



Contrapunkt

DAS MAGAZIN FÜR KLASSISCHE MUSIK

AUGUST 2014 | Euro 4,90

KONSTRUKTION
VERSUS
EXPRESSIVITÄT

Die Ephrata
Chormusik

Erstmalig als

▶ AUDIO-
PRODUKTION

BEETHOVENS
KLAVIERSONATE
OP. 111

LITERARISCHER ZUGANG ÜBER
THOMAS MANN'S „DR. FAUSTUS“?

DOKTOR
FAUSTUS

von THOMAS MANN

*Der Wahnsinn
der Moderne*

www.contrapunkt-online.net



Immer muß erst ein Bestehendes in seiner Autorität erschüttert werden, ehe ein Neues aufgebaut werden kann.

In allen geistigen Revolutionen geht der Kritiker, der Aufklärer dem Schöpfer und Umbildner voran: erst aufgelockert, ist der Boden dem Saatkorn bereit.

Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam



*Stefan
Zweig*



Endlich ist es soweit – Contrapunkt startet mit einem neuen Erscheinungsbild durch:

Frisch, ansprechend und komplett in Farbe. Dies ist ein großer Schritt für die Etablierung des Magazins und schafft ganz neue Entwicklungsmöglichkeiten, zum einen hinsichtlich der Verbreitung, zum anderen aber auch als Ansporn für viele neue Künstler und Autoren, die sich nun in einer professionellen Umgebung ausbreiten können. Ermöglicht wurde das neue Konzept durch die kreative Arbeit des Grafikerinnen-Teams Serifenlos⁵, die vom Logo-Design über die Covergestaltung bis hin zum Webdesign eine grafische Totalumwandlung der Zeitschrift im besten Sinne vornahmen.

Neues Auftreten heißt auch neue Konzepte. Viele kleine Details werden Ihnen beim Durchblättern der Ausgabe von selbst auffallen. Grundlegende Neuerungen gibt es allerdings auch: Contrapunkt hat nun einen gleichnamigen Youtube-Kanal, auf dem Video- und Audio-Produktionen unserer Künstler veröffentlicht werden. Eine internationale Zusammenarbeit, besonders mit Russland, wird wieder vermehrt gestärkt werden.

Bereits mit dieser Ausgabe erhält die Zeitschrift einen Neuzugang. Durch die essayhafte Besprechung ausgewählt klassischer Aufnahmen will die Rubrik „Rezension“ über Neuerscheinungen im Klassiksegment, aber auch über ältere CD-Produktionen mit Wert informieren und reflektieren.



Dr. Faustus, der berühmte Roman Thomas Manns, steht im Mittelpunkt dieser Ausgabe. Warum ist dieses literarische Meisterwerk auch in musikalischer Hinsicht so interessant?

Die Frage erklärt sich fast von selbst: Das Leben des (fiktiven) Adrian Leverkühn, seines Zeichens Komponist in der bewegten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wird vom

Aufkeimen bis zum Niedergang nacherzählt.

Die kulturellen Veränderungen in Europa, besonders im Bereich der Musik, werden so eindrücklich vor Augen geführt, dass man das Gefühl hat, kein Geschichtsbuch könne einem die Zeit und ihre Wandlungen im musikalischen Bereich näher bringen.

Eine tief sinnige Analyse der letzten Beethoven-Sonate ist ebenso in dem Werk enthalten, wie die Erfindung der Zwölftonmusik, die Komponisten-Persönlichkeit, seine Stellung zur Gesellschaft und Unzähliges mehr. Diese Themenkreise näher zu beleuchten und zu diskutieren, wird in mehreren Artikeln dieser Ausgabe versucht.

Ein weiterer musikalischer Anknüpfungspunkt im Dr. Faustus ist die Ephrata-Chormusik, die Thomas Mann sehr eindrücklich beschreibt. Wir haben es uns nicht nehmen lassen, diese ausgefallene Musik eines pietistischen Sektierers Mitte des 18. Jahrhunderts in einer Audio-Produktion festzuhalten. Meines Wissens ist dies die erste professionelle Aufnahme dieser Musik überhaupt. Daher freut es mich besonders, Ihnen diese Musik hörbar und erfahrbar machen zu können.

Die Faust-Thematik reizte bei weitem nicht nur den Schriftsteller Thomas Mann, auch viele Komponisten versuchten sich an dem sagenhaften Stoff. Die Faust-Symphonie von Franz Liszt ist solch eine Vertonung dieser Thematik in drei Charakterbildern, wodurch es zu einem Meilenstein der Programmmusik und der Symphonischen Dichtungen wurde. Das Werk ist Gegenstand eines Beitrags der Salzburger Musikwissenschaftlerin Esther Kreitschik, die in einer analytischen Betrachtung dieses musikalisch besondere Werk und seine Entstehungsgeschichte vorstellt.

Abgerundet wird die Ausgabe von einer kritischen Beleuchtung des Interpretations-Begriffs. Durch die Erfindung der Aufnahmetechnik wurden die Wert-Verhältnisse zwischen Komposition und Interpretation massiv verschoben. Heute ist das Bewusstsein dieses Umstandes oft in Vergessenheit geraten. Jürg Jecklin führt in seiner Analyse die Problematik deutlich vor Augen.

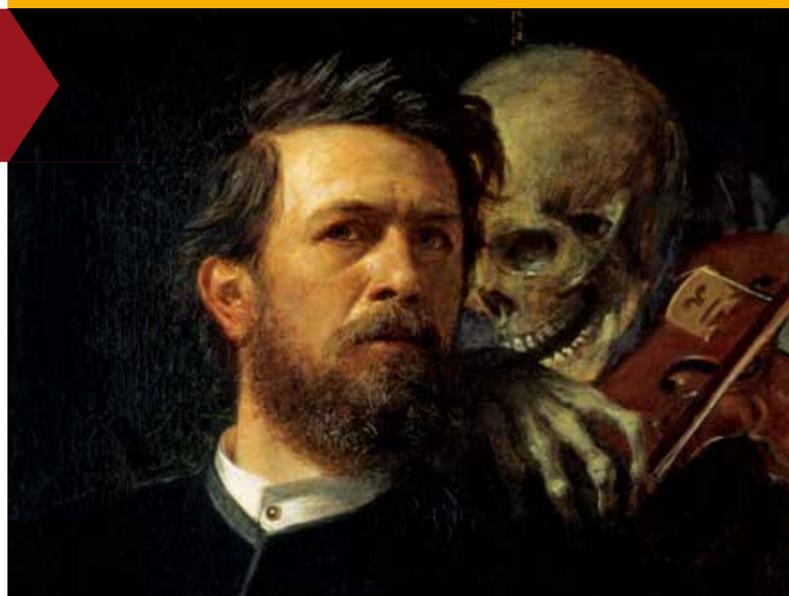
Viel Spaß beim Lesen wünscht
die Redaktion!

A. Fischerauer

Alexander Fischerauer
Chefredakteur, i.N. der Redaktion

ÜBERSICHT

- 2 Zitat
- 3 Vorwort
- 4 Inhalt
- 6 **Adrian Leverkühn – der Wahnsinn der Moderne**
Im Visier: „Dr. Faustus“, die Zwölftonmusik und ein verhängnisvoller Teufelspakt
- 12 **Beethovens Klaviersonate op. 111 in Thomas Manns „Dr. Faustus“**
Zugang zu einem Musikstück über einen literarischen Text?
- 17 **Liszt. Goethe. Faust.**
- 22 Musikrätsel
- 24 **Die Musik des Ephrata-Klosters**
A-Capella-Chöre eines pietistischen Sektierers
Erstmals in einer professionellen Audioproduktion
- 30 **Recomposed by Max Richter: Vivaldi, the Four Seasons**
Rezension zu einem ebenso gewagten wie gelungenen Experiment
- 32 **Musik, Werk und Interpretation**
Der Notentext und seine klingende Vermittlung
- 37 Information zum Verein und zur Zeitschrift
- 38 Abonnement
- 39 Vorschau zur nächsten Ausgabe & Bildnachweis



ADRIAN LEVERKÜHN

Die Hauptfigur in Thomas Manns „Dr. Faustus“ als Sinnbild des modernen Komponisten

6

DER WAHNSINN DER MODERNE



LISZT. GOETHE. FAUST.

„Alles übrige ist purer Dreck.“ Richard Strauss

17

EPHRATA MUSIK

A-Capella-Chöre – ihre wegweisende Bedeutung in Thomas Manns „Dr. Faustus“

24



AUDIO-PRODUKTION MIT
GAUILLOME FAUCHÈRE

Adrian Leverkühn – der Wahnsinn der Moderne

Von Alexander Flscherauer

Die Hauptfigur aus Thomas Manns Roman „Dr. Faustus“, der Komponist Adrian Leverkühn, soll derjenige sein, der die deutsche musikalische Kulturlandschaft mit der Idee der Zwölftonmusik erschüttern und umwandeln wird. Die Beschaffenheit seines außergewöhnlichen Charakters leitet den Musiker zu der geschichtsträchtigen Entscheidung, die er schließlich sogar mit dem leibhaftigen „Deubel“, dem Herrn „Dicis et non facis“ in einem schrecklichen Handel zur Bedingung erhebt, auf der Basis eines Liebesverbots (Kapitel XXV). Mann schaffte sich seine ganz eigene Vorstellung von den Charaktereigenschaften eines solchen Umstürzlers und eckte damit gewaltig an die Interessen einer Person an: Niemand anderer als Arnold Schönberg, der selbsternannte Erfinder der Dodekaphonie, fühlte sich schwer beleidigt von der Romanfigur.

Schönbergs Tochter Nuria erklärt im SZ-Interview den Hergang dieses schlimmen Zerwürfnisses:

„Mann hat sich in den USA hinter seinem Rücken von Theodor Adorno die Methode der Zwölftonkomposition erklären lassen für seinen Doktor Faustus, Adorno war ja nicht nur Philosoph, sondern auch Musiktheoretiker. Er hat sie für sich selbst erfunden, aber nicht, weil er wie Leverkühn etwa Syphilis hatte oder verrückt war oder das Ende der deutschen Kultur repräsentierte.“¹

Das muss man sich verdeutlichen: Den Erfinder der Zwölftonmusik als verrückten Syphilitiker hinzustellen, der die absolute Vorherrschaft der Zwölftonmusik in einem Teufelspakt beschließt – das ist in der Tat ein starkes Stück. Der Vorwurf, Thomas Mann habe Schönberg als Vollstrecker des Niedergangs der deutschen Kultur gebrandmarkt, ist dennoch höchst diskutabel. Aus heutiger Sicht erscheint es viel mehr so, als habe

Thomas Mann die Folgen einer solchen Kompositionsweise, die gesellschaftlichen und persönlichen Konsequenzen für einen Schreiberling solcher Musik in weisester Voraussicht prophezeit.

Der fiktive Adrian Leverkühn ist in seiner ganzen Person, in seinen charakterlichen Eigenschaften, in seiner Bedeutung für die Musikwelt, in seinen sozialen Bindungen das Sinnbild des modernen Komponisten bis heute! Thomas Mann hat in dieser Person viel mehr verwirklicht als nur ein Portrait des selbst ernannten Erfinders der Zwölftonmusik Arnold Schönberg, es ist ein in die Zukunft weisendes Bildnis, das um so mehr an Schärfe gewinnt, je stärker Thomas Mann es gegen die früheren Komponistenbiographien, die alten Meister der Musik, antreten lässt.

Was hat es also mit diesem Leverkühn genau auf sich? Der künstlerische Werdegang sticht zuvörderst ins Auge: Zur Musik nicht von Anfang an bestellt, wendet sich der blitzgescheite, aber im menschlichen Umgang kühle und distanzierte junge Mann der Theologie zu, eine etwaige Anspielung auf die ersten Zeilen von Goethes Faust:

„Habe nun, ach, Philosophie, Juristerei und Medizin Und leider auch Theologie! Durchaus studiert mit heißem Bemühn.“

Wir haben es also mit einem Menschen zu tun, der sich nicht von Anfang an zur Tonkunst berufen fühlt. Adrian Leverkühn kann sich deshalb so schwer zum Beruf des Musikers durchringen, weil ihm ein Platz in der Musikwelt mit seinem Charakter unvereinbar erscheint. Er hegt beispielsweise eine tiefe Abneigung gegen das Spielen vor dem Publikum, gegen die Interpretation vor Menschen, deren vorrangigen Zweck er als oberflächliche Zurschaustellung des Künstler-Egos, besonders in der Person des Dirigenten scharf verurteilt.



Welch ein Unterschied gegenüber den Komponisten von der Renaissance an bis hin zur Spätromantik ist in dieser Eigenschaft ausgesprochen, welche nahezu ohne Ausnahme entweder die Funktion eines begnadeten Virtuosen oder Kapellmeisters verkörperten. Der Typus des Komponisten, der niemals herausragende interpretatorische Aktivitäten gezeigt hat, war zu Thomas Manns Zeiten ein Novum, auch wenn dieser heute im deutschsprachigen Raum nahezu selbstverständlich erscheint. Man vergleiche zum Beispiel die (heutige) Situation am Moskauer Konservatorium mit den Verhältnissen in Deutschland und Österreich: Dort werden nur Studenten zum Kompositionsstudium zugelassen, die bereits für ein Konzertsfachstudium inskribiert sind, hier sind es lediglich „die Bravsten der Tonsatzjugend“², will sagen die hörigen Streber.

Eine kurze historische Rückschau soll an die interpretatorischen Ambitionen der Genies erinnern (den ehrenden Titel, den der Erzähler Zeitblom seinem Freund Leverkühn bedenkenlos gönnt, worin natürlich einige Ironie liegt). Beethoven spielte als Jugendlicher die Orgel, im Bonner Orchester die Viola, trat außerdem als Klaviervirtuose unter anderem mit seinen eigenen Werken auf und leitete sogar bis zur Schwerhörigkeit Orchesterkonzerte. Wagner erlernte kein Instrument bis zur Meisterschaft, sammelte aber bereits in jungen Jahren Erfahrung im Dirigieren, arbeitete sich zum Kapellmeister empor und begründete letztendlich die Funktion, Rolle und Technik des modernen Dirigenten, wie sie sich bis zum heutigen Tag erhalten hat. Händel, Vivaldi, Buxtehude, Bach – waren allesamt hervorragende Virtuosen auf ihrem Instrument, Mozart spielte sogar auf dem Klavier und der Violine seine eigenen Solokonzerte. Was das „Genie“ Leverkühn betrifft, steht er schon in diesem ersten Punkt ganz abseits in der Geschichte europäischer Kunstmusik.

Nach langjährigen Erwägungen und mit der wachsenden Erkenntnis, dass das Theologiestudium für seinen Lebensweg eigentlich nur eine Ausflucht gewesen war, entschließt sich Adrian Leverkühn doch noch zur Komposition. Ihm sind seine eigenen Mängel, seine völlig veränderte Stellung gegenüber der herrschenden Musikkultur durchaus bewusst.

Die Erkenntnis und Formulierung dieser Stolpersteine auf seinem Weg sind vom damaligen Standpunkt aus gesehen ein enormer geistiger Schritt: Denn als Komponist, der so gar nicht in das Schema der europäischen Musik hineinpasst, musste ihm von vornherein Erfolglosigkeit beschieden sein. Dass er sich dennoch zu solch einem Schritt durchringen konnte, könnte man als besondere Charakterstärke interpretieren.

Die weitgehende Abgeschiedenheit von der gesellschaftlichen wie von der künstlerischen Welt mit der trotzigem Behauptung der eigenen künstlerischen Ideale trägt heldenhafte Züge – und hat mit der tatsächlichen Realität des 20. Jahrhunderts wenig zu tun.

Man kann Thomas Mann dies als unschuldige Schwärmerie anrechnen, wenn man Stefan Zweigs Zeitbericht über die Wirkung der modernen Kunst vergegenwärtigt, die selbstverständlich nur im engsten Zusammenhang mit den rasenden gesellschaftlichen Veränderungen nach dem ersten Weltkrieg zu verstehen sind:

„Was Wunder, wenn da eine ganz junge Generation erbittert und verachtungsvoll auf ihre Väter blickte, die sich erst den Sieg hatte nehmen lassen und dann den Frieden? Die alles schlecht gemacht, nichts vorausgesehen und in allem falsch gerechnet? War es nicht verständlich, wenn jedwede Form des Respekts verschwand bei dem neuen Geschlecht? (...)

...Mit einem Ruck emanzipierte sich die Nachkriegsgeneration brutal von allem bisher Gültigen und wandte jedweder Tradition den Rücken zu, entschlossen, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, weg von alten Vergangenheiten und mit einem Schwung in die Zukunft. (...) Jede Ausdrucksform des Daseins bemühte sich, radikal und revolutionär aufzutrumpfen, selbstverständlich auch die Kunst. Die Malerei erklärte alles, was Rembrandt, Holbein und Velasquez geschaffen, für abgetan und begann die wildesten kubistischen und surrealistischen Experimente. Überall wurde das verständliche Element verfehlt, die Melodie in der Musik, die Ähnlichkeit im Portrait, die Fasslichkeit in der Sprache. (...) Die Musik suchte starrsinnig eine neue Tonalität und spaltete die Takte, die Architektur drehte die Häuser von innen nach außen (...). Auf allen Gebieten begann eine Epoche wildesten Experimentierens, die alles Gewesene, Gewordene, Geleistete mit einem einzigen hitzigen Sprung überholen wollte; je jünger einer war, je weniger er gelernt hatte, desto willkommener war er durch seine Unverbundenheit mit jeder Tradition – endlich tobte sich die große Rache der Jugend gegen unsere Elternwelt triumphierend aus.“³

Keine Spur von diesem ekstatischen Rausch in der Kunst ist bei Thomas Mann zu finden. Leverkühn „verschläft“ im Grunde genommen den kompletten ersten Weltkrieg inklusive aller Veränderungen, zurückgezogen in ein verschlafenes, bayerisches Nest namens Pfeifferring, das er sich als von der Welt abgeschiedenes Domizil erwählte. Thomas Mann strapazierte die tatsächliche Realität zugunsten seines Bildes vom modernen Komponisten, der durch sein Kalkül, der mathematischen, konzeptuellen Anlage seiner Werke, der Welt völlig fremd bleiben muss, »

¹ <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41281>

² Volkmar Klien: Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes, Contrapunkt Ausgabe Nr. 9, S. 8

³ Stefan Zweig, Die Welt von Gestern, Insel taschenbuch, Berlin, 2013, S. 342ff.

insbesondere der politischen und in diese nicht aktiv durch seine Kunst eingreift. Dass gerade Schönberg ein solch Zurückgezogener nicht war, wusste Thomas Mann natürlich nur zu genau, woraus sofort einleuchtet, dass er mit seiner Romanfigur Schönberg nicht einfach nur diffamieren, geschweige denn portraituren wollte.

Der reale, in Wien ansässige Komponist scharte bald einen sektiererischen Kreis um sich, dem Vorbild Stefan Georges nachempfunden, nahm Anteil an den künstlerischen Entwicklungen, produzierte Skandale, schmiedete Ränke – kurzum er nahm lebhafter an den Tendenzen der Wiener Moderne teil als es Thomas Mann lieb sein konnte. Die Aussage Nura Schönbergs, ihr Vater habe die Zwölftonmusik nur für sich selbst erfunden zielt eigentlich fast schon ins Lächerliche. Denn im Gegensatz zum „stillen“ Adrian Leverkühn war Schönberg ein Komponist, der seine Neuerungen als absolute Wahrheit verstand und in seinen Kreisen mit eiserner Faust durchsetzte (man vergleiche etwa die Ausführungen in seiner Harmonielehre, oder das eifersüchtige Verhältnis zu seinen Schülern Berg und Webern), der sich in der Musikgeschichte auch deshalb einen Platz erringen konnte, weil er die Fähigkeit zum Aufmerksamkeit heischen, will sagen zum lauten Schreien, vorzüglich beherrschte. Wie sonst konnte der Komponist die sogenannte „zweite Wiener Schule“ etablieren, wie sonst konnte ein (im Grunde unbedeutender) Komponist wie Josef Hauer, der den Titel eines Erfinders der Zwölftonmusik gleichermaßen führen könnte, in Vergessenheit geraten? Doch zurück zur Romanfigur und dem Typus des modernen Komponisten, mit dem wir es ja vordergründig zu tun haben.

Am Ende des Buches legt Thomas Mann den großen, künftigen Konflikt der Neuen Musik in einer einzigen, großen schwärmerischen Phantasie dar, nämlich in der Beschreibung eines nicht existierenden Kunstwerkes, dem letzten Opus von Adrian Leverkühn: Das große Oratorium Dr. Fausti Weheklag. Die Problematik einer komplett durchorganisierten Musik wird im Buch schon im Vorfeld an verschiedenen Stellen immer wieder angedeutet. Die Kunst erscheint nicht erst in der Moderne als Waage zweier Gegensätze: Je mehr in die Waagschale der Konstruktion gelegt wird, umso stärker sinkt

die Expressivität und umgekehrt. Nachdem sich Leverkühn immer stärker in die Konstruktion vergraben

hat, lässt Mann an dem Komponisten einen wahrhaft genialen Zug in Erscheinung treten. Mit seinem letzten Werk ist es Adrian Leverkühn vergönnt, da er die komplexesten Konstruktionen so lange geübt und verinnerlicht hat, innerhalb der totalen Ordnung zu einer neuen, wahren Expressivität zu gelangen.

Die Sicht des Erzählers wird im Roman durch den drohenden Ausbruch des zweiten Weltkrieges gegen Ende des Romans, auch zu dieser musikalischen Schilderung hin, immer düsterer:



Thomas Mann

„Mein armer großer Freund! Wie oft habe ich, in dem Werk seines Nachlasses, seines Unterganges lesend, das so viel Untergang seherisch vorwegnimmt, der schmerzhaften Worte gedacht, die er beim Tode des Kindes zu mir sprach: des Wortes, es solle nicht sein, das Gute, die Freude, die Hoffnung, das solle nicht sein, es werde zurück genommen, man müsse es zurück nehmen! Wie steht dieses Ach, es soll nicht sein, fast einer musikalischen Weisung und Vorschrift gleich, über den Chor- und Instrumentalsätzen von Dr. Fausti Weheklag, wie ist es in jedem Takt und Tonfall dieses Liedes an die Trauer beschlossen! Kein Zweifel, mit Blick auf Beethovens Neunte als ihr Gegenstück in des Wortes schwermütigster Bedeutung, ist es geschrieben.“⁴

Eine letzte optimistische Option ließ Thomas Mann für die weitere musikalische Entwicklung offen: Nämlich trotz dem Verlust der Tonalität zu einer ausdrucksvollen musikalischen Sprache zu finden. Dass sich die deutsche Musikkultur sogar genau ins Gegenteil entwickeln sollte, konnte Thomas Mann beim besten Willen nicht ahnen. Die Darmstädter Schule, die bald nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland begründet wurde, forderte eine so vollkommene, totale Organisation in der Musik, dass die Ordnungsversuche Schönbergs und Weberns wie freie Improvisationen wirken.

Der schwache Glanz des Optimismus in einer zusammenstürzenden Welt sollte sich in einem anderen Teil der Welt aber doch noch bewahrheiten. Schostakowitsch verwendete beispielsweise in seiner 15. Symphonie (1971) zwölftönige Melodien, die so gekonnt und meisterhaft gesetzt sind, dass die Konstruktion beim Hören nicht auffällt, die vielmehr durch eine nahezu unheimliche Schönheit bestechen. Hier wird die milde Versöhnung zwischen dem empfindsamen Musiker und der

starrten Zwölftontechnik erreicht, was nur einem echten Genie gelingen kann.

Thomas Mann schwebt als Ausflucht der modernen Musik die Möglichkeit der Schönheit in derselben vor, wie sie beispielsweise Kant in seiner Kritik der Urteilskraft beschrieben hat:



Immanuel Kant

„(...) schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist. Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle Pünktlichkeit in der Übereinkunft mit Regeln, nach denen allein das Produkt das werden kann, was es sein soll, angetroffen wird; aber ohne Peinlichkeit, ohne daß die Schulform durchblickt, d.i. ohne eine Spur zu zeigen, dass die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe.“⁴

Aus diesen Ausführungen kann man hoffentlich ersehen, wie viel künstlerische Ahnung Thomas Mann mit seinem Adrian Leverkühn bewiesen hat, um wie viel mehr er Schönberg und Adorno an Weitsichtigkeit in der Beurteilung der Moderne übertrafen hat.

Bisher wurde nur die künstlerische Seite des modernen Komponisten ausgeführt. Wie sieht es aber mit der sozialen und gesellschaftlichen Stellung aus? Auch hier kann man in Leverkühn das Sinnbild eines modernen Komponisten erfahren.

Zunächst ist da die unheimliche Kälte, mit der Adrian Leverkühn seiner Mitwelt begegnet. Eine gewisse Arroganz und Überheblichkeit ist in seiner Gegenwart zu spüren, sei es in den weitschweifigen Diskussionen unter evangelischen Theologiestudenten, den Gesellschaftsabenden in München, in den Gesprächen und dem Umgang mit seinem Freund Zeitblom. Diese Kälte wird sogar bissige Realität im XXV. Kapitel, in dem Adrian seinem inneren Versucher leibhaftig gegenüber sitzt, der ihm mit seiner Kälte im sommerlichen Italien so zusetzt, dass Adrian genötigt ist, seinen Wintermantel aus dem Schrank

zu holen. Im folgenden Gespräch verspricht ihm sein „Mephistopheles“ ein bewegtes Leben mit rauschenden Höhen und Tiefen, undenkbaren Erfolgen, wenn er – der Liebe abschwört:

„Herwiderumb wollen wir dir unterweilen in allem untertänig und gehorsam sein, und dir soll die Hölle frommen, wenn du nur absagst allen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, denn das muss sein.

Ich (äußerst kalt angeweht): Wie? Das ist neu. Was will die Klausel sagen?

Er: Absage will sie sagen. Was sonst? Denkst du, Eifersucht ist nur in den Höhen zu Hause und nicht auch in den Tiefen? Und bist du, feine erschaffene Creatur, versprochen und verlobt. Du darfst nicht lieben.“



Das Liebesverbot in diesem Zusammenhang erweist sich wiederum als ein ganz erstaunlicher, ungewöhnlicher Einfall Manns. Mit der Faust-Sage an sich nicht verwandt, kennt man es eher aus Shakespeares Maß für Maß, oder Wagners Oper Rheingold, in der Alberich die Liebe verflucht, um mit dem Gold die höchste weltliche Macht zu erringen. Warum muss aber auch ein Komponist der Moderne die Liebe fliehen?

Was damit beschrieben wird, und das ist für diese Zeit, aber auch heute noch, eine verdrängte Tatsache von erheblicher Wichtigkeit: Ein Komponist, der sich ganz und gar dem totalitären Kontrollzwang ergibt, der seine innere Freiheit zu Gunsten einer durch nichts gerechtfertigten, brutalen, künstlerischen Ideologie opfert, muss auch seinem Inneren nach und nach Gewalt antun. Er versenkt sich durch seine Arbeit so sehr in ein konstruiertes System, dass er zur leidenschaftlichen künstlerischen Empfindung unfähig wird. Er ist der Warmherzigkeit nicht fähig, er ist ein Satiriker ersten Grades, der die Welt nur von oben herab, mit einem verachtenden Blick betrachtet. Alles „Gewesene, Gewordene, Geleistete“ verachtet er. Ein solcher Komponist überhebt sich aller Konventionen und lebt allein oder zusammen mit wenigen Gleichgesinnten in einem elitären Kreis, in dem man sich über die ganze Welt erhaben fühlt. In unserer Zeit wird dieser Menschenschlag am zutreffendsten vom deutschen Kompositionsprofessor verkörpert. »

4 I. Kant, Kritik der Urteilskraft, suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, S. 241

Auch die Wirkung dieser Kunst ist damit voll und ganz durchleuchtet: Nur satirische, gehässige, abschätzig oder bittere Stimmung kann in ihr zum Ausdruck kommen. Für die Palette positiver menschlicher Empfindungen ist kein Platz, von der Ideologie, aber auch von der Technik her gesehen. Dieses Liebesverbot, das Thomas Mann im XXV. Kapitel von *Adrian Leverkühn* abverlangt stellt ein Meisterstück intuitiver Erkenntnis dar. Menschlich wie künstlerisch beschreibt er in einer einzelnen Handlung, dem Pakt mit dem Teufel im verhängnisvollen Liebesverbot die Auswirkungen des künstlerischen Wahnsinns der Moderne, nämlich dem Untergang des Gefühls zugunsten absoluter Konstruktion.

Letztlich hatte Nuria Schönberg einen richtigen Ansatz, wenn sie Thomas Mann bezichtigt, sein *Adrian Leverkühn* verkörpere das Ende der deutschen Kultur. Ihr Blickwinkel war dabei nur auf Schönberg beschränkt, während Thomas Mann in *Leverkühn* den modernen Komponisten per se beschreibt. In einem tiefen Sinne hat er Recht behalten, was den Untergang der deutschen Kultur betrifft, den er persönlich, im Gegensatz zu uns miterlebt hat, und damit im vollen Bewusstsein darüber schrieb, was in Deutschland durch die Kriege vielleicht auf immer verloren gegangen ist.

Die Kunst ist der schillernd bunte Spiegel, in den der Mensch fortwährend durch alle Jahrtausende blickt. Nie und nimmer lässt sie sich auf eine eingeschränkte Palette der menschlichen Empfindungen reduzieren, vermittelt durch den Zwang bestimmter Techniken und Formen.

Künstler, die sich nur auf einen solchen Ausschnitt beschränken, empfinde ich persönlich als unvollkommener im Vergleich zu denjenigen, denen es gelang, die höchsten und tiefsten, die freudigsten und zerstörerischen, die ruhigen und aufbrausendsten Momente im Leben eines Menschen zu bannen und uns Zuhörern in einer Weise nahe zu führen, wie sie uns im Leben wohl kaum jemals mit solcher Intensität begegnen werden.⁵

⁵Anmerkung: So steht etwa ein Schauspieler, der nur eine bestimmte Art Rollen spielen kann, in der Gunst des Publikums niedriger, als ein Schauspieler, der zu einer umfassenden Variabilität in seiner Charaktergestaltung fähig ist. Deshalb war *Wilhelm Meister* in Goethes Roman kein nachhaltiger Erfolg beschieden, da er ausschließlich den *Hamlet*, der seiner persönlichen Neigung zufälligerweise entsprach, überzeugend zu spielen vermochte.

Das ist die Magie und der Zauber der Kunst, den Thomas Mann mit seinem schwachen optimistischen Ausblick am Ende des Buches und letztendlich mit seiner ganzen literarischen Kunst auch in unsere moderne Zeit transportieren wollte – und scheiterte. ■



ALEXANDER FISCHERAUER

studierte Tonmeister und Dirigieren an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Nach seinem Studienabschluss im Oktober 2014 strebt er eine Laufbahn als freischaffender Tonmeister an. Im musikalischen Bereich betätigt er sich als Komponist, Organist und Cellist, außerdem ist er Mitbegründer und Redaktionsleiter von *Contrapunkt*.

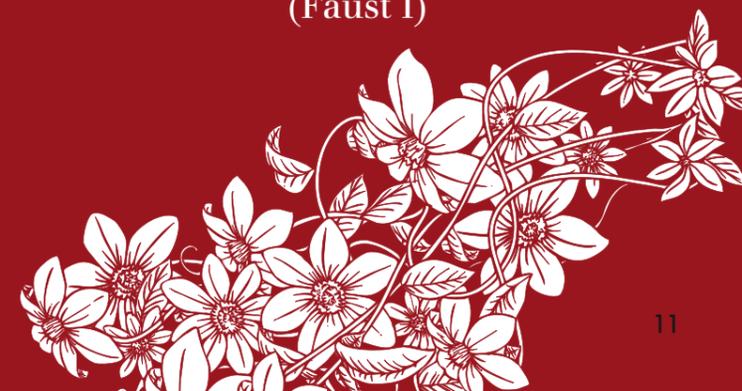


DICHTER.

Geh hin und such dir einen andern Knecht!
 Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
 Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
 Um deinetwillen freventlich verscherzen!
 Wodurch bewegt er alle Herzen?
 Wodurch besiegt er jedes Element?
 Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
 Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
 Wenn die Natur des Fadens ewge Länge,
 Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
 Wenn aller Wesen unharmonische Menge
 Verdrießlich durcheinander klingt:
 Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
 Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
 Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
 Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?
 Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten?
 Das Abendrot im ernstesten Sinne glühn?
 Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
 Auf der Geliebten Pfade hin?
 Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
 Zum Ehrenkranz Verdiensten aller Art?
 Wer sichert den Olymp? vereinet Götter?
 Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

...

(Faust I)



Beethovens Klaviersonate op. 111 in Thomas Manns „Doktor Faustus“

Von Hans J. Schnoor

Das VIII. Kapitel des „Doktor Faustus“ enthält eine Beschreibung von Beethovens Sonate op.111, die der Sonate eine große Popularität vor den anderen späten Sonaten eingebracht und ihre Rezeption stark beeinflusst hat. Der Zugang zu einem Musikstück über einen literarischen Text ist jedoch nicht unproblematisch – es lohnt sich, die Sonate oder zumindest die Stellen, die Wendell Kretzschmar so berechtigt erläutert, noch einmal unbeeinflusst von Thomas Manns/Adornos Sichtweise zu betrachten.

Adornos Essay über den Spätstil Beethovens, 1934 geschrieben, lag in der 1937 veröffentlichten Fassung Thomas Mann vor; die von Mann benutzten Passagen sind von der Sekundärliteratur wiederholt im einzelnen aufgezeigt worden.

Alle Zitate von Thomas Mann setze ich kursiv; sie stammen aus dem VIII. und XXV. Kapitel des Romans, aus „Die Entstehung des Doktor Faustus“, aus den Tagebüchern 1943 – 49 und den in deren Anhang veröffentlichten von Thomas Mann gestrichenen Passagen der Entstehung.



Das Thema der Arietta aus Beethovens op. 111, notiert und erläutert von Theodor W. Adorno.

I. In der Entstehung äußert sich Thomas Mann zur geistigen Urheberschaft der im Roman ausgearbeiteten Musik-Ideen (später von ihm auf Drängen von Katia und Erika Mann gekürzt):

Ich ... fand in mir ... eine unbedenkliche Bereitschaft zur Aneignung dessen, was ich als mein eigen empfinde. Ich habe diese Gefahr in Kauf genommen, weil (die 12-Ton-Technik) in der Sphäre des Buches ...eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt ... (Adornos) Gedanke und meine ad hoc-Version davon treten weit auseinander. Die Darstellung ... gründet sich ganz und gar auf Adorno'sche Analysen. ... ebenso ließ ich mir von außen sagen, was ich wußte, ließ mir helfen durch einen anderen – von mir selbst. Der ‚andere‘ hatte nicht wenig Spaß daran. ‚Ich bin bekanntlich der Teufel‘, sagte er, als er mit dem Kapitel bekannt geworden war. / Die gleiche Bewandnis hat es mit gewissen Bemerkungen über die Tonsprache des späten Beethovens ... Ideen über Tod und Form, das Ich und das Objektive mochten dem Verfasser einer fünfundsiebzig Jahre zurückliegenden venezianischen Novelle wohl als Erinnerungen an sich selbst gelten.

Diese Quelle (Der Tod in Venedig) ist nicht sehr ergiebig: er (Aschenbach) „sann nach über die geheimnisvolle Verbindung, welche das Gesetzmäßige mit dem Individuellen eingehen müsse ... und kam von da aus auf allgemeine Probleme der Form und der Kunst“ und später: „...und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?“

Alle sich auf Beethoven beziehenden Gedanken stammen von Adorno. Thomas Mann hat genommen und umgeformt, was er poetisch und inhaltlich brauchen konnte.

II. Wendell Kretzschmar, ein untersetzter Mann mit Rundschädel ... ein Mann von großem, drängendem Gedankenreichtum..., der mitteilenden Rede leidenschaftlich zugetan, unterlag einem besonders schwer und exemplarisch ausgebildete(n) Stottern, das im Text an zwei Stellen auftritt: wenn von den Konventionen in Beethovens Spätwerk die Rede ist (In diesen Gebilden, ...,gingen das Subjektive und die Konvention ein neues Verhältnis ein, ein Verhältnis, bestimmt vom Tode) – und

wenn vom Klavier, das der direkte und souveräne Repräsentant der Musik selbst in ihrer Geistigkeit sei, die Rede ist, und vom Klavierunterricht als Unterricht in der Musik. Die Worte ‚Tod‘ und ‚Musik‘ wollen Kretzschmar (in Gedanken an diese Verbindung?) nicht über die Lippen.

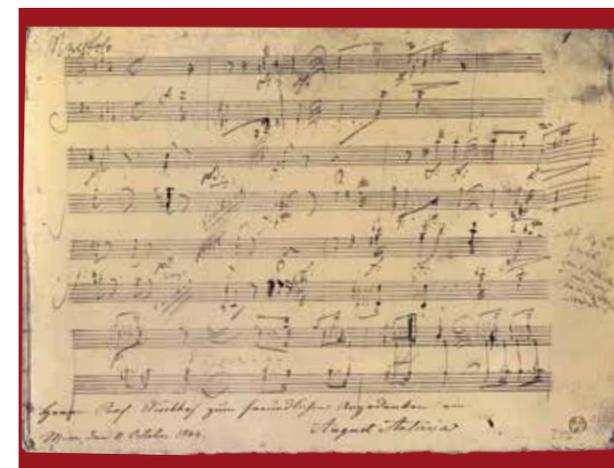
Halten wir dieses fest und verbinden es mit einer Beschreibung des Teufels aus dem XXV. Kapitel:

Mit dem Kerl vor mir war unterdes ... was andres vorgegangen: ... saß da nicht länger als Ludwig und Manns-luder; sondern, bitte doch sehr, als was Besseres ... – ein Intelligenzler; der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker; der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt.

Möglicherweise ist das eine verdeckte Kritik an Adorno, von Thomas Mann als „Wirklicher Geheimer Rat“ bezeichnet. Er mochte Adorno wohl folgen bei dessen musikalischen Instruktionen, die dieser am Klavier und mit theoretischen Schriften gegeben hatte, aber er konnte als hymnischer Schopenhauer-Verehrer seine Reserve oder gar Abneigung gegenüber der Adornoschen Philosophie kaum verhehlen, gegenüber einer Philosophie, „die Beethovens Komponieren in Beziehung setzt zur Hegelschen Lehre von der schlechten Individualität, der Auffassung, daß allein das Allgemeine substantiell sei“, einer Philosophie, die für Schopenhauer „Scharlatanerie, Frechheit, Aberwitz und Unsinn“ war.

Thomas Mann lässt den Denker (Kretzschmar/Adorno) außerdem stottern bei seinem Satz

über das geisterhafte Verhältnis..., welches der Tod stiftet zwischen Genie und Konvenienz und bei seiner Bemerkung über ein musikalisches Verwirklichungsmittel, durch das die Musik zwar hörbar; aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemäß Weise hörbar werde, und das sei das Klavier... Es könne...solistisch behandelt und zum Mittel des Virtuositums werden, aber das sei ein Sonderfall und, wenn man es überaus genau nehme, ein Mißbrauch.



Beethovens Manuskript

Beethoven, der einsame Fürst eines Geisterreichs, schreibt allerdings Fingersätze in beiden Sätzen an besonders virtuosen, heiklen Stellen.

Alles, was wir von Beethovens Klavierspiel wissen, zeigt in eine andere Richtung als in eine halb unsinnliche: „wir wissen, daß die Abfassung einer Clavier-Schule auch in seiner Absicht gelegen, die von allen anderen abweichend gewesen wäre“ (Schindler), und: „Er (Beethoven) führte uns zu seinem prächtigen Fortepiano mit dem Jubel, daß ihm die Philharmonische Gesellschaft in London dasselbe zum Geschenk gemacht habe“ (W.Chr. Müller). Der Klang und die Möglichkeiten dieses Flügels von Broadwood begleiteten Beethoven bei den Sonaten ab op.106. Das „poco a poco due ed allora tutte le corde“ ist signifikant für seine klanglichen Wünsche in op.106, ebenso wie sein „poi a poi tutte le corde“ in op.110. Unsere heute gebräuchlichen Instrumente vermitteln davon keine Vorstellung.

III. Die Konventionen im klassischen Stil, ihre Formeln und Floskeln, sind indirekt Ziel des folgenden Angriffs:

Tatsächlich sei Beethoven in seiner Mittelzeit weit subjektivistischer, um nicht zu sagen: weit „persönlicher“ gewesen als zuletzt; weit mehr sei er damals bedacht gewesen, alles Konventionelle, Formel- und Floskelhafte, wovon die Musik ja voll sei, vom persönlichen Ausdruck verzehren zu lassen, es in die subjektive Dynamik einzuschmelzen. ...

Das Verhältnis des späten Beethoven ... zum Konventionellen sei bei aller Einmaligkeit und selbst Ungeheuerlichkeit der Formensprache ein ganz anderes, viel läßlicheres und geneigteres. Unberührt, unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Spätwerk öfters hervor, in einer Kahlheit oder ... Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke als jedes persönliche Wagnis.

Beethoven rühmt sich hingegen, daß er „mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen sei“: die Begleitstimmen sind Derivat aus dem Material der führenden Stimme, sie erscheinen willkürlich und konventionell, entstehen aber organisch aus dem Grundmaterial und der Konzeption des ganzen Satzes. Das ist keine Erfindung Beethovens: Haydn arbeitet so seit den Quartetten op.33 (1781).

Die nackte Konvention ist in Beethovens mittlerer Periode ebenfalls präsent, nicht erst in der Spätzeit: eklatant, wenn auch durch enorme Häufung verdeckt, der Schluss der V. Sinfonie (50 Takte reines C-Dur), der (inflationäre) Weg zur Reprise im ersten Satz der Waldsteinsonate op.53, der Schluss des Finale und auch z.B. die letzte Seite der Appassionata op.57.

Die Aussagen zu den Konventionen des Spätwerkes sind über das Kapitel verstreut: Beethovens Künstlertum »

habe sich *selbst überwachsen*, er habe die Bereiche der Überlieferung hinter sich gelassen;

das Nur-Persönliche hätte er bereits zum Gipfel geführt; eine der Konvention geneigte Sachlichkeit lasse an Souveränität den herrschenden Subjektivismus hinter sich; das Individuelle trete ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft ein; die Sprache werde nicht mehr von der Floskel gereinigt, sondern die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit; zuletzt wirft immer die Kunst den Schein der Kunst ab.

Die Bemerkungen über die konventionellen Formeln in Beethovens Spätstil sind erhellend, es steht allerdings die Antwort aus, welche Funktion sie im Satzgefüge haben (ursprünglich waren sie auf die Takte 5-12 der Sonate op. 110 bezogen), und es fehlt die kurze aber höchst bedeutende Bemerkung Beethovens: „alles immer einfacher, auch die Klaviermusik.“

Der Originaltext von Adorno (Spätstil I) zielt deutlicher als das, was Thomas Mann als *längst Vertrautes* sich angeeignet hatte, auf den entscheidenden Punkt:

„Das Formgesetz offenbart sich im Gedanken an den Tod; sterbliche Subjektivität Substanz des Spätwerks; Subjektivität als sterbliche und im Namen des Todes, verschwindet aus dem Kunstwerk; Gewalt der Subjektivität ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt; die Subjektivität sprengt die Werke, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst abzuwerfen; vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte“. Etwas klarer charakterisiert Adorno in einem Rundfunkvortrag von 1966 den „Spätstil“ als „Tendenz zur Dissoziation, zur Auflösung, und zwar nicht im Sinn eines Kompositionsverfahrens, das es nicht mehr zusammenbrächte, sondern Dissoziation und Verfall werden selber Kunstmittel, und Werke, die, wie man so sagt, abgeschlossen worden sind, nehmen durch dieses Kunstmittel trotz ihrer Abgeschlossenheit in einem geistigen Sinn etwas Fragmentarisches an.“ (GS 1, S.267)

Das Subjektive und das Objektive, ihr Verhältnis zum Tode; das Nur-Persönliche,

das sich noch einmal selbst überwachse, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete: Er fragte nicht, ob wir das verstünden,...

...– ich verstehe das so: **der kämpferische Republikaner Beethoven wird zum musikalischen Vollstrecker des preußischen Staatsphilosophen Hegel gemacht.**

.....

IV. Kretschmar widmet eine ganze Stunde der Frage, warum Beethoven zu der Klaviersonate opus 111 keinen dritten Satz geschrieben habe.

Beethoven soll Schindler auf dessen gleichlautende Frage geantwortet haben, dass Zeitmangel die Ursache gewesen sei. Für die Zielrichtung des gesamten Beethoven-Vortrags im „Doktor Faustus“ hat eine andere Bemerkung wesentlich mehr Gewicht:

daß nämlich seit einigen Jahren schon kein Werk von Bedeutung, das seinen Namen trug, mehr auf den Markt gekommen sei (was nicht stimmt), daß Beethoven die letzten drei Sonaten op. 109, 110 und 111 sozusagen ohne nur einmal vom Notenpapier aufzusehen, in einem Zuge niedergeschrieben, und auch seinem Gönner, dem Grafen Brunswick, davon Meldung gemacht habe... (was auch nicht stimmt).

Die Sonate op. 109 war 1820 fertiggestellt. Am 25. Dezember 1821 beginnt er mit der Reinschrift der Sonate op. 110, die ein Jahr zuvor konzipiert worden war, und am 13. Januar 1822 mit derjenigen der Sonate op. 111, und das alles neben intensiver Arbeit an der *Missa Solemnis*. Die Beschreibung des zweiten Satzes der Sonate in diesem Roman erfüllt eine Funktion: Der Schluss der Arietta soll eine gewaltsame letzte Anstrengung symbolisieren, einen Abschied für immer. Der Ausgangspunkt ist der

einfache Stoff wie das Arietta-Thema des ungeheuren Variationensatzes, ... das sich selbst überwachse und endlich in schwindelnden Höhe, die man jenseitig nennen möchte oder abstrakt, sich verliere ...Bitte zu hören, wie hier die Melodie vom Fugengewicht (recte: Eigengewicht) der Akkorde überwogen wird! Sie wird statisch, sie wird monoton...

Beethoven schreibt im Autograph „adagio molto semplice e cantabile“, adagio mit deutlichem Abstand zwischen adagio und molto. Adornos Abschrift des Arietta-Themas für Thomas Mann notiert ein Komma hinter molto: Adagio molto, semplice e cantabile. Czerny schreibt MM 63 für 3/16 aus dem Unterricht bei Beethoven, und das ist ein Tempo, in dem kein akkordliches „Eigengewicht“ den cantablen Gang der Oberstimme überwiegen kann.

Mit dem vielerfahrenen Motiv, das Abschied nimmt und dabei selbst ganz und gar Abschied, zu einem Ruf und Winken des Abschieds wird, mit diesem d-g-g geht eine leichte Veränderung vor, ... nach einem anlautenden c nimmt es vor dem d ein cis auf, ... und dieses hinzukommende cis ist die rührendste, tröstlichste, wehmütig ver-söhnlichste Handlung von der Welt...

...oder mit Adornos Worten: „Der Schluß der Ariettavariationen ist von solcher Gewalt des Rückschauenden, des Abschiednehmenden, daß, gleichsam überbelichtet von diesem Abschied, das Vorhergegangene ins Unge-messene sich vergrößert. ... Der Formsinn der Musik verändert die dem Abschied vorausgehende Musik so, daß ihr eine Größe der Präsenz in der Vergangenheit

zufällt, die sie als präsent in Musik nimmer zu behaupten vermöchte.“ (GS 1, S.252) Jedoch: das hinzukommende cis ist nicht hinzugekommen, es war schon da, zum ersten Mal in der zweiten Strophe der Arie am Ende des ersten Teiles in Takt 23, dann in Takt 39 und wieder in Takt 79 diminuiert – insgesamt fünfmal.

Der Satz mündet in Takt 100 in eine ausgearbeitete Solokadenz, deren Triller den Höhepunkt in der rhythmischen Organisation (schrittweise Beschleunigung) des Satzes bildet und während dessen Verlauf das Motiv eine erschreckende Wende nimmt, *eine extreme Situation, ... ein Vorgang von bleicher Erhabenheit...*

Dieser Triller ist die gewöhnlichste Konvention, die Beethoven aber an dieser Stelle zu persönlichster Aussage nutzt: der Kadenztriller führt nicht wie erwartet in die Tonika zurück; er wird erweitert zum Dreifachtriller (ähnlich in den Kadenz zum 1. und zum 3. Klavierkonzert); in seiner Folge kommt es zur einzigen harmonischen Bewegung des ganzen Satzes, die aber keinerlei Vorwärtsdrang vermittelt, sondern bis zum Ende der Kadenz und ihrer Lösung den Satz in einem Schwebestand hält.

Die Reprise des Arietta-Themas, erstarkt in orchestralem Gewand, führt über eine längere Strecke (Takt 147 bis 159) mit Durchführungscharakter zur Coda (am Ende von Takt 159 erscheint das cis-d-g im Bass und bereitet den Kadenztriller von Takt 160 vor), in der die erste Hälfte des Themas unverändert (die langsamste Bewegung) zitiert wird mit einer Begleitung im metrisch schnellsten Tempo des ganzen Satzes unter der metrisch nicht gemessenen Bewegung eines Trillers. Dann kommt das cis:

es segnet das Objekt, die furchtbar umgetriebene Formung mit überwältigender Vermenschlichung, legt sie dem Hörer zum Abschied, zum ewigen Abschied so sanft ans Herz, daß ihm die Augen übergehen...Dann bricht es ab. Schnelle, harte Triolen eilen zu einer beliebigen Schluß-wendung, mit der auch manch anderes Stück sich endigen könnte ...

...nein, sondern selbstverständlich nur diese Sonate. Die Individualität des Themas war Beethoven offenbar so wichtig, daß er nach dem expressiven Rückblick in der Mitte des Themas mit Hilfe des zitierten cis (aus der zweiten Strophe der Arietta) die Coda gleichsam zurücklaufen läßt zum dreifachen Aufruf des umgekehrten Beginns: g-c-c! – ohne Fermate.

.....

V. Wer hat wohl die Arietta als Vortragsthema gesucht? Op. 111 ist zufällig Beethovens letzte Klavier-Sonate, beendet im Frühjahr 1822, aber er hat ja danach noch etliches, höchst bedeutendes komponiert. Die Sonate ist auch nicht wirklich Gegenstand der Beschreibung und schon gar nicht Gegenstand einer Analyse. Sie dient einer Idee, die von Adorno theoretisch begründet wird.

Ohne die Kenntnis des ersten Satzes ist die Arietta nicht zu verstehen: die drei verminderten Septakkorde des Beginns strukturieren den gesamten ersten Satz; die Durchführung bekommt mit einem Doppel-Fugato den kontrapunktischen Ton, den schon das Thema anschlägt; in der Reprise tritt das Anfangsmotiv der Arietta an exponiertester Stelle auf (Takt 115/116); in der Coda wird das Thema mit den verminderten Septakkorden harmonisiert und entlassen; eine plagale Kadenz vermittelt den Übergang zur Arietta, deren harmonische Einfachheit und melodische Schönheit der vorhergehenden komplexen Auseinandersetzung entspringt.

Es ist sowohl aus ästhetischen wie aus organischen Gründen nicht erhellend, von drei Stilperioden Beethovens zu sprechen und für den „eigentlichen Spätstil“ ein spezielles Kompositionsverfahren zu benennen. Es ist zu hören, dass Beethoven die Konventionen, die er seit seiner Kindheit kannte, vollkommen in den Stil der letzten Jahre integriert hat. Nach Experimenten mit offenen Formen (Ferne Geliebte, Sonaten op. 102 und 101) wendet er sich wieder klaren klassischen Formen zu (op. 106) und erforscht das Wesen und die Grenzen seiner eigenen Musiksprache. Das hat Vorrang vor allen anderen Funktionen, die Musik auch haben kann.

Adorno, der es zu bedauern scheint, dass Beethoven die Reprise nicht aufgegeben hat (in beiden Sätzen), kommt mit Hilfe der „zauberkräftigen Dialektik“ Hegels zu einem anderen Ergebnis: das Individuelle, Subjektive, das Thema sei nichtig. Die Durchführung verliere an Bedeutung, die Reprise sei die „Negation“ der Exposition, die Coda nehme an Bedeutung zu, Dissoziation und Verfall hinterließen nur Geist, der ins *Mythische, Kollektive* eintrete, wobei das *Mythische, Kollektive* synonym für Hegels „Weltgeist“ steht.

Das sind alles Aussagen, die für die in Rede stehende Sonate, die aus zwei aufeinander bezogenen Sätzen besteht, nicht zutreffen. Die harmonische und formale Konzeption wird im Rahmen des Wiener Klassischen Stils entfaltet, nur lakonischer und ökonomischer als in den Sonaten bis etwa op. 81a (Das Lebewohl). Die reine Masse von konventionellem Material in den ersten fünf Strophen der Arietta macht die harmonischen Ereignisse von Takt 100 bis Takt 130 so überwältigend expressiv, und ihr Weg in die Reprise Takt 130 beleuchtet deren Eintritt und deren Bedeutung überhell – nicht im Sinne Adornos, der deshalb die Coda mit dem „hinzugefügten cis“ in einem „dialektischen Dreh“ zum eigentlichen Ereignis der ganzen Sonate erhebt: „Die Nichtigkeit des Einzelnen, dass das Ganze alles bedeutet und – wie am Schluss von op. 111 – rückblickend Details als vollzogen beschwört, die nie da waren, bleibt ein zentrales Anliegen jeder Theorie Beethovens.“ (GS 1, Fragment 58). In der Tat eine „zauberkräftige Dialektik“, die sich an ihrem eigenen „Jargon“ berauscht, Details umdeutet und – an dem Stück vorbeigeht. »

Ich habe die Sonate op.111 lange Zeit aus dem Blickwinkel von Thomas Mann und Theodor W. Adorno gehört und gespielt, betäubt von der verführerischen Prosa des einen und der eloquenten Philosophie des anderen. Thomas Mann selbst scheint sich zur Ordnung gerufen zu haben gegen den Idealismus, wenn er in der **Entstehung** Carl Jakob Burckhardt zitiert, der über Voltaire gesagt hatte:

„Bei ihm wird der Rationalismus dichterisch, ja magisch.“

Beethoven „dichtet“ (komponiert) rational und magisch.

.....

VI. Mich beschäftigen zwei Interpretationsprobleme: Erstens die harmonische Konzeption und Entwicklung und zweitens die Notation und damit das Tempo. Wenn die Theorie einen zwingt, eine harmonische Aktivität zu verneinen, wird das Ohr nicht auf ein harmonisches Tempo hören, sondern auf „Dissoziation und Verfall“.

Die Notationsprobleme stehen auf einem anderen Blatt. 9/16, 6/16 und 12/32 (op.111) sind wie 12/16 in op.110 metrische Notierungen, die auf Kenntnis Johann Sebastian Bachs beruhen, der im Orgelbüchlein den Choral „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ in dreierlei Metrum notiert: c.f. in 4/4, Pedal in 12/8 und linke Hand in 24/16 – wir können mühelos die Relationen verstehen, wenn wir das wissen, und Beethoven kannte die Notationsproblematik selbstverständlich aus dem „Wohltemperirten Clavier“ und aus den „Goldberg-Variationen“.

Für op.111 bedeutet das, dass wir die Arietta als triplizierte 3/8 Melodie hören. Czerny: MM. 1/8 ca. 63. In op.106 schreibt Beethoven selbst für Adagio sostenuto im 6/8 Metrum 1/8 = 92, was heute kein Mensch mehr wagt. Die Tempotafeln bei Clive Brown (s.u.), der Beethovens eigene Metronomangaben untersucht hat, zeigen uns deutlich an, dass wir in den meisten Fällen nach bestem Wissen und Gewissen – d.h. aus Unkenntnis – geirrt haben. Spielen wir die Arietta in MM 3/16 = 63 zumindest in dieser Gegend (wenn uns die dafür nötige Virtuosität zur Verfügung steht), und nicht in den heute üblichen 40-48, ist es ein vollständig anderes Stück: eine Beschwörung des „verweile doch, du bist so schön“, eine geradezu hymnische Schönheitsfeier.

Halten wir uns an Johann Jakob Bachofen (Lebensrückschau): „Der Stoff allein ist mein Lehrmeister. Er muß erst gesammelt, dann beobachtet und zerlegt werden. Nur so kann man hoffen, ein in der Sache, nicht in unserem subjektiven Geiste liegendes Gesetz ans Tageslicht zu ziehen. Nur so Wenigen ist der Stoff oberster Gesetzgeber gewesen! Man findet tausend Meinungen, Drehungen, Wendungen, alle subjektiver Art.“

.....

VII. Thomas Manns Tagebucheintragen zum VIII. Kapitel und zur Mitarbeit Adornos, die in diesem Zusammenhang von Interesse sind:

27.8.43	Am VIII. Kapitel weitergearbeitet/(Stottern)
26.9.43	Abends in Adornos „Philosophie der Musik“
27.9.43	Einwände Adornos
30.9.43	Umarbeitung, Besuch Adornos
1.10.43	Nach-Arbeit
2.10.43	Neuerung beendet
4.10.43	Teilte nach dem Kaffee die 3 Seiten Einschaltung über das Klavier mit. – Beethoven-Spiel Sonate op.111 (Adorno)
5.10.43	Umarbeitung des Sonaten-Vortrags
6.10.43	Um- und Ausarbeitung des Arietta-Vortrags
7.10.43	Sonaten-Vortrag

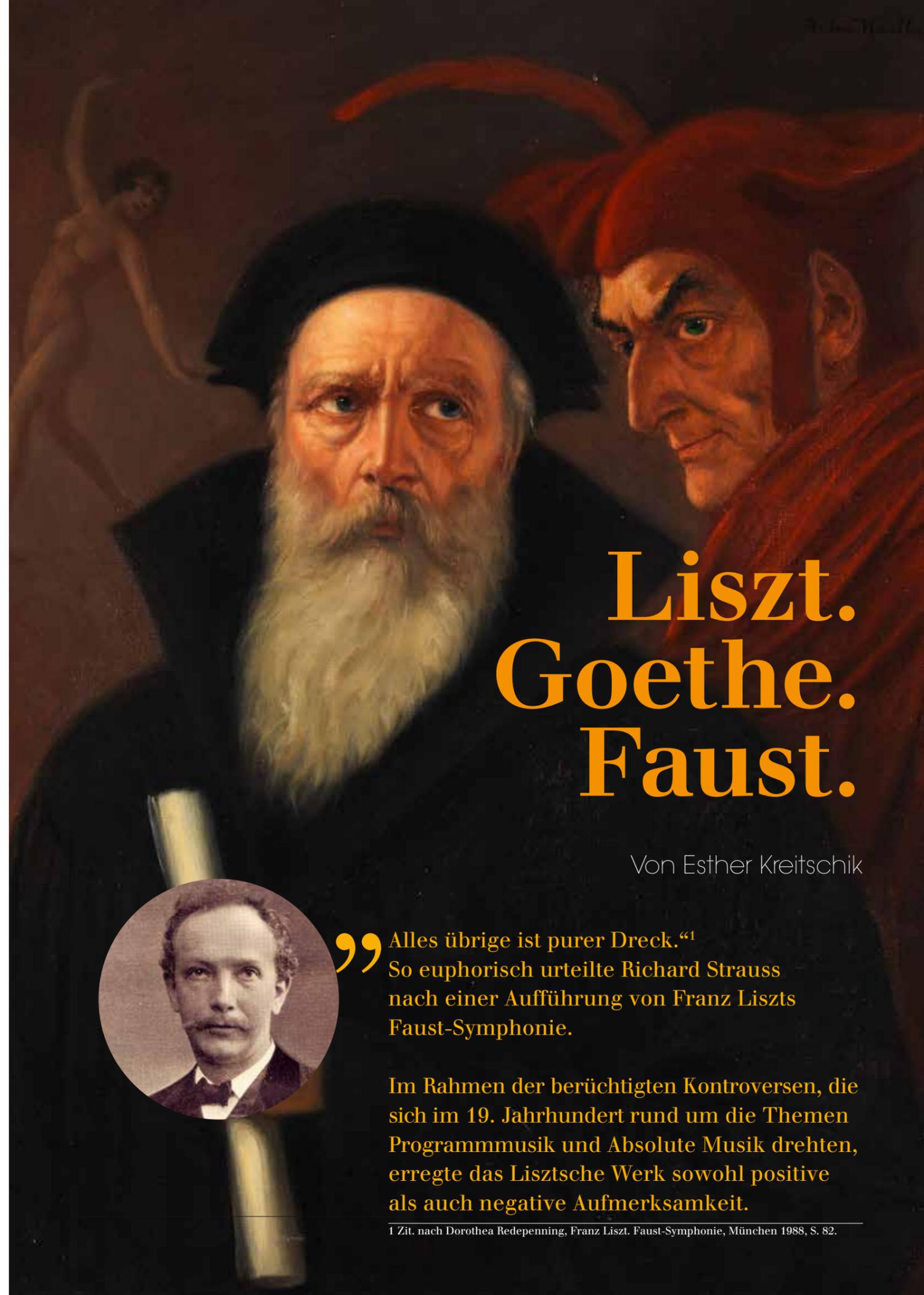
Quellen:

- Ludwig van Beethoven, Sonate op.111, Facsimile Edition, Laaber 2011
- Theodor W. Adorno: Beethoven, Philosophie der Musik, Frankfurt 1993
- Jean und Brigitte Massin: Beethoven, München 1970
- Thomas-Mann-Handbuch, Stuttgart 1995
- Volker Scherliess: Zur Musik im Doktor Faustus (in: „und was werden die Deutschen sagen??“), Lübeck 1997
- Hans Rudolf Vaget: Seelenzauber, Thomas Mann und die Musik, Frankfurt 2012
- Charles Rosen: Theodor Adorno, Criticism as Cultural Nostalgia (in: „Freedom and The Arts“), HUP 2012
- Ders.: Beethovens's Piano Sonatas, YUP 2002
- Ders.: The Classical Style, New Edition, London 1997
- Clive Brown: Classical & Romantic Performance Practice, OUP 2002
- Karl R. Popper, Der Aufstieg der orakelnden Philosophen (in: „Die offene Gesellschaft und ihre Feinde“, Band 2), München 1980.



HANS JÜRGEN SCHNOOR

studierte Klavier, Cembalo, Orgel und Dirigieren. Er lehrt an der Musikhochschule Lübeck. Als Solist ist er vor allem mit J.S. Bach (Cembalo und Orgel), Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert (Hammerklavier) beschäftigt, als Kammermusikpartner und Liedbegleiter mit einem Repertoire von Bach bis Schönberg.



Liszt. Goethe. Faust.

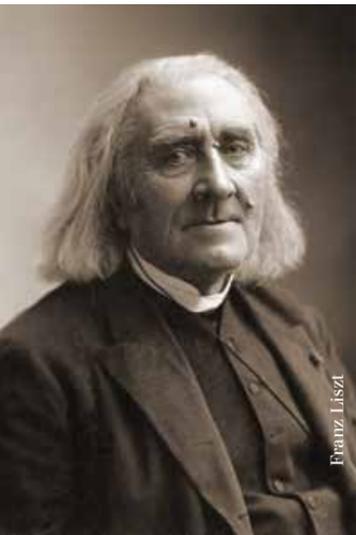
Von Esther Kreitschik



„Alles übrige ist purer Dreck.“¹
So euphorisch urteilte Richard Strauss nach einer Aufführung von Franz Liszts Faust-Symphonie.

Im Rahmen der berüchtigten Kontroversen, die sich im 19. Jahrhundert rund um die Themen Programmmusik und Absolute Musik drehten, erregte das Lisztsche Werk sowohl positive als auch negative Aufmerksamkeit.

¹ Zit. nach Dorothea Redepenning, Franz Liszt, Faust-Symphonie, München 1988, S. 82.



Franz Liszt

Für das Vertonen von konkreten, literarischen Inhalten und Vorlagen spielte Johann Wolfgang von Goethes Faust-Dichtung eine wichtige Rolle. Eine ganze Reihe von Komponisten hatte sich

der Aufgabe gewidmet, die Tragödie in Töne zu setzen. Neben der Faust-Ouvertüre von Richard Wagner, der Szene aus Faust von Franz Schubert oder den Faust-Szenen von Robert Schumann stellt Liszts Faust-Symphonie wohl die bekannteste rein instrumentale Vertonung dieses Stoffes dar.

.....

Die Dichtung von Goethe lernte der junge Liszt im Jahre 1827 in Paris kennen. Angeregt durch ein Treffen mit dem Komponisten Hector Berlioz, der später berichtet hatte, dass Liszt bald danach sehr für den Faust schwärmte, nahm er sich die Lektüre vor. Liszt widmete sein Werk später Berlioz, der zuvor seinerseits seine eigene Faust-Komposition, 'La Damnation de Faust', Liszt gewidmet hatte.



Hector Berlioz

Die Entstehung der Faust-Symphonie ließ allerdings noch einige Jahre auf sich warten. Liszt, der in den folgenden zwei Jahrzehnten vor allem als Klaviervirtuose durch Europa tourte, fand erst Jahre später die Zeit, dieses Projekt zu realisieren. Die Konzeption der Faust-Symphonie und erste Skizzen entstanden in den 1840er Jahren. Dass es bis zur endgültigen Fertigstellung des Werkes noch einige Jahre dauerte, spricht für den Stellenwert, den Liszt seiner Symphonie beigemessen hat.

Die Faust-Symphonie stellt zusammen mit der Dante-Symphonie eines der Hauptwerke des Komponisten dar. Die Symphonischen Dichtungen, die in den Jahren vor der Faust-Symphonie entstanden, dienten nach eigener Aussage Liszts lediglich als ‚Prolégomènes‘, als Ein- und Hinleitung zu den beiden größeren Werken. In diesen Stücken entwickelte Liszt sein Verständnis von Programmmusik sowie seine Technik der Motivtransformation, die für die Komposition der Faust-Symphonie eine sehr zentrale Rolle spielt. Hierbei werden scheinbar heterogene Motive aus denselben melodisch-rhythmischen Grundstrukturen abgeleitet. So zeigt beispielsweise eine Analyse des ersten Satzes sehr eindrucksvoll, dass alle drei Motive, die Liszt im Laufe des Satzes zur Themenbildung heranzieht, auf einem übermäßigen Dreiklang – namentlich c-e-gis – basieren. Darüber hinaus gelingt es dem Komponisten, das komplette motivische Material des Faust-Satzes bereits innerhalb der ersten elf Takte vorzustellen.

.....

In der ersten Fassung der Faust-Symphonie, die Liszt 1854 fertiggestellt hatte, beinhaltete das Werk noch nicht den abschließenden Chorsatz. Diesen komponierte er erst in den folgenden drei Jahren bis zur Uraufführung der Symphonie. Sie fand am 5. September 1857 anlässlich der Einweihung des Goethe- und Schiller-Denkmal in Weimar statt.



Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar.

Anders als in seinen einsätzigen Symphonischen Dichtungen nähert sich Liszt mit der Faust-Symphonie wieder mehr der viersätzigen klassischen formale Anlage der Gattung Symphonie an. In den drei Hauptsätzen widmet sich Liszt jeweils einem der Hauptfiguren aus Goethes Dichtung: Faust, Gretchen und Mephistopheles. Der Finalsatz für Solotenor und Männerchor erinnert unweigerlich an Beethovens 9. Symphonie. Dieses Konzept verrät bereits, in welcher Art und Weise der Komponist mit dem Faust-Stoff umgeht und welches Ziel er mit der Vertonung verfolgt. Nicht die Handlung steht für Liszt im Vordergrund, sondern die Protagonisten und deren Charakterisierung.

.....

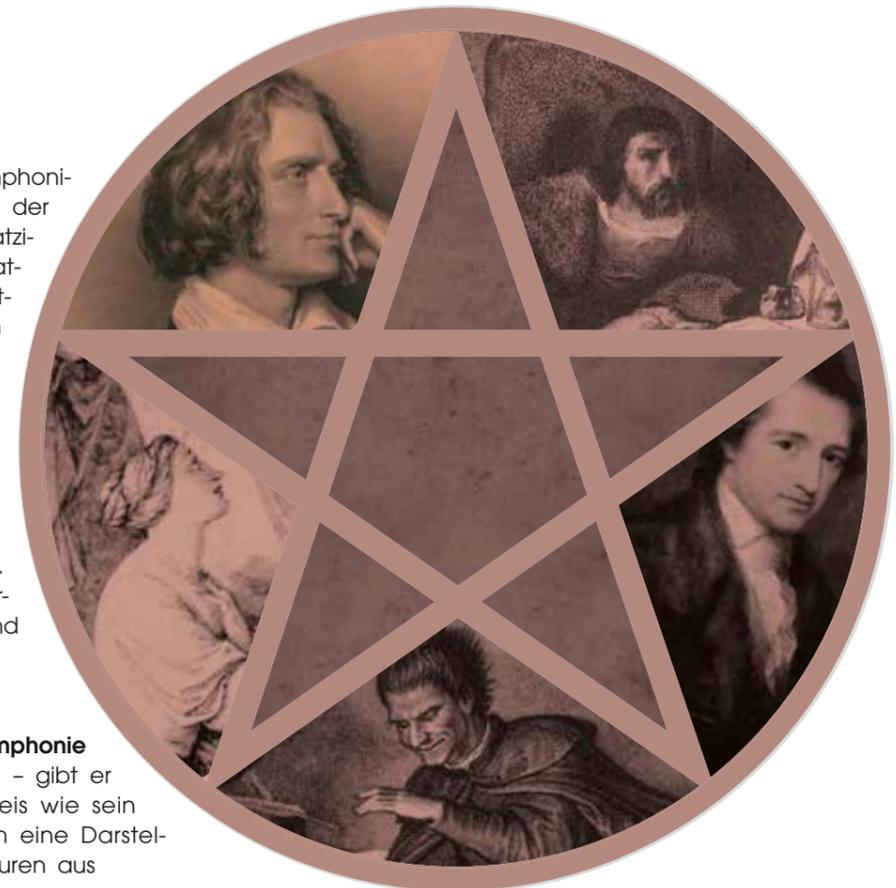
Mit dem vollständigen Titel – **Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)** – gibt er außerdem den entscheidenden Hinweis wie sein Werk zu verstehen sei. Es geht ihm um eine Darstellung des Innenlebens der drei Hauptfiguren aus Goethes Dichtung.

.....

Im ersten Satz zeigt Liszt die verschiedenen Charaktereigenschaften Fausts. In den insgesamt fünf Themen dieses Satzes spiegeln sich die grüblerische Seite Fausts, seine Gelehrsamkeit, Leidenschaftlichkeit, Sehnsucht und der Drang nach höherem Wissen, aber auch seine Gottes- und Menschenliebe sowie Stolz, das Großartige und Ewige in seinem Charakter wider.

Gretchen hingegen wird von Liszt weniger vielschichtig gezeichnet. Mit Dur-Harmonik und sanglicher Melodik wird ihre Unschuld dargestellt.

Im dritten, Mephisto gehörenden Satz, werden die Themen, die vorher Faust zugeordnet waren, grotesk verzerrt und ins Hässliche verkehrt. Ein eigenes Thema gestand Liszt der Figur von Mephisto nicht zu. Der Teufel wird hier vor allem als „der Geist, der stets verneint“² charakterisiert.



Von links n. rechts: Franz Liszt, Figur des Faust, Johann W. v. Goethe, Mephisto, Gretchen

Die Gretchen-Themen hingegen bleiben unangestastet, denn Mephisto hat keine Macht über sie. Liszt beendet seine Symphonie wie Goethe den zweiten Teil seiner Dichtung: mit den Worten des ‚Chorus mysticus‘. Hierbei handelt es sich um eine kurze Zusammenfassung des geistigen Entwicklungsweges, die der Faust-Dichtung zugrunde liegt.

Das Thema der ersten Takte der Faust-Symphonie ist häufig als das erste Zwölftontheema der Musikgeschichte bezeichnet worden. Aufgrund seiner Gestalt bestehend aus übermäßigen Dreiklängen, die jeweils um einen Halbton nach unten verschoben werden, erklingen tatsächlich alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter. Mit den Regeln der Dodekaphonie wie sie später von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern eingesetzt wurde, hat Liszts Komposition allerdings natürlich noch nichts zu tun. Die Faust-Symphonie stellt mit großer Sicherheit eines der wichtigsten Werke der Musikgeschichte dar und gehört bis heute zum Standardrepertoire. »

² Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie Erster Teil, 2000 Stuttgart, S. 59.



Während im 19. Jahrhundert zwar nach einem Konzertbesuch noch Aussagen wie von dem Musikkritiker und Verfechter Absoluter Musik Eduard Hanslick zu hören waren, der Liszts Symphonie als

„(...) entsetzliches Flickwerk“, „widerwärtige Musik“ und den Komponisten selbst als einen „verpfuschten Berlioz, der sich für Goethe hält“.³

bezeichnet hat, veränderte sich diese Situation sicherlich. Die Mehrheit der Hörer dürfte es heutzutage bei einem Gläschen Wein nach dem Konzert neben den Überlegungen, wie denn Liszt nun den Faust in Musik gesetzt hat, halten wie Richard Strauss:

„Doch ich schwatze vielleicht vor lauter Begeisterung Unsinn; jedenfalls war's herrlich!“⁴.

Literaturhinweise:

Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie Erster Teil, 2000 Stuttgart.
Dorothea Redepenning, Franz Liszt, Faust-Symphonie, München 1988.



ESTHER KREITSCHIK

absolvierte zunächst ihr Bachelorstudium der Historischen Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Hamburg, bevor sie für den Master in Musikwissenschaft an die Paris-Lodron-Universität zu Salzburg wechselte. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der russischen Musik, insbesondere bei Tschaikowskys kammermusikalischen Werken, sowie der Programmmusik des 19. Jahrhunderts.

³ Zit. nach Redepenning, Faust-Symphonie, S. 81.
⁴ Zit. nach Redepenning, Faust-Symphonie, S. 85.



Wir helfen Ihnen beim Verwirklichen Ihrer Träume und Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vrla.de

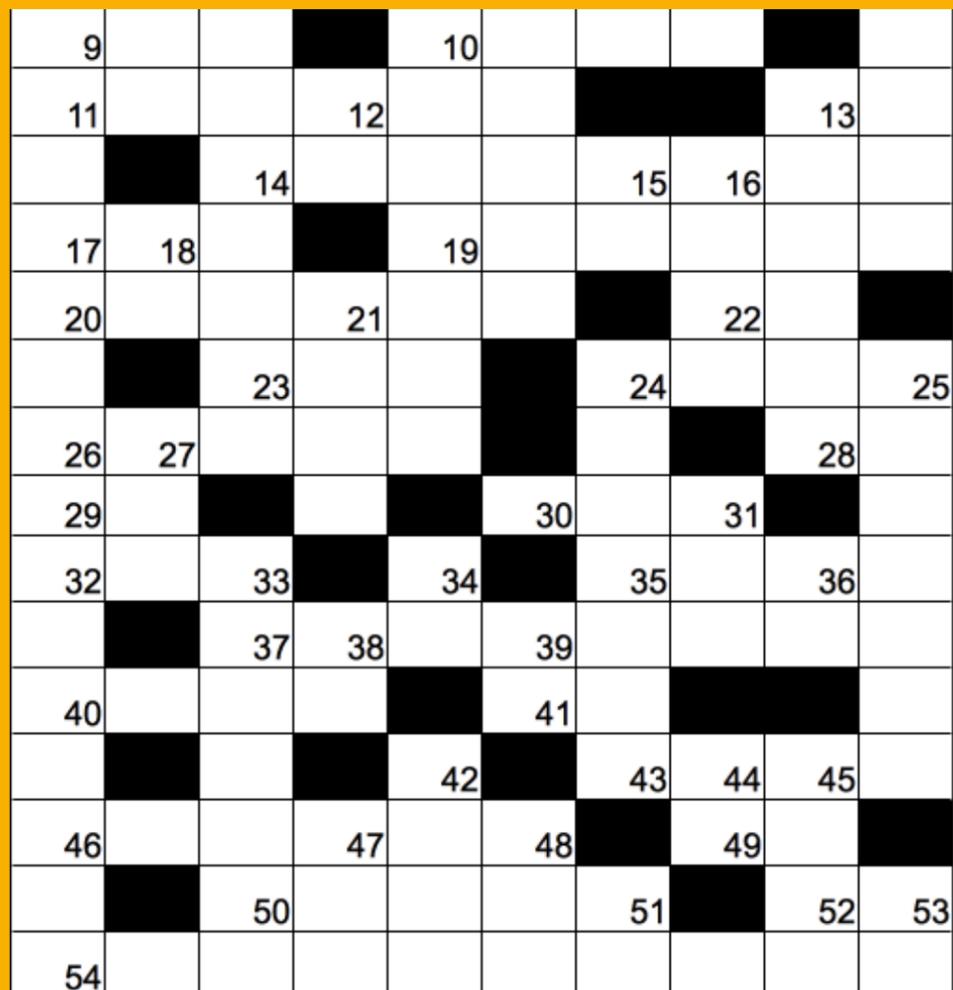
VR-Bank Landshut eG 
Volksbank Raiffeisenbank – die Bank in Ihrer Nähe



Musik?

Für mehr Spaß an der Musik:

Unser Musikkreuzworträtsel für die Konzert-Pause, die Karten-Anstell-Zeit, zwischen zwei Akten von Puccini oder der Werbe-Pause bei Arte.



Rätsel!

WAAGRECHT

- 1 Er war bei der Gruppe der Fünf, ein lustiges Häuflein
- 9 Wenn er absteigt, befindet man sich nicht gern darauf
- 10 Lima liegt in diesem Land
- 11 Am Ende tut's der Abend oder auch das Weinglas
- 13 Vor Wut sieht man diese Farbe aber doch nicht ganz
- 14 Wer ein Kerkermeister sein will, übt es mit den Ketten
- 17 Diese Personal-Pronomen machen's einem schwer
- 19 Chopin plagt die Klavierstudenten nur zu oft damit
- 20 Manchen Fischliebhaber wurde sie zum Verhängnis
- 22 Wie war das noch mit den 3 Nasalen (franz.)?
- 23 Hagen, was est du?
- 24 Das ist in der Kirche sicher
- 26 Lieben konnten schon die alten Römer
- 28 Russland, kurz und knapp
- 29 Als man in Italien damit bezahlte (Abk.)
- 30 Wer viel auf sich hält, hat ein großes...
- 32 Warum ereilt er alle Opern-Helden so konsequent?
- 35 Zuletzt ist es verkehrt, oder doch zum Schluss?
- 40 Figaros Vorgesetzter hat diesen Beruf
- 41 In Österreich steht es ganz am Anfang
- 43 Tschaiikowski machte diese harte Frucht berühmt
- 46 „Gott ...erhalte, Gott beschütze“ sang man damals noch
- 49 Ein Fremdwort mit zwei Seiten
- 50 Nicht Paulus, aber doch von Mendelssohn
- 52 Eine kompakte Sache, diese Scheibe
- 54 Jeder Komponist findet hoffentlich seine eigene

SENKRECHT

- 1 Außerordentlich prächtige Vielfalt
- 2 Engländer benutzen dieses Wort zuweilen
- 3 Thomas legte seinen Finger hinein
- 4 Nicht ganz so schwere musikalische Kost
- 5 Den Namen findet man bei deutschen Frauen
- 6 Aristoteles Heimat kennt man auch noch heute (Abk.)
- 7 Den Sonntag kürzt man in England zuweilen ab
- 8 Glänzendes Vorbild in Frankreich
- 12 Halbmetall, das nach Deutschland benannt wurde
- 13 Cicero übte diesen Beruf hervorragend aus
- 18 Kroatien wurde früher so abgekürzt
- 21 Nicht nur in England benötigt man sie zum Hören
- 24 Ein Chor singt nicht ohne Ton. Man muss ihn
- 26 Er ist unbeliebt wenn er schlechte Nachrichten bringt (lat.)
- 27 „O sole....“ singt man in Italien
- 31 Bei 21 wars noch auf englisch
- 33 Siegfried und andere Wüstlinge jagen sie nur zu gerne
- 34 In Rom sagen manche Ja
- 36 Manche Skat-Spieler geben nicht nur Contra
- 38 Eine Kletterpflanze macht halbiert keinen guten Eindruck
- 39 Sic!
- 44 Universitätsbibliothek ist ein langes Wort
- 45 Nicht mich, aber auch nicht dich
- 47 „Ruhig Blut, ruhig Blut!“ sprach Dracula,...er das Fräulein Rosa sah
- 48 Tarzans bessere Hälfte
- 51 Ein Tag der Woche
- 53 Im Internet findet man auch deutsche Seiten

Des Rätsels Lösung (Heft 11)





WIE KLINGT DIESE MUSIK?

Das VIII. Kapitel des Dr. Faustus enthält neben der berühmten Beethoven-Analyse noch eine weitere, sehr interessante musikalische Schilderung. Die Musik des Ephrata-Klosters, einer pietistischen Sekte in der Mitte des 18. Jahrhunderts unter dem Führer J.C. Beißel, nimmt im Roman eine wegweisende Bedeutung ein. Beißel, in Ermangelung einer fundierten Ausbildung, erfand kurzerhand ein eigenes System für seine Musik.



Strenge, pedantische Regeln schaffen klare Strukturen.

Strenge, pedantische Regeln schaffen klare Strukturen, wobei diese Musik, und das ist für Adrian Leverkühn so sehr von Bedeutung, trotzdem eine hohe Expressivität aufweist. Damit wird ein künstlerischer Zusammenhang vom Beginn bis zum Ende des Buches gezogen, da die letzten Werke Leverkühns starke Parallelen zu einer solchen ästhetischen Auffassung aufweisen.

Es scheint so, als gäbe es keine charakteristischen Tonaufzeichnungen von dieser Musik, zumindest konnte innerhalb des Zeitraums unserer Recherchen keine leicht zugängliche und gleichzeitig künstlerisch hochwertige Aufnahme gefunden werden. Daher freuen wir uns, einige ausgewählte Stücke der Ephrata Chormusik erstmalig in einer frei zugänglichen, hochwertigen Audio-Produktion präsentieren zu dürfen.



Die Aufnahme finden Sie auf unserer Webseite www.contrapunkt-online.net zum Anhören oder zum kostenlosen Download.

Ein besonderer Dank sei Guillaume Fauchère ausgesprochen; ohne seinen selbstlosen Einsatz und seine Begeisterung wäre dieses Projekt nicht zu realisieren gewesen. Ein weiterer, herzlicher Dank sei den Wiener Sacre-Coeur Schwestern ausgesprochen, die die Räumlichkeiten für Proben und Aufnahme bereitwillig zur Verfügung gestellt haben. »

Informationen zur Aufnahme vom 15.8.2014

Dirigent: Guillaume Fauchère
Chor: Ein bunt gemischtes, für diesen Zweck zusammengestelltes, junges Ensemble
Ort: Sacre-Coeur-Kirche am Rennweg, 1030 Wien

Die Musik des Ephrata-Klosters

A-Capella Chöre eines pietistischen Sektierers
Erstmalig in einer professionellen Audioproduktion

Von Alexander Fischerauer

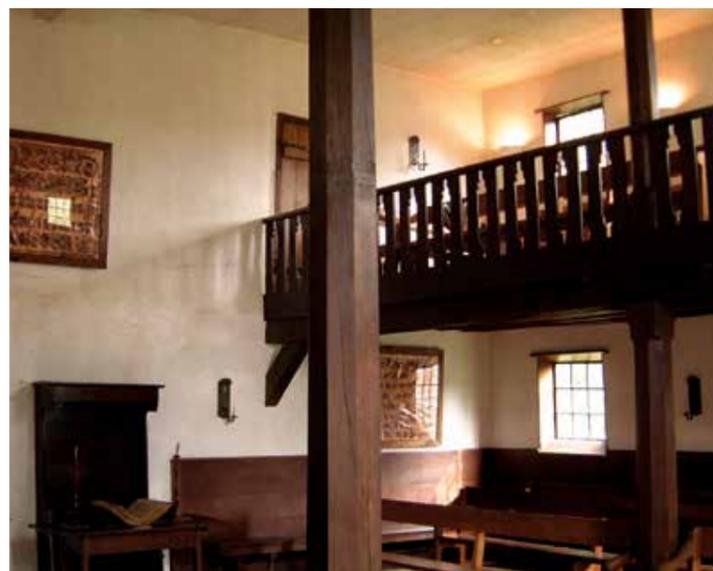
Auszug aus Thomas Manns „Dr. Faustus“ (Kapitel VIII) zur Ephrata Chor-Musik

Die Sekte und ihr Führer

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hatte in seiner (Kretzschmars) Heimat Pennsylvania eine deutsche Gemeinde frommer Sektierer, Wiedertäufer nach ihrem Ritus, geblüht. Ihre führenden, geistlich angesehensten Mitglieder hatten als Cölibatäre gelebt und waren dafür mit dem Namen der „Einsamen Brüder und Schwestern“ geehrt worden. (...) alle hatten in Ehrfurcht aufgeblickt zu ihrem Oberhaupt, Hirten und geistlichen Vater, dem Begründer der Sekte, einem Mann namens Beißel, in dessen Charakter sich innige Gottergebenheit mit den Eigenschaften eines Seelenführers und Menschenbeherrschers, schwärmerische Religiosität mit einer kurz angebundenen Energie vereinigt hatten. (...) Dann aber war ein neuer Schub religiöser Ergriffenheit über ihn gekommen, und er war dem inneren Rufe gefolgt, in der Wildnis als Klausner ein völlig einsames, karges und nur auf Gott bedachtes Leben zu führen. Wie es nun aber geht, dass gerade Menschenflucht wohl den Flüchtling ins Menschliche verflücht, so hatte er sich bald von einer Schar bewundernder Gefolgsleute und Nachahmer seiner Absonderung umgeben gesehen, und statt der Welt ledig zu werden, war er unversehens und im Handumdrehen zum Haupt einer Gemeinde geworden, die sich rasch zu einer selbständigen Sekte, der „Wiedertäufer des Siebenten Tages“, entwickelt hatte, und der er um so bedingungsloser gebot, als er seines Wissens Führerschaft niemals angestrebt hatte, sondern wider Wunsch und Absicht dazu berufen worden war.

(...) ein Strom didaktischer Prosa und geistlicher Lieder ergoss sich aus seiner Feder zur Erbauung der Brüder und Schwestern in stillen Stunden und zur Bereicherung

ihres Gottesdienstes. (...) Gedruckt und wiedergedruckt, bereichert durch mitentzündete Glieder der Sekte (...), wechselte das Standard-Werk den Titel und hieß auch wohl einmal „Paradiesisches Wunderspiel“. Es umfasste schließlich nicht weniger als 770 Hymnen, darunter solche von gewaltiger Strophenzahl.



Betraum im Ephrata Kloster in Ephrata, Pennsylvania, USA

Die Musik der Gemeinde

Die Lieder waren bestimmt, gesungen zu werden, ermangelten aber der Noten. Es waren neue Texte zu alten Melodien, und so wurden sie jahrelang von der Gemeinde benutzt.

Da kam eine neue Eingebung und Heimsuchung über Johann Conrad Beißel. Der Geist nötigte ihn, zu der Rolle des Dichters und Propheten diejenige des Komponisten an sich zu reißen. (...)

Nicht mehr der Jüngste, schon hoch in den Fünfzigern, machte er sich daran, eine eigene, für seine besonderen Zwecke brauchbare Musik-Theorie auszuarbeiten (...), mit solchem Erfolg, dass er binnen kurzem die Musik zum



wichtigsten Element im religiösen Leben der Siedlung machte.

Die Mehrzahl der aus Europa überkommenen Choral-Melodien war ihm recht sehr gezwungen, allzu verwickelt und künstlich erschienen, um recht für seine Schäfchen zu taugen.

Er wollte es neu und besser machen und eine Musik ins Werk setzen, die der Einfachheit ihrer Seelen besser entsprach und sie instand setzen würde, es bei ihrer ausübenden Leistung zu einer eigenen, schlichten Vollendung zu bringen. Eine sinnvolle und nutzbare Melodie-Lehre war rasch beschlossen. Er dekretierte, dass „Herren“ und „Diener“ sein sollten in jeder Tonleiter. Indem er den Dreiklang als das melodische Zentrum jeder gegebenen Tonart anzusehen beschloss, ernannte er die zu diesem Akkord gehörigen Töne zu Meistern, die übrigen Töne der Leiter aber zu Dienern. Die Silben eines Textes nun, auf denen der Akzent lag, hatten jeweils durch einen Meister, die unbetonten durch einen Diener dargestellt zu werden.

Die Harmonie angehend, so griff er zu einem summarischen Verfahren. Er stellte Akkord-Tabellen für alle möglichen Tonarten her, an deren Hand jedermann seine Weisen bequem genug vier- oder fünfstimmig ausschreiben konnte, und rief damit eine wahre Woge von Komponierwut in der Gemeinde hervor. Es gab bald keinen Baptisten des Siebenten Tages, ob männlich oder weiblich, mehr, der es bei solcher Erleichterung nicht dem Meister nachgetan und Töne gesetzt hätte.

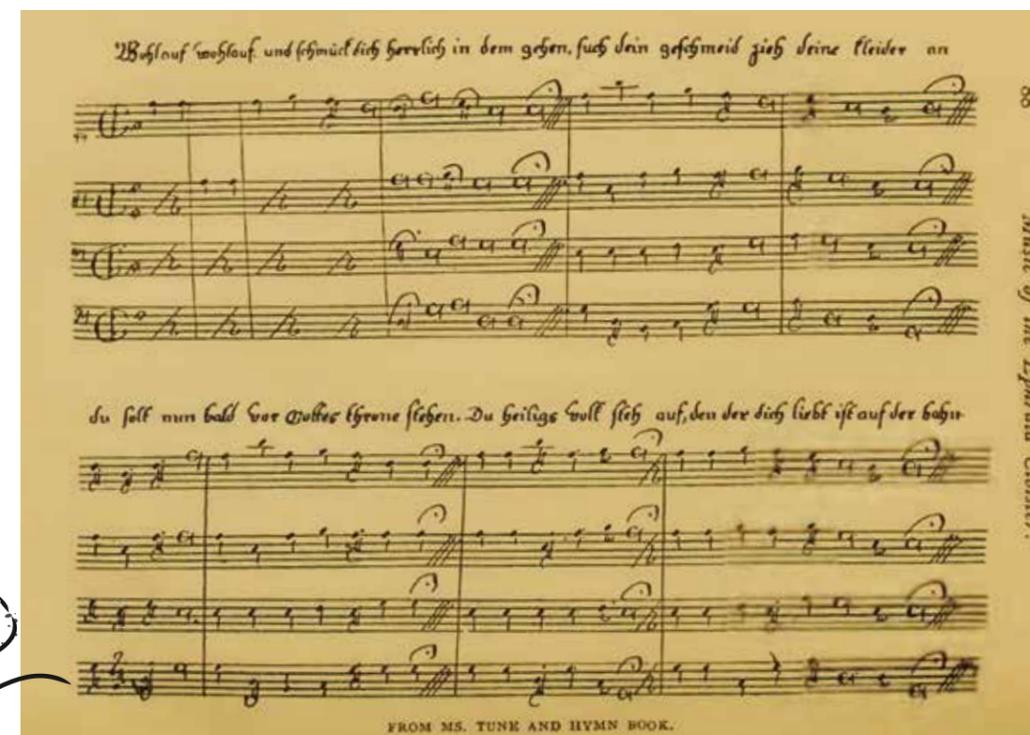
Der Rhythmus war der Teil der Theorie, dessen Bereinigung dem rüstigen Manne noch übrigblieb. Er tat es mit dem entschiedensten Erfolge. Sorgfältig folgte er mit der Komposition dem Fall der Worte, einfach indem er betonte Silben mit längeren Noten, unbetonte mit kürzeren versah. Eine feste Beziehung zwischen den Notenwerten herzustellen, kam ihm nicht in den Sinn, und gerade dadurch wahrte er seinem Metrum eine beträchtliche Biegsamkeit. Dass so gut wie alle Musik seiner Zeit in wiederkehrenden Zeitmaßen von gleicher Länge, in Takten also, geschrieben war, wusste er entweder nicht oder er kümmerte sich nicht darum. Diese Unwissenheit oder Rücksichtslosigkeit aber kam ihm, wie nichts andres, zu-statten, denn der schwebende Rhythmus machte einige seiner Kompositionen, besonders die von Prosa, außerordentlich effektiv.

Die Ausführung

(...) eine leicht sagenhafte Erinnerung daran habe sich doch durch Jahrzehnte erhalten, und ungefähr lasse sich aussprechen, wie so ganz eigentümlich und ergreifend es damit gewesen. Die vom Chore dringenden Töne hätten zarte Instrumentalmusik nachgeahmt und den Eindruck einer himmlischen Sanftmut und Frömmigkeit in dem Hörer hervorgerufen. Das Ganze sei im Falsett gesungen worden, und die Sänger hätten kaum dabei die Münder geöffnet noch die Lippen bewegt, mit wundersamster akustischer Wirkung. Der Klang sei nämlich dadurch zu der nicht hohen Decke des Betsaals emporgeworfen worden, und es habe geschienen, als ob die Töne, unähnlich allem menschlich Gewohnten, unähnlich jedenfalls jedem bekannten Kirchengesang von dort herabgestiegen wären und engelhaft über den Köpfen der Versammlung geschwebt hätten. »



Ephrata Kloster in Ephrata, Pennsylvania, USA





Der in Tours geborene Guillaume Fauchère ist Orchesterdirigent und Chorleiter. Im Mai 2014 schloss er mit einem erfolgreichen Abschlusskonzert im Wiener Radiokulturhaus sein Dirigierstudium an der renommierten Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ab.



Der französische Dirigent studierte in seiner Heimat Schlagzeug, Klavier und Musikwissenschaft, sowie Gesang, Chorleitung und Orchesterdirigieren. 2006 kam er nach Wien. Er wurde bald Mitglied des Arnold Schönberg Chores und sang als Chorsänger im In- und Ausland zahlreiche Konzerte und Opernproduktionen unter der Leitung von Dirigenten wie Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado oder René Jacobs. Nach dieser Erfahrung, setzte er 2009 sein Dirigierstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Prof. Mark Stringer fort.

Guillaume Fauchère machte 2011 als Operndirigent auf sich aufmerksam: Er war musikalischer Leiter der szenischen Fassung von Händels Oratorium Susanna im Schlosstheater Schönbrunn. Diese Produktion wurde von Ö1 als „furiös geglückte Aufführung“ bezeichnet. 2012 folgte eine ebenso erfolgreiche Produktion Purcells Dido and Aeneas mit dem Orpheon Baroque Orchestra und mit Dorottya Láng in der Titelpartie.

2013 dirigierte er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Rahmen eines Hommagekonzerts an weibliche Komponistinnen das Klavierkonzert in a-Moll von Clara Schumann.

Als Orchesterdirigent arbeitete Guillaume Fauchère mit Orchestern wie dem Collegium Musicum, dem Orchester des Royal Northern College of Music sowie dem Wiener Kammerorchester. Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt im Barock-Repertoire und in der Wiener Klassik. Außerdem hat Guillaume Fauchère ein ausgeprägtes Interesse an Vokalmusik und gastiert regelmäßig als Chorleiter bei verschiedenen Chören in Wien und im Ausland. Auch ist er musikalischer Leiter des Ensemble Éclats de France, ein professionelles Vokalensemble, das auf französische Musik spezialisiert ist. ■

Rezension zu „Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The four seasons“

Von Constantin Stimmer

Spring 0, Spring 1, Spring 2, Spring 3... Das ist kein Countdown in die falsche Richtung und mit Spring ist auch nicht eine wiederholte Aufforderung zum Springen gemeint. Wobei ein Sprung hier sehr wohl vorgenommen wurde. Ein musikalischer Sprung aus dem 17. ins 21. Jahrhundert.

Nein, diese Aufzählung ist ein Substitut eines uns wohlbekannten, viel zu bekannten Stücks.

La Primavera - Der Frühling, Op. 8, RV 269 ist der eigentliche Titel und uns als der „Frühling“ aus den Vier Jahreszeiten von Antonio Vivaldi geläufig.

Liest man die einzelnen Tracks auf der Rückseite des Covers, so geht es die ganze Linie durch. Nach „Spring“ folgt „Summer“ (1-3), „Autumn“ (1-3) und dann „Winter“ (1-3). Keinerlei Referenz zum Original wie es scheint, kein *Allegro*, kein *Danza Pastorale*. Ein Name springt ins Auge. Daniel Hope – Geige. Dieser berühmte, expressive und als Ausnahmegeiger bezeichnete Musiker auf solch einer Platte? Sobald der erste Track aber läuft, wird klar, dass es sich kaum um die *Vier Jahreszeiten* handeln kann, die wir alle nur zu gut kennen...

In der Reihe *Recomposed* der Deutschen Grammophon entstanden schon seit einiger Zeit Remixes bekannter klassischer, barocker, romantischer und moderner Werke. Einige, nicht ganz unwichtige Namen aus dem Elektro-Genre wie Jimi Tenor, das Duo Moritz von Oswald und Carl Craig sowie Matthew Herbert haben sich mit ihren hauptsächlich auf Samples basierenden Verfremdungen an die Werke alter Meister gewagt.

2012 erschien dann eine Aufnahme, die als echter kompositorischer Neuzugang betrachtet werden kann und sich von den anderen Produktionen abheben sollte. Max Richter (48), britischer Komponist mit Renommee, legte mit einer „Bearbeitung“ im besten Sinne des Wortes seine eigene Version der *Four Seasons* vor. Wie nicht nur dem Booklet, sondern auch einigen anderen

Kommentaren über das Werk und das Album zu entnehmen ist, ging es Max Richter um die Neuentdeckung Vivaldis *Vier Jahreszeiten*, die Transposition in das Jetzt und die Beleuchtung verschiedener Aspekte des Originals aus seiner eigenen kompositorischen Perspektive heraus.

Gleich in Spring 1 wird deutlich, dass die Bandbreite der Eingriffe ins Original nicht klein ist. Basslinien wurden ausgetauscht, harmonische Neubezüge entstehen, rhythmische Ideen Vivaldis werden unter die Lupe genommen, es entstehen neue klangliche Muster.

„Das ist doch ein Remix“ – könnte man sagen.

Nein, Richter bleibt Vivaldi sehr nahe. Vivaldis Musik zeichnet sich generell durch große Reinheit oder „Simplizität“ aus, deren Eleganz, freche Attitüde und zugleich für den Komponisten typisch einfache Ehrlichkeit eine große innere Demut suggeriert. Diese hat Richter getroffen und bleibt ihr alle Sätze und Jahreszeiten hindurch treu ohne destruktiv zu agieren.

Man könnte sogar so weit gehen, zu sagen, Richter habe die Affekte der Musik Vivaldis erkannt, deren feine Eigendynamik und Energie beobachtet und in Bahnen gelegt, die ins Jetzt, ins Verständnis unserer Zeit führen, die von plakativen Leinwand-

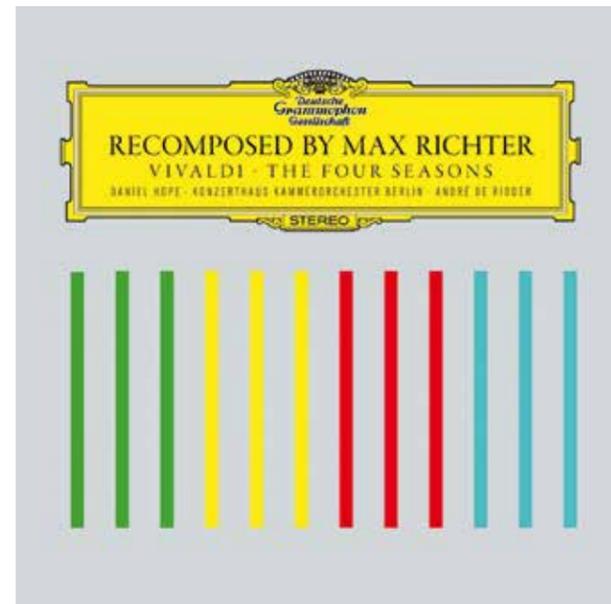
emotionen und avantgardistisch zeitgenössischer Akribie geprägt scheint.

In Richters Ideenreichtum, die musikalischen Vorgaben Vivaldis weiterzudenken, ist eine große Spannung zwischen fokussierter Reduktion und atmendem, zusammenfassendem Bogen in einer „Metaebene“, deutlich. Sie finden sich konsequent umgesetzt in rhythmischer, harmonischer und melodischer Variation, die das Wort „Groove“ beim Hören vehement ins Bewusstsein drängen.



Vivaldis Musik zeichnet sich generell durch große Reinheit oder „Simplizität“ aus.

Bildnachweis: Portrait eines Musikers des 17. Jahrhunderts – Annahme Antonio Vivaldi. Maler: François Morellon de la Cave (1725).



Groove - davon hat Summer 1 reichlich zu bieten. Der zarte Cembaloklang keines geringeren als Raphael Alpermanns, Cembalist der Akademie für Alte Musik Berlin, schmiegt sich an den Gesamtklang an. In einer Kondensation der Vivaldi'schen Geigenvirtuosität mutiert der Klang dann zu einem beinahe psychedelisch wirkenden Solo mit immer den gleichen Figuren in hoher Lage. Im Moment des Eintritts der Kontrabässe ist der Groove dann nicht mehr zu halten, als ob der Geiger eine Loop-Maschine oder einen Footcontroller mit eingespeichertem Orchester hätte, zu dem er dann quasi im Play Along improvisiert. Und dass Improvisation eine Selbstverständlichkeit in der Musizierpraxis des 17. Jahrhunderts war, ist klar. **Konsequent und durchdacht, Max Richter!**

Max Richter hat Vivaldi umfunktioniert, destilliert und kondensiert, manchmal aber auch ein emotionales Update verlangt, dem Vivaldi nicht immer gerecht werden kann. Es ist nun mal nicht leicht, Barockmusik aus ihrem eigenen, ans Jahrhundert gebundenen Verständnishorizont herauszutragen ins Jetzt.

Kompromisse sind da unumgänglich. Doch Dank der Konsequenz Richters, sein Material zu behandeln, entsteht Konsistenz und keine zusammengewürfelten Arrangements, die vielleicht das Original persiflieren könnten. Vielmehr ist ein Kaleidoskop an Farben, neuem Formverständnis und der Minimal Music ähnlichen Methoden mit einer großen Portion Lieblichkeit und Ehrerbietung Vivaldis Musik entstanden.

Ganz besonders muss die Leistung Daniel Hopes (41) hervorgehoben werden. Der „Ausnahmegeiger“ aus Südafrika, brillierte nicht nur bereits 2010 im deutschen Bundestag mit einer herzerreißenden Solodarbietung eines jüdischen Kaddisch zum Gedenktag an die Opfer des Nationalsozialismus. Seine Spezialisierung auf zeitgenössische Musik und zahlreichen Uraufführungen

neuer Werke machen ihn zu einem technisch und klanglich überlegenen Musiker, der ein großes Gespür für Nuancierung auch geräuschhafter Anteile im Klang besitzt und einzusetzen weiß. In dieser Einspielung wird das deutlich. Sein Instrument kann sich blitzschnell vom schizophrenen, grellen Klangstrahl zum beinahe aufgeweichten, mollig warmen Flüstern wandeln. Artikulation und Ornamentierung überzeugen durch Beherrschtheit und Charakter.

„Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons“ darf nicht als Arrangement wahrgenommen werden, vielmehr ist es als eigenständige Neukomposition zu betrachten, vielleicht als eine Art Palimpsest. Plakative Ausschaltung des außermusikalischen Programms Vivaldis fand definitiv nicht statt.

Alle moralische Verwerflichkeit, die aufkommt, wenn klassische Musik in der Mühle populär-musikalischer Maschinerien landet, wurde abgewendet.

Die Einspielung wurde vom Konzerthaus Kammerorchester Berlin und dem überaus fähigen Dirigenten André de Ridder fabelhaft umgesetzt. Aus instrumentaler Sicht bietet sich höchstes Niveau. Auch für Audiophile bleiben keine Wünsche offen. Seit 28.

April 2014 gibt es auch eine erweiterte Neuauflage mit zusätzlichen Stücken Max Richters (vgl. Cover). Man darf gespannt sein, wer Max Richter demnächst unterkommt – Corelli, Rameau oder doch Beethoven? ■

Deutsche Grammophon Audio CD (25. April 2014) Anzahl Disks/Tonträger: 1 Universal Vertrieb ISBN 0028947927778 Euro 16,99 € (Preis Amazon)



CONSTANTIN STIMMER

studierte Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Salzburg sowie derzeit Tonsatz an der Hochschule „Hanns Eisler“ Berlin. Neben der Tätigkeit als Organist arbeitet er als Notengrafiker. Sein großes Interesse gilt der norddeutschen Orgeltradition des Barock sowie den Musiktheorien des 20. Jahrhunderts.

„Was ermöglicht dem Musikwerke zu existieren, was verbürgt ihm seine Dieseligkeit, wenn es gerade weder ausgeführt noch gehört wird? Was erlaubt ihm, sich als dasselbe in verschiedenen Ausführungen zu zeigen?“

Roman Ingarden, Polnischer Philosoph, Vater der Rezeptions-Ästhetik

MUSIK: WERK UND INTERPRETATION

Von Jürg Jecklin

Im Gegensatz zu den Werken der Literatur und der bildenden Kunst ist bei Musikwerken eine klingende Vermittlung der jeweiligen Notenschrift oder Partitur durch reproduzierende Künstler zwingend.

Diese Vermittlung wird Performance (englisch), Execution (französisch), auf Deutsch aber interessanterweise Interpretation genannt.

Das Wort Interpretation ist vieldeutig:

Im Zusammenhang mit dem Musik-Machen stellt sich nun die Frage, was genau man unter Interpretation versteht, und welche Rolle dem Interpreten einer Notenschrift zukommt. Die Frage, ob er nur ein passiv ausführender Vermittler der Vorstellungen und Absichten eines Komponisten, oder vielleicht sogar der Vollender des musikalischen Werkes ist.

Diese Frage wurde und wird unterschiedlich beantwortet. Bis 1800 war die Bezeichnung *Interpretation* im deutschen Sprachbereich nicht üblich. Im Zusammenhang mit der damaligen zeitgenössischen Musik (und die kam im Gegensatz zu heute hauptsächlich zur Aufführung) verwendete man die Bezeichnung *Vortrag*. Bei den Uraufführungen war der Komponist in der Regel anwesend und bestimmend. Das Publikum interessierte sich primär für den Komponisten und das Werk, die reproduzierenden Musiker waren nur Ausführende.

Das änderte sich erst im 19. Jahrhundert. Charismatische Musiker-Persönlichkeiten wie Franz Liszt, Clara Schumann



Charismatische Musiker-Persönlichkeiten wie Franz Liszt, Clara Schumann und Niccolò Paganini waren nicht mehr nur Vortragende, sondern eigenwillige Interpreten.

Clara Schumann

und Niccolò Paganini waren nicht mehr nur Vortragende, sondern eigenwillige Interpreten. Und das hat sich bis heute nicht geändert. Man geht ins Konzert, wenn die Berliner oder Wiener Philharmoniker spielen und Thielemann oder Simon Rattle dirigieren. Die Namen der Dirigenten und Solisten stehen in größerer Schrift auf den Konzertplakaten, den LP- und CD-Hüllen als die Namen der Komponisten.

Die heutigen Star-Interpreten sind also mit Sicherheit keine willenlosen, vortragenden Vermittler mehr. Sind sie aber Vollender musikalischer Werke?

Interessanterweise ist die Musikwissenschaft nicht in der Lage, Antworten auf diese Frage zu geben. Die Musikwissenschaft will Musik verstehen und erklären, sie will nicht Musik machen. Deshalb steht für sie die klingende Interpretation eines Werkes nicht im Vordergrund der Forschung. Analysiert wird der Notentext und nicht das klingende Ergebnis einer Aufführung. Es gibt zwar auch eine musikwissenschaftliche Disziplin, die sich Interpretationsforschung nennt. Sie beschäftigt sich aber vorwiegend mit dem, was sich aus der Partitur im Hinblick auf eine klingende Interpretation herauslesen lässt. Dabei ist das Ergebnis dieser Forschung für die interpretierenden Musiker oft nicht sehr hilfreich.

Die Beurteilung der klingenden Interpretation hat die Musikwissenschaft den Musikkritikern überlassen. Weitgehend,

aber doch nicht ganz, denn der bedeutende Musikwissenschaftler Hugo Riemann (1849-1919) zum Beispiel stellte fest, dass sein Verständnis für die Klaviersonaten von Beethoven durch die Interpretationen des Pianisten Hans von Bülow geprägt wurde. 1883 bezeichnete er

sich sogar als „Schüler Bülows“. Erst ab dem Jahre 1900 richtete er sein Interesse erklärtermaßen nur auf das Werk ohne Berücksichtigung der jeweiligen praktischen Aufführung.

Nun gibt es zum Glück nicht nur die Musikwissenschaft und die Musikkritiker, sondern auch noch die eigentlichen Musikmacher, die Komponisten und Interpreten, die sich notgedrungen mit der Art und dem Stellenwert der Interpretation von Notenschriften auseinandersetzen müssen.

Die folgenden Zitate zeigen die Spannweite der Meinungen und Ansichten von Komponisten, Dirigenten und Interpreten.

„Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dass Manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.“

Franz Liszt 1856 in der Vorrede zur Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*

„Neu, vollständig neu war die zum Grundsatz gewordene Anschauung, man könne mit dem Werk machen, was man wolle, ja man müsse was anderes draus machen, wenn man *wer wäre* – was sich ja auch in der hier sattem behandelten, unsinnigen Beziehung des Wortes schöpferisch auf das Wiedergeben ausdrückte, als wäre das Werk noch gar nicht da. Wenn bislang immerhin noch dem Ausübenden die Frage natürlich war: *wie werde ich dem Werk gerecht*, so lautet die des *schöpferischen* Wiedergebenden von heute: was mache ich, dass das Werk ganz *verschwindet und nur ich übrig bleibe*.“

H. Pfitzner 1929, zitiert nach Hermann Danuser, Musikwissenschaftler

„Der Begriff Interpretation umschließt die Grenzen, die dem Ausführenden auferlegt sind oder die er sich selbst bei seiner Ausübung auferlegt, um die Musik dem Hörer zu vermitteln.“

Igor Strawinsky

„Ich habe dem Wort *interpretieren* immer das Wort *übermitteln* vorgezogen, das mir besser auszusprechen scheint, was denen aufgetragen ist, die Licht auf ein Musikwerk werfen sollen.“

Dietrich Fischer-Dieskau, Sänger

„Die Interpretation ist in den richtig gelesenen Noten bereits vorhanden und es bedarf nicht einer Auslegung, sondern höchstens einer Ausführung, die das Werk nicht etwa neu belebt, sondern das ihm innewohnende Leben erschließt.“

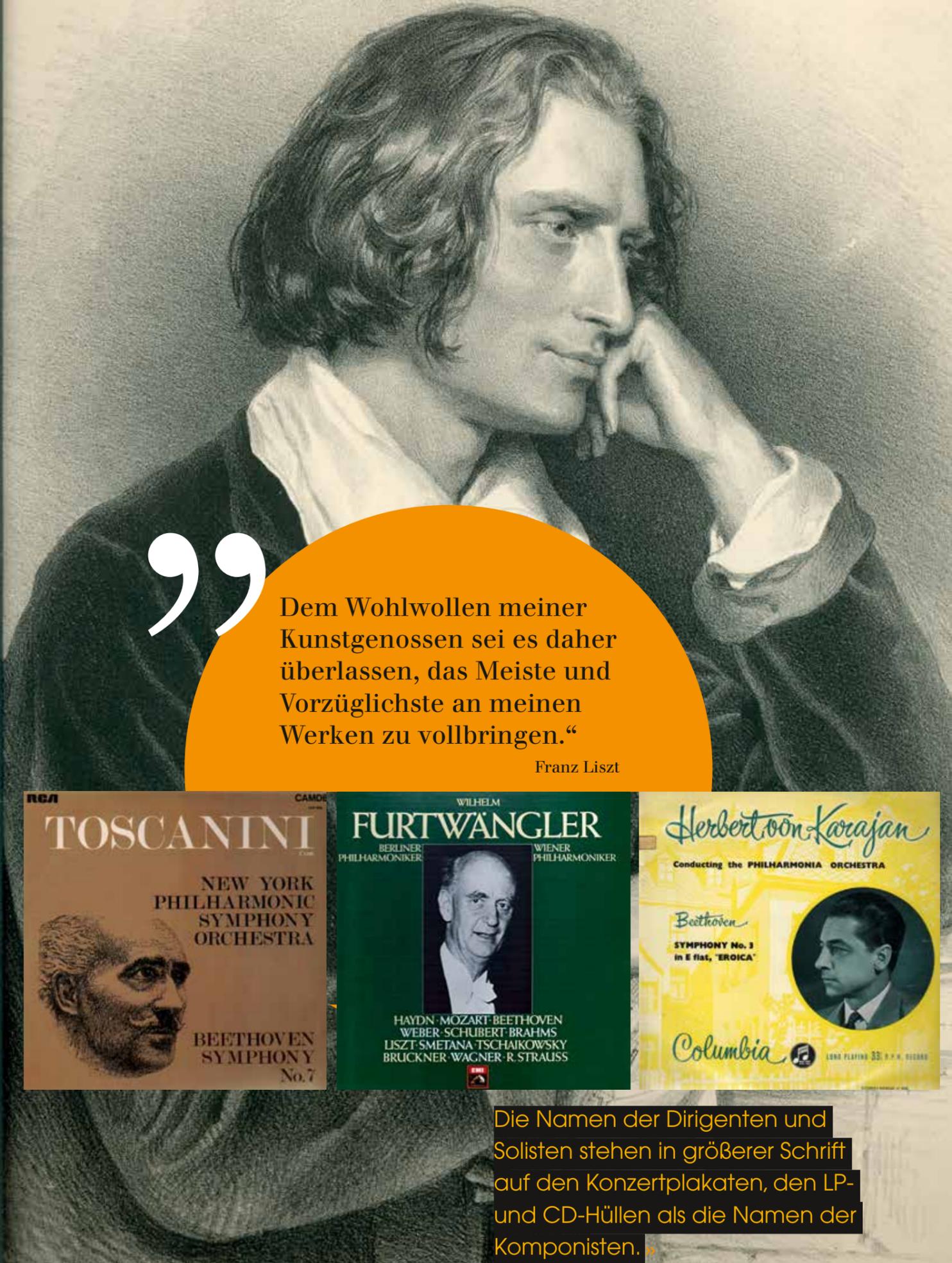
Sinngemäßes Zitat Hans Swarowsky, Dirigent

„Wagners immer wiederkehrende Bemerkung *nicht pathetisch* zeigt deutlich, dass sich unter dem Einfluss der Dirigenten wie Furtwängler und Toscanini ein Wagner-Bild herausgebildet hat, welches den Vorstellungen des Komponisten vollständig entgegensteht.“

Sinngemäßes Zitat Hartmut Haenlein, Dirigent

„Ich war immer der Meinung, der wirkliche Musikwissenschaftler ist der Musiker. Jedes Wissen über Musik ist das notwendige Rüstzeug des Musikers. Wenn ich ein Stück in E-Dur spiele, dann will ich wissen, warum es nicht in F-Dur steht. Wenn einer nur weiß und nicht empfindet, kann er nicht Musiker sein. Wenn einer nur empfindet und nichts weiß, kann er schon Musiker sein. Er macht jeden Triller falsch, und es geht trotzdem unter die Haut.“

Nikolaus Harnoncourt anlässlich der Verleihung des Siemens-Preises im Berliner Tagesspiegel



Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.“

Franz Liszt

Die Namen der Dirigenten und Solisten stehen in größerer Schrift auf den Konzertplakaten, den LP- und CD-Hüllen als die Namen der Komponisten.

Soviel zur Meinungsvielfalt betreffend die Art, den Stellenwert und die „Richtigkeit“ von musikalischen Interpretationen. Heute stellt sich aber zusätzlich die Frage, ob und wie die Interpretation beeinflusst wird von der Möglichkeit, Musik aufzunehmen und auf Tonträgern festzuhalten. Eine Interpretation ist nun nicht mehr nur eine Sache des Aufführungs-Augenblicks, sondern sie bekommt so etwas wie eine „ewige“ Gültigkeit. Die Aufnahme macht ein einmaliges musikalisches Ereignis wiederholbar und damit „zeitlos“. Die Aufnahme wird zum Werk.

Diese völlig neue Situation berührt das Wesen der Musik. Der amerikanische Komponist Aaron Copland zum Beispiel begründete seine Ablehnung von Musikaufnahmen folgendermassen:

„For me, the most important thing is the element of chance that is built into a live performance. The very great drawback of recorded sound is the fact that it is always the same. No matter how wonderful a recording is, I know that I couldn't live with it – even of my own music – with the same nuances forever.“¹

Eine völlig andere Ansicht wurde vom Dirigenten Leopold Stokowski vertreten:

„Certainly I conduct a performance for a recording differently than I would for a live performance. In a recording what we are really striving for is to express the physical and emotional nature of the music in terms that will both be eloquent and convey the composer's ideas in the average living room.“²

Der Stellenwert, den das mediale Musikleben heute hat, zeigt, dass die Bedenken von Aaron Copland von der Mehrheit der Musiker und Konsumenten nicht geteilt wird. Musiker, Aufnahmeleiter und Tonmeister sind aber trotzdem bei jeder Aufnahme mit dem Problem von Coplands *the same nuances forever* konfrontiert: Eine Nuance, die bei einer Konzertaufführung unter Umständen positive Wirkungen auf das Publikum hat, kann bei mehrmaliger Wiederholung zunehmend als unangenehm, störend, oder vielleicht sogar als ekelhaft empfunden werden. Alle beteiligten Musiker müssen sich deshalb gemeinsam um eine Interpretation bemühen, die dem Einwand von Aaron Copland Rechnung trägt. ■

¹Anm. d. Red.:

„Für mich ist das Wichtigste in einer Live-Performance das Element des Zufalls. Der sehr große Nachteil von aufgenommenem Klang ist die Tatsache, dass er immer gleich ist. Egal, wie wundervoll die Aufnahme ist, ich weiß, dass ich nicht mit ihr leben könnte – auch bei meiner eigenen Musik – für immer mit den selben Nuancen.“

²Anm. d. Red.

„Natürlich dirigiere ich bei einer Aufnahme anders, als ich es bei einer Live-Aufführung tun würde. Was wir bei einer Aufnahme wirklich anstreben, ist es, die physische und emotionale Natur der Musik in einer Sprache auszudrücken, die einerseits beredt ist und andererseits die Idee des Komponisten in ein durchschnittliches Wohnzimmer zu transportieren vermag.“



JÜRIG JECKLIN

arbeitete als Tonmeister beim Schweizer Rundfunk und für die Industrie. Seit 1998 unterrichtet er Aufnahmeanalyse und Beschallung an der MDW Wien. Er ist der Entwickler des OSS Aufnahmeverfahrens (der Jecklin-Scheibe), sowie des elektrostatischen Float-Kopfhörers.

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 Mitglieder- versammlungen 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:

Euro 10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende
Euro 16 € für Sonstige
zzgl.: Versandkosten Euro 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 (siehe 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



Abonnement-Bestellung

Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnement der Zeitschrift *Contrapunkt*. Dieses beinhaltet 4 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 vereins-intern gespeichert und nicht an Dritte weitergegeben.

► Per Post: Bitte dieses Formular ausfüllen, heraustrennen (oder kopieren) und schicken an:
 Contrapunkt e.V.
 z.H. Alexander Fischerauer
 Alois-Harlander-Str. 7A
 D-84034 Landshut

► Online: www.contrapunkt-online.net

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

Vor- und Zuname

Straße / Stiege / Hausnummer

PLZ / Stadt

Telefon

E-Mail (optional)

Kontoinhaber

Kredit-Institut

IBAN

BIC

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

Contrapunkt

Die nächste Ausgabe wird dem Werk von Richard Strauß gewidmet.

Man darf gespannt sein!



Impressum

Herausgeber

Contrapunkt e.V.
 Vereinssitz Alois-Harlander-Str. 7A,
 D-84034 Landshut, Deutschland
 Kontakt vorstand@contrapunkt-online.net
 Web www.contrapunkt-online.net

Grafik und Webdesign

Serifenlos⁵
www.serifenlos5.at

Druck

Musikhaus Doblinger
 1010 Wien

Redaktion

Alexander Fischerauer | Constantin Stimmer
 Künstlerische Redaktion Ingmar Beck
 Leitung des Lektorenteams Lena Fischerauer
 Fotoredaktion Laura Binder
 Übersetzerin Katja Sell

Autoren dieser Ausgabe

Hans-Jürgen Schnoor
 Jürg Jecklin
 Constantin Stimmer
 Alexander Fischerauer
 Esther Kreitschik

Website und -administration

Justus Bogner

Bildernachweis

Wenn nicht anders erwähnt, wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet. Alle Künstlerfotos wurden privat zur Verfügung gestellt. Für die Verwendung des Bildmaterials der CD-Rezension wurde eine Genehmigung des Rechteinhabers erteilt.

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

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

www.doblinger-musikverlag.at