cessus de transformation. Ces processus jouent un rôle important dans l'articulation de la forme. Les processus de transformation du matériau-organisation ne créent aucune structure de transition dans la forme ni dans le temps ou l'espace.
Le développement de la forme dépend de la transformation du matériau-organisation, mais il embrasse plus que la transformation même. Le développement dans la musique nouvelle est le mouvement multidimensionnel et multidirectionnel de la forme à travers l'espace et le temps.
La forme peut être ouverte ou fermée dans la musique nouvelle, mais la signification de ces définitions est différente. Parce que le micro-niveau joue un rôle de plus en plus important dans la forme, la forme entière n'est jamais totalement fermée, ni dans le temps ni dans l'espace. Passer de manière continue de plus d'ouverture à plus de fermeture est réalisable dans la musique nouvelle. Il est aussi possible de garder une forme très souple et de lui permettre de se transformer au moment de la représentation, et ainsi d'être ouverte et fermée en même temps au sein d'une seule composition.

Lev Koblyakov

[1] Ceci de manière générale rappelle la musique très ancienne où le matériau et l'organisation ne pouvaient être séparés.
[2] Ceci est particulièrement nouveau par comparaison à l'époque précédente où l'on utilisait des textures, créées d'une disposition de matériau plus ou moins statique à un niveau normal et même un micro-niveau.
[3] Par exemple une «ligne» de texture pourrait être dirigée vers la profondeur de la texture. Si le contenu d'une hauteur est modifié continuellement il peut être perçu comme ayant une profondeur spécifique (une ligne virtuelle dirigée vers la profondeur).
[4] Dans un cas simple un espace large peut être associé avec un large spectre de fréquences et un espace profond avec une large étendue d'amplitude.
[5] Il est très important aujoud'hui d'explorer le micro-niveau d'un nouveau matériau, même simple, créé par synthèse sonore et d'explorer ses caractéristiques importantes pour un développement complexe de ce niveau. Alors il devient plus facile de libérer le matériau d'une vieille organisation inappropriée.
[6] La répétition des mêmes proportions à un niveau micro et normal de la forme ou dans les dimensions verticale et horizontale et d'autres phénomènes similaires, est caractéristique de l'époque précédente et ne mène à rien dans la musique nouvelle. Des répétitions démodées sont présentes dans de nombreuses compositions par ordinateur d'aujourd'hui, habituellement à cause d'un manque de capacité à créer un équilibre dans une forme en utilisant principalement de nouveaux matériaux qui incluent un grand nombre d'objets.
[7] Par exemple une composition peut avoir une durée de plusieurs années et un espace immense en changement permanent et être jouée par un procédé spécial. Le problème qui reste est le nouveau matériau-organisation pour une telle pièce ainsi que la base technologique.
[8] Par exemple elles existent dans la musique sérielle et dans les compositions instrumentales algorithmiques chez Xenakis et d'autres encore.

Cosima rediviva oder Wagner in der Nussschale

Zum Raum wird hier die Zeit.
Richard W.

Der Raum wird hier zur Zeit.
Cosima W.

Das Judenthema, im Grunde Wagners einziges Thema überhaupt...
Hartmut Z.

Gewiss hat Cosima nicht alles, was der Meister an mal klugen, mal törichten Gedanken ausspuckte, ins Gegenteil verkehrt wie im Fall des weit über ihren Horizont gehenden Ausspruchs des Gurnemanz im ersten Aufzug *Parsifal;* sie hatte sich zwar die korrekte Reihenfolge der Substantiva gemerkt, aber weder den Sinn des Satzes begriffen noch ein Ohr für die doch recht eindrucksvolle Inversion, die sie dann aufhob und dadurch banalisierte, bewiesen; sie hat aber auch in ihren Tagebuch-Eintragungen häufig nicht wörtlich zitiert, was wohl damit zusammenhing, dass sie vieles missverstand; ausserdem hatte sie zu Wagners Lebzeiten noch immer Probleme mit der deutschen Sprache. Zudem gewinnt man den Eindruck, dass sie die Tagebücher zwar pro forma für die Kinder führte, in Wirklichkeit aber für einen Menschen, der erst in ferner Zukunft geboren werden sollte, dessen einstige Existenz, da sie sicher medial veranlagt war, sie ohne Mühe vorausahnen konnte: Hartmut Zelinsky.
Dessen These, siehe oben, könnte man als Erfüllung eines ihrer Wunschträume betrachten, des Wunsches, «R» (Richard) möge nur noch von Juden und Judentum sprechen anstatt von Philosophie, Buddhismus und dergleichen, was ihr zu hoch war; er möge auch keine ketzerischen Bemerkungen über die katholische Kirche, die Jesuiten, die Geldwirtschaft, den Kaiser, den russischen Zaren und den grossen Bismarck machen. Über die Juden konnte sie mitreden; da war ihr Repertoire gross, und sie hatte ja auch R's Antisemitismus mächtig angeheizt; vermutlich war es *ihre* Idee gewesen, den alten Aufsatz über das Judentum in der Musik nochmals zu publizieren.
Natürlich konnte sie es sich nicht leisten, das Judenthema als einziges Thema erscheinen zu lassen und alles andere auszuklammern; sie beliess es bei einem Missverhältnis, einem groben freilich und allzu auffälligen, d.h. sie berichtete über die Judengespräche so ausführlich wie möglich, zitierte den Meister und sich selber aufs eifrigste, während sie Gespräche über andere Themen zumeist gerade noch erwähnte.
Zelinsky hat sie also weit hinter sich gelassen (wer an Seelenwanderung glaubt, könnte sogar sich vorstellen, dass er nicht Zelinsky ist, sondern Cosima in ihrer neusten Inkarnation). Jedenfalls ist ihm, neben obigem Motto, noch ein weiterer genialer Streich gelungen: er hat den gesamten Wagner, inklusive Werke, Schriften, Ideologie, mit sämtlichen Widersprüchen und Paradoxa, auf Antisemitismus reduziert und damit alle Rekorde an

Karikatur aus «Münchener Jugend», 1905

Simplifikation gebrochen. Nachdem er seine sensationelle Erkenntnis schon in zahlreichen Veröffentlichungen vorgetragen und ornamentiert hatte, schlug er jüngst in fünf Fortsetzungen zu; sie erschienen in der Schallplattenzeitschrift *Fono Forum* unter dem hübschen Titel «Der Tod als Gralsgebiet», wobei die Redaktion sich bemüssigt fühlte, in jeder Nummer kräftig Reklame für den Autor und sein Elaborat zu machen, was sicher nötig war. Zudem nannten sie das Ganze eine Dokumentation – eine etwas merkwürdige Titulierung; doch fasst man den Begriff nicht allzu eng auf, so lässt sich sehr wohl mit ihm operieren. Dokumentiert wird, was man allerdings schon wusste, nämlich

1. Die Unfähigkeit des Autors, die mit teilweise anfechtbaren, oft schlampig eingesetzten Metaphern überladene Sprache Wagners zu verstehen. Besonders aufschlussreich ist, dass er den Begriff *Vernichtung* für bare Münze nimmt (bei Wagner steht er für Willensverneinung, auch Nirvana, vor allem für Erlösung, und ist stets positiv gemeint) – daher auch der grotesken Ansicht ist, Wagner habe die *physische* Vernichtung der Juden empfohlen –, andererseits jedoch einen Satz aus *Judentum in der Musik* zitiert, der einmal ohne Metapher auskommt, den er offenbar dennoch nicht begreift: «Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heisst für die Juden zu allernächst so viel als – aufhören, Jude zu sein: Börne hatte aufgehört, dies zu sein ...» Gewiss war diese Aufforderung zu Taufe und Assimilation zumindest für fromme Juden eine masslose Provokation, und der Aufsatz enthält eine Unmenge abscheulicher Invektiven, über die schwer hinwegzukommen ist, doch sollte das nicht dazu verführen, metaphorische Vernichtung mit faktischer gleichzusetzen, wie Zelinsky es tut, d.h. Wagner mit Hitler auf eine Stufe zu stellen. Derlei kommt einer zynischen Bagatellisierung der Nazi-Greuel nahe, als ob das Dritte Reich nur eine schlechte Opernaufführung gewesen sei.

Dokumentiert wird 2. die Unfähigkeit des Autors zu eigenen Gedanken. Fast alles, was er vorbringt, sind Auslassungen des unsäglichen Bayreuther Wagnerianer-Klüngels, der gemeinsam mit Cosima nach Wagners Tod an der Verfälschung der Werke arbeitete, Briefe und andere Dokumente, die nicht «genehm» waren, verschwinden liess und bis auf den heutigen Tag eine schiefe Wagner-Rezeption verursacht hat. Und um das Mass voll zu machen zitiert Zelinsky zur Freude aller Alt- und Neonazis gern Adolf Hitlers schwachsinnige *Parsifal*-«Deutung» (die natürlich auch nur von der Bayreuther Mafia abgeschrieben ist).

Dokumentiert wird 3. des Autors Bereitschaft, selbst die unglaubwürdigsten Lügenmärchen der Wagnerianer immer wieder aufs neue nachzuerzählen. « ... so hatte Richard Wagner – wie wir heute aus verschiedenen noch zu besprechenden Quellen wissen – zähneknirschend und in stummer Wut die Entscheidung Ludwig II. zu akzeptieren, dass er das für die *Parsifal*-Uraufführung unverzichtbare Münchner Hoforchester nur mit seinem Dirigenten Hermann Levi oder überhaupt nicht zur Verfügung gestellt bekommen würde.»

Dass Zelinsky, anstatt die Quellen sofort zu besprechen, die Leser auf die Folter spannte und sie drei Monate, bis zur vierten Fortsetzung, warten liess, hat mit Kriminalroman-Technik zu tun. Aber woher weiss er von W's Zähneknirschen? Hat er eine Edison-Walze gehört, auf der das Knirschen überliefert ist? Und gibt es eine Photographie, auf der stumme Wut zu sehen ist? Lauter Rätsel. Da ferner der Autor, der laut Redaktion des *Fono Forum* einen «wissenschaftlich akribisch gearbeiteten Text» vorgelegt hat, Primärquellen wie Wagners Briefe an Ludwig II. ignoriert, weiss er nicht, dass Wagner noch am 28.9.1880 – also nachdem Levi als *Parsifal*-Dirigent längst feststand, siehe Cosimas Tagebuch-Eintragung vom 28.4.1880 – an den König schrieb, dass er «auf jede Mitwirkung des ... königlichen Hoftheaters zu einer ersten Aufführung meines Werkes in Bayreuth Verzicht leiste» (Ludwig hatte ihm nicht nur das «unverzichtbare» Hoforchester, sondern auch den Chor und das übrige Personal angeboten). Wenn Wagner später doch noch auf das Angebot des Königs einging, dann vermutlich auf Levis Drängen hin, der natürlich lieber mit «seinen» Musikern arbeitete als mit zusammengewürfelten, wie es 1876 geschah und wie Wagner es offensichtlich für 1882 geplant hatte.

Es gibt also zumindest diesen einen Beweis für die Lügenhaftigkeit jener Version, dazu viele Indizien, die jeder, der ein wenig mit der Materie vertraut ist, finden kann, während Zelinsky kein einziges Indiz, geschweige denn einen Beweis für seine Version vorzubringen vermag. So gleitet er denn in Teil 4 über Beweisführung und sogar Preisgabe der Quellen hinweg (es war vermutlich das Tagebuch des schrecklichen Herrn Kniese) und bietet stattdessen eine zweite, fast noch unwahrscheinlichere Version dem weiterhin auf die Folter gespannten Leser an, den er ausserdem für ungewöhnlich dumm hält. Er tut so als ob er zwei Briefe gelesen hätte: einen von Wagner an die Intendanz der Münchner Hofoper, er möchte den Levi doch nicht als *Parsifal*-Dirigenten haben; die Antwort: er müsse Levi akzeptieren, sonst bekomme er das Orchester nicht. Merkwürdigerweise gibt Zelinsky, der sonst penibel jedes Zitat genauestens belegt, weder das Datum der Briefe an, noch wo er sie eingesehen hat. Natürlich existieren diese Briefe nicht, sind eine Erfindung des ehrenwerten Herrn Alexander Ritter, der damals in Meiningen lebte und daher nicht wissen konnte, dass Wagner alle Korrespondenz bezüglich des Hoftheaters ausschliesslich mit dem König tätigte und der Intendant, v. Perfall, mit dem Wagner ohnehin verkracht war, keine Kompetenz in dieser Sache hatte.

Die Frage, welches Interesse die Wagner-Apostel an solchen Legenden haben konnten, ist unschwer zu beantworten. Der Meister hatte sie dreifach enttäuscht: sein Freundeskreis bestand vorwiegend aus Juden. Eine antisemitische Reichstags-Petition des Abgeordneten Stöcker hatte er nicht unterschrieben, offenbar weil es sich um eine rechtsradikale Bewegung handelte, mit der er nichts zu tun haben wollte; seine Judenfeindschaft wurzelte ja weniger in seinem Hass auf Meyerbeer und Mendelssohn als vielmehr, wie bei den meisten Frühsozialisten, in seinem Hass auf die Bankiers und Grossindustriellen – «als ob sie alle Rothschild hiessen», wie Alfred Polgar einmal sagte. Und dann noch Levi als *Parsifal*-Dirigent – das war zu viel für empfindsame Seelen wie die der Bayreuther Gralshüter. Um Wagners guten Ruf als Schutzpatron der Antisemiten zu retten, haben sie jene Gerüchte ausgestreut, die Zelinsky nun als «Beweis» für seine Thesen dienen.

Es lebe die wissenschaftliche Akribie?!

Wolf Rosenberg