

Verfassers Verdienst, daß er das Wesen der Krise, den Ursprung der modernen Krisensituation und die verpflichtende Aufforderung, sie in Treue zu den tragenden Mächten gestaltend zu bestehen, in unser Bewußtsein hebt.

P. K. Kurz SJ

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Einzelheiten*. Frankfurt: Suhrkamp 1962. 365 S. Kart. 15,80.

Enzensberger, 1929 in Kaufbeuren geboren, Lyriker und Zeitkritiker, erhielt im Okt. 1963 den Georg-Büchner-Preis. Seine im Sommer 1962 erschienenen Essays sind immer noch lesenswert. Man liest aus zeitlichem Abstand den Zorn ruhiger, die Konfession kritischer. Eine erste Aufsatzgruppe untersucht Produkte der „Bewußtseins-Industrie“. Seziert werden eine Tageszeitung (FAZ), ein Wochenmagazin (SPIEGEL), eine Wochenschau, die Taschenbuchproduktion, ein Warenhauskatalog (NEKKERMANN), der Tourismus. In einer zweiten Themengruppe bezieht E. in literarpolitischen Gegenwartsfragen Stellung. Eine dritte streicht die Tugenden jüngerer Romanschriftsteller der eigenen „Gruppe“ heraus: H. Böll, G. Graß, U. Johnson, M. Walser. Auch die jüdische Lyrikerin Nelly Sachs darf seine Sympathie erfahren. Eine vierte Themenreihe beschäftigt sich mit Prinzipien und Problemen avantgardistischer Literatur, mit der „Weltsprache der modernen Poesie“, den „Aporien der Avantgarde“, der Gegensätzlichkeit von „Poesie und Politik“.

Vieles von diesen Beobachtungen und Analysen wird als Erkenntnis bleiben. Bleiben wird auch die Klage des Künstlers in einer Welt totaler Produktion und des Konsums. Sein Genius macht ihn zum berufenen Rebellen gegen eine Welt aus zweiter Hand. Enzensberger ist als Zeitkritiker zugleich hellsehtig und geblendet, logisch, unlogisch und sophistisch in einem. Daß z. B. Zeitungen schon vor 130 Jahren ihre Nachrichten auswählten und mit Meinung versetzten, müßte er wissen. Daß er selber seinen Gegenstand auswählt, interpretiert und mit eigener Meinung versetzt, müßte er bemerkt haben. Er entlarvt das Trickhafte, Unseriöse und Kaltschnäuzige des SPIEGEL-Stils, jene Spekulation auf primitive Neugier, Neid, Schadenfreude, auf wollüstiges Interesse an schmutziger Wäsche und Schlüssellochgucken. Das hinderte den Angreifer E. jedoch nicht, in dem gleichen Magazin den Posten eines literarischen Starkritikers zu besetzen. Sein Affront

gilt grundsätzlich allen Formen des „establishment“, allen Verfestigungen und aller Inanspruchnahme zementierter Macht. Er verfißt die Freiheit, eine Freiheit, die bedenklich abstrakte, pubescente, ungeduldige und utopische Züge zeigt. Seine moralische Gebärde begegnet dem Nicht-Ich allzu leicht mit einem glatten Nein und mißachtet die Komplexität des Phänomens – seiner „Einzelheit“ – manchmal schon im Ansatz.

E. gehört dennoch zu den scharfsinnigsten literarischen Kritikern der jüngeren Generation. Er setzt seinen geistigen Preßluftbohrer an zementierte Gebilde. Ein besseres geschichtliches Wissen, ein schärferes Problembewußtsein für komplexe Gegebenheiten, eine reifere Kontrolle des anspringenden Affektes, könnte sein Bohren behutsamer, sein Urteil gerechter, sein menschliches Engagement sympathischer machen.

P. K. Kurz SJ

Musik

PURCELL, Henry: *Geistliche Musik*. Schwann: Düsseldorf (Musica Sacra AMS A 55).

Das Werk des mit 36 Jahren verstorbenen Henry PURCELL (1659–1695) ist von verwirrender Vielseitigkeit: Lieder, Kammermusik, Kirchen-(Anthems) und Bühnenmusiken füllen mehr als 30 Bände. Angesichts der im 17. Jahrhundert oft noch gleitenden Übergänge zwischen geistlicher und weltlicher Musik ist es erstaunlich, wie sicher Purcell auf jedem Gebiet charakterisiert, wie es ihm gelingt, innere Vorstellungen im Klang zu vergegenwärtigen. Aus dem Angebot zu schließen, muß die Nachfrage, muß der Musikbedarf in seiner Zeit sehr groß gewesen sein. Es wurde ja nicht mehr allein bei Hof und in Adelshäusern musiziert, sondern vor allem auch in zahlreichen Sing- und Spielgemeinschaften aus dem Bürgertum. Bedurfte es des Ausgleichs zur Nüchternheit und Härte des Alltags? Selbst an den Wänden der Barbierläden sollen Lauten und Violen zum Zeitvertreib der Wartenden gegangen haben, ja während des großen Brandes in London (1666) sollen viele Familien ihre Virginal- und Violenkästen zuerst geborgen haben. So trifft man in Sammelwerken aus Purcells Zeit immer

wieder auf „Ayres“ und „Songs“ für häusliches Musizieren und diese Gesänge stehen an Unmittelbarkeit des Ausdrucks, an Lebendigkeit und Intensität der Stimmenführung Kompositionen, die mit größerem Aufwand an Mitteln dienen, in nichts nach.

Sehr instruktiv erschließt die Schallplatte „Henry Purcell, Geistliche Musik“ die auf verschiedenen Schaffensgebieten deutlich differenzierende Gestaltungsfähigkeit des großen englischen Musikers. Wohl haben die für Aufführungen in der Chapel Royal geschriebenen Kompositionen prunkvoll-repräsentativen Einschlag, es wurde ja in Anwesenheit des Königs musiziert. Aber gesungen und gespielt wurde zur Ehre Gottes: hier liegt die Ursache, alles andere ist Folge. Wie wäre Purcell sonst der mehrfach sich steigernde Jubel des Hallelujah in „My beloved spake“ gelungen, wie hätte er bei vielen anderen Gelegenheiten der Freude am Lobe Gottes immer wieder überzeugenden Ausdruck geben können? Natürlich bietet der Wechsel zwischen vokalen und instrumentalen Partien sowie deren Zusammenklang reiche Möglichkeiten. Purcell nutzt sie dank seiner Klangphantasie. Sie weist ihm neue Wege auch innerhalb musikalischer Traditionen, denen Purcell zeitlebens sich verpflichtet hielt. So in dem Buß-Anthem „Let mine eyes run down“ (Jer 14, 17–22). Hier wirken unter Verzicht auf Streicherbegleitung nur fünf kunstvoll verflochtene oder einander ablösende Stimmen zusammen, der Text „wandert“ durch die Stimmen, im Klang gewinnt die Klage des Propheten unent rinnbare Eindringlichkeit.

Der Vorstoß bis an die Grenze des im Text umrissenen Gebietes, die Ausfüllung seines Innenraumes, kennzeichnet auch die Gesänge für den Hausgebrauch. Beneidenswert, welche Beherrschung mehrstimmigen Singens Purcell bei den Musikfreunden seiner Zeit voraussetzen durfte! Einfache und sehr verfeinert gegliederte Melodien, Beweglichkeit der Stimmführung, Angleichung an Hebungen und Senkungen der Sprache – alles ist mit Sorgfalt aufeinander abgestimmt, um den Textinhalt zu verlebendigen. Einzigartig steht in dieser Gruppe „Saul and the witch of Endor“ (I Sam, 28, 8–20): ein beklemmend düsteres Nachtstück auf der Grenze zwischen Realität und Vision, trotzdem schmerzhaft deutlich durch den Klangkontrast der drei Stimmen – hier gestaltete ein Dramatiker. Und welche künstlerische Ökonomie, die dramatisch

so spannungsreiche Vorgänge im Rahmen einer Szene hält!

Alle Stücke sind stilvoll und klanglich abwechslungsreich musiziert. Die gute Textartikulation sei besonders hervorgehoben. Die Ausführenden sind: Elise Marison & Heather Harper (Sopran), John Witheworth (Falsett), Wilfred Brown, Edgar Fleet & Richard Lewis (Tenor), John Carol Case (Bariton), Richard Standen (Baß), The Ambrosian Singers, Terence Weil (Cello), Arnold Goldsbrough (Cembalo), Hubert Dawkes (Orgel), Goldsbrough Orchestra (Konzertmeister: Emanuel Hurwitz), Leitung: Arnold Goldsbrough.

HÄNDEL, Georg Friedrich: *Geistliche Musik*. Schwann: Düsseldorf (Musica Sacra AMS-L 56).

Geistlicher Musik aus dem 17. Jahrhundert stellt „Musica sacra“ solche aus dem 18. Jahrhundert an die Seite: „Georg Friedrich Händel: *Geistliche Arien*“: Gestalt- und Ausdruckswandel in Werken, in denen sich die Komponisten als künstlerische Exponenten ihrer Epochen dokumentieren.

Händel (1685–1759) hatte bestimmende musikalische Eindrücke in Italien empfangen, der Dramatiker in ihm schenkte der italienischen Oper seine ganze Liebe. Als Theaterunternehmer versuchte er, diese Kunstgattung in England durchzusetzen, und erst der mehrfache Fehlschlag seiner verzweifelten Bemühungen ließ Händel dahin den Weg finden, wo sich seine Genialität voll entfalten sollte: zum Oratorium. In weltlichen und geistlichen Oratorien verströmte er seine melodische Erfindungskraft, seinen rhythmischen Einfallsreichtum. Mit untrüglicher Sicherheit sind die einzelnen Nummern seiner Zyklen aufeinander abgestellt und ergänzen einander zu einem Gesamteindruck, dessen großlinige Einfachheit die Breitenwirkung der Händelschen Oratorienkunst begründete. Denn Händel wollte wirken, wollte erschüttern durch seine Musik, so wie er sich von ihr in Augenblicken der Inspiration erschüttern ließ. Vom kämpferischen Aufruf bis in tiefgläubige Ergebung reicht die Scala, jede Empfindung ist unmittelbar erlebt und mit begnadeter Kraft gestaltet. Formprobleme existierten nicht. Händel genügte die Grundform der italienischen Da capo-Arie, deren Eingangssatz nach einem kontrastierenden Mittelsatz wiederholt wurde. Diese Arienform diente Triumph-

wie Klagegesängen, Aufrufen wie Serenaden als Grundriß. Aber wie individuell geht die Thematik auf die verschiedenen Inhalte ein!

Die neuen Nummern der Schallplatte zeigen das weite Feld, über das Händel gebot. Aus weltlichen Oratorien: die Arie aus dem Schäferspiel „Acis und Galathea“ (1719) mit bukolischen, liebenswürdig-zarten Stimmungen, aus „Semele“ (1743) Jupiters Serenade mit ihrer geradezu „sprechenden“ Melodik, aus „Alexanderfest“ (1736) eine Arie, deren elegant federnde Rhythmik der Musik repräsentativen wie ihrem Text bereiten Ausdruck gibt. Auf Händels vulkanisches Temperament haben die großen Helden und Dulder aus dem Alten Testament besondere Anziehungskraft ausgeübt: Samson, Josua, Judas Maccabaeus, schließlich Jephtha, die Zentralgestalt seines letzten Oratoriums. Jede der dargebotenen Arien zeigt entscheidende Augenblicke aus dem Leben der Helden. Mit wenigen Strichen sind die Situationen in den Vorspielen gezeichnet. Die Aussagekraft der Intervalle, den Kontrast zwischen instrumentaler Ein- und Mehrstimmigkeit, die Klangdynamik – alle Mittel setzt Händel ein, um mit Steigerung des Ausdrucks den Eindruck zu vertiefen. Die Klage des in Blindheit vereinsamten Samson, die Verzweiflung, aber auch die Erhebung, das Vertrauen, die Dankbarkeit des Jephtha, die kraftvolle Siegesgewißheit des Maccabaeers Judas – sie leben in düsteren und hellen, in zarten und starken Klängen auf.

Richard Lewis (Tenor) singt, begleitet vom London Symphony Orchestra unter Sir Malcolm Sargent, alle Nummern der Aufnahme mit entsprechender Einfühlung und Stimmbeherrschung. Lyrische und dramatische Momente bringt Lewis gleich eindrucksvoll zur Geltung. Seine elastische, in allen Lagen mühelos ansprechende Stimme ist ein Händel-Instrument von seltener Qualität.

BACH, Joh. Seb.: *Die Kunst der Fuge*. Schwann: Düsseldorf (Musica Sacra AMS 44/45). *Höhepunkte der Orgelmusik* (Werke von Bach, Buxtehude, Couperin, de Grigny, d'Aquin). Schwann: Düsseldorf (Musica Sacra AMS 54).

Joh. Seb. Bach hat die Summa seines Fugenschaffens „Die Kunst der Fuge“ ohne Angaben für die klangliche Wiedergabe hinterlassen. Seit 1927 Wolfgang Graeser seine damals aufsehenerregende Bearbeitung des Fugenzyklus

für großes Orchester herausgab, hat man verschiedentlich versucht, die „Kunst der Fuge“ in größeren und kleineren Instrumentalbesetzungen zu spielen. Das Ensemble Wolfgang von Karajan legt nun seine in vielen Konzerten schon erfolgreich aufgeführte Einrichtung für drei Positive als Schallplattenaufnahme vor. Ein Positiv ist eine kleine transportable Orgel ohne Pedal mit beschränkter Registerzahl. Im statischen, unsubjektiven Orgelklang kommen Aufbau und Ablauf einer Fuge gewissermaßen „objektiv“ zur Darstellung. Das Ensemble Wolfgang von Karajan erreicht seine außerordentlich plastische Wiedergabe vor allem durch Hinzuziehung eines Contra-Positivs, das die Baßstimmen zur Geltung bringt und den notwendigen Kontrast zum silbrig-hellen Klang der anderen Stimmen und Instrumente bietet. (Die Instrumente wurden von der Firma E. F. Walcker & Cie., Ludwigsburg/Württemberg, gebaut.) In der Wiedergabe ist jede Klangstarre vermieden – im Gegenteil, es wird sehr lebendig musiziert. Denn so rätselhaft kühn auch Bachs kontrapunktische Kombinationen immer wieder erscheinen, sie sind gefühlte, gelebte Musik, deren Größe durch ihre „Ordnung“ erst faßbar wird. Der Kassetten ist ein sorgfältig redigiertes Heft beigegeben, in dem Karl Hermann Pillney und Wolfgang von Karajan Werk und Wiedergabe eingehend kommentieren. Carl de Nys stellt unter Hinweis auf die Mehrchörigkeit der Venezianer die Einbeziehung des Bach'schen Fugenwerkes in den Gottesdienst sehr zu Recht zur Diskussion.

Höhepunkte der Orgelmusik bringt eine wohl- ausgewogene Zusammenstellung charakteristischer Einzelstücke. Damit wird eine Ergänzung zu den in der Orgelreihe der „Musica sacra“ schon erschienenen Werkzyklen von Bach, Mozart, Lebègue, Messiaen geboten. Als Repräsentanten norddeutschen Orgelstils: Joh. Seb. Bach und Dietrich Buxtehude, beide mit je einem improvisatorischen Werk und je einem Orgelchoral. In diesen Orgelchorälen wird in kunstreicher Polyphonie der Textinhalt gedeutet, die Gefühlsgrundlage, aus der die Musik hervorgeht. Sie ist innig, verhalten, zart und beschwörend in einem – Zwiesprache des Gläubigen mit seinem Gott. Sie verliert weder an Ernst noch Gewicht, wenn Bach auf eine Tenorarie aus einer Choralkantate zurückgreift – musizierte Bach, so geschah es zur Ehre Gottes. Das Gleiche gilt für Buxtehude. Das Gleiche

gilt für beide, wenn sie in freien großen Formen und in mächtiger Klangentfaltung gestalten. Bachs Toccata und Fuge d-moll wie Buxtehudes Fantasie, Fuge und Ciacona C-dur zeugen für die eruptiven Musiziertemperaturen ihrer Komponisten. Welch sicher zupackender Hand aber bedurfte es, um so hervorbrechende Tonkaskaden, so heftige Akkord- und Dissonanzfolgen in einer Form aufzufangen, deren Festigkeit sich in ihrer Elastizität bewahren mußte!

Der improvisatorisch-schweifenden Tendenz deutscher Organistenkunst mit ihrer Neigung zu gewaltsamen Entladungen und Formdehnungen stellen die französischen Orgelmeister ihren romanischen Sinn für Maß, für angemessenes Verhältnis zwischen Aussage und gewählten Mitteln gegenüber. Nicht, als ob nicht auch sie phantasiereiche Improvisatoren gewesen wären – dafür gibt es Zeugnisse genug und gegenwärtig gilt Olivier Messiaen als erlesener Vertreter der Improvisationskunst. Aber Herkunft und gottesdienstliche Funktionen bestimmten die Wege der französischen Orgelmusik: in welche Höhen diese Wege führen konnten, beweisen die eingespielten Werke des großen Couperin und des Nicolas de Grigny. Daneben wirken die Klangspiele eines d'Aquin recht vielseitig, und doch lassen sie den damaligen Zustrom der Besucher begreiflich erscheinen; war der Mann an der Orgel doch ein Mensch wie sie, der seine großen Fertigkeiten gewiß nicht leicht erworben hatte, der jedesmal sein ganzes Können einsetzen mußte, um Erstaunen nicht nur zu erregen, sondern auch wach zu erhalten. Und das tat er mit so naiver Freude an volkstümlichen Melodien und deren Umspielungen, mit so naiver Freude an allerhand Klangkombinationen, die ihm doch immer wieder einfallen mußten, daß diese Freude sich mitteilt als eine leichte heitere Gabe aus dem großen Schatzhaus der Musik.

Daß Gaston Litaize alle Werke mit fulminantem Können spielt, ist angesichts seines Rufes fast selbstverständlich. Erstaunlich aber wirkt die Stilsicherheit, mit der er die spezifische Klangsphäre jedes Stückes trifft und seinen Themen dadurch den Lebensraum für ihre Entfaltung sichert. – Carl de Nys, dem wohl die Konzeption dieser Schallplatte zu danken ist, orientiert einführend über die historische Einordnung der Werke und deren Funktion in ihrer Zeit.

MESSIAEN, Olivier: *Orgelwerke*. Schwann: Düsseldorf (Musica Sacra AMS 40/41).

OLIVIER MESSIAEN (geb. 1908 in Avignon) nimmt schon seit Mitte der dreißiger Jahre eine exponierte Stellung unter den französischen Komponisten der Gegenwart ein und behauptet diese Stellung, manchmal umstritten, noch heute. Als Organist in der Kirche La Trinité in Paris wurde er durch seine Improvisationen berühmt, als Lehrer zog er die begabtesten jungen Musiker in seinen Kreis, als Komponist hat er aus seiner Klangphantasie heraus einen individuellen Klangstil entwickelt. In diesem Klangstil durchdringen sich mitunter Orgel- und Orchesterklang. So erwähnt Carl de Nys in seiner Werkeinführung, daß der Zyklus „L'Ascension“ 1933 als Orchesterwerk entworfen worden ist, die Orgelfassung entstand 1934. Bezeichnend der Untertitel: „méditations symphoniques“. Das meditative Element ist ein Charakteristikum Messiaenschen Schaffens, ob es sich in versunkenem Verharren bei einem Motiv und seinen Umspielungen oder in ekstatischen Anläufen und Steigerungen kundgibt. Selbst die in der französischen Orgelmusik in so glanzvollen Beispielen überlieferte Freude am Schildern, an Tonmalerei wird in die Meditation mit einbezogen. So eindringlich, ja manchmal realistisch Messiaen darstellt, immer bleibt jene unnennbare Kraft spürbar, die hinter den Vorgängen und ihren Schilderungen wirkt. Das wird besonders deutlich in zyklischen Werken („L'Ascension“, „La Nativité du Seigneur“), in denen die einzelnen Szenen nicht aneinandergereiht, sondern als aufeinander bezogene Teile eines religiösen Grunderlebnisses wirken. Ausgedehnte Studien über exotische Scalen und Rhythmen haben Messiaen zu außerordentlicher Differenzierung der rhythmischen Werke geführt. Dadurch erhalten seine Klangfolgen oft etwas Schwebendes, ohne etwa verschwommen zu werden – ob in zarten Mischungen oder in großen Klangmassierungen, immer bleiben die Umrisse klar erkennbar.

Gaston Litaize, seit langen Jahren mit Messiaens Stil eng vertraut, spielt die Werke auf der Orgel von Saint François-Xavier in Paris und erwirbt sich durch diese exemplarische Wiedergabe uneingeschränkte Hochachtung aller Orgelfreunde.

W. Götze