

## Dumpfmeister Grolls Klagelied

Klaus Michael Groll: «Musik – Insel der Glückseligen? Zum Musikverständnis in einer verrechtlichten Welt»  
Droste-Verlag, Düsseldorf 1994, 124 S.

«Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich», heisst es im Grundgesetz. Was nur beweist, dass die Verfassungsväter allesamt abscheuliche Kulturbanansen waren – trübe Tassen, deren Tugendrigorismus nur vertusche, dass die guten Leut' und schlechten Musikanten keinen Funken Kunstverstand besaßen, suggeriert der Autor unsres Opus, der Münchner Jurist & Lehrbeauftragte für Musik, Klaus Michael Groll. Denn jene Gleichheit aller vor dem Recht zerstöre, recht besehen, bloss die ungleich höhere Bestimmung der Begnadeten, die seit Urzeiten, stellvertretend, das «Mysterium» der Kunst – nein, nicht verwalteten natürlich, sondern – aber was? doch nicht etwa verwerten?! Wesentlich ist jedenfalls: dass das gewerkschaftlich erkämpfte demokratische Musikrecht insgeheim zutiefst ein Unrecht am «das Wirken höherer Mächte» offenbarenden, also als «wahrhaft göttliches Ereignis» in die Alltagswirklichkeit des Hörers niederfahrenden Beglückungs- & Erkenntnispotentials der schönen Künste, zumal der Musik, verübe. Seine pingelige Paragraphenreiterei zum Wohle einer Klientel, der nicht mehr künstlerische Perfektion, nur noch die eigene soziale Sicherheit, ihr bisschen Pausenregelung und Rentenanspruch über alles gehe, ruiniere rücksichtslos das hochsubtile geistig-kulturelle Band, das Werk und Publikum bzw. Werk und Musiker verbinde, und damit die feierliche «Stimmung», die die «konzentrierteste und ernsthafteste Versenkung in das Werk» zum Ziel hat. Das mithin dem Diktat der Bürokraten mehr und mehr zum Opfer falle: «Für die Chorsängerin, die das Publikum mit Beethovens «Freude, schöner Götterfunken» beglückt, gelten letztlich die gleichen Bestimmungen wie für den Mechaniker einer Autowerkstatt» (S. 8). Unterm Terror seiner kleinkarierten Arbeits- und Tarifvertragsbestimmungen «ist es unsere Kultur insgesamt, die unermesslichen Schaden erleidet» (S. 64). Denn: «Es ist [...] eben doch ein grosser Unterschied, ein Auto zu reparieren oder im Chor Beethovens Neunter zu wirken» (S. 63).

Wirklich!? Wenn ich meinen Lamborghini in die Werkstatt bringe, dann erwarte ich von den Mechanikern vor allem eines: Präzision. Immerhin hängt in der Formel I von der Verlässlichkeit des Wartungspersonals die Sicherheit, sogar das Leben des Piloten ab – und welcher Musiker, nach Callas, hätte je, einmal in seiner Laufbahn, um sein Leben musiziert ?!?!?!?

Schon gar nicht geht das oberste Gebot des Künstlers, die Selbstkritik, durch die soziale Sicherheit zum Teufel, den Groll an die Wand malt:

«Dieses Buch ist eine Antwort auf die heute häufig zu hörende Klage, das musikalische Ereignis entbehre mehr und mehr des tieferen Sinns, statt dessen herrschten Kommerz, Bürokratie und eine Flut von Vorschriften. Bemerkenswert ist, dass diese Kritik nicht nur von aussen an den Musikbetrieb hergetragen wird, sondern dass es viele Musiker selbst sind, die mit solchen Vorwürfen aufwarten. Steckt die Musik, von vielen als Insel der Glückseligen betrachtet, in der Krise?» (S. 7) Abgesehen davon, dass der Rechtsbegriff der Klage – der Jurist verwechselt ihn mit dem Klagelied – statt einer Antwort die Beseitigung des Grundes zur Klageführung heischt, ist Grolls Replik auf solch Gezeter ein so alter Hut, dass keine Häufigkeit des Wehgeschreis ihn mehr zum *dernier cri* designen kann – «recht eigentlich betet der Konsument das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscaninikonzert ausgegeben hat», schrieb, in seinen «Dissonanzen» (Untertitel: «Musik in der verwalteten Welt») und zwar vor 57 Jahren, jener Theodor W. Adorno, den Groll nachgerade hanebüchen missversteht. Was ihn nicht hindert, für sein Buch «Musik – Insel der Glückseligen?» den flauen Aufguss jenes Untertitels abzustauben: «Zum Musikverständnis in einer verrechtlichten Welt». An der sich seit Adornos Zeit zumal auf dem sozialen Sektor einiges geändert hat. Doch bleiben dessen hier so unwirksam, weil vermutlich via Sekundärlektüre abgelehnten Analysen den pseudophilosophischen Ergüssen des Herrn Groll um Klassen überlegen.

Das beginnt, Kapitel 1, mit einem schon barbarisch groben Abriss der musik- bzw. kultursoziologisch relevanten «Funktionen der Musik». Auf rund acht Seiten wird, von den Sumerern bis zur Zwölftonmusik, das gesamte Spektrum der Musik nicht aufgefächert, sondern auf die plattesten Stereotypen, von Magie bis Pluralismus, eingedampft. Kapitel 2, «Der Arbeitsbegriff in der Musik» konstatiert, als Preis sozialen Fortschritts in den Musikerberufen, dessen Bumerangeffekt: wonach der Gleichheitswahn gewisser ignoranter Technokraten die Musik in ihren Grundfesten erschüttere: «Die Musik, ja die Kunst insgesamt spielen in unserer Rechtsordnung keine Sonderrolle». Wie man nämlich fordern müsste, aber durch die Crux der jene Rechtsordnung fundierenden «wissenschaftlich-technischen Ontologie» nicht kann. Auf deren Mistbeet unser Mann, ein echter Überzeugungstäter, alle Misslichkeiten des Musikrechts wachsen sieht. Dabei entdeckt er als die Wurzel allen Übels den Begriff der Arbeit. Der in der Musik nicht anders als in allen Teilbereichen der Gesellschaft definiert sei – eine ruinöse Demokratisierung einer Sphäre, die über einen Kamm zu scheren jede Höchstleistung zunichte mache. Lebte der Künstler doch «auf gewisse Weise in einer andern Welt». Wohl wahr. Und zwar wie jedermann. Wer seine Brötchen hart verdienen muss, lebt immer

in zwei Welten, sei er nun Testpilot, Müllkutscher, Model oder Totengräber. Zwar ist, trivial zu sagen, eine Beethoven-Partitur etwas anderes als eine Mülltonne, doch geht es nicht an, pathetisch-herrenmenschlich unsre eine, unteilbare Wirklichkeit zum Ruhme einer auf den blanken Fetisch regredierten Kunst in einen Zoo der Edelmenschen und in einen Sumpf der Drecksarbeiter zweizuteilen. Die Gesellschaft braucht nun einmal nicht nur Virtuosen – und die brauchen ihren Bäcker so notwendig wie den Gipsler oder den Elektriker. Der, wenn er seine Strippen zieht, dafür geradestehen muss, dass ich nicht plötzlich, schöner Götterfunken, 220 Volt gewischt bekomme. Leo Slezak etwa hat als Schlosser debütiert. Und schildert in seinen Memoiren den enormen Druck, den er als Lehrling an der Bohrmaschine auf sich lasten fühlte, da «das Fehlen eines Millimeterbruchteils schon das ganze wertvolle Maschinenstück wertlos machen kann». – Doch zu Grolls Prämisse von den «Phänomenen unserer wissenschaftlich-technischen Ontologie», auf deren Konto die Malaise gehe. Kunststück! Forderte einst Nietzsche, mit dem Hammer zu philosophieren, so aktualisiert das unser Philosoph zur Weisheitslehre mit dem Küchenquirl. Mit seiner flotten Lotte rührt er, indem er die Rationalität als überholt missbilligt, den Erkenntnisfortschritt einer mythologischen Ontologie zusammen. Die er, Kapitel 3 & 4, «Die Wirklichkeit der Gegenwart» bzw. «Die Wirklichkeit der Kunst» als «die Erkenntnis der modernen Wissenschaftstheorie» verkauft. Man fragt sich ernsthaft, wo sich dieser wilde Jäger und gewandte Sammler philosophisch verproviantiert hat – im *Reader's Digest* oder in der *Bunten*?! Doch des Rätsels Lösung heisst Kurt Hübner. Auf dessen mythologische Elaborate Groll mit wahren Feuereifer rekurriert – und den als Vordenker zu feiern jeder Fachmann, ja schon der Student mit Zwischenprüfung, rote Ohren kriegen müsste. Dabei ist es natürlich eine Binse, wenn erklärt wird, nicht die Wissenschaft allein sei fähig, Wahrheit zu vermitteln, sondern Kunst besitze eine eigene «alternative, ebenso vernünftige Wirklichkeitsdimension» wie unser «rationales Denk- und Erfahrungssystem». Selbstredend hat der Mythos im Bereich der Kunst Gewicht. Ihn aber gegen unsre gute alte *ratio* auszuspielen, ist ein Plädoyer für einen galoppierenden Irrationalismus, für jene tränentreibend windelweiche Innerlichkeitsideologie, die unser Denker mit beschränkter Haftung an ein Publikum verfüttert, dem von Musikern «Berufung» über Schuberts «Seelennot» bis zur «ungestörten und gespannten Verinnerlichung» nichts erspart bleibt. Grolls Lamento, allemal im Ton belehrend-freudlichen Entgegenkommens, ist so überflüssig wie ein Kropf. Was er an Fehlentwicklungen, Absurditäten des Musikbetriebs moniert, hat wiederum, vor mehr als 30 Jahren, nämlich in der «Einleitung in die Musiksoziolo-

gie» (Kap.: «Dirigent und Orchester») Adorno bedeutend schärfer, übrigens auch amüsanter exponiert. A propos exponiert: Das ist dies Büchlein nirgendwo. In keinem Satz. Zwar mufft die Message von den himmelschreienden Verhältnissen durch alle Zeilenzwischenräume. Doch man traut sich einfach nicht, Fraktur zu reden. Vielmehr läuft alles darauf hinaus, das Demokratenvolk zu missionieren, dass zur «höchsten Blüte» sich Musik von je unterm Mäzenatentum dezenten Magenknurrens und edler Anämie entfalte. Schliesslich heisst es «Freude, schöner Götterfunken» und nicht «Freude, schöner Kontoauszug»! Den Gefallen, *cash* zu scheffeln, wird die aufgeweckte Lesewelt dem Autor aber ganz gewiss nicht tun. Zumal sie mit Lektüretips, vom Feinsten, wohlversorgt ist.

Erika Deiss

## Disques Schallplatten

### Sprachlosigkeit als Opernthematik

Gerd Kühr: «*Stallerhof*», *Oper in 3 Akten* (Hubert Delamboye, Tenor; Dorothe Kimmich, Mezzosopran; Raphaela Weil, Sopran; Georg Paucker, Bariton; Sarah Barrett, Sopran; Marta Kosztolanyi, Sopran; Enikő Butkai, Mezzosopran; Ensemble 20. Jahrhundert; Dirigent: Gerd Kühr); *Concertare für einen Klarinettenisten und Orchester* (Paul Meyer, Klarinetten; ORF-Symphoniorchester; Dirigent: Ulf Schirmer); «*Mundo perdido*» für Kammerorchester (Klangforum Wien; Dirigent: Gerd Kühr)

Gesellschaft zur Förderung österreichischer Musik, 445 305-2 (2 CD)

Fürwahr, heutzutage hat's Österreich nicht leicht. Fragt man irgendeinen halbkultivierten Menschen ausserhalb des deutschsprachigen Raumes nach dem Namen eines bekannten Österreicher aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, so bekommt man mehrere Antworten: Sigmund Freud, Gustav Mahler, Arnold Schönberg usw. Fragt man jedoch nach einem Österreicher aus der Zeit nach 1945, dann erntet man bloss ein ahnungsloses Kopfschütteln. Hat man etwas weniger Glück, hört man höchstens: «Kurt Waldheim» (wer weiss, vielleicht heisst in wenigen Jahren die Antwort «Jörg Haider»?). Nicht zufrieden damit, dass die Mehrzahl der Begabtesten im Lande nach dem Anschluss 1938 ins Exil gingen, sorgt man heute sogar dafür, das kein neues Talent ins Land kommt: Man führt nun Gesetze ein, die die Grenzen vor allem gegen Drittweltler (sprich: gegen Nichtarier) so dicht wie möglich halten sollen. Aber da machen ja auch die Schweiz und

Deutschland wieder mit – wer könnte heute behaupten, die Geschichte wiederhole sich nicht?

Auch in der Musik ist die Glanzzeit Österreichs schon längst vorbei – die k.-k.-Zeit wie auch die der Schönbergianer. Die Werke eines Gottfried von Einem werden selten gespielt, während Friedrich Cerha (leider) weitgehend nur dank seiner Vervollständigung von Alban Bergs *Lulu* bekannt ist. Und doch ist nicht alles verloren. Offenbar um dies beweisen zu wollen, führt der Österreichische Musikrat eine CD-Reihe, die den vielversprechenden Titel *Österreichische Musik der Gegenwart* trägt. In dieser Reihe ist kürzlich ein Set von 2 CDs mit Werken des Komponisten Gerd Kühr erschienen. Einen besseren Beweis, dass in Österreich noch nicht alles verloren ist, hätte man sich kaum wünschen können. Kühr wurde 1952 in Kärnten geboren, studierte zuerst am dortigen Landeskonservatorium, nachher am Mozarteum, dann bei Hans Werner Henze in Köln. In Köln war er auch an der Oper drei Jahre lang Korrepetitor. Inzwischen war er auch Lehrbeauftragter in Graz (an der Musikhochschule und an der Uni) und Leiter von Komponierwerkstätten beim Jugendmusikfest in Deutschlandsberg. Seit 1992 ist er Gastprofessor am Salzburger Mozarteum. Soweit sein Lebenslauf; wer Genaueres wissen will, lese den Begleitessay zu dieser CD, welcher eine interessante Mischung aus Information und Präntation bildet. «Gerd Kühr ist Österreichs bestes Argument gegen die Postmoderne», beschwört uns dessen Verfasser Christoph Becher (zu meinem Erschrecken las ich beim ersten, flüchtigen Durchblättern dafür «Blocher»). Dass man genausogut eine durchaus postmoderne Haltung bei Kühr feststellen könnte, ist nicht zu leugnen, aber eine solche Übung wäre ebenso sinnlos. Wie sein Lehrer Henze ist Kühr viel mehr an der Musik interessiert als an dem, was stalinistische Darmstädter oder neokorngoldische Hollywoodianer vorschreiben möchten. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, dass er bis jetzt in weiten Kreisen wenig bekannt geworden ist – und dies trotz äusserer Erfolge, um die ihn mancher beneiden würde. Die Oper *Stallerhof* nach Franz Xaver Kroetz, die man mit gutem Gewissen als Kührs Hauptwerk bezeichnen darf, komponierte er für die erste Münchner Biennale vom Jahr 1988, wo sie neben *Greek* von Mark Anthony Turnage preisgekrönt wurde. Zwar ist *Stallerhof* seither u.a. in Wiesbaden, Klagenfurt und Aachen gespielt worden, einmal sogar in Wien (wenn auch nur konzertant); an neuen Kompositionsaufträgen mangelt es Kühr auch nicht. Aber seine Musik ist trotzdem gewissermassen ein Insider-Tip geblieben. Der ebenso begabte Turnage war inzwischen Composer-in-Residence bei Simon Rattles City of Birmingham Symphony Orchestra, *Greek* wurde vom besten Opernensemble des Landes, nämlich von der *English National Opera*, aufgeführt, und für das gleiche Ensemble schreibt er nun eine

zweite Oper (wann wird wohl die Wiener Staatsoper *Stallerhof* aufführen?). Wie im Grunde Kühr ist auch Turnage genauso weit entfernt von einem bequemen Neoromantizismus wie von jenem Darmstadt-Esperanto, welches in Deutschland sowie in der Schweiz immer noch beliebt ist. Vielleicht wird man es dem Schreibenden verzeihen, wenn er behauptet, man sei halt in England (trotz Thatcher) immer noch toleranter gegenüber jenen, die nicht genau ins Schema passen.

Die Zürcher hatten schon vor vier Jahren Gelegenheit, Kührs Musik kennenzulernen, als ihm die Stadt Zürich einen Kompositionsauftrag im Rahmen ihres Mozartfests gab. Die darauf entstandene Kantate *Palimpsest* wurde vom vorzüglichen Chor der Kantonsschule Stadelhofen unter Walter Ochsenbein uraufgeführt; eine zweite Aufführung mit dem gleichen Ensemble fand ein Jahr später in Salzburg statt. Mit dieser lang erwarteten, aber erst jetzt erschienenen Doppel-CD werden nun weitere Kreise die Möglichkeit haben, Kührs Musik kennenzulernen (das bisher einzige auf CD erhältliche Werk Kührs ist das einsätzig *Für Streichquartett* aus dem Jahr 1980, 1993 beim österreichischen «Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik» erschienen, Bestellnummer GE 05).

Wie damals in Zürich deutlich wurde, besitzt Kühr ein beinahe übersensibles Ohr. Auch dort, wo grellste Dissonanz herrscht, erreicht er dank hervorragender Instrumentation einen Orchesterklang von überraschender Durchsichtigkeit und Schönheit. Es ist nicht einfach, auf den Grund von Kührs Individualität zu kommen. Der Anfang von *Stallerhof*, zum Beispiel, hätte nach jenem Rezept komponiert werden können, das einmal von Friedrich Goldmann auf ironische Art für junge Komponisten erstellt wurde: Man nehme einen einzelnen gehaltenen Ton und füge nach einigen Sekunden einen nebenan liegenden Ton hinzu; nach einigen weiteren Sekunden fügt man einen weiteren nebenan liegenden Ton hinzu usw. Solche Klischees der Moderne – Toncluster, kurze, expressionistische Bläserausbrüche usw. – sind bei Kühr genau so oft zu finden wie bei jedem Durchschnittskomponisten, der die *lingua franca* der Darmstädter Generation mehr oder weniger beherrscht. Und doch wirken sie bei Kühr nicht klischeehaft, sondern teils wie neu erfunden, teils wie Zitate aus der Erinnerung, aber Zitate, die durch das Gedächtnis eine Patina bekommen haben, welche das Zitierte auf merkwürdige Weise verfremdet. Es ist vielleicht bezeichnend, dass Kühr auf dieselbe Art mit der Tonalität umgehen kann. *Palimpsest* zum Beispiel enthält am Schluss ein direktes, unverkennbares Zitat aus dem Requiem Mozarts. Es ertönt jedoch, ohne dass das Werk ins Sentimentale gleitet, und auch ohne den Hörer aus der Klangatmosphäre des Werks zu reissen. In *Stallerhof* kommen in der vorletzten Szene sogar steirische Zitherklänge