



Die Königsgattung im Überblick

Das Dortmunder Harenberg-City-Center ist in dieser Saison Schauplatz eines außergewöhnlichen Festivals: Es widmet sich neun Monate lang ausschließlich der Pflege des Streichquartetts. Im Hinblick auf die bevorstehende Jahrtausendwende, so der Wunsch der Veranstalter, soll damit eine Bilanz dieser „Königsgattung der Instrumentalmusik“ gezogen werden.

Das Emerson String Quartet spielte zur Eröffnung des Streichquartett-Festivals: (v.l.) Eugene Drucker, Philip Setzer, David Finckel und Lawrence Dutton.

Daß dem Streichquartett im Rahmen der europäischen Musikgeschichte eine exponierte Rolle zukommt, darin sind sich Komponisten, Theoretiker, Musiker und Musikliebhaber gleichermaßen einig. Immer wieder wurde und wird auf den hohen kompositorischen Anspruch, auf die „besondere Würde“ der Gattung verwiesen. Bis heute hat die Ansicht Gültigkeit behalten, in der Streichquartettkomposition liege der wahre Prüfstein für die Fähigkeiten eines Tonsetzers. Diese „Konzentration auf das Wesentliche“, die dem Komponisten „keine Möglichkeit zum Bluffen“ läßt, macht auch für den künstlerischen Leiter des Festivals, Rainer Neumann, die Faszination der Gattung aus.

Neben der inhaltlichen Fokussierung auf ein Thema sind auch die Ausmaße der Veranstaltung bemerkenswert: Zwischen September 1998 und Juni 1999 stehen genau 100 Werke auf dem Spielplan, die von über 30 namhaften Ensembles (darunter das Hagen-Quartett, das Alban-Berg-Quartett und das Emerson String Quartet) aufgeführt werden. Mit dieser äußerst großzügig angelegten Dimensionierung wird die Konzertreihe selbst zu einem neuen Dokument für die Sonderstellung der Gattung Streichquartett.

Die Idee zu dem Festival entstand im Zusammenhang mit einer früheren Veranstaltung, wie Rainer Neumann berichtet: „Ich habe mit dem in Essen beheimateten Mannheimer Streichquartett ein kleineres Projekt gemacht, in dessen Rahmen wir auch im City-Center aufgetreten sind. Bei diesem Anlaß habe ich Bodo Harenberg getroffen und ihm davon erzählt, daß ich vorhätte, ein reines Quartettprogramm zu veranstalten.

Das endgültige Konzept hat sich dann in vielen weiteren Gesprächen zwischen uns beiden Schritt für Schritt herauskristallisiert.“ Die Verwirklichung dieser Idee fand innerhalb des relativ kurzen Zeitraums von einhalb Jahren statt. Bis zum Schluß mußte um die Konkretisierung gerungen werden, da sich die Finanzierung als so schwierig gestaltete, daß das Festival in der Endphase mehrfach auf der Kippe stand. Neumann: „Wir haben ziemlich ums Geld kämpfen müssen.“ Dabei hatte das Projekt auch einige Widerstände zu überwinden, die mit dem schweren Stand der klassischen Musikveranstaltungen im Ruhrgebiet in Zusammenhang stehen: „Wir hatten große Probleme, anerkannt zu werden in einer Phase, da ein kulturpolitischer Schwerpunkt auf der sogenannten ‚Ruhrkunst‘, auf künstlerischen Events in Zechen, unter Tage und in Industrieruinen liegt. In diesem Zusammenhang ist es besonders schwierig, die Verantwortlichen für eine so ‚elitäre‘ Angelegenheit wie das Streichquartett zu gewinnen.“

Die Konzerte, die im Abstand von etwa zwei Wochen stattfinden, sind der Übersichtlichkeit halber in Rubriken unterteilt. Diese Rubriken, die gleichzeitig auch die Ordnung der Abonnementreihen bestimmen, beziehen sich zu einem großen Teil auf die – fragwürdige – Einteilung der Ensembles in eine Art Rangliste und heißen „Top Ten“, „New Generation“ und „Made in NRW“. Die Furcht vor einer zu ausgeprägten Kopflastigkeit des Festivals, so Rainer Neumann, war neben Marketing-Argumenten der Anlaß für diese Kategorisierung. Sie

erinnert trotzdem ein wenig an sportliche Wettkämpfe, an Champions League und Nachwuchsrunde und steht in einem grundlegenden Widerspruch zu der nicht meßbaren Qualität musikalischer Aufführungen.

Dieses etwas etikettenlastige Gebaren verwundert um so mehr, als die inhaltliche Konzeption Derartiges nicht nötig hat. Das Programm ist sowohl in seiner historischen Ausdehnung von Haydns op. 20 (1771) bis zu Wolfgang Rihms zehntem Streichquartett (1993/97) als auch in der Einbeziehung selten zu hörender Kompositionen absolut überzeugend: Wann bietet sich sonst die Gelegenheit – um nur einige Beispiele zu nennen – das Streichquartett op. 75 von Hanns Eisler (im Konzert des Rubin-Quartetts am 7. Januar), das erste Quartett von Karl Amadeus Hartmann (Orpheus-Quartett/30. Januar) oder das etwa vierstündige Mammutwerk von Morton Feldman (Nomos-Quartett/29. Mai) live zu erleben?

„Bartók plus“ und andere Reihen

So erscheint dann auch die Einordnung der Konzerte, die nicht nach den Interpretinnen, sondern nach den jeweiligen Schwerpunkten des Programms erfolgt ist, als sehr viel sinnvoller. In der Reihe „Bartók plus“ etwa erklingen an drei Abenden hintereinander alle sechs Bartók-Quartette in Kombination mit Ligeti, Kurtág und Beethoven, gespielt vom Takács- und vom Keller-Quartett (19.-21. Februar). Die unter der Überschrift „New Generation“ zusammengefaßten Konzerte liegen Neumann besonders am Herzen: „Ich bin sehr gespannt auf diese Reihe. Hier liegt die Schnittstelle zwischen der rein inhaltlichen Rubrizierung und dem Bezug auf

die Ensembles: Alle diese jüngeren Formationen haben auch jeweils ein Quartett aus dem op. 18 von Beethoven im Programm.“

Mit der Resonanz des Publikums können die Veranstalter nach den ersten vier Konzerten zufrieden sein: „Unsere Erwartungen wurden bis jetzt mehr als eingelöst. Wir hatten einen fantastischen Beginn mit dem Emerson String Quartet. Beim Auftritt des St. Lawrence String Quartet, das hier sein Deutschland-Debüt gegeben hat, waren die Nachfragen zwar nicht ganz so zahlreich, aber die Besucher haben sich sehr interessiert gezeigt, ein unbekannteres Ensemble kennenzulernen.“

Im November war das Borodin-Quartett in Dortmund zu Gast. Die Rahmenwerke des Programms markieren die beiden gegensätzlichen Pole der russischen Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Zu Beginn des Konzerts erklang das zweite Quartett des Namensgebers Borodin, der als Mitglied des „Mächtigen Häufleins“ maßgeblich an dem Versuch beteiligt war, einen eigenständigen, spezifisch russischen Kompositionsstil herauszubilden. Am Ende des Programms stand das zweite Quartett von Tschaikowsky, der von dieser Gruppe als der „verwestlichte“ Moskauer Antipode zu ihrer prononciert nationalen Linie gesehen wurde. Beiden Werken gemein ist die Auseinandersetzung mit dem Œuvre Beethovens: Während Borodin sich in mehrerlei Hinsicht auf das Quartett op. 135



Der Initiator: Rainer Neumann.

bezieht, zitiert Tschaikowsky im dritten Satz seines Quartetts ein Motiv aus der Klaviersonate op. 111. Zwischen diesen beiden Kompositionen erklang das zweite Streichquartett von Prokofieff, das durch seine Auseinandersetzung mit Elementen der Volksmusik Nordkasiens geprägt ist.

Das Borodin-Quartett wirkte zu Beginn noch ein wenig vorsichtig und gestaltete die dynamischen und farblichen Abstufungen äußerst verhalten. Das mag auch

daran liegen, daß sich die Musiker erst an den sehr trockenen Klang des etwa 250 Personen fassenden „Amphi-Saales“ gewöhnen mußten, in dem die meisten Veranstaltungen stattfinden. Diese akustischen Verhältnisse sind zwar dem intimen Charakter von Kammermusik durchaus angemessen, lassen aber auch jeden noch so kleinen Makel im Zusammenspiel gnadenlos zutage treten. Zudem wirkte die Ausformung der melodischen Linien, vor allem im Notturmo des Borodin-Werkes, nicht ganz homogen: Während der Cellist das Portamento-Spiel, das „Anrutschen“ der Töne, ein wenig zu übertreiben schien, gestaltete der Primarius seinen Part sehr viel dezenter.

Von diesen leichten Unstimmigkeiten war jedoch im weiteren Verlauf des Konzerts nichts mehr zu spüren. Zum Höhepunkt des Abends wurde das Quartett von Prokofieff: Vor allem die dort geforderten extremen Kontraste zwischen zarten, schwebenden Klangflächen und lauten, ruppigen Passagen im Marsch-Tonfall wurden sehr eindrucksvoll dargestellt.

Für die Zukunft ist den Veranstaltern des Festivals zu wünschen, daß die Konzerte weiterhin das hohe künstlerische Niveau halten, das sie versprechen, und daß auch die vielen jungen, noch nicht so bekannten Formationen vom Publikum angemessen gewürdigt werden. Schließlich sind sie es, von denen das Fortbestehen der Gattung Streichquartett auf den Konzertpodien im nächsten Jahrtausend maßgeblich abhängt.

Marcus Stäbler

Mit Energie und Akribie



Mit Barbara Thornton hat die Alte Musik-Szene eine ihrer bedeutendsten Stimmen verloren. Ein Nachruf von Ingo Dorfmueller.

Mit der Aufführung des Mysterienspiels „Ordo virtutum“ der Hildegard von Bingen hatte 1982 der Aufstieg von „Sequentia“ zu einem der international renommiertesten Ensembles für die Musik des Mittelalters begonnen. 1998, zum Hildegard-Jubiläum, stand das

Stück erneut auf dem Programm: Auch die Aufführung am 17. September, dem 900. Todestag der Heiligen, in der Kölner Basilika St. Ursula wurde ein triumphaler Erfolg. Daß Hildegards Gesänge überhaupt vom modernen Musikbetrieb entdeckt, aufgeführt, wissenschaftlich kommentiert und breit rezipiert wurden, ist ganz wesentlich dem Engagement einer Frau zu verdanken: Barbara Thornton, die „Sequentia“ 1977 mit Benjamin Bagby gegründet hatte und sich mit ihm die Leitung des Ensembles teilte. Als sie am 17. September den rauschenden Beifall entgegennahm, wußten die wenigsten, daß sie bereits schwer krank war: Keine zwei Monate später, am 8. November 1998, ist Barbara Thornton im Alter von 48 Jahren in Köln an den Folgen eines Gehirntumors gestorben.

Mit ihr verliert die Alte Musik eine ihrer ausdrucksstärksten Sängerinnen und eine jener integren Künstlerpersönlichkeiten, die große Erfolge auch ohne Zugeständnisse an den Kommerz erreichen. Es zeichnete sie aus, daß sie ihre Aufführungen einerseits wissenschaftlich einwandfrei vorbereitete und – wenn nötig – einen Teil der Editionsarbeiten nach den Originalmanuskripten selbst leistete, daß sie sich andererseits aber einen ganz persönlichen und direkten Zugang zu der von ihr aufgeführten Musik bewahrte. Hört man sie etwa in der Aufnahme der „Bordesholmer Marienklage“ (deutsche harmonia mundi), eines Passionsspiels des späten 15. Jahrhunderts, dann darf man sicher sein, daß die Aussprache des mittelniederdeutschen Textes mit aller Sorgfalt einstudiert und die Musik verlässlich ediert ist: Die Faszination aber liegt in der Art und Weise, wie Barbara Thornton Schmerz zu Klang werden läßt. Das Geheimnis ihres Erfolgs und ihr besonderes Genie lagen vielleicht gerade darin, die wissenschaftliche Akribie in der Lebendigkeit und Präsenz ihrer Darbietung aufzuheben.

Diejenigen, die mit ihr zusammengearbeitet haben, bezeugen, mit welcher Energie sie arbeitete, wie fordernd sie mitunter auch sein konnte. Diese Energie hat „Sequentia“ – und namentlich das Frauenensemble mit dem programmatischen Namen „Vox Feminae“ – entscheidend geformt, und es steht zu hoffen, daß etwas davon in der zukünftigen Arbeit des Ensembles fortleben wird.

Kleider als Zeichen

Olivier Messiaens gewaltiges Bühnenwerk „Saint François d'Assise“ aus dem Jahr 1983 hat erst zwei Inszenierungen erlebt. Jetzt wagte die Oper Leipzig einen neuen Versuch.

Es beginnt mit einem Schock: Man hört leises Rumpeln wie von fernem Donner, ein Stimmengewirr, und dann sieht man, projiziert auf einen Schleier vor dem Bühnenportal, jene schrecklichen Bilder vom Tag des großen Erdbebens, als das Gewölbe der Franziskus-Kirche zu Assisi einstürzte. Der Vorhang öffnet sich – das gleiche Bild: die ungeheuren Staubwolken, umgestürzte Stühle, auf dem Boden Gegenstände, die wie Trümmer aussehen. Das ist keine billige Spekulation, denn immerhin begann des Franziskus Weg, als er bei einer verfallenen Kirche die Stimme Gottes hörte, die ihn aufforderte: „Baue mein Haus wieder auf!“ Und ist es nicht, als habe das Erdbeben die Lehre des Franziskus, sich von aller Anhaftung des Materiellen zu befreien, in ihrer ganzen Radikalität bestätigen wollen? So sieht man Franziskus und einen aus seiner Bruderschaft im ersten Bild beim Aufräumen. Sie tragen grob-gewirkte Anzüge und unter der Jacke keine Hemden: Das wirkt ärmlich. Später wird die Kleidung der Brüder immer vollständiger, bis sie schließlich modernen Welt-priestern ähneln: Der Orden hat sich etabliert. Überhaupt sind Kleider als Zeichen sehr wichtig in dieser Inszenierung. Die Trümmer auf dem Boden erweisen sich,

nachdem sich der Nebel auf der Bühne verzogen hat, als alte Kleider, mit denen die Brüder ein karitatives Hilfswerk betreiben – im 4. Bild sehen wir sie beim Schnüren und Stapeln von Kleiderpaketen. Zugleich verweisen Kleider auf das Wort vom Ablegen des alten und dem „Anziehen des neuen Menschen“, das der wandernde Engel im vierten Bild ausspricht. So erscheint auch der Aussätzige, den Franziskus küßt, nicht als beulenbehafteter Schwerkranker: Sein „Aussatz“ ist seelischer Natur – und das zeigt sich an seiner Kleidung. Er ist elegant in Hut und Mantel, doch beides ist von giftig gelber Farbe; und er trägt eine Sonnenbrille, um nicht sehen und erkennen zu müssen und um sich gegen die Einwirkung des göttlichen Lichtes verschließen zu können. Seine Heilung vollzieht sich konsequenterweise, indem er sich dieser Attribute entledigt und dann in einem ähnlichen Anzug dasteht, wie ihn Franziskus und die Seinen tragen.

Olivier Messiaen hat gesagt, er habe in seiner Oper das „Anwachsen der Gnade in der Seele des Hl. Franziskus“ darstellen wollen. Das freilich ist – und das macht Gottfried Pilz' Inszenierung wie keine vor ihr klar – kein passiver Vorgang: Es bedarf der Selbstüberwindung, von der im Text mehrfach die Rede ist. Und die kann man sehen: Franziskus ist in Leipzig kein milder und schon gar kein fröhlicher Heiliger (die

„Baue mein Haus wieder auf!“

„Freude“, von der er so oft spricht, ist etwas völ-

lig anderes). Selten ist er frei und gelöst (etwa im Bild der Vogelpredigt), meist drückt sich schon in der Art seiner Bewegungen die schwere Last aus, die ihm auferlegt ist. Das ist auch eine große schauspielerische Leistung des Sängers Frode Olsen und zugleich ein eindrucksvolles Beispiel präziser Personenregie, durch die sich die ganze Inszenierung auszeichnet. Durchaus verblüffend, wenn man

bedenkt, daß der hoch geschätzte Bühnenbildner Gottfried Pilz mit „Saint François d'Assise“ erst seine dritte Musiktheater-Regie erarbeitet hat. Es gibt in diesem Werk zwar keine äußeren Konflikte, aber innere Kämpfe als elementaren Teil einer Seelenbiographie und, daraus resultierend, einen wachsenden Gegensatz zwischen der Titelfigur und ihrer Umgebung. Diese Oppositionen werden hier erstmals gezeigt. Von allen bisherigen Aufführungen der „franziskanischen Szenen“ ist diese darum auch die „opernhafteste“.

Das hat Auswirkungen auch auf die Musik: Der Dirigent Jirí Kout hat mehrfach erklärt, wie fremd ihm diese Musik zunächst war, wie er um sie hat ringen müssen. Aus dieser Distanz aber hat er einen ganz eigenen Zugang gewonnen, der bislang unrealisiertes Potential des Werks hörbar macht – und das in völliger Kongruenz mit der Inszenierung. Kout wählt zumeist wesentlich zügigere Tempi als alle seine Vorgänger: Das erlaubt den

durch, sondern gestaltete mit klarer Diktion und stimmlichem Wohllaut bis zu den exponierten Höhen des Schlusses; angenehm warm timbriert, doch ohne Mühe in der Höhe: die Sopranistin Ofelia Sala, die zudem durch Spielwitz (im heiteren Intermezzo des „wandernden Engels“) bezauberte und durch tiefen Ernst (im Bild des „musizierenden Engels“) fesselte. Louis Gentile war mit seinem baritonal grundierten heldischen Tenor die bisher zutreffendste Besetzung in der Rolle des Aussätzigen. Ausgezeichnet auch alle anderen Solisten, von denen der Bariton Tom Erik Lie (Bruder Léon) hervorgehoben sei.

Ihren Höhepunkt erreicht die Aufführung mit dem 7. Bild: Franziskus hört die Stimme Gottes und empfängt die Stigmata. Er hat darum gebeten, das äußerste Leiden Christi in der Stunde seiner Passion empfinden zu dürfen. Das aber bedeutet auch: die Abwesenheit Gottes („Mein Gott, mein Gott warum hast Du mich verlassen?“) erfahren zu



Sängern eine lebhaft Deklamation ohne pastorale Weihe. Zugleich achtet er auf transparenten Klang, klare Akzente und präzise Artikulation im Orchester, was dessen Part eine so noch nicht gehörte rhetorisch-gestische Plastizität verleiht. Möglich ist das alles nur, weil die Leipziger Oper trotz der Schwierigkeiten, in denen sie sich befindet, nach wie vor zu den leistungsfähigsten Häusern in Deutschland zählt. Hier gibt es das Gewandhausorchester, das den exorbitanten Ansprüchen der Partitur gewachsen ist, hier gibt es einen hinreichend großen und leistungsfähigen Opernchor für den wichtigen und teilweise (so in den A-cappella-Passagen des 7. Bildes) sehr heiklen Chorpart. Und es gibt exzellente Solisten: Der Bariton Frode Olsen stand die menschliche Physis schier überfordernde Titelpartie nicht nur

müssen. Die Inszenierung findet dafür ein grandioses, paradoxes Bild: der Chor, der die Worte Gottes singt, tritt nach vorn an die Rampe, eine uniforme Gruppe in Hüten und Mänteln, angetan mit jenen Sonnenbrillen, die zuvor als Zeichen der Abwendung vom göttlichen Licht eingeführt wurden. Wir hören: die Offenbarung Gottes – wir sehen: ein Bild seiner Abwesenheit. (Nach Simone Weil ist die Erfahrung der Abwesenheit Gottes der Modus seiner Anwesenheit im Übel.) Das ist gerade im Verzicht auf traditionelle christliche Ikonographie eine authentische Form religiösen Theaters und entspricht damit genau den Intentionen Messiaens (auch wenn er es sich optisch anders vorgestellt haben mag). Es bezeichnet zugleich ein Äußeres dessen, was auf dem Theater möglich ist.

Ingo Dorfmueller



Dem Vergessen entrissen: Fritzi Massary

Viel ist über sie geschrieben, getratscht und geklatscht worden. Aber noch nie ist die Geschichte der Wiener Soubrette, die in Berlin eine beispiellose Karriere als „Kaiserin“ der Operette machte, richtig erzählt worden. Auch bei Carola Stern weiß man nicht, was Fiktion, was Wahrheit ist.

Es macht aber nichts, denn das Buch der Stern liest sich unterhaltsam, interessant und erhebt nicht den Anspruch, ein Werk historisch genauer Dokumentation zu sein. Vielmehr schreibt die Autorin schon im Vorwort – frei nach dem titelgebenden Motto aus einem Brief Ludwig Marcuses, in dem er der Massary das große Kompliment machte, sie sei das Zentralgestirn jener „Sache, die man Liebe nennt“ –, ihr Buch sei die Verwirklichung eines Kindheitstraums: in „Fritzis Operettenwelt“ einzutauchen, den betörenden „exotischen Flitterglanz und farbenprächtigen Kitsch“ ihres Lebens noch einmal aufleben, ihre „Welt noch einmal leuchten“ zu lassen. Aus dem Buch ist zweifellos mehr geworden. Die Biographie der Fritzi Massary weitet sich zur Beschreibung einer Odyssee, die in galizischen Kleinstädten und böhmischen Dörfern ihren Anfang nimmt und durch ganz Europa bis nach Kalifornien führt. Ein Stück deutsche, europäische (jüdische) Geschichte zeichnet Carola Stern in groben Zügen nach, denn das Leben der 1882 in Wien als Tochter eines Kaufmanns

Füßen lag. Die Operettenkönige Leo Fall, Emmerich Kálmán, Oscar Strauss und Franz Lehár haben für sie geschrieben. Der ironische Zungenschlag ihrer Diktion, die Frivolität ihres nuancenreichen Ausdrucks, das kokette Lachen ihrer modulationsfähigen Operettenstimme waren einmalig.

Das Exil der zum Protestantismus konvertierten Jüdin (bereits 1903, als sie den Schauspieler Max Pallenberg heiratete), bedeutete das Ende ihrer Karriere. Zwar spielte die Massary noch in Wien und versuchte sich erfolglos auch in London, doch dort war nicht ihr Publikum, sie sang nicht mehr ihre Sprache. Über die Schweiz und Frankreich emigrierte sie in die USA, wo sie 1969 in Beverly Hills verstarb.

Carola Stern, die schon manches Frauenleben beschrieben hat, erzählt diese abenteuerliche, glitzernde Vita zwischen Wiener Carl-Theater, Danzers Orpheum, zahllosen Provinztheatern und dem Berliner Metropol wie einen Roman. Die Riege der hier beschriebenen deutschen Kulturschaffenden im kalifornischen Emigrantenasyl reicht von Thomas Mann und Bruno Frank

über Max Reinhardt, Ludwig Marcuse, Leopold Jessner und Albert Bassermann bis zu Franz Werfel und Lion Feuchtwanger. Man war fast unter sich. Aber Carola Stern verschweigt auch nicht den vergeblichen Versuch der Massary, in Hollywood eine zweite Karriere zu starten. Nicht einmal Ernst Lubitsch, Vertrauter und Freund aus den zwanziger Jahren, konnte helfen. In Hollywood hatte man keine Ahnung von Europa. Wer war Fritzi Massary? Heute, dreißig Jahre nach ihrem Tod, sechzig Jahre nach dem abrupten Ende ihrer Berliner Karriere, ist sie auch hierzulande nicht annähernd so bekannt, wie sie es verdient hätte – trotz einiger Aufnahmen, die wegen ihrer Unnachahmlichkeit in keiner Sängersammlung fehlen sollten (CD-Portrait bei Preiser Records). Diese singuläre Sängerdarstellerin dem allmählichen Vergessen zu entreißen, ist das vorrangige – und geglückte – Anliegen Carola Sterns. Wer ihre lebendige, anschauliche, wenn auch nicht sonderlich tiefeschürfende Biographie gelesen hat, wird allerdings neugierig auf detailliertere, genauere Informationen aus der Vita der Massary sein. Die muß man sich dann andernorts besorgen.

Dieter David Scholz

Carola Stern: Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary. Rowohlt, Berlin 1998, 378 S., 39,80 DM

Wege zu einem Außenseiter

Erik Satie war immer ein Außenseiter im Musikleben. Und er ist es auch heute noch. Die vorliegende Monographie von Grete Wehmeyer trägt dazu bei, diesen etwas skurrilen Komponisten und sein Œuvre besser zu verstehen.



Während meines Studiums waren sie oft ein erster Zugang zu einem Komponisten, die Musiker-Monographien des Rowohlt-Verlages. Sie waren zwar nicht immer gleich gut geschrieben, boten aber immer für einen erschwinglichen Preis eine erste Einführung in Leben und Werk. Außerdem öffneten Werkverzeichnis und Bibliographie Tür und Tor zur weiteren Beschäftigung.

An Konzept und Ausstattung der Reihe hat sich seitdem nichts geändert, wie mir jetzt der Band zu Erik Satie vor Augen führt. Grete Wehmeyer hat ihn verfaßt. Und die Kölner Musikwissenschaftlerin und Pianistin zeichnet sich durch große Kompetenz aus. Das verwundert nicht, da sie sich bereits seit den 70er Jahren intensiv mit Satie beschäftigt und bereits zuvor zwei Bücher über ihn veröffentlicht hat.

Natürlich schildert sie Saties Leben, seine Armut, seine Freundschaften, etwa mit

Debussy, mit Man Ray oder mit Cocteau, seine Liebe zur Ironie, zur Kirchenmusik wie zum Cabaret – Vorlieben, die sich oft im Notentext niederschlugen. Auch beschreibt Grete Wehmeyer kenntnisreich Saties Œuvre, das jeder Romantik entgegensteht, und seine Kompositionsprinzipien, etwa die „Baukastenmethode“. So wird offensichtlich, daß Saties Werke eher aus der Reihung verschiedener Elemente als aus der Durchführung einzelner Motive ihre Struktur gewinnen.

Noch interessanter ist jedoch das, was die Autorin zu den „Fragen der Interpretation“ zu sagen hat. Wie soll man im Konzert oder auf einer CD die zahlreichen ausschweifenden Spielanweisungen in Saties Klavierstücken, die bis zu kleinen Geschichten reichen, angemessen darstellen? Gesprochen werden sollen sie nicht, andererseits dienen sie gelegentlich karikierenden Tonmalereien als Grundlage. Wie soll man mit den Zeichnungen umgehen, die Saties Klavierzyklus „Sports et divertissements“ zugrunde liegen? In den meisten Programmheften und Booklets sucht man sie vergebens. Hier wird offensichtlich, daß die Probleme, die einer angemessenen Rezeption Saties bis heute im Wege stehen, seinen Werken oft immanent sind. Saties Klavierwerke passen kaum in den Rahmen eines normalen Klavierabends, lassen sich aber auch auf einer CD nur schlecht darstellen. Vielleicht sind sie – abgesehen von den *Gymnopédies* und *Gnossiennes* – gerade deshalb vor allem Werke für Pianisten geblieben. Da stehen den Produzenten von multimedialen CD-Roms noch ungeahnte Möglichkeiten offen.

Gregor Willmes

Grete Wehmeyer: Erik Satie (= rororo Monographien), Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998, 156 S., DM 12,80