

Andreas Meyer

Im Echoraum

Europäische Musikgeschichte 1913

Auf der Suche nach Konzertkritiken, Feuilletons oder Stellungnahmen von Komponisten aus dem Jahr 1913 stößt man auf – Annoncen. Eine Musikzeitschrift wie die Pariser *Revue musicale de la S.I.M.*, eine der interessantesten der Zeit in Frankreich, ist voll davon. Neben Anzeigen für Noten, Selbstspielklaviere oder das »Théatrophone«, mit dem man sich in Direktübertragungen aus dem Theater oder der Oper einwählen konnte, steht Werbung für Wintersport, Reisen an die Côte d'Azur – oder für Fähr- und Eisenbahnverbindungen (vgl. Abbildung 1).

In sechs Stunden 45 Minuten reist man 1913 von Paris nach London, einschließlich der einstündigen Kanalüberfahrt. Nach Brüssel braucht man drei Stunden 55 Minuten, siebeneinhalb sind es bis Köln, 15 Stunden 21 Minuten nach Berlin, 42 Stunden nach St. Petersburg. Das ist für unser Empfinden nicht rasend schnell, aber auch nicht vollkommen indiskutabel (die heutigen Zeiten: drei Stunden 20 Minuten nach Köln, mindestens acht nach Berlin, 55 nach St. Petersburg – wenn es denn unbedingt mit der Bahn sein soll). Wichtiger noch: Wer eine solche Reise auf die Minute terminiert sehen will, der hat gewiss keine Zeit zu verschenken. Europa vor einhundert Jahren: das ist nicht die Entdeckung der Langsamkeit, sondern das »Zeitalter der Nervosität« (Joachim Radkau)¹ auf seinem Höhepunkt.

Viele Akteure des Musiklebens sind die angezeigten und andere Strecken des Fernverkehrs oft und regelmäßig gefahren: Die *Ballets russes* mieteten ganze Waggon, um ihre Anreise zur Pariser »Saison russe« zu bewerkstelligen – halbe Sonderzüge voller Tänzerinnen und Tänzer, Dekors und Kostüme, Instrumente und Noten. Tatsächlich spielten sie im Westen auch keineswegs nur in Paris, sondern allein in der Wintersaison 1912/13 zum Beispiel in Berlin, Breslau, Budapest, Wien und London. Man

stößt darauf, wenn man die Vorgeschichte von Strawinskys *Le sacre du printemps* rekonstruieren möchte – eine Vorgeschichte, deren Stationen sich über halb Europa verteilen: von Talaschkino in Russland und Ustilug in der heutigen Ukraine über Clarens am Genfer See, Monte Carlo, Bayreuth und Venedig bis nach Paris, wo im Mai 1913 die legendäre Uraufführung stattfand. Wenn Strawinskys Familie dabei war, die während der Saison in Hotels und Pensionen am Genfer See einquartiert war, wurden aus diesen Reisen halbe Umzüge: »Every time that we moved house for a few weeks my father always managed to give an air of permanence to what was in fact very temporary«², erinnert sich sein ältester Sohn Théodore. Man reiste mit Bildern und Wandteppichen, Möbeln und Haushaltsgegenständen, mit Skizzenbüchern, Stiften und natürlich dem Klavier.³

Auch andere russische Stars führten 1913 – und teils schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert – eine »kosmopolitische« Existenz: Sergej Rachmaninows Chorsymphonie *Kolokola* (»The bells«) op. 35 entstand in Rom (angeblich an einem Schreibtisch, den schon Tschaikowsky benutzt hatte), die gedruckte Partitur ist Willem Mengelberg und dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester gewidmet, die Premiere dirigierte der Komponist 1913 in St. Petersburg, eine Wiederaufführung sollte 1914 in Sheffield/England stattfinden (das Vorhaben fiel, wie so viele, dem Kriegsausbruch zum Opfer).⁴ Am Ende des für ihn so erfolgreichen Jahres 1913 konnte der Autonarr Rachmaninow sich ein Daimler-Automobil bestellen, das binnen weniger Wochen in Untertürkheim ausgeliefert wurde.

2 Zit. nach Stephen Walsh: *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882–1934*, London 1999, S. 187.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. Max Harrison: *Rachmaninoff: Life, Works and Recordings*, London [u. a.] 2005, S. 191. Die Widmung an Mengelberg datiert möglicherweise erst aus der Zeit der Drucklegung 1920.

1 Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München [u. a.] 1998.

Jean-Michel Rabaté

1913, or the »Pathos of Distance«

If I had to select one book that exemplifies best the spirit of 1913, that unstable mix of the new and the old, I would choose without any hesitation James Huneker's little known book *The Pathos of Distance*¹. This book, in fact a collection of previously published essays, partly rewritten and then self-importantly subtitled »A Book of a Thousand and One Moments«, was published in 1913. It has been forgotten since², as has been the considerable output of its author. It is not just because of the »pathos of distance« itself that I am interested in reviving a forgotten figure from those times. There is something fascinating in the works and the personality of James Gibbons Huneker. Perhaps because I live in Philadelphia, I can relate more easily to a writer who was born in Philadelphia in 1857 and died in New York in 1921. The life of this American music critic, journalist and short-story writer has been documented by himself in his two volumes of autobiographies, *Steeplejack* (1920) and *Painted Veils* (1920). Since his memory was not totally reliable, one needs Arnold Schwab's biography, *James Gibbons Huneker: Critic of the Seven Arts*³. Huneker was born in a Catholic family, which was of German or Hungarian descent on the father's side, and Irish on the mother's side. Huneker married early, went to Paris in 1878 to study piano with Leopold Dauterleau. In Paris, moreover, he was an »auditor« in the piano class given by Frédéric Chopin's pupil Georges Mathias, who gave him a lot of information about

Chopin⁴. This led to his involvement with Chopin, a composer about whom he became an authority. He wrote abundantly about him, authoring a *Chopin* in 1900, but he also published a book on Liszt, and countless essays on modern composers. When Huneker came back to America, he remarried and settled in New York City in 1885. Close to the end of his long and productive life, he would go back regularly to his hometown Philadelphia, as he had become the music critic of *The Press*. An untiring if not relentless writer of reviews for the most varied periodicals, Huneker lived by his pen – which explains the evanescent quality of many of his essays. Yet, he also wrote detailed analyses and commentaries on the complete works of Chopin, and commented on the piano works of Johannes Brahms, works that are still useful today. Huneker, once the music editor of the *Musical Courier*, for two years the music editor of the New York *The Sun*, was a frequent contributor to the leading magazines and reviews. He also published excellent short stories, and was a knowledgeable writer about French, English and German literature and philosophy. He even engaged in a long epistolary controversy with George Bernard Shaw about the state of the theatre in England. Huneker was a wonderful conveyor of new ideas, familiarizing Americans with modern European artistic movements, all the while presenting these in a highly idiosyncratic language full of pyrotechnical metaphors, rhetorical flourishes but also facile wisecracks. His vivid style, full of jokes, metaphors, detours and witty asides made him unforgettable for his contemporaries.

It was thanks to Huneker's repeated travels to Europe and innovative journalism (he went twenty times to Europe in his long career, each time staying from a year or two to a few months) that the American public was kept informed of new developments in music and the arts. Thus in January 1913, he reported on Arnold Schoenberg's

1 James Huneker: *The Pathos of Distance*, New York, Charles Scribner's sons, 1913, republished in 1922, one year after his death, by the same press; it is now available through E-books (2012, Forgotten Books, facsimile reprint of the 1922 edition).

2 Not by all, happily! I owe to the perspicacity of Jed Rasula, who is going to publish a collection of essays on international modernism with the same title, my re-acquaintance with James Huneker, whose works I had leafed through rather haphazardly when preparing my own book on 1913.

3 Arnold Schwab: *James Gibbons Huneker: Critic of the Seven Arts*, Stanford University Press 1963.

4 See James Huneker, *Steeplejack*, New York, 1921, p. 249.

Friedrich Geiger

Musik aus dem Osten Europas: Schlaglichter 1913

Wer 1913 zu einem bedeutenden Datum der Musikgeschichte erklärt, hat nicht unbedingt den Osten Europas im Sinn. Die Jahreszahl signalisiert »Moderne«, und nach wie vor geht diese in der Vorstellung vieler mit Osteuropa schlecht zusammen. Aus Sicht des Westens pflegt »dem Osten« etwas Rückständiges anzuhaften, man sieht ihn in permanenter Aufholjagd, stets weit hinter den eigenen Standards zurück. Wie Larry Wolff zeigen konnte,¹ hat diese Denkfigur eine lange Geschichte. In der Epoche der Aufklärung wurde, so Wolff, Osteuropa als anderes, fremdes Europa erfunden, als barbarisches Gegenbild zum aufgeklärten, zivilisierten und fortschrittlichen Westen, das diesem zu einer besser konturierten Identität verhalf. Diese Konstruktion konnte sich auf die bipolare Struktur stützen, die Europa nach der Teilung des Römischen Reiches in einen byzantinisch-orthodoxen Osten und einen römisch-katholischen Westen prägte. Seitdem sich im ausgehenden 18. Jahrhundert dieses Gegenbild festsetzte, ist Osteuropa aus westlicher Perspektive »per definitionem immer auf dem Weg von der Barbarei zur Zivilisation, ohne je das Ziel zu erreichen«, so pointiert Andreas Kappeler – der »Osten Europas bleibt immer der Schüler und damit abhängig vom zivilisierten Westen«.² Dass es tatsächlich weit überwiegend der Westen war, der seit dem Mittelalter als Motor der europäischen Entwicklung gewirkt hatte – ohne dass diese, wie bekannt, deshalb durchweg segensreich verlaufen wäre –, verlieh dieser Denkfigur eine fatale Kraft. In der NS-Zeit rassistisch verschärft, im Kalten Krieg durch die Separation in einen West- und einen Ostblock über Jahrzehnte

zementiert, prägt sie bis heute etwa die Diskussionen über die »Osterweiterung« der Europäischen Union.

Vor diesem Hintergrund gerät immer dann, wenn es um die kulturelle Moderne als Zuspitzung zivilisatorischer Prozesse geht, der Osten Europas wie von selbst aus dem Blick. Selbst ein Kenner wie Florian Illies, der unser Jahr als schillerndes Mosaik der Kulturgeschichte präsentiert, urteilt lapidar: »Berlin, Paris, München, Wien. Das waren die vier Frontstädte der Moderne 1913«³ –, obwohl er an späterer Stelle seines Buches selbst auf die Avantgarde von Moskau und St. Petersburg hinweist.⁴ Über Petersburg als »Laboratorium der Moderne« hat Karl Schlögel ein ganzes Buch geschrieben,⁵ und gerade aus musikgeschichtlicher Sicht erscheint diese Bezeichnung ebenso treffend wie für Moskau, wo als zentrale Figur Aleksandr Skrjabin wirkte.

In beiden russischen Metropolen schoben sich um 1913 ganz unterschiedliche Zeitebenen der musikalischen Moderne ineinander, wie der Überblick über die Werke aus diesem Jahr zeigt. Das eine Ende des Spektrums wird durch Vertreter der 1850er-Generation wie Anatolij Ljadov markiert, dessen »symphonisches Bild« *Aus der Apokalypse* op. 66 »Stilmerkmale wie die angespannte Expressivität der Melodik, die Harmonik auf der Basis von terzverwandten und übermäßigen Dreiklängen und der offene Schluß mit einer Großterzketten über einem Orgelpunkt«, wie Dorothea Redepenning schreibt, »als ein Stück moderner, zeitgemäßer Musik« ausweisen.⁶ Am anderen Ende steht eine jüngere Avantgarde, die durch Komponisten wie Igor Stravinskij (*Le sacre du printemps*), Sergej Prokof'ev (unter anderem das zweite Klavierkonzert), Nikolaj Roslavcev (*Nocturne* für Oboe, zwei

1 Larry Wolff: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994. Vgl. prägnant hierzu auch Wolffs neueren Aufsatz mit dem schönen Titel *Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort*, in: *Europa und die Grenzen im Kopf*, hg. von Dagmar Gramshammer-Hohl [u. a.], Klagenfurt 2003, S. 21–34.

2 Andreas Kappeler: *Die Bedeutung der Geschichte Osteuropas für ein gesamt europäisches Geschichtsverständnis*, in: *Annäherungen an eine europäische Geschichtsschreibung*, hg. von Gerald Stourzh, Wien 2002, S. 43–55, hier: S. 45.

3 Florian Illies: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2012, S. 42.

4 Ebd., S. 291.

5 Karl Schlögel: *Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909 – 1921*, München [u. a.] 2002.

6 Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 1: Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994, S. 415.

Inga Mai Groote

La Chute de la maison d'Astruc?

Von der Premiere zur Dernière des Théâtre des Champs-Élysées

Als Gründer des neueröffneten, baulich hochmodernen Théâtre des Champs-Élysées (vgl. Abbildung 1) war der Verleger, Impresario und Theaterdirektor Gabriel Astruc (1864–1938) zweifelsohne Mitverantwortlicher für die skandalbegleitete Uraufführung von Igor Strawinskys *Sacre du printemps* durch die Ballets Russes am 29. Mai 1913 und damit für eines der markantesten musikalischen Daten des Jahres, von dem vor allem die Berichte über die Tumulte im Publikum im Gedächtnis geblieben sind – »Das Publikum [...] empörte sich sofort. Man lachte, spuckte, pfiff, ahmte Tierlaute nach«¹. Allerdings war der *Sacre* nicht die Premiere dieses Hauses, die Ballets russes gastierten inzwischen schon zum achten Mal in Paris, und das übrige Programm meldete viel grundlegendere Ansprüche an die musikalische Zeitgenossenschaft an. Das Schicksal des Theaters in diesem Jahr ist von einem aufsehenerregenden Beginn und spektakulärem Scheitern geprägt; nach einer kurzen Frühsommersaison, in der die Ballets Russes nur einen Teil des musikalischen und theatralischen Programms bildeten, nahm es den Spielbetrieb am 2. Oktober mit Gabriel Faurés Oper *Pénélope* wieder auf, musste aber bereits Anfang November Konkurs anmelden. Als vielbeachtete Abschiedsvorstellung wurde am 6. November ein einziges Mal Modest Musorgskijs *Boris Godunov* in französischer Übersetzung gegeben. Diese Unternehmung markiert jedoch nicht nur eine beispielhafte Konstellation, in der das Gelingen eines mondänen und zugleich explizit modernen Projekts auf dem Spiel stand (und misslang), sondern verkörpert in viel grundlegenderer Weise eine Krise und Bestandsaufnahme der französischen Musikkultur,² die – noch ohne den kommenden



Abbildung 1:
Das Théâtre des Champs-Élysées (Hausprospekt)

Krieg ahnen zu können – Rückschau halten und einen eigenen Weg in die Moderne suchen konnte. Besonders eine Durchsicht der Archivalien aus Astrucs Firma erlaubt hier Einblicke hinter die Kulissen, in die ablaufenden Entscheidungsprozesse und Intentionen, aber auch etliche ökonomische und organisatorische Details.³

I – Der »Zeppelin an der Avenue Montaigne«:
Die Schaffung eines Orts der Moderne

Der »Zeppelin« war ein auf das neue Haus gemünztes und auch von Guillaume Apollinaire überliefertes Bonmot des Künstlers Jean-Louis Forain,⁴ das die

L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale, hg. von Liliane Brion-Guerry, Paris 1971, Bd. 1, S. 395–488, pointiert auf die Koinzidenz von *Sacre* und *Pénélope* als Emanationen des Dualismus zwischen französischem Renouveau und russischer Moderne hingewiesen und für eine deutliche Relativierung des *Sacre* plädiert (S. 396).

1 So der oft aufgegriffene Bericht Jean Cocteau: *Le Rappel à l'ordre* (1948), zit. nach Theo Hirsbrunner: *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber 1982, S. 47.

2 Im Hinblick auf Eigenheiten des Stichtjahrs 1913 hat bisher wohl nur Michel Guimar: *Prémices, Attentes et Sacres. Les Jeux et les conflits des tendances musicales et de l'humanisme européen*, in:

3 Hierzu wurden besonders die Dokumente aus Astrucs Archiv verwendet, Paris, Archives nationales (AN), Fonds 409AP und 150MI.

4 Guillaume Apollinaire: *Anecdotes*, préface de Marcel Adéma, Paris 1955, S. 102–104: *L'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées*.

Wolfgang Fuhrmann

Vorbeben der Moderne: Wien, 1913

I – Kakanischer Lokalnarzissmus

»Was uns lockt in andern Städten
 Haben wir ja alles hier!
 Aus Paris die grande Toiletten,
 Aus Madrid den großen Stier.
 Einen echten Lond'ner Nebel
 Kriegt mit Sekt man leicht fürwahr;
 Offizier' mit blankem Säbel
 Sind, wie in Berlin, nicht rar.
 Ja, dies Städteideal
 Ist, ihr hört's, auf jeden Fall,
 Doch ganz international!«¹

Das ist eine Strophe der Arie »Mein Wien« aus Carl Michael Ziehrers Operette *Der Fremdenführer*. Sie erklang am Abend des 18. Januar 1913 im Großen Musikvereins-Saal im Rahmen eines Festkonzerts »anlässlich des 70. Geburtstages und der 50jähr. Berufstätigkeit des k.k. Hofballmusikdirektors und königl. Hofkapellmeisters« Ziehrer. Sämtliche Solisten der Wiener Operettenbühnen waren aufgeboden worden, zu den Gastdirigenten gehörten prominente Komponistenkollegen wie Franz Lehár

oder Oskar Nedbal, und der Programmzettel informierte: »Das Reinerträgnis fließt dem internationalen Musikerheim in Baden bei Wien zu.«²

Nicht nur, weil sie ziemlich am Jahresanfang und in der traditionell lebendigen Faschingszeit stattfand, eröffnet Ziehrers Ehrung hier unseren Rundgang durch das Jahr 1913 im Wiener Musikleben. Der Weg, der den Geehrten auf diesen Gipfel seines Ruhms geführt hatte, wäre nirgendwo anders möglich gewesen als unter den Bedingungen der Habsburgermonarchie.³ 1843 als Sohn eines Hutmachers geboren, verdankte Ziehrer seinen Aufstieg den musikalischen Wirtschaftskriegen des 19. Jahrhunderts: Ein Zerwürfnis zwischen den marktbeherrschenden Tanzkomponisten der Familie Strauss⁴ veranlasste den Verleger Rudolf Haslinger, »auf Suche nach einem Concurrenten« zu gehen,⁵ und so fand und förderte er den noch recht unerfahrenen Ziehrer. Dieser, gegenüber den scheinbar allgegenwärtigen Strauss-Söhnen im Hintertreffen, musste sich einstweilen als Militärkapellmeister verdingen. Und wieder sorgte Johann unfreiwillig für einen Karriereschritt: Als er sich 1878 mit seiner Kapelle überworfen hatte, wählte diese Ziehrer zu ihrem

1 Programm des Fest-Konzerts, Exemplar im Programm-Konvolut »Musikverein« des Theaternuseums Wien, S. 6. Ich bin Daniela Franke vom Theaternuseum für ihre freundliche Hilfsbereitschaft zu großem Dank verpflichtet. Soweit nicht eigens ausgewiesen, folgen alle weiteren Angaben zu den Konzerten im Musikvereinsgebäude dem Konvolut der Programmzettel des Jahres 1913, das im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde als Mikrofilm zugänglich ist. Für die Konzerte im Konzerthaus konnte die Datenbank des Archivs der Konzerthausgesellschaft verwendet werden (<http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche/>, Zugriff am 24. Februar 2013). Die Informationen über die Spielpläne der Opern- und Operettentheater verdanken sich gleichfalls den Spielzettelsammlungen im Wiener Theaternuseum. Im Folgenden verwendete Abkürzungen: GMfr = k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, KH = Konzerthaus, MV = Musikverein, SV = Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, WKV = (Orchester des) Wiener Konzert-Verein(s) (heute Wiener Symphoniker), WPh = Wiener Philharmoniker, WTO = Wiener Tonkünstler-Orchester (heute Tonkünstler-Orchester Niederösterreich).

2 Ziehrer wurde darüber hinaus natürlich auch von den Wiener Operettentheatern geehrt. Das Raimundtheater brachte Ziehrers *Liebeswalzer* (als Festvorstellung am 19. September) und *Der Husarengeneral*, das Carltheater konnte sogar mit einer Uraufführung – *Fürst Casimir* – unter persönlicher Leitung des Komponisten auftrumpfen.

3 Vgl. Constantin von Wurzbach: Art. *Ziehrer, Carl Michael*, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 60, Wien 1891, S. 63–65; Marion Linhardt: Art. *Ziehrer, Carl Michael*, in: *MGG*², Personenteil Bd. 17, Kassel [u. a.] 2007, Sp. 1469–1474.

4 Die gewöhnliche Schreibweise mit »ß« (also mit »scharfem s«, wie man in Wien sagt: Strauß) entspricht nicht der originalen Orthographie (freundliche Mitteilung von Eduard Strauss [III.], Senatspräsident des Oberlandesgerichtes Wien und Urgroßenkel von Eduard Strauss I.). Vgl. auch <http://www.johann-strauss.at/wissen/ss.shtml> (Zugriff am 11. Februar 2013).

5 Dieses und die folgenden Zitate nach Wurzbach, Art. *Ziehrer* (wie Anm. 3).

Tobias Janz

Kastratendämmerung

Wie Medien Nähe und Ferne simulieren

Ostern 1913. Alessandro Moreschi, der letzte Kastrat der Cappella Sistina, geht in Pension. Das kulturelle Gedächtnis erinnert ihn als letzten seiner »Art«, letztes Exemplar einer aussterbenden Gattung, so wie den berühmten »lonesome George« auf seiner Insel des Galápagos-Archipels. Vor allem aber ist es seine Stimme, 1902 und 1904 in einer Reihe von Klangaufnahmen der Grammophone & Typewriter Co., Ltd. konserviert, die uns 2013 aus den magischen Kanälen der digitalen Kommunikation wie eine Botschaft aus einer untergegangenen, exotischen Welt ins Ohr dringt. Die Faszination, die diese Aufnahmen zu einem Mythos des Zeitalters der Grammophonie werden ließ, ist nicht leicht zu beschreiben. Vermutlich beruht sie auf einer Verschränkung unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen: Ist es einerseits die Vorstellung eines sehr späten Ereignisses, die beim Hören der Kastratenstimme irritierend mitschwingt, so irritiert gleichzeitig die klangliche Fremdheit eines Erzeugnisses aus der mediengeschichtlichen Frühzeit der Klangspeicherungstechnik. Die unerwartete Nähe eines Stimmklanges, den man assoziativ mit der Blütephase des Kastratengesangs im Barock oder gar einer gänzlich fernen Kultur wie jener der byzantinischen Spätantike verbinden möchte, bildet zusammen mit der charakteristischen Distanz des frühen Grammophonklanges in Zeiten des digitalen High Definition Audio ein ästhetisches Amalgam, dessen Aura man sich nur schwer entziehen kann. Die zum geflügelten Wort gewordene Aussage Marshall McLuhans, dass das Medium die »Message« (bzw. die »Massage«) sei, trifft hier in doppeltem Sinne. Denn Medien sind sowohl Moreschis Stimme als auch der Tonträger, der sie konserviert. Moreschis Stimme kommuniziert als Kastratenstimme eine Körperlichkeit, die es buchstäblich nicht gibt. Man hört die Stimme eines Körpers, der nicht nur nach dem Tod Moreschis trivialerweise nicht mehr existiert, sondern auch aufgrund seiner künstlich erzeugten physiologischen Anomalie außerhalb

unserer Erfahrungswirklichkeit liegt. Kommuniziert seine Stimme diese auf paradoxe Weise körperlose Körperlichkeit – insbesondere im kehligen Klang des Bruststimmregisters –, so kommuniziert sie in der Art, wie Moreschi die Töne, Vokale, Gesten, Ornamente und Melodien der Musik formt – das Von-unten-Anschleifen der Töne, das Schluchzende, Weinende seines Gesangs –, zugleich den Gestus und die Gefühlsrealitäten der uns nicht mehr zugänglichen Erfahrungswelt des langen 19. Jahrhunderts.

Sowohl das Medium der Stimme, als auch das technische Speichermedium ermöglicht in diesem Fall die Konfrontation mit einem Anderen, mit Fremdem, das deshalb irritierend wirkt, weil es nicht (mehr) Teil unserer Lebenswelt ist. Man kann daran aber umgekehrt auch lernen, was Medien zur Konstituierung dieser Erfahrungs- und Lebenswelt leisten. Denn das Gefühl, in vertrauter Umgebung orientiert und zuhause zu sein, ist nicht zuletzt ein Medieneffekt: der Effekt der uns vertrauten Stimmen, von den Menschen unserer Nähe bis hin zum Soziolekt und Regiolekt der Gruppe, der wir uns zugehörig fühlen. Diese Vertrautheit gilt auch für den Umgang mit Musik, mit der Musik, die wir kennen, die wir mit anderen teilen, die – im Bereich der Interpretation – eine Sprache spricht, die uns vertraut, oder eben fremd ist. Die technischen Speichermedien machen davon keine Ausnahme, auch wenn der Effekt hier vielleicht unterschwelliger ist. Die Entwicklung der Klangspeicherungs- und Reproduktionstechnik der letzten einhundert Jahre lässt sich aber als Beispiel dafür anführen, wie unauffällig Vertrautes durch technische Innovation plötzlich in ein neues Licht geraten und damit fremd werden kann. Die Einführung der CD, der DVD oder der Blu-ray-Disc hat jeweils die Erfahrung eines Zusammenbrechens dessen mit sich gebracht, was man die Natürlichkeitsillusion der Speichermedien nennen kann. Wer in den 1980er Jahren zum ersten Mal eine Digitalaufnahme hörte, dem wurde

Barbara Babic

Luigi Russolos *Die Geräuschkunst*

Wir werden die großen Menschenmengen
besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder
der Aufruhr erregt;
besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige
Flut der Revolutionen in den modernen
Hauptstädten;
besingen werden wir die nächtliche, vibrierende
Glut der Arsenale und Werften, die von grellen
elektrischen Monden erleuchtet werden; [...]
Aufrecht auf dem Gipfel der Welt schleudern wir
noch einmal unsere Herausforderung den
Sternen zu!

(Filippo Tommaso Marinetti,
Manifest des Futurismus)

Unter allen Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts kann der Futurismus sowohl künstlerisch als auch etymologisch am stimmigsten mit dem Begriff der ›Avantgarde‹ in Verbindung gebracht werden.¹ Im Mittelpunkt seiner revolutionär neuen Ästhetik stand von Anfang an nicht nur der radikale Bruch mit der Tradition, sondern auch die Verherrlichung des Krieges (gesehen als ›Hygiene der Welt‹), der Gewalt, des Fortschritts, der Geschwindigkeit, der Dynamik und der modernen Industrie- und Maschinenwelt. Diese Ideen wurden in einer Zeit entwickelt, die von politischen Unruhen und Kriegen geprägt war und deren Echos, neben den ohrenbetäubenden und faszinierenden Geräuschen der modernen Großstadt, auch in den Manifesten der futuristischen Musik wiederhallten.

Kurz nachdem Filippo Tommaso Marinetti am 5. Februar 1909 sein *Manifesto del Futurismo* in der *Gazzetta dell'Emilia* veröffentlicht hatte (zwei Wochen darauf erschien es auf Französisch im

Figaro), machte er sich auf die Suche nach einem Musiker, der die Dynamik des Futurismus auch im Musikbereich entfesseln konnte. Die Wahl fiel auf den italienischen Komponisten Francesco Balilla Pratella, der beauftragt wurde, ein innovatives futuristisches Musikprogramm zu konzipieren. Auftragsgemäß verfasste Pratella das *Manifest der futuristischen Musiker* (Oktober 1910) – in dem er gegen die Konservatorien, die Kritiker, das melodramatische und ›gesangliche‹ Italien wetterte –, das *Technische Manifest der futuristischen Musik* (März 1911) und *Die Zerstörung der Quadratur* (Juli 1912). Diese Manifeste enthielten aber nur allgemeine Konzepte, die Marinetti schon seit langer Zeit formuliert und propagiert hatte, für den musikalischen Bereich – etwa die Konzepte der Maschinenästhetik, der freien Verse, der Dynamik und der Simultaneität.²

Anfang des Jahres 1913 sodann wurde Marinetti bewusst, dass die Idee der ›Musikalisierung‹ des Geräusches in den internationalen avantgardistischen Strömungen schon entwickelt war. Zugleich vermutete er, dass Pratella nicht der richtige Künstler war, um eine Revolution der Musiksprache zu verwirklichen. Da er eine radikale und extreme Kunst verlangte, meinte Marinetti nunmehr in Luigi Russolo (Maler, Schriftsteller, Musiker und von Anfang an begeisterter Futurist) die richtige Persönlichkeit gefunden zu haben, um diese Ideen realisieren zu können. Russolo seinerseits war von einer Aufführung von Pratellas *Inno alla vita* 1913 so begeistert, dass er zwei Tage später in einem Brief an den Komponisten (›Lieber Balilla Pratella, großartiger futuristischer Musiker‹) seine Ideen einer neuen futuristischen Musik formulierte. Dieser Brief, der im März 1913 unter dem Titel *Die*

1 Der Begriff der Avantgarde, der gewöhnlich gebraucht wird, um die gewagtesten und innovativsten künstlerischen und literarischen Phänomene zu definieren, galt ursprünglich als militärische Bezeichnung für denjenigen Truppenteil, der als erster vorrückt und somit mit dem Feind in Berührung kommt.

2 Wie Pratella in seiner Autobiographie (Francesco Balilla Pratella: *Autobiografia*, hg. von Paolo Toschi, Milano 1971) erklärte, stammten viele Konzepte in seinen Manifesten (z. B. musikalische Erneuerung mittels Maschine und Elektrizität) eigentlich von Marinetti, welcher im letzten Augenblick – ohne den Komponisten zu benachrichtigen – Änderungen in Pratellas Texten vornahm.

Florian Illies und Marc Sinan

Komitas, Schönberg, Strawinsky

Eine musikalische Konstellation im Jahre 1913

Arnold Schönberg hält den Atem an angesichts der Unglückszahl 1913.¹ Nicht ohne Grund erfand er die »Zwölf-Ton-Musik« – eine Grundlage der modernen Musik, geboren auch aus dem Schrecken ihres Schöpfers vor dem, was danach kommen würde. Die Zahl 13 kommt bei ihm so gut wie nie vor, als er mit Schrecken feststellte, dass seine Oper über Moses und Aaron 13 Buchstaben haben würde, strich er Aron das zweite a. Schönberg wurde an einem 13. September geboren – und es trieb ihn die panische Angst um, an einem Freitag, dem 13. zu sterben. Aber es half alles nichts. Arnold Schönberg starb an einem Freitag, den 13. Allerdings erst 38 Jahre später. Aber auch das Jahr 1913 hält für ihn eine schöne Überraschung bereit. Ende März 1913 reist Arnold Schönberg nach Wien. Und er wird auch dort so berühmt wie in Berlin. Aber etwas anders, als er sich vorgestellt hat. Im großen Saal des Musikvereins soll er am Abend des 31. März eine eigene Kammer-sinfonie, Mahler sowie Stücke seiner Schüler Alban Berg und Anton von Webern dirigieren. Und Alban Bergs Musik ist es, die für den Eklat sorgte. »Lieder mit Orchester nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg op. 4« hat er in bester Pop-Art-Manier sein Stück genannt – aufgeführt von einem riesigen Orchester und mit größtem Ernst. Das bringt das Publikum zur Weißglut, es wird gezischt, gelacht, mit den Schlüsseln geklappert. Schönberg klopft ab und ruft ins Publikum, er werde jeden Ruhestörer mit Gewalt abführen lassen, worauf es zu Tumulten kommt, Duellforderungen, Ohrfeigen. In der *Neuen Freien Presse* heißt es am nächsten Tag: »Die fanatischen Anhänger Schönbergs und die überzeugten Gegner sind schon zu wiederholten Malen hart aneinandergeraten. Zu einer Szene aber, wie sie sich in dem heutigen Konzert des Akademischen Verbandes

ereignet hat, ist es unseren Erinnerns in einem Wiener Konzertsale kaum je zuvor gekommen.«

Arnold Schönberg reist am nächsten Tag zurück nach Berlin, endgültig in dem Glauben bestätigt, dass 1913 sein Unglücksjahr wird und die Wiener unfassbare Banausen sind. Er empfängt, kaum nach Berlin zurückgekehrt, den Reporter der *Zeit* und erklärt ihm auf herrlich kleinliche und rechthaberische Weise: »Eine Konzertkarte gibt nur das Recht, das Konzert anzuhören, nicht aber, die Vorträge zu stören. Der Käufer einer Karte ist ein Eingeladener, der das Recht, zuzuhören, erwirbt: sonst nichts. Es ist ein großer Unterschied zwischen einer Einladung in einen Salon und der in ein Konzert. Der Beitrag zu den Kosten einer Veranstaltung kann unmöglich ein Recht verleihen, sich unanständig zu benehmen.«

Herr Schönberg schließt seine Unterredung mit den folgenden Worten für sein zukünftiges Verhalten: »Ich habe mir vorgenommen, bei derartigen Konzerten nur dann mitzuwirken, wenn auf den Eintrittskarten ausdrücklich vermerkt ist, dass die Störung der Vorträge nicht gestattet ist.« Dieses Interview ist ein verstörendes Dokument. Die Verfechter der neuen Musik wollen einen Rechtsanspruch auf ungestörte Avantgarde.

Was am Abend des 29. Mai 1913 in Paris im Théâtre des Champs-Élysées zwischen 20 und 22 Uhr geschieht, ist einer der sehr seltenen Momente, bei dem schon die Augenzeugen spüren, dass sie einem historischen Ereignis beiwohnen. Die Uraufführung von Strawinskys *Le sacre de printemps*. Selbst Harry Graf Kessler, der deutsche Diplomat und Dandy ist hin und weg: »Eine ganz neue Choreographie und Musik. Eine durchaus neue Vision, etwas Niegesehenes, Packendes, Überzeugendes ist plötzlich da; eine neue Art von Wildheit in Unkunst und zugleich in Kunst: alle Form verwüstet, neue plötzlich aus

1 Die Passagen zu Schönberg und Strawinsky fußen auf Florian Illies' »1913. Der Sommer des Jahrhunderts« (mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlags).