

Modelle kompositorischen Widerstands

Bultmann, Johannes und Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): «Gerhard Stäbler. Angefügt, nahtlos, ans Heute. Zur Arbeit des Komponisten Gerhard Stäbler - Standpunkte, Analysen, Perspektiven»

Wolke Verlag, Hofheim 1994, 318 S.

Das neue Buch über den Essener Komponisten Gerhard Stäbler umfasst, neben aktueller Diskographie und Werkverzeichnis, 26 kurze Beiträge sowie zwei Interviews, in denen Stäbler über seine musikalischen Entwicklungen und Beeinflussungen, aber auch über allgemeine Fragen seines Komponierens, etwa die «Querverbindung zur bildenden Kunst», spricht. Zehn der Beiträge stammen von Stäbler selbst; sie sind – meist für Programmhefte geschrieben – ausnahmslos Zweitveröffentlichungen.

«Mögliche Modelle kompositorischen Widerstands gegen das totale gesellschaftliche Verhängnis sind in den Reflexionen von und über Gerhard Stäbler, die dieser Band bietet, zusammengeballt», schreiben Rainer Riehn und Heinz-Klaus Metzger am Ende ihres knappen, bissigen Vorworts; die versierte Rhetorik evoziert mit dem letzten Wort die Faust, Stäblers bis heute ungelockerte Faust. Wofür und wogegen sich diese erhebt, brauchte bei einem Komponisten, der sich aus der mehr oder weniger deutlich ersichtlichen Konstellation politischer Komponisten in den siebziger Jahren herausentwickelt hatte, kaum mehr gefragt zu werden.

Gleichwohl entsteht – gerade in dieser Hinsicht – ein überraschend konkretes, mit feinem Pinsel gezeichnetes Portrait, das sich streckenweise sogar spielerisch von Schwarz-weiß-Ideologien abhebt. Diese Vielseitigkeit hat natürlich andererseits ihren Preis: Selbst die von Stäbler verfassten Beiträge können nicht aufwiegen, dass die meisten Aufsätze dicht unter der Oberfläche bleiben müssen. Zudem arbeiten sie häufig mit den gleichen Prämissen, ähnlichem Vor material, und es ergibt sich erstens der Eindruck einer unnötigen Redundanz im Bereich der Einzelinformationen und zweitens bei einigen Beiträgen aufgrund ihrer Kürze ein Zusammenfallen, bevor eine Ebene erreicht wäre, wo die Ergebnisse reicher verknüpft werden könnten. Herbert Bruns Minimalmeditation aus brav vorgemachtem Hörverhalten, Josef Anton Riedls *Optische Lautgedichte*, die man beim besten Willen kaum mehr als zur Kenntnis nehmen wird, die freundlichen Bemerkungen der Sho-Spielerin Mayumi Miyata zum *Palast des Schweigens* («I am very happy to have played this piece. Thank you, Gerhard.»); nun, das wäre nicht weiter schlimm – selbst die *Musik-Konzepte* erlauben sich bisweilen solches Beiwerk –, wenn sie gleichsam als Vermittlungen zwischen sorgfältigeren Analysen dienen könnten. Letzere

fehlen zwar keineswegs (Elena Ungeheuer, Hanns-Werner Heister), aber es gibt einen bestimmten Punkt, wo selbst ein Buch, das sich geschickt zwischen Festschrift, Arbeitsbuch, Dokumentation (Werkverzeichnis etc.) ansiedelt, einen Komponisten auf diese Weise nicht mehr genauer auszuleuchten vermag.

Stäblers Beiträge reichen vom Versuch, das eigene Komponieren im Überblick darzulegen, Reflexionen über (Ver-)Schweigen und Stille, in deren dialektischem Charakter, in der «Gleichzeitigkeit von Emotion und Einsicht» sein Kompositionsverständnis vertieft werden kann, bis zur Auseinandersetzung mit der nordamerikanischen Kultur, die nicht nur sein geschärftes Engagement gegen soziale Ungerechtigkeit begründet, sondern ihm durch Literatur und Malerei neue Anregungen liefert. Stäblers Ansatz als Komponist ist weniger ein Verdoppeln «der emotionalen Komponenten eines Textes durch die Musik» als vielmehr eine Transformation des (häufig poetischen: Celan, Ungaretti) Textes, die mittels der entsprechenden innermusikalischen Verweisstruktur eine spezifische Interpretation oder Erkenntnis mitteilbar machen soll. Leider scheint die Frage, wie Musik Kritik am politischen Status quo umfassen, vielleicht sogar parallel zu einer Kritik an der musikalischen Tradition laufen kann, kurz: wie musikalische, also grammatikalische Prozesse semantisierbar sind, wie Musik, um es noch einmal anders zu wenden, Kultur eines utopischen Horizontes und gleichzeitig Gedächtniskultur, gegen das Vergessen gerichtete Solidarität, eben: eine tatsächliche Ästhetik des Widerstands (Peter Weiss) beinhalten soll, im ganzen Buch kaum der Diskussion wert. Der Anschein nämlich, es werde von nichts anderem als den eben genannten Punkten geredet, verführt den Leser dazu, an der rhetorischen Oberfläche zu bleiben und sich tiefergreifenden Fragen gar nicht mehr zu stellen. Wenn Stäbler zum Beispiel den Wunsch ausspricht, die Künstler «sollten möglichst viele Menschen für ein emotionales Denken schärfen, das wiederum (Aus-)Blicke zur Umgestaltung der Realität (er-)öffnet», und wenn er vom Komponisten eine Mithilfe bei der Entwicklung von Hörprozessen fordert, so wird solches in seiner Allgemeinplätzigkeit nicht nur mit fast jeder künstlerischen Tätigkeit austauschbar, es lässt sich darüber hinaus auch fragen, ob politische Musik mit ihrer krampfhaften Intentionalität das geeignete Mittel ist, um aufmerksames Hören und wachsameres Beobachten zu schulen.

Dass die Fülle der Arbeiten hier nicht genauer beschrieben werden kann, sei mit der Nennung einiger nahezu beliebig aus dem Lesenswerten herausgegriffenen Kurzaufsätze zu entschädigen versucht.

Michael Stenger («Wege zu Selbsthilfe: der Komponist und die Öffentlichkeit») verfolgt, wie Stäbler neue Möglichkeiten von Existenzbedingungen (Verhält-

nis zur Öffentlichkeit, pädagogische Arbeit) zu schaffen versucht; Ziel ist nicht (nur) das Auftreten in bekannten Festivals, sondern der Aufbau einer kulturellen Modellbasis im Ruhrgebiet, die im Sinne von Selbsthilfe-Organisationen (*Aktive Musik, edition V*) lokale Aufführungen, Archivierung, Editionen und internationalen Austausch trägt. Elena Ungeheuer («Das Nicht-Sichere ist sicher?») setzt sich mit Stäblers Kompositionen auseinander, die Tonband verwenden, insbesondere mit dem Gedichtzyklus *fallen, fallen... und liegen und fallen* (1988/89), während Hanns-Werner Heister («Politisch-soziale Subtilitäten») zum Orchesterstück *Ruck- Verschüßben Zuck-* (86/88) vorstrukturierendes Material offenlegt, etwa Bezüge zu Couperins *Les ombres errantes* oder Zahl- und Buchstabenspiele zu den Namen Andreas Raseghi (7 + 7), Igor Popovic (4 + 7) und Gerhard Stäbler (7 + 7; Goldener Schnitt, usw.), und anhand dieser Ebene (die von Stäbler teilweise als unwichtig, bzw. privat bezeichnet wird) aufzeigt, wie das eigentliche Ziel der Komposition sich nachvollziehen lässt, nämlich vor dem Hörer lange Zeit verborgen gehaltene, darauf ruckartig und rückblickend preisgegebene Veränderungsvorgänge zu erforschen.

Paul Attinello («Hearing Stäbler from a continent away: politics and silence in the song cycles») reflektiert anhand der *Ungaretti-Lieder* (1990) die Frage, ob sich dem «Wort-Ton»-Verhältnis entnehmen lasse, dass Stäbler in den jüngsten Werken indirekter, weniger offen politische Aussagen einflachte, räumt aber ein, die Werke nur nach ersten Eindrücken zu beurteilen und – Selbstironie! – erst noch als Amerikaner: «Perhaps my understanding of Stäbler and his contemporaries is limited by the same cultural difficulties that makes me smile (but gently) when I read European analyses on American composers such as Cage, Glass, Adams.»

Die Vermutung Attinellos bejaht sich bei genauer Betrachtung der Kassandra-Studien problemlos. Stäbler selbst benützt das Denkmuster der differenzierten Direktheit und hat ihre Endpunkte, die Stille einerseits als Raum, in dem die kommende Revolte sich vorbereiten soll, und andererseits die politische Aktivität auf der Strasse ohne kompositorische Tätigkeit, untersucht und durchgeführt; als Extreme allerdings sind sie auch ständig präsent: bereits *drüber...* für u.a. acht Schreier (Schnebel: «sehr eindrucksvoll, wüst, eine Art programmatisches Opus 1») verbindet den ohnmächtigsten aller Einsprüche, den Schrei, mit seinem Gegenteil.

Die bisher genaueste Auseinandersetzung mit einem Werk Stäblers, John Hammits Dissertation über die *Schatten wilder Schmerzen* (1984/85) spiegelt sich in der hier veröffentlichten Zusammenfassung («Multimedia and Metaphor in *Shadows of Wild Pain*»). Hammit fasst das Orchesterstück als Metapher für Kommunikationspro-

zesse auf mehrfacher Ebene auf: Neben die bei Stäbler häufig explizit komponierten interaktiven Handlungsabläufe, die musikalisch Gleichschaltung oder Auflehnung repräsentieren sollen, tritt das gemeinsame Erarbeiten einer Aufführungspartitur, da die ursprüngliche Partitur hauptsächlich aus Text besteht und Vereinbarungen erfordert.

Unvollständig wäre das Buch, dem der Leser nachfassen, mit- und gegendenken muss, zumal wenn es mehr sein soll als klanglose Dokumentation, ohne die unzähligen kleinen und grossen, selbstverständlich gerechtfertigten und gerade in gegenwärtiger Zeit immer willkommenen Ausfälle Stäblers gegen die «akustische Beschäftigungsstrategie» der Musikindustrie.

Andreas Fatton

A greater musical genius England never had

Robert King: «Henry Purcell»
Thames and Hudson, London 1994, 256 S.

Hierzulande ist er bekannt als der Komponist einer Kammeroper für ein Mädchenpensionat, und für kaum viel mehr. Man könnte dem entgegenhalten, dass Henry Purcell der Mozart des späten 17. Jahrhunderts war. Einige Parallelen sind zumindest erstaunlich: Purcell wird 1659 in eine Familie von Berufsmusikern geboren und ergreift später fast selbstverständlich den Musikerberuf. Wie Mozart ist Purcell zuerst Hofmusiker; als am Hof seine Arbeit weniger gefragt wird, wendet er sich dem Londoner freien Markt zu. Wie Mozart ist Purcell bei seinem Tod gerade Mitte Dreissig, hat aber in dieser kurzen Lebenszeit ein enormes Werk geschrieben: Nach Abzug der zweifelhaften Kompositionen bleiben rund 800 (zum Teil zugegebenerweise nur kurze) Einzelstücke im Zimmermann-Werkverzeichnis. Und wie bei Mozart sorgt wesentlich auch Purcells Witwe für sein künstlerisches Nachleben; Purcell gehört zu jenen wenigen Komponisten, deren Tod nicht auch das Ableben der Werke bedeutet - wenigstens nicht in England.

Denn für den Rest von Europa scheint es ein Problem zu sein, dass seine Musik stark mit den englischen Institutionen und Traditionen seiner Zeit verknüpft war - eine Tatsache, die es mit sich brachte, dass Purcell nur wenig innerhalb der Gattungen des Spätbarocks, wie Konzert, Suite, Oratorium oder Oper, komponierte.

Purcell ist ein Komponist der «Restoration» - jener Zeit nach 1660, als die Stuarts aus ihrem französischen Exil nach England zurückkehren konnten und die theater- und musikfeindliche Ära von Cromwells «Commonwealth» ein Ende nahm. Nicht dass das Königshaus ungewöhnlich musikalisch gewesen wäre: Von Charles II. wird berichtet, dass er nur Musik liebte, zu der er im Takt mit dem Fuss wippen konnte,

und Queen Mary, die Frau von William of Orange, bat eine Sängerin nach mehreren Liedern von Purcell um eine einfachere schottische Ballade. Musik war nun aber für die Repräsentation an Hof wieder gefragt, während das wirtschaftlich erfolgreiche Bürgertum der City of London für sich selbst ein eigenes privates wie öffentliches Musikleben haben wollte. Mit diesem Interesse an Musik waren auch einige Vorgaben verbunden, die die Karriere des Hofkomponisten Purcell und die englische Musik entscheidend beeinflussten. Da deren organische Weiterentwicklung durch das zwanzig Jahre dauernde Imperium Cromwells ebenso abrupt wie radikal unterbrochen war, wuchs ein angehender Musiker wie Purcell noch stark mit den geistlichen *a cappella*-Kompositionen aus der Zeit der englischen Spätrenaissance auf. Der König andererseits, der im Exil die italienische und vor allem französische Musik kennengelernt hatte, wollte in seinen privaten Gottesdiensten auf seine Violinen (die seit 1662 nicht etwa ein Engländer, sondern der Franzose Louis Grabu leitete) und den modernen Stil nicht verzichten und favorisierte in seiner Chapel Royal das moderne «Verse Anthem» gegenüber dem alten, polyphonen «Full Anthem». Purcell komponiert in beiden Gattungen, gelangt aber interessanterweise im alten «Full Anthem» zu gelungenen Resultaten als im neuen «Verse Anthem» - die modernen kontinentalen Musikstile liessen sich anscheinend nicht so ohne weiteres importieren und aneignen. Andererseits sucht Purcell geradezu die Auseinandersetzung mit der Tradition: So setzt er sich 1680 ohne jeden Auftrag hin und beginnt ein Heft mit einer Reihe von altmodisch-polyphonen «Fantasias» für Gamba-Consort zu füllen. Fünfzehn wurden es (alle auffallenderweise genau datiert), die meisten für vier Stimmen, aber die leeren Seiten im Heft deuten an, dass Purcell einen viel grösseren Gesamtplan vor Augen hatte - möglicherweise so etwas wie seine «Kunst der Fuge»? Es waren die letzten Gamba-Fantasien, die geschrieben wurden, aber sie waren weit davon entfernt, Übungen «im alten Stil» zu sein, denn bei allen kontrapunktischen Satzkünsten sprechen die Fantasien ein geradezu romantisch-expressives Idiom. Seine zwei (späteren) Sammlungen von Trio-Sonaten, im modernen italienischen Stil, schreibt Purcell dann natürlich für die Geige.

Die Etikette verlangte es, dass der König bei seiner Rückkehr aus der Sommerfrische nach London jeweils mit einer «Welcome Ode» begrüsst wurde. Purcell schrieb fünf solcher Kantaten für Charles II., drei für James II. und keine für William III. (of Orange). Diese abnehmende Zahl spiegelt das nachlassende Interesse des Hofes für (solche) Musik, - und ein Stück weit können wir froh darüber sein: denn Purcell erfüllte seine Pflicht bei diesen sykopantischen Jubeldichtungen zum Teil auch nur mit Pflichtstücken. Eine

andere Angelegenheit sind die sechs Oden für den Geburtstag der populären Queen Mary, für die Purcell schliesslich auch die Begräbnismusik, die «Funeral Sentences», schrieb - zu Beginn des Jahres 1695, ein paar Monate vor seinem eigenen Tod. Auch hier wieder ergibt sich eine gewisse Parallelität zu Mozart.

Das Desinteresse des Hofes gab Purcell andererseits die Möglichkeit, sich in der neuen Londoner Musik- und Theaterszene zu profilieren, mit Caecilien-Oden für die private «Musical Society of London», vor allem aber mit Schauspielmusik und Opern. Allerdings: Eine englische Oper gab es eigentlich nur gerade in Ansätzen, und das Publikum verlangte auch nicht danach; aufwendig ausgestattete Theater-Revue waren der Hit des Tages. So gehören Purcells sämtliche fünf Opern (ausser jener für das Mädchen-Pensionat von Josias Priest) zur Gattung der sogenannten «semi-opera», in denen Musik nur, wenn auch ausgiebig, in den Nebenhandlungen oder sogenannten «Masks» vorkommt. (Warum die heutigen Musiktheater-Regisseure mit ihrer Experimentierlust diese Werke als potentielle «epische Oper» noch nicht entdeckt haben, bleibt ein Rätsel.) Purcell entpuppt sich darin durch und durch als Musik-Dramatiker, der jedem Text mit wenigen Takten eine zweite Dimension geben kann; andererseits erweist er sich in seinen «Devotional Songs» (Andachtsliedern für Solo-Stimme) als Wort-Musiker und übertrifft in dieser Liedkunst alles, was in der Barockzeit an dergleichen komponiert wurde. Wie wichtig für Purcell der Text war, zeigt sich nicht nur an der Qualität der ausgewählten Gedichte in seiner Lied-Publikation «Harmonia sacra», sondern zusätzlich noch in den Textänderungen, die er darin vornahm: In der «Morning Hymn» von Bischof Fuller sind nach Robert King fast die Hälfte der Worte vom Komponisten selbst und verändern den «Ton» des Textes wesentlich.

Kings neue Purcell-Biographie wendet sich an eine allgemeine Leserschaft und arbeitet mit einer geschickten Mischung von Lebens-, Zeit- und Gesellschaftsgeschichte, durchgehend verbunden mit Werkbeschreibungen, die zwar nicht auf Fachbegriffe, wohl aber auf Notenbeispiele verzichten - wie auch auf Werkkritik; als Interpret einer grossen CD-Reihe mit Purcell-Werken hat Robert King eine grundsätzlich empathische Einstellung zu «seinem» Komponisten. (Wer Notenbeispiele und einen kritischeren Ansatz wünscht, findet dies in der klassischen Purcell-Monographie von Jack Westrup in der Reihe «Master Musicians» bei Dent.) Einen wesentlichen Teil von Kings Biographie bilden die über 100 Illustrationen, deren Bildlegenden eine Biographie *en miniature* darstellen. Ein «Performer's Catalogue», eine Diskographie und «Reading List» schliessen das Buch ab.

Roland Wächter