

Büchern zu ihr gesagt und von ihrem Vollzug vorgestellt wird, vermag ihr auch kaum etwas von ihrer Blässe und von dem Verdacht des religiös Hybriden oder doch des rein Esoterischen zu nehmen. Aber sosehr christliche Mystik immer auch als eine jener verschiedenen „Geistesgaben“, jener unterschiedlich zugeteilten Charismen zu würdigen ist, von denen das Neue Testament spricht, sosehr müßte immer deutlicher werden, daß sie von ihrem Ansatz her nicht etwa pantheisierende Unendlichkeitsmystik ist, auch nicht eigentlich esoterische, zur Selbsterlösung drängende Aufstiegs- mystik, sondern – etwas pointiert gesagt – „Brudermystik“, eine Mystik also, die keineswegs von einer undialektischen Menschen- und Weltverneinung ausgeht, sondern gerade den unbedingten Einsatz der göttlichen Liebe für den Menschen, den „Geringsten“, nachzuvollziehen und die Unmittelbarkeit Gottes in der Bewegung eben dieser Liebe zu erfahren sucht. Zeigt sich hier nicht, wie eines der höchsten Themen religiöser Literatur des Christentums, die Mystik, an das scheinbar Geringste grenzt, was man von dieser Literatur verlangen kann, nämlich an das vorhin genannte „humane Engagement“? Und wie wichtig wäre gerade heute die Einübung in eine solche „Brudermystik des Alltags“!

Vieles wäre, über das Angedeutete hinaus, noch zu sagen, auch unter anderen als rein inhaltlichen Gesichtspunkten: so z. B. über Bedeutung und Gestalt des religiösen Meditationsbuches im engeren Sinne, über die Eigenart der Sprache des religiösen Buches, ihren heute geforderten literarischen Rang. Doch die Insinuation dieser Thematik muß hier unser Ende sein.

Johann Baptist Metz

Ernest Ansermet zu Grundproblemen der Musik¹

Seit Jahren ist dieses Buch von Musikern und Musikfreunden mit Spannung erwartet worden:

¹ Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein. Aus dem Französischen von Horst Leuchtmann und Erik Maschat. München: Piper 1965, 848 S. Lw. 78.- (Subskriptionspreis bis 31. 12. 1965). Nach Ablauf der Subskriptionsfrist 90.-

man war überzeugt, daß hier die „Summa“ eines Musikerlebens gezogen werde, man wußte auch, daß Ernest Ansermet, berühmt und überall gefragt als Dirigent alter und neuer Musik, viele Gastspieleinladungen abgelehnt hatte, um sein Werk zum Abschluß bringen zu können.

Ernest Ansermet wurde 1883 in Vevey geboren, studierte und lehrte Mathematik, ehe er sich für die Musik als Lebensberuf entschied. Nach musikalischen Studien bei Bloch, Mottl und Nikisch schrieb Ansermet Kritiken für die „Gazette de Lausanne“, lernte während des ersten Weltkrieges in der Schweiz Igor Strawinsky kennen, und dieses Zusammentreffen, das zum Ausgangspunkt einer jahrelangen Zusammenarbeit werden sollte, bestimmte über die persönliche Sphäre hinaus Ansermets Musikerleben: er wurde als Dirigent weithin sichtbarer Vorkämpfer für die Musik seiner Zeit. Von 1915 bis 1923 war Ansermet musikalischer Leiter des Russischen Balletts (Diaghilew), 1918 gründete er das „Orchestre de la Suisse Romande“ und schuf sich damit ein Spezialinstrument für authentische Wiedergabe moderner Musik. Keinesfalls aber hat sich der Künstler durch Spezialismen einengen lassen – seit langem kennt und verehrt ihn die Welt als Interpreten der gesamten abendländischen Musikliteratur und nun lernt sie ihn aus seinem Buche kennen als Musikphilosophen von ebenso fundiertem wie individuellem Denkvermögen.

Ansermet gliedert seine Darstellung in zwei Teile: 1) Hörbewußtsein und musikalisches Bewußtsein, 2) Die geschichtliche Entstehung der Musik aus der praktischen Erfahrung. Ein Anhang enthält Kapitel über Spezialthemen, deren Erörterung im Hauptteil den Fluß der Darstellung möglicherweise aufgehalten hätte. Der 1. Teil umfaßt: Das Hörbewußtsein, Der Hörbereich, Die Erscheinung der Musik in den Tönen, Das musikalische Bewußtsein. Dieser Teil ist der phänomenologischen Untersuchung des Hörens gewidmet, wobei Ansermet unterscheidet zwischen dem physiologischen Hörvorgang und seiner psychologischen Umsetzung ins musikalische Bewußtsein. Ausgehend vom logarithmischen Hören – die Intervalle werden nicht durch Multiplikation ihrer Frequenzverhältnisse, sondern durch Addition ihrer Logarithmen erfaßt – kommt Ansermet mittels ausführlicher mathematischer Analysen zu einer Bewertung der einzelnen Intervalle, die (im Gegensatz zu Hindemiths „Unterweisung“) nicht auf das

physikalisch-akustische, also eigentlich nicht musikalische, Gebiet beschränkt bleibt, sondern im musikalischen, d. h. psychologischen Bereich erfolgt. Der Leser lasse sich durch diese sehr eingehenden Untersuchungen nicht abschrecken! Er wird sich dafür späterhin vor jedem Abgleiten ins Nebulose bewahrt sehen – eine Gefahr, der Äußerungen über Musik so oft ausgesetzt sind. Mit Worten ist dieser Kunst schwer beizukommen – sie existiert auf zwei Arten: in stummen Zeichen und in vergänglichen Klängen. Als musikalisches Ereignis stellen diese Klänge das Ergebnis eines Gestaltungsprozesses dar, den der Hörer nachvollzieht. Er ist bei der akustischen Wahrnehmung auf sein Ohr, dessen Aufnahmevermögen und dessen Begrenzungen angewiesen, und darum untersucht Ansermet zuerst „Hörbewußtsein“ und „Hörbereich“, ehe er sich der „Erscheinung der Musik in den Tönen“ zuwendet. Schon im ersten Teil der Untersuchungen, z. B. in der Auswahl der Musikbeispiele, zeigt sich die wertvolle Mitgift, die der praktische Musiker Ansermet dem Denker beisteuert. In jahrzehntelanger Praxis, in enger Fühlung mit sehr verschiedenen Hörergruppierungen hat Ansermet Wirkungen der Musik unmittelbar erleben können, hat erfahren können, was „ankommt“ und wie es „ankommt“. Gerade weil Ansermets Weg als Dirigent nicht über gängige Pfade geführt, weil sein Wirken dem Hörer oft unbekannte Gebiete erschlossen hat, dürfen Erkenntnisse und Folgerungen des Musikphilosophen Ansermet gebührende Aufmerksamkeit beanspruchen.

Der zweite Teil der Ansermetschen Darstellung – der geschichtlichen Entwicklung der Musik gewidmet – umfaßt: Der Werdegang bis an die Schwelle unserer Zeit, Die zeitgenössische Musik / Schlußfolgerungen und Ausblicke. Historisch sieht Ansermet die Entwicklung der Musik in drei Stufen: Musik als Magie, Musik in transzendenter, aber passiver Bedeutung und – Entwicklung vom Orient zum Okzident – Musik in aktiver Bewußtseinsstufe (Abendland). Bewundernswert ist die souveräne Disposition dieses vielschichtigen Stoffes, ebenso bewundernswert die Noblesse der Darstellung, die sich in allen Fällen sinngemäße Einstufung der Musiker, ihrer Werke und Wirkungen innerhalb der Geschichte zur Aufgabe macht. Es sei hier nur auf die Würdigung Franz Liszts verwiesen, auf die Ausführungen über Musik in Rußland im 19. Jahrhundert, immer sieht

der Leser sich klar umrissenen Positionen gegenüber.

Bei Darstellung der „musikalischen Erneuerung in Frankreich“ hebt Ansermet hervor, wie nachdrücklich diese Erneuerung nach 1870 beeinflusst wurde durch lyrische Komponenten in Werken Richard Wagners und Robert Schumanns. Vor dem Hintergrund des damals unheimlich vielseitigen Musiklebens, seiner „Schulen“ und Gruppen, steht das originale Schöpfungstum Claude Debussys. Er war stark genug, auf überlieferte handwerkliche Regeln verzichten und im Wege der Erfahrung eigene Gesetze sich geben zu können: ohne Bindung an traditionelle Formen löst das schöpferische Bewußtsein freimütige Bewegungen aus, in denen musikalische und formale Entwicklungen konform gehen. Gerade Ansermets Interpretationskunst hat entscheidend dazu beigetragen, die Plakatierung Debussys als „Impressionisten“ zu erledigen, weil Ansermet immer „Architektur und melodische Linie ins rechte Licht“ gerückt und Klänge nicht nur als Farbwerte, sondern ebenso in ihrer strukturellen Funktion zur Wirkung gebracht hat. Darum gelten dem Theoretiker Ansermet gewisse Klangcharakteristika Debussyscher Musik (Ganztonleiter, Nonenakkordfolgen, Sekundparallelen u. a.) nicht als „Freiheiten“, mit denen sich der Komponist von der Tradition habe lösen wollen, sondern Ansermet weist an Beispielen gerade die Folgerichtigkeit der Linienführungen und Harmoniefolgen nach; als Führerin innerhalb der musikalischen Vorgänge kommt der Baßlinie wesentliche Bedeutung zu (wenn auch ganz andere Bedeutung wie etwa in der deutschen Musik). Ohne damit die Originalität Debussys anzutasten, sieht ihn Ansermet innerhalb des geschichtlichen Verlaufs als Endglied einer Kette von Perotin-Machaut-Claude le Jeune und Jannequin-Couperin und Rameau. So weit Debussy die Tore für seine Zeitgenossen und Nachfolger aufgetan hat, er hat es nicht getan als zerstörerischer Revolutionär, sondern indem er „neu“ hörte, für die klangliche Realisierung des „neu“ Gehörten nach oft mühevollen Suchen eigene Gesetzmäßigkeiten fand und auf ihren Grundlagen eine „neue“ Klangwelt erschloß.

Die zwischen 1880 und 1890 geborene Musikergeneration – Ansermet zitiert auswahlweise Bartók, Kodály, Strawinsky, Pizzetti, Casella, Malipiero als bekannteste (Arnold Schönberg

wurde 1874 geboren) – ist kurz vor dem ersten Weltkrieg mit Werken hervorgetreten, die nach Thematik und Klangstruktur „fundamentale Gegebenheiten der Musik“ in Frage stellten. Während die Italiener über die Grenzen ihres Landes nicht hinauswirkten, erwies sich Bartóks Musik, im Rahmen der Tonalität, als „Ausdrucksakt und ein Ausdrucksmittel von persönlichem und nationalem Charakter“ – gültiger Beitrag zur Geschichte und zum Besitz abendländischer Musik.

Der Erscheinung Igor Strawinskys, der Würdigung des Musikers und seiner Werke, widmet Ansermet mehr als 50 Seiten: ihre kritischen Partien erhalten Bedeutung nicht allein durch des Verfassers Vertrautheit mit Werken und Person des Komponisten, sondern ebenso durch Ansermets ethische Einstellung, die Maßstäbe seiner Beurteilung setzt. In einer Zeit nahezu monströsen Musizierens überraschte Strawinsky durch Konzentration statt Ausbreitung, durch die gestische Prägnanz bildhaft-knapper Motive. Sie „treffen“ Situationen und Gestalten, sie überzeugen, weil Umriß und Farbe, Motiv und Klang einer Invention entsprechen (z. B. das bitonale Petruschka-Motiv). Ansermet charakterisiert Strawinskys Musik als „Musik der Bilder“, entstanden aus einer Phantasie, die durch erfüllbare Bilder oder durch Gegenstände in der Umwelt aktiviert wurde. So erklärt sich nach Ansermet „der im wesentlichen statische Charakter der Musik Strawinskys“, die den Hörer von einem Zustand in den anderen übergehen lasse, ihn wohl auch in Spannung auf den Abschluß versetze, nicht aber zu einem großlinigen musikalischen Ereignis sich verdichte. Wird die Phantasie des Hörers durch einen konkreten „Vorwurf“ (wie in den Balletten) in bestimmte Richtungen gelenkt, so erschließen sich spontan Gehalt und Gestalt als künstlerischer Organismus. Solche organische Einheit sieht Ansermet nicht gesichert in Strawinskys „absoluter“ Musik, weil durch die Reihung kontrastierender Episoden zwar tonale Zusammenhänge geschaffen werden, aus inneren musikalischen Bewegungen resultierende Groß-Formen aber nicht entstehen könnten (Symphonie in drei Sätzen). Folgerichtig muß Ansermet Strawinskys ästhetischer Einstellung zur Musik (Musikalische Poetik) widersprechen, die „Musik als Akt des Selbstaushdrucks“, als Zeugnis vom Menschen, nicht gelten läßt, weil nach Strawinsky „die Musik unfähig

ist, etwas auszudrücken“. Soweit die Wege Ansermets und Strawinskys sich voneinander entfernt haben, so lebhaft erinnert sich Ansermet, wieviel neue Sicht er der Zusammenarbeit mit Strawinsky wie auch seiner Musik verdanke, so entschieden betont er, daß Einwände gegen bestimmte Werke oder gegen die ästhetische Einstellung des Komponisten die Bewunderung für das Genie Strawinskys nicht einschränken.

Radikal ablehnend stellt Ansermet sich gegen Arnold Schönberg, gegen serielle und atonale Musik, um so mehr als Ansermet in der Erhebung eines Irrtums, für den er die Dodekaphonie hält, zur Norm eine Gefahr für die junge Musikergeneration sieht. Ansermet bezweifelt, ob eine „Reihe“ aus „zwölf nur jeweils aufeinander bezogenen Tönen“ vom Hörbewußtsein so aufgenommen werde, wie sie vom Urheber gemeint sei, weil das Hörbewußtsein zwischen den Tönen keine tonalen Beziehungen herstellen und die Aufeinanderfolge nicht als Motiv oder Melodie apperzipieren könne. Andererseits aber bleibe dem Hörbewußtsein nach Ausschaltung der Modulation als „Mittlerin des formalen Aufbaus“ nur der rhythmisch oder dynamisch differenzierte Verlauf der melodischen Linie als Richtungsweiser. Ansermet belegt seine Ablehnung bis ins Einzelne mit zahlreichen musikalischen Analysen, wobei er verschiedentlich in Erinnerung bringt, daß die theoretisch so stark betonten Imitationsmöglichkeiten der Reihentechnik in vollem Umfang vom Hörer gar nicht wahrgenommen werden können. Daß der Auseinandersetzung mit Arnold Schönberg noch Stellungnahmen zum Schaffen der jüngeren und jüngsten Generation – Anton v. Webern, Alban Berg, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono – folgen, in denen Ansermet seine Ansichten mit äußerster Schärfe verfehlt, gibt diesem Kapitel im Zusammenhang mit dem folgenden „Panorama der Epoche“ den Rang einer schonungslosen zeitkritischen Analyse.

Der Verlag R. Piper & Co., München, legt das Buch mit 230 Notenbeispielen und 32 Diagrammen in mustergültiger Ausgabe vor. Daß sie möglich wurde, ist den Übersetzern Dr. Horst Leuchtmann und Erik Maschat zu danken; sie haben mit bewundernswertem Einfühlungsvermögen und philologischer Akribie eine Aufgabe hervorragend gelöst, deren ungewöhnliche Ansprüche bis ins Einzelne erfüllt sind.

Willibald Götze