

Schmerzende Schönheit

Peter Ruzicka nähert sich in „Celan“ jenem Dichter an, der versuchte, für das Unsagbare Worte zu finden. Die Uraufführung des „Musiktheaters in sieben Entwürfen“ fand jetzt in Dresden statt.

Annäherung und Stille“ heißt eine Instrumentalkomposition von Peter Ruzicka aus dem Jahr 1981, vier Fragmente, die sich an Klavierklänge Robert Schumanns herantasten, sie umkreisen und zugleich Eigenes einbeziehen: das zweite Streichquartett „...fragmente...“, geschrieben 1970 unter dem Eindruck des Freitodes von Paul Celan. Wenn Ruzicka sein erstes, zweistündiges Bühnenwerk „Celan“ mit „Musiktheater in sieben Entwürfen“ bezeichnet, dann zeugt „Entwurf“ von eben solch behutsamem Respekt wie „Annäherung“. Nach mehreren Arbeiten mit Gedichten Celans verwendet er nun kein einziges Wort des Lyrikers, noch „erzählt“ der Text von Peter Mussbach dessen Biographie. Situationen, Stationen, Verletzungen und Glücksmomente eines Lebens scheinen auf, reflektiert in der Gegenwart, und hinter allem die nicht heilende Wunde, dass Celans Eltern im KZ starben, er aber überlebte und in der Sprache der Mörder für das Unsagbare Worte suchte bis zum Verstummen.

Die Uraufführung an der Dresdener Semperoper unter Marc Albrecht ließ die orchestrale Dichte, die filigranen Nervenstränge, rhythmische Kraft und Sprachlinien der Partitur mit äußerster Intensität hören. Mit ihren präzisen Bläsern und hoch vibrierenden Violinen, mit leuchtendem Cellosolo und reichem Schlagwerk entfaltete die Sächsische Staatskapelle in phänomenaler Klangkultur die

Worte und Töne für das Unsagbare finden

strenge Schönheit des Werks. Eine schmerzende Schönheit auch – immer wieder Affirmation verweigernd, dem Thema gänzlich angemessen –, wie Claus Guth und Christian Schmidt (Bühne und Kostüme) sie ihrer Inszenierung ebenfalls beschworen.

Andreas Schmidt und Urban Malmberg als Celan 1 und 2, über ein Dutzend Solistinnen und Solisten wurden den stimmlichen Anforderungen so gerecht

wie der formalisierten, quasi entsubjektivierten Bewegungsregie, die oft in erstarrte, wie eingefrorene Konstellationen mündete. Mehrere dramaturgisch essentielle Filmprojektionen formulieren Motive wie Flucht, Liebe, Kindheit, Krieg, das Strömen eines Flusses. Am eindrücklichsten wirkten Dokumentaraufnahmen von 1945, als die Einwohner von Weimar auf Geheiß der US-Armee sich dem KZ Buchenwald aussetzen mussten: In den Gesichtern ist zu lesen, was Peter Ruzicka „die Wunde des 20. Jahrhunderts“ nennt.

Im Zentrum von „Celan“ steht Entwurf 4, „Das Grauen – bildlose Welten ferner Gewissheit“, unter dem Titel „Recherche – im Innersten“ Anfang 2000 in Hamburg uraufgeführt. Er gehört dem Chor – Hemden, Hosen, Unterwäsche, ganz in Weiß –, als enger Block in einer Ecke der weit geöffneten Bühne stehend, der in extrem langsamen Gängen zerfasert und schließlich locker den Raum füllt, sich wieder verdichtet. Nach Vokalen in enger Verschränkung mit dem Orchester schält sich als einziges Textwort „Jerusalem“ heraus, begleitet von rituellen Armbewegungen. Ein szenischer Höhepunkt, beispielhaft für Guths Regie, die sich oft souverän über Mussbachs Anweisungen hinwegsetzte und dabei nur selten nicht ganz schlüssig blieb. Schon hier zeichnete sich in einstimmigen Passagen von Chor und Orchester die suggestive Kraft ab, die zum Schluss hin höchste Wirkung erreicht: Zu unendlichem Streicher-Unisono, in einer Art musikalischer und szenischer Spiegelung des vierten Entwurfs – wie überhaupt die variierte Wiederholung Ruzickas Werk charakterisiert – kam der Chor in feierlichem Schwarz auf die Bühne. Auf der Hinterbühne wurden Mobiliar und Requisiten einzelner Bilder sichtbar. Sekundenlange Stille, bis der Bann dieses Ausklangs gebrochen war.

Herbert Glossner



Der Ober (Rolf Tomaszewski) bedient Celan (Andreas Schmidt) in Dresden.

Verstört sind nur die Eltern

Den Studiengang Kulturmanagement gibt es inzwischen an fast jeder Universität.

Doch der Weg von der Theorie zur Praxis ist in diesem Fall besonders weit. Eben hier setzt das Münchner Institut für Internationales Kulturmanagement (INK) mit seinen Seminaren an.

Künstler-, Konzert und Tourneemanagement“ lautete der Titel der Veranstaltung, und bei den prominenten Referenten fiel vor allem eines auf: Keiner von ihnen hat je in seinem Leben Kulturmanagement studiert. Fast alle absolvierten eine handfeste wirtschaftlich orientierte Ausbildung, bevor sie ihre persönliche Liebe zur Musik zum Beruf machten. Christina Scheppelmann, heute künstlerische Betriebsdirektorin der San Francisco Opera, machte nach dem Abitur eine Banklehre, Albin Hänseroth, heute Intendant der Kölner Philharmonie, war in einem früheren Leben wohlbestallter deutscher Soziologieprofessor. Und nicht zuletzt der Leiter des Instituts selbst, Eckard Heintz: Der studierte Volljurist kam nach etlichen Berufsjahren bei einer Bank über eine Bewerbung zu seinem Job als Geschäftsführer der Philharmonie am Gasteig, die er 16 Jahre leitete.

Jeder der Referenten gestattete sehr persönliche Einblicke in die Probleme seines Berufsalltags. Und schnell wurde dabei deutlich: Patentrezepte gibt es nicht. Die Lösung von Aufgaben im Musik-Business

der Programmstruktur. Die Zahl der Konzerte pro Abonnement wurden von ihm von zwölf auf maximal sechs heruntergefahren und thematisch fokussiert. „Das Publikum soll selbst die Musik wählen, die es hören möchte. Man kann verschiedene Abos miteinander kombinieren und sich so sein individuelles Konzertprogramm zusammenstellen.“ Den Luxus einer Konzertreihe wie „Akzente“, in der ausschließlich zeitgenössische Musik präsentiert wird, wiegt Hänseroth mit populären Veranstaltungen auf: José Cura und Montserrat Caballé finanzieren die Moderne in der Kölner Philharmonie. Seine Überzeugung: „Sie können kein Verständnis für zeitgenössische Musik wecken, wenn Sie die Leute zwingen, das zu hören, was sie gar nicht hören wollen.“

Wie aber führt man ein Publikum an die Musik von heute heran? Und woher kommt das Publikum von morgen? So verschieden die Perspektiven der Referenten auch waren, ihre Beiträge kreisten immer wieder um diese beiden zentralen Fragen. Klassik ist alles andere als cool, das Interesse lässt spürbar nach: Allein in

Deutschland liegt das Durchschnittsalter bei Konzertbesuchern bei immerhin rüstigen 55 Jahren. Was also wäre zu tun? Bei dem Stichwort

„Marketing-Strategie“, heute gern gebrauchtes Synonym für Allheilmittel, packt den ungarischen Dirigenten Iván Fischer schlicht das Grausen. „Die amerikanischen Konzert- und Opernhäuser sind voll mit Marketing-Strategen, die nichts von Musik verstehen, die versuchen, ein Publikum, das ebenfalls nichts von Musik versteht, in die Konzerte zu locken. Da wird mit poppigen Plakaten geklotzt, mit Bildern, die die Leute an ihre Alltagswelt erinnern. Der Inhalt ist aber eben doch Klassik, zu der der Zugang fehlt. Die Leute kommen dann einmal, und das war es aber dann auch schon. Was wir brauchen, ist ein gebildetes Publikum.



Foto: Silke Heyer

Kein „Sandwich-Prinzip“: Albin Hänseroth, seit der Spielzeit 1999/2000 Intendant der Kölner Philharmonie, hält wenig davon, zeitgenössische Musik didaktisch zu verordnen.

Marketing-Strategien als Allheilmittel?

ist immer auch geprägt von der Individualität des Managers und nicht zuletzt von seinen persönlichen Überzeugungen. Beispiel: die Integration von zeitgenössischer Musik in den Spielbetrieb der Konzerthäuser. Franz Xaver Ohnesorg, der Vorgänger Hänseroths an der Kölner Philharmonie, hielt es da mit dem heute allgemein akzeptierten Sandwich-Prinzip: die zeitgenössische Komposition serviert zwischen zwei Stücken des klassisch-romantischen Repertoires. Das Ganze vor der Pause, damit der weniger geneigte Zuhörer nicht klammheimlich verschwindet. „Zu didaktisch“, befindet Hänseroth. Er setzt auf Klarheit und Eindeutigkeit in

Das beginnt mit der musikalischen Früherziehung in der Schule: Jedes Kind im Alter zwischen vier und sechs Jahren sollte die Chance haben, ein Instrument spielen zu lernen.“

In Köln versucht man das Interesse des Nachwuchses an neuen Klängen mit einer eigens für Kinder entwickelten Konzertreihe zu wecken. Mit erstaunlichen Ergebnissen, wie Albin Hänseroth erfahren hat: „Da kommen dann Komponisten, die den Kindern in ganz einfachen Worten erklären, was sie tun. Und die Kinder, die ja noch keine Vorurteile haben, hören interessiert zu. Verstört oder sogar entsetzt reagieren nur ihre Eltern.“

Elisabeth van Zwoll

Zwischen Tradition und Experiment

Seit fast einem halben Jahrhundert gehört Dieter Schnebel zu den zentralen Figuren der europäischen Avantgarde. Dennoch ist die groß angelegte Studie von Gisela Nauck das erste umfassende Buch über diesen Komponisten.

Bereits Anfang der fünfziger Jahre war Dieter Schnebel einer der Vordenker des Serialismus. Und auch in der Folge hat er immer wieder wichtige Anstöße gegeben, sei es zu einer Erneuerung der geistlichen Musik, der Verbindung von Musik und Raum oder auch der Entwicklung einer psychoanalytischen Musik. Dennoch scheint sein Œuvre bis heute nur unzureichend wissenschaftlich aufgearbeitet oder auch klanglich dokumentiert. So hat Gisela Nauck das erste umfassende Buch über diesen Komponisten geschaffen, der in den vergangenen fünf Dekaden ein so vielseitiges und vielschichtiges Schaffen entfaltet hat wie nur wenige seiner Zeitgenossen. Dass die Arbeit Schnebels nicht schon früher gründlicher beleuchtet wurde, liegt nicht zuletzt an dem experimentellen Charakter vieler Werke, die sich häufig gängiger analytischer Verfahrensweisen entziehen. Insofern schließt die Studie Naucks eine lange offen gebliebene Lücke in der Musikgeschichtsschreibung der vergangenen Jahrhunderthälfte.

Das Buch gliedert sich ebenso schlüssig wie naheliegend in sechs Kapitel, die zum einen mit den zentralen Orten seines Wirkens korrespondieren, sich andererseits aber auch mit Entwicklungslinien innerhalb seines Schaffens decken. In



diesen Kapiteln beleuchtet Nauck ausführlich und kenntnisreich die biographische Entwicklung Schnebels von den Anfängen des Schülers im kleinen Schwarzwaldstädtchen Lahr in der Zeit des Nationalsozialismus über die Stationen seines Wirkens als Pfarrer, Musiklehrer und Hochschulprofessor bis in die Gegenwart. Gleichzeitig skizziert sie seine kompositorische Laufbahn von den Bemühungen um eine neue geistliche Musik und die Emanzipation des Interpreten bis hin zu dem Versuch, neue Formen des Musiktheaters zu entwickeln. Ergänzt werden die Ausführungen der Autorin an zahlreichen Stellen durch eingestreute Selbstzeugnisse des Komponisten: Auszüge aus Vorträgen, Aufsätzen, Tagebuchnotizen, Predigten.

Immer wieder kommt Nauck auf das für Schnebel so zentrale Thema von Tradition und Experiment zu sprechen, denn zwischen diesen Polen bewegt sich sein gesamtes Schaffen. Dabei stehen den ex-

perimentellen Arbeiten wie den „Maulwerken“ oder offenen Formkonzeptionen Kompositionen gegenüber, in denen Schnebel traditionelle Gattungen neu bestimmt: Sinfonie, Oper, Messe.

Nauck gelingt es, Biographie und Werkcharakterisierungen elegant und flüssig miteinander zu verflechten, ohne der Gefahr zu erliegen, das kompositorische Schaffen schlicht aus den Lebensumständen abzuleiten. An vielen Stellen zeigt sie auf, wie sich Ideen des jungen Komponisten oft erst viele Jahre später in musikalischen Resultaten niederschlugen. Die analytischen Betrachtungen konzentrieren sich auf die musikalischen Problemstellungen, um die es Schnebel ging, und um seine Lösungsansätze, die knapp und sprachlich gewandt dargestellt werden. So ergibt sich ein detailliertes Bild vom Leben und Wirken dieses Komponisten, der konsequent wie wenige am Begriff einer musikalischen Avantgarde und progressivem Denken festhält. Es wird auch deutlich, welchen wesentlichen Anteil die Ideen Schnebels an der Entwicklung der Musik in den vergangenen 50 Jahren hatten.

Martin Demmler

Gisela Nauck: Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk. Schott Verlag, Mainz 2001, 370 S., DM 89,-

Mord und Madrigale

1973 erschien Glenn Watkins' „Gesualdo: the Man and his Music“ in englischer Sprache in London und gehört seitdem zu den Standardwerken über dieses Thema. Die zweite Auflage (1991) liegt nun in deutscher Übersetzung vor.

Glenn Watkins' Buch über Carlo Gesualdo di Venosa (1566-1613) ist derzeit die einzige breit angelegte deutschsprachige Darstellung von Leben und Werk dieses „fürstlichen Komponisten“, der vor allem durch zwei Dinge Berühmtheit erlangte: Er ermordete seine erste Frau samt Liebhaber, als er beide in verfänglicher Situation vorfand, und er hinterließ neben einer Reihe von Motetten sechs Bücher mit einigen hochexpressiven und harmonisch kühnen Madrigalen.

Watkins' Buch konnte seit der ersten Auflage 1973 zum Standardwerk werden, weil es einen umfassenden, fundierten und noch dazu gut lesbaren Überblick über Leben und Werk von Gesualdo gibt. An der Gestalt des Fürsten von Venosa bleibt dennoch im biographischen Teil des Buches noch viel Rätselhaftes. Dies aber nur, weil Watkins auf dem Boden der Quellen bleibt. Er versucht erst gar nicht, den Fehler einiger seiner älteren Vorgänger zu wiederholen und die dunklen Punkte der Lebensgeschichte Gesualdos künstlich zu beleuchten. Er lässt stattdessen die wenigen zeitgenössischen Dokumente ausführlich zu Wort kommen. Der Mordtat Gesualdos galt schon das besondere Augenmerk der Zeitgenossen, und auch Watkins breitet das Geschehen in aller Ausführlichkeit, gestützt auf die Quellen, aus. Dass Gesualdo einige Jahre darauf wieder heiratete,

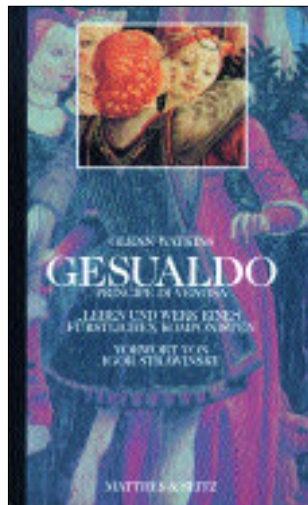
nämlich Leonora d'Este, dass er einige Zeit am Hof der Este in Ferrara lebte, schließlich zurückgezogen auf seinem Landsitz starb, büßt daneben fast etwas an Interesse ein.

Den Kompositionen, allen voran natürlich den Madrigalen, widmet Watkins Überblicksdarstellungen, die nicht allzu sehr ins analytische Detail gehen, dafür in der Regel das Spezifische einer Werkgruppe gut herausstellen – et-

unter diesen Stilbegriff fassen, wenn es nicht sogar ganz unzulässig ist, von einem Manierismus in der Musik zu sprechen.

Dass die deutsche Fassung nicht ganz befriedigt, ist zu gleichen Teilen dem nachlässigen Lektorat und der bisweilen ungelenken und bei manchen Fachtermini sogar falschen Übersetzung zuzuschreiben. Die Übertragung von Einzelstimmen in eine Partitur heißt beispielsweise nicht „Partiturierung“, sondern Spartierung. Nahezu unverständlich sind in der deutschen Fassung Passagen wie die auf S. 254 unten, in der von „tonalen Zeichen“ und „tonalen Schwankungen“ in den Madrigalen des fünften und sechsten Buchs die Rede ist, ohne dass der Sinn dieser Begriffe klar würde. Dem Lektorat hätten in die Irre führenden Verweise auf Notenbeispiele, auf falschen Seiten platzierte Fußnoten o. Ä. auffallen müssen. Wenig schön auch, dass oftmals englischsprachige Erläuterungen in den Notenbeispielen stehen geblieben sind. Der Anhang ist mit Literatur- und Werkverzeichnis, Auswahl diskographie (leider nicht auf dem neuesten Stand) und Register erfreulich umfangreich ausgefallen.

Andreas Friesenhagen



wa das Prinzip der Imitation älterer Muster in den beiden ersten Madrigalbüchern, dem die bewusste Abkehr von herrschenden Traditionen in den beiden letzten gegenübergestellt wird. Diskussionswürdig ist einzig Watkins' unpräzise Definition des manieristischen Stils. Vieles Merkwürdige in Gesualdos Musik wird von ihm außerdem allzu leicht mit dem Verweis auf den Manierismus abgetan. In Wirklichkeit kann man wohl nur einige der ausgefalleneren Madrigale

Glenn Watkins: Carlo Gesualdo di Venosa. Leben und Werk eines fürstlichen Komponisten. Matthes & Seitz, München 2000. S. 512, DM 98,-