

Vorschläge für einen Dialog mit dem Lebensraum

István Zelenka, geboren am 30. Juli 1936 in Budapest, emigrierte 1956 nach Wien, wo er in «bizarrrer Gleichzeitigkeit» die Zweite Wiener Schule und die serielle Komposition entdeckte. Kurz danach, 1958, in Darmstadt ein weiterer prägender Schock: John Cages Vorlesungen über «Indeterminacy». Seit 1962 lebt Zelenka in Genf, wo er 1976 das Schweizer Bürgerrecht erhielt. In seinen neueren Werken sucht er den Dialog von vorausbestimmten Aktionen mit den unvorherbestimmten Umweltklängen. Durch die bewusste Wahrnehmung dieses Dialogs entstehen neue Klangordnungen, Beziehungen zwischen Dingen, die intentionell nicht zusammengehören.

Pour un dialogue avec l'espace vital
Né le 30 juillet 1936 à Budapest, István Zelenka émigre en 1956 à Vienne, où, par une « coïncidence bizarre », il découvre la Deuxième école viennoise et la technique sérielle. Peu après, à Darmstadt, en 1958, nouveau choc salutaire : les conférences de John Cage sur « L'indétermination ». Depuis 1962, Zelenka vit à Genève, dont il est citoyen depuis 1976. Dans ses œuvres récentes, il recherche le dialogue d'actions prédéterminées avec les sons fortuits de l'environnement. La perception de ce dialogue suscite de nouvelles hiérarchies, des rapports entre des choses sans appartenance commune.

von Alfred Zimmerlin

Ein einsamer, stillgelegter Friedhof in Jena, umgeben von einer Mauer; eine Insel im urbanen Bereich. Sieben Uhr früh, Regen tropft. Der Ort hat zu dieser Tages- und Jahreszeit und bei diesem Wetter einen speziellen Klang. In der Nähe der Mauer steht István Zelenka mit einer Rahmentrommel ohne Korpus, welche mit einem Tierfell bespannt ist, und er spielt ein eigenes Stück: *The Skinscraper's Testimony*¹. Zwischen den meist äusserst langsamen Bewegungen, welche der Tonerzeugung dienen, verhält er sich minutenlang regungslos. Es sind, abgesehen von einigen unauffälligen Akzenten, vorwiegend sehr leise Reib- und Gleitbewegungen, die er ausführt, hörbar fast nur für ihn selber.

Ein Geschäftszentrum in derselben Stadt, neu, mit einer kathedralenartigen Architektur und einer Glaskuppel. Ein Rollband führt von einer Etage zur anderen. Darauf artikuliert eine Schauspielerin in einer Verhaltenskomposition auf folgende Weise Zeit: Sie stellt sich etwa zehn Meter vor dem Band in einer Ruheposition auf mit dem Blick auf die Uhr. Langsam geht sie dem Band entgegen und lässt sich hochfahren. Beim nächsten gegebenen Zeiteinsatzpunkt dreht sie sich um und marschiert auf dem Band abwärts, indem sie ihr Tempo so wählt, dass sie

gleichsam stehenbleibt. Wenn sie also geht, steht sie still; wenn sie steht, geht, rollt sie. So agiert sie nach einem festen Zeitplan, zuerst aufwärts, dann auf der «Gegenbahn» abwärts, während 37 Minuten. Keine sehr aufsehenerregende Aktion, doch für den Beobachter begannen sich plötzlich alle Elemente des Raumes, die Passantinnen und Passanten, die Arbeiter auf der Glaskuppel nach der Performerin auszurichten. Ihr Augenmerk fiel auf diese kleine verschobene Ordnung im Gewohnten, und zusammen mit der Performerin ergab sich eine neue Ordnung, ein neues Ganzes.

Am 20. September 1991 morgens um 9 Uhr 30 spielte ein Cellist im Büro der Zürcher Werkstatt für improvisierte Musik (WIM) das Stück *The trumpet shall sound!* von István Zelenka. Komponiert wurde es 1990, seine Dauer beträgt genau 15 Minuten. Die Spielanweisung für dieses Stillstück für einen Violoncellisten mit gleichzeitigen Umweltklängen und ohne Publikum lautet: «Etwa 10 Sekunden vor dem Beginn (Stoppuhreinschalten) öffnet der Violoncellist ein Fenster oder eine Tür und spielt seine Partie in der Mitte der hereinströmenden gleichzeitigen Umweltklänge. Um 15:00 schliesst der Violoncellist das Fenster oder die Tür.» Eine Art Selbstgespräch also inmitten

der Klänge des Lebensraumes. In der Partitur lesen wir Ein-, Zwei-, Drei-, Vier- und Fünfontgruppen mit Tonhöhen- und Intervallfolgen, die kein System erkennen lassen. Sie sind «*sotto voce, senza vibrato, molto semplice ed eguale, legato ma non portamento*» zu spielen; ihre Einsatzpunkte sind mit Minuten- und Sekundenangaben bezeichnet und nach Stoppuhr zu realisieren. Auch in der Zeitordnung lässt sich kein System erkennen. Zwischen diesen Gesten gibt es ausgiebige Pausen, die längsten betragen fast eine Minute. Achtmal, am Ende der ersten, zweiten, vierten, fünften, sechsten, neunten, zehnten und elften Minute stampft der Cellist mit dem Fuss dumpf auf den Boden auf – eine Aktion, die mit dem Instrument selber direkt nichts zu tun hat. Nimmt man in diese Ereignisfamilie das Fensteröffnen und -schliessen hinzu, lässt sich eine progressive Zeitordnung hineininterpretieren; es überlagern sich in *The trumpet...* also ein statistischer und ein progressiver Zeitverlauf.

Der Cellist hat nach dieser Aufführung István Zelenka folgende Briefreaktion zukommen lassen (23.9.1991): «Die WIM ist ein Ort, an dem drei Proberäume vorhanden sind. Im Raum neben dem Büro probte am Freitagmorgen ein Jazzquartett. Das hat mich aber nicht gestört. Sie haben nicht drauflos gespielt, sondern wirklich geprobt, stückweise. Von Minute 6-8 hatte ich den Eindruck, wie wenn meine Aktionen (die sie unmöglich hören konnten) einen verrückten Einfluss auf sie hätten. Ich löste quasi Änderungen in ihrer Harmonik aus oder kommentierte (z.B. bei 6:40, 6:46, 7:32). 7:09 fiel absolut präzise mit einem Schnitt der Probenenden zusammen. – Immer wieder habe ich gehört, wie Leute am offenen Fenster vorbeigegangen sind (die WIM befindet sich im Erdgeschoss). Soweit ich das wahrnehmen konnte, ist niemand am offenen Fenster stehengeblieben. – Mit dem Vorbeigehen der Zeit ist meine Wahrnehmung der Umgebungsgeräusche immer offener, präziser, musikalischer geworden. Es war ein grosses Erlebnis, ab ca. 11:46 im ansteigenden, fernen Baulärm plötzlich metallische Akzente zu hören (Montage oder Demontage eines Gerüsts?). Diese Akzente dauerten bis zum Stückende an, sie waren unregelmässig und in leicht grösserer Dichte als meine Aktionen, und ich habe das als Dialog empfunden. Nachdem ich das Fenster wieder geschlossen hatte, war ich in sehr befriedigter Stimmung. Ich hatte in diesen 15 Minuten viel erlebt und gehört, und ich hatte den Eindruck, auch etwas gegeben zu haben.»

Vom Montag, den 24. April 1995 morgens, bis zum Sonntag, den 30. April abends, fand in Jena ein sogenanntes *Philophonisches Netzwerk* statt. Sein Titel: *WER? WER? WER?* – nämlich,

WER ist der Verantwortliche? WER wird verantwortlich gemacht? WER nimmt die Verantwortung auf sich? Realisiert wurde das von István Zelenka konzipierte Netzwerk durch das *imaginata theater jena* in Zusammenarbeit mit der Schauspielschule Bern.² Die philophonische Performance besteht aus verschiedenen Einzelperformances, die sich nach genauem Zeitplan an ganz verschiedenen Orten einer Stadt ereignen und so während einer Woche ein Netz von unerwarteten Handlungs- und Aktionsfolgen über die Stadt ziehen.



Einkaufszentrum in Jena: Das Verhalten der Performerin auf dem Rollband zieht die Blicke auf sich; zwischen den Elementen des Raumes entsteht ein Zusammenhang.

Der urbane Lebensraum wird zum Partner der Performerinnen und Performer, die darin agieren. Eine Vielfalt von optischen und akustischen Ereignissen verbindet sich mit den Aktionen zu einer Einheit. Das Publikum, sofern denn eines vorhanden ist, besteht aus Menschen, die aus alltäglichen, funktionellen Gründen an einem dieser Orte vorbeikommen. Sie treffen zufällig auf etwas, das für diesen Ort üblicherweise nicht vorgesehen ist. Zum Beispiel auf eine Musikerin, einen Musiker, andernorts vielleicht auf eine agierende Schauspielerin, einen Vorleser. Auf eine Schreiberin, einen Photographen, die nicht dokumentieren, sondern sich frei in Schrift und Sofortbildern von einer Aktion inspirieren lassen und durch die auf eine Wand oder Mauer gehefteten Zeugnisse eine mit der Zeit immer reicher werdende Spur hinterlassen. Oder auf Menschen mit Kassettengeräten in Plastiksäcken in merkwürdiger, am Klang sich orientierender Gangart. Der sonst so vertraute Ort verwandelt sich in einen Raum, in dem raum-zeitliche Ereignisse (klangliche und bildliche) musikalisch wahrgenommen und erlebt werden können. Ein *espace philophonique urbain* entsteht. Die Einzelaktionen sind nicht aufdringlich, nicht direkt an ein Publikum gerichtet, aber sie stören die gewohnte Wahrnehmung,

lösen eine Irritation aus, die wiederum Reflexion in Gang setzen kann. Wer ist der Verantwortliche, wird verantwortlich gemacht, nimmt die Verantwortung auf sich – für diese Irritationen zum Beispiel?

4'33"

Robert Rauschenbergs *Leinwände* von 1949: ohne Farbe, schwarz oder weiss. Sie sind leer und sind es doch nicht, denn das Licht interveniert mit Reflexionen, Staub provoziert Schatten. Und je länger man seine Wahrnehmung den

Leinwänden aussetzt, desto sensibler sind die Reaktionen auf die kleinsten Unregelmässigkeiten und Veränderungen und auf die Farben. John Cage hat 1952 eine ähnliche Erfahrung mit seinem Stück *4'33"* gemacht: Vier Minuten und dreiunddreissig Sekunden lang wird Stille vorgespielt, und wir hören, dass diese Stille angefüllt ist mit Klangereignissen. Sie sind nicht organisiert, sondern zufällig, aber wir beginnen, darin Ordnungen wahrzunehmen, Ordnungen, die nicht real intendiert existieren, sondern die wir selber machen. Sie werden uns nicht aufgezwungen. Eine der Hauptsachen dabei ist, dass in der Grenze zwischen dem, was vorgetragen wird und dem, was an Klängen und Geräuschen von draussen und aus unserem Inneren in unseren Hör-Raum eindringt, einige entscheidende Übertrittsmöglichkeiten geschaffen werden. Der Hustenanfall während der Aufführung eines Mozart-Klavierkonzertes stört und wird ausgegrenzt. In *4'33"* wird er in das gesamte Klanggeschehen integriert, und er kann für unser Erleben der Klangordnungen von ausschlaggebender Wirkung sein.

Genau an diesem Punkt setzt István Zelenka ein und entwickelt die Erfahrung von *4'33"* weiter. Seine neueren Werke – beispielsweise die oben beschriebenen – sind mehrheitlich nicht

für den Konzertsaal bestimmt, sie werden nicht vorgetragen, und die Mauern zwischen dem Werk und unserem Lebensraum werden abgebrochen, nirgendwo offener als bei den philophonischen Performances. Zelenka nennt seine Stücke weniger Kompositionen als «Vorschläge eines Musikers» für einen Dialog von Vorherbestimmtem und Unvorherbestimmtem.³ Ereignisse – hörbare und/oder sichtbare, in der Partitur notiert – werden im Lebensraum bewusst produziert und sie treffen auf Hörbares und/oder Sichtbares, welches sich zufällig in diesem Lebensraum ereignet. Dabei zeigt sich, dass das unvorherbestimmte Aussen und die vorausbestimmten Ereignisse – Dinge, die ursächlich nichts Gemeinsames haben – miteinander eine Beziehung eingehen. Die Kirchenglocke, der einzelne Klavierton und die Glocke der Strassenbahn, die sich zufällig auf dem Basler Marktplatz während einer philophonischen Performance begegneten, gehören intentionell gewiss nicht zusammen, doch wir verknüpfen sie zu einer Ereigniskette und hören ein Dreitonmotiv. In unserer Wahrnehmung bildet sich eine Art «Zweistimmigkeit» oder ein «Hoquetus» von bestimmten Aktionen und Ereignissen und von Zufälligem. Das Zufällige wird gleichsam durch die Komposition «angesaugt», wie Zelenka sagt, und in die Komposition integriert. Darin liegt auch ein wesentlicher Unterschied zu Cages 4'33", das einem Publikum vorgeführt wird und es in eine Situation setzt, in der Klänge der Aussenwelt mit anderen Ohren und vergleichbar einem «ready-made» gehört werden können. Zelenka dagegen sucht das Zwiegespräch mit der Aussenwelt.

Der erste Akt der Komposition sei das Zuhören, eine Ansicht, die allerdings nicht sehr verbreitet sei. Denn unter Komposition verstehe man ja sonst, Klänge, Ordnungen, Verbindungen zu schaffen. Tatsächlich fordert die konservative Kompositionslehre in einem Werk eine stringente Verknüpfung aller Ebenen; ein extremes Beispiel dafür wäre etwa die «Formel» von Karlheinz Stockhausen, die nicht nur eine Formel für ein Werk oder eine Werkgruppe ist, sondern auch für ein Weltbild. Die Formel, das Gesetz, das alle Ebenen im wahrsten Sinne des Wortes beherrscht, reduziert aber auch die Verknüpfungen der Ebenen auf einige wenige Knotenpunkte. István Zelenkas Stücke kritisieren indessen diesen Ansatz auf ihre feine, unspektakuläre Weise, indem sie die Verknüpfungen erst im Moment der Aufführung entstehen lassen und weder aus- noch eingrenzen. Denn die «zweite Stimme» ist immer wieder anders, nicht wiederholbar und abhängig von Ort, Tageszeit, Wochentag, Monat, Jahr, Wetter, der Verfassung des Interpreten... Sie ist somit nicht komponierbar, und die Verknüpfungen sind nicht be-

herrschbar. Die Ordnungen entstehen intuitiv oder bewusst in den Zuhörenden; diese schaffen selber die Ordnungen und sind in den kreativen Akt ebenso selbstverständlich und auf einer gleichwertigen Ebene miteingeschlossen wie der Komponist und die Interpretinnen und Interpreten. Die Spezialisierung in unserer Musikkultur habe dazu geführt, dass phantastische Chefs d'œuvre komponiert worden seien. Dagegen hat Zelenka gar nichts einzuwenden, er schätzt sie ebenso, wie er auch ein Unterhaltungsbedürfnis des Menschen akzeptiert. Gleichzeitig habe aber die Spezialisierung auch zu einer Verarmung geführt, denn es gebe nun immer die einen, die können und die anderen, die nicht können. Wir würden unser tägliches Leben führen und ab und zu Klangspiele aufführen, die aber mit dem Alltag nichts zu tun hätten, sondern dazu erfunden seien, uns davon zu entfernen. Das sei eine Einengung – und István Zelenka weist im Gespräch auf andere Kulturen hin, in denen eine Integration der Musik in das tägliche Leben bestehe.

Artikulation von Zeit

Dass solche kreativen Wahrnehmungsprozesse ausgelöst oder in Bewegung gebracht werden, liegt zur Hauptsache daran, wie in den Dialogen mit dem Umweltklang die Zeit artikuliert wird. Die Zeitproportionen sind meist das Ergebnis einer interpretierten Zufallsoperation. Die Zufallszahlen erhält der Komponist durch Würfelwürfe, die er nach den verschiedensten Spielregeln auslegt. Wenn genügend oft geworfen wird, entsteht eine statistische Homogenität. In keinem der Stücke der letzten Jahre findet sich eine Form, die einer dramaturgischen Entwicklung entsprechen würde, denn ein gerichteter Prozess steht diesen Wahrnehmungsweisen entgegen. Sobald etwas «erzählt» wird, erhält die Wahrnehmung eine bestimmte Tendenz, und genau das will Zelenka vermeiden. Bei einer statistischen Zeitstruktur kann man nicht mehr vorhersehen, wann genau sich was ereignen wird, es kann keine Schlussfolgerungen mehr geben und man kommt in einen Zustand des Wartens, ohne ein Ziel vor sich zu haben, eines Wartens ohne Erwartung. Umso dramatischer ist dann der Augenblick, wenn das Unerwartete eintritt, und wäre es ein Dreitonmotiv von Glocke, Klavier und Strassenbahn.

Diese Form des Wartens thematisiert Zelenka in seinem Stück für eine Pianistin oder einen Pianisten *attente / atteinte... Bihac ?...*⁴. Mit «Erwartung und Erfüllung» liesse sich der Titel übersetzen. Und mit «Bihac?» gedenkt der Komponist der Situation in Ex-Jugoslawien zur Entstehungszeit des Stücks im November 1994. Er meint damit keine Illustration, aber eine Erinnerung daran, in welchen Zeiten sich

(nicht nur) ihm welche Fragen stellten. Es gibt vier Möglichkeiten, *attente / atteinte...* aufzuführen: als *version intime* an einem geschützten Ort ohne jedes Publikum, als *version urbaine* an einem städtischen Ort mit viel Zirkulation von Menschen, als *version à la campagne* in einem Wald beispielsweise oder als *version de concert* im Konzertsaal. Wobei es auch dann nicht als Konzertstück im herkömmlichen Sinn gespielt wird, sondern simultan mit anderen Kompositionen erklingt. In einer Aufführung in Kreuzlingen beispielsweise wurde es gleichzeitig mit einer Haydn-Sinfonie interpretiert, notgedrungen im Hintergrund, denn seine Klänge sind sehr leise. Publikumsreaktionen belegen, dass beide Werke sich dabei ihre Eigenständigkeit bewahrten, dass aber durch die Anwesenheit der spärlichen Akkorde von Zelenkas Klavierstück sich auch die Präsenz der Haydn-Sinfonie veränderte.

attente / atteinte... Bihac ?... besteht aus einer Folge von *sotto voce*-Klavierklängen, ein- bis sechsstimmig, die unterschiedlich lange ausgehalten werden. Oktavverdoppelungen sind nicht selten, und die Akkordfolge hat zwar keine tonikale, aber doch eine tonale Wirkung. Doch ihre sehr unregelmässige Artikulation in der Zeit entfernt die uns meist vertraut vorkommenden Klänge von ihrer ursprünglichen Bedeutung und zeigt neue Zusammenhänge auf, denn die Pausen zwischen ihnen können sich bis gegen zwei Minuten dehnen. Erwartung und Erfüllung – ist eine Erfüllung eine Erleichterung oder eine Bestätigung des Erwarteten? Da ist ein Klang, den wir zu erkennen meinen, und er löst eine Erwartung aus. Wir warten. Erfüllt ein neues Ereignis unsere Erwartung? Sind wir zufrieden, wenn eintritt, was wir erwartet haben? Oder sind wir froh, dass etwas eintritt, weil wir einfach warten? Ein kleines Beispiel auch dafür, dass bei István Zelenka ein Werktitel ebenso Bestandteil der Komposition ist und sich mit ihr zu einer höheren poetischen Einheit verbindet, wie beispielsweise bei Paul Klee der Titel eines Bildes mit seiner optischen Erscheinungsform.⁵

Die Akkordfolge in *attente / atteinte... Bihac ?...* besteht zwar aus «belasteten» Klängen, doch sie ist nicht narrativ, führt zu keinem Ziel, auch dann nicht, wenn wir versuchshalber die gedehnte, statistische Zeitstruktur verlassen. In István Zelenkas Werken erklingen oft sehr elementare Gesten, die klar identifizierbar sind. Er habe eine Vorliebe für «tastbare, anfassbare, körperhafte Ereignisse», sagt Zelenka. Sie sollen in sich nicht komplex sein, denn die Komplexität entstehe dadurch, wie sie in der Zeit miteinander und mit dem Umweltklang verbunden werden, entstehe durch Simultaneität von Ereignissen. Eine erhöhte Komplexität der Ereignisse im Detail erschwere oder verunmögliche

gar ihre Identifizierung. Er ziehe es vor, die Komplexität in der Zeit herzustellen und nicht im Grundmaterial. Oft genüge es, dass etwas da sei, das eventuell die Aufmerksamkeit auf sich richten könne, ohne dass es dabei besonders auffallen müsse. Dann nämlich würden die anderen Dinge in einer neuen Ordnung oder einer anderen Betrachtungs- oder Wahrnehmungsweise angeordnet werden.

Die Ereignisse, die Zelenka notiert, können auch von Personen realisiert werden, die keine professionelle Musikausbildung durchlaufen haben. Für das Trommelstück *The Skinscraper's Testimony* (1995) oder das Gitarrenstück *Beitrag zur Wahlkampagne – selbstredend* (1995) muss ein Musiker, der Schlagzeug beziehungsweise Gitarre studiert hat, genauso üben, wie ein Nichtmusiker, denn die Aktionen, die verlangt werden, haben mit der traditionellen Spielweise der Instrumente kaum mehr etwas zu tun. Mauern sollen also auch hier abgebrochen werden. Neugierde und Wollen seien ihm, Zelenka, wichtiger als das spezialisierte Können. Es gehe ihm darum, Menschen in eine Situation zu bringen, in der sie aufnahmebereit seien. Das sei etwas grund-

sätzlich anderes als unsere übliche Weise, das Leben zu führen, denn wir hätten Ziele, die wir erreichen möchten. Wir möchten etwas verstehen, und wenn wir verstanden hätten, meinten wir, wir wären klüger geworden. Die Sicherheit, etwas verstanden zu haben, solle eher zur Motivation dienen, weitere Fragen zu stellen, statt eine Sache als geregelt abzuschliessen.

Alfred Zimmerlin

- 1 Alle Partituren der in diesem Artikel erwähnten Werke von István Zelenka können bezogen werden bei: István Zelenka, 134, chemin de la Montagne, CH-1224 Chêne-Bougeries.
- 2 Ein 30 Seiten umfassendes Dossier, in welchem die Performance *WER? WER? WER?* (1995) ausführlich beschrieben ist und in dem Reaktionen der Performerinnen und Performer und des Publikums gesammelt sind, ist ebenfalls bei István Zelenka erhältlich.
- 3 Die Zitate von Aussagen István Zelenkas gehen auf zwei längere Gespräche zurück, die der Autor im Mai 1996 mit dem Komponisten geführt hat.
- 4 Von *attente / atteinte... Bihac?* existiert auch eine Version für eine(n) Akkordeonspieler(in).
- 5 Zelenka beruft sich ausdrücklich auf Klee.

Comptes rendus Berichte

Ehrenrettung oder Restauration?

Basel: «Klassizistische Moderne» in Musik und bildender Kunst

Es traf sich günstig: 1996 feiern in Basel die *Paul Sacher Stiftung* das zehnte und der Chemiekonzern *Hoffmann-La Roche* das hundertjährige Bestehen. Die Differenz davon macht neunzig – und so alt wird Paul Sacher im selben Jahr. Dem Wunsche des Jubilars gemäss stand der eigene runde Geburtstag im Hintergrund; stattdessen wurde seine zweifellos verdienstvolle Stiftung ins Zentrum des öffentlichen Bewusstseins gerückt und wurden – und damit schliesst sich der Kreis – die «Veranstaltungen 10 Jahre Paul Sacher Stiftung» von «seiner»¹ *Roche* substantiell gesponsert. In diesem Rahmen diskutierten die Ausstellung *Canto d'Amore*, die als Hommage an Sacher sinnvollerweise «die beiden Bereiche der Kultur [vereint], zu welchen er sich seit jeher besonders hingezogen fühlt: Musik und bildende Kunst»², einerseits und ein musikwissenschaftliches Symposium und eine Konzertreihe andererseits die Problematik einer «Klassizistischen

Moderne» in der bildenden Kunst und Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hierfür gelang es, nicht nur Jubiläen zu koordinieren, sondern auch viele Basler Kräfte zu bündeln: Öffentliche Kunstsammlung/Kunstmuseum (Katharina Schmidt), Kunsthistorisches Seminar der Universität (Gottfried Boehm) und Paul Sacher Stiftung (Ulrich Mosch) taten sich für die Ausstellung und deren Katalog zusammen, während Felix Meyer von der Paul Sacher Stiftung für die 26 Konzerte praktisch alle MusikveranstalterInnen der Stadt mit mindestens einem Programm aufs Thema zu verpflichten vermochte, dafür auch viele Werkvorschläge machte und eine Begleitpublikation herausgab. Und es sei vorweggenommen: Das gewaltige, in der Ankündigung fast hybrid anmutende Unternehmen wurde auf allen Ebenen perfekt organisiert, ging praktisch ohne Pannen über die Bühne und hinterlässt mit den beiden erwähnten quantitativ wie qualitativ kolossalen Büchern auch bleibende Werte.

Terminologische Unschärfen

Der scheinbar neologische Titel, unter dem das ganze Projekt firmierte, ist eine freche Provokation: «Klassizistische Moderne» bildet im wahrsten Sinne des Wortes eine *contradictio in adjecto* – einen Widerspruch, der sich eben aus dem dem Substantiv beigeesellten Adjektiv ergibt. Bekanntlich wurden Klassizismus und Moderne in der avantgardeorientierten Kunst- und Musikge-

schichtsschreibung seit den fünfziger Jahren zu unversöhnlichen Gegensätzen gestempelt, ja die Neoklassik der zwanziger und dreissiger Jahre wurde geradezu des Verrats an den Idealen der Moderne bezichtigt und deshalb mit durchschlagendem Erfolg der Hegelschen «Furie des Verschwindens»³ überlassen. Die Basler VeranstalterInnen wollten nun gegen eine solche Auffassung anschreiben und am Ende des Jahrhunderts, in einem nach- oder gar antimodernen Klima, ein von ihnen als dogmatisch empfundenenes Kunstverständnis revidieren. «Klassizistische Moderne» inkludiert demnach einen Paradigmenwechsel, zumindest die dezidierte Absicht, das Oxymoron aufzulösen, die beiden Strömungen zusammenzubringen und die Neoklassik als Teil der Moderne zu begreifen und aufzuwerten.

Allerdings wäre damit nur das Rad der Geschichte zurückgedreht, denn in den zwanziger und dreissiger Jahren selbst galten z. B. Stravinskij und Hindemith – nachdem sich die erste Aufregung über ihre Kehrtwendung zur je eigenen Neoklassik gelegt hatte – in weiten Kreisen als wahre Träger des Fortschritts, als Hauptvertreter der Neuen Musik, während die Zweite Wiener Schule wegen ihrer subjektivistischen Haltung und ihrer kompositorischen Verfahren als spätromantisch und damit als unzeitgemäss und unmodern abgetan wurde. Deshalb ist das Konstrukt «Klassizistische Moderne» so neu auch wieder nicht – R. Stephan etwa schreibt 1981: «der musikalische Neoklassizismus, dreissig Jahre lang das internationale Idiom der Moderne»⁴ – und terminologisch kein Gewinn.

Die Begriffe sind eh verwirlich und vieldeutig; es ist hier aber zu wenig Platz, um sie differenziert aufzuschlüsseln. Nur soviel: «Moderne» bezeichnet einerseits ein ästhetisches Prinzip – die sich im Geschichtsprozess stets wandelnde und erneuernde Kunst der Jetztzeit, die «seit Baudelaire gerade dadurch, dass sie (statt «ewig») gültige Regeln zu beachten) das Modische und Zufällige in sich aufnimmt, zur authentischen Kunst der jeweiligen Gegenwart wird»⁵ – und ist andererseits nach C. Dahlhaus⁶ ein musikhistorischer Epochenbegriff für die Zeit zwischen 1889 und dem Ersten Weltkrieg mit einer Spätphase bis in die zwanziger Jahre hinein (früher als Spätromantik bezeichnet). «Klassik» und «Klassizismus» hingegen werden so inflationär verwendet, dass eine allgemeingültige Definition unmöglich ist. Jedenfalls ist «Klassik immer erst, wenn sie gewesen ist – Klassik wird», während «der Klassizismus aus einer Gegenwart heraus entschlossen ist, Klassizismus zu sein».⁷ Bereits der erste «Klassiker» der Geschichte, der römische «scriptor classicus»⁸ im 2. Jh. n.u.Z., ist weniger selbst Vorbild als einer, der sich auf das grie-