

Alex Ross

The Rest is Noise

Das 20. Jahrhundert hören

Aus dem Amerikanischen von Ingo Herzke

Mit 21 Abbildungen

Piper München Zürich

*Mehr über unsere Autoren und Bücher:
www.piper.de*

Die Originalausgabe erschien 2007 unter dem Titel »The Rest is Noise.
Listening to the Twentieth Century« bei Farrar, Straus and Giroux, New York.

*Für meine Eltern
und
Jonathan*



Mix
Produktgruppe aus vorbildlich
bewirtschafteten Wäldern und
anderen kontrollierten Herkünften

Zert.-Nr. SGS-COC-001940
www.fsc.org
© 1996 Forest Stewardship Council

ISBN 978-3-492-05301-3

© 2007 by Alex Ross

Deutsche Ausgabe:

© Piper Verlag GmbH, München 2009

Satz: Kösel, Krugzell

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

VORWORT

Im Frühjahr 1928 bereiste George Gershwin, der Schöpfer der *Rhapsody in Blue*, Europa und lernte die führenden Komponisten seiner Zeit kennen. In Wien besuchte er Alban Berg, dessen blutgetränkte, dissonante, dunkel-erhabene Oper *Wozzeck* drei Jahre zuvor in Berlin uraufgeführt worden war. Zur Begrüßung seines amerikanischen Gastes ließ Berg ein Streichquartett seine *Lyrische Suite* spielen, worin der Wiener Lyrismus so auf die Spitze getrieben wird, dass er wie ein gefährliches Narkotikum wirkt.

Danach schritt Gershwin zum Klavier, um einige seiner Lieder zu spielen. Er zögerte. Bergs Werk hatte ihn mit Ehrfurcht erfüllt. Konnten seine eigenen Stücke in dieser düster-sinnlichen Umgebung bestehen? Berg sah ihn streng an und sagte: »Mr. Gershwin, Musik ist Musik.«

Wenn es nur so einfach wäre. Letztlich wirkt jede Musik auf ihr Publikum nach denselben physikalisch-akustischen Gesetzen, sie bewegt die Luft und erzeugt so eigenartige Empfindungen. Doch im 20. Jahrhundert ist das musikalische Leben in eine brodelnde Masse verschiedenster Kulturen und Subkulturen zerfallen, die alle ihren eigenen Kanon, ihre eigene Sprache entwickelt haben. Manche Genres sind populärer geworden als andere; keines hat echte Massenwirkung. Was eine Gruppe von Hörern erfreut, verursacht einer anderen Kopfschmerzen. Hip-Hop-Tracks begeistern Teenager und schockieren ihre Eltern. Beliebte Schlager, die einer älteren Generation das Herz brechen, sind in den Ohren ihrer Enkel süßlicher Kitsch. Bergs *Wozzeck* ist für manche eine der fesselndsten Opern, die je geschrieben wurden; Gershwin fand das jedenfalls und ahmte sie in *Porgy and Bess* nach, nicht zuletzt in den verwehten Akkorden, die »Summertime« umspielen. Für andere ist *Wozzeck* bloß ein Wust von Missklängen. Solche Diskussionen

werden schnell hitzig; wir reagieren unduldsam auf den Geschmack anderer, bisweilen gar gewaltsam. Andererseits kann uns Schönheit an unerwarteten Orten begegnen. »Wo wir auch sind«, schrieb John Cage in seinem Buch *Silence*, »wir hören meistens Lärm. Ignorieren wir ihn, stört er uns. Lauschen wir ihm, finden wir ihn faszinierend.«

Klassische Komposition des 20. Jahrhunderts, das Thema dieses Buches, klingt für viele wie Lärm. Sie ist eine weitgehend ungezähmte Kunst, eine noch nicht assimilierte Untergrundszene. Mögen die abstrakten Spritzer eines Jackson Pollock auf dem Kunstmarkt 100 Millionen Dollar und mehr einbringen, mögen die experimentellen Arbeiten eines Matthew Barney oder David Lynch in Studentencafés in aller Welt analysiert werden, ihre musikalische Entsprechung erzeugt immer noch leichte Schauer des Unwohlseins in den Konzertsälen und so gut wie keine Wirkung außerhalb derselben. Klassische Musik erfüllt das Klischee einer Kunst der Toten, deren Repertoire bei Bach beginnt und bei Mahler und Puccini endet. Manche Menschen sind ernsthaft überrascht, wenn sie hören, dass es immer noch Komponisten gibt, die Musik schreiben.

Dabei sind deren Klänge gar nicht so fremdartig. Atonale Akkorde tauchen im Jazz auf; avantgardistische Klänge hört man in Filmmusiken aus Hollywood; der Minimalismus hat die Rock-, Pop- und Klubmusik seit den Velvet Underground beeinflusst. Manchmal klingt diese Musik wie Lärm, weil sie Lärm ist, oder jedenfalls beinahe, und das mit Absicht. Manchmal vermischt sie, wie in Bergs *Wozzeck*, Bekanntes und Fremdes, Wohlklang und Missklang. Manchmal ist sie von so einzigartiger Schönheit, dass man verblüfft nach Luft schnappt, wenn man sie hört. Bei einer Aufführung von Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* mit seinen großartig singenden Melodielinien und sanft tönenden Harmonien bleibt jedes Mal die Zeit stehen.

Weil Komponisten in jeden Bereich des modernen Lebens vorgedrungen sind, lässt sich ihre Arbeit nur auf der allergrößten Leinwand darstellen. *The Rest is Noise* zeigt nicht nur die Künstler selbst, sondern auch die Politiker, Diktatoren, millionenschweren Mäzene und Konzernlenker, die zu kontrollieren versuchten, was für Musik geschrieben wurde; die Intellektuellen, die sich bemühten, künstlerische Urteile zu fällen; die Schriftsteller, Maler, Tänzer, Filmemacher, die den Musikern auf den einsamen Wegen der Entdeckung und Erforschung neuen Terrains Gesellschaft leisteten; das Publikum, das die Werke der Komponisten wahlweise bejubelte, beschimpfte oder nicht beachtete; die Techniken, die das Hören und das Erzeugen von Musik veränderten; und die Revolutionen, die heißen und die kalten Kriege,

die Emigrationswellen und die tiefgreifenden sozialen Veränderungen, welche die Umgebung formten, in der Komponisten arbeiteten.

Welchen Einfluss der Gang der Geschichte auf die Musik selbst hat, wird kontrovers diskutiert. Auf dem Feld der Klassik herrschte lange die Übereinkunft, die Musik von der Gesellschaft abzugrenzen, sie als eigenständige, unabhängige Sprache zu betrachten. Im höchst politisierten 20. Jahrhundert bröckelt diese Mauer immer wieder: Béla Bartók schreibt Streichquartette, die von dokumentarischen Aufnahmen transsylvanischer Volkslieder inspiriert sind, Schostakowitsch arbeitet an seiner *Leningrader Symphonie*, während deutsche Geschütze die Stadt beschießen, John Adams komponiert eine Oper mit den Figuren Richard Nixon und Mao Zedong. Die Verbindung zwischen Musik und äußerer Welt in Worte zu fassen bleibt dennoch teuflisch schwierig. Inhalt und Bedeutung von Musik sind immer unbestimmt, veränderlich und letzten Endes eine zutiefst subjektive Wahrnehmung. Doch selbst wenn die Geschichte uns nie erweisen kann, was Musik genau bedeutet, so kann Musik uns doch einiges über Geschichte erzählen. Der Untertitel meines Buches ist ganz wörtlich zu nehmen: Es geht um das 20. Jahrhundert, durch seine Musik gehört.

Darstellungen der Musikgeschichte seit 1900 haben oft einen teleologischen Zuschnitt, ihr Erzählstrang ist ganz auf einen Zielpunkt ausgerichtet, es gibt große Sprünge nach vorn und heldenhafte Kämpfe mit den beharrenden Kräften von Spießertum und Bourgeoisie. Gibt man dem Fortschrittskonzept zu viel Raum, fallen viele Werke durchs Raster, weil sie nichts Neues zu sagen haben. Es haben sich zwei unterschiedliche Repertoires herausgebildet, ein intellektuelles und ein populäres. Hier werden sie zusammengeführt: Keine musikalische Sprache ist an sich moderner als die anderen, meine ich. Jean Sibelius und Benjamin Britten habe ich ganze Kapitel gewidmet, obwohl sie in früheren Überblicken oft als reaktionär eingestuft oder gleich vollständig ignoriert wurden; meine Absicht ist dabei nicht, diese Komponisten an die Spitze des Kanons zu hieven, sondern anzudeuten, wie vielschichtig die musikalische Erfahrung des 20. Jahrhunderts sein kann. Die unumstrittenen Meister der modernen Musik, angefangen bei Schoenberg [Arnold Schönberg hat diese Schreibweise seines Namens 1933 angenommen. Sie wird im Buch durchgehend verwendet; A. d. Ü.] und Strawinsky, behalten ihren Platz im Rampenlicht, doch werden Sprache und Wortwahl, die sie und ihre Werke lange begleitet haben, kritisch unter die Lupe genommen. Letztlich entfaltet ihre Musik nur dann Kraft und Wirkung, wenn sie von stilistischen Ideologien befreit wird.

Meine Geschichte überspringt auch häufig die meist unbefriedigend gezogene oder imaginäre Grenze zwischen klassischer Musik und benachbarten Genres. Duke Ellington, Miles Davis, die Beatles und Velvet Underground spielen bedeutende Nebenrollen, denn das Gespräch zwischen Gershwin und Berg findet in jeder Generation seine Fortsetzung. Berg hatte recht: Musik entwickelt sich in einer ungebrochenen Kontinuitätslinie, wie unterschiedlich die Ausformungen an der Oberfläche auch klingen mögen. Musik ist immer unterwegs, vom Ort ihrer Entstehung zu ihrer Bestimmung: der flüchtigen Wahrnehmung eines Zuhörenden – beim Konzert gestern Abend, beim einsamen Spaziergang heute Morgen.

The Rest is Noise ist nicht nur für diejenigen geschrieben, die sich in der Klassik bestens auskennen, sondern auch und gerade für die, die ein gelegentliches Interesse für das obskure Rumoren am Rande des kulturellen Spektrums verspüren. Ich nähere mich meinem Thema aus verschiedenen Blickwinkeln: biografisch, musikalisch beschreibend, kultur- und sozialgeschichtlich, durch Schilderung von Orten oder politischen Ereignissen, durch Augenzeugenberichte der Handelnden selbst. Jedes Kapitel schlägt einen weiten Bogen durch eine bestimmte Epoche, beansprucht dabei aber keine Vollständigkeit: Einzelne Karrieren stehen für eine ganze musikalische Szenerie, einzelne Schlüsselwerke stehen wiederum für ganze Karrieren, und eine Menge großartiger Musik landet zu meinem großen Bedauern einfach auf dem Boden des Schnittraums.

Am Ende des Buches findet sich eine Liste von Hörempfehlungen, daneben Danksagungen an die vielen hervorragenden Wissenschaftler, die mich in meiner Arbeit unterstützt haben, und eine Literaturliste mit Hinweisen auf Bücher, Artikel und Archivquellen, die ich herangezogen habe. Noch mehr Literatur findet sich auf www.therestisnoise.com. Wir fangen gerade erst an, das gesegnete, gottverlassene 20. Jahrhundert als Ganzes zu betrachten.

ERSTER TEIL

1900–1933

*... Ich fühle mich bereit,
Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen
Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.*

GOETHE, Faust. Erster Teil

DAS GOLDENE ZEITALTER

Strauss, Mahler und das Fin de Siècle

Als Richard Strauss seine Oper *Salome* am 16. Mai 1906 in Graz dirigierte, versammelten sich diverse gekrönte Häupter der europäischen Musikwelt, um dem Ereignis beizuwohnen. Die Uraufführung der *Salome* hatte fünf Monate zuvor in Dresden stattgefunden, und es hatte sich herumgesprochen, dass Strauss etwas Unerhörtes geschaffen hatte – ein ultradissonantes biblisches Spektakel nach dem Theaterstück eines degenerierten Briten irischer Herkunft, dessen Namen man in der anständigen Gesellschaft nicht nannte, ein Werk, das jugendliche Lust und Erotik so Schrecken erregend darstellte, dass die kaiserlichen Zensoren es an der Wiener Hofoper verboten hatten.

Giacomo Puccini, der Komponist von *La Bohème* und *Tosca*, war nach Norden gereist, um zu hören, was für ein »furchtbar misstönendes Ding« sein deutscher Rivale ersonnen hatte. Gustav Mahler, der Direktor der Wiener Oper, kam mit seiner Frau, der so schönen wie umstrittenen Alma. Der kühne junge Komponist Arnold Schoenberg reiste mit seinem Schwager Alexander von Zemlinsky und nicht weniger als sechs seiner Schüler aus Wien an. Einer von ihnen, Alban Berg, fuhr zusammen mit einem älteren Freund, der sich später erinnerte, dass alle die Vorstellung »mit fieberhafter Ungeduld und grenzenloser Spannung« erwarteten. Die Witwe des Walzerkomponisten Johann Strauß (Sohn), des Schöpfers von *An der schönen blauen Donau*, repräsentierte das alte Wien.

Ganz gewöhnliche Musikbegeisterte füllten den Rest des Zuschauer-raums – »viele junge Leute aus Wien, deren einziges Handgepäck ein Klavierauszug war«, wie Richard Strauss notierte. Unter ihnen war womöglich der 17-jährige Adolf Hitler, der gerade erst Mahler in Wien Richard Wagners

Tristan und Isolde hatte dirigieren sehen. Hitler erzählte Strauss' Sohn später, er habe sich für die Fahrt nach Graz Geld von Verwandten geborgt. Sogar ein fiktiver Charakter saß im Publikum – Adrian Leverkühn, die Hauptfigur von Thomas Manns *Doktor Faustus*, ein Komponist, der einen Pakt mit dem Teufel eingeht.

Die Zeitungen in Graz berichteten aus Kroatien, wo die serbokroatische Nationalbewegung an Zulauf gewann, und aus Russland, wo der Zar im Streit mit dem ersten gewählten Parlament des Landes lag. In beiden Meldungen schlummerte schon eine Vorahnung auf die chaotische Zukunft – die Ermordung des Erzherzogs Franz Ferdinand im Jahr 1914, die Oktoberrevolution von 1917. Im Augenblick jedoch erhielt Europa die zivilisierte Fassade noch aufrecht. Vom britischen Kriegsminister Richard Haldane war bekannt, dass er deutsche Literatur liebte und gerne Passagen aus Goethes *Faust* rezitierte.

Strauss und Mahler, die Titanen der deutsch-österreichischen Musikwelt, verbrachten den Nachmittag in den Bergen oberhalb der Stadt, wie Alma Mahler sich in ihren Memoiren erinnerte. Ein Fotograf hielt die beiden Komponisten vor dem Opernhaus fest, als sie offenbar gerade zu ihrer Wanderung aufbrechen wollten – Strauss lächelnd mit Strohhut, Mahler in die Sonne blinzelnd. Die Gruppe besichtigte einen Wasserfall und aß in einem Gasthof zu Mittag, an einem einfachen Holztisch. Die beiden müssen ein



Richard Strauss, Komponist der *Salome*, 1904 von Edward Steichen expressionistisch in Szene gesetzt. (Mit freundlicher Genehmigung der Library of Congress)

seltames Paar abgegeben haben: Strauss, groß und schlaksig, mit hoch gewölbter Stirn, leicht fliehendem Kinn, durchdringenden, aber tief liegenden Augen; Mahler, einen ganzen Kopf kleiner, ein kräftiger, raubvogelartiger Mann. Als die Sonne sank, wurde Mahler angesichts der fortgeschrittenen Stunde nervös und schlug vor, zum Hotel Elefant zurückzukehren, wo sie logierten, um sich auf die Aufführung vorzubereiten. »Ach was, ohne mich anfangen können's ja doch nicht«, sagte Strauss. »Sollen's nur warten.« Mahler entgegnete: »Gut, wenn Sie nicht kommen, so fahre ich und dirigiere für Sie.«

Mahler war 46, Strauss 41. Sie waren in vielerlei Hinsicht das genaue Gegenteil voneinander. Mahlers Launen wechselten wie die Farben eines Chamäleons – kindisch, himmelstürmend, despotisch, verzweifelt. Wenn er in Wien aus seiner Wohnung Nähe Schwarzenbergplatz zum Opernhaus am Ring schritt, flüsternten die Fiaker ihren Fahrgästen zu: »Der Mahler!« Strauss hingegen war erdverbunden, selbstgenügsam, ziemlich zynisch und blieb für die meisten Betrachter undurchsichtig. Die Sopranistin Gemma Bellincioni, die beim Bankett nach der Grazer Vorstellung neben ihm saß, beschrieb ihn als »Deutschen reinsten Wassers, ganz ohne Pose, ohne langatmige Reden, fast ohne Interesse für Klatsch und ganz ohne Neigung, über sich und sein Werk zu sprechen, mit stählernem Blick und undurchschaubarer Miene«. Strauss kam aus München, in den Augen kultivierter Wiener wie Gustav und Alma Mahler ein rückständiges Nest. Alma unterstrich diesen Eindruck in



Gustav Mahler, den Wiener Fiakern als »Der Mahler!« bekannt, 1906 in den Niederlanden. (Mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs von Amsterdam)

ihren Memoiren, indem sie Strauss' Worte in übertriebenem bayrischen Dialekt wiedergab.

Es überrascht kaum, dass die Beziehung der beiden Komponisten unter häufigen Missverständnissen litt. Mahler empfand unbeabsichtigte Schärfen als Kränkungen; Strauss verwirrte die dann folgende Funkstille. Noch knapp vier Jahrzehnte später, als er Almas Buch las und mit Notizen versah, gelang es ihm nicht, den ehemaligen Kollegen zu verstehen. »Alles nicht wahr«, schrieb er neben die Schilderung seines Verhaltens in Graz.

»Strauss und ich graben von verschiedenen Seiten her in unsern Schachten desselben Berges«, sagte Mahler einmal. »Wir werden uns schon treffen.« Beide betrachteten Musik als ein Medium des Konflikts, als ein Schlachtfeld der Extreme. Sie schwelgten in den ungeheuren Klängen, die ein hundertköpfiges Orchester hervorbringen kann, doch sie setzten dabei auch Energien des Zerfalls und Zusammenbruchs frei. Die heroischen Erzählungen der Romantik des 19. Jahrhunderts, von Beethovens Symphonien bis hin zu Wagners Musikdramen, endeten unweigerlich mit dem hellen Aufstrahlen von Transzendenz, mit einem spirituellen Triumph. Mahler und Strauss hingegen erzählten Geschichten, die eher kreisförmig angelegt waren, und stellten dabei häufig die Möglichkeit eines wahrhaft glücklichen Endes in Frage.

Beide unterstützten die Musik des anderen demonstrativ. Strauss wurde 1901 Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, und seine erste größere Amtshandlung war es, Mahlers *Dritte Symphonie* ins Programm der nächsten Festspiele zu nehmen. In den folgenden Jahren wurden Mahlers Werke dort so häufig gespielt, dass einige Kritiker die Organisation in »Allgemeiner Deutscher Mahlerverein« umtaufen. Andere bezeichneten die Festspiele als »Alljährlichen Deutschen Karneval der Kakophonie«. Mahler seinerseits bewunderte die *Salome*. Strauss hatte ihm den Klavierauszug ein Jahr zuvor in einer Klavierhandlung in Straßburg vorgespielt und -gesungen, während Passanten die Ohren ans Schaufenster pressten, um mitzuhören. *Salome* versprach einer der Höhepunkte seiner Intendanz in Wien zu werden, doch die Zensoren schreckten vor einer Oper zurück, in der biblische Figuren Unausprechliches tun. Der wütende Mahler erging sich in Andeutungen, dass seine Tage in Wien nun gezählt seien. Im März 1906 schrieb er an Strauss: »Sie glauben gar nicht, welchen Ärger ich bereits in dieser Sache gehabt habe und (unter uns gesagt) welche Konsequenzen unter Umständen für mich daraus entstehen werden.«