

kostenlos Werke aus Salzburg bzw. aus Innsbruck leihen. Dies geschieht derzeit im Rahmen einer „kleinen Fernleihe“ über die jeweiligen Bibliotheken. Nach Angleichung der Bibliothekssysteme im Rahmen der österreichweiten Migration (Wave 7) sollen die Bestände in den Lokalsystemen der Universitätsbibliotheken Mozarteum Salzburg und Universität Innsbruck abgebildet und unkompliziert via ISO-Fernleihe bestellbar werden. Dies wird eine weitere Vernetzung der beiden Bibliotheken und eine starke Erweiterung der gegenseitigen Literaturbeschaffungsmöglichkeiten mit sich bringen. Die lokale Kooperation der Institutionen im Haus der Musik Innsbruck wird somit auch über Bundesländergrenzen hinweg ausstrahlen.

Bereits zur Eröffnung des Hauses und der Bibliothek im Oktober 2018 war das Interesse enorm. Auch seither wird die Bibliothek von allen Nutzergruppen sehr gut angenommen. Seit

Öffnung wurden von der Zutrittsanlage über 35.000 Zutritte aufgezeichnet, die Nutzerarbeitsplätze sind mehr als gut ausgelastet, und auch das seit Februar 2020 verfügbare Medienstudio mit umfassenden Möglichkeiten der Notation, Ton- und Videobearbeitung erfreut sich wachsender, derzeit aber natürlich COVID-19-eingeschränkter Beliebtheit. Auch wenn noch nicht alle Prozesse, speziell der Dedublierung oder auch der Retrokatalogisierung historischen Orchestermaterials, abgeschlossen sind, konnte mit der Zusammenführung der Ressourcen am Standort Innsbruck bereits ein starkes Signal im Musikbibliotheksleben Westösterreichs gesetzt werden.

Mag. Lorenz Benedikt ist Leiter der Bibliothek Haus der Musik Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol.

Reiner Nägele Schule für schlaaffe Ohren: *d(#)sonanzen*. Eine neue Konzertreihe an der Bayerischen Staatsbibliothek

Als weitere Konzertreihe neben den seit 2010 jährlich stattfindenden „Werkstattkonzerten“ in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater München etablierte die Bayerische Staatsbibliothek im Mai 2019 ein neues Konzertformat „d(#)sonanzen. Tonkunst der Moderne in Bayern“ in Kooperation mit dem Tonkünstlerverband Bayern e. V. und Tonkünstler München e. V. Hörbar werden Werke der zeitgenössischen Musik, das was noch nicht zu Geschichte geworden ist und was sich somit unserer historischen Bewertung und Selektion entzieht. Dem Zuhörer wird Offenheit und Vertrauen abverlangt und Mut, sich auf allermeist unbekannte Wege zu begeben. Der Lohn ist eine erlebnisreiche, intensive Erfahrung, die im Idealfall unsere ästhetische Träg- und Gewohnheit in aufreger Weise gefährdet.

Während die einmal im Jahr stattfindenden *Werkstattkonzerte* der Bayerischen Staatsbibliothek/1/ in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater München mit der Aufführung selten gehörter oder auch vergessener und für das jeweilige Konzert wieder entdeckter Kompositionen aus unseren Sammlungen und Nachlässen Musikgeschichte im Erklingen lebendig werden lassen, richtet sich der Fokus der vor einem Jahr neu etablierten Konzertreihe der Bayerischen Staatsbibliothek *(d#)sonanzen. Tonkunst der Moderne in Bayern* gerade nicht auf das Geschichtliche, das historisch Bedeutsame oder Marginale, sondern realisiert klingende Gegenwart, zeitgenössisches Musikleben. Hörbar wird, dank der Kooperation mit dem Tonkünstlerverband Bayern e. V. und Tonkünstler München e. V., was eben noch nicht zu Geschichte geworden ist – Teil einer idealisierenden Erzählung also –, und was sich somit noch unserer historischen Bewertung und Selektion entzieht.

Unbestritten zählt die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek hinsichtlich des Umfangs und der Qualität ihrer Bestände an Musikalien aller Epochen bis hin zu den neuesten internationalen

Notenproduktionen zu den weltweit führenden Musikbibliotheken. Ein wichtiger institutioneller Sammelauftrag gilt dabei den künstlerischen und biografischen Quellen von Komponierenden und Musizierenden aus Bayern. Dies ist jedoch nicht nur ein institutioneller Arbeitsauftrag, den es administrativ zu erfüllen gilt. Es ist zugleich und wesentlich ein unverzichtbarer Wissensfundus für die kultur- und mentalitätsgeschichtliche Forschung.

Das Konzept der Reihe

Literatur, so heißt es, kann man ohne den geistigen Boden, auf dem sie entstand, nicht verstehen. Dasselbe gilt für ein Musikstück: Wie es gefügt ist, nach welchen genre- und gattungsspezifischen Prinzipien, mit welcher Wirkungsabsicht, welcher kompositorischen Tradition es verpflichtet ist oder sich verweigert – all dies ist ohne den Genius Loci nur unvollständig zu entschlüsseln. Dieser erweist sich somit fern jeglicher Heimmattümelei als Passepartout zum jeweiligen Milieu, zur gesellschaftlichen Verfasstheit einer Region, zu deren kultureller Prägung. In diesem speziellen Sinne macht das *in Bayern* im Untertitel der Konzertreihe Sinn.

Das erste Konzert der *(d#)sonanzen*-Reihe mit Werken von Gloria Coates (geb. 1938), Dorothee Eberhardt (geb. 1952), Isabel Mundry (geb. 1963) und Katharina Schmauder (geb. 1994) fand am 8. Mai 2019 in der Bayerischen Staatsbibliothek im Lesesaal Musik, Karten und Bilder statt. Es musizierten das Zentaur-Quartett (Katharina Schmauder, Annette Fritz, Marc Kaufmann und Caio de Azevedo) sowie das Flötenduo Elisabeth Weinzierl & Edmund Wächter. Gespielt wurden von Katharina Schmauder *Skin* für Streichquartett (gewidmet Gloria Coates), von Isabel Mundry *No one* für Streichquartett, von Dorothee Eberhardt *EOS* für Flöte und Altflöte und von Gloria Coates *Tuning to (for two flutists)* sowie ein Satz aus dem *String Quartet No. 9 (b)*.

Das zweite *d(#)sonanzen*-Konzert, das auf Grund der Pandemie-Krise vom ursprünglich geplanten Termin, Mai diesen Jahres, auf einen spä-

teren Zeitpunkt verschoben wurde, steht unter dem Titel: *100 Jahre Zwölftonmusik – die Folgen der zweiten Wiener Schule in Bayern*. Der Eintritt wird wiederum frei sein, Ort der Veranstaltung ist abermals der Lesesaal Musik, Karten und Bilder in der Bayerischen Staatsbibliothek. Brigitte Helbig und Andreas Skouras (beide Klavier) sowie Katerina Giannitsioti (Violoncello) werden Werke von Arnold Schönberg, Philippine Schick, Wolfgang Fortner, Fritz Büchtger, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann, Wilhelm Killmayer, Volker Nickel und Johannes X. Schachtner spielen.

Die im ersten Konzert vertretenen vier Generationen von Komponistinnen repräsentierten, zugleich programmatisch für diese Veranstaltungsreihe, vier individuelle künstlerische Konzepte, bei denen auf je unterschiedliche Weise die aus dem Abonnementrepertoire des traditionellen Konzertbetriebs gewohnten Hörstrategien außer Funktion gesetzt wurden, weitgehend jedenfalls. Das zweite Konzert setzt diesen Anspruch in gleichfalls erfahrungsreicher Weise fort.

Mehr als die höchst anspruchsvolle interpretatorische Leistung steht bei *(d#)sonanzen. Tonkunst der Moderne in Bayern* die komponierte Musik selbst im Mittelpunkt, ihr je spezifischer, personalisierter Stil, ihre Originalität, die individuelle Formgestaltung und das Klang gewordene handwerkliche Können; nicht der routinierte Vergleich interpretatorischer Leistungen von stilistisch vertrauten musealen Konserven. Dies ist unzweifelhaft zugleich Stärke und Achillesferse der modernen Tonkunst: Das prinzipielle Aufkünden der auf Tradition fußenden symbolischen Interaktion zugunsten eines im Konzertgeschehen geforderten Urvertrauens in den privatmythischen Gestaltungswillen der Künstlerinnen und Künstler. Aber nur auf diese Weise ist die geforderte Freiheit der Kunst möglich, die immer zugleich auch die Freiheit des Skandalösen und Missverständlichen ist oder zumindest sein kann. In einer Zeit, in der es immer wichtiger wird, dass sich alle Menschen in einem Museum oder Konzertsaal gerecht vertreten und außerdem wohl fühlen, wird es umso schwieriger, die Autonomie der Kunst als Eigenwert zu verteidigen.



„Die berühmten Streicher-Glissandi in einigen Werken von Gloria Coates etwa, bei deren Produktion den Geigern nicht selten, nach eigenem Zeugnis, die Finger brennen, ja geradezu schmerzen, sind eine Erfahrung von Körperlichkeit, die sich dem Zuhörer unmittelbar mitteilt.“

Foto: Bayerische Staatsbibliothek / ÖA

Autonomie und Freiheit

Tonkunst der Moderne: Gemeint ist damit keineswegs jedwede Art von Musik, die in der Gegenwart oder in der noch nicht historisch gewordenen nahen Vergangenheit entstanden ist, sondern eine Musik, die unserer Gegenwart in spezifischer Weise angemessen ist; eine Musik also, die heute zu erklingen legitimiert ist. „Denn in der Kunst“, so Theodor W. Adorno, Hegel zitierend, „haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern ... mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun“/2/. Der laut Wikipedia „bedeutendste Theoretiker“ der neuen Musik nach 1945, auf jeden Fall einer der einflussreichsten, Heinz-Klaus Metzger, zog aus Adornos Hegelzitat den radikalen Schluss: „Der Stachel ist deshalb das Wesentliche“/3/.

Zugegeben, ein durchaus problematischer Ansatz. Neue Musik kultiviert ja prinzipiell die Abweichung. „Von revolutionärem Geist und Willen kann

Musik glaubwürdig zeugen, indem sie ihren bislang geläufigen Kommunikationsbereich nicht bloß erweitert, humoristisch umstülpt oder in irgendeiner bekannten und unbekanntem Richtung verfremdet, sondern indem sie anhand konkreter Alternativen Kommunikation selbst aufs Spiel setzt und Reflexion und kritisches Verhalten nicht bequem vorexerziert, sondern mit aller Konsequenz herausfordert“/4/, so Helmut Lachenmann, der – an anderer Stelle – fordert: „Dem Gemeinplatz, ‚Kunst darf alles, außer langweilen‘ halte ich entgegen: Kunst muss nichts, außer: Sie muss provozieren.“/5/ Doch indem der Konventionsbruch zur Norm wird, führt er sich selbst ad absurdum.

Ein weiteres: Die gewünschte Autonomie und Freiheit der Kunst steht erfahrungsgemäß im Widerspruch zu den Mechanismen der Kulturindustrie. „Man kann sagen, dass sich im Bereich der Kunst das kommerzielle Denken im heutigen West-Europa nach amerikanischem Vorbild in einer früher nie dagewesenen Weise etabliert



(v.l.n.r.) Edmund Wächter, Elisabeth Weinzierl, Dorothee Eberhardt, Gloria Coates, Katharina Schmauder, Annette Fritz, Marc Kaufmann, Caio de Azevedo.

Foto: Bayerische Staatsbibliothek / ÖA

hat. Mitten in unserer äußerlichen Freiheit leben wir unter der Diktatur des Kommerzes"/6/, lautet die Diagnose der Dirigenten und Komponisten Hans Zender. Der Kanon des Verbotenen scheint dabei „darauf abzuzielen, die Hörbarkeit der Musik zu erschweren, sich dem Markt zu entziehen“, indem sie sich „den Konventionen der populären Musik verweigert“ und mehr oder weniger konsequent „die Dur-Moll-Tonalität, regelmäßige Rhythmik, eine auf dem Konsonanz-Dissonanz-Gefälle basierende Harmonik, Wiederholungen jeglicher Art und großräumige Melodik ausgrenzt“./7/

Gloria Coates, unter den vier Komponistinnen im Kontext der am Premierenabend der Konzertreihe präsentierten Werkauswahl diejenige mit der radikalsten Tonsprache im Streichquartett, brachte es in einem Gespräch exemplarisch auf den Punkt: „Meine Musik besitzt beides: die Offenheit, neue Klänge und Formen zu entdecken, aber auch die Strenge, Regeln zu benutzen, um diese Klänge zu

zügeln“/8/. Ohne bequem zu sein, wäre zu ergänzen, bis an die Grenzen der Aufnahmefähigkeit des Hörers. Glissandi, Mikrotonalität und formale Stagnation verweigern immer wieder „dem Ohr die gewohnte Orientierung“/9/. Dagegen steht etwa das kompositorische Credo von Katharina Schmauder als Vertreterin einer wesentlich jüngeren Generation, die für ihr eigenes künstlerisches Schaffen und zugleich mit repräsentativem Anspruch einen Stilpluralismus beschwört: „Ich persönlich wüsste niemanden, der sich noch voll und ganz mit der Neuen Musik identifiziert – gerade auch mit dem Serialismus und seinen Folgen und überhaupt mit der Ästhetik eines Adorno oder der Idee, man dürfe nach dem zweiten Weltkrieg nicht mehr so schreiben wie davor. Eigentlich wollen alle Komponistinnen und Komponisten, die ich kenne, Kontakt zu den Menschen, wollen Austausch mit anderen Musikrichtungen, auch mit der Popkultur, statt im hermetisch abgeriegelten Elfenbeinturm nur um sich selbst zu kreisen, ein

System zu bedienen, das nur sich selbst dient und einem abstrusen Wettstreit um ‚Neues‘ zu frönen. Die jüngere und jüngste Generation folgt da eher wieder dem musikantischen Instinkt.“/10/ Exakt dieses Spannungsfeld, gefügt aus der Vielfalt an kompositorischen und ästhetischen Konzepten ist es, das in der *d(#)*sonanzen-Reihe hörbar, ja mehr noch: erlebbar wird.

Ästhetik des Performativen

Dissonanzen als Leitmotiv? Das meint keineswegs schräge Klänge, oder im umgangssprachlichen Sinne Unstimmigkeiten, Differenzen, vielleicht sogar Streit. Der Begriff ist im strengen Sinne kompositionstechnisch zu deuten, als auflösungsbedürftige Tonkombination. Und das meint Spannung, Erwartung statt Erfüllung und Bestätigung. Eine Spannung, die – wie im Konzert mit historischer Musik allgemein üblich – nicht vorrangig einer Interpretationserwartung geschuldet ist, z. B. ob die Interpreten nun treffsicher und die Tempi angemessen sind oder nicht; oder der Erwartung eines stilgeschichtlichen Urteils, ob dieser oder jener Zeitgenosse eines berühmten Komponisten diesem in der schöpferischen Originalität das Wasser reichen kann. Es geht vielmehr um basale Kunsterfahrungen, auch und gerade hinsichtlich dessen, was in der geformten Gestaltung von Musik möglich ist, Utopisches und Dystopisches. „Die Kontingenz einer Aufführung zeitgenössischer Musik bringt es unter Umständen mit sich, dass etwas passieren kann, was nicht passieren sollte. Eine Aufführung von ihrer Ereignishaftigkeit her zu denken, bedeutet deshalb, in der gleichzeitigen Anwesenheit nicht lediglich die mediale Bedingung der Rezeption zu erkennen, sondern im Vollzug des Ereignisses etwas entstehen zu sehen, was nicht vorgefertigt oder lediglich zur Kenntnis zu nehmen wäre.“/11/

Es ist eine Ästhetik des Performativen als Gegenpol zum gewohnt Semiotischen, die in dieser Konzertreihe für das Hörerleben wesentlich ist. Entscheidenden Anteil an der Präsenz der Aufführungsereignisse hat in diesem Rahmen deshalb

beispielsweise die besondere Körperlichkeit, mit der die Instrumentalisten agieren müssen, um anspruchsvolle spieltechnische Anforderungen überhaupt realisieren zu können. Die berühmten Streicher-Glissandi in einigen Werken von Gloria Coates etwa, bei deren Produktion den Geigern nicht selten, nach eigenem Zeugnis, die Finger brennen, ja geradezu schmerzen, sind eine Erfahrung von Körperlichkeit, die sich dem Zuhörer unmittelbar mitteilt. Ebenso in manchen von Helmut Lachenmanns Werken, nur drei Jahre älter als Coates und als Komponist vertreten im zweiten Konzert der Reihe: „Die Schönheit der Musik ist für mich untrennbar an das Niveau der Anstrengung gebunden“/12/. Lachenmann gilt als einer der wichtigsten Komponisten der neuen Musik. Die Zahl der Schriften, in denen er sein künstlerisches Ethos als „Verweigerer“ (im Urteil seiner Kritiker) rechtfertigt, ist Legion. Doch zugleich gilt: Begriffliche Vermittlung vermag den Weg zum musikalischen Verstehen zwar erleichtern, dieses aber nicht erzwingen. „Ich misstrauere jeder künstlerischen Ausdrucksform, die für das, was sie tut oder leistet, ein Manifest braucht“, kritisiert der Komponist und Münchner Hochschulprofessor Matthias Pintscher, Jahrgang 1971, solchen Erklärungswillen: „Es ist eine Sache allein des Rezipienten, einen Wert zu erkennen oder ihn von außen zu erlauschen. Insofern stellt sich für mich nicht die Frage, ob etwas stachlig ist oder ob man als schaffender Mensch so etwas suchen muss, um das Schaffen zu rechtfertigen“./13/

Die neue Konzertreihe liefert sicherlich auf diese Frage keine eindeutige Antwort; dies gilt es als Zuhörer auszuhalten. Die programmatische Ausrichtung an einer *Tonkunst der Moderne* lässt sich aber durchaus als eine Schule für „schlafte Ohren“ verstehen, wie Charles Ives das verwöhnte und zugleich völlig passive Konzertpublikum um 1900 bezeichnete, gegen dessen Hörgewohnheiten er mit seiner eigenen Musik aufbegehrte, die den Hör- und Empfindungsmuskel trainieren sollte./14/

Dr. Reiner Nägele leitet seit 2009 die Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek.

- 1 Eine Chronik der *Werkstattkonzerte* ist zu finden unter www.bsb-muenchen.de/sammlungen/musik/aktuelles-veranstaltungen/#c1464 (zuletzt abgerufen am 1.4.2020).
- 2 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 1.
- 3 „Wo bleibt das Negative? Die neue Musik zwischen Verweigerung und Wohlgefallen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 164 (2003), H. 6 *Musik & Politik* (November–Dezember), S. 20–24, hier S. 20.
- 4 Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 98.
- 5 Wo bleibt das Negative?“ (wie Anm. 3), S. 24.
- 6 Hans Zender: „Was kann Musik heute sein?“ (1988), in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden u. a. 2004, S. 145–156, hier S. 147.
- 7 Frank Hentschel: „Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 171 (2010), H. 5 *Soziotop Neue Musik* (September–Oktober), S. 38–42, hier S. 42.
- 8 Gisela Maria Schubert: „Meine Musik ist meine abstrakte Autobiographie“. Gespräch mit Gloria Coates“, in: *Gloria Coates*, hrsg. von Franzpeter Messmer im Auftrag des Tonkünst-

- lerverbandes Bayern e. V. im DTKV, Tutzing 2012 (Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert, Bd. 54), S. 19–40, hier S. 38.
- 9 Wolfgang Rathert: „Im Zwischenreich. Gedanken zum geschichtlichen und ästhetischen Ort der Streichquartette von Gloria Coates“, in: *Gloria Coates* (wie Anm. 8), S. 79–91, hier S. 88.
- 10 Stephan Reimertz: „Ein Moment mit ... Katharina S. Müller, Komponistin und Violinistin“, in: *Feuilletonscout* (1. Februar 2017); www.feuilletonscout.com/ein-moment-mit-katharina-s-mueller-komponistin-und-violinistin/ (zuletzt abgerufen am 1.4.2020).
- 11 Jens Roselt: „4'33'“. Das Konzert als performatives Moment“, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hrsg. von Martin Tröndle, Bielefeld 2009, S. 113–123, hier S. 116 f.
- 12 Helmut Lachenmann: „Selbstportrait 1975“, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966* (wie Anm. 4), S. 154.
- 13 „Wo bleibt das Negative?“ (wie Anm. 3), hier S. 21.
- 14 Wolfgang Rathert: „The Rest is Listening. Zu einer Geschichte des Hörens in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 164 (2003), H. 6 *Musik & Politik* (November–Dezember), S. 14–17, hier S. 16.

Jürgen Schaarwächter Wiederentdeckt, aber nie verloren. Zu den Reger-Handschriften in der Prager Konservatoriumsbibliothek

Die Wiederentdeckung der Originalhandschriften von Max Regers Werken für Violine, Viola und Violoncello op. 131a–d stellt eine kleine Sensation dar. Diese späten Werke für Solostreicher der Jahre 1914 und 1915, deren letztes erst posthum erschien, waren bislang nur aus den Erstdrucken bekannt, und eine wissenschaftlich-kritische Edition auf Basis aller Quellen war schon lange ein Desiderat. Die in Prag wiederentdeckten Manuskripte geben wichtige Auskünfte zum Revisionsprozess der Kompositionen. Gerade im Falle der Bratschensuiten op. 131d, die 1916 ohne Regers finale Korrekturen posthum im Druck erschienen, geben uns Stichvorlagen und das ergänzende Manuskript der ersten Suite wichtige Hinweise zum Wissen um den Komponistenwillen.

Häufig sind wir vor allem von Cellisten gefragt worden, ob man anhand von Max Regers Manuskripten nicht bestimmte musikalische Entscheidungen in den Cellosuiten op. 131c überprüfen könnte. Diese Manuskripte, zusammen mit einigen anderen, hatte Reger dem Musikverlag N. Simrock bzw. seinem Geschäftsführer Dr. Richard Chrzescinski zum Geschenk gemacht.^{1/} Offenbar waren bei der Veräußerung der Reger-Bestände des Simrock-Verlages an C. F. Peters im Sommer 1928 diese Stichvorlagen nicht Teil des Vertrages.^{2/} Manuskriptrecherchen in den ersten Jahrzehnten nach Gründung des Max-Reger-Instituts führten nur zu einer Teilerkenntnis. In einem Brief an das Max-Reger-Institut vom 25. Februar 1955 teilte Erich Auckenthaler, ein Sohn von Else Auckenthaler-Simrock, mit, dass die Manuskripte in Chrzescinskis Privatbesitz verblieben und vermutlich nach Prag gelangt seien.^{3/} Dennoch kam man mit der Suche nicht weiter, nicht zuletzt weil die Informationspolitik mancher Institutionen im Ostblock nicht immer besonders offen gegenüber Anfragen aus dem kapitalistischen Westen