

Hören wir mit anderen Ohren? – eine Entdeckungsreise in die
deutsch-französische Musik – Teil 1
Von und mit Uli Aumüller

Hintergrundmusik mit Stimmengeplapper

Fabrice Gabriel: *Meine Damen und Herren, liebe Freunde, es ist mir eine große Freude und eine wahre Ehre, Sie heute Abend zu Beginn dieser neuen Reihe „Hören wir mit anderen Ohren?“ begrüßen zu dürfen. (...) Ich hatte schon oft, die Gelegenheit dies zu sagen, und ich freue mich, es heute Abend noch einmal wiederholen zu können. Musik ist hier am Institut Français Berlin ein wesentlicher Bestandteil unserer Programmgestaltung, da sie ein besonderes Mittel der Kommunikation und des Austauschs ist – zum Beispiel des deutsch-französischen, wie wir es heute bei dieser Entdeckungsreise in die deutsch-französische Musik erfahren werden. (...) Die Musik ist auch Quelle des Wissens, und das Projekt, das von Sophie und Uli Aumüller erarbeitet wurde, wofür ich ihnen sehr danke, ist eine Möglichkeit, das Wissen mit dem Vergnügen zu verbinden. Das könnte unser Motto in diesem Haus sein, le savoir et le plaisir. Vielen Dank, liebe Gäste, dass Sie heute Abend hier sind.*

Das Vergnügen und das Wissen – mit diesen Worten leitete Fabrice Gabriel, der Leiter des Institut Français in Berlin eine Gesprächsreihe an seinem Haus ein, bei der in Zusammenarbeit mit dem Deutsch-französischen Fonds für zeitgenössische Musik / Impuls Neue Musik an acht Abenden verteilt über die Jahre 2014 und 15 die Geschichte der deutschen und französischen Musikkulturen in ihrem Blick aufeinander untersucht wurde. Was sind und waren die Unterschiede und Gemeinsamkeiten, welche Vorurteile, welche Klischees gibt es, was sind ihre Hintergründe? Die Idee zu dieser Reihe, hochkarätig besetzt, und an jedem der Abende selten kürzer als von 2 Stunden Dauer, ging unter anderem auf eine kleine Anekdote zurück: Gelegentlich eines Umzuges fiel mir eine Mappe meines Urgroßvaters in die Hände, in die er aus Zeitungen ausgeschnittene patriotische Gedichte aus den Jahren 1914 bis 1917 eingeklebt hatte. Eines davon, in griechisch-hexametrischem Versmaß verfasst, vertrat die Ansicht,

dass für die Tiefe der deutschen Musik, unseren Bach, Beethoven, Mozart auf dem Feld der Ehre gegen die oberflächliche, seichte Flut der welschen und französischen Musikanten den Purpur zu vergießen das Gebot des Vaterlandes sei. Die deutsche Tiefe, die Symphonie, das Kunstlied als Argument in der Propaganda-Schlacht des ersten Weltkrieges? Wie konnte es so weit kommen? Welche Geschichte, welche Grundlage haben diese Vorurteile – und sind wir – einhundert Jahre später – gefeit vor ihnen? Würden wir beispielsweise, als Deutsche, wenn es sich um eine Musik handelt, die uns etwas angeht, statt von Wissen und Vergnügen - le plaisir et le savoir - nicht eher von Empfindung und Erbauung sprechen?

Martin Kaltenecker, Dozent für Musikästhetik an der Universität Paris VII:

8.26.5

***Kaltenecker:** Das ist ein riesen riesen Feld natürlich, und man könnte sehr viele Namen nennen, und historisch das weit zurück verfolgen, aber die Tatsache besteht. Es ist doch in dem deutschen Denken, oder in den deutschen Rezeptionsmustern eine Art Überfrachtung der Musik, wenn ich es jetzt negativ sage, also die Musik darf nicht nur Musik sein. Und vielleicht könnte man es erklären mit dem, was ein Musikwissenschaftler, ein amerikanischer Musikwissenschaftler genannt hat, Richard Turaskin, einer der großen Namen, jedenfalls für mich, der gesagt hat, es gibt im Grunde genommen seit dem Ende des 18ten Jahrhunderts zwei Kulturen, die Kultur des Erhabenen, und diese Kultur ist hauptsächlich die Deutsche. Und das ist die Musik, die auch verstören muss, die gegen den Strich bürstet, und dadurch zu verstehen gibt, dass in der Welt etwas nicht in der Ordnung ist. Und auf der anderen Seite gibt es aber auch eine immer leicht abgewertete Kultur, und das ist die Kultur des Schönen. Und im 19ten Jahrhundert beginnt eine Art Spaltung zwischen den Komponisten, die die Kultur des Erhabenen, der schwierig zu verstehenden Musik, der Musik, die im Einklang sein will mit einer Welt, in der die Dinge nicht in Ordnung sind, nicht wollen, zurückweisen. Und er nennt als die ersten Komponisten, wo sich das spaltet, Bizet. Jetzt erinnern Sie sich natürlich an Bizet und Wagner, die Antithese von Nietzsche bereits, dann gibt es Verdi, Verdi, der ja lang beharrt auf schönen Formen, da*

gibt es Tschaikowsky, und im 20ten Jahrhundert geht es so weiter mit neoklassizistischen Komponisten wie Poulenc, aber auch Benjamin Britten, der mit großer Verachtung betrachtet wird, natürlich von all denjenigen, die eine erhabene Musik wollen. Und vielleicht könnte man das so in dieser Linie sehen. Zwei parallele Kulturen, wobei in der Kultur des Schönen sich weniger Gedanken gemacht werden über auch den politischen Hintergrund, die politische Aufgabe, oder, es wird eben darauf beharrt, dass das Schöne von einer gewissen Gemeinschaft verstanden wird. Wie es Benjamin Britten gesagt hat: Ich komponiere für die Engländer, und das geht auch so an. Es ist also nicht so eine Art Herrschaftsanspruch, wie er in der deutschen Musik liegt. Also ich beschreibe es jetzt mal so: Das Deutsche ist das, was das Erhabene will, und gewiss in der französischen Musik denken Sie an Ravell, und in der englischen Musik, und einem Großteil auch der zu diesen beiden Formen hinbewegenden Musiken, also ich denke jetzt zum Beispiel an Unzuk Chin, ich denke auch an Ligeti, der also zurückgewiesen hat, alles was mit Adornos erhabener politischen Kultur zusammenhängen konnte, diese Gruppe von Komponisten, ja, denen reicht es, dass das Werk gut gemacht ist, oder wie es Xenakis sagte, interessant ist.

Was wäre denn ein Beispiel für eine Musik, der es reicht, dass sie gut gemacht ist, der es reicht, in die Sphäre des Schönen hineinzuragen – und umgekehrt: wie klingt eine Musik, die nicht einfach nur Musik sein darf – und dies womöglich nicht einmal anstrebt!? So wie wir Deutsche es Beethoven zu unterstellen gewohnt sind, dass er in seinen Werken das Wohl und Weh der ganzen Welt verhandelt. Weswegen es einem vernichtenden Urteil gleich kommt, wenn ein deutscher Kritiker über ein französisches Streichquartett, das Beethoven interpretiert, schreibt, es habe zu französisch geklungen.

Musik: Mantovani

Diese Komposition von Bruno Mantovani, vorgetragen von Horia Domitrace und Theo Nabicht vom Kammerensemble Neue Musik Berlin, ist ein gutes Beispiel für die Thesen von Martin Kaltenecker respektive Richard Turaskin, ein Beispiel für die Kultur des Schönen,

eine zwar hochvirtuos zu spielende, dennoch leichte Musik, die geradezu improvisiert zu sein scheint und die mit ihrer Kunstfertigkeit bemüht ist ihre Kunst zu verbergen. Mit unseren deutschen Ohren in ihr nach einem tieferen, verborgenen Sinn zu fahnden, wird von keiner höheren Erkenntnis gekrönt werden. Diese Musik darf und möchte nur sie selbst sein. Keine Politik, keine Philosophie – einfach nur tönend bewegte Figuren. Es ist aber auch ein schlechtes Beispiel, denn man könnte, man muss einwenden, dass ja nicht alle französische Musik so ist. Es finden sich Vertreter der leichteren, der eleganten Muse auch diesseits des Rheines. Mit einer entsprechenden Auswahl anderer Komponisten ließe sich schlechterdings die These von wegen Pathos hier und Schönheit dort ins Gegenteil verkehren. Andererseits ist Bruno Mantovani in Frankreich nicht irgendwer. Er ist Direktor des Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris – es gibt in Frankreich nur zwei nationale Musikkonservatorien, neben einem kleineren in Lyon eben das Altehrwürdige, Traditionsreiche in Paris – insofern ist Mantovani sicher mal kein Außenseiter. Seine Musik muss also in Frankreich – jedenfalls in den maßgeblichen Kreisen - verstanden und gemocht werden. Während ich als deutscher Neue-Musik-Zeitgenosse nicht verstehe, worin der Reiz liegt einer Musik, an der es nichts zu verstehen gibt. Ihre überdeutliche Verständlichkeit ist mir ein Rätsel. Aber wie gesagt, es gibt ja auch andere Beispiele:

Raphael Cendo – Décombres

Raphael Cendo ist ein Jahr jünger als Bruno Mantovani, der 1974 geboren wurde – und lebt, wie einige jüngere französische Komponisten, in Deutschland, genauer gesagt in Berlin. Ich fragte Jean-Luc Hervé, Komponist und Kompositionslehrer an der regionalen Musikhochschule Boulogne Billancourt, ob es vielleicht Gemeinsamkeiten gäbe zwischen den beiden, Cendo und Mantovani:

U: Kann man hier bei Cendo sozusagen nachweisen, kann man auch bei Mantovani nachweisen, was Aura ist und was Orchestration ist, und was die französische Art und Weise ist, neue Musik zu lehren im Unterschied zu der deutschen.

Hören wir mit anderen Ohren?

8.55.9

Hervé: *Ich erinnere mich eine Satz von meine Lehrer, Gerard Grisey, der hat gesagt, dass attention, tu connais – Vorsicht zu dem französische Musik, weil es kann sein Poulenc oder Varèse. So wir Beispiel heute Abend zwischen Montovani und Raphael Cendo, und ja das ist zwei extreme Weise von die vielleicht französische Struktur zu komponieren. Aber ja, ich denke das Orchestration ist ein sehr wichtiger Punkt, und für mich, ich denke, das Komponieren das ist Orchestrieren. Weil warum ... weil das ist nicht einfach zu erzählen. Das hat mit Hören zu tun. Und mit die Beziehung zwischen Hören und Bild. Wenn wir orchestriert, wir versucht die Instrumente zu verstecken. So wir können nicht wissen, wer hat diese Klang gemacht. Wenn wir schreiben ein Klang mit einen Geige einen Klavier eine Klarinette, das ist nicht eine Geige, das ist nicht ein Klavier, das ist nicht eine Klarinette, das ist ein invisible – unsichtbare Instrumente ...*

8.58.2

U: *Das ist eine Klarinette, die sich im Klavier versteckt, und ein Klavier, das sich in der Geige versteckt ..*

Hervé: *Das ist eine neue Instrument. Das ist ein inkorporelle Instrument. Und ...*

U: *Genausou, wie sich hier die Bassklarinette in die Lautsprecher versteckt ... und die Lautsprecher in die Bassklarinette ... das ist ein Sonderfall, aber es geht in diese Richtung.*

Hervé: *Und ich denke, wenn wir machen das, wir sind ins Hören, (...) wir sind nur in Hören. Und ich denke, (...) das ist eine Alternative von unsere Welt, weil wir reden über Internet, (...) wir leben mit viel Bildschirm, Handy, Internet und so weiter. So ich denke, das ist eine Chance für einen Komponist, wenn ein Komponist arbeitet für Hören, nur für Hören. Ohne Bild. Und die Orchestration ist das. Das ist nicht nur ein überflüssige (...) Sachen, nicht nur um eine schöne Klang zu machen. Das ist der Kraft von Orpheus wieder zu haben. (...) Die Geschichte von Orpheus, was ist das. Das (...) erzählt uns, dass die Musik hat einen sehr große Pouvoir Macht, eine sehr große Macht. Er kann mit Musik (...) in eine unbekanntes Territorium gehen. (...) Ich denke, dass Musik vielleicht ein Kunst, vielleicht mehr als Bildkunst, wir können ins unbekanntes Land gehen. Aber diese Kraft ist sehr fragil – zerbrechlich. Weil mit nur eine Blick diese Kraft fällt, diese*

Macht fällt. So – ja, orchestrieren, das ist für mich, das ist finden – retrouver – wiederfinden der Macht von Orpheus. Das ist nicht sehr klar, aber vielleicht.

8.61.2

U: Doch das ist sehr klar. (...) Aber ich würde Martin bitten, noch etwas zu präzisieren. Das Wort Hören auf Deutsch ist nicht das gleiche, wie das Wort, aus dem du es übersetzt hast: L'ÉCOUTE, ÉCOUTER en français. Das ist etwas anderes, als das deutsche Wort HÖREN, meine ich. (...) ...

8.61.9

Kaltenecker: *Ecouter eher zuhören. Und Entendre ist hören – tout court. Ecouter wäre das konzentrierte Hören, aber ich weiß jetzt nicht, ob Jean-Luc sich bezieht zum Beispiel auf die Theorie von Pierre Schaeffer, Ecouter Entendre Ouir Comprendre, da gibt es gleich vier Hörformen. Aber im Deutschen wird man vielleicht eher écouter sagen zuhören, vielleicht wahrnehmen, aber es hat etwas sehr Intensives. Aber interessant ist natürlich, dass er verbindet die beiden Dinge – und ich nehme ihn jetzt so als Typus des Franzosen, den Klang und das Hören. Vielleicht ist im Französischen allgemein im Vergleich Deutschland und Frankreich dann doch eine interessante Beziehung zwischen diesen beiden (...) Bereichen, also wenn ich – wenn ich mir die Sache zurechtlegen würde, dann könnte man doch sagen, also es gab eine große lange Epoche des Werkes, des Werkbegriffes, (...) des emphatischen, was dahinter steht, mit dem Pathos und mit der kritischen Komponente, das was Taruskin eben das Erhabene nennt. Das Werk ist nicht nur etwas, was gefällig sein soll, was man nach Hause nimmt, was man sich in einer schönen Erinnerung behält. Und diese Epoche würde halt vielleicht – hat ihren Gipfelpunkt gefunden in der seriellen Musik, also in der, von der sich dann hinterher die Komponisten absetzen mussten. Das war das komplexeste, das anstrengendste, und das wurde doch beglaubigt mit der These, dass es eine avantgardistische Kunst sei, also dass es eine Avantgarde gibt, Leute, die das schon kapieren, und die anderen werden irgendwann mal kommen. Das hatte schon einen utopischen Zug. Der Werkbegriff hat das in sich, würde ich doch sagen. Das ist das Werk der Zukunft. Und das hat sich dann doch etwas gewandelt, durch verschiedene Übergangsphasen, postmoderner Art zum*

Beispiel, und was heute (...), so was ich höre, sehe, aufgekommen ist, dass es nicht um das Werk geht, um im Sinne einer Struktur einer kritischen Struktur, also (...) Adorno schwebt da mit, sondern (...) dass das Werk oder das, was gemacht wird, ein Hördispositiv ist, also ein Dispositiv von Klängen, bei denen es um den Klang geht. Und weniger um das, was vielleicht anklingt an kritischem Eingriff, an Widerständen, die uns aufgebürdet werden. Und insofern sind diese beiden Stücke doppelt interessant, die wir gehört haben, sowohl für diesen Übergang, würde ich sagen, also auch für das Deutsch-Französische. Denn bei Mantovani ist es eben die Kultur des Nicht-Organischen, des Nicht-Komplexen, des Gefälligen, des Neoklassizistischen, mit einer gewissen Hilflosigkeit dieser Musik, mit den Skalen, mit dem Eleganten, mit der Form, die man gut überblicken kann. Das ist eben die Kultur des Nicht-Emphatischen. Des Nicht-Pathetischen. Das, was nicht gegen den Strich geht, des Nicht-Erhabenen. Ja. Poulenc, (...) das ist diese nicht zu verachtende Linie. Es ist schwierig zu beschreiben, ohne so ein bisschen ins Negative zu rutschen, aber gut, es ist diese Richtung. Und gewiss ist die Kultur, die danach kam, also die neue Epoche in den 90er Jahren (...) die Kultur des Hörens von interessanten Klängen, den Klängen der Welt zum Teil, die herankommen, eventuell durch technische Mittel, aber das was uns vorgeschlagen wird, was uns vorgeführt wird, ist ein Hördispositiv. Und die Tatsache, dass hier die technischen Klänge zugespielt werden, also das kleine Knacksen, und das an den Rundfunk erinnert, an die Störklänge, an die Parasiten, wie sie auch in Stücken vorkommen von (Fausto) Romitelli zum Beispiel, wo das zum ersten mal aufkam. Also man hat zugespielt knacksende technische Klänge, und spielt mit der Poesie des technischen Klanges, das ist typisch für den Umschwung für die neue Epoche, wo es um das Hören geht, und das Hören wird symbolisiert durch das Knacksen, ja. Aber es ist hier natürlich nur eine zugespielte Sauce, wenn ich es hier wieder negativ sage. Und wenn man jetzt überlegt, dass einerseits diese beiden Stücke den Übergang darstellen, die Kultur schön und erhaben, einerseits wobei eben (Bruno) Mantovani bei dem Schönen bleibt, und andererseits Cendo ganz neueste eben ein Hördispositiv uns vorschlägt, uns vorstellt, dann spürt man dann trotzdem, dass es ein Franzose war. Und das ist jetzt

vielleicht das Interessante, das heißt, es ist wieder eine sehr überschaubare Form, eine Rondoform, in verschiedenen sehr gut abgeteilten Episoden. Die auch mit durchaus uninteressanten Gesten spielt, oder banalen Gesten. Eben auch wieder die Skalen. Oder auch eben die Repetitionen, die auch bei Mantovani da waren. D.h. innerhalb dieser großen neuen Kultur des Hördispositives sind dann doch diese gewissen Farben geblieben. So wie Marteau sans maître nicht so klingt wie Kreuzspiel, so würde ein deutscher Komponist, so würde ein Komponist in der Lachenmann-Schule oder ich weiß nicht, ich erfinde einen Namen, nicht so schreiben. D.h. das Akademische, in das die schöne Kultur schnell abrutscht, ist hier genauso zu hören.
8.68.00

U: Das war meine These, dass man Cendo in Deutschland sozusagen missversteht, weil eben genau dieses Moment der Orchestration, also ich benenne das, was du jetzt beschrieben hast, sozusagen unter diesem Oberbegriff, hier wirksam ist, während er in Deutschland eher so als Punk der Neuen Musik, so als einer der eben draufhaut, missverstanden wird. (...)

8.71.3

***Tsangaris:** Also wenn ihr erlaubt, also das finde ich alles hochinteressant, und ich fand das ein wunderbares Beispiel für die Frage hinsichtlich der Frage der Schönheit, um die es ja vorher ging, französische Musik Schönheit. Aber ich muss natürlich bei Martin einhaken an der Stelle, also mit Sicherheit bist du wesentlich besser unterwegs, um das mal so zu sagen, und hinsichtlich einer bestimmten Auffassung des Werkbegriffs. Von der ich mich ... ich sehe das, dass es da eine historische Linie gibt, speziell bis zu Adorno hin, und dass sich dann bestimmte ...*

...

Moderation: Das ist Manos Tsangaris, der hier interveniert – er lehrt Komposition an der Musikhochschule in Dresden – und er verteidigt den guten alten Werkbegriff gegen die neue Kultur des Hördispositivs

***Tsangaris:** ... aber ich finde das ehrlich gesagt ein bisschen kurz gegriffen, weil das, was zum Beispiel die französische neue klassische Musik im weitesten Sinne oder die deutsche oder weltweit die klassische Musik eint, ist, dass ich natürlich Marteau sans Maître als*

Werk wahrnehme. Es ist ein Kunstwerk, und die Orchestration ist ein Moment der Transzendierung – du hast es genauso gesagt, der Transzendierung bestimmter Einzelteile, bestimmter Summanden in etwas, das – dieser berühmte Spruch – was mehr ist, als nur die Summe der Einzelteile. Sondern es transzendiert, es überschreitet etwas. Und das tut es, indem es eine Physiognomie als Werk entwickelt. (...) ... also Lachenmann hat mal, auf den ich mich jetzt mal kurz beziehe, hat ja diesen Affekt und Aspekt Aufsatz geschrieben, ihr kennt ihn. Affekt und Aspekt. Aspektare, also sehen. Also es gib diesen affektiven Teil innerhalb der Musik, aber eben auch den konstruktiven und den des Aspekts, den der Ästhetik eben. Auch der Ästhetik, die auf umgekehrte Weise visuell ist. D.h. diese Klänge, die da stattgefunden haben, die sehen wir ja auch innerlich in irgendeiner Form, und das ist ja das Schöne, dass wir sie betrachten können. Dass wir uns damit auseinandersetzen. Soll sagen: Ich glaube den Werkbegriff – ich würde mich sehr wehren, gefühlsbetont wehren wollen dagegen, den Werkbegriff zu reduzieren auf so eine bestimmte ideologische gesellschaftlich disponierte Linie. Ich finde, wenn wir Kunst machen, dann geht es darum, dass es transzendiert. Dass – es geht um die Erleuchtung. Schönheit.

Was Jean-Luc Hervé mit Orchestration meint, erklärt ohne viele Worte seine Musik. Hier ein kurzes Werk von ihm, ein Werk auch im Sinne von Manos Tsangaris - ein in nomine auf: Here the Deities approve nach Purcell – eine Aufnahme des Ultraschall Festivals in Berlin.

Musik:

Jean-Luc Hervé – upon: Here the Deities approve

Je nach Hör- und Diskursdisposition lässt sich dieses kleine Werk von Jean-Luc Hervé nach Purcells „Here the Deities approve“ als Hördispositiv seiner Schönheit wegen genießen oder aber es leuchtet als ein Werk, in welchem die Summe seiner Bestandteile durch ihre Orchestrierung transzendiert wird. Möglicher Weise ist die eine Disposition eher diesseits, die andere eher jenseits des Rheines zu finden. Der Komponist jedenfalls beschreibt seine Arbeit schlicht und

ergreifend und ohne jegliche Emphase als die Orchestrierung eines Klanges – eines sehr kleinen Klangs:

8.82.7

Hervé: *Für mich Komponieren das ist Orchestrieren, ich brauche ein Instrument. Und vielleicht auch für mich, für meine eigene Arbeit die Zukunft ist Arbeiten nicht Arbeiten mit Material, ich versuche mit gar nichts zu arbeiten, aber nur Orchestrieren. Das meint zum Beispiel die Material einer Komposition ist nur ein sehr sehr kleine Klang, nur ein Geräusch, und diese Geräusch mit Orchestration, so ich brauche Instrumenten, ich brauche Orchestren, aber auch Elektronische – kann developpiert, das ist meine Antwort.*

Wo kommen diese Unterschiede her in der Art und Weise, Musik zu denken, zu hören, zu konzipieren und zu rezipieren, in zwei Ländern, wie Deutschland und Frankreich, die unmittelbare Nachbarn sind, die kulturell seit Jahrhunderten im regen Austausch stehen. Oder handelt es sich in diesem Falle nur um Vorurteile, um unterschiedliche Sichtweisen auf die eigentlich identischen Phänomene. Denn könnte es nicht sein, dass mit einer Musik, die uns durch ihre Schönheit betört oder durch ihre utopische Emphase irritiert, nicht letzten Endes das gleiche gemeint ist?

Wir werden uns im zweiten Teil dieser Sendung ein wenig mit der Geschichte des deutsch-französischen Kulturaustausches beschäftigen, von Louis Couperin und Johann Jakob Froberger bis Wolfgang Rihm und Pascal Dusapin. In dieser Folge bleiben wir noch in der Gegenwart: Was erzählen die Musiklehrer ihren Schülern, was die Kompositionsprofessoren ihren Studenten. Als erstes Jörg Mainka, er ist Komponist und war Prorektor an der Hanns-Eisler-Hochschule in Berlin – wir bitten ihn sich zu erinnern, was er seinem Studenten Konstantin Friedrich Stimmer gesagt hat, als der ihm folgendes Werk vorlegte:

Ausschnitt Stimmer: Pastorela

88.0

Hören wir mit anderen Ohren?

10

U: Jörg, du hast vorhin auch erzählt, dass es in deiner Hochschule und auch in anderen Hochschulen vor allen Dingen darum geht, künstlerische Persönlichkeiten herauszubilden. Also nicht das Fugenschreiben zu lernen, sondern die Persönlichkeit zu fördern und zu fordern. Wie geht man dann als Kompositionslehrer damit um, wenn ein Student ein solches Stück präsentiert.

88.7

***Mainka:** Das ist eine schwierige Frage, ich versuche, mich kurz zu fassen. (...) wir sind (...) die einzelnen Phasen des Stückes, das er damals mitgebracht hat, durchgegangen, und haben zunächst mal ich glaube wirklich mit einem sensiblen Ohr gelauscht, wo ist irgendetwas – wo tritt es nicht in Spannung zu dem, was ich vorher gehört habe. Und da gibt es natürlich ganz ganz viele Antworten darauf. Aber das ist das, was in dem Diskurs über so ein Stück passieren muss. Dass man untersucht, wovon gehst du aus. Wo grenzt du dich auch ein? Weil die Möglichkeiten sind riesig groß, die man heutzutage hat. Und wo grenzt du dich ein? Und in dieser Eingrenzung, wo bleibt die Musik spannend und auch natürlich bis zu einem gewissen Grad folgerichtig, aber nicht nur folgerichtig, sondern auch von Brüchen gekennzeichnet. (...) Aber da kommt jetzt, da spielt jetzt alles mit rein, also alles, was er an Gedanken mitbringt, und sein Interesse, wir haben jetzt gerade gestern in der Stunde darüber gesprochen, was werden wir im nächsten Jahr tun? Und das wird auch sehr viel darüber gesprochen, welche Themen interessieren uns jetzt, also auch philosophisch, ästhetisch gesehen, in welche Richtung geht das? Was für Gedanken könnten wir jetzt mit hinzu ziehen, um diese Musik, die Musik, die er macht, von verschiedenen Seiten aufzuladen, und zu inspirieren.*

93.7

U: (...) Das Vorurteil würde ja sein, zu sagen: In Deutschland wird Musiktheorie, Musikphilosophie, das Reden über Musik mit dem Kompositionsprozess zusammen gedacht. In Frankreich eher weniger. Welche Umfang, welche Dimension hat Musikphilosophisches, Musiktheoretisches in den Gesprächen über eine Komposition, wie diese zum Beispiel. Kannst du dich erinnern, wurde da dann der Adorno herausgeholt aus dem Regal und gesagt: Hier auf Seite 36 steht aber ...

94.4

Mainka: *Nicht ganz so ... also man kann nicht bei Adorno nachschlagen, wie man komponiert. Aber natürlich ist es so, wir haben uns am Anfang, das war ja, er brachte das mit, und wir haben uns auch gefragt, mit welchen Themen beschäftigen wir uns jetzt: Und wir haben uns sehr viel mit dem Begriff musikalische Logik beschäftigt. Und dann ist es natürlich nicht nur Adorno, was man da ausgräbt, aber man versucht mal diesem Begriff nachzugehen, und kommt dann auch sehr schnell in die Wandlung dieses Begriffs hinein. Also natürlich fängt das an bei Forkel, und man kann das musiktheoretisch aufarbeiten und sagen, dieser Begriff durchläuft diese und diese Geschichte und kommt dann irgendwann zu Dahlhaus, und erfährt dann, was der darüber gedacht hat. (...) Wir sind natürlich als Schüler und Lehrer, die über Komposition reden, in der schönen Situation, finde ich, dass wir ohne Sprache nicht können, aber dann auch mit den Tönen über die Sprache hinaus gehen. Und dieses –diese beiden Seiten eines Kompositionsunterrichts, nämlich dass man redet und reden muss, wir haben nichts anderes, ja, also es gibt durchaus ja bei uns in der Klavierklasse ein hohen Ausländeranteil, und nicht alle sind der deutschen Sprache so richtig mächtig. Aber ich glaube so im Instrumentalunterricht geht vieles auch über das Vormachen, und Nachmachen. Natürlich nicht, dass man Interpretationen jetzt dann diskutieren kann, aber erst mal kann man vieles vor und nachmachen. Das geht ja bei Komposition nicht. Man kann zwar da eingreifen und sagen guck mal, probier mal das aus, und dann sagt man ja, überzeugt mich oder nicht. Aber vieles geht ja darum, dass man erst mal klärt, um was geht es dir in diesem Stück? Und das herauszufinden, brauch man die Sprache. Und deswegen müssen wir die Sprache an solchen Gegenständen, in denen wir uns über so einen Begriff, wie musikalische Logik, was bedeutet der, zum Beispiel bei Beethoven, oder bei Brahms, und wie wird er diskutiert bei Forkel und bei Dahlhaus. Indem wir darüber sprechen, bilden wir ein Werkzeug aus, um uns dann auch über die Musik, die gerade entsteht, austauschen zu können, und zwar präzise. Und die Frage ist ja, wie kann man sich präzise über Musik austauschen? Das ist immer ein Moment von probier doch einfach mal das aus – und zack, Mensch, das ist viel besser! Und das konnte man vorher nicht*

erklären. Aber vieles, was dahin führt, läuft über den Diskurs. Über Sprache.

Forkel, Dahlhaus, Adorno, Beethoven, Brahms – und die zentrale Frage: Um was geht es Dir eigentlich? – Unser französischer Gesprächspartner war Henry Fourès, auch er ist Komponist und war lange Jahre Direktor des Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon:

100.7

Fourès: *(...) Zwei Dinge erscheinen mir, für mein Gefühl, wichtig, wenn ich es mit einem jungen Komponisten zu tun habe, der mir ein Stück vorlegt. (...) Meine Sorge ist immer die gleiche: Dieselbe Sorge im Übrigen, die man im 13ten Jahrhundert hatte, als man sich mit dem Zusammenhang zwischen der musica practica und musica speculativa befasste. Ich stelle die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem, was er realisiert hat, (...) und dem, was er in seinem Kämmerchen ausgedacht hat. Und dass dieser Zusammenhang so verschmolzen wie möglich ist. Ein magisches Werk ist ein Werk, (...) das es den Eindruck vermittelt, improvisiert zu sein, obwohl alles aufgeschrieben wurde. D.h. dass die innere Notwendigkeit derart groß ist, dass man den Eindruck hat, alles sei absolut selbstverständlich. Sogar wenn das Stück überwältigend ist. Denn es ist da manchmal eine enorme Distanz, zwischen dem, was der junge Komponist mir sagt, - das ist womöglich wunderbar und großartig – und dem Stück, das ich lese, das praktisch keinen Zusammenhang hat zu dem, was er mir gerade erzählt hat. Das ist die erste Sache.*

103.1

(...)

Die zweite Sache: (...) Wenn ich jemanden vor mir habe, der in einem neo-klassischen Stil schreibt, es in seinem Inneren brennt, und wenn ihm das ähnlich ist, und wenn es nachdrücklich gut gemacht ist, dann ist es interessant für mich. Ich kann vor mir einen Postmodernen haben, oder jemanden, der absolut im Abenteuer einer neuen musikalischen Denkweise steckt, ich kann jemanden vor mir haben, der von den Gesten der improvisierten Musik beeinflusst ist, oder der Popmusik, und er will sie für ein Orchester übersetzen, das ist

ziemlich egal. Aber wenn man jemand vor sich hat, der diese Ehrlichkeit mit sich bringt, hat man etwas, womit man arbeiten kann. Und damit kommt er voran. Und (...) der beste Kompositionskurs, den es geben kann, ist nicht so viel wert wie ein Konzert, in dem das Stück des Komponisten gespielt wird. Der beste Lehrer für ihn ist es gespielt, produziert zu werden. So oft wie möglich. Denn mit dem Feedback, das er von den Musikern und dem Publikum bekommt, lernt er mehr als in jedem Kompositionsunterricht. (...).

110.6

(...)

U: Ist das Konzert die Aufführung der Musik wichtiger als das Reden über die Musik. Das wäre ja das Vorurteil, dass man in Deutschland lieber redet, und lange und viel und gründlich und tief – also die Tiefe ist ein sehr wichtiges deutsches Kriterium – und in Deutschland, Quatsch in Frankreich macht man eben lieber Konzerte. Lieber weniger reden, und mehr Konzerte, und in Deutschland, mehr reden und vielleicht weniger Konzerte. Weiß ich nicht, das wäre eine Zuspitzung. (...)

103.7

***Fourès:** (...) Ja, das ist ein Unterschied. Die Spekulation in Frankreich, jedenfalls in den 80er Jahren, war einer der großen Stärken der zeitgenössischen französischen Musik. Jetzt haben sich die Dinge umgedreht. Und ich selbst habe daran mitgewirkt, dass es sich umdreht. Das will nicht heißen, (...) dass ein Komponist nicht von allem möglichen inspiriert wird, dass es nie ein Diskurs geben soll. Zum Beispiel gibt es in Lyon einen Kurs zur Geschichte der Kunst, innerhalb der Kompositionsabteilung. Es gibt auch Kurse zur Ästhetik der historischen Schreibweise. Weil es sehr enge Beziehungen zwischen der historischen und der zeitgenössischen Schreibweise gibt. Aber zugleich gibt es eine Entwicklung der Zivilisation rund um uns herum. (...) Das Leben hat sich geändert, das Handwerk des Komponisten hat sich geändert, und auch der Markt, in Anführungszeichen, der „Markt der Komposition“ hat sich geändert. Weil das Internet alles über den Haufen geworfen hat. Das Internet ist nicht schlecht, aber Realität ist: wenn ein Komponist seine Klasse am Konservatorium verlässt, muss er in der Lage sein zu antworten auf die Ansprüche, mit denen ihn die Gesellschaft konfrontiert. Er kann*

dagegen sein oder dafür. Aber er muss seine Antwort finden. Dafür braucht er Werkzeuge, damit er Werkzeuge hat, braucht er Aufnahmen, er braucht eine Webseite, er braucht eine Pressemappe, er muss sich schnell bekannt machen, und er braucht Sachen, die man hören kann, sehen kann, Filme und so weiter (...). Und wenn er die nicht hat, wird es für ihn sehr kompliziert, weil das Niveau der Konkurrenz heute extrem hoch ist. Und die Krise der europäischen Kultur führt dazu, dass es immer weniger Festivals gibt, und immer weniger Konzerte. Und man muss diese Leute, den jungen Komponisten dazu bringen, sich Fragen zu stellen im Verhältnis zu einer Wirklichkeit, die nicht nur ökonomisch ist, aber er muss sich damit auseinandersetzen, was die Gesellschaft ihm vorsetzt. Wenn er das getan hat, wird er komponieren, mit der Welt und mit sich selbst.
116.3

Zum Abschluss dieser Sendung noch einen kleinen Ausschnitt einer Komposition von Frédéric Pattar, Exil für Violoncello solo. Es spielt Cosima Gerhard vom Kammerensemble Neue Musik Berlin. Er war Student am Conservatoire nationale supérieur de Lyon, wenn auch bei Gilbert Amy und nicht bei Henry Fourès. Der Autoverkehr, den man leise im Hintergrund hört, ist der des Berliner Ku´damms. Das Maison de France, in dem die Gesprächsreihe „Hören wir mit anderen Ohren“ stattfand, befindet sich – immer noch – am Ku´damm – das Haus, in dem le plaisir et le sovoir, das Wissen und das Vergnügen gepflegt werden.

Musik: Pattar – Exil für Violoncello solo

Hintergrundmusik mit Stimmengeplapper

Hören wir mit anderen Ohren? – Unter diesen Titel veranstaltete das Institut Français in Berlin in den Jahren 2014 und 15 – initiiert vom

deutsch-französischen Fonds für zeitgenössische Musik / Impuls neue Musik eine achteilige Gesprächsreihe und Entdeckungsreise in die deutsch-französische Musikgeschichte. Die nun folgende Sendung fasst die Ergebnisse der Veranstaltung zusammen.

Von und mit Uli Aumüller

Musik:

Tombeau von Couperin

Es war um das Jahr 1652 als Johann Jakob Froberger – Hoforganist und Komponist in Wien – nach Paris reiste, um gemeinsam mit seinem Komponisten-Kollegen Louis Couperin den berühmten Lautenspieler Sieur de Blancrocher zu besuchen. Couperin war zu dieser Zeit Musiker am Hofe Ludwig des 14ten. Blancrocher geht, um möglicher Weise für seine Gäste eine Flasche Wein zu holen, in seinen Keller und stürzt dabei so unglücklich, dass er ums Leben kam. Beide Komponisten beschließen, dem Lautenspieler ein Tombeau zu widmen, einen musikalischer Erinnerungsgrabstein – den einen davon, den von Louis Couperin, haben wir gerade gehört. Der Cembalist und Komponist Brice Pauset beschreibt diese Musik mit den folgenden Worten:

15.00

Pauset: *Damals das schönste und wichtigste Instrument war Lauteninstrumente Theorbe Laute und so weiter – und Teil der Literatur für Cembalo war irgendwie eine Imitation des Lautenspiels. Man kannte die taktfreien Präludien – es war in Frankreich wirklich ohne unmensuriert geschrieben, wenn man die Partitur schaut – sieht man irgendwie nur (...) – es gibt 5 musikalisch Systeme – und die Töne sind wie Schneeflocken – es gibt keine Rhythmen, es gibt keine Takten, es sieht extrem frei aus. Und dann kommt die erste Klischees ... und ich finde, ein Klischee ist etwas Wichtiges, es ist unangenehm über Klischees zu reden, aber es ist ein bisschen wie Ideologie – (...) Erstes Klischee, die Franzosen, die sind, also die Leichtigkeit – die Klarheit der Franzosen. Das bedeutet, die Musik ist so klar bei Louis Couperin, ein rhythmische Gestaltung und eine präzise Notation ist nicht wirklich relevant, das ist nicht nötig, und dagegen – und dann*

Hören wir mit anderen Ohren?

16

kommt Froberger. Froberger hat irgendwie die gleiche Musik geschrieben, das heißt die Wahrnehmung der Musik ist sehr ähnlich, nur die Notation ist sehr anders. Bei Froberger ist alles extrem präzise notiert, mit manchmal ziemlich komplizierte Rhythmen für die Zeit, aber er schreibt ganz am Anfang der Partitur, jouer avec discretion. Mit Freiheit spielen. Das bedeutet, man fängt an mit einer Struktur, und da kommt das ganz alte Klischee, aber diese Struktur soll man irgendwie abweichen und befreien. Und jetzt muss ich irgendwas spielen glaube ich,

Musik: Tombeau de Froberger

Was ist deutsch an dem zuletzt gehörten Tombeau von Johann Jakob Froberger, was ist französisch an demjenigen von Louis Couperin, außer der Herstellungsweise? Das eine scheinbar leicht und frei, improvisiert – die Töne wie Schneeflocken auf den taktfreien Notenlinien – das andere, das Deutsche penibel ausnotiert, akribisch bis ins kleinste Detail. Wobei klar ist, wer wen nachahmt. Der Hof Ludwig des 14ten überstrahlte alle anderen Höfe Europas an Größe und Bedeutung, besonders die deutschen, deren Ländereien in hunderte von Klein- und Kleinststaaten aufgeteilt waren. Frankreich hingegen war damals schon ein großer Flächenstaat, mit nur einem Zentrum – in Paris. Ich frage den Musikwissenschaftler Herbert Schneider, der sich während seiner Professur an der Hochschule Saarbrücken eingehend mit dem deutsch-französischen Kulturaustausch befasst hat:

Schneider: *Wenn man den frühen Couperin mit Bach vergleicht, dann stellt sich etwas ein, was in einem Schlagwort vielleicht allgemein verständlich ist. Die Franzosen haben einen Grundsatz, einen ästhetischen Grundsatz: die Kunstfertigkeit, die Kunsthaftigkeit mit Kunst zu verbergen. Wenn Bach etwa in den Partiten also Suiten, wenn er komponiert, dann manifestiert er seine ganze Kunstfertigkeit, seine kontrapunktischen Kenntnisse, seine Kontrapunktik, die sehr dicht ist. Das demonstriert er. Die Franzosen, und da gehört Couperin dazu, Louis und Francois später, die verstecken die Kunstfertigkeit, es soll also nach außen nicht die gesamte Kunstfertigkeit manifestiert*

Hören wir mit anderen Ohren?

17

werden, man soll sie vielleicht entdecken, der Kenner entdeckt sie, der Nichtkenner sieht, das ist kunstvoll gemacht, aber diese gesamte Kunstfertigkeit, die sieht er nicht. Das ist ein ästhetischer Grundsatz, Fritz Reckow hat da sogar ein Buch darüber geschrieben. Diese Ästhetik unterscheidet dann doch die französische, zumindest die Kammermusik, von der deutschen, ganz entschieden. Wenngleich Bach auch einzelne Sätze geschrieben hat, die man als galante Stücke bezeichnen kann, in der das Französische doch deutlich greifbar ist, auch in diesen Partiten und in den Französischen Suiten.

(...)

34.39

U: Nun bin ich ein wenig verwirrt. Einerseits haben wir gesagt, es gibt diesen französischen Stil, der mit Kunstfertigkeit Kunstfertigkeit verdecken will, und das Deutsche dem gegenüber – also Bach würde sein Können quasi zur Schau stellen. Kann man das noch an anderen Komponisten festmachen ... oder ist es vielmehr so, dass die Franzosen von Deutschen abschreiben, und die Deutschen von Franzosen und die wiederum von Italienern und so weiter – in dieser Zeit Stile irgendwo erfunden wurden und dann gleich weitergegeben. Und eigentlich keinem Nationalstaat oder keiner Region zuordenbar. Das, was du jetzt gerade gespielt hast, diese beiden Beispiele von Froberger und Couperin, die klingen, finde ich, in der Tat ähnlich. Wenn ich das nicht wüsste, dass sie verschieden notiert sind, dann könnte man glatt meinen, es sei ein und der gleiche Komponist.

***Schneider:** Also Bach spielt da natürlich eine herausragende Rolle, gegenüber allen anderen Komponisten. Und wir müssen davon ausgehen, dass Bach eben sehr sehr spät in Frankreich bekannt geworden ist. Erst Mominier (?) hat Bach 1802 bekannter gemacht, vorher war Johann Sebastian Bach unbekannt, und der Austausch ging eigentlich von Frankreich nach Deutschland. In Frankreich wurden die Kompositionen gedruckt, in Deutschland wurden sie kaum gedruckt. Bach hat wenig in Druck erscheinen lassen. So dass die Möglichkeit, die Stücke in Frankreich kennen zu lernen, nicht so groß waren. Also der Austausch ging eher von Frankreich aus nach Deutschland, als von Deutschland nach Frankreich.*

Im 18ten Jahrhundert ändert sich an diesen Verhältnissen etwas Grundlegendes. Während sich Frankreich anschickt, seine Eliten um einen Kopf zu verkürzen, entwickelt sich im deutschen Kulturraum die Instrumentalmusik, das Streichquartett, die Symphonie. Allein, um die Fülle der vielen großen Klangkörper zu unterhalten, braucht das junge deutsche Bürgertum die finanzielle Kooperation mit dem Adel – und der Adel die Finanzen des Bürgertums. Die Vielfalt der deutschen Orchester- Theater und Opernlandschaft ist aus dieser Allianz hervorgegangen.

Iris ter Schiphorst, Komponistin:

Schiphorst: Ja, ich glaube, das war um 1800 eine ganz spannende Zeit, das war die Ablösung der Ständegesellschaft, ich komme jetzt aus einem weitem Feld, und das, was mich wirklich schon seit vielen Jahren da umgetrieben hat, das ist die Frage, ja was passiert um 1800 eigentlich in diesen deutschen Fürstentümern. Und das ist wirklich der Versuch, dieses aufblühende bürgerliche Musikleben zu reflektieren, und sozusagen etwas Eigenes etwas Deutsches da zu finden. Und die ganzen Texte wirklich von Herder von Schlegel, alle sprechen auch über diesen Versuch, zu denken, was ist eigentlich das Eigene, was ist das Deutsche. Und da kommt dann die Empfindung ins Spiel. Da kommt dieser Gedanke, von Herder auch, des Urlauts ins Spiel, das A und das O, die Empfindung gegenüber den französischen Effekten, die ja doch nur Affekte sind, und sozusagen nur kanonisierte rhetorische Ausdrucksmittel. Da kommt etwas ins Spiel mit der Suche nach den Urlauten, nach dem eigenen Empfinden, nach dem wahren Empfinden, und das wahre Empfinden ist dann das Bürgerliche, gegenüber dem rhetorischen Spiel des Adels, zum Beispiel. Und in diesem ganzen Kontext hat auch das Clavichord eine Bedeutung. Weil, wie man zum Beispiel bei dem Bachsohn lesen kann, ist dieses Clavichord in der Lage, sozusagen dieses innersten Empfindungen durch diese Möglichkeiten der Bebung auch tatsächlich zum Ausdruck zu bringen. Da räsoniert dann durch dieses Instruments, durch die Möglichkeit der Bebung, sozusagen in einem circulus virtuosus, etwas mit dem inneren Selbst. Und diese Bewegung ist sehr schön an ganz vielen Stellen beschrieben, Und hat mich auch sehr interessiert.

1.16.47

U: Du hast gerade gesagt, das affekthaft Französische. D.h., dass mit dieser Musik, die damals am Clavichord gespielt wurde, vom deutschen Bürgertum etwas Antifranzösisches artikuliert worden wäre. Was sagst du dazu, ist diese Suche nach den Urlauten, nach dem Affektlosen, nach der wahren Empfindung, eine deutsche Erfindung, die sich gegen das Französische wendet, oder handelt es sich auch in diesem Fall um eine Kopie möglicher Weise französischer Gedanken, Gedankenfiguren, die dann nach Deutschland geschwappt sind, und nur in den Dienst genommen wurden.

1. 17.26

Schneider: Wir haben (...) kurz über die opera comique gesprochen, die nun wirklich ein bürgerliches Phänomen ist, es werden einfache schlichte Lieder gesungen, also das ist etwas, das am Hof natürlich nicht der Fall war. Wir müssen in dem Zusammenhang nicht nur an Cembalomusik denken, wir müssen an die Symphonie denken, an das entstehende Streichquartett, das einen immensen Einfluss hat, die Mannheimer Schule, die unmittelbar in Paris rezipiert wird, aber auch zurückwirkt, die Pariser Symphonie wirkt auf Mannheim zurück, es gibt eine Möglichkeit der Veröffentlichung, die Mannheimer publizieren ihre Symphonien in Paris, das Wiener Verlagswesen ist sehr viel später, es wird alles gedruckt und ist verfügbar, also das ist auch eine wichtige Unterscheidung zu dem deutschen Bereich, nur nebenbei noch die Bemerkung von wegen der kleinen Fürstentümer, heute beneiden uns die Franzosen über die Länder, und die kulturelle Vielfalt, die bei uns existiert. Die verschiedenen Zentren, Stuttgart Hamburg, Köln, Berlin, das ist etwas, was unsere Kultur natürlich sehr geprägt hat, - und zu dem, was sie jetzt zu dem Clavichord gesagt haben, dieser ja ich würde sagen, dieser sensible Zugang zur Musik, die eine neue Ära eröffnet, die besteht auch in Frankreich. Die Hauptgattung, die da wichtig wird, ist die Romanze. Es werden zu der Zeit sehr viele Romanzen publiziert, die finden auch Eingang in der Opéra comique. (...) Diese sensible neue bürgerliche Sensibilität, die gibt es in Frankreich genauso, und wir haben Berichte, dass in den Opéra comique Aufführungen, dass die Leute geweint haben bei einer solchen Romanze. Die Ergriffenheit ist da außerordentlich groß

gewesen. Und wenn wir (...) an Anton Reicha denken, der schreibt ganz früh, ein genialer Mensch, der Tscheche ist, deutsch publiziert, französisch publiziert, in Deutschland lebt in Frankreich lebt, also in ganz jungen Jahren, und der hat eine Romanze beschrieben, aus der Nina, einer ganz berühmten Opéra comique, die er sagt, diese Einfachheit, diese Schlichtheit, dieses Stückes, das ist ganz einfach zu singen, ist – dass diese Emotionalität, die davon ausgeht, die übersteigt sogar außerordentlich komplexe Kompositionen. Wir sehen hier, dass dieser sensible, der Sensualismus, wenn Sie so wollen, dass man den auch in Frankreich hat, praktisch zur gleichen Zeit. Aber in Deutschland wird er eben als eigene Errungenschaft oder als etwas Eigenes interpretiert.

1.20.48

Schiphorst: *Ja, das ist der Unterschied. Glaube ich, und dass es in Deutschland verwoben ist mit der Sehnsucht nach dem Eigenen. Nicht nur nach dem Bürgerlichen, sondern nach dem Eigenen. Nach dem Deutschen. Und ich glaube, da ist wirklich ein ganz fundamentaler Unterschied zu sehen. Auch wenn Forkel, ich muss noch mal ihn erwähnen, in seiner Abhandlung über die zu schreibende Musikgeschichte, natürlich dann auch Bach als Krönung und Höhepunkt von Musik überhaupt postulieren möchte. Nur dieser 10te Band ist nicht erschienen, aber sozusagen, dass die Geschichte der Musik auch dann in Deutschland um die Zeit erzählt werden sollte, als eine Geschichte, in der dann das Deutsche mit der deutschem Empfindung und so weiter die Krönung von Musik schlechthin darstellen sollte. Und diese Verknüpfung glaube ich, von Empfindsamkeit, Bürgerlichkeit, und sozusagen der Suche nach dem Eigenen, das dann in diesem Zusammenhang das Deutsche ist, das ist glaube ich doch etwas Anderes.*

Pauset: *Und was ich auch interessant finde, das ist irgendwie die Umdrehung der ersten Klischees, also zum Beispiel am Anfang habe ich die Stück von Froberger, also deutsch, strukturiert und dann von dem Interpret befreit. Und dagegen Couperin als französische Leichtigkeit. Ein paar Generationen später ist es genau absolut umgekehrt, Francois Couperin hat für seine Kunst das Cembalo zu spielen, l'art de toucher le clavecin acht kleine Präludien geschrieben, komponiert, streng notiert, aber frei gespielt. Genau wie*

Froberger. (...) Carl Philip Emanuel Bach hat mehrere Fantasien also sehr freie Stücke geschrieben ohne Taktstriche mit einigen rhythmischen Figuren aber nur als Muster, als Hilfe, aber nicht wirklich als Struktur. Ich werde ein sehr kurzes Stück von Carl Philip spielen, ...

Musik: Präludium von C.F.E. Bach

Mit den gleichen „Schneeflocken“ auf den Notenlinien, um das Bild von Brice Pauset noch einmal zu gebrauchen, präludiert Carl Philipp Emanuel Bach für das wahre Gefühl in Klammern deutsch gegen die in Klammern französische Affektiertheit, aber mit einer französischen Kompositionstechnik. Lassen wir das einmal so stehen. Was aber passiert nach der französischen Revolution, in Deutschland und Frankreich. Matthieu Schneider, er ist Prorektor der Universität Straßburg:

Schneider: *Mit der französischen Revolution kommen auch neue Ideen, neue politische und gesellschaftliche Ideen, und diese bringen in Deutschland und in Frankreich ein Wandel in der Kunst. Nur dieser Wandel passiert ganz anders in Frankreich als in Deutschland. Jetzt will ich das kurz mal erklären. In Deutschland passiert es von meinem Gesichtspunkt aus eher zuerst auf einer theoretischen Seite, das heißt die Frühromantik ernährt durch Kant und Fichte, entwickelt eine Philosophie der Kunst, im Kreis von Jena, die ganzen so Fichte und dann auch später Jean Paul und Wackenroder und Tieck, die ganzen frühromantischen Dichter, und Philosophen entwickeln eine Philosophie der Kunst, in der Kunst nicht mehr als Unterhaltung, sondern als Träger eines metaphysischen Inhalts wird, und das macht also die Kunst als etwas Selbstreflexives, als eine Reflexion über den Menschen selber. Der Mensch jetzt im Zentrum liegt, und nicht mehr Gott, seit der Französischen Revolution, und das wird in Deutschland zuerst theoretisiert, und dann in die Praxis umgesetzt, und der erste, weil er auch revolutionäre Ideen hatte, der das in die Praxis umsetzt, das ist Beethoven. Und deswegen bleibt auch für das ganze 19te Jahrhundert Beethoven ein Vorbild. In Frankreich ist die Lage*

anders. In Frankreich wird das nicht theorisiert, sondern das wird in die Praxis umgesetzt. Und nicht in der Musik, sondern in der Kunst, die in Frankreich als Träger der ganzen französischen Kultur ist, nämlich Literatur und Theater. Und das macht zuerst, also den Schritt zur Romantik, den macht zuerst Chateaubriand. Mit René macht auch gleichzeitig Cenancourt und solche Schriftsteller und Dramatiker ganz am Anfang des 19ten Jahrhundert. Das wird nicht theorisiert, die Theorie kommt erst viel später mit der Preface von Cromwell 1827, von Hugo, und diese theorisiert ein Kunst, sie theorisiert nicht, was die Kunst für die Gesellschaft ist, sie theorisiert, wie die Kunst seine Regeln sich selber verschreiben muss. Und das heißt irgendwie, dass in Frankreich die Oper, die natürlich auf dem Theater basiert, die romantische Gattung an sich sein wird. Während in Deutschland es eher die Instrumentalmusik betrifft, weil man der Instrumental zuschreibt, sie sei eine bessere Kunst, weil sie das Wort nicht brauche. Sie sei also irgendwie expressiver und könnte sich sozusagen dem Absoluten nähern. Das heißt, wir haben zwei verschiedene Aspekte. Wenn man das bedenkt, dann ist es falsch zu sagen, falsch zu behaupten, es gibt in Frankreich keine romantischen Komponisten oder keine großen Namen, nur diese großen Namen, die hat man vielleicht ein bisschen vergessen, und vor allem die waren nicht in der Symphonik, sondern mehr in der Oper tätig. (...) Und das bedeutet, wenn die Romantik ausbricht in Frankreich, 1830, welche Gattung wird in den Vordergrund gerückt: Die Oper. Und das ist die Zeit der Grand Opéra. Und da sind Figuren wie Meyerbeer, Halevy, Auber, auch, die sind wirklich die Träger der Romantik, und das sind Namen, die man heute in Deutschland nicht vergessen hat, das Problem ist, das sind nur Opern, die man große Schwierigkeiten hat, aufzuführen, weil wie sie heißen, sind es große Opern, grands opéras, bedeutet, also wenn sie die Hugenotten aufführen, haben sie 22 Sänger, Solosänger. Sie haben dann plus Chor, mehrere Chöre und dann ein großes Orchester ...

31.18

U: Ballet – sehr wichtig.

Schneider: Ja, sehr wichtig – das bedeutet erstens, man kann das nicht konzertant aufführen. Irgendwie ist es vom Gesichtspunkt der Gattung aus gesehen, wäre es irrelevant, weil Bühnenbild und Chor –

alles gehört dazu. Das ist ein Grand Opéra, und natürlich für einen Intendanten kostet es viel Geld. Das bedeutet, das sind Opern, die man nicht so oft sieht. Leider, ich will jetzt kein Urteil sprechen

Chor aus Meyerbeers Hugenotten

Die Pariser Oper war die größte Theatermaschine in der damals bekannten Welt. Die Produktionen dieses Hauses konnten allein der puren Opulenz wegen andernorts nur mit erheblichen Abstrichen nachgespielt werden. Man kann diese Oper nur mit den heutigen 200-Millionen-Block-Buster Kinoproduktionen vergleichen, die sie ablösten. Die schiere Masse der Ausstattung ließ der Musik weniger Raum, vergleichbar dem Schicksal vieler Filmmusiken. Vielleicht gerieten mit dem Aussterben des Genres am Ende des Jahrhunderts auch die meisten Opern der Grand Opéra in Vergessenheit, genauso wie im Übrigen auch ein Großteil der Musiken, die diesseits und jenseits des Rheines für die Salons geschrieben wurden, eine musikalische Gattung, die auch für Amateure leicht zu bewältigen war – und die eine intelligente Konversation unter den Gästen solcher Salons eher beförderten und untermalten, denn zu weihevolem Schweigen anzuhalten. Auch diese Musik war nicht für die Ewigkeit gedacht. Noch einmal Mattieu Schneider:

46.06

Schneider: *Ein wichtiges Ereignis des 19ten Jahrhunderts ist die Entstehung der Salons. Ich glaube, das ist ein wichtiger Faktor auch für die Musik des 19ten Jahrhundert. Salons gab es in Deutschland, also in Wien, Schuppanzigh, in Berlin, das weiß man, aber auch in Paris, vor allem die entwickelten sich nach 1815. Erstens nach der Französischen Revolution war die Aristokratie in Frankreich irgendwie geldlos. Die waren ruiniert, die meisten. Langsam kam dann die Bourgeoisie auf, und die Bourgeoisie mit der Industriellen Revolution hatte also Geld und wollte irgendwie die Aristokratie von damals nachahmen, d.h. auch wie im Hof, Musik machen. So ist ungefähr der Salon entstanden. Es gab größere Salons, es gab kleinere Salons, es gab reichere Leute, weniger reiche Leute, wenn man sich zum Beispiel Schuppanzigh in Wien denkt, da war ein Salon*

Hören wir mit anderen Ohren?

24

ein richtiger Konzertsaal, mit 150 200 Leuten. Aber es gab auch in der Bourgeoisie Leute, die sich das nicht leisten konnten, und die dann kleinere Salons hatten. Und das hat natürlich verschiedene Repertoires entwickelt. D.h. zum Beispiel in den größeren Salons hat man dann Berufsmusiker eingeladen, und diese Berufsmusiker waren dann meistens Virtuosen, wie Dallberg (d'Albert?), wie Liszt, wie Chopin, die sich da betätigt haben, die wurden eingeladen, und dafür haben sie selber oder haben andere Komponisten sehr virtuose Werke komponiert, damit man in diesen Salons den Star sehen konnte, der da mit diesen Stücken brillieren konnte. In den anderen Salons, und das waren die meisten, in Paris, so wie in Deutschland, da wurde leichtere Musik gespielt, leicht, im doppelten Sinne des Wortes. D.h. mit leichter Technik, wo man dann halt wenig komplizierte Werke hatte, und auch leicht im Sinne mit weniger Inhalt, mit weniger Tiefe vielleicht. Und diese Musik war manchmal eigens komponiert, wir werden gleich ein Stück von Alcan hören, das wäre schön, ein bisschen Musik zu hören. Habe ich mal mitgebracht. Oder das waren Bearbeitungen von Stücken, die diese Bourgeoisie entweder in der Oper hörte, oder in diesen Konzerten. Also Bearbeitungen von Opernarien von Opernouverturen, oder von Symphonien. Und da haben sich, wenn sie sich eine Werkliste von Liszt – Liszt war wirklich der, der am meisten transkribiert hat, wenn sie sich das anschauen, es ist wirklich die Hälfte von dem, was er komponiert hat, sind Bearbeitungen, und das war natürlich dafür gedacht.

Musik: Alcan ... Petit conte

Ein großer Teil der französischen Musik aus dem 19ten Jahrhundert ist in Vergessenheit geraten, möglicher Weise, da dieser Musik ihr sozialer Ort verlustig ging, für den sie zugeschnitten war. Grand Opéra und der Salon sind verschwunden, Konzertsäle gibt es immer noch – Dass das deutsche romantische Repertoire immer noch gepflegt wird, mag auch daran liegen, dass seit Ende des 18ten Jahrhunderts Generationen von Philosophen und philosophierenden Schriftstellern daran arbeiteten, dieser Musik den Nimbus des Überirdischen, Göttlichen und somit Unsterblichen zu verleihen – eine solche Denkfabrik gab und gibt es in Frankreich nicht – bis auf den

heutigen Tag: Ulrich Mosch, Musikologe an der Université de Genève.

Ulrich Mosch: *Es ist ja nicht nur so, dass man eine Kompositionsgeschichte als Musikgeschichte hat, sondern es gibt auch die Geschichte des Denkens über Musik. Also ästhetisches Denken. Und in dieser Beziehung gibt es eine große Tradition der Auseinandersetzung, der ästhetischen Auseinandersetzung mit musikalischen Fragen im deutschsprachigen Raum, das fängt an, du hast die Namen vorhin schon zitiert, Wackenroder und Tieck, E.T.A. Hoffmann, Schumann, geht dann über Hanslick, geht dann über das ganze 19te Jahrhundert, und natürlich die Philosophen Schopenhauer und da muss man sagen, gibt es auf französischer Seite kein Pendant. Es gibt große Traités also Kompositionstraktate, aber es gibt kein philosophisches Denken, das ähnlich gerichtet wäre. Und das ist jetzt eine Vermutung, ich glaube, dass tatsächlich dieses Denken über Musik nicht nur als philosophisches oder ästhetisches Denken von Bedeutung ist, sondern die Wahrnehmung kategorial mit prägt. Und man muss sagen, Wackenroder und Tieck ist überhaupt erst vor 2 Jahren in französischer Übersetzung erschienen, die musikästhetischen Schriften. Hanslick ist auch in den 60er Jahren das erste Mal übersetzt worden. Seine Schrift vom Musikalisch Schönen. Da gibt es einfach eine ganz unterschiedliche Form, über Musik zu denken. Vorhin klang das schon an, ich finde das einen sehr interessanten Aspekt, die Mechanisierung, die Didaktik, die didaktische Perspektive auf Musik in Frankreich, die bis heute die Konservatorien prägt, die auch das Denken prägt, die Ausbildung in solfège ist etwas ganz anderes als Gehörbildung in unseren deutschen Ausbildungsinstitutionen. Was heißt, man wird hier schon in ganz andere Zugänge zur Musik gebracht. Und wenn man das 19te Jahrhundert, auch Unterschiede im 20ten Jahrhundert anschaut, dann sind denke ich sind in solchen Phänomenen sind Momente begründet, dass wir tatsächlich verschiedene Hörtraditionen haben, weil wir in verschiedenen Kontexten aufwachsen, sondern dass wir sogar verschiedenes Hören haben. Weil wir unterschiedlich geformt sind in unserem Bildungsgang.* Wolfgang Rihm: Musik für drei Streicher

Hat eine unterschiedliche Geschichte des Denkens über Musik auch kompositorisch zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt in den beiden Nachbarländern? Damals im 19ten Jahrhundert vielleicht – und wie ist es heute? Ich lese zwei Komponisten unserer Gegenwart – Pascal Dusapin und Wolfgang Rihm - die Kernthesen von Eduard Hanslick vor, die dieser in seinem Essay „Vom musikalisch Schönen“ 1854 formuliert hat – und stelle die Frage: Charakterisieren seine Ideen auch das Komponieren heute?

Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständig Schönes, ist Selbstzweck, und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen oder Gedanken.

61.1

Dusapin: (...) Ich muss sagen, dass ... wenn ich arbeite, denke ich nicht an so etwas. (Lachen) Eigentlich nie. Das heißt nicht, dass mir solche Fragen nicht bewusst wären. Wenn ich arbeite, versuche ich eine Form zu produzieren, die den Anschein einer Improvisation hat. Die einen natürlichen Anschein hat. Ich versuche, dass die Musik einen Grad an Abstraktion erreicht, aber ich bin unschuldig in dieser Debatte von Hanslick. Hanslick ist in Frankreich überhaupt nicht bekannt. Ich weiß nicht einmal, ob das übersetzt wurde. Und wenn ... jedenfalls kennt man ihn nicht. Aber auf eine Frage dieser Art zu antworten, ist für mich sehr schwierig, weil das unterstellen würde, dass ich solche Ordnungen antizipieren würde, wenn ich arbeite. Aber das ist nicht der Fall. Die Musik ist eine Kunst, wie Sie wissen, die ungewöhnlich technisch ist. Man muss die ganze Zeit technische Probleme lösen, muss immerzu an Fingersätze denken, die Position der Noten, solche Dinge, man muss sich darin nicht ertränken lassen, aber man ist verpflichtet, mit diesen Dingen konfrontiert zu sein. Also wenn ich den Franzosen machen würde, könnte ich Dinge über die Idee der Realisierung, Abstraktion, den Geist entwickeln. Aber tatsächlich versuche ich von dort herunter zu kommen. Meine Absicht ist nicht dort oben, sie ist viel körperlicher. Ich weiß nicht, ob ich die Frage in dieser Hinsicht gut verstanden habe, aber wenn ich zunächst eine Idee habe, dann ist es eine Idee, die aus dem Körper kommt. Sie

muss eine Körperlichkeit haben, etwas dieser Art. Ich weiß nicht, ob ich auf die Frage antworte. Man muss mir vielleicht eine andere Frage stellen. (lachen).

(...)

65.9

Rihm: *Exakt das war meine Position, als ich als junger Komponist zum ersten Mal unter anderem in Frankreich aufgeführt worden bin, und dann sofort die heftigste Gegnerschaft evoziert habe durch eben dieses gänzlich dem eigenen Formgefühl Vertrauende und auch der eigenen, ja dem Eigensinn geschuldeten Komponieren. Durch dieses Komponieren habe ich mir gerade in Frankreich – und jetzt kommen wir vielleicht doch auf Unterschiede, die letztlich auch dazu geführt haben, dass ich in dir, ich darf mal sagen, den Bruder erkannt habe. Kommen wir doch zu den Unterschieden. Die Wahrnehmung in den 70er Jahren von einer Art zu komponieren, die eben nicht formalisiert war, war in Frankreich durchaus so, dass man etwas perhorresziert hat, man hat eine Schreckvision aufgebaut, von altertümlichem Gefühlsüberschwang, der da wieder aus Deutschland herüber schwappt. Und eben weil es eine Kunstform war, die das Improvisatorische und das Physische extrem reklamiert hat für sich. Auch als Motivation daraus entstanden zu sein, und das hat zu richtigen wirklichen Gegnerschaften geführt. Und Pascal war dann eigentlich dann der einzige, und der erste, dem ich begegnet bin, der ähnlich Erfahrungen in seinem eigenen Land hat machen dürfen, müssen, sollen, können.*

68.0

Dusapin: *Das ist wirklich der Punkt. Voilà. Ich möchte zurückkommen, zum Beispiel, ich habe ein Wort gesagt, ich habe gesagt: Improvisieren. Man soll nicht das nicht so verstehen, was es scheinbar nahelegt: Ich hatte einen Vater, der Biologe war. Er sagte mir oft, dass die Zellen untereinander ihre Struktur, wie sie sind, improvisieren würden. (...) Wenn ich von Improvisation spreche, dann spreche ich von einer Aktivität, übrigens von **der** Aktivität der Existenz, die Finalität der Existenz, d.h. dem Prozess, der nach vorn geht, der die Sache voranbringt, fast aus sich heraus. Wolfgang spricht sehr oft von Form, nicht natürlich in dem Sinn, sondern wie Pflanzenwachstum, so etwas, eines ununterbrochenen Wachstums, er*

hat ein unglaubliches Werk geschaffen, mit einer Formbildung von der Art einer Pflanze, die sich über die Jahre fortspinnt, die nicht aufhört, größer zu werden, zu wachsen, die ich bewundere, aber – das ist nur eine kleine Sache – ich habe für Carolin Widmann ein Stück geschrieben, das sich in vivo nennt. Das ist ein Begriff der Biologen. Und hier schließe ich die Klammer.

Musik: Dusapin – in vivo

Komponieren, meinte Hanslick – veröffentlicht im Jahre 1854 –
Komponieren sei ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material ...

U: Was meint Hanslick dann genau mit Geist? Ist es der Geist des Komponisten. Ist es der Geist des Kunstwerkes, das im Augenblick seiner Entstehung, wächst. Ist Geist der Hegelsche Weltgeist, der sich konkretisiert in dem individuellen Schaffensprozess der Komposition der Musik. Das kann man verschieden interpretieren, aber es ist auf jeden Fall immer ein Vorgang der Schöpfung durch den Komponisten als Geschenk gegeben den Zuhörern bei der Aufführung.

29.4

***Rihm:** Und zwar als Möglichkeit, einer Energieweitergabe beizuwohnen. Und nicht als Möglichkeit eine konkrete Figur vorgespielt zu bekommen. Wogegen sich Hanslick wendet, ist ja schon quasi avant la lettre Programmmusik. Bevor es die in ihrer Ausprägung derartig beherrschend gab, hat er dieses – wie ich finde – nach wie vor ungeheuer anregende Philosophem entwickelt. Frag Pascal!*

30.3

U: Die Frage war, inwiefern man den Begriff des Geistes heute fassen könnte?

***Dusapin:** Nun ja ... Ich denke, dass man nicht wirklich ins Auge fassen kann sehr ernsthaft auf diese Frage zu antworten, wenn man nicht folgende Bemerkung macht. Zwei Punkte. Die einzige Sache meiner Ansicht nach, die uns von dieser Epoche (...) trennt, ist, dass wir nicht mehr von der Natur sprechen. Diese Künstler damals – bleiben wir im 19ten Jahrhundert – waren rastlos, sich mit der Frage nach der Natur zu befassen. Blicke die Frage nach dem Schönen –*

Hören wir mit anderen Ohren?

29

Hegel, euer große Hegel, setzt die Frage nach dem Schönen jenseits der Natur ... er deutet an, dass das Schöne eine Spannung ist, die sich jenseits der Schönheit ereignet, die von der Natur her definiert wird. Das heißt, das Schöne ist der Geist des Menschen. Das ist eine interessante Nuance meines Erachtens – mich beschäftigt das sehr, weil wir heute nicht mehr diesen Reflex auf das Natürliche haben, wie es die Leute damals noch hatten, von der Natur zu sprechen, weil unser Denken genauer gesagt – das tatsächliche hierarchische System, in dem wir uns heute befinden, das Übernatürliche ist. Das heißt alle heutigen Gesellschaften versetzen das Denken in Super-Netzwerke, d.h. alles, was sich aus der intellektuellen Aktivität erhebt, wird in eine satellitenhafte Stratosphäre angehoben, und alles, was wir denken, kreist nur noch rund um Informationen. Die Natur haben wir vollkommen vergessen. Wir kennen sie in einem Maße nicht mehr, dass sie bald nicht mehr existieren wird. Aber das ist eine andere Debatte. Für mich ist diese prähistorische Aktivität, die das Komponieren von Musik darstellt, eine hochspirituelle Aktivität, nicht in einem religiösen Sinne, sondern eine Übung des Geistes, etwas zu konkretisieren innerhalb dieser so seltsamen Sache, die darin besteht, Vibrationen zu verknüpfen. Voila, ich weiß nicht, ob ich mich klar ausgedrückt habe ...

Rihm: *Die Natur ist, ohne jetzt Pascal zu widersprechen, aber ich muss dennoch zunächst einmal einen Gegensatz evozieren, die Natur ist nach wie vor und mehr denn je zentral in unserem Denken. Und zwar indem wir die Prozesse, jene Prozesse, die musikalisch ablaufen, verstehen könnten, als Natur gegebene Energieformen. Als Energieströme der Energieweitergabe. Mit Natur ist nicht gemeint, oh, wie schön, guck dir den Abendhimmel, oh wie schön, guck dir die Bäume, eine Ente – oh! – Nein, sondern mit Natur ist eben wirklich nicht nur des Waldes Rauschen gemeint, sondern die Verzweigung, mit Natur ist nicht – wie schön die Erde duftet, gemeint, sondern das Myzel, die Entwicklungsform des Myzels, mit Natur ist nicht gemeint die schöne Reflektion eines Abendsonnenstrahls auf dem Berg, sondern die Struktur der Steine, das Werden von Steinen, das Verändern der Prozesse. Und genau das geschieht musikalisch. Und das meint auch Hanslick, wenn man ihn weiter denkt, er meint eben nicht, dass man jetzt nur drauf schaut, dass keine doppelten Quinten*

im Tonsatz vorkommen, und schön die Gegenbewegung eingehalten wird, und dass man am besten Kanons und Fugen schreibt, ... Das wird immer so interpretiert. Nein, er meint wirklich, dass das Komponieren wegkommt von den dramatischen Besetzungen von Sujets. (...) Wir reden jetzt nicht von Bühnenwerken, da gelten andere Gesetze, wir reden von der Musik, die als Musik wirksam ist. Dass man wegkommt von der Benennung, dass man wegkommt von der Bebilderung. Und ein tiefer musikalischer Gedanke ist die Verwirklichung und die Menschenmöglichkeit eines wirklich genuinen Bilderverbots eigentlich. In der Musik hat das Bild nichts verloren. Es ist das Wirken der Natur in ihren Prozessen. Nicht die Emanation als Naturgestalt, als Naturvorgang, den wir bewundern, womöglich noch in Cinemaskop, und so ist das gemeint. Und Pascal hat am Ende seiner Ausführungen einen ganz zentralen Begriff genannt, den der Vibration. Und mit Vibration, mit dem ich auch oft operiere, mit dem Begriff, verstehe ich das Changieren zwischen Widersprüchen. Zwischen ja – zwischen innerhalb eines Vorgangs, der nicht geprägt ist von einer Gradlinigkeit, sondern der geprägt ist, von einer Vielkurvigkeit und Unabsehbarkeit der Entwicklung. Und genau das meint, meine ich, Hanslick. Dass das immer von akademischer Seite anders interpretiert wurde, und dass man dagegen die schöne freie Programmmusik, wo es wirklich, da hört man doch die Schlacht, da hört man doch die Schwerter aufeinander krachen, und da die Hunnenschlacht. Es geht im Grunde gegen Liszt, es geht gegen die Liszt'sche Ästhetik der Totalbebilderung der Musik. Nicht das ist die eigentliche Stoßrichtung dieses Textes.

40.8

U: *Wobei eine Art Bebilderung dir ja jetzt auch unterlaufen ist.*

Rihm: *Bitte?*

U: *Eine Art von Bebilderung ist dir auch unterlaufen, wenngleich auf einer vermittelt strukturalistischen Ebene. Also das Wachsen in der Natur, die Energie, die sich entfaltet, die Veränderung der Gesteinsformationen, all das sind Strukturen, und sind bildhaft, bildnah.*

Rihm: *In unseren Worten werden sie bildnah ...*

U: *Wenn ich jetzt sage, dann könnte dein Musikbegriff, also das, (...) was in Musik wuchert, ist in gewisser Weise der Natur*

nachempfunden. Oder ihr auf der Spur, ihr nachlauschend, ihr nachhörend ...

Rihm: *Nachgeformt ...*

U: *Ihr nach denkend. Also du malst nicht in Tönen einen Wald ab, aber dich interessiert das Knistern der Äste, die Bewegung der verschiedenen Ebenen ... aber es taucht eine Form der Nachbildung auf.*

42.0

Rihm: *Falsch. Mich interessiert nicht das Knistern der Äste, aber die Bifurkation – das Abzweigen von einem ins andere, das interessiert mich. Der Punkt, wo etwas sich teilt. Das ist ein Naturvorgang. Das ist ein genuin musikalischer Vorgang. Weißt du. Das ist etwas, das kannst du im musikalischen Satz verfolgen, das kannst in unserem Blutkreislauf verfolgen, in unserem Lymphsystem, das kannst du in allem wahrnehmen – da, wo Energie weitergegeben wird durch Systeme, die sich immer weiter und von selbst, letztlich von selbst, ausdehnen und artikulieren. Das ist das Musikbild. (...)*

43.0

U: *(...) Pascal Dusapin, ist der Naturbegriff, diese Naturbeschreibung, die Wolfgang Rihm gerade formuliert hat, und die Art und Weise, wie sie auf das Komponieren einwirkt, aus Ihrer Sicht etwas spezifisch Deutsches? Unterscheidet sich der französische Diskurs über die Natur und ihre Verbindung zur Kunst in Frankreich davon grundlegend?*

44.0

Dusapin: *Ich verstehe sehr gut – ich bin sehr empfindsam für das, was Wolfgang über die Frage der Formen gesagt hat. Das ist etwas eitel, das so zu präsentieren, aber ich habe ein ganzes Buch über diese Frage geschrieben.*

U: *Jetzt bitte in einer kurzen Fassung ...*

Dusapin: *Es gibt ein Kapitel, in dem ich mich mit der Bifurkation befasse. Das Bifurkieren ... das berührt mich sehr. Ich weiß nicht, ich versuche Ordnung in meinem Kopf zu machen – mit dieser Sache Deutschland und Frankreich. (...) Der Unterschied – das ist keine Antwort auf die Frage, der tatsächliche Unterschied ist die Legitimität. Ein deutscher Komponist hat eine Legitimität im Blick auf*

die Geschichte, und all diese quasi kosmischen Fragen, die ein französischer Komponist niemals haben wird.

Musik: Hier müsste als Schluss das Ende einer Beethoven-Symphonie kommen ... ich muss nur noch herausuchen, welche.