

Inszenierung (1929) und der Leipziger Premiere von «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1930) tatsächlich eine innere Abhängigkeit? Trotz aufschlussreicher Parallelen zwischen Strawinsky und Weill einerseits und Jessner und Brecht andererseits bleibt der Zusammenhang zwischen den Zentralfiguren Strawinsky und Brecht unklar. Sie stehen weiterhin in Distanz.

Zu den wichtigsten Motivationen für das epische Theater gehörte neben der Desillusionierung durch den Weltkrieg ohne Zweifel die kritische Auseinandersetzung mit dem Wagnerismus. Die Autorin holt hier zu einem weiten europäischen Panorama aus und findet in der Wagner-Kritik Hanslicks, Nietzsches und Busonis, aber auch bei Satie, Cocteau, Diaghilew und Meyerhold Elemente, die dann für Strawinsky und Brecht wesentlich werden sollten. Wenn etwa Hanslick die Gefühlsästhetik mit dem Alkoholkonsum vergleicht, nimmt er Argumente Brechts vorweg. Strawinskys Aversion gegen Wagner wurde gefördert durch seinen Bayreuth-Besuch im Jahre 1911, wo ihn das quasi-religiöse Ritual der «Parsifal»-Aufführung abstieß. Seit diesem Erlebnis verstärkte sich seine Auffassung, dass Musik nichts ausdrücke und der Hörer ihr gegenüber in beobachtender Distanz bleiben solle. Vor allem aber entwickelte Strawinsky ein prinzipielles Misstrauen gegen die Oper.

Im Kapitel über den Antiwagnerismus Brechts und Weills kommt die Autorin offenbar aus mangelndem Sprach- und Musikverständnis zu mehreren Irrtümern. So missdeutet sie Brechts frühe Augsburger Glosse über den Konservatismus der Wagnerianer als Zeugnis für seinen euphorischen Wagnerismus. Kaum zu halten ist ausserdem ihre These, in Brechts stummem Dirigieren des «Tristan» deute sich bereits eine epische «Trennung der Elemente» an; die imaginierte Musik ist im Gegenteil Inbegriff von Romantik. Und Brechts Stück «Trommeln in der Nacht» kann trotz aller Wagnerkritik kaum als Oper bezeichnet werden. Ein gründliches Lektorat hätte schliesslich Stilblüten wie «Brechts Angst vor dem Theater ... galt umso mehr für die Oper» (76) getilgt. Eigentliches Ziel der Arbeit ist die knappe vergleichende Analyse der «Geschichte vom Soldaten» und der «Dreigroschenoper». Zu den gemeinsamen epischen Merkmalen gehört der Montagecharakter. Er wird bei der «Histoire» (hier gestützt auf die Untersuchungen von Matthias Vogt zu Strawinsky und Ramuz) wie auch bei dem Brecht-Weill-Werk durchaus einleuchtend aus Kürzungen des Textbuches erklärt. (Der Begriff «Libretto» ist allerdings sowohl bei Ramuz als auch bei Brecht wenig angebracht.) Als Gemeinsamkeit wird auch die Bedeutung der Gardine bzw. des Vorhangs, von Doppelung und Spaltung sowie die sprachliche Form des Aufzählens untersucht.

Die Ausführungen zur Musik sind nicht nur da enttäuschend, wo beispielsweise der Begriff des «syllabischen Kompo-

nierens» (167) missverstanden wird oder angebliche Bezüge zwischen dem Dreigroschenoper-Vorspiel und dem Teufelsmarsch am Schluss der «Histoire» hergestellt werden. Leitete Weill 1928 die jazznahe Orchestrierung wirklich aus der Strawinsky-Komposition her? Und warum fehlen bei den Wurzeln des epischen Musiktheaters die gerade für Brecht so wichtigen Bereiche Jahrmarkt und Bänkelsang? Als Herausgeberin von «Communications», der Zeitschrift der Internationalen Brecht-Gesellschaft, dürften der Autorin diese Defizite mittlerweile selbst aufgegangen sein.

In der Textanalyse ist ihre Arbeit dagegen ergiebiger und vermag lohnende Einsichten zu vermitteln, nicht zuletzt auch zu den unterschiedlichen Intentionen, die Strawinsky und Brecht trotz ähnlicher Verfahrensweisen trennten. «Strawinskys Theater zielte auf eine Veränderung der Kunst, Brechts hingegen mehr auf eine Veränderung der Welt.»

Albrecht Dümmling

## Die Frage nach den Ausdrucksaspekten

Marielle Larré (Hg.): *Rudolf Kelterborn*

Pro Helvetia/Zytglogge-Verlag, Bern/ Zürich 1993, 154 S.

Etwas nachträglich zum 60. Geburtstag (der war 1991) gibt der vorliegende Band 3 der *Dossiers Musik* einen ausführlichen Überblick über Werk und Wirken Kelterborns, mit chronologischem Werkverzeichnis, Bibliographie und Diskographie sowie eröffnend, unter dem Rubrum *Stationen*, mit einer tabellarischen Biographie. – Kelterborns Tätigkeit als *Musikvermittler und Programmgestalter* beschreibt Urs Frauchiger; seit den frühen 70ern konzipierte Kelterborn bei Radio DRS (von 1974–80 auch als Leiter der Musikabteilung) vorzugsweise Programme nach dem Prinzip der «Konfrontation», indem er, anscheinend etwas früher als andere aufgeschlossene Radioteute, etwa «Original Appenzeller Streichmusik» mit «Barocker Cembalomusik» D. Scarlattis und F. Couperins kombinierte. Freilich hilft auch hohe Originalität wenig gegen die Diktatur von Reklame und Rentabilität: «Als das Radio sich unter dem Druck von Politik und Wirtschaft des Kulturauftrags in immer sträflicherer Weise entledigte, wandte Kelterborn sich anderen Vermittlungsformen zu», eben v.a. dem guten alten Konzert. Die hier faksimilierten Programme, jeweils unter Einschluss eigener Werke Kelterborns, zeigen eine subtil-mehrschichtige Verzahnung und Gegenüberstellung, die zu einer Harmonie von Entgegengesetztem führen: das Programm, übergreifenden Tendenzen der Konzertentwicklung entsprechend, als Meta-Kunstwerk für sich selbst, allerdings hier eines neuen Typs. – Unter dem Obertitel *Docere inveniendo – In-*

*venire docendo* behandelt Anton Haefeli den *Komponisten als Musikdenker und Lehrer*. Für den Nicht-Eingeweihten wären hier über die Verweise auf Analogien zu Schönberg und Ratz einige konkrete Namensnennungen von Schülern nicht ohne Interesse.

Den Hauptteil des Bandes nehmen Aufsätze zu Aspekten, einigen Gattungen und einem Einzelwerk ein. Der bedeutende, knappe Beitrag des viel zu früh gestorbenen Hans Oesch (*Fragmentierte Glieder von Tonalität. Musikalische Metaphern im Werk Rudolf Kelterborns*) befasst sich mit drei Typen tonaler Klänge, die als Fremdkörper, gewissermassen Materialzitate (oder eben «Metaphern»), in die «atonikale Sprache» mit jeweils spezifischer, kontextabhängiger Semantik eingebaut werden: (C-) Durdreiklang, grosse Sexte, Quint/Quart-Teilung der Oktav). Roman Brotbecks *Analytische Skizzen zur Beziehung Text-Musik in den Vokalwerken ...* beginnen mit der Frage «Wie vertont man folgende Verse: 'Intervalle/ steigen und fallen' (Herbert Meier)?». Der Zumutung des Textdichters entzieht sich Kelterborn elegant, indem er eben keine Tonhöhen- oder Dynamik-Zwischenräume komponiert, allenfalls Tondauern-«Intervalle». Ebenso stellt er sich, so Brotbeck, «taub zu der im Text fast zu stark suggerierten Ikonizität» der räumlichen Auf- und Abbewegung – wobei es ihm, wie das Notenbeispiel zeigt, aber doch sichtlich schwerfällt, sich gegen die – im Doppelsinn – kadenzielle Tendenz des zweiten, abschliessenden Worts «fallen» ganz zu verschliessen. Auch an einigen andern Stellen von Brotbecks dichten und differenzierten Ausführungen liesse sich anhand der erfreulich reichen Notenbeispiele über die ausschliessliche Trifügigkeit der «Purifizierung der Zeichenwelt» debattieren, die Brotbeck zugleich als antipolitisch politisch interpretiert.

Eine knappe *Übersicht* über Kelterborns fünf bislang aufgeführte Opern gibt Andres Briner. Umso ausgiebiger analysiert Hans Ulrich Lehmann die *Traummusik*, und zwar, gegenläufig zu Kelterborns eigener Vermittlung von «Musik als Ausdruckskunst» und «struktureller Gestaltung», unter dezidiert Beschränkung auf letztere. Der Begriff «Ausdruckskunst» fällt auch einleitend in Walter Kläys *Dramatik und Diskurs in Kelterborns Kammermusik*. Wie das Modewort «Diskurs» befürchten lässt, verdünnen sich bei Kläy Ausdruck und Dramatik, obwohl er «absolute Musik» eher für eine Chimäre hält, zu ziemlich abstrakten Prozessen: «Wir erleben eine imaginäre szenische Handlung», wobei Kläy leider darauf verzichtet, genauer ausfindig zu machen, welche es denn sei, die wir hier erleben. In seinen Ausführungen *Zur Entwicklung der Kompositionstechnik in Kelterborns Orchesterwerken* schliesslich verzichtet Martin S. Weber von vornherein ganz auf Fragen nach Ausdrucksaspekten.

Hanns-Werner Heister