



Daß Edgard Varèse selbst von aufgeschlossenen Hörern auch heute noch als undurchschaubar, brüitisch und schockierend empfunden wird, deutet darauf hin, daß seine Musik mit den gewohnten Maßstäben der Neuen Musik nicht zu erfassen ist. Helga de la Motte-Haber hat jetzt den Versuch unternommen, die Werke und ästhetischen Konzeptionen des vor fast 30 Jahren gestorbenen Franzosen auf eine Weise zu beschreiben, die der singulären Position Varèses zwischen Futurismus, Neo-Klassizismus und Zweiter Wiener Schule angemessen ist. Das Leitmotiv ist dabei Befreiung und Organisation des Klangs. Nicht die durch die traditionelle Musikauffassung gestützte Vorstellung von der Entwicklung der Einzelstimmen, thematisch-motivischer Arbeit oder der Tonhöhen- und Rhythmusstruktur führt bei Varèse weiter, sondern die Erfahrung von im Raum sich simultan und dabei ganz unterschiedlich bewegenden Klangmassen, -kuben, -flächen, und -punkten. Stimmen sind bei Varèse nur Einzelfrequenzen eines Klangs, der sich aus ungewöhnlichen Tongemischen und Frequenzsynthesen ergibt. So bilden sich Klänge unterschiedlicher Breite, Dichte, Massivität, Rauigkeit oder Glätte. Der Übergang zwischen periodischen und aperiodischen Schwingungsvorgängen ist fließend, was zur Verschmelzung von Ton, Klang und Geräusch mit dem großen Reichtum an Differenz-, Summations- und Kombinationstönen

führt. Klangformen werden dabei nicht nur gebildet und gegeneinander bewegt oder miteinander verschmolzen, sondern auch in ihrem Inneren weiterentwickelt. Transformationen von Linien in Punkte, Aufspreizungen von Akkorden in Flächen, Wölbungen und Drehungen sind Möglichkeiten des Komponisten, mit Klang so zu arbeiten wie ein Maler mit Farbe. Regelrechte Lautstärke- und Klangfarbenkontrapunkte können erzielt werden und eine Dehnung und Stauchung des Klangraums des einzelnen Werks, das sich wie ein einziger Klangkörper im Hörraum zu bewegen beginnt.

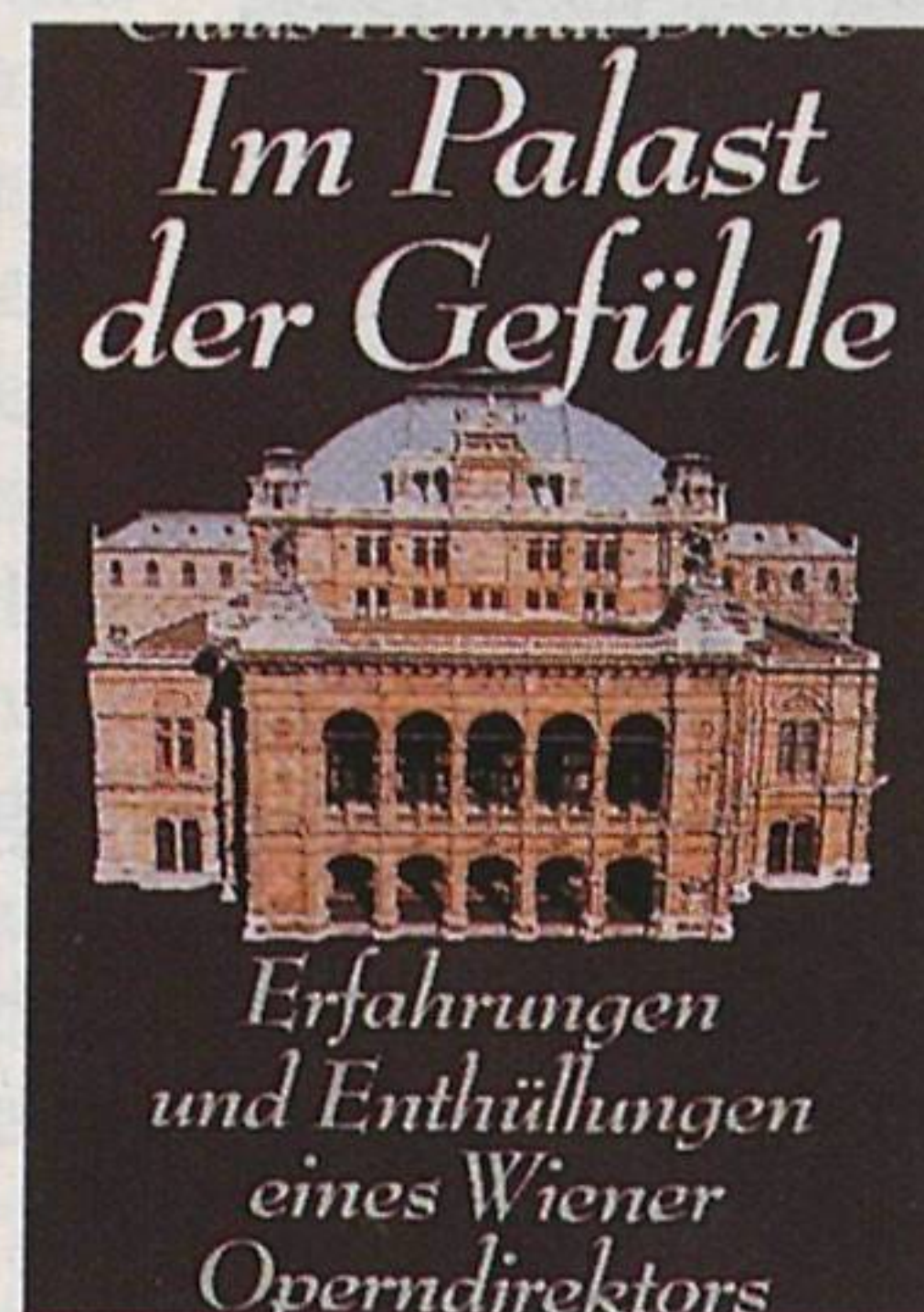
Anhand einzelner Werke beschreibt die Autorin, wie solche Stauchungen, Spreizungen, Kontraktionen, Verschiebungen, Rotationen und Schichtungen im Wechsel von Vorder- und Hintergrund bei Wanderung einzelner Klangkomplexe im Tonraum entstehen. So ersetzen räumliche Gestaltungsprozesse die motivisch-thematische Arbeit, werden Intensitätsminima und -maxima polyphon gehandhabt und Rhythmen zu Bewegungsfolgen, die aus der Raumtiefe heraus oder in sie hineinführen. Schließlich tritt die Bewegung der Klangmassen, gleichsam die schwingende Luft, die in der Dichte (densité) und Intensität (intensité) variiert wird, an die Stelle des klassischen Kontrapunkts.

Der Nachvollzug all dieser Sachverhalte des Varèseschen Komponierens wird dadurch sehr erleichtert, daß die Autorin gerne Begriffe der visuellen Anschauung und hörpsychologischer Beschreibungsweisen benutzt. Eine Vorgehensweise, die absolut plausibel ist, denn in dem von Varèse geschaffenen Kontinuum der Timbres und Register, der vielfältigen, bunten Differenztongemische hätte das temperierte System mit seinem Denken in Notenkörpern und Metrik-Mustern nicht einmal als Sonderfall Platz. Das Buch

verknüpft zudem auf geschickte Weise mit der Darstellung einzelner kompositorischer Sachverhalte passende biographische 'Daten' und Beschreibungen der Entstehung und des meist skandalträchtigen Schicksals der Werke. Der philosophisch-wissenschaftliche Kontext, in dem sich Varèse bewegte, wird dabei mit den Raum-Zeit-Theorien Henri Bergsons und Albert Einsteins genauso berücksichtigt wie die Anregungen, die der Komponist aus den

künstlerischen Anschauungen des Kubismus oder auch des Orphismus Robert Delaunays erhielt. Die wahrnehmungspsychologisch geschärfte Beschreibungsart des Buches ist dazu angetan, den Leser, der sich nach der Lektüre Aufnahmen von Musik Edgard Varèses auflegt, die Stücke anders hören zu lassen. *Bernhard Uske*

Helga de la Motte-Haber:
Die Musik von Edgard Varèse.
Wolke Verlag, Hofheim 1993,
317 S., 31 Abb., DM 48,-



bei diesen ein Manko an Kompetenz diagnostizierte. Spar-Appelle und kurzfristige finanzielle Limite schien er eher bekämpfen als einhalten zu wollen: eine gefährliche Haltung für den jeweiligen Inhaber des begehrtesten Schleudersitzes in der österreichischen Kulturlandschaft. Gewiß hat Drese in Wien hohe Ansprüche umgesetzt; dafür steht der Mozart-Zyklus, steht Zeitgenössisches, stehen Namen wie Harnoncourt, Ponnelle, Luc Bondy, auch das Szeniker-Duo Hermann (der Autor spricht von einer Hermannschaft). Und natürlich ist hier Claudio Abbado zu nennen, der sich – laut Drese – Wien assimilierte, wie er es haben möchte, nicht als Stadt der kleinen Geister, der ewigen Nörgler und Besserwisser. Durch den Musikdirektor des Hauses wurden in dieser Ära unter anderem der superbe „Wozzeck“, die „Chowanschtschina“ und die Rossini-Triumphe ermöglicht. Unleugbar ist der Memoiren-Verfasser aber auch proklamierte Vorhaben schuldig geblieben: Munition für die Sesselsäger.

Der gebildete, eloquente Drese gab seinem Rückblick die Struktur eines Tagebuches. Das erlaubte ihm eine bunte Mischung aus Erlebnisberichten, ausführlichen Opernführer-Weisheiten zum Spielplan und Kom-

mentaren über österreichische Spezialitäten, worunter nichts Eßbares zu verstehen ist, eher der Fall Lucona des Udo Proksch, die Causa Waldheim, Dinge aus der Wirtschaft. Und er stellt auf verschiedenen Gebieten erstaunlich treffsichere Prognosen; vermutlich ein rückdatierter Tribut an österreichische Schlitzohrigkeit. Natürlich nimmt Drese auf seine reichen, speziell in Zürich gewonnenen Theatererfahrungen Bezug, schildert seine Kontakte mit Bedeutenden, erzählt von Reisen zu Leuten, deren Mitarbeit er gewinnen wollte. Der Wiener Operndirektor als reisender Antichambreur: Wer kann sich Karajan in dieser Rolle vorstellen?

Hermann Schönegger

Claus Helmut Drese:
Im Palast der Gefühle. Erfahrungen
und Enthüllungen eines Wiener
Operndirektors.
Piper Verlag, München 1993,
430 S., 16 Abb., DM 49,80



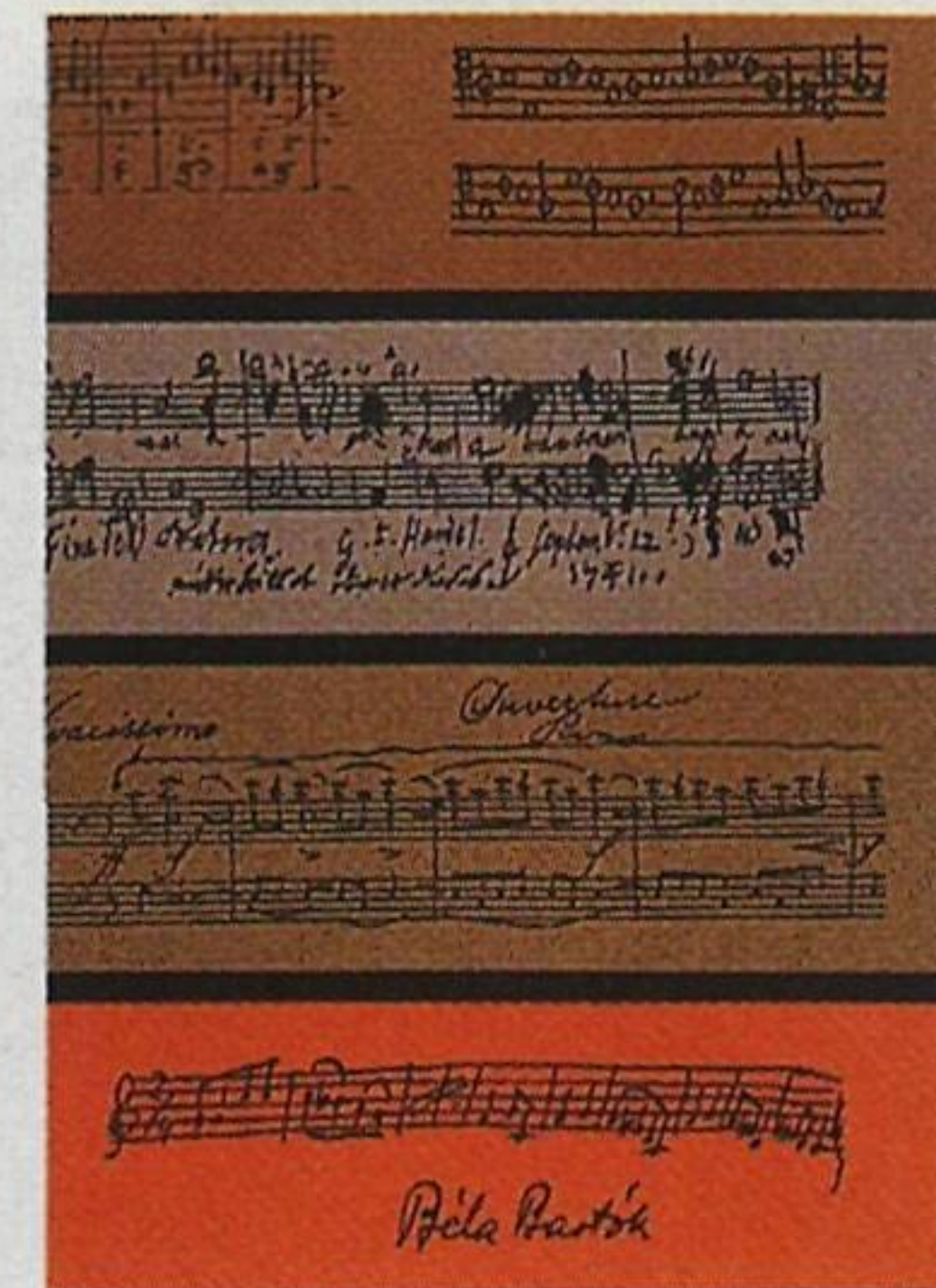
In seiner Laudatio auf Carla Henius, welche die vorliegende Sammlung ihrer Essays und autobiographischen Skizzen einleitet, schreibt Hans Zender: „Ihre Menagerie ist so groß, daß Alma Mahler vor Neid erblassen könnte.“ Glücklicherweise sind es nur künstlerische Eroberungen, welche ihre Menagerie zieren und über die sie einfühlsam schreibt: Es ist vor allem die von ihr so genannte „herrlich ungeliebte Moderne“. Sie erzählt von ihrer kaum

intensiv genug zu denkenden Arbeit als Sängerin mit Adorno, Reimann, Schnebel, Nono oder Maderna, von ihrer engagierten Tätigkeit als Dramaturgin in Gelsenkirchen, Freiburg oder Wiesbaden, wendet sich heiklen Fragen zu wie „Singen, was Kammersänger nicht singen wollen?“, „Wie selbstgefällig dürfen Sänger sein?“ oder „Vom Alter der Stimme“.

Carla Henius ist eine brillante Stilistin; ihre Sprache ist unaufdringlich elegant und präzise, ihr Urteil stets engagiert, aber immer sachlich. Sie fühlt sich besonders in der musikalischen Moderne der 50er und 60er Jahre heimisch, und man spürt, wie sehr und wie tief sie unter der Kritik an dieser Moderne litt, welche in der Studentenbewegung des Jahres 1968 vorgetragen wurde. Man möchte sich aber kaum ihrem Urteil anschließen, daß die Erfahrung der Neuen Musik die Auffassung von traditioneller Musik prägt und verändert; denn die Vorstellungen vom jeweils Neuen sind kaum homogen genug, um als verlässliche Urteilsbasis zu dienen. Zudem besteht keine Notwendigkeit, sich jedem Neuen auch gleich kritiklos anzuliefern. Es ist wohl eher umgekehrt: Die Neue Musik muß den Ansprüchen und Standards traditioneller Musik standzuhalten trachten. Es bleibt aber ihr Vorbild, ihre bezwingende Beharrlichkeit und ihr Engagement. Jungen Musikern rät sie: „Ich glaube: Nichts, was man macht und was man gut macht, ist ein Zeitverlust. Die Zielstrebigkeit, so schnell wie möglich in der nächsten Einkommensgruppe zu landen, finde ich eigentlich lebensfeindlich.“ Mögen möglichst viele Musiker ihrem Rat folgen!

Giselher Schubert

Carla Henius: Schnebel, Nono,
Schönberg oder die wirkliche
und die erdachte Musik.
Europäische Verlagsanstalt,
Hamburg 1993, 195 S., DM 38,-



Wer heute eine neue Musikgeschichte liest, der erwartet zu Recht einen frischen, ballastfreien und in der funktionalen Stimmigkeit schlüssigen Ansatz; für unstrukturierte Müllberge halbwilliger Fakten hat der Leser im Zeitalter des Chips und des Laserstrahls keine Geduld. In diesem Sinne trifft Ingo Harden hier genau den richtigen geistigen Blickwinkel, um einem traditionellen Metier seine vielfältigen Anfälligkeiten von Muff und Langeweile auszutreiben. Das gelingt durch einen schlichten Kunstgriff: Harden sagt nicht nur, was ist, sondern wie es funktioniert. Er kommt nur beispielhaft und abschließend zu den „Karosserien“ der Musikgeschichte in ihren scheinbar so verschiedenen Facetten – er konzentriert sich mit ingenieurhaftem Abenteuergeist darauf, zunächst den Motor, dann aber auch die Bremsen, den Auspuff und das Kühlwasser zu erklären. Damit ist etwas salopp formuliert, was sich in der Beschreibung eines geschichtlichen Bogens von 1400 Jahren in vielen einzelnen Details immer neu niederschlägt.

Der Leser bzw. Hörer (vier CDs mit über 600 Tonbeispielen sorgen für die akustische Feinmechanik) dieses als Medienverbund konzipierten Werkes wird zum Zeugen, dem sich schrittweise Urimpuls, dynamische Wirkung und auskristallisiertes Ergebnis darbieten. Das sich diffizil ausbreitende Netzwerk geschichtlich-gestalterischer Metamorphosen reicht (um die äußersten Ränder zu benennen) vom gregorianischen Hymnus und Jubilus bis zu

Wolfgang Rihms gestisch-eruptivem Streichtrio von 1977, vom ambrosianischen „Alleluia“ bis zu Steve Reichs „Music for a Large Ensemble“ und Glass' „Einsteinstein“ – Komponisten, die schon nicht mehr ganz auf europäischer Basis stehen, die aber (vielleicht deshalb) auch im Jahre 1976 nicht minder jubilierten als die Mönche verschiedener Benediktinerabteien, die hier stellvertretend für alle Interpreten der CDs genannt werden sollen.

Der hohe darstellerische Reiz dieser Musikgeschichte liegt in der besonderen Fähigkeit des Autors, die sonst zumeist isolierten Ansätze analytischer und formaler Perspektiven homogen mit dem geschichtlichen Bogen und dem individuellen Detail zu verbinden. Harden breitet nicht Werke aus, um sie dann irgendwie zu analysieren, er tastet die subtilen Kraftfelder ab, aus denen und in denen sich musikalische Formen entwickeln, und er kommt auf diesem Wege ganz plausibel und organisch zum einzelnen Werk als Ausdruck einer immer neuen und anderen Ausformulierung des Kraftfeldes. Gerade ein solches organisches Geschichtsverständnis aber harmonisiert nicht, sondern läßt auch dem phasenweise notwendigen ästhetischen Umsturz Raum; Tradition und Revolution werden dabei aus größerer Entfernung immer wieder als die zwei Seiten einer einzigen Sache deutlich.

Angeichts des neuartigen, packenden Ansatzes dürften zwei winzige Minuspunkte kaum ins Gewicht fallen: die herausragende Bedeutung Janáčeks (sogar für Reich und Rihm!) wird unterschlagen, und Messiaens Vogelstimmen-Gestik wird als „Programm-Musik“ mißverstanden.

Hans-Christian von Dadelsen

Ingo Harden: Die Musik Europas.
Formen, Geschichte, Klangbeispiele.
Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/M.
1992, 571 S., 4 CDs, DM 178,-