

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 11 | Mai 2014 | € 4,90



DAS GOLDMUND QUARTETT

Mit Beethovens c-moll Quartett op.18/4

Erstmalig in einer Video-Produktion

IM INTERVIEW

Kammersänger Ferruccio Furlanetto



*Musik des Weltalls und Musik der Meister
Sind wir bereit in Ehrfurcht anzuhören,
Zu reiner Feier die verehrten Geister
Begnadeter Zeiten zu beschwören.*

*Wir lassen vom Geheimnis uns erheben
Der magischen Formelschrift, in deren Bann
Das Uferlose, Stürmende, das Leben
Zu klaren Gleichnissen gerann.*

*Sternbildern gleich ertönen sie kristallen,
In ihrem Dienst ward unserm Leben Sinn,
Und keiner kann aus ihren Kreisen fallen
Als nach der heiligen Mitte hin.*

Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel



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



Kammersänger Ferruccio Furlanetto

Diese Ausgabe schließt gewissermaßen einen Abschluss als auch einen Neubeginn in sich. Sie ist die letzte in dem altgewohnten, aber überkommen Design. Die nächste Ausgabe wird sich bereits in einer komplett überarbeiteten neuen grafischen Umgebung präsentieren.

Aber nicht nur die „Verpackung“ wird erneuert, das Magazin wird um einige neue Sparten und Ideen erweitert, wovon bereits in diesem Heft ein Anklang zu finden ist. Die Rede ist vor allem von den Produktionen, die gemeinsam mit jungen, vielversprechenden Künstlern gemacht werden: Ab sofort werden die herkömmlichen Audio-Produktionen durch Videoaufzeichnungen ersetzt. Damit soll ein unmittelbarer Bezug des Zuhörers zur musikalischen Interpretation geschaffen werden.

Zusammen mit dem Goldmund-Quartett wurde die erste Videoproduktion von Contrapunkt realisiert. Die Musiker präsentieren sich darüber hinaus in einem Interview, das interessante Einblicke in ihre kammermusikalische Arbeit liefert.

Ein weiteres Interview führte Renate Publig mit dem Kammersänger Ferruccio Furlanetto. Im Gespräch gibt er tiefe Einblicke in seine musikalische Arbeit.

Ein Themenkreis, wie könnte es anders sein, ist wieder der Neuen Musik vorbehalten. Diesmal werden in zwei Artikeln besondere Aspekte derselben untersucht: Zum einen der ästhetische Wert der zeitgenössischen Musik besonders im Vergleich mit der modernen Architektur, zum anderen die frappierenden Verflechtungen der Schweizer Neuen-Musik-Szene mit dem dortigen Rundfunk seit den 1960er Jahren.

Das gegenwärtige gesellschaftliche Bewusstsein für das europäische kulturelle Erbe ließe sich auch auf die Neue Musik ausweiten. Wie die Kunst der vergangenen Epochen durch alle Ebenen der Öffentlichkeit, von der Schulbildung bis hin zu aktuellen Kinofilmen, vermittelt wird ist ein fruchtbarer Diskussionsstoff, dem ebenfalls ein eigener Artikel gewidmet wurde.

Dieses Ausgabe erweist sich durchgehend als ein Diskurs zu einem brandaktuellen gesellschaftlichen sowie künstlerischen Themenkreis. Viel Spaß beim Lesen dieser letzten und doch das Zukünftige leise ankündigenden Ausgabe wünscht

i.N. der Redaktion,
Alexander Fischerauer



**Das Goldmund
Quartett**

–

S. 8

Ferruccio Furlanetto

**Es reicht nicht,
lediglich schön zu
singen**

–

S. 10



**Zur Problematik der
Vermittlung unseres
kulturellen Erbes**

–

S. 20

Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Das Goldmund Quartett <i>im Gespräch und mit einer Videoproduktion</i>
Seite 10	Ferruccio Furlanetto – Es reicht nicht, lediglich schön zu singen <i>Interview geführt von Renate Publig</i>
Seite 14	Über den ästhetischen Wert der Neuen Musik <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 20	Zur Problematik der Vermittlung unseres kulturellen Erbes <i>von Lena Fischerauer</i>
Seite 22	Der Schweizer Rundfunk und die Neue Musik in der Zeit von 1960 bis 1990 <i>von Jürg Jecklin</i>
Seite 24	Musikrätsel
Seite 25	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 26	Impressum
Seite 27	Bildnachweis

Das Goldmund Quartett

im Gespräch mit Alexander Fischerauer



Im Sommer spielen wir einige Konzerte, z.B. in München, bei einem Festival in Hamburg und wir werden zum ersten Mal in Spanien bei einem Festival in Granada auftreten. Manchmal sind wir mehrere Wochen 24 Stunden zusammen, das ist dann wirklich sehr intensiv.

Wie lange spielt ihr schon zusammen? Habt ihr in der aktuellen Besetzung begonnen?

Drei von uns waren auf der selben Schule und wir kennen uns schon seit der 6. Klasse. Außerdem waren wir zusammen in der Jugendakademie der Musikhochschule München und haben schon viel Kammermusik oder gemeinsam in verschiedenen Orchestern gespielt. Unseren ersten großen gemeinsamen Auftritt zu viert hatten wir im Sommer 2010 im Prinzregententheater in München. Im Rahmen eines Benefizkonzerts haben wir dort mit einem weiteren Cellisten Schuberts Streichquintett gespielt.

Ihr seid nur Männer? War das so geplant?

Das ist eher Zufall. Es hat zwar durchaus Vorteile, allerdings haben wir auch gemerkt, als wir beispielsweise wir ein Konzert mit einer Pianistin gegeben haben, dass eine Frau im Ensemble für die Probenatmosphäre durchaus förderlich sein kann. Unter Männern geht es manchmal einfach etwas gröber zu

Was kommen jetzt für Projekte auf euch zu?

Ganz aktuell fliegen wir übermorgen nach Südfrankreich auf einen Meisterkurs mit Günther Pichler. Besonders freuen wir uns auf den Meisterkurs mit Alred Brendl im Sommer. Da wir im Moment in verschiedenen Städten studieren (München, Nürnberg und Wien) nutzen wir die Meisterkurse als intensive Vorbereitung auf Konzerte und die Wettbewerbe, die wir uns vorgenommen haben. Im August nehmen wir am Orlando Competition in den Niederlanden teil, danach kommt der Schubertwettbewerb und der deutsche Musikwettbewerb.

Ihr wirkt als Gruppe sehr harmonisch. Wenn ihr so viel Zeit miteinander verbringt, kommt es manchmal zu Reibereien?

Vor allem in stressigen Zeiten kann das passieren. Wir haben deshalb die Ansage „zu intensiv!“ vereinbart. Wenn jemand es sagt, muss demjenigen mehr Freiraum geschaffen werden. Manchmal braucht man dann einfach mal fünf Minuten Pause voneinander. Dass wir uns schon so lang kennen, ist ein großer Vorteil. Natürlich gibt es manchmal Streit - ohne geht es ja gar nicht - aber wir haben gelernt, mit Konflikten umzugehen.

In den Proben richten wir uns nach demokratischen Entscheidungen. Wenn wir uneinig sind, hört einer etwas entfernt von der Gruppe zu und danach richten wir uns. Wenn einer von weiter weg hört, nimmt er den Klang objektiver wahr. Oft probieren wir verschiedene Varianten aus und entscheiden uns dann für eine. Wenn wir Stücke länger liegen gelassen haben, kommt es vor, dass wir doch andere Varianten wieder bevorzugen.

Wie sieht es mit eurem Repertoire aus? Habt ihr Schwerpunkte, z.B. eine bestimmte Epoche?

Dafür ist es noch zu früh. Wir sind noch so jung, dass es erst einmal wichtig ist, sich ein möglichst breites Repertoire anzueignen. Bei großen Wettbewerben werden beispielsweise 12 Streichquartette verlangt. In der Zukunft wollen wir uns um die Zusammenarbeit mit Komponisten bemühen, mit denen wir gemeinsam ihre Stücke erarbeiten. Besonders viel haben wir bisher Klassik gespielt, vor allem Haydn. Als Vater des Streichquartetts ist seine Musik eine gute Basis. Sie kultiviert den Quartettklang.

Von welchen Lehrern habt ihr besondere musikalische Impulse bekommen?

Wir haben mit vielen Lehrern gearbeitet, da wir es wichtig finden verschiedene Betrachtungsweisen kennenzulernen. Man muss sich dann natürlich für eine Richtung entscheiden, mit der man sich identifizieren kann. Mit Gerhard Schulz vom Alban Berg Quartett und Hariolf Schlichtig vom Cherubini Quartett haben wir bisher am meisten gearbeitet.

Habt ihr schonmal eine Aufnahme gemacht?

Unsere erste Aufnahme war ein Live Mitschnitt von einem Konzert in der Hochschule in München im Rahmen der „Tage der Kammermusik“. Erfreulicherweise sind in Folge dessen weitere Konzertmitschnitte entstanden. Im Mai dieses Jahres wird zum Beispiel ein Konzert von uns im BR gesendet

Die erste DVD Aufnahme haben wir jetzt mit Contrapunkt gemacht, es war wirklich eine tolle Session und hat Riesenspaß gemacht. Vielen Dank dafür.

Video Produktion

In dieser Contrapunkt- Ausgabe startet die traditionelle Produktion mit einer Premiere: Zusammen mit dem Goldmundquartett wurde die Audio-Produktion um eine Videoaufzeichnung erweitert.

Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit können Sie wie gewohnt auf unserer Webseite www.contrapunkt-online.net anhören und ansehen. Viel Vergügen wünscht die Redaktion.

Das Goldmund-Quartett

***Florian Schötz - 1. Violine
Pinchas Adt - 2. Violine
Christoph Vandory - Viola
Raphael Paratore - Violoncello***

***mit
Beethovens Streichquartett
op. 18 Nr. 4***



Ferruccio Furlanetto – Es reicht nicht, lediglich schön zu singen

von Renate Publig

Der italienische Bass Ferruccio Furlanetto ist im August 2014 bereits zum zweiten Mal zu Gast beim Carinthischen Sommer. Im heurigen Recital präsentiert er unter anderem den Zyklus ‚Lieder und Tänze des Todes‘ von Modest Mussorgsky sowie Lieder von Sergei Rachmaninov, ein Repertoire, welches er bereits mit Erfolg dem Publikum der Wiener Staatsoper vorgestellt hat.

Zudem stand Furlanetto soeben in einer bewegenden Vorstellung von Jules Massenets Oper Don Quichotte auf der Bühne: Die San Diego Opera wählte dieses Werk für ihre letzte Aufführung, bevor das Opernhaus wegen unüberbrückbarer finanzieller Hürden den Betrieb einstellte.

Im folgenden Interview mit Renate Publig spricht Furlanetto, seit 2001 Kammersänger der Wiener Staatsoper, über seine Vorliebe für dramatische Rollen, für russisches Repertoire und für Lieder.

Herr Kammersänger, Sie kommen von einer sehr ungewöhnlichen Opernaufführung. Don Quichotte von Jules Massenet ist für sich genommen schon ein berührendes Werk, diese Oper über den Idealisten, der bereit ist, für seine Träume gegen die sprichwörtlichen Windmühlen zu kämpfen. Das Opernhaus San Diego, das Ihnen sehr am Herzen liegt, hat nun seine Pforten geschlossen, die letzte Vorstellung war eben Don Quichotte.

Die letzte Vorstellung fand am 13. April statt. War es tatsächlich der Schwanengesang dieses Opernhauses? Wenn ja, wenn San Diego wirklich mit Don Quichotte seine letzte Aufführung gezeigt hat, dann war das ein sehr poetisches Ende.

Es gab eine Schlussgala, zu der wir Sänger zwar eingeladen waren, wir haben jedoch nicht teilgenommen. Was hätten wir dort auch tun sollen, feiern?

Danach war niemandem zumute. Die Atmosphäre war sehr angespannt, sehr emotional. Vor dem Haus wurden Kerzen aufgestellt, wie eine Mahnwache.

Unser eigentliches Ziel sollte es sein, diese Insel der großen Kunst zu retten, für die Opernliebhaber und für die jungen Menschen, die gerade ihren Bezug zur Oper gewonnen haben.



In einem Interview gaben Sie an, dass Ihnen die Partie des Don Quichotte persönlich am Nächsten ist. Was zeichnet diese Figur aus?

Don Quichotte ist mittlerweile tatsächlich so etwas wie eine Herzenspartie. Die Figur selbst ist ein Mythos, eine Erfindung, ein idealistischer Charakter. Quichotte ist ein alter Mann, der für seine Ideale kämpft, und der durch ein langes, durch ein verrücktes Leben gegangen ist.

Er lebt durch Poesie, durch Schönheit, durch Liebe, durch Natur, und er liebt die Menschen, Sonne, Tiere, Regen. Er

liebt alles. Aber zudem ist diese Oper meisterhaft komponiert, Massenet schenkt uns hier eine herrliche Musik, man hat Momente der Vergeistigung, der Läuterung. Durch Rollen wie Boris Godunow oder Filippo II erhält ein Sänger viel Anerkennung, wenn man das so ausdrücken möchte.

Aber Don Quichotte zu singen ist Magie, und ich verstehe nicht, warum diese Oper nicht öfter gespielt wird. Die Reaktion im Publikum ist immer die gleiche, die Zuhörer sind gefangen, zu Tränen gerührt, ganz egal, ob die Oper konzertant oder szenisch gebracht wird.

Denn alles, was dieses Werk übermitteln will, ist Liebe und Poesie! Aber das sind Themen, die im Augenblick nicht sehr in Mode sind; es ist offenbar wichtiger, über Blut, Krieg und Mord zu sprechen.

Welche Opernrollen außer Don Quichotte faszinieren Sie?

Mich interessieren keine Partien, in denen es im Prinzip ausreicht, schön zu singen, bei denen es aber nicht darum geht, eine Person, eine Persönlichkeit darzustellen. Der Zaccaria aus Nabucco ist so ein Beispiel.

Die Partie habe ich 31 Jahre gespielt, sie ist schön zu singen, aber langweilig. Man geht auf die Bühne, bekommt einen Stab in die Hand und singt eben diesen äußerst schwierigen Part. Hingegen Boris, Filippo oder Giovanni - diese Partien sind eine Herausforderung.

Man muss diese Personen gestalten, ihnen ein Profil geben, und das ist natürlich wesentlich interessanter.

All diese Partien haben Sie in Wien sehr oft gesungen, wobei Sie sich mittlerweile von den Mozartpartien verabschiedet haben?

Früher habe ich sehr gerne den Figaro gespielt, aber mit den Jahren wird das Herumtollen auf der Bühne leider anstrengend. Den Don Giovanni würde ich natürlich nach wie vor gerne singen.

Diese Partie ist ein Mythos wie Don Quichotte, eine Figur, die vielleicht jeder Mann gerne verkörpern würde aber nicht sollte.

Doch sind wir ehrlich: Auch wenn der Don Giovanni kein konkretes Alter hat, möchte das Publikum dennoch jemanden sehen, dem sie glauben, dass alle Frauen verrückt nach ihm sind. Im Zweifelsfall also einen jüngeren Darsteller.

Zu Figur des Filippo II in Giuseppe Verdis Don Carlo gibt es viele unterschiedliche Interpretationen. Ihre zeichnet sich durch eine besonders „menschliche“ Darstellung aus.

Man kann den König beispielsweise als trockenen, kalten Despoten spielen; das finde ich jedoch nicht sehr herausfordernd. Mir geht es darum, mehr als eine Seite eines Charakters zu zeigen, eine vielschichtige Person.

Filippo ist zu seiner Zeit einer der mächtigsten Männer der Welt. Fern von seinem Thron wird er jedoch zu einem Mann, der Gefühle wie alle anderen Menschen hat, zum Beispiel das der Einsamkeit, wie seine große Arie „Ella

giammai m'amó“ eindrucksvoll beweist. Wenn man die Rolle so gestaltet, kann man viel mehr Klangfarben einsetzen, und die Partie erhält mehr Facetten.



Sie singen Boris Godunow in verschiedenen Fassungen.

Wie schwierig ist es, zwischen den Versionen zu wechseln? Ursprünglich befürchtete ich, dass das schwierig wäre. Die Herausforderung liegt natürlich in den vielen kleinen Unterschieden. Wenn man nicht in seiner Muttersprache singt, ist man andererseits umso konzentrierter.

Ich habe das Werk nun innerhalb kurzer Zeit erst in der Urfassung, dann in der längeren Mischfassung, jetzt wieder in der Urfassung gesungen, die Umstellung war kein Problem.

In Wien wird die Urfassung gespielt, die mit dem Tod des Zaren endet. In dieser Produktion ist Boris eine zutiefst menschliche Figur; man fühlt mit diesem Boris, mit seiner Verzweiflung, man ist berührt von seinem Tod.

Ich singe diese Partie nun seit 15 Jahren, in dieser Zeit habe ich mich weiterentwickelt, wodurch sich naturgemäß auch die Interpretation mancher Partien ändert. Für mich ist der Boris sehr menschlich, er ist von Zweifeln gepackt und verfällt immer mehr dem Wahn.

In seinem Roman unterstellt Alexander Puschkin Boris Godunow den Mord am Zarewitsch. Das wurde zwar historisch nie nachgewiesen, Boris könnte jedoch zumindest von dem Plan gewusst haben, möglicherweise hat er Schuiski – der vielleicht der Täter war! – sogar mit dem Mord beauftragt. Aber ich glaube nicht, dass Boris den Mord selbst begangen hat.

Das kann ich in den Worten, in der Musik, die er zu singen hat, nicht finden. Doch wenn man einem Menschen etwas lange genug einredet, beginnt dieser zu zweifeln.

In Ihrem Repertoire findet sich auch zeitgenössische Musik: Ildebrando Pizzetti komponierte „Assassinio nella cattedrale“ von 1955 bis 1957. Diese Oper steht nur selten auf dem Spielplan?

Diese Oper ist fantastisch komponiert, das Libretto nach T. S. Eliots „Murder in the Cathedral“ erzählt eine packende Geschichte, und die Rolle des Thomas Becket ist natürlich hochinteressant.

Die Partie habe ich letztes Jahr in San Diego gesungen. Die Oper wurde übrigens 1964 auch schon in Wien aufgeführt (elf Jahre nach der Uraufführung), unter Herbert von Karajan, der modernen Stücken gegenüber nicht besonders aufgeschlossen war.

Sie wurde in deutscher Sprache aufgeführt, mit Hans Hotter in der Hauptrolle.

Warum die Oper nicht öfters aufgeführt wird, weiß ich nicht. Es gibt für Mailand eine sehr schöne Produktion von Yannis Kokkos, dem Regisseur von Boris Godunow hier in Wien. Die Übernahme dieser Produktion wäre sicher nicht kostspielig, das Werk ist klein besetzt.

Man könnte das Interesse wecken, indem man mit einem Werk wirbt, das Karajan schon 1964 aufgeführt hat! Oper bedeutet, Kultur zu machen; und man muss es ausnützen, wenn man ein Publikum hat, das für neue Stücke aufgeschlossen ist.

Es gibt Gespräche über Aufführungen in der Kathedrale von Canterbury, wo man von der Idee begeistert ist. Canterbury selbst hat genügend Chöre, und wenn man z. B. John Eliot Gardiner und dessen Orchester gewinnen könnte, ließe sich das Projekt realisieren.

Gibt es noch neue Partien, die Sie gerne singen möchten?

Lange Zeit wollte ich den Ochs von Lerchenau aus dem Rosenkavalier von Richard Strauss machen. Es gab sogar Pläne für eine Aufführung in San Diego. Ich musste jedoch einsehen, dass es nicht vernünftig ist, eine Partie aufzuführen, die derart viele gesprochene Dialoge enthält, die nicht in der eigenen Muttersprache sind. Man muss ehrlich zu sich sein: Es gibt so viele großartige Sänger, die den Ochs gesungen haben, mit denen muss ich mich nicht messen. Diese Partie überlasse ich dann doch lieber meinen deutschsprachigen Kollegen.

Ein großer Wunsch war aber Chowanschtschina von Musorgsky. Und dieser Wunsch wird in Erfüllung gehen, im November 2014 habe ich in Wien mein Debut als Fürst Igor Chowanski!

Die Frage über Regisseure und Dirigenten ist Ihnen schon oft gestellt worden, stattdessen möchte ich über Bühnenpartner und deren Bedeutung sprechen.

Wenn es um Opern wie Boris Godunow oder Don Carlo



geht, wo man sehr von den Reaktionen der anderen handelnden Personen abhängt, ist die Qualität der Zusammenarbeit mit den Bühnenpartnern von extremer Wichtigkeit. Eine Aufführung ist für mich ideal, wenn der Bühnenpartner eine ähnliche Auffassung von einem Stück hat. Ich erinnere mich gerne an den Don Giovanni in Salzburg, die Inszenierung von Patrice Chéreau.

Mit einem Kollegen wie Bryn Terfel macht es unglaublich Spaß, die Beziehung zwischen Leporello und Don Giovanni herauszuarbeiten und darzustellen!

Umgekehrt erinnere ich mich an eine Produktion von Don Carlo. Der Bariton, der als Posa besetzt war, hatte schon im Vorfeld große stimmliche Schwierigkeiten, was ihn nicht davon abhielt, bei allen Proben voll auszusingen. Bei der Premiere war bereits nach dem Duett mit Don Carlo zu hören, dass Posas Stimme nicht durchhalten würde.

Die große Szene zwischen Filippo und Posa zu singen, wenn man in den Augen des Partner nur noch blanke Verzweiflung sieht, machte es sehr schwer.

Diesen Dialog, der für das Stück so wichtig ist, möchte man *gestalten*, und von der anderen Seite kommt – nichts. Wenn das passiert, dann ist man nicht mehr in seinem Charakter, sondern man singt nur einfach die Noten, die im Klavierauszug stehen. Wenn in Opern wie Boris, Don Carlo oder Don Giovanni etc. eine der Hauptfiguren ausfällt, ergibt das einen Dominoeffekt, die ganze Produktion fällt in sich zusammen!

Operngesang unterscheidet sich wesentlich von Liedgesang, wo liegen für Sie persönlich die größten Unterschiede, die größten Herausforderungen?

Ein Liederabend erfordert mehr Konzentration: Über eine Stunde lang volle Aufmerksamkeit auf Text, Klangfarben etc. In der Oper hat man doch zwischendurch Pausen.

Es ist schön, in der Oper für ein paar Stunden einen anderen Charakter anzunehmen, wie Filippo oder Don Quichotte – im Lied ist man aber viel präsenter, man muss mehr Farben zeigen.

Wo liegen für Sie die Unterschiede zwischen Orchester- und Klavierbegleitung?

Wenn man die Chance hat, mit einem Pianisten wie Weissenberg zusammenzuarbeiten, erlebt man eine unglaublich tiefe musikalische Zusammenarbeit. Man geht viel unmittelbarer aufeinander ein und erzielt dadurch ein feineres Ergebnis. Ich fühlte mich absolut geborgen.

In meiner langen Opernkariere kann ich mich nicht erinnern, dieses Gefühl der Geborgenheit bei Orchesterbegleitung empfunden zu haben, wobei es natürlich viel schwieriger für einen Dirigenten ist, einen Sänger mit einem kompletten Orchester zu begleiten! Das habe ich nur bei Karajan erlebt, auch mit Solti, dessen frische Tempi fantastisch waren.

Beim Carinthischen Sommer treten Sie nun bereits zum zweiten Mal auf, Sie präsentieren diesmal ein russisches Programm mit Liedern von Mussorgsky und Rachmaninow.

In den 90er Jahren studierte ich mit Alexis Weissenberg diese Lieder von Mussorgsky und Rachmaninow ein, die wir auch in einem Liederabend im Musikverein präsentierten. Diese Lieder sollten auf CD aufgenommen werden, auf dem Label Sony, dessen Klassikzweig unglücklicherweise kollabiert ist.

Nach der Erkrankung von Weissenberg wollte ich diese Lieder erst lange Zeit nicht singen, bis sich 2010 die Möglichkeit einer Einspielung auf Prestige Classics ergab, einem sehr jungen Label. Igor Tchetuev ist ein junger Pianist, mit dem ich sehr gut zusammenarbeite; ich fühle mich von ihm sehr gut begleitet.

Wir haben diese Lieder 2013 im Rahmen der Solistenkonzerte in der Wiener Staatsoper präsentiert, und nun freue ich mich sehr, sie in der Stiftskirche Ossiach zu singen, die einen wunderschönen Rahmen für Liederabende bietet. 2012 durfte ich dort bereits Schuberts Winterreise singen!

In einer fremden Sprache zu singen, ganz besonders einen kompletten Liederabend, ist eine große Herausforderung. Wie bereiten Sie sich darauf vor?

Man muss die Texte inhaltlich verstehen, aber man muss auch die Bedeutung der einzelnen Worte kennen. Man muss wissen, was die jeweilige Phrase genau beinhaltet. Dann muss man einerseits an der Aussprache arbeiten, um einen möglichst authentischen Ausdruck zu erzielen; man muss jedoch zusätzlich die richtigen gesanglichen Klangfarben für eine Sprache finden, die Vokale richtig positionieren. Was auf Italienisch gut klingt, muss nicht automatisch auf Russisch passen! Ich habe ein gutes Gespür für Sprachen: Das nenne ich mein musikalisches Ohr, und natürlich versuche ich, das einzusetzen.

Sie erwähnten bereits die Winterreise. Auch dieser Zyklus ist als CD bei Prestige Classics erschienen. Wie sind Sie auf diesen Zyklus gekommen?

Der Wunsch, diesen Zyklus zu singen, besteht schon sehr

lange. Ich habe um 1992 mit dem Einstudieren der Winterreise begonnen, wieder mit Alexis Weissenberg. Mitte der 90er Jahre war sogar eine Aufführung geplant.

Aber ich musste damals feststellen, dass ich für diesen Zyklus noch nicht reif war. Jetzt, knapp 20 Jahre später, sind die Klangfarben da. Meine Seele war bereit. Ich habe mir in diesen Jahren viele Versionen angehört, und wenige haben mich inspiriert.

Viele Interpretationen empfand ich „nur“ als schön gesungen, das war mir zu wenig. Die Aufnahme, die wirklich zu mir gesprochen hat, war jene von Hans Hotter aus dem Jahr 1943. Für diesen Künstler hatte ich immer eine starke Vorliebe. Ich kann sehr gut nachempfinden, was er mit seinem Gesang ausdrücken möchte.

Sie haben Forstwirtschaft studiert, ein Fach, das eine gewisse Verbundenheit mit der Natur erfordert. Nun beschreibt die Winterreise eine Wanderung durch die Natur, auch wenn die Schilderung darüber, wie sich die Landschaft verändert, natürlich die inneren Zustände und Vorgänge widerspiegelt. Inwieweit beeinflusst Ihr Zugang zur Natur Ihre Interpretation der Winterreise?

Da darf ich schon früher ansetzen: Ich besuchte eine humanistische Schule, in welcher Latein, Altgriechisch, Italienische Geschichte etc. gelehrt wurde.

Damals fragte ich mich zwar, warum ich mich mit diesen Fächern beschäftigen muss, heute jedoch weiß ich es zu schätzen, denn diese Erziehung ist essentiell dafür, einen offenen Geist zu entwickeln!

Daraus resultierte meine Beschäftigung mit Forstwirtschaft, die wiederum diese Affinität zur Natur bewirkte, durch die ich meine Umgebung, die Menschen, die Sonne, den Regen bewusster wahrnehme.

Erst wenn man dieses Stadium erreicht hat, ist man de facto reif, die Winterreise zu singen. Man achtet nicht mehr nur auf Schöngesang, der natürlich wichtig ist.

Der Focus vielmehr liegt darauf, die Veränderungen, die sich in der Natur und in einem selbst abspielen, intensiv wahrzunehmen und zu transportieren.

Es ist berührender, Gefühle mittels Klängen auszudrücken, die nicht ganz so „rein“ sind, die jedoch zum Publikum „sprechen“!

Wird es weitere Liederabendprojekte geben?

Ich sehe mich in erster Linie als Opernsänger. Diese beiden Programme möchte ich noch gerne öfter singen, ein neues Liederrepertoire werde ich jedoch wahrscheinlich nicht einstudieren. Aber ganz ausschließen möchte ich es nicht!

Nachtrag der Redaktion:

Am 19. Mai 2014 meldete die San Diego Opera, dass aufgrund von Sponsoren und einer Crowdfunding Kampagne genügend finanzielle Mittel aufgetrieben werden konnten, um das Opernhaus zumindest eine weitere Saison zu bespielen.

Über den ästhetischen Wert der Neuen Musik

oder ein Plädoyer für die moderne Architektur

von Alexander Fischerauer

Die europäische, zeitgenössische Kunst zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie sich Beurteilungskriterien mit aller Kraft entziehen möchte; Sie soll keinerlei Ansätze für Bewertungskriterien liefern. In diesem Sinne macht sie glauben, eine ästhetische Kritik ihres Gegenstandes verhindern, gar unmöglich machen zu können.

Auf der anderen Seite werden einzelne Kunst-Sparten zu genreübergreifenden Werken zusammengestimmt, oder Einflüsse aus einer anderen Kunstform geltend gemacht.

Das wird auch mit schlagkräftigen Worten benannt: Typisch für die moderne Typologie hängt man vor herkömmliche, in ihrer Bedeutung eigentlich klare Begriffe ein bestimmtes Präfix (das ist schon alles, was zur Modernisierung nötig ist), Ausdruck dafür, dass alles und nichts darunter verstanden werden könne. In diesem speziellen Fall wird Kunst *interdisziplinär* und *interkulturell*.

Wenn man eine Kunst die Sphäre einer anderen streifen lässt, sie vereinen möchte zu neuen Formen, kommt es doch auf gewisse Prinzipien an, die sich gegeneinander abgrenzen lassen.

Gäbe es diese Unterschiede nicht, ließen sich die Künste überhaupt nicht differenzieren und es wäre überall nur eine einzige Kunstform möglich. Solche Kriterien, und mögen sie zunächst nur ganz äußerliche sein, definieren grundlegende Eigenschaften.

In diesen Formen liegt immer eine Idee verborgen, die zur künstlerischen, sinnlichen Vermittlung antritt und mal mehr, mal weniger deutlich erscheint. Die verschiedenen Möglichkeiten sinnlicher Wirkung hat einen enormen Einfluss auf die Kunstrezeption.

Die durch ein Kunstwerk vermittelte sinnliche Anschauung bestimmt, in welchem Maße die ursprüngliche Idee der Kunstgattung ausgedrückt wird.

Die sinnliche Anschauung ist das, was in der ursprünglichsten und einzig sinnvollen Absicht *Ästhetik* genannt wurde. Die ästhetischen Abhandlungen der Aufklärung thematisieren, ähnlich wie die Moderne, zu einem guten Teil die Grenzen und Überschneidungsmöglichkeiten der Künste. Darunter fallen Werke wie z.B. Lessings *Laokoon*, Kants *Kritik der Urteilskraft*, Schillers *Über naive und sentimentale Dichtung* uvm.

Vom sinnlichen Verhältnis zur Kunst (also dem ästhetischen), das sich im ersten Moment recht abstrakt ausnimmt, hängt auch die moderne, allgemeine Rezeption der verschiedenen Künste ausschließlich ab.

Dabei sticht die Tatsache ins Auge, dass die verschiedenen zeitgenössischen Kunstformen in der Öffentlichkeit extrem unterschiedlich wahrgenommen werden. Daraus folgt:

Die europäische Kunst-Rezeption ist einem gewaltigen Ungleichgewicht unterworfen.

Für die vergangenen Kunstepochen lässt sich bestimmen, welche welchen aufeinanderbezogenen Wert die Künste innehaben. Die große Kulturepoche der Romantik hatte die Musik als oberste aller Künste proklamiert, während die Literatur, Malerei, Schauspielkunst und Architektur bei aller Größe ihr als Begleiter auf dem Fuße folgten.

Um nur ein Beispiel für diese Ansicht anzuführen: Der berühmte Philosoph des 19. Jahrhunderts, Arthur Schopenhauer räumte der Musik das absolute Primat vor allen anderen Künsten ein.

„Auf unserm Standpunkte daher, wo die ästhetische Wirkung unser Augenmerk ist, müssen wir ihr [der Musik] eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unser selbst beziehende Bedeutung zuerkennen (...)“¹

Als eine beklemmende Auswirkung dieser ungeheuren „Macht“ der Musik ist zu betrachten, dass die Errungenschaften dieser Glanz-Zeit uns im Musikleben bis heute nahezu unverändert begleiten:

Die Instrumente, die Größe des Orchesterapparats, die Funktion der Konzertsäle stammen aus dieser Epoche. Zum ersten Mal in der europäischen Musik-Geschichte stehen wir einem Instrumentarium gegenüber, das seit 100 Jahren quasi unverändert geblieben ist, obwohl dieses seit ihrer Entstehung eigentlich permanentem Wechsel unterworfen war.

Interessanter Weise hantiert die ach so „neue“ Musik schließlich mit diesen uralten, völlig überkommenen Mit-
1 A. Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung, Band I, Suhrkamp Verlag, 1960, Stuttgart/Frankfurt a.M, S. 357

teln: Instrumenten, Partituren, Konzertsäle, alle in ihrer vom 19. Jahrhundert vorgegebenen Funktion. Selbst in der elektronischen Musik, die die Möglichkeit hätte, sich dieser Mittel gänzlich zu überheben, werden überwiegende alte Instrumente eingesetzt, die dann elektronisch entfremdet werden.

Die Rezeption der Künste in unserer Gesellschaft ist der empirische Indikator, der zu den objektiven Prinzipien, einer gedanklichen Ordnung der Künste in unserer Zeit hinführt.

In unseren Tagen ist die Musik (als *neue Musik*) die niedrigste und unwürdigste Erscheinungsform aller Kunstformen. Sie nimmt im öffentlichen Bewusstsein eine Stellung ein, bei der man nicht einmal von Ignoranz sprechen kann, sondern eher von einem absoluten Nicht-Wissen, einer totalen Unkenntnis.

Der künstlerisch nicht vorgebildete Teil der Gesellschaft hat von der Existenz der neuen Musik als solcher nicht einmal den Hauch einer Ahnung, selbst die höchste Schulbildung vermittelt als höchstes der Gefühle die bereits fast 100 Jahre alte Zwölftonmusik.

Die professionellen Musiker geben sich ihr fast ausschließlich im Austausch gegen Kapital hin, von wenigen Ausnahmen abgesehen, was einen Vergleich mit einer erniedrigenden Buhlschaft provozieren könnte.

Besonders im Profi-Bereich liegt die Identifikation mit dieser Art von Kunst weit hinter dem zurück, was man von einer im wahrsten Sinne des Wortes „zeitgenössischen“ Musik erwarten würde.

Eine Erklärung dieses Phänomens scheint das unerbittliche Primat der Musik des 19. Jahrhunderts zu sein, das bis heute die klassische Musik-Szene weltweit beherrscht. Die Musiker fühlen sich natürlicherweise nicht nur zu ihren *alten* Instrumenten, den *alten* Konzertsälen hingezogen, sondern auch zur *alten* Musik, die Ihnen viel näher zu stehen scheint als die abstrakte neue Musik.

Die ausdrückliche Mehrzahl der professionellen Musiker praktiziert unbeeindruckt von allen neueren Bestrebungen. Besonders gilt dies von den berühmtesten, zugleich qualitativ hochwertigsten Kulturstätten der Musik:

Den großen Opernhäusern in Wien, Berlin, München, Mailand, New York und Sydney, den Konzerthäusern wie dem *Goldenen Saal* in Wien, dem *Concertgebouw* in Amsterdam, der *Laeisz-Halle* in Hamburg uvm., in denen Neue Musik nur als Ausnahme, als besondere Ergänzung zum gewöhnlichen Programm gegeben wird, wenn überhaupt.

Soviel zum Bereich der Musik. Ein außenstehender könnte nach diesen Erläuterungen vermuten, dass die anderen zeitgenössischen Künste ähnliche Rezeptionsmuster beim Publikum aufweisen. Das ist aber erstaunlicherweise nicht der Fall.

Ganz anders sieht es z.B. mit der modernen Architektur

aus: Sie wird auf breiter gesellschaftlicher Basis akzeptiert, bestaunt und bewundert, selten verworfen. Sie ist nicht nur das Objekt touristischer, photographisch ausbeutender Bewunderung, sie verkörpert Lebensgefühl und Kraft-Bewusstsein einer modernen Gesellschaft, z.B. die riesigen, beeindruckenden Hotelbauten in den Vereinigten Arabischen Emiraten, die Skyline von Manhattan, die Firmensitze der großen Konzerne wie Siemens oder BMW in München, die politischen Schauplätze wie das EU-Parlament in Straßburg oder das Vienna International Center in Wien.

Dabei fühlen sich die Architekten, die ausführenden Künstler gar nicht gesellschaftlich bedroht oder eingeschränkt in ihrem Wirkungskreis, im Gegenteil leben sie ihre Visionen ungehindert, in einem Bewusstsein der künstlerischen Freiheit aus.

Warum sind Architektur und Musik solch starke Antipoden innerhalb der zeitgenössischen Kunst?

Die völlig ungleichartig Wahrnehmung der neuen Musik und der zeitgenössischen Architektur liegt nicht in ihrer „Modernität“, ihrem zeitgenössisch spezifischen Charakter begründet.

Sie geht auf die grundsätzliche Gegensätzlichkeit dieser Kunstformen zurück, auf die Ideen, die durch sie ausgedrückt werden. Ihre moderne Erscheinungsform erhellt lediglich, warum die Architektur zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte den obersten Rang bekleidet, aber nicht, warum sie der Musik entgegengesetzt ist.

Die objektive Idee in der Architektur

Wenn Architektur als Kunst betrachtet wird, erkennt man ihren Gegenstand in der Verarbeitung und Organisation der Baustoffe.

In der sinnlichen, ästhetischen Wahrnehmung eines architektonischen Kunstwerkes kommen zwei grundsätzliche Eigenschaften der Baustoffe in Betracht: Deren Schwere und deren Starrheit.

Der Widerspruch zwischen diesen Naturkräften, der zum Boden strebenden Schwere und die das Gebäude aufrecht haltenden Starrheit, wird von Schopenhauer eindrücklich beschrieben:

„Wenn wir nun die Baukunst (...), abgesehen von ihrer Bestimmung zu nützlichen Zwecken, (...) betrachten; so können wir ihr keine andere Absicht unterlegen als die, einige von jenen Ideen, welche die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind, zu deutlicher Anschaulichkeit zu bringen: nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfsten Sichtbarkeiten des Willens sehn wir schon sein Wesen sich in Zwietracht offenbaren: denn eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige Stoff der schönen Architektur: ihn auf mannigfalti-

*ge Weise deutlich hervortreten zu lassen ist ihre Aufgabe.*² Ausgehend von dieser Darstellung erscheint die Architektur der Moderne in einem ganz klaren Licht:

Weil sie als moderne Architektur noch immer Architektur, d.h. Baukunst bleibt, hat sie ihren grundlegenden Charakter nie abgelegt. Sie verwendet Baustoffe, die sie zu Gebäuden formt, das hat sich nicht verändert und wird sich nicht verändern, ohne dass sie aufhören würde, Architektur zu sein.

Die Ideen der Schwere und Starrheit bilden noch immer ihr Element, auch wenn diese, als der von Schopenhauer beschriebene Gegensatz in der modernen, theoretischen Diskussion nicht in demselben Sinne vorkommen.

Der moderne Charakter, das negierende, aufbegehrende Element der Architektur gegen das Alte und Überkommene lag und liegt darin, die von Schopenhauer erwähnte „nützliche Zweckmäßigkeit“ völlig zu überwinden, um von allen äußerlichen Zwecken unabhängig, also frei zu sein.

Dass dies eigentlich schon immer und grundsätzlich die Bedingung der **Architektur als Kunstform** ist, kann nicht als eine Erfindung der Moderne angesehen werden, genügte dieser jedoch zur Begründung der Modernen Architektur bis zum heutigen Tag, weil sie den **Grad der Freiheit**, den sie einforderte, im Verhältnis zu den vorherigen Epochen explodierend, geradezu exponentiell steigerte.

Mit dieser im 20. Jahrhundert unter schweren Opfern errungenen zweckgelösten Freiheit begnügte sich also die moderne Architektur. Sie ging ganz in den neuen Baustoffen Stahl-Beton-Glas auf, die sie zur Betonung ihrer Freiheit vorzüglich verwenden konnte.

Sie übt sich seither darin, unkonventionelle, unmöglich erscheinende Gebäudeformen zu erfinden, die den Gegensatz der Schwere und Starrheit aufs Schärfste herausbilden, in nie geahnte Größen potenzieren.

Damit bietet die moderne Architektur sogar eine enorme Steigerung gegenüber den vorhergehenden Epochen. Sie ist damit ein im modernen Stadtbild ständig präsenter Gegenstand der Schopenhauerisch verstandenen „schönen“ Kunst, auch wenn man das innerhalb der Moderne niemals beabsichtigt hat, weit davon entfernt, dass man davon sprechen oder es eingestehen würde.

Schönheit bezeichnet bei Schopenhauer nicht ein subjektives Wohlgefallen, sondern einen Gegenstand, der für eine kontemplative, ästhetische Erfassung geeignet ist.

Die himmelwärts strebenden Wolkenkratzer eröffnen dem beobachtenden Auge unmittelbar das Kräftespiel der Schwerkraft, sie führen ihn auch ohne die Absicht des Architekten in das Reich der elementarsten Naturkräfte und beschäftigen Einbildungskraft und Verstand zugleich,

wodurch Kant den Charakter des Schönen bezeichnet. Sogar ein anderer, noch stärkerer Natureindruck wird durch die moderne Architektur möglich.

Wenn die Kräfte in einen Gegensatz getrieben werden, der unmöglich erscheint, sodass man den Eindruck hat, das Gebäude müsse eigentlich einstürzen, wobei es durch die Kraft der Stahlkonstruktionen dennoch getragen wird, (wobei früher aufgrund mangelnder, entsprechender Baustoffe solche Gegensätze einfach nicht möglich waren) kann bei der Betrachtung durch die Bedrohlichkeit, die scheinbare Gefahr des Einsturzes das Gefühl des *Erhabenen* zart und leicht erweckt werden, was eigentlich auf reine Naturgegenstände begrenzt ist und gegenüber der älteren Architektur eine nicht unwesentliche Erweiterung darstellt.

Die subjektive Erkenntnis der Naturkräfte in den Bauten der Architektur wirkt sich zuletzt auf deren gesellschaftliche Wahrnehmung frappierend aus.

Selbst eine im rudimentärstem Zustande errichtete Lehmhütte drückt andeutungsweise die Ideen der Schwere und Starrheit aus. Die moderne Architektur ist aber weit davon entfernt, diese Ideen nur anzudeuten: Sie hat sie hypostasiert, sie lässt das scheinbar Unmögliche in die Erscheinung treten und drückt damit symbolisch zuletzt den technischen und ökonomischen Fortschritt der Menschheit im 21. Jahrhundert aus.³

In ihrem gewaltigen Wirkungskreis inszeniert sie die Macht der Banken sowie der großen Konzerne, die Bedürfnisse einer Wohlstandsgesellschaft, deren Luxusbedürfnis und Dekadenz, aber auch die völlige Vernichtung und Bedeutungslosigkeit des Individuums, in gigantischen, tausende Arbeiter verschlingenden Bürobauten.

Deshalb ist die moderne Architektur insgesamt und objektiv betrachtet, ein würdiger, andauernder Gegenstand ästhetischer Betrachtung innerhalb unserer Gesellschaft.

Der Architekt selbst hat hierbei jedoch eigentlich keinen direkten Bezug zu derselben, er bewegt sich in einer Sphäre, die dem gewöhnlichen Bildungsbürger durchaus unzugänglich ist.

Aber die unbeabsichtigten sinnlichen Eigenschaften seiner Werke, und seien sie noch so ungewollt, können den Charakter der Baukunst niemals verleugnen.

Eben dieser Umstand, dass sie ihren Charakter niemals verleugnet hat und dies auch nicht wollte, weil man etwas ganz anderes dafür gehalten hat, unterscheidet die architektonische Kunst von ihren Geschwistern. So konnte sie nach der überwundenen Romantik von der unwichtigsten zur höchsten Stufe aufsteigen.

Mir sind schon mehrmals, von Kunst und Kultur in ihrem Leben nahezu unberührt, Menschen begegnet, die laut eigener Aussage die moderne Architektur der alten vorziehen, diese lieber „mögen“, ohne auch nur jemals mit den Prinzipien Man wage nicht zu fragen, was die Neue Musik über das 21. Jahrhundert ausdrückt, die Antwort wäre obsolet

² ebd. S. 303

pien oder ästhetischen Ideen der modernen Architektur in Berührung gekommen zu sein.

Es herrscht hier eine für die moderne Kunstauffassung paradoxe Erscheinung: Die Architekten, die aus völlig anderen Beweggründen, als zu gefallen, ihre Werke planen (man darf vermuten, dass solch eine Absicht von ihnen sogar bewusst negiert wird und in der Konzeption zugunsten der künstlerischen Freiheit völlig vernachlässigbar ist), gefallen durch ihre Bauten zuletzt doch, was immerhin ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Rezeption ist.

Dies ist ein Beispiel dafür, dass eine Kunst, nur weil sie im Allgemeinen gefällt oder akzeptiert wird, nicht gleich den Anspruch der Trivialität verdient.

Vor der Moderne war dieses Paradox auch gar kein Thema, paradox ist dieser Umstand nur in einer von unnatürlichen Grundsätzen heimgesuchten Kunstepoche.

Im Bereich der anderen Künste konnte ich diesem Phänomen keine analogen Erfahrungen zur Seite stellen, weil deren Existenz denselben Personen nicht einmal bekannt war (insbesondere die der neuen Musik). Dieses einfache Beispiel, lässt sich leicht durch eigene, entsprechende Befragungen wiederholen.

Trotz allem darf man nicht übersehen, dass die moderne Architektur von Elementen geprägt wird, die in starken Kontrast mit dem rein ästhetischen Erfassen der architektonischen Form treten. Wer kennt nicht den Effekt des Kitschig-Banalen, den die Innenausstattung einer völlig überladene Barockkirche auslösen kann? Das Ringen der verschiedenen Eindrücke miteinander gleicht einem Vexierbild.

In der Moderne treten weniger kitschige, als vielmehr die Einbildungskraft hemmende und störende Elemente auf. Gebäude, die sehr klobig ausfallen, mehr in die Breite als in die Höhe wachsen, in unangenehmen Farben und chaotisch angeordneten Linien, Ecken und Kanten können den Eindruck des ästhetisch Schönen, der durch die bloße Form ausgelöst wird völlig vernichten.

Die ästhetische Form ringt also mit den sie verneinenden Elementen und wird je nach Fall stärker empfunden (Gefühl des Schönen) oder negiert (Gefühl der Unlust, des Hässlichen).

Man sollte sich also auch nicht zu großen Illusionen hingeben: Wie in so mancher Barockkirche die reine ästhetische Auffassung abgelenkt und verhindert wird, so geschieht dies nur allzu häufig in der modernen Architektur. Als Beispiel dafür kann man etwas das Gewandhaus in Leipzig betrachten, in dem die ästhetische Betrachtung eigentlich völlig vernichtet wird und das abstoßend hässliche Element hervortritt.

Übergang zur Musik

Die moderne Architektur hat ein weiteres erstaunliches Phänomen aufzuweisen. Manche ihrer Künstler werden dem zunächst gewählten Beruf abtrünnig und wechseln hinüber in eine der „niedrigeren“ Künste.

Ein prominentes Beispiel hierfür ist etwa Prof. Renée Levi, die von der Architektur zur Malerei übergang. Für unsere Darstellung besonders interessant ist jedoch Yannis Xenakis, der, vormals Architekt, später ein bedeutender Komponist der zeitgenössischen Moderne wurde. Umgekehrt gibt es solche Wechsel nicht, von der zeitgenössischen Musik in die Architektur. Warum verhält sich dies so?

Die erste oberflächliche, aber naheliegende Erklärung scheint auf der Hand zu liegen: Die zeitgenössische Komposition erfordert zu ihrer Ausübung so schwammige wie einfach anzuwendende Prinzipien, dass auch bei völlig anderweitiger Ausbildung jederzeit ein Wechsel in sie möglich ist, um mit etwas Geschick sogar noch zu einiger Größe innerhalb ihrer Szene zu gelangen.

Umgekehrt erfordert die Architektur Kompetenzen, die ein Studium erfordern, welches nach einer bereits abgeschlossenen Berufslaufbahn nur sehr schwer nachgeholt werden kann.⁴

Diese Darstellung scheint zwar einige Wahrheit zu enthalten, kommt aber insgesamt zu einfach daher, um den Kern des Problems wirklich beschreiben zu können. Eine Untersuchung der platonischen Ideen in der Musik und den Grad der Vermittlung derselben durch die Moderne kann, wie vorhin bei der Architektur, deren gesellschaftliche Wahrnehmung besser begründen.

Die Beschreibung dieser Ideen ist jedoch beileibe nicht so einfach wie bei der Architektur, wo sie als Naturkräfte offen vor dem anschauenden Auge lagen. Die Musik ist in der sinnlichen Auffassung nicht nur das unbewusste Erfassen akustischer Zahlenverhältnisse, dafür ist ihre Wirkung auf das Gemüt, oder ihre Verarbeitung durch die Gehirnfunktionen, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, zu vielseitig.

Sie drückt im Gegensatz zur Architektur keine elementaren Naturkräfte aus, und niemand der Musik hört, wird unvermeidlich auf ein Spiel der Einbildungskraft geleitet, das die physikalischen Eigenschaften der Luftteilchen im Zusammenhang mit der Ausbreitung des Schalls, der akustischen Verhältnisse der Wellenlängen oder dergleichen vor das innere Auge bringt.

Diese Schwierigkeit, man muss es gestehen, die Unmöglichkeit der konkreten Auffindung objektiver Ideen in der Musik, stellt den deutlichen Gegensatz zur Architektur beizits in Grundzügen dar, nämlich in dem Sinne, dass das

4 Anm.: Auch in der modernen Kunsttheorie wird in der Musik und in der Malerei oftmals auf die Nähe zur Architektur oder architektonischen Prinzipien verwiesen, umgekehrt aber begegnet einem diese Analogie fast nie.

wesentliche Element, welches die Architektur in den Naturkräften erkennt, gänzlich außerhalb ihrer Sphäre liege. Jeder, der in einem historisch vernünftigen Sinn über Musik sprechen will, muss in Rücksicht auf die Produktionen der vergangenen Jahrhunderte bekennen, dass Musik tatsächlich „eine tiefere, sich auf (...) uns selbst beziehende Bedeutung“ hat, unabhängig vom Strom der Zeiten.

Wer diesem schopenhauerischen Standpunkt nicht einmal ein Quäntchen Wahrheit zugestehen kann, wird Schwierigkeiten haben, die Größe der musikalischen Kunstwerke der vergangenen Epoche zu verstehen, sowohl mit dem Gefühl, wie auch der Vernunft.

Ein der abstrakten Logik verschriebener, zeitgenössischer Komponist, der sich das „Liebesverbot“ des Dr. Faustus zugunsten seiner rein mathematisch konstruierten Musik auferlegt hat, überhebt sich in seiner von allen vernünftigen Geistern verlassen Trutzburg des unsinnigsten ästhetischen Skeptizismus auch von der nun folgenden Argumentation und fühle sich frei, diese nicht weiter verfolgen zu müssen.

Wollen wir uns in die an der Sinnlichkeit geschulte ästhetische Betrachtung der Musik weiter vertiefen, so kann man die objektiven Ideen derselben sich auf folgende Weise verständlich machen.

Die Naturkräfte, die äußeren, sichtbaren Begebenheiten des Lebens usw. werden durch die darstellenden, bildenden Künste, durch Literatur, Malerei, Architektur tausendfach dargestellt. Sie liefern darin Nachbildungen der Ideen, von denen die Natur, das menschliche Leben und alles damit Verknüpfte erfüllt ist.

Die Musik unterscheidet sich nun dadurch von ihnen, dass man keine Naturkraft, keine Sinneswahrnehmung entdecken kann, deren unmittelbarer Ausdruck sie wäre.

Die Objekte der anderen Künste hatten jederzeit ihr Pendant in der Natur oder deren Kräften auszuweisen, die Musik jedoch scheint ganz unabhängig von diesen zu sein, sie ist auch in der Natur als solche, in Skalen, Harmonien oder Melodien, die so stark aufs Gemüt wirken, streng genommen nicht anzutreffen.

Die Vermutung liegt also nahe, dass sie sich gar nicht mit dem objektiven befasste, also dem was außerhalb unserer Sinne liegt, der wahrnehmbaren Welt.

Ihr scheint es vorbehalten zu sein, die subjektive Seite des Menschen, sein Innerstes, mit allen Regungen und Empfindungen deren er fähig ist, in höchster Konzentration darzustellen. Dass die Musik die Seelenregungen des Menschen in überwältigender Variabilität darstellen kann (aber nicht muss), ist von Renaissance bis einschließlich Moderne durch tausende Werke bezeugt worden.

Die unbeschreiblich differenzierende Wirkung auf das „Gefühl“⁵, die eine melodische Bildung ermöglicht, ist nur in der sinnlichen, realen Erfahrung einzuholen und theoretisch weder zu beschreiben noch zu beweisen, aber auch nicht zu erfinden, dennoch für jeden, der Ohren hat zum Hören, sofort einleuchtend, und wird als das grundlegende Prinzip der Musik bald erkenntlich, auch wenn dieses Prinzip nicht theoretisch benannt werden kann, weil es sich der Beschreibung durch die abstrakte Vernunft entzieht.

„Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung (...), sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt.“⁶

„Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies sie an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, dass sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“⁷

Nun ist der Kreis zur zeitgenössischen, neuen Musik zu schließen.

Wenn man die vorherige Argumentation gelten lässt und die objektiven Prinzipien der Musik in die unerklärliche, der Vernunft verschlossene Subjektivität der menschlichen Empfindung legt – nur dann sage ich, kann man die vernichtende Rezeption der neuen Musik in unserer Gesellschaft verstehen.

Die zeitgenössische Musik ist im deutschsprachigen Raum zum größten Teil von den Ideen der Darmstädter Schule der 1960er Jahre indoktriniert und kann keine nennenswerten Entwicklungen seither aufweisen, die grundlegende ästhetische Veränderungen, um die es in diesem Artikel einzig zu tun ist, gebracht hätten.

Mit anderen Worten: im ästhetischen Sinne (in der Bedeutung in der ich die Ästhetik in diesem Artikel gebraucht habe) stagniert die europäische „Neue“ Musik seit über 60 Jahren. Ihr Wirkungsraum beschränkt sich hauptsächlich auf akademische Kreise, wie dies von Volkmar Klien eindrücklich beschrieben wurde (vgl. *Contrapunkt* Ausgabe Nr. 10)

Was ist an der zeitgenössischen Musik charakteristischer, als dass sie sämtliche Methoden, welche die der Vernunft so geheimnisvoll verborgene Darstellung der Innerlichkeit des Menschen verleugnet: Harmonie, Rhythmus, Melodiebildung – kurz alle Mittel zum Ausdruck. Wie Mathias Schmidhammer in der *Contrapunkt*-Ausgabe Nr. 10 erläut-

⁵ Gefühl als negativer Begriff enthält alle im menschlichen Gemüt vorhandenen Eigenschaften und Fähigkeiten, die **nicht** abstrakte Vernunft sind, seine ganze Sphäre als **Subjekt** des Erkennens

⁶ Welt als Wille und Vorstellung, S. 366

⁷ ebd. S. 368

terte, definiert sich die neue Musik geradezu darüber, was sie nicht darf.

Ich möchte hinzufügen: Etwas ausdrücken!

In der Abstraktheit der neuen Musik geschieht das, was der Architektur blühen würde, wenn sie keine Baustoffe mehr verwenden und keine Bauwerke mehr errichten wollen würde: Sie würde aufhören Architektur zu sein.

Die neue Musik zerstört sich durch die Leugnung ihrer Prinzipien und hört auf Musik zu sein.

Aber was ist sie dann anstatt dessen? Sie wird zu dem, was vorhin als ungenügend, zu oberflächlich für die ästhetische Beschäftigung des menschlichen Geistes bezeichnet wurde: Eine Übung im Bereich der physikalischen Akustik und mathematischer Gesetzmäßigkeiten in einer totalen, von abstrakter Vernunft gänzlich abhängigen Konstruktion.

Sie ist also keine Musik mehr, auch nicht mehr zum Hören gedacht, sondern streng genommen nurmehr zum Sehen, einem visuellen Erfassen von willkürlich erdachten Gesetzmäßigkeiten auf dem Notenblatt. Sie wird zu einer mathematischen Spielerei, wenn bei einer so zersetzenden Tendenz ein Vergleich mit etwas so erheiterndem wie einem Spiel überhaupt passend ist.

Der Interpret ist in dieser Folge auch kein Musiker mehr, der die innere, subjektive Idee des Werkes wie ehemals intuitiv zu erfassen und auszudrücken hat.

Er verkommt stattdessen zu einer Tonproduktionsmaschine, ohne Geist, ohne Seele, die gegen Münzeinwurf die vorgeschriebenen Töne unter Verrenkungen und größter physischer wie psychischer Anstrengung abliefert, was Züge einer Selbstkasteiung annehmen kann. Stockhausen gab diesen Umstand offen zu und sah eine Lösung in der elektronischen Musik, die keine Interpreten mehr erforderte.

Dadurch, dass die neue Musik keine Musik mehr ist, hat sie in der Gesellschaft den Platz eingenommen, den sie sich selbst notwendig erzwingt und der ihr auch gebührt.

Die totale Ignoranz und Unkenntnis der Öffentlichkeit ihr gegenüber, die soziale Abgeschiedenheit ihrer akademischen Führer und deren Jünger, der schwer zu ertragende elitäre Eigendünkel und die Vetternwirtschaft unter ihren Vertretern – nicht umsonst ist die neue Musik ohne saftige staatliche Förderungen undenkbar und erhält nur damit ihre sinnlose, ewig wiederkäuende Produktion, während die Architektur in ihrer ganzen künstlerischen Freiheit ehrenhaft auf solche Förderungen verzichten kann.

Sie charakterisiert sich durch die Verbindung von *Künstlerischer Freiheit/Unabhängigkeit von finanzieller Förderung*. Während bei der Musik das Geschwisterpaar *Staatsförderung/Dogmatische Zwänge* das Analogon bildet.

Da die Musik nicht mehr Musik ist, stattdessen aber alles

sein kann, was der abstrakten, ordnenden Vernunft einfallen möge, ist es erklärbar, wie Yannis Xenakis die Konstruktionskonzepte der Architektur, die durch Zahlenverhältnisse bestimmt sind, auf die Musik übertragen konnte, und mit einem so banalen Taschenspielertrick auch noch zu einer Größe innerhalb der Szene wurde.⁸

Es ist an der Zeit, dass sich der seit über 60-Jahren dogmatisch geplärrten Predigt abstrakter Konzepte ein Geist entgegenstellt, der sich Expressivität auf seine Fahne schreibt, um die lähmende Starrheit der „neuen Musik“, die Fesseln der schlimmsten Pedanterie und Unbeweglichkeit, die jemals der Musik angelegt wurden zu sprengen und sie einer würdigeren Bestimmung zuzuführen.

Sie müsste das kaum zu begreifende Desinteresse, die Bedürfnislosigkeit unserer Gesellschaft an Kultur und geistiger Erhebung überwinden, um Europa schließlich das wiederzuschenken, was vor ca. 2500 Jahren in Griechenland angestoßen wurde.

Es ist zu hoffen, dass eine solche Renaissance möglich sei, aber ich täusche mich nicht darüber, wie hoch die Wahrscheinlichkeit ist, dass sie sich in einem ganz anderen Land der Welt ereignen möge, das die hierzulande so stark vorherrschende beamtische Pedanterie in künstlerischen Dingen und die moralische Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Gesellschaft nicht kennt.

Zumindest aber wäre eine Entwicklung in diese Richtung ein Lichtblick, der eine europäische Rehabilitierung der Kultur möglich machte und ist nur denkbar in einem Europa des respektvollen Miteinanders, eines nach gemeinsamen Zielen strebenden kulturellen Geistes innerhalb von individuellen, nationalen Färbungen.

Nicht besteht es in dem Wahnsinn der schamlosen wirtschaftlichen Ausbeutung und einer laut ausposaunten, aus der Geschichte allzu bekannten Überlegenheit, die der kraftstrotzende Riese in der Mitte Europas besonders dem Land zumutet, in welchem der Keim für die ungeheure kulturelle Bedeutung Europas vor so langer Zeit zum ersten mal ersproß.

⁸ Hierzu ist noch anzumerken, dass alle neue Musik, die sich auf mathematische Konzepte beruft, trocken betrachtet jeglicher Beschreibung spottet, und das aus der Sicht eines jeden Hobbymathematikers

Zur Problematik der Vermittlung unseres kulturellen Erbes

von Lena Fischerauer

Die Vermittlung der Werke lang verstorbener Meister der europäischen Kulturszene - sei es aus der Musik, Malerei oder Literatur – ist ein wichtiger Punkt in der Ausbildung der Jugend; Darin ist man sich in Pädagogenkreisen eigentlich einig.

In den Lehrplänen der Schulen ist dies verankert und auch in der Ausbildung der angehenden Pädagogen wird hoher Wert darauf gelegt. Im Gegensatz dazu steht die immer größer werdende Ablehnung bzw. das Desinteresse und das Unverständnis der heranwachsenden Generationen für das europäische kulturelle Erbe. Woran liegt das?

Schon in der Schule wird klassische Literatur meist als kompliziert und schwer zugänglich vermittelt. Die Sprache von Schiller, Goethe, Lessing oder anderen großen Meistern der Literatur gilt als verstaubt und nicht zeitgemäß. Im Unterricht und in Klausuren wird trocken und zwanghaft analysiert, was für ein tieferer Sinn, der nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist, in den Texten stecken könnte.

Bei solch quälendem Unterricht muss man sich nicht wundern, wenn es nach der Klausur z.B. zu einer gemeinschaftlichen Bücherverbrennung von Lessings *Nathan der Weise* auf dem Schulparkplatz kommt.

Den meisten Deutschlehrern fehlt selbst das Verständnis und die Begeisterung, die nur durch einen natürlichen und emotionalen Zugang entstehen kann.

Die kunstvolle Sprache sollte nicht als Hindernis gelten, sondern als lautmalerische Unterstützung des Inhalts und dessen emotionaler Gehalt wahrgenommen werden. Hierbei liegt die Problematik leider in der Ausbildung der Lehrer, sogar schon in der der Professoren an den Universitäten.

Leider wird dieses in den Schulen wurzelnde Bild unseres kulturellen Erbes in Unterhaltungsmedien, vor allem Filmen bestärkt.

Zum Beispiel in dem sehr erfolgreichen und durchaus unterhaltsamen deutschen Kinofilm *Fack ju Göhte*, in dem ein gerade aus dem Gefängnis entlassener Kleinkrimineller an einem deutschen Gymnasium als Lehrer eingestellt wird und dort mit seinen nicht pädagogisch wertvollen Methoden bestens mit den schwierigsten Jugendlichen auskommt.

Schiller wird zwar als lesenswert dargestellt, jedoch als sehr kompliziert. Jedes zweite Wort muss nachgeschlagen werden, um den Sinn zu erfassen, was nicht gerade Lust macht ein Schiller-Drama in die Hand zu nehmen. Die Schüler müssen in diesem Film mit dem Schultheater Shakespeares *Romeo und Julia* aufführen, wozu sie keine Lust haben, da es ihnen zu langweilig, realitätsfern und unmodern erscheint. Also wird das Drama mit Alltagssprache versehen, etwas umgeschrieben und dadurch cool und modern.

Im dritten Teil der *Hanni und Nanni* Spielfilme geht es ebenfalls um eine Aufführung von *Romeo und Julia*, die von den gelangweilten Schülern boykottiert wird. Sie bringen ihre eigenen Ideen ein und schreiben das Stück ebenfalls um, hier aber zu einer Art Musical. Am Ende des Films wird dann aber nur eine Sing- und Tanzeinlage gezeigt, die mit *Romeo und Julia* nichts zu tun hat. Es wird also die Langweiligkeit und Verstaubtheit von Shakespeare, zu dem man in der Schule gezwungen wird, vermittelt.

Da beide Filme ansonsten sehr überzeugend sind wirkt diese Sicht auf die Literatur umso stärker. *Hanni und Nanni 3* ist zudem ein Kinderfilm, für eine Altersgruppe die meist zuvor noch keinen Kontakt mit Shakespeare oder anderen Dichtern hatte.

Mit der Vermittlung von klassischer Musik sieht es nicht besser aus. Im Musikunterricht wird an den meisten deutschen Gymnasien hauptsächlich klassische Musik durchgenommen, bzw. die

europäische Musikgeschichte.

An vielen Schulen unternehmen motivierte Musiklehrer gutgemeinte Ausflüge zu Konzerten, die leider meist als Verpflichtungen oder als willkommene Abwechslung zum Schulalltag wahrgenommen werden.

Hinzu kommt die abschreckende Wirkung, die die Konfrontation des ohnehin unerfahrenen jungen Publikums mit zeitgenössischer und atonaler Musik auslöst. (z.B. ein Jugendkonzert im Münchner Gasteig unter Thielemann mit einer Mendelssohn-Symphonie und Alban Bergs Violinkonzert).

Das größte Problem im Musikunterricht ist meiner Meinung nach jedoch die Belohnung mit Populärmusik.

Peter Wicke nennt dies in seinem Buch *Vom Umgang mit Popmusik* die "Bonbondidaktik"¹. Bei diesem Nebeneinanderstellen von klassischer Musik als Zwang und Populärmusik als Belohnung ist schon im Vermittlungskonzept die Degradierung der eigentlich zu vermittelnden Musik enthalten.

Das gleiche Problem taucht im klassischen instrumentalen Einzelunterricht oder Gesangsunterricht auf.

Es wird grundsätzlich klassische Musik unterrichtet und zur Belohnung – als Bonbon – darf der Schüler auch ein Stück aus der Populärmusik spielen oder singen.

Trotz der auf diese Weise entstehenden Degradierung gelten die Werke von Goethe, Schiller, Shakespeare, Mozart, Beethoven, etc. nach wie vor als erhaltenswertes Kulturgut, als unser kulturelles Erbe und werden nicht aus den Lehrplänen verbannt.

Das schafft den Pädagogen, Künstlern und Liebhabern die Möglichkeit etwas davon weiterzugeben.

Wir lieben die Kunst, weil sie uns emotional anspricht, weil sie zeitlos ist und sich an etwas in uns wendet, das Menschen aus allen Zeiten gemeinsam ist. Über die eigene Begeisterung und einen emotionalen Zugang kann es gelingen, das Interesse junger Menschen dafür zu wecken.

Entweder einen Shakespeare mit Feuer und sprachlicher Schönheit, am besten in Original-

sprache, auf die Bühne bringen, oder ein ganz eigenes, selbstentwickeltes Werk!

Fort mit *Königs Erläuterungen* und der Beschränkung auf all diese trockenen Analysehilfen! Schiller sollte für sich sprechen dürfen und die Schüler für den hohen emotionalen Gehalt, der Menschen aller Generationen faszinieren kann, sensibilisiert werden!

Die Beschäftigung mit klassischer Musik darf nicht mit Populärmusik belohnt werden, was nicht bedeutet, dass diese aus dem Musikunterricht verbannt werden soll.

Jedoch die Gegenüberstellung muss wohl überlegt und gleichwertig geschehen, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten wertschätzend gezeigt werden.

Diese Zeilen seien als ein Apell an alle Liebhaber von Musik, Literatur und Kunst vergangener Zeiten betrachtet, unser kulturelles Erbe weiterzugeben, junge Menschen davon zu begeistern, einen emotionalen Zugang zu ermöglichen und damit bestehenden Tendenzen in der Gesellschaft entgegenzuwirken.

¹ Peter Wicke: *Vom Umgang mit Popmusik*, Berlin 1993, S. 7

Der Schweizer Rundfunk und die Neue Musik

in der Zeit von 1960 bis 1990

von Jürg Jecklin

Mit der so genannten „Neuen Musik“ wurde ich als Gymnasiast in der Provinzstadt Chur zum ersten Mal im Jahre 1956 konfrontiert. Ich besuchte ein kommentiertes Kammermusik-Konzert mit Kompositionen von Ernst Krenek, der das Konzert mit einem einführenden Vortrag eröffnete. Im Saal waren außer mir noch 12 weitere Konzertbesucher anwesend.

Eine für die damalige Zeit typische Konzertsituation, die ich dann nach 1959 als Student auch in den Kulturstädten Basel und Zürich ähnlich erlebte. Das normale Konzertpublikum interessierte sich nur wenig für das zeitgenössische Musikschaffen. Vorherrschend in den Programmen der Konzertveranstalter war das 19. Jahrhundert.

Daneben gab es natürlich Konzerte mit neuer Musik, veranstaltet unter anderem von der 1922 in Salzburg gegründeten Internationale Gesellschaft für Neue Musik IGNM. So fanden im Jahre 1957 in Zürich, und 1970 in Basel zwei IGNM Weltmusikfestivals statt.

Auch die Konservatorien veranstalteten regelmäßig Konzerte mit neuer Musik, wobei die an diesen Instituten lehrenden Komponisten gleichzeitig die Veranstalter waren. Diese Konzerte hatten ein sehr kleines Stammpublikum. Die Neue Musik war damals (wie auch heute noch) ein elitäres, vom großen Publikum unbeachtetes Nischenprodukt.

Im Jahre 1956 bekam die Neue Musik ein neues Forum. Das Radio der deutschen und rätoromanischen Schweiz startete mit Radio DRS2 ein zweites Hörfunkprogramm. DRS2 war als Kulturprogramm konzipiert, dessen Konzessionierung unter anderem mit der Auflage verbunden war, das zeitgenössische Musikschaffen angemessen zu spiegeln und zu fördern.

Die Voraussetzungen für die Umsetzung dieser Vorgaben waren optimal. Das Programm war voll gebührenfinanziert. Und es definierte sich als eine Art von Kulturinstitution wie ein Schau-

spiel- oder Opernhaus. Wichtig war einzig der Kulturauftrag, die Interessen der Radiohörer spielten dabei eine untergeordnete Rolle. Es gab damals noch keine Hörerumfragen, und da die Einschaltquoten für einzelne Sendungen nicht ermittelt werden konnten, mussten sie bei der Programmgestaltung auch nicht berücksichtigt werden.

Auch die radiointerne Personal-Situation kam den Programmvorgaben entgegen. Die drei ersten Leiter der Abteilung Musik von DRS2 waren nicht Radio-Journalisten, sondern aktive Komponisten. Sie waren Mitglieder des schweizerischen Tonkünstlervereins und der 1923 gegründeten Schweizer Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik IGNM, und in diesen Institutionen zeitweise auch in leitenden Funktionen tätig.

Sie kannten die anderen Schweizer Komponisten und waren mit manchen von ihnen befreundet. Des Weiteren waren damals praktisch alle aktiven Komponisten beim Schott-Verlag angesiedelt.

Aber nicht nur bei DRS2, sondern auch bei den entsprechenden zweiten Programmen der französischen und italienischen Schweiz besetzten Komponisten die maßgebenden Stellen der Musikabteilungen. Somit war die Zusammenarbeit auch über die Sprachgrenzen hinaus weitgehend persönlich geprägt.

Alle diese Connections waren natürlich nicht unproblematisch, und sie wurden auch kritisiert. Komponisten und Musiker, die sich nicht genügend berücksichtigt fühlten, sprachen von „Netzwerken“ und „Seilschaften“.

Und die Zusammenarbeit der Abteilungsleiter mit ihren vermuteten Eigeninteressen als Komponisten erweckten manchmal den Eindruck, das nach dem Grundsatz „featurest du mich, dann feature ich dich“ (Heinrich Böll, *Das gesammelte Schweigen des Doktor Murkes*) verfahren wurde.

Bei der Programmpolitik spielten aber nicht nur Freundschaften, sondern auch Animositäten,

Neid und Feindschaften eine Rolle. Der damals erfolgreichste lebende Schweizer Komponist Heinrich Sutermeister wurde links liegen gelassen. Vermutlich, weil er international Erfolg hatte.

Ein anderer Komponist, der nebenbei auch erfolgreich Musik für Filme schrieb, wurde ebenfalls stiefmütterlich behandelt. Filmmusik zu komponieren galt damals in der Schweiz als unseriös.

Mit im Spiel waren aber auch die Interpreten. Sie erhöhten ihre Chancen für ein Engagement für Aufnahmen, wenn sie neben Werken der klassischen Standardrepertoires auch noch Werke von Schweizer Komponisten (und mit Vorteil Werke von bestimmten Komponisten) zur Aufnahme vorschlugen.

Die Folge von all dem war, dass die Programmgestaltung einen Zufälligkeits-Eindruck machte und ein eindeutiges Konzept nicht zu erkennen war. Früher oder später kam einfach jeder Schweizer Komponist zum Zuge. Gemäß dem Motto „wer hat noch nicht, wer will noch mal“.

Aber auch bei der neutralen Berücksichtigung der verschiedenen internationalen Strömungen der Neuen Musik wurde kein System erkennbar. Wenig oder keinen Platz im Programm fanden zum Beispiel Komponisten wie Kurt Weill, Erich Wolfgang Korngold, Erik Satie, George Antheil oder sogar Shostakovich, um nur einige wenige zu nennen. Die Minimal Music wurde sogar total ignoriert.

Das Programm-Konzept glich also einem Mosaik mit vielen fehlenden Steinen. Unter dem Strich waren die Aktivitäten des Rundfunks aber doch äußerst wichtig für die Neue Musik, denn es kamen nicht nur die etablierten, sondern auch junge, viel versprechende, am Anfang ihrer Karriere stehende Komponisten zum Zug. Zum Beispiel Heinz Holliger, Jürg Wittenbach, Klaus Huber, Thomas Kessler und viele andere.

Für diese Komponisten war vor allem wichtig, dass ihre Musik im Archiv des Rundfunks klingend vorhanden war, und im Rahmen des Programmaustauschs auch von ausländischen Rundfunkanstalten übernommen werden konnte. Etliche dieser Aufnahmen wurden auch von Schallplattenfirmen (günstig oder zum Nulltarif) eingekauft und als LPs auf den Markt gebracht. In den Jahren zwischen 1960 und 1990 waren die Rundfunkanstalten, und damit auch DRS2, die nahezu einzigen Produktionsstätten für die Aufnahme von Neuer Musik.

Eine wichtige Funktion übernahm Radio DRS2 aber auch bei Konzertaufführungen von Neuer Musik mit Elektronik. Nur der Rundfunk hatte damals die technischen Möglichkeiten und das Personal für die Realisierung von elektroakustischen Kompositionen.

Für eine Aufführung von Stockhausens „Mantra“ zum Beispiel stellte der Rundfunk nicht nur die notwendige, aufwändige Technik zur Verfügung, sondern zusätzlich drei Mitarbeiter, die dem Komponisten eine Woche lang nahezu rund um die Uhr zur Verfügung standen.

Radio DRS2 setzte sich also voll für die Neue Musik ein. Die Frage, ob das daraus resultierende Programmangebot von den Radiohörern auch entsprechend wahrgenommen wurde, ob damit die Verbreitung und Akzeptanz der Neuen Musik verbessert wurde, oder ob die ganzen Aktivitäten von DRS2 in erster Linie den Komponisten und Interpreten zugute kamen, stellte man sich damals nicht. Die Programmverantwortlichen waren ja in erster Linie Komponisten, und nicht Radioleute.

Einer der Hauptabteilungsleiter interessierte sich nicht groß für das Radio als Medium. Es ging ihm primär um eine Unterstützung für die Neue Musik. Er fand es auch nicht notwendig, bei sich zu Hause eine Rundfunk-Empfangsmöglichkeit zu haben.

Das erste Rundfunkgerät seines Lebens bekam er von den Mitarbeitern der Musikabteilung anlässlich seiner Pensionierung geschenkt. Also eine typische Elfenbeinturm-Situation.

Und das Publikum, die Radiohörer? Prozentuelle Hörer-Einschaltquoten wurden damals noch nicht ermittelt.

Ich erinnere mich aber, dass sich praktisch niemand aus meinem musikinteressierten Bekanntenkreis je Sendungen mit neuer Musik von Radio DRS2 angehört hat. Das gleiche war sogar bei meinen damaligen Kollegen der Musikabteilung der Fall.

Dazu eine kleine Anekdote:

An einem Freitag fiel in der Region Basel der UKW-Sender mit dem zweiten Programm aus. Da die Sendestation am Wochenende nicht bemannet war, bemerkte man den Ausfall erst am Montag gegen Mittag.

Anfragen oder Reklamationen von Seiten der Rundfunkhörer gab es aber keine. Anscheinend bemerkte niemand den wochenendlangen Ausfall des Kulturprogramms.

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		■	25		26	
27									

Waagrecht

- 1 Oper von Verdi: Simon ...
- 8 Handlungsmotiv
- 9 bestimmte Farbtemperatur
- 10 Russ.: Ja
- 11 Rand eines Kleidungsstückes
- 13 Fremdwortteil: drei
- 14 Lohengrin kämpft vor dem ...Gericht
- 15 Lat.: ich stehe
- 17 Tonsilbe
- 18 Lat.: Leuchten, Licht
- 19 Langspielplatte
- 20 Frauenname
- 22 Pers. Pronomen
- 24 Tonart der Zauberflötenouvertüre
- 25 Wahnsinnige
- 27 Angeblich sehr musikalischer Singvogel

Senkrecht

- 1 Kleine, leichte Musikstücke
- 2 Dirigenten, Pfarrer, Politiker sollten es haben
- 3 Gegenspieler im Drama
- 4 Fremdwortteil: Neu
- 5 Unisono
- 6 Abk.: Generaldirektor
- 7 Teil des Kehlkopfes
- 10 Don Karlos fordert Herzog Alba dazu heraus
- 16 Lat.: Dich
- 21 Papageienart
- 23 Ägyptischer Sonnengott
- 24 „Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von ...“
- 26 Engl. Abk.: Real Life

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

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

Constantin Stimmer

Künstlerische Redaktion

Ingmar Beck

Webseite und Onlineadministration

Justus Bogner

Leitung des Lektorenteams

Lena Fischerauer

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

R. Publig

A. Fischerauer

L. Fischerauer

J. Jecklin

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

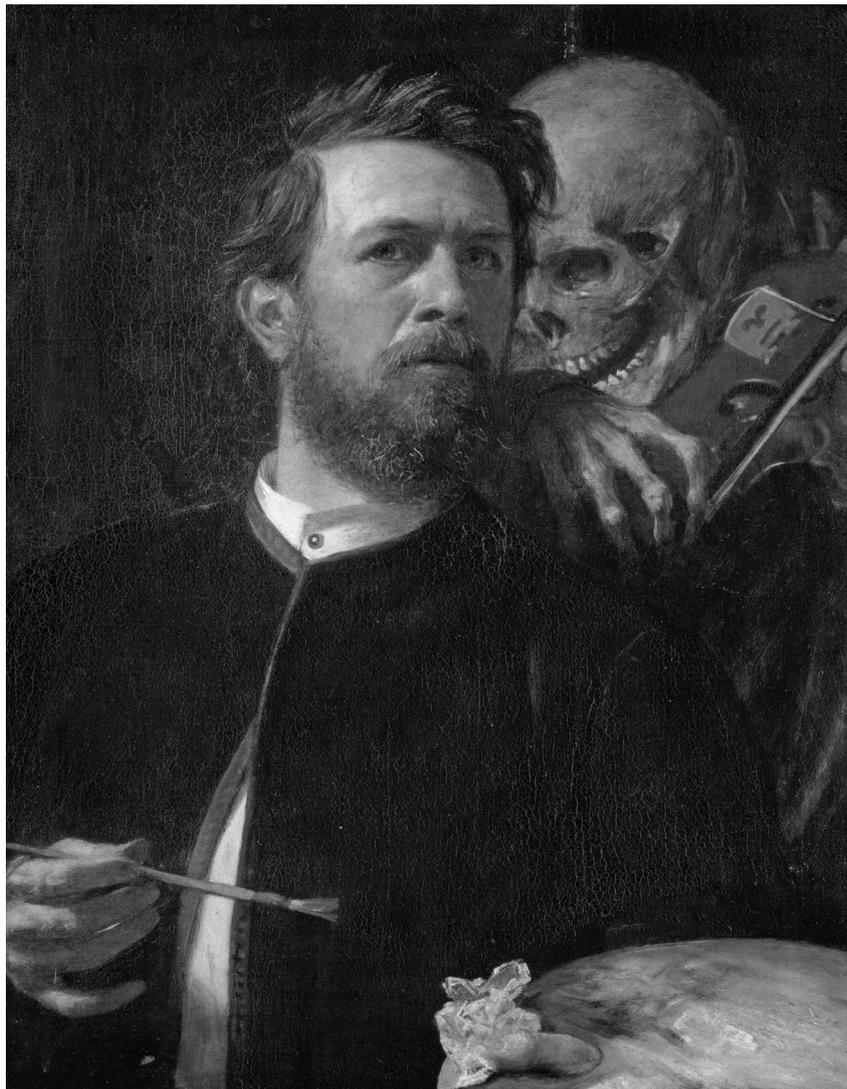
Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet. Alle Künstlerfotos wurden privat zur Verfügung gestellt.

S.2: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Hermann_Hesse.jpg

S. 27: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Arnold_Boecklin-fiedelnder_Tod.jpg

Vorschau zur nächsten Ausgabe: Dr. Faustus

Die nächste Ausgabe wird ganz dem Faust-Thema mit besonderer Perspektive auf Thomas Manns Dr. Faustus gewidmet sein. Man darf gespannt sein!



MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

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

www.doblinger-musikverlag.at