwie schwierig. Es gibt schließlich auch Leute, die nicht mehr als einen alten Kassettenrekorder brauchen, um Aufregenderes zu erzeugen als andere Komponisten mit hundert Partituren und umgekehrt.

Es gibt Komponisten, die bereit sind innerhalb eines gewissen existierenden Apparats zu agieren, Gegebenheiten zu akzeptieren und die trotzdem Musik schreiben, die so herausfordernd ist, wie ich es vorher erklärt habe. Sie erfüllen den Anspruch, den man an wirklich *Neue* Musik haben kann.

Es hat sich in den letzten Jahrzehnten eine höhere Erwartung an die Neue Musik entwickelt, die mit sich bringt, dass es bei einer Veranstaltung wie *Wien Modern* viel zeitgenössische Musik gibt, die an einem anderen Ort nicht spielbar wäre. Ein Publikum ohne Hörerfahrung, das nicht aus etablierten Spezialisten besteht, stellt gänzlich andere Anforderungen an ein neues Stück. Bei der Programmauswahl muss man spüren wo man an welche Grenzen gehen kann, welcher Komponist wo gespielt werden kann.

Somit überlagert sich diese Frage mit ästhetischen Kriterien und vielen anderen, die mit Kontext, Erfahrung, Risiko und Anderem in Zusammenhang stehen.

Wie kann man Neue Musik einem eher traditionell orientierten Publikum näher bringen?

Aus RSO Perspektive behaupte ich, dass dies überhaupt keine Problemstellung ist. Wäre ich jetzt Chef der Philharmoniker würde ich vielleicht anders antworten, aber als RSO Chef gehe ich einmal davon aus, dass ein hoher Prozentsatz derer, die sich dafür entscheiden ein RSO Abonnement oder eine Karte für einen Abend zu kaufen, wissen was sie tun.

Wenn auf dem Programm Mozart, Strawinsky und Neuwirth stehen, dann ist diese Fragestellung obsolet. Natürlich nicht prinzipiell, aber in unserem Kontext schon.

Künstlerportrait Pawel Markowicz

Der in Wien lebende Pianist, Dirigent und Komponist spielte für Contrapunkt mehrere Stücke zeitgenössischer Komponisten ein und sprach mit Alexander Fischerauer über seinen musikalischen Werdegang und seine spezielle Verbindung zur Musik von P. Glass.

Wie kamen Sie zur Musik?

Mit 7 Jahren habe ich mit Klavier angefangen. Mein Glück war, dass ich früh in die musikalische Obhut von Menschen gelangt bin, die meine Entwicklung auf diesem Gebiet gefördert haben. Mit 10 Jahren habe ich im Vorbereitungslehrgang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien begonnen, im Musikgymnasium habe ich Prägungen im Chorsingen und Orchesterklavier erhalten. In der Oberstufe erwachte das verstärkte Interesse am Dirigieren und Komponieren, was ich dann auch im Studium weiter verfolgte.

Der Komponist Philip Glass ist für Sie mit einem besonderen Interesse verbunden. Was macht für Sie die Faszination an dieser Musik aus?

Das Interessante an seiner Musik ist für mich, was er mit einem musikalischen Material ausdrückt. Es ist mir zum ersten mal bei seiner Filmmusik aufgefallen, wie frappierend der Zusammenhang zwischen kleinen Figuren und großem emotionalen Inhalt ist. Das hat mich neugierig darauf gemacht, was es noch von diesem Komponisten gibt. Dann bin ich auf die Suche gegangen und habe mehrere große Werke gefunden, die ich erforschen wollte. Seit 10 Jahren beschäftige ich mit dieser Musik, hörend, spielend, analysierend, arrangierend; Und werde dabei auch nicht müde.

Ihre Arrangement-Tätigkeit hat hierbei schon Früchte getragen...?

Letztes Jahr habe ich Glass 8. Symphonie für Solo-Klavier arrangiert. Dabei hat mich die Begeisterung für die Vielschichtigkeit der rhythmischen und melodischen Muster, die gleichzeitig ablaufen, getragen. Das war für mich eine interessante Herausforderung, dies am Klavier wiederzugeben und gleichzeitig den Orchesterklang abzubilden. Es war ein großes Projekt und ich habe auch schon wieder neue Ideen.

Eine Musik wie die von Philip Glass stellt die Trennung der Musik in E- und U-Musik auf die Probe. Wie stehen Sie zu dieser Trennung?

Ich glaube, in jeder guten Unterhaltung ist auch einiger



Ernst enthalten. Ich bin nicht sicher, wozu diese Trennung hilfreich sein soll. Wenn ich ein Musikstück spiele oder mich damit beschäftige ist dieser Gedanke für mich nicht relevant.

Als Filmmusik wird Glass zuweilen auch in eine bestimmte Schublade gesteckt...

Er hat ja nicht von Anfang an Filmmusik gemacht. In seiner frühen Zeit war er radikal. War das U-, war das E-Musik? Das war einfach nur verrückt! (*lachend*). Die stundenlangen Stücke um 1970, die Zeit in der er sich mit seinen Keyboards in Parks gestellt und Arpeggien gespielt hat. Ich bewundere, dass er seiner Sprache seitdem so treu geblieben ist und sie aber gleichzeitig weiterentwickeln konnte.

Gibt es auch aktuelle Arrangements oder Publikationen, die Sie veröffentlichen?

Die jüngste Veröffentlichung ist die Neuausgabe des ersten Klavierkonzerts von Roland Batik beim Musikverlag-Doblinger, mit Kadenzten von ihm und mir. Weitere Werke dieses Komponisten mit meiner Mitwirkung sind in Planung.

Die Zusammenarbeit mit Roland Batik scheint prägend für Sie zu sein...

Ich bin auf ihn tatsächlich durch seine Kompositionen aufmerksam geworden. Prägend war für mich die Zeit, in der ich bei ihm Konzertfach Klavier studierte. Als ich heraus-

fand, dass er einen gewissen Blues in F, den wir auch für Contrapunkt aufgenommen haben, nie notiert hatte, habe ich dieses Stück von der CD „heruntergeschrieben“. Bei einem Meisterkurs mit ihm habe ich neben Bach, Chopin und Mozart auch seinen Blues gespielt. Das war eine unserer ersten Begegnungen, menschlich wie musikalisch. Im Studium hatte ich die Gelegenheit, an vielen seiner Stücke mit ihm zu arbeiten, was eine unglaubliche Bereicherung für mich war, beispielsweise an seinen Klavierkonzerten, die ich auch konzertant aufführte.

Durch was zeichnet sich seine kompositorische Arbeit aus?

Was mich persönlich sehr anspricht ist die Gratwanderung zwischen Klassik und Jazz, die er bewerkstelligt. Er hat neben seiner klassischen Ausbildung u.a. bei Friedrich Gulda auch eine langjährige Erfahrung im Jazzbereich (Jazzstudium bei Fritz Pauer). Das spiegelt sich in seinen Kompositionen wieder, als Crossover im besten Sinne des Wortes. Das ist es was seine Musik für mich so ansprechend macht, und was, wie ich glaube, auch von vielen anderen Menschen so empfunden wird. Er hat Jazz-Standards komponiert, die ihresgleichen suchen.

Sie sind auch kompositorisch tätig. Wie positionieren Sie sich selbst hinsichtlich einer Stilistik?

Bis jetzt habe ich Klavierstücke und kleine kammermusikalische Stücke geschrieben. Über eine Zuordnung zu einer bestimmten Stilistik denke ich nicht allzu viel nach. Ich komponiere nur, wenn ich glaube, dass ich etwas sagen möchte. Dann suche ich nach den passenden Mitteln dazu. Dazu gehört auch Tonalität, die ich schätze. Mein Stück, das wir für Contrapunkt aufgenommen haben, ist ein besonderer Fall. „Dreamscape III“ habe ich 2011 komponiert. Es ist ein Stück aus einer Klaviersuite, die sich mit der Fähigkeit des Menschen beschäftigt, zu träumen. Das ist ein bemerkenswertes kreatives Potential, das uns allen innewohnt, auch wenn wir uns nach dem Aufwachen oft nicht mehr erinnern können, was wir eigentlich geträumt haben.

Die Stücke, die für Contrapunkt produziert werden, sind ausschließlich von zeitgenössischen Komponisten geschrieben. Kapustin ist einer dieser Komponisten.

Von ihm habe ich ein Stück aus der Suite im alten Stil gewählt. Das ist virtuoser, vierstimmiger, kontrapunktischer Jazz, aber formal nach allen Regeln der barocken Suite gebaut. Dieses Stück habe ich auch in meiner Abschlusspräsentation an der Konservatorium Wien Privatuniversität mit Suiten von Bach und Grieg verglichen. Es sind zwar alles zeitgenössische Werke, die allerdings von der Tonsprache her kaum unterschiedlicher sein könnten. Ich habe versucht, einen halbwegs vollständigen Querschnitt durch meine stilistischen Interessen zu schaffen.

Audio Produktion mit Contrapunkt – Werkeinführungen

Ein Einblick in die Hintergründe zu den einzelnen Werken, die Pawel Markowicz in Zusammenarbeit mit Contrapunkt einspielte, wird hier in kurzen Werkeinführungen gegeben, die der Künstler selbst verfasst hat.

*Die Aufnahme kann auf der Webseite unserer Zeitschrift heruntergeladen werden. Für das Stück Theme From Sabrina von John Williams spielte **Yuri Revich** die Violine. Beide Künstler werden auf der folgenden Seite zusätzlich mit einer Kurzbiographie vorgestellt.*

Viel Vergnügen beim Hören wünscht Ihnen die Redaktion

Die 1977 entstandene **Suite im alten Stil op. 28** steht repräsentativ für Nikolai Kapustins einzigartigen Kompositionsstil. Ausgeklügelte Polyphonie und die Verknüpfung klassischer musikalischer Formen mit einer modernen, jazzigen Tonsprache sind Merkmale der Werke des Ukrainers. Tatsächlich klingt die detailliert ausnotierte Allemande wie eine höchst virtuose Jazzimprovisation eines Meisters des Kontrapunkts.

Der Blues in F von Roland Batik entstand Ende der 90er Jahre. Er basiert auf dem klassischen 12-taktigen Bluesschema und ist eines der beliebtesten Werke des österreichischen Crossover-Pianisten, Komponisten und Pädagogen. Die Transkription von Pawel Markowicz ist im Musikverlag Doblinger erschienen und erlaubt auch klassischen Musikern den Zugang zu dieser stimmungsvollen Komposition.

Das **Theme From „Sabrina“** stammt aus John Williams Oscar-nomierter Filmmusik zu Sydney Pollacks romantischer Gesellschaftskomödie aus 1995. Ähnlich wie in seinen Musiken zu „Catch Me If You Can“ oder „The Terminal“ sind auch in „Sabrina“ deutliche Jazzeinflüsse zu hören, was auf Williams rege Tätigkeit als Jazzpianist und -arrangeur im Hollywood der 50er Jahre rückweist. Die vorliegende Bearbeitung für Violine und Klavier widmete der u.a. durch seine 40-jährige Zusammenarbeit mit Steven Spielberg berühmte Komponist seinem musikalischen Weggefährten Itzhak Perlman.

Dreamscape III aus den „Three Dreamscapes for Solo Piano“ entstand 2011 und wurde im Rahmen der Aspen Music Festival and School in Colorado, USA uraufgeführt. Die Idee des Traumes als kreatives Potenzial des menschlichen Unterbewusstseins liegt den drei Stücken zugrunde. So nimmt die Entwicklung der anfangs ruhig pulsierenden Musik ihren Lauf – mit unerwarteten Wendungen, Verzerrungen und Erinnerungen.

Künstlerbiographien



Yury Revich

ist 22 Jahre alt und bereits jetzt ein überaus reifer und ernstzunehmender Musiker. Mit seinen Debüts in der Carnegie Hall sowie dem Teatro Alla Scala Milano, der Tonhalle Zürich, dem Tchaikovsky Konzert Saal u.a. sorgte er auch international für Aufsehen.

Er nimmt für Sony Classical, ARD, Odradek, Onepoint.fm sowie für BR, WDR, ORF, Chicago Classical, Radio France, Radio Slovenia, Radio Belgrad, Radio Orpheus, und viele andere Radio und TV Sender auf.

Yury Revich wurde 1991 in Moskau geboren. Er studierte in Wien und in Moskau bei G. Turchaninova, V. Pikayzen, V. Vorona, P. Vernikov und seinem Vater A. Revich.

Yury tritt oft in berühmten Sälen auf, wie z.B. der Carnegie Hall, der Mailänder La Scala, dem Wiener Musikverein, der Tonhalle Zürich, der Tchaikovsky Konzerthalle in Moskau, dem Gasteig in München und vielen mehr.

Als Solist spielt er mit Orchestern wie z.B. der Nord-West Deutschen Philharmonie, dem La Verdi Symphony Orchestra, dem Svetlanov Russian State Symphony, der Berliner Camerata, dem Amadeus Chamber Orchestra, dem I Pomeriggi Musicali Orchester, den Zagreb Soloists, dem Russian National Orchestra, dem Moscow Philharmonic Orchestra, den Moscow Soloists, dem Chamber Orchestra Kremlin, der European Chamber Philharmonie Dresden, dem Morocco Royal Symphony Orchestra, dem Azerbaijan State Chamber Orchestra und dem Finish Youth Symphony „Ristavesi“ etc.

Im Oktober 2012 erschien seine Debüt-CD „Russian Soul“ mit der Münchner Pianistin Valentina Babor bei ARS Produktion. Im Frühjahr 2013 erschienen zwei Romberg Alben mit Solowerken und einem Violinkonzert mit Orchester bei SONY Classical, sowie eine CD mit zeitgenössischen Werken von Antón García Abril. Bald kommen die neuen CDs von Yury auf Odradek „steps through the centuries“ und

OnePoint.FM „Mozart und Sarasate“ labels. Außerdem arbeitete Yury mit M. Pletnev, Zhang Xian, Y. Simonov, M. Bashmet, L. Dutton, G.Hoffman, D. Trifonov, L. Isakadze, B. Brovtsyn, R. Dubugnon, R. McDuffie u.a. zusammen.

Er ist Preisträger des „Young Musicians Award“ vom Beethoven Center Vienna und ein Botschafter desselben sowie der Internationalen Schule Amadeus. Er wird von der Rostropovich Stiftung unterstützt und erhielt in Russland die Auszeichnung „Für großzügige Taten zur Ehre des Vaterlandes“.

Pawel Markowicz

Pawel Markowicz (*1989 in Krakau) ist als Pianist, Dirigent, Komponist, Bearbeiter und Herausgeber tätig. Er wuchs in Österreich auf, maturierte am Musikgymnasium Wien und studierte Klavier, Dirigieren und Ensembleleitung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Konservatorium Wien Privatuniversität.

Sein Lecture-Recital Piano Suites from BAtoROCK mit Eigenkompositionen sowie seine Präsentationen über Symphonien von Shostakovich und Glass brachten ihm jeweils Abschlüsse mit Auszeichnung ein. Zu seinen Lehrern zählen Prof. Imola Joó, Prof. Roland Batik, Hyung-ki Joo, Ann Schein (Klavier) sowie Prof. Georg Mark, Thomas Doss und Andreas Stoehr (Dirigieren).

Sommerstudien bei namhaften Instituten wie der Aspen Music Festival and School, USA, und beim Filmkomponisten Conrad Pope vervollständigen seine Ausbildung.

Pawel Markowicz tritt als Solist und Begleiter in Europa und den USA auf, in Österreich u.a. im Musikverein Wien und beim Brucknerfest Linz. Er ist musikalischer Assistent bei Hollywood in Vienna, seine Kadenzen und Transkriptionen erschienen beim Musikverlag Doblinger. 2012 wurde ihm vom BMUKK das Startstipendium für Musik zuerkannt.

Was zur Wagner-Rezeption 2013 noch gesagt werden muss

von Alexander Fischerauer

„Wahn, Wahn, überall Wahn!“

Die ungeteilte Aufmerksamkeit, die man dem Komponisten Richard Wagner letztes Jahr gewidmet hat, beruhigt sich allmählich wieder. Endlich ist das Wagner-Jahr vorbei, wobei sich im Grunde nichts Wesentliches geändert hat. Eines scheint jedoch von Neuem bestätigt worden zu sein: Dass die Kontroversen um die Persönlichkeit Richard Wagners, die bereits zu seinen Lebzeiten ihren Anfang nahmen, auch in unserer Zeit immer wieder aufgegriffen werden.

Ob man dem „Phänomen Wagner“ dabei gerecht wird steht auf einem anderen Blatt. Verschiedenste Umstände und geschichtliche Ereignisse des 19. wie auch des 20. Jahrhunderts haben dazu beigetragen, ein einseitiges Wagner-Bild zu schaffen, das so verzerrt und oberflächlich in unsere Zeit hineinwirkt, wie dies bei kaum einem anderen Komponisten der Fall ist. Einer sachlicheren Rezeption stehen enorme Hindernisse im Wege, wobei besonders auf die Entfremdung des Werkes durch die Nationalsozialisten zu verweisen ist.

Die aktuelle Wagner-Rezeption wird auf einer breiten Ebene von Unsachlichkeiten und Missverständnissen geprägt. Es gibt keine Entschuldigungen dafür, dass im Jahr 2013, in dem der geschichtliche Abstand zu gewissen Ereignissen scheinbar groß genug sein müsste, eine kritische Diskussion höchstens am Rande der Gesellschaft geführt wird. Die Wagner-Literatur spricht in dieser Hinsicht Bände, wobei in der riesigen Menge an fabelhaftem Unsinn auch vereinzelte Perlen zu finden sind. Die dem deutschen Kulturkreis unangemessene Rezeption Richard Wagners ist manchen Autoren so aufgestoßen, dass sie hauptsächlich aus der Motivation, diese zu verbessern, d.h. die Vielseitigkeit dieses Charakters zu diskutieren, dem nicht zu erschöpfenden Fundus der Wagner-Literatur ein neues Buch hinzufügten.

„Es ist an der Zeit, die Wagner-Kritiker zu kritisieren, die sich aus Vorurteil oder Bequemlichkeit nicht um jederzeit zugängliches Quellenmaterial bemüht haben.“¹

Dieser Leitspruch ist auf einen Großteil aktueller Darstellungsweisen anwendbar. Buchtitel wie „Wagners Hitler“ oder „Richard Wagner das Pumpgenie“ stehen bereits durch ihre reißerischen Titel in der Tradition einer sensa-

tionslüsternen, modernen Pressekultur. Die grundlegende Intention eines solchen Buches und die damit verbundene emotionale Haltung gegenüber dem Komponisten machen die eigentliche Lektüre überflüssig, da ein historisch zuverlässiger (und das heißt auch weitgehend neutraler) Umgang mit der Thematik von vorneherein umgangen wird. Es versteht sich von selbst, dass derartige Biographien nicht ernstgenommen werden können, wobei dies leider recht häufig, wenn auch unterbewusst dennoch geschieht: Diverse nicht verifizierte Vorurteile werden geschürt und weiterverbreitet.

Das Problem mit Wagner lässt sich im deutschsprachigen Raum im Großen und Ganzen auf das Problem mit der eigenen Geschichte konkretisieren. Reich-Ranicki spricht vom „nationalen Minderwertigkeitskomplex der Deutschen“. Oder anders gesagt: Das Problem mit Wagner ist vordergründig ein gesellschaftliches Problem, das nur aus der Beschaffenheit der modernen Medien- und Informationskultur erklärt werden kann.

Informationen lassen sich perfekt in die Medienlandschaft integrieren, wenn sie von einer Einfachheit ihrer Struktur geprägt sind. Durch ihre unzweifelhafte Tendenz schließen sie in der Meinungsbildung nicht erwünschte Diskussionen aus und lassen sich mit den Prinzipien des *Mainstreaming* vereinen. Alles verkommt hierbei zur boulevardesken Floskelhaftigkeit.

Das besondere mediale Interesse um den Komponisten im Jahr 2013 konnte sich nicht anders, als auf gänzlich unhistorische Art äußern, um die Leitlinien unserer „Positivgesellschaft“² nicht zu stören.

Nach der Theorie des Philosophen Byung-Chul Han muss Information, um der Schnelligkeit der modernen Kommunikationsstrukturen zu entsprechen, möglichst geradlinig, ohne innere Widersprüche sein, weil jede Widersprüchlichkeit (Negation) eine Verlangsamung zur Folge hätte. D.h. eine problematische Darstellung einer Person mit ihren Widersprüchen, die gerade in Wagners Leben zahllos und für seinen Charakter bezeichnend sind, passt nicht in den technischen Ablauf der modernen Medienkultur.

Zu den folgenschweren Auswirkungen dieses gesellschaftlichen Systems zählt der Philosoph auch die allgemeine

¹ Weikl/Bendixen, Freispruch für Richard Wagner?, Leipziger Universitätsverlag, 2012, S. 14

² Byung-Chul Han, Transparenzgesellschaft, Matthes&Seitz, Berlin, 2012, S. 5

Verständnislosigkeit gegenüber Kunst und besonders der Musik.³ Dass seine theoretischen Reflexionen ihr Pendant auf musikalischer Seite ausgerechnet in der aktuellen Auseinandersetzung mit Richard Wagner finden, erhellt die Richtigkeit seiner Überlegungen: Die Literatur der letzten Jahre zeichnet sich klar durch ihre Unfähigkeit aus, der künstlerischen Seite dieses Menschen, also der Wesentlichen, gerecht zu werden.

Der berühmte Philologe Peter Wapniewski äußert sich unter Einbeziehung des besonderen Charakters der Wagnerischen Kunst zu dieser Problematik folgendermaßen:

„Wagner hat die Eigentümlichkeit, den Denkunwilligen kraft der den irdischen Horizont streifenden Gewalt seines Orchesterklangs von der Not des Denkens gnädig zu entbinden. Das aber heißt auch: an der denkenden Erfassung seines Werkes zu hindern. So erklärt es sich, dass die Geschichte der Deutung seiner Werke auch die Geschichte ihrer Umdeutung ist, – was zwar grundsätzlich für alle Beschäftigung mit Kunst, insbesondere dramatischer Kunst zutrifft, sich aber im Falle Wagners ungleich verheerender bestätigt und ausgewirkt hat als etwa im Falle Shakespeares oder Schillers.“⁴

Bei einem Universalgenie vom Format Wagners, der verschiedenste Künste in sein Werk integrierte (Musik, Dichtkunst, Schauspiel, Malerei, Bildende Kunst, Architektur) ist die Verständlichmachung seiner Person und seines Werkes eine schwierige Aufgabe, die ein Mensch allein kaum befriedigend zu lösen vermag. Anstatt den Versuch zu wagen, dieses wahrhaft phantastische Phänomen zu ergünden, wozu ein (laut Han in unserer Gesellschaft nicht vorhandenes) ästhetisches Bewusstsein erfordert wird, konzentriert sich die Literatur gemeinhin auf das Leben Wagners und schlachtet dieses nach trivialen Begebenheiten aus, um schließlich aus einer Mücke einen Elefanten zu machen.

Demgegenüber ist nicht zu verachten, dass es vereinzelte Versuche musikwissenschaftlicher Arbeit gibt, die sich sehr wohl um die künstlerischen Aspekte bemühen; Diese machen aber bei weitem nicht den Löwenanteil in der Literatur aus und sind durch ihren fachspezifischen Charakter auch nicht einem allgemeinen Interesse zugänglich.

Von den Medien, wie auch von diversen Museen werden solch fundierte, mit gründlich recherchiertem Quellenmaterial ausgestattete Arbeiten weitgehend ignoriert, worin meiner Meinung nach der entscheidende Fehler im Rezeptionsvorgang liegt, der in den von Han aufgezeigten „positiven“ gesellschaftlichen Strukturen begründet ist.

Ausgewiesene Fachleute werden selten konsultiert, man beruft sich vielmehr auf die gängige Literatur, von deren tendenziösem Charakter man sich in jeder Bibliothek leicht

selbst überzeugen kann. Mir geht es im Zusammenhang mit dem Wagner-Jahr darum, wie der Komponist in der Öffentlichkeit von verschiedenen Medien präsentiert wird. Anstelle einer umfassenden Literaturanalyse fasse ich die Hauptmotive, aus der die bewusste Verzerrung des Wagnerbildes entspringt im Punkt der nationalen Identität zusammen, wobei einige wenige, dafür um so bedeutungsvollere Aspekte das Identifikationsproblem Deutschlands mit Richard Wagner erkennbar machen sollen.

Das Problem der nationalen Identität

Wagner gilt weithin als das Urbild eines typisch deutschen Komponisten. Seine eigene Positionierung mit dem Erschaffen einer nationalen, deutschen Opernkultur hat nicht wenig zu dieser Stilisierung beigetragen. Es stimmt, dass Wagner sich selbst als zutiefst deutscher Komponist verstand, dass ein nicht zu unterschätzender Teil seiner Motivation der Etablierung eines nationalen Stils in Europa galt. Doch worin genau bestand eigentlich seine Leidenschaft und Solidarität gegenüber dem Deutschtum?

Der starke Wille, mit dem Wagner eine Kulturnation zu einigen versuchte, konnte nur aus den desolaten Zuständen entspringen, in der sich diese befand. Geschweige denn, dass im 19. Jh. davon gesprochen werden konnte, dass eine solche überhaupt bestehe.

Deutschland existierte nicht als souveräner Staat, sondern wurde nach den napoleonischen Befreiungskriegen durch den Wiener Kongress lediglich in einem Staatenbund von vielen einzelnen souveränen Staaten, zu denen auch Österreich gehörte, im „Deutschen Bund“ repräsentiert.

Diese Zustände ließen bei vielen Menschen, so auch im jungen Wagner die tiefe Sehnsucht nach Einigkeit, Freiheit und Unabhängigkeit aufkommen, die sich in Revolutionen (z.B. 1830 oder 1848) äußerten. Die Problematik einer Definition der eigenen, deutsch-nationalen Identität wurde oben als „nationaler Minderwertigkeitskomplex“ bezeichnet, der sich durch die deutsche Geschichte wie ein roter Faden zieht. Dass Wagner von dieser Identitätskrise wie viele andere betroffen war, darf man in der Zeit eines souveränen und geeinten Deutschlands nicht vergessen.

„Hatte ich im unwillkürlichen Drange dem, was ich als ‚deutsch‘ mit immer innigerer Wärme sehnsüchtig zu erfassen suchte, mich immer mehr zugewandt, so ging mir dies hier plötzlich in der einfachen, auf das bekannte alte Leid vom „Tannhäuser“ begründeten Darstellung dieser Sage auf.“⁵

Bezeichnend ist das suchende, sehnsüchtige Element im Auffinden eines irgendwie gearteten deutschen Geistes. Und worin findet Wagner diesen Geist? Lediglich auf zwei vereinzelt Seiten deutscher Kulturgeschichte: Der Geisteswissenschaft und der Kunst. Das politische Geschehen kritisierte er zeitlebens stark. In seiner Schrift *Was ist*

³ Ebd. S.25 und S.47

⁴ Müller/Wapniewski, Wagner Handbuch, Alfred Körner Verlag, Stuttgart, 1986, S. 236f.

⁵ Richard Wagner, Mein Leben, List Verlag, München 1963, S. 252

deutsch? lässt er kein gutes Haar am (mittlerweile bestehenden) deutschen Kaiserreich. Dazu gehört auch seine tiefe Abneigung gegen die sog. Tagespolitik. Wagner suchte die nationale Identität lediglich in der Kunst und beschränkte deren Wirkung aber bei weitem nicht nur auf den deutschsprachigen Kulturkreis. Es erscheint auch nur natürlich, dass ein gänzlich für die Kunst lebender Mensch die Lösungen für verschiedenste Probleme in derselben aufzufinden versucht.

Sein eigenes Verständnis zum Deutschtum begründete sich in Wahrheit überhaupt nicht auf das nationale, politische Element.

Deutschtum im Jahr 2014.

Unsere Situation unterscheidet sich maßgeblich von den Problemen des 19. Jahrhunderts, weist aber auf einer anderen Ebene einen ähnlichen Komplex im Umgang mit der Nationalität auf. Durch den schlimmen Missbrauch seiner Macht im 20. Jahrhundert scheint Deutschland so viel Schuld auf sich geladen zu haben, dass von der deutschen Öffentlichkeit eine ständige Bußfertigkeit eingefordert und zelebriert wird, um das Ausland zu befriedigen: „Ja, wir haben aus unserer Geschichte gelernt.“ Einige Beispiele werden das nahezu neurotische Geschichts-Bewusstsein (man könnte auch sagen: die Geschichtsverdrängung) erhellen:

Der deutsche Kabarettist *Serdar Somuncu* erhielt für eine Tournee Morddrohungen vom linken sowie rechtspolitischen Spektrum, musste aus Sicherheitsgründen von einem Polizeikonvoi ununterbrochen begleitet werden. Der Grund für die Aufregung: Er zitierte in seinem Kabarett auf humoristische Weise Passagen aus *Mein Kampf*.⁶

Ein weiteres Beispiel: Beim politisch rechts ausgerichteten Akademiker-Ball im Januar 2014 wurde die Wiener Innenstadt großflächiger abgesperrt, als beim Besuch des US-Präsidenten Obama. Grund der Aufregung hier: Um die Ballbesucher vor Übergriffen politischer Demonstranten zu schützen hielt es die Stadt für angebracht neben den Absperrungen Vermummungsverbote in 9 Bezirken auszusprechen.

Die Abwehrmechanismen gegen Alles, was mit der Geschichte der Nationalsozialisten irgendwie in Verbindung gebracht werden kann, sind in der deutschsprachigen Gesellschaft so tief verankert, dass sie mehr zur Verwirrung als zur Aufklärung der Geschichte beitragen.

Was bei Kabarettisten und Bällen medienwirksam in Erscheinung tritt, äußert sich auch in der Musikwissenschaft. So musste sich beispielsweise der Musikkritiker Alex Ross für sein Buch *The Rest Is Noise* den Vorwurf nationalsozialistischer Tendenzen gefallen lassen, weil er sich teilweise kritisch zur Musikentwicklung der Moderne geäußert hätte,

was die Nationalsozialisten ja auch getan hätten.

In diese Reihe gehört auch ein ironischer Kommentar, über den ich in einem Internetforum gestolpert bin und den ich hier sinngemäß wiedergebe: „Die deutsche Sprache weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem Nationalsozialismus auf. Man sollte daher eine neue Sprache erfinden.“

Die Sprödigkeit im Umgang mit der nationalsozialistischen Geschichte motivierte die stärksten und zugleich unhaltbarsten Vorurteile über Richard Wagner.

Es scheint, dass der Nationalsozialismus eine tiefe Kluft zwischen unserer Gesellschaft und der vergangenen deutschen Kultur geschlagen hat, die bis heute nicht überwunden werden konnte.

Dieses fatalistische Bild wurde von Richard Strauss beispielsweise in seinen *Metamorphosen* (1945) und *Vier letzten Liedern* (1949) festgehalten, die in einer nahezu endzeitlichen Stimmung den Untergang nicht nur der Romantik sondern des gesamten Erbes der europäischen Kultur beklagen.

Ältere Vertreter des deutschen Kulturerbes geraten in unserer Gesellschaft nahezu in Vergessenheit. Schriftsteller wie Goethe und Schiller werden bereits im deutschen Schulsystem als „schwierig“ empfunden und vermittelt. Der Umgang damit wird dort erzwungen, im Öffentlichen wie im Privaten hinterher logischerweise abgelehnt oder nivelliert.

Diejenigen Künstler, die jedoch vom Nationalsozialismus in irgendeiner Form anerkannt waren, müssen aus der deutschen Geschichtsverdrängung an die Oberfläche gezogen und zur Opferbank geführt werden (um ständige Bußfertigkeit zu demonstrieren). Dass es hierbei große Ungleichgewichte gibt, erhellt z.B. daraus, dass Beethoven, der tatsächlich auf einer breiten, nationalsozialistischen Ebene als Heros der deutschen Musik galt, überhaupt nicht aus diesem Gesichtspunkt beurteilt wird. Im Gegensatz dazu stellt man Wagner umso mehr an den Pranger, obwohl viele seiner Werke von der Führungsspitze wegen mangelnder Kompatibilität mit nationalsozialistischen Wertvorstellungen eigentlich abgelehnt wurden (besonders der *Parsifal*). Lediglich die persönliche Begeisterung Hitlers für diese Werke ermöglichten deren zahlreiche Aufführungen.

Im schlimmsten Fall wurden folgende Schlüsse mit einfachster (und darum bestechender) Logik gezogen: Hitler war verwerflich, Hitler mochte Wagner, darum muss Wagner verwerflich sein. Und mit dem nächsten Schritt ist man schon bei: Wagner muss der ideologische Vorreiter von Hitler gewesen sein.

Über solche Phantastereien wäre wahrscheinlich sogar E.T.A. Hoffmann in Erstaunen geraten.

Joachim Köhler, Autor des Buches „Wagners Hitler“, der diesen letzten Zusammenhang am lautesten ausposaunte, gestand später die unsachgemäße Behandlung dieses

⁶ vgl. Interview mit Holger Kreymeier: <http://fernsehkritik.tv/folge-72/>

Themas aus historischer Sicht. Das Buch steht trotzdem weiterhin in den Bibliotheken und wird verbreitet, gelesen und zitiert. Ein eine verfehmende, aus historischen Gründen in höchster Affektiertheit verfasste biographische Veröffentlichung lässt sich später nicht einfach zurückziehen. Ein verantwortungsvoller Umgang mit der vergangenen Kultur sollte eigentlich eine Leitlinie für jeden ernst zu nehmenden Biographen sein. Die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts muss ernster genommen werden, da helfen keine Polemik und keine kulturellen Opfergaben, die von den eigentlichen Problemen ablenken.

In diesem Sinne muss endlich die nationale Geschichte nicht verarbeitet, sondern sogar überwunden werden, um wieder einen tieferen, öffentlichen Umgang mit Wagner und allen anderen Vertretern deutscher Kulturgeschichte zu ermöglichen. Dass die innerliche, emotionale Haltung im gesellschaftlichen Bewusstsein einer solchen Vorgehensweise entgegensteht, darauf hat Serdar Somuncu mit seinem Kabarett in der höchstmöglichen aggressiven Form aufmerksam gemacht. Der gesellschaftliche Standpunkt wurde durch seine Show auf hässliche Weise deutlich. Die Wahrheit hat den unbequemen Zug öfter an sich, als den bequemen.

Mit diesem Artikel möchte ich dieser Polemik eine ernsthafte Diskussion an die Seite stellen, in der Hoffnung dass diese Thematik auch zukünftig auf einer breiteren Ebene diskutiert werden kann.

Freispruch für Wagner?

Die Vorwürfe, denen Richard Wagner in Biographien aller Art ausgesetzt ist, kreisen immer wieder um ähnliche Aspekte seines Lebens. Die Urteilssprüche kreisen oft um sein Verhältnis zu König Ludwig II, die Anklage bezichtigt den Komponisten der übermäßigen finanziellen Ausbeutung der bayerischen Staatskasse. Außerdem wird sein Umgang mit Frauen gerügt, besonders die Affäre um Cosima Bülow, seine spätere Ehefrau, die vorher mit dem ihm befreundeten Dirigenten Hans von Bülow verheiratet war. Der gewichtigste Vorwurf gilt jedoch dem Antisemitismus, den Wagner in *Das Judentum in der Musik* geäußert hatte, und der die verhängnisvolle Verbindung mit dem Nationalsozialismus bis heute besonders forciert.⁷

Aus den gründlichen Recherchen motivierter Musikwissenschaftler lässt sich der Wahrheitsgehalt diverser Unterstellungen überprüfen. Es folgen nun einige Sachverhaltsdarstellungen, die im Fundus der kritischen Wagner-Literatur durchaus gefunden werden können.

Der Vorwurf der finanziellen Ausbeutung des bayerischen Staates kann nur ordentlich untersucht werden, wenn Höhe und Herkunft der Summen genannt werden, die Wagner tatsächlich erhielt. Nach Manfred Egers ausführlicher Quellenforschung erhielt Wagner demnach über einen Zeitraum

⁷ Die Bedeutung des Antisemitismus in Wagners Leben, die einem beständigen Wandel unterlag, verweise ich auf meine diesbezügliche Beschreibung in *Contrapunkt*, Nr. 4, *Richard Wagner und die Religion*

„von 19 Jahren (...) von Ludwig insgesamt 562 914 Mark. Darin sind Gehälter, Mieten, Geldwert der Sachgeschenke und auch 75 000 Mark für den Bau des Hauses Wahnfried inbegriffen. Der Gesamtbetrag macht nicht ganz den siebten Teil eines Jahresetats der Zivilliste (4,2 Millionen Mark) aus, über den der König allerdings nur zu einem Drittel frei verfügen konnte. (...) Seine Schlösser kosteten ihn 32,4 Millionen Mark, – ihn allein, nicht den Staat, der nach dem verlorenen Krieg mit Preußen 51 Millionen Mark an Reparationen bezahlte. Allein für die Einrichtung des Schlafzimmers in Herrenchiemsee wandte der König rund 652 000 Mark auf – 90 000 Mark mehr als für Wagner insgesamt, und die Brautkutsche für die königliche Hochzeit, die dann nicht stattfand, kostete 1,7 Millionen Mark. (Meyerbeer erhielt für 100 Aufführungen seiner Oper *Der Prophet* in Berlin 750 000 Mark Tantiemen).“⁸

Wenn man diese Zahlen gegeneinander abwägt, wird schnell ersichtlich wie lächerlich klein sich die Gelder, die an Richard Wagner wohl gemerkt im Lauf von 19 Jahren flossen, im Verhältnis allein zu einem Schlafzimmer (!) des Königs verhalten.

Richard Wagner und die Frauen – eine ganz eigene Facette der Wagner-Rezeption, und nicht die rühmlichste, ist nun der Abgesang: Für mich ist es völlig unverständlich, wie man einem Künstler ein paar wenige Liebesaffären (von denen nicht belegt ist, ob viele über den platonischen Charakter hinausgingen) so dermaßen zur Last zu legen und sich als Biograph gleichzeitig als Moralapostel zu betätigen. Wagner hat die Unbeständigkeit seines Liebeslebens offen gestanden. Ebenso beschreibt er in seiner Biographie ehrlich sein wechselhaftes Temperament, das v.a. seine erste Frau Minna zu bändigen und zu tragen hatte. Auch die männlichen Haupt-Figuren seiner Opern sind Männer, die an den Frauen und der Liebe regelmäßig scheitern: Da gibt es *Wotan*, der seine Untreue frech zu behaupten weiß („Wandel und Wechsel liebt, wer lebt“), *Tannhäuser*, der seine Elisabeth schrecklich betrügt, *Lohengrin*, der seine Geliebte verlässt, *Siegfried*, der in Gunters Gestalt seine Brünnhilde zur Liebe zwingt usw. Was Wagner nie getan hat, nämlich sich in Liebesdingen als Moralapostel aufzuspielen wird von seinen Biographen auf breiter Basis übernommen. Darf ein Mensch in seinem Leben etwa nur einen Partner haben? Muss ein Mensch von Anfang an sein Liebesglück finden, um andernfalls moralisch verworfen zu werden? Eine Gesellschaft, die das verlangt, kann nur als extrem prüde und realitätsfremd bezeichnet werden. Gerade Wagners Opern können uns hierin eines Besseren belehren. Reich-Ranicki äußerte in Abwandlung eines Brecht-Zitates:

„Unglücklich das Land, das von seinen Dichtern Heldentum erwartet.“⁹

⁸ Wagner-Handbuch, Müller/Wapnewski, Alfred Kröner Verlag, 1986, Stuttgart, S. 171

⁹ Reich-Ranicki in der Fernsehsendung *lauter schwierige Patienten*, <http://www.youtube.com/watch?v=dksetll5sls>

Neue Musik – Perspektiven für Komponistinnen und Komponisten

von Mathias Johannes Schmidhammer

Neu**e Musik.** Ein Begriff, der nichtssagender wohl nicht sein könnte. Und doch ist das sehr wohl ein Begriff, unter dem wir uns etwas vorstellen können und zwar nicht nur einen Zeitraum, sondern auch gewisse Stilmerkmale. Oder besser gesagt: Wir können relativ genau benennen, welche Stilmerkmale *nicht* dazugehören.

Keine Tonalität, keine allzu klaren Rhythmen, keine klischeehaften Formkonzepte, wie etwa die Sonatenform etc. Das riesige Feld der Populärmusik zählen wir in unserem üblichen Sprachgebrauch auch nicht dazu.

Die „Neue Musik“ ist also meines Wissens etwas wirklich ganz Neues in der Musikgeschichte: Erstmals definiert sich eine Musikrichtung eher dadurch, was sie *nicht* ist, als dadurch, was sie ist.

Dass die einzelnen Ausformungen dieses Stils vollkommen unterschiedliche Formen annehmen können, versteht sich von selbst, was die Frage aufwirft, ob man Neue Musik überhaupt als einen „Stil“ bezeichnen kann.

Bis inklusive der Romantik bezeichnen wir Musik aus einer bestimmten Zeit mit einem bestimmten Wort und differenzieren kaum zwischen „Epoche“ und „Stil.“

Ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tun wir uns bereits sehr schwer, die Musik zu kategorisieren, wir helfen uns mit dem Begriff „Moderne“ (für die Musik ca. bis 1945), aber wir benutzen eine Vielzahl von Stilbezeichnungen: Expressionismus, Neoklassizismus etc.

Im späteren 20. Jahrhundert fällt es uns aber sogar immer schwerer, Komponierende einem bestimmten Stil zuzuordnen, wir sprechen von Personalstilen und davon, welcher stilistischen Elemente (zB minimalistische Elemente, serielle Elemente etc.) sich eine Komponistin oder ein Komponist bedient.

Also scheint zumindest für uns heute die „Neue Musik“ eine Ansammlung an Komponierenden mit verschiedenen Personalstilen zu sein, deren Gemeinsamkeiten darin liegen, wie sie *nicht* komponieren.

Was heißt diese Situation nun für angehende Komponistinnen und Komponisten? Wie schafft man es, sich als Komponistin oder Komponist zu positionieren, wenn es keinen allgemeinen Stil gibt, den man verfolgen kann, oder mit dem man auch ganz bewusst brechen kann?

Wenn man „eh alles“ machen kann, was ist dann noch wirklich neu und aufregend? Und kann man irgend etwas über die mögliche Zukunft der Neuen Musik sagen?

Positionierung

Ich glaube, für eine Positionierung als Komponistin oder Komponist ist es sehr wichtig Visionen zu haben. Zu wissen, was man mit einem Stück beim Hörer erreichen möchte, und dann auch sich genau zu überlegen, *wie* man dies anstellen möchte.

Die meisten Stücke, die als „nicht gelungen“ bezeichnet werden, kranken an einem dieser Punkte:

Entweder der Komponist oder die Komponistin wusste nicht so recht, was er bzw. sie mit

diesem Stück eigentlich wollte, oder die Umsetzung etwa in Form der Instrumentation oder in Form des Aufbaus des Stückes war nicht gelungen.

Hat man erst einmal für sich selbst Klarheit über diese beiden Punkte, so ist dies ein wichtiger Schritt in Richtung Positionierung, denn man hat dann eher Klarheit darüber, wie man komponieren will, und wie nicht. Um Klarheit zu erlangen, ist es selbstverständlich sehr hilfreich, einfach viel Musik gehört zu haben, damit man auch weiß, wie Andere ähnliche Aussagen wie die eigenen bereits in Klänge geformt haben, bzw. wovon man sich unbedingt abgrenzen möchte.

Was ist noch neu?

Die Frage danach, was wirklich noch neu und aufregend ist, wird nach meinem Empfinden zu oft gestellt. Ich finde nämlich, dass Neuerungen in der Musikgeschichte nie um ihrer selbst willen entstanden sind, sondern dass das, was eine Komponistin oder ein Komponist mit Musik erreichen wollte, neue Ausdrucksmittel *verlangt* hat.

Aus diesem Grund hat Beethoven die Sonatenform stark an ihre Grenzen geführt und aus dem selben Grund haben sich einige komponierende kurz nach Ende des 2. Weltkrieges der Elektronik zugewandt.

Wenn man also krampfhaft versucht, etwas neu zu erschaffen, ist es so, wie wenn man krampfhaft versucht, ein technisches Gerät zu erfinden: Es wird vermutlich nicht gelingen, und wenn doch, ist die Sinnhaftigkeit des Ergebnisses stark anzuzweifeln.

Wirkliche Neuerungen entstehen aus Notwendigkeit heraus, wenn also die Zeit „reif“ für eine bestimmte Art zu komponieren ist. Für uns angehende Komponistinnen und Komponisten bedeutet dies meiner Meinung nach einfach, dass man Musik schreiben soll, die man selber gerne hören möchte, die einem quasi „noch fehlt.“ Dann kann es ohne Weiteres passieren, dass

einmal genau aus der Notwendigkeit heraus etwas ganz Neues und noch Unerhörtes gelingt.

Die Zukunft der Musik

Ebenso problematisch finde ich die Frage, wie sich die Musikgeschichte weiter entwickeln könnte.

Es ist zugegebenermaßen eine nette Gedankenspielerei, ebenso wie die Frage, wie Mozart komponiert hätte, wenn er 70 geworden wäre, aber leider ebenso gut bzw. schlecht beantwortbar.

Wir wissen noch nicht, welche KomponistInnen mit welchen persönlichen Visionen und Interessen und welchem musikalischen Hintergrund in Zukunft Werke komponieren werden, und wenn wir dies nicht wissen, können wir auch nicht wissen, wie diese Werke aussehen werden.

Und das ist auch gut so: Denn eine Musik, von der man, bevor sie überhaupt komponiert wurde, schon weiß, wie sie aussehen wird, kann meiner Meinung nach nicht interessant und hörenswert sein.

Ich finde auch, dass eine gewisse Linearität in (musik-)geschichtlichen Prozessen erst im Nachhinein sichtbar (oder hineingelesen?) wird, warum sich also jetzt schon den Kopf über die Zukunft zerbrechen?

Man sieht, auf angehende Komponistinnen und Komponisten warten viele Fragen und Herausforderungen, die jede und jeder für sich selbst beantworten und lösen muss.

Ich hoffe, dass die Ergebnisse davon ebenso unterschiedlich und einzigartig sind, wie die Persönlichkeiten der einzelnen Komponierenden.

Musikrätsel

1		2		3	4	5	6
	■		■	7			
					■	■	
8	9		10			11	■
12				■	■	13	14
15				16	17	■	
18			■	19			
20			21			■	■
	■	■	22				23
24				■		■	

Waagrecht

- 1 Figur aus Cosi fan tutte
- 7 erfolgreiches Unternehmen
- 8 Stimmritze
- 12 unbest. Artikel
- 13 Konjunktion
- 15 Zitrusfrucht
- 18 Computernetzwerk
- 19 Opernzyklus von R. Wagner
- 20 blaue Alpenblume
- 22 Frucht des Ölbaums
- 24 aus Speck gewonnene Substanz

Senkrecht

- 1 Spieltechnik bei Streichinstrumenten
- 2 Widerhall
- 3 Zahl
- 4 engl. Nein
- 5 Personalpronomen
- 6 Großvater
- 9 indonesische Insel
- 10 engl. Zehn
- 11 Adverb
- 14 vorderer Schiffsteil
- 16 heiliger Gegenstand
- 17 der selben Meinung
- 21 elektrisch geladenes Teilchen
- 23 Personalpronomen

Auflösung Rätsel Ausgabe 9

M	U	N	D	H	A	R	M	O	N	I	K	A
A	R	I	A	■	G	E	I	G	E	N	■	C
N	■	G	■	■	■	Z	■	■	■	T	■	A
U	N	E	N	D	L	I	C	H	■	O	■	P
S	O	L	L	■	O	T	■	■	I	N	■	E
K	■	■	■	■	B	A	S	S	■	A	A	L
R	U	M	B	A	■	T	■	T	O	T	A	L
I	N	U	I	T	■	I	D	A	■	I	■	A
P	■	S	■	■	■	V	E	R	B	O	T	■
T	R	E	M	O	L	O	■	R	■	N	E	U

Contra.punkt

Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden. Um die Zeitschrift weiterhin herausgeben und vor allem drucken zu können, sind wir zum einen auf eine breitere Leserschaft, als auch auf weitere Mithelfer angewiesen.

Haben Sie Interesse daran, die Zeitschrift selbst mitzugestalten (sei es durch die Abfassung von Artikeln oder Ideen für Layout, Webseite etc.)? Dann wenden Sie sich bitte direkt an die Redaktion:

redaktion.contrapunkt@gmail.com

Neue Mithelfer würden wir mit Freuden begrüßen.

Gedruckte Ausgaben

Wenn Ihnen die Zeitschrift gefallen hat, und Sie diese gerne in *gedruckter* Form erhalten möchten, können Sie ein Abonnement abschließen oder dem Verein Contrapunkt e.V. beitreten. Mit einem Abonnement unterstützen Sie das Fortbestehen der Zeitschrift und erhalten vier mal jährlich eine Ausgabe derselben zugesendet.

Mit einer Vereinsmitgliedschaft erhalten Sie zusätzlich Informationen zu den Vereinsaktivitäten (wie etwa Konzerte, Vorträge und Exkursionen), die für Vereinsmitglieder kostenlos oder ermäßigt sind. Sie sind überdies eingeladen, sich an den Aktivitäten des Vereins zu beteiligen, sowie bei den Mitgliederversammlungen Ihre eigenen Ideen einzubringen.

Der Verein bildet die Basis für einen kulturellen Austausch zwischen beliebigen interessierten Kunstfreunden. Über Ihre Mitgliedschaft würden wir uns sehr freuen. Die Kosten für die Vereinsmitgliedschaft und das Jahresabonnement sind gleich, bei einer Vereinsmitgliedschaft entfallen allerdings die Versandkosten.

Die Arbeit an einem solch großen Projekt bringt natürlich auch Unkosten mit sich. Von der Finanzierung der notwendigen Software für das Design, die Erhaltung der Webseite bis hin zum Druck der Zeitschrift will vieles bedacht sein. Über Sponsoren und Spender würden wir uns sehr freuen. Gerne stellen wir Ihnen eine steuerlich absetzbare Spendenquittung aus.

Bestellung eines Abonnements

Ein Abonnement können Sie entweder im Internet auf der Webseite www.contrapunkt-online.net abschließen oder per Post bestellen: Füllen Sie dazu das Formular auf der nächsten Seite aus und senden Sie es an:

Contrapunkt e.V.
z.H.. Alexander Fischerauer
Alois-Harlander-Str. 7A
84034 Landshut

Der Preis für ein Jahresabonnement oder eine Vereinsmitgliedschaft (Jahresbeitrag) beträgt:

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende
16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten **4 €** jährlich für das Abonnement
(Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

Eine Vereinsmitgliedschaft können Sie auf unserer Webseite oder per Post beantragen. Wenn Sie einen schriftlichen Antrag stellen möchten, können Sie das Formular auf der nächsten Seite ausfüllen und zusätzlich zum Abonnement die Vereinsmitgliedschaft beantragen. Die Vereinssatzung können Sie auf unserer Webseite einsehen oder schriftlich anfordern (sh. obige Adresse).

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-Mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben). Spenden können Sie entrichten an:

Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.
VR-Bank Landshut
Kontonr.: 143 7887
BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

Die Herausgabe erfolgt durch den Verein

Contrapunkt e.V.

Vereinssitz in Alois-Harlander-Str. 7A, 84034 Landshut

E-mail: vorstand@contrapunkt-online.net

Redaktion

Alexander Fischerauer

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

J. Walker

A. Fischerauer

P. Markowicz

J.M. Schmidhammer

Druck

Musikhaus Doblinger, 1100 Wien

Abonnement der Zeitschrift Contrapunkt

Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnement der Zeitschrift Contrapunkt. Dieses beinhaltet vier gedruckte Ausgaben pro Jahr. Das Abonnement kann unter Einhaltung einer einmonatigen Frist gekündigt werden. Andernfalls wird es nach einem Jahr automatisch verlängert. Ihre Daten werden vereinsintern gespeichert und nicht an Dritte weitergegeben.

Ich möchte zusätzlich die Vereinsmitgliedschaft beantragen und akzeptiere darüber hinaus die Bestimmungen der Vereinssatzung: ja / nein

Vor- und Zuname

Adresse (Straße, Hausnummer)

PLZ

Stadt

Telefon

E-Mail (optional)

Kontoverbindung:

Kontoinhaber

Kreditinstitut

Kontonummer

BLZ

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass der fällige Betrag per Lastschriftverfahren von meinem Konto abgebucht wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist die Kopie eines Schüler/Studentenausweises beizulegen.

Ort, Datum

Unterschrift

Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 15.07.2013

Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet.

S. 1: <http://images01.kurier.at/46-52135260.jpg/1.375.262>

S. 2: <http://cdn8.openculture.com/wp-content/uploads/2013/10/immanuel-kant.jpg>

S. 8: Privat, mit freundlicher Genehmigung des Rechteinhabers

S. 11: Privat, mit freundlicher Genehmigung des Rechteinhabers

S. 13: Privat, mit freundlicher Genehmigung des Rechteinhabers

Hinweis zur nächsten Ausgabe

Die folgende Ausgabe wird einige Neuerungen enthalten. Durch die bereits im Vorwort angekündigten Änderungen unserer Strukturen wird ein neues Lektoren und Redaktionsteam beteiligt sein.

Ein kleiner Vorgeschmack kann schon gegeben werden: Eine neue Sparte, die sich mit aktuellen Buch- und/oder CD-Präsentationen beschäftigt, ist in Planung.

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

Dorotheergasse 10 | 1010 Wien Tel.: +43/1/515-05-0

www.doblinger-musikverlag.at