



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Neue Musik in Österreich um 2000“

Verfasserin

Koller Nina-Maria

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 316
Musikwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Der größte Dank gebührt meinen Eltern Annelies und Peter Koller, da das Studium und folgend auch diese Abschlussarbeit ohne ihre Liebe, ihren Rückhalt und auch ihrer finanziellen Unterstützung nie möglich gewesen wäre.

Meinen Schwestern Sandra und Eva danke ich für ihre große und schöne Unterstützung in meinem bisherigen Leben.

Herzlichen Dank an meine Großeltern.

Meiner Betreuerin Frau Dr. Margareta Saary danke ich ganz herzlich für ihre Hilfestellungen und ihr Interesse an meinem Thema.

Dem Komponist Wolfram Wagner und der Komponistin Katharina Klement danke ich für das interessante und konstruktive Gespräch.

Max – danke für dich und dafür, dass ich durch dich weiß, dass die Idee gut ist und die Welt bereit.

Herzlichen Dank an meine KorrekturleserInnen Mag. Sarah Themel, Mag. Sandra Haberl, Alessa Bruckner und DI Karlhans und Sandra Ogertschnig und dafür, dass ihr Interesse nie nachließ.

Ganz besonderer Dank gilt auch meinen Freunden, die mich tagtäglich inspirieren und glücklich machen.

gegenwart

schaftt

gesellschaft

wer gegenwartskunst aufschiebt, vertagt seine vernunft

wer die gegenwart vergisst, verzichtet auf die zukunft

kunst schafft heute, worauf die gesellschaft morgen

gründet und was sie erst übermorgen versteht

kunst aushungern heißt demokratie schwächen

die politik muss die kunst fördern, ohne etwas von ihr zu fordern

kunst ist nicht quantifizierbar und allein der versuch schon ein zeichen von kulturlosigkeit

einen kapitalen fehler macht, wer der gegenwartskunst das kapital entzieht

die kultur eines landes, bemisst sich an der existenz seiner künstler

die freiheit der kunst ist eine bedingungslose bedingung

die unabhängigkeit der kunst ist heute wieder in gefahr

ich fordere erneut ein ministerium für gegenwartskunst

ein ministerium für gegenwartskunst würde österreich weltweites aufsehen und ansehen bringen

peter noever

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	9
I. EINLEITUNG	11
I.1. Die Zeit um 1800	11
I.1.1 Historischer Überblick der Zeit von 1789 bis 1820	11
I.1.2 Die musikalische Revolution in Paris	15
I.1.3 Die musikalische Revolution in Mitteleuropa und Österreich	17
I.2. Die Zeit von 1814 bis 1900	20
I.2.1 Historischer Überblick	20
I.2.2 Die Musik in der Zeit von 1814 bis 1889	22
I.2.2.1 Die Romantik	23
I.2.2.2 Biedermeier	25
I.2.2.3 Realismus	25
I.2.2.4 Historismus	26
I.2.2.5 Nationalismus	27
I.2.3 Die wichtigsten Komponisten und ihre Veränderungen bis 1900	27
I.3. Das 20. Jahrhundert	31
I.3.1 Historischer Überblick von 1900 bis 2000	31
I.3.2 Komponisten und Stile im 20. Jahrhundert	32
I. 4 Situation und Problematik der zeitgenössischen Musik und der österreichischen Komponisten von 1946 bis 1955	35
I.4.1 Problematik der österreichischen, zeitgenössischen Musik	35
I.4.2 Position und Probleme der zeitgenössischen Komponisten von 1946 bis 1955	39
I.5. Fazit	43
II. INTERVIEWS	44
II.1 Methodik und Vorgehensweise der Interviews	44
II.2 Konsolidierte Fassung der Interviews	46
II.3 Fazit	70
III. CONCLUSIO	73
IV. ANHANG	76

V. LITERATURVERZEICHNIS	79
VI. CURRICULUM VITAE	83
VII. ABSTRACT	84

VORWORT

Der Komponist in der Zeit des 21. Jahrhunderts ist nicht mehr der, den manche Menschen in den Köpfen haben. Viele, mit denen ich persönlich gesprochen habe, denken, wenn sie den Komponisten beschreiben sollten, an den typischen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Auch auf die Frage, wie denn der zeitgenössische Komponist seinen Lebensunterhalt verdient und an welchem Ort er wirkt, gehen die Vorstellungen sehr in das romantische Zeitalter.

Im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Studiums lernt man, wie der Komponist des 20. und 21. Jahrhunderts wirkt und welchen Stil der/die KomponistIn verfolgt. Aus Zeitgründen fokussiert man sich aber hier auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mehr und mehr Beachtung in der musikwissenschaftlichen Forschung findet. Doch was passiert genau jetzt - in der Gegenwart? Wo sind die österreichischen KomponistInnen der heutigen Zeit zu finden und wie leben sie? Wie gehen sie mit ihrem Erbe um und wo ist ihr Stellenwert in der Gesellschaft?

Das Anliegen dieser Arbeit ist den/die Komponisten/Komponistin sichtbar und greifbar zu machen. Der/Die KomponistIn hat sich gewandelt und ist nicht mehr der Künstler, der er/sie im 19. Jahrhundert noch war.

Nach einer Einleitung, die den geschichtlichen Verlauf der KomponistInnen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ans Ende des 20. Jahrhunderts zeigen wird und sich auf das gesellschaftliche und kompositorische Leben und deren Stile fokussieren wird, werden heutige KomponistInnen die von mir ausgewählten Fragen beantworten. Die Fragen spezialisieren sich einerseits auf die Vergangenheit und ihren Umgang mit dieser und ob jene allgemein überhaupt eine Rolle spielt und in irgendeiner Weise heute noch immer erkennbar und beeinflussend wirkt. Andererseits werden Fragen gestellt, die sich auf die Lebensumstände des/der Komponisten/Komponistin beziehen. Wie verdienen sie sich ihren Lebensunterhalt und welche Unterstützungen gibt es in Österreich? Wie reagieren sie auf gesellschaftskritische Umstände oder reagieren sie überhaupt darauf? Wo stehen die KomponistInnen im 21. Jahrhundert? Wie sehr wollen sie eine Stellung beziehen, wenn sie auf Angebot und Nachfrage stoßen und welche Rolle spielt das Marketing ihrer Labels und Verlage?

Durch konstruktive Gespräche mit dem Komponisten Wolfram Wagner und der Komponistin Katharina Klement, wurde mit dieser Arbeit versucht, Antworten auf diese

Fragen zu finden. Durchgeführt wurden diese Gespräche einzeln und im Zeitraum von Februar bis März 2009.

Weiters wurde ein Interview mit dem Komponisten Bernhard Lang durchgeführt, der aber die Veröffentlichung des Selben nicht zustimmte. Durch diesen Umstand danke ich Wolfram Wagner und Katharina Klement umso mehr, dass sie souverän über ihr Schaffen reflektieren können.

Im Abschluss wird auch der von mir erarbeitete Fragekatalog angeführt, durch den ich mir ein gutes Bild des/der Komponisten/Komponistin am Anfang des 21. Jahrhunderts machen konnte.

Im Folgenden wird weitgehend die männliche Form als geschlechtsneutral verwendet werden. Dies dient nur der besseren Lesbarkeit des Textes und soll keinerlei Diskriminierung zum Ausdruck bringen.

I. EINLEITUNG

I.1. Die Zeit um 1800

I.1.1 Historischer Überblick der Zeit von 1789 bis 1820

Im folgenden Kapitel wird zuerst ein kurzer Überblick über die historischen Ereignisse und Umbrüche gegeben, um die Veränderungen und deren Folgen zu veranschaulichen.

Am Beginn des 19. Jahrhunderts war die Welt von einigen Umbrüchen geprägt. Der monarchische absolute Staat geriet ins Wanken und immer mehr Stimmen forderten Rechte für das Volk. Während der österreichischen Habsburgermonarchie in der Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog sich eine geistige, wirtschaftliche und gesellschaftliche Änderung. Maria Theresia und später ihr Sohn Joseph II. reformierten die bisherig geltende Staatsform, indem sie die universal wirksame Reichsidee durch eine Staatsidee ersetzten. Die dadurch entstandene Personalpolitik legte den Grundstein für die Bildung einer bürgerlichen Beamtenschicht. Das Bürgertum wurde zum Sinnbild der Neuerungen im österreichischen Staat.¹

Als ausschlaggebend für diese Veränderungen in Europa kann die französische Revolution 1789 gesehen werden. Die Rolle der Komponisten von Frankreich und Mitteleuropa werden später noch genauer erörtert.

Ab 1792 regierte Franz I. von Habsburg. Unter seiner Herrschaft, teilweise auch schon vor ihm durch seinen Vater Leopold II, wurden die politischen Reformen und Aktionen von Joseph II. zum großen Teil wieder eingestellt. Es bleibt zu sagen, dass der politische Wechsel sich auf Grund finanzieller Notgründe und dem damit einhergehenden „Gunstaufbaus“ zu Adel und Kirche erklären lässt. Die Notgründe zerstörten nicht nur die Hoffnungen auf Besserstellung der Mittel- und Unterschichten, sondern machten den Einfluss von Adel und Kirche wieder stärker.²

Nach Albrecht-Weinberg³ waren es in Österreich vor allem die Jakobiner, die aufgrund der

¹ Vgl. Albrecht-Weinberger, Karl: *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit auch in Österreich? Auswirkungen der Französischen Revolution auf Wien und Tirol*, 1989, 124.

Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. S. 180 f.

² Vgl. ebda. S. 183

französischen Revolution Platz für ein revolutionäres Gedankengut geschaffen haben. Zuallererst waren es Zusammenkünfte von ähnlich denkenden, natürlich demokratisch gesinnten Leuten, die die Geschehnisse in Frankreich sehr genau beobachteten. Später wurden diese Treffen zu jakobinischen Versammlungen, während derer am Kaiser und vor allem aber auch an der Regierung Kritik geübt wurde. Aufgrund der offenen und vom Staat geforderten Verfolgung der Jakobiner gab es einen Rückzug der Versammlungen in den privaten Bereich. Größtenteils waren die Mitglieder der Jakobiner Anhänger der ehemaligen josephinischen Reformen und somit beamtete Staatsdiener in den verschiedensten hierarchischen Stufen dieses Systems, wie Ärzte, Lehrer, Militärangehörige, Professoren, Studenten, Handwerker, Schriftsteller oder Musiker.

Unbedingt zu erwähnen ist Franz Hebenstreit von Streitenfeld, der einer der führenden Köpfe in der Wiener Bewegung gewesen ist und das von ihm verfasste lateinische Lehrgedicht „Homo Hominibus“.⁴ Dieses steht für die Enteignung der Mächtigen und der Besitzer, sowie für die Gründung eines Staates, der für Grundprinzipien wie Harmonie, Gleichheit und Frieden steht. Unter Anderem verfasste er, gemeinsam mit seinem Mitstreiter Hauptmann Beck, ein „Eipeldauerlied“, das darauf hindeutet, dass *„Hebenstreit in der Französischen Revolution eine große Handlung der Gerechtigkeit sah, da sich die unterdrückte Schicht der Bevölkerung zu ihrer natürlichen Menschenwürde emporschwingt und ihre Unterdrücker zur Rechenschaft zieht.“*⁵

Die Wiener Jakobiner verfassten viele Lieder, Gebete und Gedichte sowie Katechismen, welche für das Volk bestimmt waren und von diesem gelesen werden sollten. Dies stellte sich als schwierig heraus, da die Veröffentlichung illegal und vom Hof verboten war.

„Diese Formen waren unter der Bedingung der Illegalität – das Hofdekret vom 21. Dezember 1792 und das am 9. Februar 1793 erlassenen Bücherverbot verhinderte jede revolutionäre publizistische Breitenwirkung – noch am ehesten geeignet, den wenn auch nur bescheidene politisch-sozialen Wünschen der Bauern, Handwerker, Gesellen, Soldaten und Studenten zu artikulieren. Im Vordergrund ihrer Thematik standen neben sozialen Problemen, besonders Fragen des Friedens, für den die Jakobiner mit Nachdruck eintraten, da der Krieg nach ihre Überzeugung nur dem

³ Vgl. Albrecht-Weinberger, Karl: *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit auch in Österreich? Auswirkungen der Französischen Revolution auf Wien und Tirol*, 1989, 124.

Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum S. 183 f..

⁴ Vgl. ebda. S. 183 f.

⁵ ebda S. 184

Herrscher Vorteile bringe, während das Volk durch sinnlose Gemetzel auf den Schlachtfeldern, durch Hunger und Teuerung zu leiden hätte.“⁶

Es lässt sich beobachten, dass eine grundlegende Aufbruchsstimmung auf Seiten der Bürger vorherrschte. Wobei unbedingt zu beachten ist, dass es innerhalb und zwischen den Ständen zu verschiedenen „Spannungen“ gekommen ist. Innerhalb der Stände waren es Spannungen ökonomischer und kultureller Art, zwischen den Ständen vor allem unterschiedliche ideologische, gesellschaftliche und politische Anschauungen, die zu Konflikten führten.⁷

Es bildeten sich „Zirkel“ und „Kreise“ von Künstlern wie Literaten und Musikern, die ihre Meinungen veröffentlichten und publizierten. Künstler, wie Goethe und Schiller, die sehr vom Adel profitierten, waren teils „angewidert von der entwürdigenden Art, in welcher der Adel und der Monarch behandelt wurden“.⁸

Politische Reflexionen publizierte keiner der beiden. Schiller jedoch versuchte durch ästhetische und politische Briefe seine Meinung zu veröffentlichen. Er beschrieb in seinem Werk „Briefe über die ästhetische Erziehung der Menschen“ die Bedingungen, für eine freie und charakteristische Menschheit.

„Der dynamische Staat kann die Gesellschaft bloß möglich machen, indem er die Natur durch die Natur bezähmt; der ethische Staat kann sie bloß (moralisch) notwendig machen, indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft; der ästhetische Staat allein kann sie wirklich machen, weil er den Willen als Ganzes durch die Natur des Individuums vollzieht.“⁹

Die Bilanz der französischen Revolution war die Aufhebung der unfairen Hierarchien der Gesellschaft, die durch ein „Prinzip der Gleichheit“ ersetzt werden sollten. Ein wichtiger Punkt war die Glaubensfreiheit, die den bewusst gelenkten Glauben der vorstehenden Monopole abschwächte und zumindest zu einer bewussten Überlegung in den Reihen der

⁶ Albrecht-Weinberger, Karl: *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit auch in Österreich? Auswirkungen der Französischen Revolution auf Wien und Tirol*, 1989, 124. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum S. 185

⁷ Vgl. Schulin, Ernst: *Die französische Revolution*. München 1988. S. 144

⁸ Vgl. ebda. S. 186

⁹ Pothast, Ulrich: *Durch die Schönheit zur Freiheit gelangen*. In: *Was hat die Französische Revolution für Musik und Ästhetik bewirkt?* Hg. Günther Katzenberger. 1989. S. 11

„neuen“ Bürger führen konnte. Die Glaubensfreiheit führte zu einer Trennung zwischen Staat und Kirche. Der Startschuss für die Meinungsfreiheit war durch die Glaubensfreiheit gegeben und die plötzliche Verbreitung revolutionärer Presse zeigte, dass die Revolution den Zeitgeist traf und die Bevölkerung sowie ihre „neuen“ Schichten bereit für diese Veränderungen waren.¹⁰

Der Wiener Revolutionär und Jakobiner Andreas Riedel kritisierte, dass die Revolution elitär war. In seinen Verhörprotokollen forderte er eine Gleichstellung der Menschen, die von der untersten Schicht ausgehen sollte. Menschen, denen die Revolution Vorteile und allgemeine Verbesserungen bringen sollte, mussten diese fordern. Laut dem Wiener Jakobiner Abbè Paul Strattmann¹¹ waren die Voraussetzungen für eine Revolution eigentlich nur in Frankreich gegeben und konnten nicht einfach auf Österreich umgelegt werden, da die regierende Monarchie eine multinationale war. Die radikalen-demokratischen Jakobiner, die die eigentlichen Fürsprecher der französischen Revolution und ihrer Grundideen waren, sind in Wien eine verfolgte Minderheit gewesen. Ihre Ideale konnten sich in Österreich, zumindest auf höchster Ebene, „noch“ nicht durchsetzen.¹²

In Wien verankerten sich der Sieg Napoleons und die teils aufbrausenden Methoden der Revolution in den Köpfen der Menschen. Nahezu in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens änderten sich die Meinungen und Anschauungen grundlegend. Die Rolle des Komponisten vor 1789 war dadurch definiert, dass der Musiker fast ausschließlich bei der oberen Schicht angestellt war und in deren Auftrag komponierte. Gab es solche „Dienstverhältnisse“ zum Kaiserhof nicht, blieben den Komponisten nur wenige Möglichkeiten für die erfolgreiche Ausübung ihres Berufes. Der Adel und die Kirche spielten für sie die bedeutendste Rolle. Komponisten dieser Zeit profitierten von deren „Hilfestellung“.¹³

¹⁰ Vgl. Vovelle, Michel: *Die französische Revolution – Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*. Rom 1979. S. 51 ff.

¹¹ Vgl. Albrecht-Weinberger, Karl: *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit auch in Österreich? Auswirkungen der Französischen Revolution auf Wien und Tirol*, 1989, 124. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum S. 190

¹² Vgl. ebda. S. 190

¹³ Vgl. Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991. S. 238

I.1.2 Die musikalische Revolution in Paris

In den Jahren 1789 bis 1794 vollzog sich ein grundlegender „Funktionswandel“ im musikalischen Leben der Komponisten. In Paris bildete sich eines der ersten im Dienst der Revolution stehenden „conservatoire de musique“, indem 105 lehrbeauftragte Musiker und Komponisten Arbeit fanden, die nicht im Dienst des Hofes oder der Kirche standen und somit frei und unabhängig arbeiten konnten. 1793 wurde in Paris auch ein Staatsverlag für Musik gegründet, welcher Noten zu revolutionierender Musik veröffentlichte.¹⁴

Die Produktion und die Rezeption von Kunst änderten sich während der Revolution entscheidend. Durch die historischen Ereignisse wurde die Kunst für die Öffentlichkeit zugänglich. Am Anfang wusste man nicht, wie man mit einer Form umzugehen hatte, die bis dahin meist einer anderen Schicht vorbehalten war. Die Kunst war eine Darstellungsmöglichkeit der entmachteten Schicht, somit entstand das Problem, wie man mit diesen neuen Formen im „revolutionären“ Sinn leben sollte. Ein Bestreben war es neue Wege zu finden, die sich vermehrt mit der Beziehung der Kunst zum Volk beschäftigten.¹⁵

Mit Ausbruch der französischen Revolution tauchten vermehrt Märsche, Tänze, Volksopern und Hymnen auf, die für das Volk geschrieben wurden. Für den Stellenwert des Komponisten bedeutete die französische Revolution eine Rangerhöhung ihres Berufes. Komponisten wie Luigi Cherubini, Henry Berton, Francois-Joseph Gossec und viele mehr waren plötzlich selbstbewusste und im öffentlichen Leben stehende Bürger, die nicht mehr als Domestiken tätig waren. Wichtig waren die erlangten Funktionen der Komponisten, die die „alten“ Aufgabenbereiche des Adels und des Klerus übertrafen. Bedeutende Neuerungen der französischen Revolution ließen sich vor allem an den kompositorischen Ideen und Umsetzungen ablesen, die auch Aufführungs- und Formprobleme mit sich brachten. Die Aufgabenbereiche des Komponisten definierten sich neu. *„Hier waren ihre Aufgaben weniger die des Unterhaltenden, Umrahmenden, Panegyrischen als die des Erhabenen, zur Solidarisierung der Massen Aufrufenden oder die hohen Ideen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit Verkündenden.“*¹⁶

¹⁴ Vgl. Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. 1992. S. 153 f.

¹⁵ Vgl. Baxmann Dorothee: *Wissen, Kunst und Gesellschaft in der Theorie Condorcets.* Reinhard Koselleck und Karlheinz Stierle (Hrsg.). Stuttgart, 1999. S. 191.

¹⁶ Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 154.

Die ersten kompositorischen Lieder im revolutionären Sinne entstanden zwischen den Jahren 1789 und 1794 und umfassten eine große Liedsammlung von 2.500 bis 3.000 Liedern, religiösen Hymnen und Tänzen. Bemerkenswert sind in diesem Fall die Komponisten, die vor allem als Gelegenheitsdichter und professionelle Straßenmusiker tätig waren. Sicher ist, dass sie Volkslieder schufen, die bis zur heutigen Zeit bekannt sind, wobei sich die Texte in zwei große Gruppen aufteilen lassen. Einerseits bezogen sich die Texte auf die Trikolore, den Bürgereid und vor allem die Freiheit. Auf der anderen Seite wurden Spottlieder geschaffen, die Kritik an der Aristokratie und der Kirche übten. Die Aufführungsplätze verschoben sich von den Palästen und Kirchen auf die Straßen, Theater und Quartiere der Soldaten.

Die wichtigste Form der Musik stellte der Marsch dar, wobei der populärste sicher der *Marsch der Marseiller* war, der deutlich hymnisch wirkt. Diese Hymnen, die oft ins Majestätische und Expressive gingen, standen im Gegensatz zu den Chansons, die sich ähnlich wie die Spottlieder auf das Belustigende und Anregende bezogen. Bei den Hymnen traten immer häufiger chorische und/oder symphonische Partien auf, die zum Einen als Vorspiel und zum Anderen als Untermalung dienten.¹⁷

Charakteristisch für die Melodien dieser Zeit waren die einfachen Harmoniken sowie die Tendenz zu Durtonarten. Ziel dabei war es, die Menschen zum Mitsingen anzuregen, was früher mit deren komplizierten Melodien und Satzstrukturen schwerer möglich gewesen war. Zum Pathos der Hymnen gehörten fanfarenartige Konstrukte der Harmonik dazu meistens Oktaven und Sexten. Dies wiederum erschwerte das Mitsingen, verlieh aber den Melodien einen bestimmten erhabenen Ausdruck. In den folgenden Jahren wurden Hymnen, allen voran die *Marseillaise*, zumeist in den leer geräumten Kirchen anstelle des *Te deum* gesungen, um den christlichen Kult zu entkräften.¹⁸ Außer diesen beiden genannten und wichtigsten Stilen der Musik während der französischen Revolution, rückten andere Gattungen eher in den Hintergrund.¹⁹ Länderübergreifend und vor allem auf europäischer Linie kann jedoch festgehalten werden, dass andere Gattungen wie die Sinfonie und die Oper wichtiger wurden und mehr ins Zentrum rückten, als die aktuellen und tagespolitischbezogenen Chansons, die in Paris gesungen wurden.²⁰

¹⁷ Vgl. Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 155.

¹⁸ Vgl. ebda. S. 156

¹⁹ Vgl. ebda. S. 156.

²⁰ Vgl. ebda. S. 158 f.

I.1.3 Die musikalische Revolution in Mitteleuropa und Österreich

Wie bereits im ersten Teil dieses Kapitels erwähnt, ist es schwierig die Revolution im französischen Sinne auf Mitteleuropa und Österreich umzulegen. Jost Hermand beschreibt in seinem Artikel „Pariser Revolution und Wiener Klassik“, das Gebiet der Musik ab 1789 als „terra incongnita“ und verweist darauf, dass sogar die französische Musik dieser Zeit weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Die Voraussetzungen, die es in Frankreich gegeben hat, gab es in Österreich nahe zu kaum. Das Musikleben stand noch immer unter der strengen Kontrolle der Höfe und der Kirche. Das breite liberale Bürgertum existierte im Gegensatz zu Frankreich in Österreich und Deutschland nicht. Einzig die bereits erwähnten Jakobiner und Republikaner vertraten revolutionäre Ideen, doch ihr Weg war schwierig und durch viele Einschränkungen seitens der Herrscher gekennzeichnet.

Die Komponisten, die mit der Gesinnung der französischen Revolution sympathisierten, hatten nur wenig Möglichkeiten ihr Wirken zu veröffentlichen, da sie dem Hof oder dem Klerus unterstanden und somit sehr eingeschränkt waren, was die Verbreitung revolutionärer Melodien, Texte und Harmonien betraf. Die einzige nennenswerte und produktive Quelle in den Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts war das entstandene Liedgut. Die in Frankreich komponierten Lieder hingegen waren bei weitem zahlreicher und meist in einer sozialkritischen, teils ironischen Sprache verfasst. In Mitteleuropa waren diese Lieder, wie bei den Hymnen in Frankreich, bewusst feudal und feierlich gehalten. Ähnlichkeiten fanden sich nur hinsichtlich der Melodienbildung. Neue Texte wurden mit bekannten Melodien verknüpft, die ein Merken, Mitsingen und dadurch eine schnelle Verbreitung garantierten.²¹

Erwähnenswert wären hierfür einige Vertonungen von Gedichten. Allen voran das Gedicht, „*Die ihr des unermesslichen Weltall Schöpfer ehrt*“ von Franz Heinrich Ziegenhagen, welches Mozart 1791 vertonte.²² Was aber unbedingt berücksichtigt werden sollte, ist, dass es heute schwer festzustellen ist, welchen Wirkungskreis dieses Liedgut tatsächlich hatte.

²¹ Vgl. Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik*. In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989*. Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 160.

²² Vgl. Steiner, Gerhard: *Franz Heinrich Ziegenhagen und seine Verhältnislehre. Ein Beitrag zur Geschichte des utopischen Sozialismus in Deutschland*. Berlin/DDR, 1962. S. 194 ff. In: Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik*. In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989*. Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 161.

In Österreich gab es keine liberal-bürgerliche Öffentlichkeit und das musikalische Gestalten fand ausschließlich an den Höfen und in den Kirchen statt. Somit war es notwendig, dass politische Absichten, die Ausdruck in der Komponierweise fanden, höchst verborgen und bedeckt gehalten wurden. Abgesehen von einigen josephinisch-denkenden, österreichischen Fürsten waren die meisten Aristokraten antirevolutionär eingestellt. Dadurch gab es in den neunziger Jahren für Kompositionen wenige Auftrittsmöglichkeiten. Geduldet wurden nur wenige Ausnahmen, wie Mozarts Freimaurerkantaten zwischen 1784 und 1791 und Trauerkantaten am Hof der „aufgeklärten“ Könige und Kaiser. Erwähnenswert bei den Trauerkantaten wäre Ludwig van Beethovens zum Tod von Joseph II. Diese Kantate ist durch das fast liebevoll wirkende Loblied auf dem verstorbenen Kaiser und vielen *Hassausbrüchen* auf die katholische Kirche gekennzeichnet.²³

Nach Jost Hermand²⁴ zeichnete sich es aufgrund der revolutionären Welle überhaupt schwierig aus Objektiv zu bleiben, da alles, was nicht in der „Norm“ komponiert wurde von den Konservativen als revolutionär eingestuft wurde. Überhaupt wurde das Kulturgut der französischen Revolution erst mit der Besetzung Napoleons nach Mitteleuropa und Österreich gebracht. Als Wende wird hier das Jahr 1803 genannt. In diesem Jahr wurden französische Opern von Cherubini und anderen erstmals in Wien aufgeführt. Doch in Wien standen weniger der revolutionäre Geist, sondern nach Hermand eher die *schaurig – sensationellen Elementen*²⁵ im Vordergrund.

An dieser Stelle lässt es sich näher auf Beethoven eingehen, der von Cherubinis Opern sehr beeindruckt gewesen ist. Von Cherubinis *Wasserträger*, das auf ein Textbuch von Jean-Nicolas Bouilly zurückgeht, schien der junge Beethoven so angetan, dass er ebenfalls einen Text von Bouilly vertonen wollte. Bei diesem Text handelte es sich um *Léonore ou l'armour conjugal*, welches sieben Tage nachdem Napoleon Wien erobert hatte, am Theater an der Wien uraufgeführt und bereits im Vorfeld sehr streng zensiert wurde.

In Wien lassen sich um 1800 wenig revolutionäre Werke, sinfonisch wie konzertant, finden, da es wenig speziell liberal-bürgerliche Konzertbetriebe gab. Neben Beethoven ist auch noch Paul Wranitzky zu nennen, der wie Mozart zur Freimaurerloge „Zur gekrönten Hoffnung“ gehörte. Seine Sinfonie „*Grande Symphonie caractéristique pour la paix avec la République français*“ wurde aber nach ihrem Erscheinen sofort von Franz II verboten.

²³ Vgl. Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik. In. Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 162

²⁴ ebda. S. 165

²⁵ ebda. S. 163

Nach heutiger Sicht beschäftigt sich diese Sinfonie aber mehr mit dem allgemeinen Friedenswillen und weniger mit dem damals revolutionären Gedankengut. Speziell bei dieser Sinfonie gilt die Anerkennung der französischen Republik als revolutionär, was sicher der Hauptgrund für das Verbot gewesen ist. Wranitzky setzte sich aber sehr für den jungen Beethoven ein und lies seine 1. Sinfonie uraufführen.²⁶

Beethoven und seine 3. Sinfonie bildeten für den Komponisten selbst ein wichtiges Werk. Beethoven sah in Napoleon einen Befreier, der die alten Ständebarrieren abschaffte und eine Demokratie bildete.²⁷ Als sich dann Napoleon am 18. Mai 1804 selbst zum Kaiser krönte, strich Beethoven bekanntlich die eigentlich ihm gewidmete Widmung durch.²⁸

Allein die Tatsache, dass Wranitzky seine „*Grande symphonie*“ nie aufführen konnte und Beethoven noch 1809 gesagt wurde, dass er seine 3. Sinfonie in eine „[...] *kritische Aspirationen in die Form einer elegisch gestimmten musikalischen Rückerinnerung zu kleiden*“²⁹ habe, zeigt, dass es übertrieben wäre, von einer deutschen, revolutionären Jakobinermusik zu sprechen. Es waren weder die Voraussetzungen noch die Möglichkeiten dieselben. Umso erstaunlicher ist es, dass es bis zu einem gewissen Grad doch „revolutionäre“ Musik gab.

Was aber nicht zu bestreiten ist, ist, dass die französische Revolution einen Stein ins Rollen brachte, der früher oder später ganz Europa aus den alten Fugen heben würde.

Für den Beruf des Komponisten brachte sie längerfristig gesehen einen neuen Individualismus, den die Komponisten damals forderten.

In den weiteren Kapiteln wird darauf eingegangen, ob diese Freiheit Vor- oder Nachteile brachte und wie sich der Beruf Komponist weiter entwickelte und veränderte.

²⁶ Vgl. Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 165 f.

²⁷ Vgl. Bekker, Paul: *Beethoven.* Berlin 1927. S. 160 in: Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 168

²⁸ Vgl. Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn, 1992. S. 169

²⁹ ebda. S. 171

I.2 Die Zeit von 1814 bis 1900

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Zeit nach der französischen Revolution bis hin zur Jahrhundertwende. Nach einem kurzen historischen Überblick, um den Zeitgeist dieser Epoche zu verstehen, wird das Hauptaugenmerk auf die in Österreich wirkenden Komponisten gelegt werden und der musikgeschichtliche Hintergrund beleuchtet. Die Komponisten bekommen die Auswirkungen der französischen Revolution in Bezug auf ihren gesellschaftlichen Stellenwert zu spüren.

I.2.1 Historischer Überblick

Napoleons Heereszug stürzte Europa in einen Krieg. Die Bürger und Herrscher der jeweiligen Länder waren verunsichert und sehnten sich einen Frieden herbei, der durch eine Koalition, geschlossen zwischen Österreich, Russland und Preußen, möglich wurde. Am 1. März 1814 entschlossen sich diese Staaten im Vertrag von Chaumont für eine Niederwerfung der Franzosen und zwangen Napoleon durch einen Sieg zur Abdankung und das französische Reich in die Grenzen von 1792.³⁰

Der Wiener Kongress 1814/15 war eine Summe von Verhandlungen, die ab dem 1. Oktober 1814 in Wien stattfanden und über acht Monate dauerten. Die wichtigsten Protagonisten waren Clemens Fürst Metternich und Viscont Castlereagh, die Außenminister von Österreich und Großbritannien. Drei grundlegende Prinzipien beschlossen die Alliierten in Wien: *Entschädigung für den Sieger, Legitimität und Gleichgewicht*.³¹

Die Entschädigung für die Sieger sollte vor allem auf territorialer Ebene basieren. Am Beispiel Österreich zählte man vor dem Wiener Kongress 4 Millionen Einwohner, danach 5 Millionen. Frankreich, wieder eine Monarchie unter Ludwig XVIII wurde gezwungen die polnischen Besitzungen, Tirol, Illyrien, Lombardei sowie Venetien an Österreich zurückzugeben. Der Begriff Legitimität besagte, *dass die Rechte der vornapoleonischen Herrscher europäischer Staaten respektiert und ihr Thron restauriert werden sollte, wenn sie im Laufe des Krieges verloren hatten*.³²

Das wichtigste dieser drei Prinzipien nahm das Gleichgewichtsprinzip ein. Metternich ging

³⁰Vgl. Dyroff, Hans – Dieter (Hrg.): *Der Wiener Kongress 1814/15 Die Neuordnung Europas*. München. 1966. S. 17

³¹ Craig, Gordon A: *Geschichte Europas im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Vom Wiener Kongress bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1814–1914*. München 1978. S. 28

³² ebda. S. 30

es vor allem um einen Ausgleich der in Europa bestehenden Ressourcen um somit darum die Gefahr eines neuen Kriegs zu bannen. Bis zu der großen Revolution 1848 bestand aber eine *allgemeine Bereitschaft* der jeweiligen Staaten, eigennützig oder nicht, den Frieden zu bewahren. Auch die Tatsache, dass die Verträge des Wiener Kongresses eingehalten wurden, zeigt die Wichtigkeit desselben. Dass Österreich nach dem Krieg finanziell angeschlagen war und die österreichische Monarchie ein achtmonatiges Verhandeln finanzierte, führte aber zu Unruhen im Volk.³³

Der Alltag der Bürger und Bauern im österreichischen Leben prägte sich durch Unterdrückung und Abgabenleistungen. Die großen Massen an Menschen in Österreich waren ausgeschlossen vom politischen Leben und durch Leibeigenschaft gezwungen, ihre Produkte an den Staat abzuliefern. Mit Kaiser Franz I. und später seinem Nachfolger Ferdinand, existierten in Österreich keine Reformen. Veränderungen, die die französische Revolution kurzfristig in Frankreich bewirkte, wie die Pressefreiheit, waren um 1820 noch Wunschdenken der bereits erwähnten Jakobiner.³⁴

Ausschlaggebend für die Revolution 1848 war der dritte Versuch der Stürzung der französischen Monarchie. Schließlich funktionierte die Revolte und am 24. Februar 1848 wurde endgültig die Republik in Frankreich ausgerufen. Eine provisorische Regierung bewirkte in nur drei Tagen Versammlungs-, Vereinigungs- und Pressefreiheit für alle Bürger. Diese bedeutenden Neuerungen breiteten sich über den ganzen Kontinent aus und hatten in der Wiener Märzrevolution ihren Höchstwert, in Bezug auf Österreich, erreicht. Viele österreichische Staaten wollten Unabhängigkeit erlangen. Da die Monarchie ein Vielvölkerstaat gewesen ist, war der Wunsch nach einem eigenen nationalen Staat, ein sehr großer. In Ungarn war es weniger die Februarrevolution in Frankreich, sondern vielmehr eine Finanzkrise der österreichischen Monarchie. Sie dachten an eine massive Verschlechterung ihrer wirtschaftlichen Lage und forderten dadurch einen autonomen ungarischen Staat inmitten der Vielvölkerpolitik der österreichischen Regierung in Wien. In Italien währte der Unabhängigkeitsgedanke nur bis zu der militärischen Niederlage seitens der Italiener unter Reichsmarschall Radetzky 1848.³⁵ Aufgrund der massiven Veränderungen des alten Europas reagierte das Kaiserhaus mit der Abdankung von Ferdinand zugunsten seines Neffen Franz-Joseph I. Er galt als voreingenommen von liberalen Reformen und fühlte

³³ Vgl. Craig, Gordon A: *Geschichte Europas im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Vom Wiener Kongress bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1814–1914*. München 1978. S. 29 f.

³⁴ Vgl. ebda. S. 56

³⁵ Vgl. Schambach, Karin: *Wetterleuchten der Revolution. In. 1848 – Aufbruch zur Freiheit*. Hg. Lothar Gall. Frankfurt, 1998. S. 38 ff.

sich in der Zeit seiner Regierung stark zum Militär und der Bürokratie hingezogen. Diese Eigenschaften bildeten keine Grundlagen für den Wunsch, der nach freien und politisch autonomen Staaten tendierenden Meinungen der verschiedenen Länder in der österreichischen Monarchie.³⁶

I.2.2 Die Musik in der Zeit von 1814 bis 1889

Nach Karl H. Wörner in „Geschichte der Musik“ lassen sich die Hauptcharakteristika im 19. Jahrhundert in der Musik vor allem in der Zeit von 1814 bis 1889 definieren. So entsteht 1814 Schuberts op. 1, *Gretchen am Spinnrade*, was nach Wörner als Begründung des romantischen Liedes verstanden wird. Weiters beginnt die Spätphase Beethovens und Rossini wird zum „repräsentativen Opernkomponisten der Restaurationszeit“³⁷. Vor allem Rossinis *Tancredi* und *Italiana in Algeri* (beide 1813) sind entscheidend.³⁸ Es ist festzuhalten, dass die Instrumentalmusik und die Oper im 19. Jahrhundert als zwei autonome und unterschiedliche Gebiete funktionierten. Die Instrumentalmusik ist ein vollkommenes und vom Text unabhängiges „Kunstwerk“³⁹, welches sich in der Klassik gebildet hat. Später wird der Begriff der Trivialmusik dieses Kulturgebiet abdecken und ist heute als (*industrialisierte*) *Populärmusik*⁴⁰ bekannt. Bei der Differenzierung von U- und E-Musik sind die Grenzen beider Teile fließend. Die schon erwähnte Nationalisierung in den einzelnen Staaten führt auch zu einer Auflösung der allgemein gängigen Musiksprache. Die Gründe liegen nach Wörner, neben der Nationalisierung, *in der Genieästhetik und der musikalischen Universalsprache im Individualstil*.⁴¹

Nach Dahlhaus und Wörner kann man in dieser Zeit ganz grobe Einteilungen der verschiedensten Musikrichtungen herstellen. Den größten Teil nimmt sicher die Romantik ein, obwohl sich beide Autoren gegen eine solche strenge Differenzierung aussprechen. Natürlich sind die Grenzen sehr fließend zu betrachten und stellen nur eine Möglichkeit dar, die vergangene Zeit zu begreifen. Die Musik des 19. Jahrhundert lässt sich also grob in

³⁶ Vgl. Schambach, Karin: *Wetterleuchten der Revolution*. In. 1848 – Aufbruch zur Freiheit. Hg. Lothar Gall. Frankfurt, 1998. S. 38 ff

³⁷ Vgl. Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Güttingen, 1993. S. 372

³⁸ Vgl. Hg. Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musik*. Band 6. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber, 2008. S. 44

³⁹ Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. *Das 19. Jahrhundert*. Güttingen, 1993. S. 374

⁴⁰ ebda. S. 374

⁴¹ ebda S. 374

Romantik, Biedermeier, Realismus, Historismus und Nationalismus einordnen.

I.2.2.1 Die Romantik

Das folgende Kapitel beschäftigt sich, neben der Romantik, mit dem Spätwerk Beethovens. Da er als Wegbegleiter der ihm folgenden Komponisten gilt, wird auch kurz auf seine Person und sein Werk eingegangen werden.

Der Begriff der Romantik in dieser Zeit ist unumgänglich, obwohl es „*nur eine Tendenz neben anderen Ideen*“⁴² war. Im Musikalischen ist die Romantik ein Kollektivum verschiedenster Stile. Nach Wörner lässt sich die Romantik in folgende Elemente einteilen:

- *die Vorliebe für literarische Sujets (bei Opern, Symphonien, Ouverturen u.a.), in denen Phantastisches, Spukhaftes, Schauerliches, Exotisches, Märchenhaftes, Folkloristisches oder Kindhaftes zum Ausdruck kommt;*
- *die starke subjektive Emphase und die unverwechselbare Ausdruckstärke der Musik;*
- *die neuen musikalischen Stilelemente (besonders auf der Ebene der Harmonik und der Instrumentation);*
- *die formalen Tendenzen, die sich gegenläufig zwischen neuen („phantastischen“) Formen und der Vorliebe zu einfachen, volkstümlichen Formen bewegen;*
- *die Vorliebe für musikalische Gattungen, die bislang am Rande der Gattungshierarchie standen (Lied, Klavierstück, Singspiel).⁴³*

Die Romantik gilt als Epoche der Entgrenzung, da sie mit Stilelementen spielt, die vorher nicht als künstlerisch wahrgenommen wurden. Ein gutes Beispiel sind „Kinderstücke“, die das künstlerisch Kindliche hervorholen, ohne Kinderlieder im engeren Sinn zu sein.⁴⁴

Diese Musikanschauung nimmt auch in der Philosophie immer konkreter Formen an. Viele Philosophen dieser Zeit sehen die Instrumentalmusik als oberste Prämisse. Es geht vor allem um die Abgrenzung vom letzten Jahrhundert. Nach Ludwig Tieck ist es notwendig, dass sich „*die Musik von Geschichten und vom Text lösen muss, um eine Ahnung vom*

⁴² Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Göttingen, 1993. S. 374

⁴³ ebda. S. 376

⁴⁴ Vgl. ebda. S. 378

*Absoluten erwecken zu können“.*⁴⁵

Im Allgemeinen kann man erkennen, dass der Individualismus tonangebend gewesen ist. Als besonders herausragend gilt hierfür das Spätwerk Beethovens. Die moderne Ästhetik der Musik in dieser Zeit kann nach Beethoven ähnlich einer geistigen Besinnung betrachtet werden. Diese poetische Idee kann in zweierlei Hinsicht verstanden werden. Erstens im Sinne eines musikalischen Vorgehens des „*Machens und Herstellens*“⁴⁶ und zweitens als Interpretation eines vorgegebenen, literarischen Programms. Nach Dahlhaus ist es zwar unbestritten, dass Beethoven in seiner poetischen Idee Darbietungen von Sujets, Charakteren und Affekten in seinem musikalischen Schaffen gibt, doch diese Hauptaugenmerke als absolute Verkörperung seiner musikalischen Arbeiten und vor allem seiner poetischen Idee zu sehen, ist weniger denkbar. Diese drei Hauptcharaktere stellen nach Beethoven nämlich nicht den Inhalt her, sondern sind als Material zu verstehen, welches sich erst durch poetische Formgesetze der Musik konstruieren lässt. Nach Dahlhaus fällt in einigen Spätwerken Beethovens auf, dass die Thematik in eine Thematik und eine Subthematik gegliedert ist. Die Thematik bleibt zwar immer, im Sinne einer musikalischen Formenlehre, erhalten, doch herrscht zwischen den beiden Teilen eine expressive und strukturelle Wechselwirkung, die das Spätwerk sehr charakteristisch macht. Wichtig zu erwähnen ist auch die Fuge in diesen Werken, da sie, im Gegensatz zu Bachs Fuge, die in ihrer Form unantastbar war, in eine „*thematisch-motivische*“⁴⁷ Arbeit übergeht. Besonders obsolet erscheint dies ab dem Finale der Cellosonate op. 102,2 bis zur Großen Fuge op. 133. Die Fugentechnik nimmt beim Spätwerk jene Position ein, die eine Sonatenexposition zu einem thematischen Gedanken möglich macht, statt eben nur eine Durchführung zu sein. Dieses Formdenken, welches sich hier bereits abzeichnet, ist in der Romantik keinesfalls mehr wegzudenken, da Romantik ohne den Begriff der poetischen Idee sicher ein zentrales Thema verlieren würde. In der Romantik werden vor allem zwei musikalische Formen wichtig, wobei auch diese nicht so einfach differenzierbar sind: die schematische und die aufgelöste Form. Nach Dahlhaus sind diese zwei Formen inhaltliche Momente, die entweder in ihrer Schematik verharren oder sich auflösen, um sich sofort dem musikalischen Gedanken anpassen zu können, welchen sie ausdrücken sollten. Der Hauptunterschied dieser beiden liegt darin, dass die Schematik sich durch ein Motiv auszeichnet, was die poetisch-musikalische Präsenz in den Vordergrund rückt. Die

⁴⁵ Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Göttingen, 1993. S. 378

⁴⁶ ebda. S. 67

⁴⁷ ebda. S. 70

Auflösung ist ein „*episches oder dramatisches Sujet*“⁴⁸, was einen Wechsel der einzelnen Themen voraussetzt. Kompositorisch wird diese poetische Musik verschieden ausgelegt.⁴⁹ Martin Geck verbindet Beethovens Individualismus mit der französischen Revolution. Nämlich, dass dieser Geist, „*der in diesen Tönen spricht, nicht undeutlich werden muß, sondern den unvoreingenommenen Sinnen sich besonders verständlich zu machen vermag*“⁵⁰.

I.2.2.2 Biedermeier

Die Biedermeierzeit beschäftigt sich vor allem mit der Restaurationszeit und den Komponisten des Vormärz wie Otto Nicolai, Carl Loewe, Friedrich Silcher, Conradin Kreutzer, Friedrich Schneider, Louis Spohr, Friedrich von Flotow und G. Albert Lortzing.⁵¹

Nach Wörner definiert das Biedermeier Zeitalter unterschiedliche Züge im Gegensatz zur Romantik. Da die Romantik eher zu einer entgegengesetzten Meinung der musikalischen Institutionen tendiert, findet sich das Biedermeier in eben diesen Institutionen wieder. Diesen Stil prägen vor allem Liebhabervereine, Oratorien- und Gesangsvereine, Musikfeste und die Hausmusikpraxis. Im Unterschied zur Romantik halten „*die Vertreter an Gattungstraditionen, Formmodellen und Techniken der Klassik fest und wählen jeweils eine, der Gattung gemäße Schreibweise*“⁵². Als wichtigster Vertreter ist Wolfgang Amadeus Mozart zu sehen.

I.2.2.3 Realismus

Nach Wörner sind in dieser Zeit auch anti-romantische sowie anti-klassische Phänomene zu erkennen. Das Hauptaugenmerk liegt eher in der Wahrheit des Ausdrucks, als in der klassischen Schönheit. Häufig richtet sich diese Stilrichtung gegen jegliche übliche Gattungsstile und Gattungstraditionen. Der Realismus wendet sich häufig solchen

⁴⁸ Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musik*. Band 6. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber, 2008. S. 72

⁴⁹ Vgl. ebda. S. 65 ff.

⁵⁰ Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Leben und Werk der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg, 2000. S. 99

⁵¹ Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Güttingen, 1993. S. 379

⁵² ebda. S. 379

Richtungen zu, die bis dahin keinen Platz in der Kunst hatten (Verdi, Bizet) und negiert satztechnische Regeln (Mussorgskij). Weiters spielt der Realismus mit „akustischem Rohmaterial“⁵³, um die besonderen Momente im Leben hervorzuheben (Berlioz, Liszt).⁵⁴ Nach Dahlhaus ist der Realismus in der Musik ähnlich zu sehen, wie in der Malerei oder Literatur. Er charakterisiert sich nicht ausschließlich durch die Wirklichkeit, „auf die er zurückgreift, als durch die ästhetische Herausforderung, die er für die «Institution Kunst», als Inbegriff etablierter Kunstrichtungen, darstellt“⁵⁵.

I.2.2.4 Historismus

Der Historismus in der Musik wird im 19. Jahrhundert praktiziert wie nie zuvor. Besonders im Sinne der musikhistorischen Forschung gilt dieses Jahrhundert als wichtiger Anhaltspunkt. Diese Ambition lässt sich aufgrund von zwei Dingen feststellen. Erstens nimmt das Verständnis von Tradition immer mehr zu und bestimmte Komponisten vergangener Epochen werden als Vorbilder gehandelt. So übernimmt Palestrina eine wichtige Stelle als Klassiker der Kirchenmusik ein und Johann Sebastian Bach wird zum Initiator des klassischen Kontrapunktes. Der „Beethoven-Mythos“ entsteht und der Komponist wird bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts romantisiert, auch die Lieder Schuberts werden zu Klassikern dieser Zeit und Gattung. Zweitens erkennen die Komponisten schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen der Klassik und der darauf folgenden Zeit, der Romantik.⁵⁶

Das Problem des Historismus stellt Dahlhaus sehr gut dar. Nach ihm steht die geschichtliche Voraussetzung immer in Distanz zur musikalischen Gegenwart, da die neuen Stücke immer einen Teil Geschichte mit sich tragen.⁵⁷

⁵³ Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Göttingen, 1993. S. 380

⁵⁴ Vgl. ebda. S. 380

⁵⁵ Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musik*. Band 6. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber, 2008. S. 233

⁵⁶ Vgl. Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Göttingen, 1993. S. 380

⁵⁷ Vgl. Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musik*. Band 6. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber, 2008. S. 269 ff.

I.2.2.5 Nationalismus

Der Nationalismus resultiert vor allem aus den politischen Vorkommnissen des 19. Jahrhunderts und wird im Zeitgeist immer mehr zu einer patriotischen, national-musikalischen Erscheinung. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, wo diese spezielle Art des musikalischen Ausdrucks ein Stil neben einigen anderen war, perfektioniert sich dies ab 1830 zu einem regelrechten Volksgeist und bedeutet Originalität. Diese politische Emanzipation und der national-kulturelle Aufschwung bringt die Musik zu einer folkloristischen Musiksprache, die einen neuen Ton in diese bringt.⁵⁸

I.2.3 Die wichtigsten Komponisten und ihre Veränderungen bis 1900

Da im vergangenen Kapitel die wichtigsten Stilformen behandelt wurden, wird nun der Fokus auf die wichtigsten Komponisten dieser Zeit gelegt. Es soll vor allem gezeigt werden, wie sich diese Komponisten in der Gesellschaft positionierten und wirken konnten.

Das Bild des musikalischen Künstlers hat sich gewandelt. Während am Ende des 18. Jahrhunderts die Komponisten im alltäglichen Leben als solche nicht erkennbar gewesen sind, änderte sich ihr äußerliches Auftreten. In dieser nun mehr bürgerlichen Welt gilt es einen besonderen Individualismus und Einzigartigkeit, eine besondere Note, hineinzubringen. Schumann sieht sich schon als einen „berufenen Menschen“⁵⁹, der die Aufgabe eines Komponisten bedingungslos zu erfüllen hat. Der Künstler begibt sich nun in die obersten Schichten der Gesellschaft. Während Mozart noch die Zugehörigkeit zum Lakaienstand kritisierte, befindet sich der Komponist vom 19. Jahrhundert nicht mehr in dieser Gesellschaftsschicht. Wie im 18. Jahrhundert ist diese Stellung nur den erfolgreichen Komponisten zugesprochen. Dass die weniger erfolgreichen Künstler in dieser Welt keinen Platz fanden, lässt sich natürlich bis in die heutigen Zeiten beobachten. Wie zu jeder Zeit, doch nun im vollen Bewusstsein des Komponisten, lässt sich ein einfaches Phänomen erkennen. Wer auf Angebot und Nachfrage reagiert, hat mehr Chancen berühmt zu werden, als diejenigen, die sich dagegen sträuben. Komponisten, die

⁵⁸ Vgl. Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik*. VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Göttingen, 1993. S. 381

⁵⁹ Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991. S. 341

den Zeitgeist verstanden und auch dementsprechend komponierten, finden in der Gesellschaft vom 19. Jahrhundert vielleicht leichter einen Platz, als die, die es nicht tun.⁶⁰

Schubert gibt im Juli 1818 den Lehrberuf auf und widmet sich ganz seinem Beruf als Komponist. An dieser Stelle muss kurz erwähnt werden, dass sich Schubert mit dem Erbe Beethovens erheblich schwerer getan hat, als andere Komponisten nach ihm. Auch die freie Stelle als Komponist, gesellschaftlich wie auch persönlich, bewahrte ihn nicht vor Schwierigkeiten. In einem Brief von 1823 verdeutlicht Schubert sein Schicksal: „*Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?*“⁶¹. So sind die Sinfonien, vor allem die Unvollendete, nach Dahlhaus mit einem großen Problem behaftet: „*die Schwierigkeit, das lyrisch-kontemplative Moment, das man in «poetischer» Musik nicht missen mochte, in die symphonische Form zu integrieren, ohne sie entweder aufzulösen oder als bloßes Gerüst für ein Potpourri von Melodien zu benutzen*“⁶².

Seine Bedeutung aber, auch mit Rücksicht auf die Moderne, ist unbestritten. Er führt ein Leben als freier Komponist.

Schumanns Unabhängigkeit lässt sich nicht nur anhand seiner Kompositionen verstehen, sondern auch durch einige andere Faktoren. Zum Einen die von ihm gegründete „Zeitschrift für Musik“ sowie die Pianistenrolle seiner Frau, Clara Schumann. In der Zeitschrift veröffentlicht Schumann unter vielen Pseudonymen. Es fällt auf, dass sich diese Pseudonyme nach seiner jeweils eingenommenen Position ändern. So verwendet er für den mutigen Kritiker den Namen „Florestan“, für den sanften Kritiker „Eusebius“ und für eine Mischposition der beiden den Namen „Meister Raro“. Das Ehepaar Schumann unternimmt auch sehr viele Konzertreisen.⁶³ Somit sind die beiden im Sinne eines freien Künstlerpaars sehr unabhängig und können auch ihr Leben dem Komponieren widmen und es sich auch leisten.⁶⁴

Die Rolle des Komponisten Johannes Brahms ist eng mit dem Ehepaar Schumann verknüpft. Alle komponieren aus einer inneren Überzeugung und streben nach einer „absoluten“ Musik. Die Musik sollte nicht für die Öffentlichkeit geschrieben werden,

⁶⁰ Vgl. Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991. S. 342 f.

⁶¹ Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Leben und Werk der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg, 2000. S. 109

⁶² Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musik*. Band 6. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber, 2008. S. 126

⁶³ Vgl. ebda. S. 379 ff.

⁶⁴ Vgl. Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Leben und Werk der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg, 2000. S. 122 ff.

sondern ist als „*Ausdruck einer Gesinnung*“⁶⁵ zu verstehen. Leicht anschaulich wird dieses Phänomen in Brahms Streichsextett op. 36, indem er sich für die Tonfolgen a-g-a-h-e entscheidet, um sich von einer unglücklichen Liebe zu lösen (zu der Professorentochter Agathe von Siebold). Bemerkenswert ist dies, da diese eben erwähnte Gesinnung nun zur Bedingung eines künstlerischen Lebens wird.⁶⁶

„*Das künstlerische Individuum nimmt sich in seine erhabene Einsamkeit, seiner einsamen Erhabenheit absolut ernst. Die Welt ist das Individuum, das Individuum ist die Welt. Innen und Außen verschmelzen – nicht nur im eigenen Erleben, sondern auch in der künstlerischen Produktion: Wenn Musik überhaupt etwas darstellt oder abbildet, so diese Verschmelzung von Innen und Außen. Es kann deshalb keine Programm- oder einen Text nur vordergründig transportierende Vokalmusik geben, die ja nur «Außen» reflektiert; es dürfen aber auch keine nur abstrakten Tongebilde sein, die für einen einzigen, unwiederholbaren Moment seelischen Erlebens stehen und insofern nicht nach außen zu vermitteln und zu verallgemeinern sind.*“⁶⁷

Dieses Zitat verdeutlicht, wie die Komponisten dieser Zeit ihre Aufgabe gesehen haben. Bei Johannes Brahms erkennt man in den späteren Jahren einen Umbruch zu der romantischen Ansichtswiese. Vor allem die neuen Forschungen zu Brahms lassen den Schluss zu, dass Brahms sich zuerst mit der literarischen Romantik identifiziert hat, von welcher er sich später abwendet. Allein der Umstand, dass er nach 1856 viele seiner Jugendwerke vernichtete, verdeutlicht diesen Bruch in seiner persönlichen Kompositionsweise. Werner Keil spricht sich in seinem Buch *Das Geistreich des Unendlichen* gegen herkömmliche Brahms Forschungen aus, die Brahms nach dem Bruch als „*unromantischen Musiker*“⁶⁸ bezeichnen. Keil geht tendenziell davon aus, dass Brahms die musikästhetische Romantik hartnäckig verwirklichte, da er sich eben wieder zurückgewandt hat.⁶⁹

Ähnlich wie die bereits erwähnten Komponisten ihren Stellenwert in der Musik wahrnahmen, trifft dies auch auf die Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

⁶⁵ Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Leben und Werk der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg, 2000. S. 124

⁶⁶ Vgl. ebda. S. 125

⁶⁷ ebda. S. 125

⁶⁸ Keil, Werner: *Im Geistreich des Unendlichen. Ein Streifzug durch die Musik des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim, New York, 2000. S. 72

⁶⁹ Vgl. ebda. S. 51 ff.

Liszt, Wagner, Berlioz, Verdi und Bruckner zu. Sie alle konnten von ihrer Kunst und ihrem Schaffen mehr oder weniger leben. Der bürgerliche Wohlstand ermöglicht Theaterhäuser, Opernhäuser und Konzerthäuser, welche wiederum Voraussetzung für das musikalische Leben einzelner Komponisten gewesen sind. Dem Bürgertum fallen in dieser Zeit wichtige Aufgaben zu: die Förderung des musikalischen Schaffens und die Pflege der vergangenen künstlerischen Güter.⁷⁰

An der Wende zum 20. Jahrhunderts sind zwei Elemente festzuhalten. Der Komponist entwickelt sich zu einem anerkannten und freien Künstler, der es sich leisten kann zu komponieren. Es entfalten sich Plattformen, die seine Kunst fördern. In der Gesellschaft ist der, natürlich anerkannte Komponist ein geachteter Mensch, der es verdient, gefördert zu werden. Die Freiheit, die für den Komponisten am Anfang des Jahrhunderts noch nicht selbstverständlich war, hat er sich um 1900 sicher verdient. Neu ist auch das gewonnene Nationalbewusstsein der Gesellschaft, mit der sich die Menschen identifizieren. Dieses führt auch in der Wahrnehmung des Komponisten zu neuen Ideen. Weiters findet eine neue Selbstreflexion statt, die die Musik des 19. Jahrhunderts prägte und verändert hat.

⁷⁰ Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991. S. 390 ff.

I.3 Das 20. Jahrhundert

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit dem Komponisten und der Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Nach einem kurzen Überblick über die historischen Ereignisse, wird auf die Komponisten eingegangen werden, die in dieser Zeit wirkten. Allen voran wird die 2. Wiener Schule stehen, die als Wegbereiter der heutigen Komponisten gesehen werden kann.

I.3.1 Historischer Überblick von 1900-2000

Das 20. Jahrhundert brachte einige Neuerungen in das Bewusstsein der Menschen. Das Zeitalter der Industrialisierung, Weltkriege und Weltwirtschaftskrisen, begannen. Der erste Weltkrieg brachte das Ende der österreichisch-ungarischen Monarchie und das Großreich Österreich zerfiel in mehrere Kleinstaaten. Kein anderer Satz hat sich so in den Köpfen der Österreicher manifestiert, wie der Satz, „der Rest ist Österreich“. Am 12. November 1918 wurde dieser Staat, *den keiner wollte*⁷¹, zur Republik Österreich und in Teilen Europas setzte sich ein demokratisches, allgemeines Wahlrecht durch. In der Gesellschaft hat sich nach Zapotoczky⁷² ein Identitätsverlust vollzogen, der sich durch politische und psychische Katastrophen teilweise erklären lässt. So veröffentlicht Kokoschka 1931 in seinem Aufsatz „Der Österreicher“ folgenden Wortlaut:

„Der Österreicher hat keinen Grund, weil sein Land so klein geworden ist, aus falscher Bescheidenheit sich selbst aufzugeben. Das soll kein Ausverkauf sein für den Fremdenverkehr, wo unter Glockenläuten die unsrigen als Statisten stehen. Der Österreicher soll die schlechte Gesellschaft meiden und nicht auch anfangen, alle Dinge nur um ihres momentanen Nutzens willens zu betreiben. Solange das österreichische Volk seinen Charakter bewahrt, wird es das menschliche bleiben. Diese Meinung über den Österreicher habe ich im Auslande noch immer gehört und so ist er noch bekannt[...]“⁷³

⁷¹ Andics, Hellmut: *Der Staat, den keiner wollte*. Wien 1962.

⁷² Vgl.: Zapotoczky, Hans Georg: *Fin de Siècle und die Wandlung seelischer Krisen*. Hg. Emil Brix und Patrick Werkner. München 1990. S. 13

⁷³ Kokoschka, Oskar: *Der Österreicher*. Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst. Das schriftliche Werk Bd. 3. Hamburg 1975. In: Zapotoczky, Hans Georg: *Fin de Siècle und die Wandlung seelischer Krisen*. Hg. Emil Brix und Patrick Werkner. München 1990. S. 17

Die Zwischenkriegszeit war geprägt durch die Finanzkrise 1929, die den schwachen wirtschaftlichen Aufschwung wieder blockte und eine große Arbeitslosigkeit und Armut hervorbrachte. Der schon 1918 populäre Gedanke sich Deutschland anzuschließen wurde am 13. März 1938 Realität. Auch die Ideologie und der Faschismus des dritten Reiches prägten Österreich entscheidend. Die Kriegsverbrechen, die von der österreichischen Bevölkerung begangen worden sind, hatten große Auswirkungen auf die zweite Republik und die Auswirkungen dauern noch bis heute an. Nach Kriegsende 1945 folgte in Österreich eine zehnjährige Besatzungszeit, die mit dem Staatsvertrag 1955 endete. Mit der Neutralität Österreichs beginnt Österreichs Zeit der zweiten Republik ohne die Besatzungsmächte. Von 1955 bis zum Eintritt Österreichs in die Europäische Union war Österreich gekennzeichnet durch den Sozialstaat und den wirtschaftlichen Aufschwung. Die Beteiligung Österreichs an den Nationalsozialismus fand lange Zeit keine Aufklärung, da sich Österreich vor allem in der Opferrolle sah. Dieser Opfermythos fand erst unter dem Bundeskanzler Franz Vranitzky eine längst überfällige Aufklärung und es kam zum ausdrücklichen Bekenntnis der Mitverantwortung der Österreicher an der Straftat des Nationalsozialismus. 1995 trat Österreich der europäischen Union bei.⁷⁴

I.3.2 Komponisten und Stile im 20. Jahrhundert

Die österreichischen Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich vor allem in der 2. Wiener Schule wiederfinden, zu der als Hauptprotagonisten Schönberg, Webern und Berg zu nennen sind. Der Begriff der Schule wurde aus verschiedenen Gründen oft kritisiert, da er verschiedene Faktoren nicht zu erfüllen vermag. Dafür spricht die Tatsache der nicht aus Wien stammenden, sondern lediglich in Wien wirkenden Hauptkomponisten. Für Guido Adler ist aber der Begriff der Schule haltbar:

„Die Heroen der Wiener Schule sind wie die Glieder einer Familie zusammengehörig, die Kunstgemeinschaft ist noch stärker als Blutsverwandtschaft, denn sie beruht wie auf den gleichen Stilprinzipien ihrer Produktion, so auf den gemeinsamen Grundanschauungen ihrer Zeit, [...] gebildet waren.“⁷⁵

Als Voraussetzung zu dieser Schule zu gehören, kann also im kompositorischen Stil die

⁷⁴ Vgl. Berger, Peter: *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. Wien 2008

⁷⁵ Adler, Guido: *Die Wiener klassische Schule*. In: (Hg.): *Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3*. Reprint der Ausgabe Berlin, 1930. München 1985. S. 779

Zwölftonmusik zu sehen sein.⁷⁶

Der Begriff „Neue Musik“ weist von Anfang an, erhebliche Schwierigkeiten in der Terminologie auf. Das Problem dabei ist, dass diese Form der Musik sich nicht terminologisch definieren lässt, da noch nicht genügend Zeit für eine vollständige, richtige Terminologie verstrichen ist. Die Neue Musik entwickelte sich aber aus ähnlichen Gründen, wie andere Epochen zuvor. Wichtig waren „*terminologischer Neuansatz, kompositorische Neuerungen, Schaffung einer neuen Institution, Herausbildung einer neuen Gattung, Bestimmung einer bisher unbekanntem Funktion, Endgrenzung eines bestehenden Musikbegriffs, Beteiligung des Publikums, Entfaltung von Reflexionsstrukturen, Einführung neuer Spiel- und Gesangsweisen und vieles mehr*“⁷⁷.

Hermann Danuser zieht in seinem Artikel in der MGG, den er am Ende des 20. Jahrhundert schreibt, Bilanz und verweist auf das Erbe des Begriffs der Neuen Musik. Die Neue Musik besitzt keine definierte Stilrichtung und auch keine Epoche, die alles mit einschließen würde. Der Stil lässt sich nicht vereinheitlichen, sondern definiert sich eher in ihrer Vielschichtigkeit. Natürlich lassen sich Tendenzen und Ströme erkennen, wie beispielsweise die Wiener Schule, die serielle Musik oder elektronische Musik, doch sie alle unterscheiden sich mehr voneinander, als dass sich Gemeinsamkeiten charakterisieren lassen. Gleichzeitig existieren Strömungen, die sich den modernen Technologien verschrieben haben und Strömungen, die sich nur natürlicher Klangerzeuger bedienen, parallel. Auch Strömungen wie die minimal school haben Gegenpole wie die New Complexity am Ende des 20. Jahrhunderts.

Im 20. Jahrhundert ändern sich auch die musikalischen Institutionen, Konzerthäuser und Liebhabervereine, und der Bezug der Komponisten zu diesen. Die avantgardistische Bewegung, vor allem in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, richtet sich genau gegen diese eben erwähnten Institutionen. Sie wollen kein Geld von diesen annehmen und kritisieren öffentlich die Rolle der Häuser in der Gesellschaft. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt sich das „*Paradox der staatlich subventionierten Avantgarde*“⁷⁸. Immer wichtiger werden die Institutionen, die die Komponisten selber ins Leben rufen und die teilweise noch immer existieren, wie die *International Composers' Guild* von Edgard Varèse in New York, *Gemeinschaft für Musik* in Frankfurt/Main von P. Hindemith, *Donaueschinger Tage für Neue Musik* oder die *Internationale Gesellschaft für*

⁷⁶ Vgl. Stephan, Rudolf: *Wiener Schule*. In: MGG-2. Sachteil, Bd. 9.

⁷⁷ Danuser, Hermann: *Neue Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 7. (Hg. Ludwig Finscher). Berlin 1997. S. 75

⁷⁸ ebda. S. 79

Neue Musik. Schon 1946, ein Jahr nach dem zweiten Weltkrieg, gab es wieder die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Diese Institutionen tragen bis heute viel zur kompositorischen Förderung und zum künstlerischen Schaffen bei.⁷⁹ Vor allem in Darmstadt lehrten viele der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Pierre Boulez, Luigi Nono, Edgard Varèse, René Leibowitz, Olivier Messiaens, Ernst Krenek, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und viele mehr.⁸⁰

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird zwei wichtige Strömungen eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die serielle und die elektronische Musik, wobei sich letztere durch die neuen Technologien definiert und heute in verschiedensten Aufführungspraktiken zu finden ist. Heute findet auch der Computer seinen Platz in der zeitgenössischen Musik und wurde zu einem „*unmittelbar und variabel einsetzbaren Musiziermittel bei Live- oder Realzeit-Realisationen*“⁸¹.

Als Komponist verdiente sich Schönberg einen Teil seines Geldes in seiner Lehrtätigkeit, die er auch nach der Flucht vor den Nationalsozialisten in Kalifornien bis zu seinem Tod 1951 ausübte. Auch als er es eigentlich nicht mehr des Geldes wegen tat, hat Schönberg seine Lehrtätigkeiten nie aufgegeben.⁸² Auch Webern ging neben seinem Komponieren dem Unterrichten nach. Alban Berg war aufgrund einer Erbschaft teilweise unabhängig.⁸³ Heute verdienen viele Komponisten ihr Geld, neben den Einnahmen als ausübender Komponist, durch ihre Lehrtätigkeit auf Hochschulen oder an diversen Schulen.

⁷⁹ Vgl. Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991. S. 596 ff.

⁸⁰ Vgl. In: <http://www.internationales-musikinstitut.de>, abgerufen am 29. 01. 2010.
Impressum: Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD). Nieder-Ramstädter Straße 190. 64285 Darmstadt

⁸¹ Danuser, Hermann: *Neue Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 7. (Hg. Ludwig Finscher). Berlin 1997. S. 99

⁸² Vgl. Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991. S. 600-604

⁸³ Vgl. ebda. S. 608

I.4 Situation und Position der zeitgenössischen Musik und des österreichischen Komponisten von 1946-1955

Im folgenden Subkapitel wird die Situation des österreichischen Komponisten von 1946 bis 1955 erarbeitet. Diese genaue Untersuchung der Jahre gliedert sich in mehrere Betrachtungsweisen. Der wichtigste Punkt war das Ende des zweiten Weltkrieges, der tiefe Spuren im österreichischen Komponistendasein hinterlassen hat. Weiters wird allgemein auf den Stellenwert der zeitgenössischen Musik eingegangen. Diese Nachkriegsjahre brachten viele Diskurse mit sich, welche von zahlreichen Autoren erörtert wurden. Wie ging es in diesen Jahren für die österreichischen Komponisten weiter? Wie war der Stellenwert der zeitgenössischen Musik in Österreich? Und welche Komponisten wirkten zu dieser Zeit in Wien? Als Quelle ist mir die Österreichische Musikzeitschrift, kurz ÖMZ, zur Verfügung gestanden, die seit Jänner 1946 monatlich in Österreich erschienen ist, und die einen guten Überblick über die Position und Situation der österreichischen Kunstschaffenden bietet.

I. 4.1 Problematik der österreichischen, zeitgenössischen Musik

Der Aufbau Österreichs, nicht nur in der Musik, war schwierig und sicher eine Herausforderung. Umso erstaunlicher ist es, dass bereits im Jänner 1946 eine Musikzeitschrift, dem Österreicher über die aktuellsten Geschehnisse des musikalischen Lebens berichten konnte.

Schon im März 1946 findet sich ein Artikel über die Problematik der Musik von Dr. Wilhelm von Waldstein⁸⁴, in dem er schreibt, dass sich die Musik, im Sinne eines historischen Kontextes, in der Krise befindet. Dieser Artikel beschreibt sehr gut, wie das musikalische Leben in Wien wahrgenommen wurde. Er verurteilt die neuen Künstler, sieht eine Wertminderung in der Neuen Musik und vergleicht das österreichische Musikleben mit Italien: „*Nirgends vielleicht tritt der Kontrast in der Ausprägung [...] so drastisch zu Tage wie in Italien: Welch ein Weg von Palestrina bis zu Verdi und von diesem wieder zu den neusachlichen Jungen und Jüngsten.*“⁸⁵ Er bedauert den Zustand des österreichischen Musiklebens und will mit diesem Artikel wieder den Blick auf das Essentielle richten,

⁸⁴ Waldstein, Wilhelm: *Zur Problematik unserer Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946. S. 81

⁸⁵ ebda. S. 83

indem er nicht das Moderne in der Musik meint. Dieses Zitat zeigt sehr deutlich den Wert der Neuen Musik in dieser Zeit.

Dem gegenüber steht ein Artikel von Andreas Ließ⁸⁶. Er findet die Lösung dieser Verwirrung in den jungen Komponisten. Was diese beiden Artikel aber gemeinsam haben, lässt sich sicher am einfachsten in einer Perspektivenlosigkeit benennen. So nennt Andreas Ließ es: „*Im technischen wie im Geistlichen herrscht Chaos und Auflösung.*“⁸⁷ Er bezeichnet aber genau jenes Chaos als einen Stil, den er als Neuklassizismus benennt – „*Das gedanklich-konstruktive und zugleich objektivierende Moment tritt die Herrschaft an.*“⁸⁸ Dies zeigt deutlich, dass es immer eine Bestrebung ist, nach Gemeinsamkeiten zu suchen und diese auch zu finden. Weiters kritisiert er den vorherrschenden Traditionalismus in Österreich und richtet sich an die junge Komponistengeneration. Anders als Wilhelm von Waldstein fordert er, dass die jungen Komponisten aufstehen um Österreich wieder Ansehen in der Musik einzubringen. „*Eine anders gesinnte, aufgeschlossene junge Generation musste kommen, um – in Gegenstellung zu dem Alten und den Alten – diesen Schritt mit der Unbedenklichkeit der Jugend zu vollziehen und dem Neuen zum Durchbruch zu verhelfen; nicht aus leichtsinnigen Spiel, sondern aus der Notwendigkeit inneren Triebs und des sich weiter entwickelnden und - gerade an der Epochenschwelle – sich neuen Sichten unterstellten Lebens.*“⁸⁹

Andreas Ließ sieht in dem Neuen die Chance für die österreichische Musik und kritisiert die Erstarrung im Alten. „*Falsch ist es, das Neue zu bekritteln nur darum, weil es anders ist und vom Gewohnten abweicht.*“⁹⁰

Auch ein Jahr später, 1947, bezieht Dr. Otto Klemperer⁹¹ in seinem Artikel „*Von zeitgenössischer Musik*“ Stellung dazu. Allein diese intensive Auseinandersetzung lässt den Schluss zu, dass in den Musikkreisen eine große Unzufriedenheit herrschte. Vor allem die Vergangenheit wirkte erdrückend. Weiters kritisiert er, dass die damals aktuellen Dirigenten die letzten Werke von Schönberg und Strawinsky fast völlig meiden.⁹²

⁸⁶Vgl.: Ließ, Andreas: *Österreichs zeitgenössische Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 10/11. Wien 1946. S. 343

⁸⁷ ebda. S. 344

⁸⁸ ebda. S. 344

⁸⁹ ebda. S. 346

⁹⁰ ebda. S. 358

⁹¹ Klemperer, Otto: *Von zeitgenössischer Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 7/8. Wien 1947. S. 182

⁹² Vgl. ebda. S. 182

Viele Autoren in der ÖMZ fordern ein Verständnis der zeitgenössischen Musik in Österreich. Einige kritisieren auch den wissenschaftlichen Diskurs über dieses Thema, da dieses Zweigeteilte der Musik mehr schade als nütze. Auch der Umstand, dass der zeitgenössischen Musik noch nicht die nötige Zeit eingeräumt worden ist, die eine objektive Auseinandersetzung gewährleisten würde, ist ein Kritikpunkt. So fordert Dr. Egon Seefehlner⁹³ eine Einigung, da die herrschende Orientierungslosigkeit in der modernen Musik sich gegen die jungen Komponisten richte. „*Die wenigen, die berufen sind, müssen zusammenstehen, sie dürfen sich trotz verschiedener Richtungen nicht bekriegen, sie müssen dafür sorgen, dass das Neue in allen Arten zum Wort kommt.*“⁹⁴

Auch die Politik ist verwirrt, was ihre politische Verantwortung gegenüber der Musik und auch dem Komponisten betrifft. 1946 wird über eine Errichtung einer österreichischen Kunstammer diskutiert, „*welche der kulturpolitischen Sicherung des österreichischen Kunstlebens und der Wahrung der fachlichen und beruflichen Interessen der österreichischen Künstlerschaft zu dienen hätte*“⁹⁵.

Dies ist insofern interessant, da diese Kammer den Komponisten in seinem alltäglichen Leben unterstützen sollte und ihn im Sinne eines „Brotberufes“ auch wahrnimmt. Bezugnehmend auf die Diskussion eines Ministeriums der Gegenwartskultur, ist diese damalige Intention interessant. Die Hauptaufgaben dieser Kammer wären gewesen: „*Die berufliche Interessenvertretung der Künstler und Kunstunternehmen, die Mitarbeit und Förderung bei der Schaffung von wirtschaftlichen Voraussetzungen für das österreichische Kulturleben, Förderung des Kunststrebens im Volke, Mitwirkung bei der Erhaltung der österreichischen Kulturgüter und deren Wiederaufbau und die Werbung für österreichische Kunst im In- und Ausland.*“⁹⁶

Diese Kammer sorgte für viele Diskussionen und viele Künstler und ausführende Musiker waren überraschender Weise dagegen, weil sie es als eine Beraubung der Freiheit beurteilten. Ein Mitglied der Staatsoper, Alfred Muzarelli, meinte: „*Frei sei die Kunst, frei*

⁹³ Seefehlner, Georg: *Unsere Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 6. Wien 1947. S. 137 f.

⁹⁴ ebda. S. 139

⁹⁵ Heller, Hedwig: *Was sagen die Musiker dazu?*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946. S. 106

⁹⁶ ebda. S. 106

der Künstler, und vor allem brauchen die Künstler jetzt einmal Ruhe – und sehr viel Ruhe. Könnte man nicht die endlich einmal organisieren?“⁹⁷

Ein österreichischer Komponist, Paul Angerer, sagte dazu:

„Was will die Kunstammer von mir und was könnte ich von ihr fordern? Die Kunstammer hat im Sinn, mich zu registrieren und unter Aufsicht zu stellen. Ich könnte von der Kunstammer fordern, das heißt, ich hätte eigentlich keine Förderungen mehr, da ich ja froh sein müßte, einen amtlichen Berechtigungsschein zu bekommen der mir die Erlaubnis dienen müßte, meinen Beruf auszuüben. [...] Wenn er⁹⁸ etwas leistet, wird er, ob anerkannt oder nicht, wirtschaftlich bestehen können. Wenn er ein Stümper ist, wird er verhungern oder er müßte einen für ihn nahrhafteren Beruf wählen. Warum also die Mühen? [...] Organisationen, seien sie parteilich, kulturpolitisch oder auch nur ein Gesangsverein, waren dem Künstler seit jeher hinderlich.“⁹⁹

Diese Zitate verdeutlichen sehr gut, wie die Kunstschaffenden in dieser Zeit dachten. Politische Interaktionen wurden sehr sensibel, natürlich auch im Kontext des Nationalsozialismus, der aber in keinem Interview direkt angesprochen wurde, wahrgenommen. Die österreichische Musikzeitschrift nimmt auch keine klare Position dazu ein.

Im Jahr 1953 bezieht Rudolf Klein¹⁰⁰ wieder zu der politischen Subvention der zeitgenössischen Musik Stellung. Er lobt die Förderungsbeiträge, doch kritisiert die nicht vorhandene Hilfe bei den Aufführungen und Veröffentlichung der Werke. Auch das wenige Interesse des Publikums hängt für ihn stark mit der fehlenden Hilfe des Staates zusammen. Für ihn sollten gerade nach der Veröffentlichung der Stücke, Gelder bereit stehen, da es ohne die notwendige Werbung nie möglich sein würde, das Publikum zu erreichen. *„Die zwischen Komponisten und Zuhörer bestehenden Verbindungsglieder, gleichsam Nervenstränge vom Erzeugenden zum Empfangenden, müssen überprüft, gestärkt oder erneuert werden.“¹⁰¹*

⁹⁷ Muzarelli, Alfred. In: Heller, Hedwig: *Was sagen die Musiker dazu?*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946. S. 107

⁹⁸ Anm.: „Der Komponist“

⁹⁹ Angerer, Paul: In: Heller, Hedwig: *Was sagen die Musiker dazu?*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946. S. 107

¹⁰⁰ Klein, Rudolf: *Komponisten von heute und ihr Publikum*. In: Lafite, Elisabeth [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 8. Jahrgang. Heft 5. Wien 1953. S. 151 f.

¹⁰¹ ebda. S. 153

Weiters bringt er auch folgenden Vorschlag zur Verbesserung des Stellenwertes der Neuen Musik: „*Es wäre auch vom großen Vorteil, in jedes der vom ständigen Musikpublikum gut besuchten zyklischen Konzerte je ein heimisches, zeitgenössisches Werk hineinzunehmen. Konstant solches zu tun, wäre ratsamer, als ausschließlich moderne Werke in einige wenige Konzerte zusammenzudrängen [...]*.“¹⁰² Mit diesem Statement spricht Rudolf Klein schon 1953 ein großes Problem an, welches noch heute, bei manchen, zu beobachten ist.

I 4.2 Die Position und Probleme der zeitgenössischen Komponisten von 1946 bis 1955

Dr. Hans Sittner¹⁰³ schreibt 1948 einen Artikel über die musikalische Berufswahl und legt seinen Fokus dabei auf die Komponisten in Wien. Im Vergleich zu anderen Berufsströmungen gestaltet sich der Weg eines Komponisten als weitaus härter. Er unterscheidet aber sehr von den „berufenen“ Komponisten und den weniger erfolgreicheren. Für Sittner ist die Ausübung des Berufs eng mit den sozialen und gebildeten Standards einer Gesellschaft verbunden. Die notwendigen Förderungen sind nur in einer funktionierenden Gesellschaft gegeben und erreichbar. Hier meint er konkret die Förderungen des Staates und fordert schon damals eine bessere Absicherung der Komponisten in Österreich.¹⁰⁴ Auch Arthur Honegger¹⁰⁵ beschreibt die Lage des österreichischen Komponisten in den fünfziger Jahren. „*Das Metier eines Komponisten zeichnet sich durch den besonderen Umstand aus, zugleich Tätigkeit und Sorge eines Menschen zu sein, der sich bemüht, ein Produkt hervorzubringen, das niemand konsumieren will.*“¹⁰⁶ Hier bezieht er sich nicht nur auf die soziale Lage, sondern auch auf das Problem des Publikums, mit der der Komponist zu kämpfen hatte. Auch Paul Hindemith¹⁰⁷ bezieht dazu Stellung. So stellt er sich die Frage: „*Was muß der Komponist*

¹⁰² Klein, Rudolf: *Komponisten von heute und ihr Publikum*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 8. Jahrgang. Heft 5. Wien 1953. S. 153

¹⁰³ Sittner, Hans: *Zur musikalischen Berufswahl*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 9. Wien 1948. S. 223

¹⁰⁴ Vgl.: ebda. S. 223-225

¹⁰⁵ Honegger Arthur: *Ich bin ein Komponist*. In *Österreichische Musikzeitschrift* – 6. Jahrgang. Heft 10. Wien 1951. S. 270

¹⁰⁶ ebda. S. 270

¹⁰⁷ Hindemith Paul: *Probleme eines heutigen Komponisten*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 12. Wien 1948. S. 324

*tun, um sein Material zur Wirkung zu bringen und den Hörer zu berühren?*¹⁰⁸ In diesem Artikel fordert Hindemith seine Leser auf, Musik für das Publikum zu schreiben. Sie sollten sich jeglicher Art von Affekt bedienen, um Erfolg verzeichnen zu können. Der Komponist sollte entdecken, welche Vorlieben der Hörer hat und diese durch harmonische Strukturen wirken lassen. *„Wenn er an seine Spieler und Hörer, an den Zweck seiner Musik denkt, gibt ihr das den besseren, reineren Ausdruck. Da der Komponist mit seinem Werk den Zuhörer nicht bloß unterhalten, sondern ihm etwas geben, ihn besser machen soll, muß er vor allem dauernd an sich selbst arbeiten, um seine eigenen Vervollkommnung bemüht sein.“*¹⁰⁹ Weiters fordert er den Komponisten auf, sich in Gedanken frei zu machen und sich von alten Theoriebüchern zu lösen. Bei ihm liegt das Augenmerk im Wesentlichen auf den, auf Erfolgskurs zu bringenden, zeitgenössischen Komponisten. Wieder spiegelt sich die Orientierungslosigkeit wider.

Im Folgenden werden einige Komponisten aus den Jahren 1946 bis 1955 näher betrachtet. In der ÖMZ wird, nicht in jeder Ausgabe, jeweils ein, in dieser Zeit in Wien wirkender Komponist, näher vorgestellt. Dieser Überblick soll nicht biografisch verstanden werden, sondern fokussiert sich eher auf das Alltagsleben des Komponisten dieser bereits erwähnten Jahre.

Johann Nepomuk David war ein Komponist, welcher im Juni 1947 näher vorgestellt wurde. Er wurde am 30. November 1895 geboren und war ein „*Kontrapunktiker*“¹¹⁰, der sich am ehesten mit der Schule von Johann Sebastian Bach definieren lässt. Er verdiente sein Geld als Lehrer und Direktor der Hochschule für Musik in Leipzig und nach dem zweiten Weltkrieg in Salzburg als Kompositionslehrer.¹¹¹ Ihm gegenüber steht, in der Ausgabe der ÖMZ, der junge Karl Schiske, der sich in der Atonalität wiederfinden lässt und zu der „*Neuen Sachlichkeit*“ gehört. Sein Stil erklärt Hermann Pfrogner folgendermaßen: *„Es ist aber nun nicht so, daß der Einfluss dieses oder jenes Avantgardisten einer neuklassischen Zukunft auf Schiskes Tonsprache von dominierendem Einfluß wäre. Hier macht sich Schiskes angeborenes Österreichertum geltend, der jede extremistische Einseitigkeit instinktiv zu vermeiden und inmitten des wechselvollen*

¹⁰⁸ Hindemith Paul: *Probleme eines heutigen Komponisten*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang, Heft 12. Wien 1948. S. 325

¹⁰⁹ ebda. S. 326

¹¹⁰ Preußner, Eberhard: *Johann Nepomuk David*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang, Heft 6 Wien 1947. S. 148

¹¹¹ Vgl. ebda S. 150P

*Stromes zeitgenössischen Musikgeschehen mit Bedacht die Mitte einzuhalten versteht.*¹¹² Dieser Vergleich in derselben Ausgabe der Österreichischen Musikzeitschrift, lässt das Bestreben erkennen, zwei unterschiedliche Generationen und zwei unterschiedliche Stile miteinander wirken zu lassen.

Anders in der Ausgabe vom Mai/Juni 1948, in welcher die Musikzeitschrift sogar im Vorwort schreibt, nur Stellung zu beziehen, da dieser Komponist eine große Zustimmung und zugleich ein enorme Ablehnung hervorrufe. Gemeint ist Marcel Rubin, geboren 1905 in Wien, welcher 1938 fliehen musste und erst 1947 zurückkehrte. *„Denn Rubin stellt sich auf den in seinem Sinne richtigen Standpunkt, die Kunst müsse sich die Aufgabe stellen, breiteren Massen verständlich zu werden und sich aus der von gewissen intellektuell-künstlerischen Zirkeln der Nachkriegszeit begründeten Isolierung auf einen kleinen Kreis sachverständiger Beurteiler herauslösen.“*¹¹³ Und wieder lässt sich das bereits erörterte Problem des elitären Musikpublikums feststellen, welches allen Komponisten der zeitgenössischen Musik missfallen hat. Weiters lässt sich ein noch nicht näher definiertes Problem entdecken, welches sich als Generationsproblem feststellen lassen kann.

Ernst Tittel¹¹⁴ benennt diese Problem als große Krise, die alle Formen der Kunst trifft. Er benennt die Generation, zwischen 1885 und 1910 geboren, als Revolutionsgeneration, die gewissen Strukturen folgt:

- *destruktiv: Zerschlagen des bisherigen Musikdessins, Auflösung der funktionellen Harmonie, Unverständnis für Großformen*
- *konstruktiv: ungeheurer Ausweitung des Musikraums durch gewaltige polyphone Vorstöße, Bevorzugung der Kleinformen, Linien statt Farben (Spätromantik, Expressionismus, Historizismus, Neuklassizismus, Primitivismus, Neue Sachlichkeit, Art depouillé, Poly- und Atonalität, Zwölftonmusik, Vierteltonmusik usw.*¹¹⁵

Tittel kritisiert zwar diesen Radikalismus, doch sieht er es auch als Aufgabe der Folgegeneration, dieses „Chaos“ zu ordnen, die er sogar mit Schiske, Einem, Heiler und

¹¹² Pfrogner, Karl: *Karl Schiske*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 6 Wien 1947. S. 226

¹¹³ Wildgans, Friedrich: *Marcel Rubin*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 6 Wien 1948. S. 138

¹¹⁴ Tittel, Ernst: *Das Generationsproblem in der Neuen Musik*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 6 Wien 1948. S. 139

¹¹⁵ ebda. S. 141

Angerer bereits benennt. „Die Neuen finden eine ganz veränderte Situation vor; zwei Kriege haben die Menschheit vor neuen Problemen gestellt, [...]“¹¹⁶

Die den siebziger Jahren schrieb Carl Dahlhaus zu den Ferienkursen in Darmstadt 1978 einige Gedanken über die Neue Musik nieder und versuchte die Entwicklungen und Ausblicke derselben in Worte zu fassen. In diesem Artikel beschreibt er die Theoriesucht der fünfziger und sechziger Jahre und kritisiert die Begriffslosigkeit, die in der Musik vorherrscht.

„Andererseits gerät man bei der Bemühung, sich selbst und anderen verständlich zu machen, wie die kompositorischen Tendenzen der letzten Jahre untereinander und mit außermusikalischen Vorgängen zusammenhängen, rasch in ein Gestrüpp von Schlagwörter, die geradezu handgreiflich die Vorstellung eines Zeitgeistes, und zwar eines durch Regression geprägten Zeitgeistes suggerieren, der in der Musik und der Dichtung ebenso sein Wesen treibt, wie im sozialen und politischen Verhalten. Gleichgültig, ob von Einfachheit oder von Schönheit, von Sensibilität oder von Subjektivität die Rede ist: immer scheint es sich um eine Attitüde der Zurücknahme zu handeln, die sich hinter dem Epitheton «neu» versteckt [...], aber durch solche terminologischen Vorkehrungen nicht verhehlen kann, daß die Enttäuschung durch das unmittelbar vergangene zum Rückgriff auf das Vorvergangene trieb.“¹¹⁷

Die Rolle des Komponisten in der Gesellschaft ändert sich im 20. Jahrhundert erneut. Wettbewerbe, Förderungen und Festivals werden immer wichtiger und auch die Lehrtätigkeit wird für manche zu einem finanziellen Überlebensfaktor. Marketing, PR-Maschinerien und Verlage finden Einzug in das kompositorische Leben eines Komponisten. Auch die staatlichen Subventionen werden im 20. Jahrhundert ausschlaggebend für manche kompositorische Leistungen.

¹¹⁶ Tittel, Ernst: *Das Generationsproblem in der Neuen Musik*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 6 Wien 1948. S. 142

¹¹⁷ Dahlhaus, Carl: *Vom Einfachen, vom Schönen und von einfach Schönen*. In: 29. Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt 1978. S. 22

I.5 Fazit

Ohne Zweifel änderten sich der Beruf und die Rolle des Komponisten in der Gesellschaft. Mit der französischen Revolution beginnt der selbstständige Komponist zu wirken und sich selbst als „Künstlerindividuum“ zu definieren. Dieser Schritt ist insofern sehr wichtig, da dies der erste Schritt in die Selbstständigkeit war, in der der Komponist heute zu leben versucht. Dieser historische Überblick war nun notwendig, um den Komponisten im 21. Jahrhundert zu verstehen. Vor allem die genauere Betrachtung der Jahre 1946 bis 1955 stellt einen gewichtigen Punkt dar, da sich genau in dieser Zeit eine große Orientierungslosigkeit feststellen lässt.

Mit dem Verstehen der Entwicklungen in der Vergangenheit, kann man den Beruf des Komponisten und die Rolle, die er in unserer Zeit einnimmt, besser erörtern.

Nun stellen sich aber einige Fragen in Bezug auf den Komponisten von heute. Einige werden aber dennoch offen bleiben.

Wie nimmt ein österreichischer Komponist die Stellung in der Gesellschaft wahr und wie kann ein Komponist im 21. Jahrhundert finanziell überleben? Wie geht ein österreichischer Komponist mit dem musikalischen Erbe um und wie definiert er sich selbst? Ist dieses Erbe manchmal hinderlich für die österreichischen Komponisten oder prägt es sie nachhaltig und kann es sie inspirieren? Eine heute sehr wichtige Frage, ist die Frage nach Verlegern und öffentlichen Förderungen. Wie überlebt ein österreichischer Komponist von heute und wie lebt es sich im österreichischen Staat? Auch politische Fragen werden ein Thema sein, da staatliche Subventionen eng mit der Regierung von Österreich verknüpft sind. Wenn Komponisten diese öffentlichen Gelder annehmen, welche politische Verantwortung tragen sie dann?

Diese für mich wichtigen Fragen werden im nächsten Kapitel durch Interviews ansatzweise geklärt werden.

II. INTERVIEWS

II. 1 Methodik und Vorgehensweise

Im folgenden Hauptteil meiner Arbeit werden meine Fragen von zwei österreichischen Komponisten beantwortet. Die Fragen wurden so ausgewählt, dass sie einen Überblick über den Komponisten im 21. Jahrhundert liefern. Auch auf die Vergangenheit wurde eingegangen, da sich manche gesellschaftlichen Normen des Komponisten aus der Vergangenheit entwickelt haben. Aus diesem Grund gab es eine genauere Einleitung, die die Entwicklung des Komponisten darstellen sollte. Parallel neben den Interviews ist mir der Komponisten-Report zur Verfügung gestanden, der mir analytische Fragen zum Beruf des Komponisten beantwortet hat. Diese Erhebung wurde von der Abteilung der Musikpädagogik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Jahr 1993 durchgeführt, und bietet einen Überblick der Lebensumstände des Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts. Beauftragt wurde dieser Bericht vom österreichischen Bundesministerium für Unterricht und Kultur und sollte Daten „über die wirtschaftlichen, sozialrechtlichen und auch arbeitstechnischen Schaffensbedingungen der österreichischen Komponisten und Komponistinnen“¹¹⁸ bringen. Es wurden zum größten Teil Komponisten befragt, die am Beginn ihrer Komponistenlaufbahn gestanden sind. Auf Grund der hohen Zustimmung der Komponisten zum Interesse ihrer Person, haben die Autoren, neben einem sehr detaillierten Fragebogen, auch Interviews durchgeführt, um eine Darstellung des Berufs zu gewährleisten.¹¹⁹ Diese Interviews habe ich in meiner Arbeit nicht berücksichtigen können, da ich selber Interviews mit zeitgenössischen Komponisten durchgeführt habe und die Interviews auch nicht im großen Umfang zur Verfügung gestanden sind. Der Komponisten-Report gewährleistete mir eine analytische Betrachtung der Komponisten.

Bei meinen Interviews, durchgeführt zwischen Februar und März 2009, werden verschiedene Fragen, die in den vergangenen Seiten schon behandelt wurden, erörtert. Natürlich ist darauf hinzuweisen, dass Interviews immer eine sehr subjektive Sicht der Dinge wiedergeben und sich teilweise sehr voneinander unterscheiden. Um ein großes Feld

¹¹⁸ Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993, S. 5

¹¹⁹ Vgl. ebda. S. 5-8

der heutigen zeitgenössischen Musik abzudecken, wurden die Komponisten von mir so ausgewählt, dass möglichst viele Sparten der sehr facettenreichen Neuen Musik abgedeckt wurden. Als Interviewpartner standen mir die KomponistInnen Wolfram Wagner und Katharina Klement zur Verfügung, die beide in sehr unterschiedlichen Bereichen arbeiten, aber in ähnlicher Art und Weise wirken. Da diese zwei KomponistInnen aus derselben Generation stammen, kann der Vergleich noch gewichtiger werden.

Um den Lesefluss nicht zu unterbrechen, werden die Komponisten immer in der gleichen Reihenfolge ihre Meinungen und Ansichten zu meinen Fragen abgeben. Manche Fragen wurden von mir aufgrund der Einleitung dieser Arbeit, unkommentiert stehen gelassen, da eine genauere historische Betrachtung schon gegeben wurde. Die Interviews wurden mit einer halbstrukturierten Methode durchgeführt. Der dadurch entstandene beiderseitige Spielraum diente einer Manifestation des Interviews als Gespräch. Die Antworten auf die Fragen, welche dieser Arbeit entnommen werden können stellen keine direkte Transkription dieser dar. Dies dient der Verständlichkeit sowie einer konkreteren Sinnerfassung. Es war mir aber wichtig, die Authentizität der mündlich durchgeführten Interviews zu bewahren.

In den Interviews nahm ich eine unabhängige Position ein. Die Inhalte der Interviews spiegeln die Meinungen, der von mir interviewten Komponisten wider und eine wissenschaftliche Relevanz wird im Fazit des Interviewteils erörtert werden.

II. 2 Konsolidierte Fassung der Interviews

1. Wie war der Stellenwert des österreichischen Komponisten in der Vergangenheit?

*Katharina Klement*¹²⁰

„Um 1800 wirkten Franz Schubert [sic!] und Ludwig van Beethoven. Das Interessante an Beethoven ist, dass er der Erste war, der freiberuflich gearbeitet hat und eigentlich nicht mehr ein Auftragskomponist wie Mozart war. Erst dadurch wurde der Geniekult rund um Beethoven überhaupt erst betrieben. Aber andererseits steht er da auch alleine da. Ich frage mich wie vielen es versprochen wurde, dass man bis ans Lebensende ein Gehalt bekommt. Davon kann man heute ja nur mehr träumen. Das ist ein besonderer einzigartiger sozialer Status von ihm gewesen. Eine interessante Wendezeit, weil damals auch der Status der Adeligen allmählich zusammengebrochen ist, er konnte sich dieses Mäzen-Sein bald nicht mehr leisten. Die zwei Kriege haben die Zeiten sehr verändert. Ich habe gelesen, dass Schönberg noch eine Mäzenin gehabt hat, die ihm einen Aufenthalt in ihrer Villa ermöglichte. Wenn man ihre Briefe liest, es ist unglaublich, dieses Verständnis. Sie schreibt ihm zum Beispiel: „Ja selbstverständlich bekommen sie die ruhigsten Räume.“ Heute kaum mehr vorstellbar.

Was aber mit den anderen weniger berühmten Komponisten in dieser Zeit passierte, ist schwer zu sagen. Man kann nicht komponieren, wenn man kein Geld zum Leben hat. Derzeit ist das soziale Netz - zumindest in Österreich - so, dass man nicht verhungern muss, aber in künstlerischen Berufen wird es immer schwieriger. Wenn man heutzutage zum AMS geht und man sagt, man ist arbeitslose Komponistin, wird man bestimmt nicht in diesem Beruf vermittelt werden, auch nicht als Musikerin. Da wird man doch bald umgeschult, wenn man sich nicht selbst zu helfen weiß. Vielleicht ist die Realität gleich hart wie früher.“

¹²⁰ Anm.: Details zur Person im Anhang.

*Wolfram Wagner*¹²¹

„Früher habe ich nicht gelebt, aber man sagt, dass der Komponist durchaus sehr, zumindest die erfolgreichen Komponisten, großes Echo gefunden haben. Bei der entsprechend gebildeten Schicht -das darf man auch nicht vergleichen mit heute.

Doch vielleicht ist der Vergleich schon zugegen. Pierre Boulez kennen jetzt nicht zigtausend Leute, doch die gebildete Schicht bietet ein bisschen mehr Echo.

Vergleichen wir Pierre Boulez mit dem E-Komponisten Berlioz: Ein Opernkomponist wie Verdi, der nach seinen Triumphen durch die Straßen getragen worden ist, das scheint es auf dem Gebiet der E-Musik nicht zu geben. Dafür auf dem Gebiet der U-Musik umso mehr. Wobei es von Seiten des Publikums schon ein Verlangen nach einem Star gibt, dann könnte man ihn in der E-Musik nicht suchen. Dort ist einfach die Breitenwirkung nicht gegeben. Dann suchen sie ihn in der U-Musik und dort ist immer irgendwer der Star, weil es eben so ist. Die Bildungsschicht ist heute ja ziemlich groß, ich glaube das liegt an der elitären Attitüde, der elitären Musiksprache, die nicht darauf ausgerichtet ist, jemanden zuzubeln zu lassen. Wenn die E-Musik-Komponisten, so wie ich mich zu ihnen zähle, mehr Popularität haben wollten, müssten sie eine andere Musik schreiben. Es gibt schon wenige Komponisten, die auch beides machen wie zum Beispiel Bernstein, der mit den Werken wie der West Side Story sehr populär war. Er ist dann aber mit seinen Sinfonien nicht so populär gewesen, wie mit der West Side Story.

Ich glaube, dass der Grund, warum er sich nicht in beide Richtungen betätigt hat, nicht der war, um in beide Richtungen Erfolg zu haben, sondern weil er als Musiker, als Klassiker, als Jazzer, als Komponist seinen Ausdruckswillen gehabt hat. Ich glaube nicht, dass das jetzt Kalkül wäre, wobei ein Kalkül diesbezüglich möglich wäre.

Ich habe zum Beispiel von Franz Zappa Kompositionen gehört, die er als E-Musik-Komponist getätigt hatte. Er wollte angeblich eigentlich seriöser E-Musik-Komponist werden. Hat auch entsprechende Kompositionen verfasst, die auch gespielt wurden und große Ähnlichkeiten mit Boulez hatten. Er hat sich aber auch nebenher, um damit Erfolg zu haben, mit der Pop-Musik identifiziert. Mit dieser war er sehr erfolgreich. Als E-Musik-Komponist kannte ich ihn nicht und kennt man ihn auch nicht. Das war auf alle Fälle ein Kalkül und auch eines, was funktionierte. Persönlich kann ich mir das nicht vorstellen, dass ich die oder jene Musik schreibe um dort oder dort anzukommen. Ich kann auch jetzt nicht mehr elitäre Musik komponieren, um bei Wien Modern zu punkten. Ich schreibe eher

¹²¹ Anm.: Details zur Person im Anhang

jene Musik zu der ich Lust habe zu schreiben und die klingt auch durchaus manchmal vom Jazz inspiriert.

Es ist mir auch passiert, dass mir ein paar Leute nach einer Aufführung von mir gesagt haben, ich wäre ein Jazzler. Ich habe sogar eine Kritik von einem Klavierzyklus, drei kleine Klavierstücke, von einer amerikanischen Zeitung zugesandt bekommen, vom Verlag, in der zu lesen steht: „You see a jazz man at work.“ Was ich ja tatsächlich überhaupt nicht bin. Wenn das gut gespielt ist, mag ich das wohl – ich bin aber sicherlich kein Jazzler. Ich habe diese Stücke geschrieben, weil ich dazu Lust hatte. Jetzt oberflächlich betrachtet ist es, als dass die Stile zusammenwirken. Ich sehe, das aber auch nicht als Stile, sonder eher als Ausdruck. Das muss verschiedene Wege gehen.“

2. Das Bürgertum in Österreich: Chance oder Verzicht?

Katharina Klement

„Musikausbildung ist sicher mit einer gewissen Gesellschaftssozialisation verbunden. Man wird aus Arbeiterkreisen wahrscheinlich kaum jemand finden der Violine Konzertfach studiert [sic!]. Bildung ist nach wie vor verbunden mit einem sozialen und finanziellen Status.

Ob der Beruf des Komponisten/der Komponistin Chance oder Verzicht ist, da denke ich, dass es beides ist. Ich persönlich habe die Chance gehabt zu studieren. Gott sei Dank bin ich in die Zeit reingefallen, wo es keine Studiengebühren gegeben hat. In meiner Studienzeit, den 80er und frühen 90er Jahren wurde diesbezüglich viel gefördert. Das war eine große Chance.

Eine alte Diskussion ist: Warum sponsert die Wirtschaft nicht die Kunst? Aber ich denke, dass das nicht wirklich vereinbar ist, weil die Wirtschaft eine bestimmte Dienstleistung haben will und die Kunst muss einfach frei bleiben. Die darf nicht mit einem Endergebnis verknüpft sein, und das ist wenn man so will, wiederum ein großer Verzicht.“

Wolfram Wagner

„Bürgertum ist in unserer heutigen Gesellschaft mehr oder weniger die ganze Gesellschaft gemeint. Den Adel gibt es zumindest offiziell überhaupt nicht und inoffiziell ist er auch in das Bürgertum zu integrieren. Bürgertum ist die ganze Gesellschaft. Die E-Musik ist natürlich schon auf einen freiwilligen Verzicht eingegangen. Es scheint, dass es sich so gespalten hat, vor allem zu Beginn des 20. Jahrhundert. Bis dahin hat es ja Komponisten gegeben, die sowohl E- als auch U-Musik, Sinfonie und auch Walzer geschrieben haben.

Bruckner hat keine Walzer geschrieben, Johann Strauss hat keine Sinfonien geschrieben, aber Richard Strauss hat auch Walzer geschrieben. Also bis in das frühe 20. Jahrhundert war das noch nicht so geteilt.

Das waren sie ja auch immer, aber in zwei verschiedenen Bereichen, die auch zwei verschiedene Gesellschaftsschichten ansprechen. Das stimmt aber gar nicht, weil Popmusik oder volkstümliche Musik sich heute als auch alte Menschen anhören - heute. Vor einigen Jahrzehnten war Popmusik nur was für junge, aber heute hören sich die die damals jung waren, immer noch Pop- und Rockmusik an. Und Jazz ist auch schon wieder was Elitäres geworden, als sozusagen die reine, emotionale, eher triviale eher unreflektierte Befriedigung. Wo man zuhören kann, aber nicht zuhören muss, wo man dazu quatschen kann, oder dazu tanzen kann oder was auch immer, während die andere Musik die von sich fordert, dass man tatsächlich zuhört, die auch etwas diffizilere Bedürfnisse befriedigen möchte - das ist das, was die E-Musik bedingt. Das ist eine Schere die im 20. Jahrhundert total aufgegangen ist und die natürlich dann nicht so „gesellschaftsschichtsmäßig“, aber vielleicht bildungsmäßig eine gewisse Rolle spielt. Es hat auch ein bisschen damit zu tun, ob es Leute sind, die sich mit vergangener Musik oder Neuer Musik beschäftigen. Leute, die sich mit klassischer Musik beschäftigen, haben vielleicht noch eher den Zugang zu der Neuen Musik und folglich irgendwann zur modernen E-Musik, aber selbst da bin ich mir nicht sicher, ob das stimmt. Es gehen in Konzerte, mit klassischer Musik ganz andere Leute, als in Konzerte mit Moderner Musik – zum einen. Da gibt es eine gewisse Überlappung. Das aber die Leute, die zu moderner Musik gehen, zwar nicht in Alte Musik Konzerte gehen, dafür aber in Ausstellung mit moderner Kunst, oder eben modernes Theater, wo man die Leute mit klassischer Musik nicht unbedingt findet, ist erstaunlich.

Es gibt immer Überlappungen. Das ist offenbar auch nicht nur das Interesse des Musikfans, Theaterfans oder Malereifans, sondern eher die Frage, ob es ein Fan für Neues oder Altes ist. Oder ist es eher ein Fan von, in dem Sinn bürgerlich, Konzert im Musikverein, oder eher ein Fan für Action und Popevent und so weiter. Es scheint so verschieden innerhalb der Bürgerlichen oder im weitesten Sinn, innerhalb der Gesellschaft, verschiedene Bedürfnisse auf verschiedenen Personen aufgeteilt zu sein. Ich gehe ganz selten in ein Popkonzert. Also auf einem richtigen Popevent, war ich nie, da ich auch kein großes Bedürfnis dazu habe. Aber es gibt Menschen, die nur das Eine suchen und Menschen die nur das Andere suchen und Menschen, die Verschiedenes suchen. Was für den Komponisten bedeuten würde, wen will ich befriedigen und was kann ich tun. Wenn ich so als Komponist handeln würde, würde ich für jeden Ton, den ich setze, wahrscheinlich

fünfmal überlegen, für wen ich jetzt den Ton schreibe und wahrscheinlich würde ich keinen Ton hinschreiben können. Für mich persönlich als Künstler ist es die naheliegendste Entscheidung, dass zu tun, was ich jetzt für mich wichtig finde, oder das ich denke, dass ich genau das zu Papier bringen möchte. Also in meinen Fall ist es konkret der Bereich Orchestermusik, Kammermusik, Oper, Chormusik, wo sehr viel Leute ein Instrument spielen, oder für Leute, die sich so was anhören im Orchester, Konzerte besuchen und ein Orchester, das die Musik spielt. Für die Leute finde ich meine Musik am ehesten angebracht. Das ist auch das, was mich interessiert. Konzerte, die ich gehe, sind Orchesterkonzerte, Kammermusikkonzerte, Chorkonzerte usw. Und am Liebsten gehe ich in Konzerte, wo Alte Musik und Neue Musik gemischt sind, weil eben mein Fokus nicht auf alt oder neu liegt. Sondern eben speziell auf Musik, die einen gewissen umfassenden Anspruch hat.

Ich glaube, dass die Ausübung meines komponierenden Berufes prinzipiell in dieser Gesellschaft funktioniert. Was an verschiedenen Sachen liegt: Zum Einen daran, dass an einer eher anspruchsvolleren modernen Musik gearbeitet wird. Moderne Musik, die ungefähr die Ansprüche erfüllt, die man sich zum Beispiel in der klassischen Musik erwartet. Der Ansatz warum ich überhaupt noch komponiere, ist sicher der, dass es nicht nur moderne Musik im Pop gibt. In der modernen Musik mit den Ansprüchen, die ja auch ein klassischer Komponist hat, ist, dass es über die pure Unterhaltung darüber hinausgeht. Es scheint, dass der Komponist eine gewisse Anfrage hat. Keine große, aber eine Gewisse – das ist eine Voraussetzung.

Die andere Voraussetzung für mein Tun ist, dass es dafür auch Ressourcen gibt, dass es Musiker gibt, in Wien wirklich genug, aber dass es auch das Geld gibt. Das Konzerte veranstaltet werden können und Musiker bezahlt werden können. Das ist natürlich nur möglich in zweierlei Gesellschaften. Entweder eine Gesellschaft, wo genau Publikum oder Leute vorhanden sind, die das zahlen oder, wie es bei uns vielmehr der Fall ist, wo ein Staat auch dementsprechende Mittel zur Verfügung stellt. Der Staat stellt nicht nur für Moderne Musik Mittel zur Verfügung, sondern auch für die Staatsoper und für den Musikverein. Selbst wenn der Musikverein mehr traditionelle Musik macht. Aber ohne öffentliches Geld kann man bestenfalls zum Beispiel das Mozart-Requiem aufführen. Ich habe einige Zeit in der Augustiner Kirche im Chor mitgesungen und die haben ein, zwei, dreimal im Jahr, immer wenn sie Geld gebraucht haben, das Mozart-Requiem aufgeführt, da man mehr Einnahmen als Ausgaben hat. Das Mozart-Requiem können alle auswendig, das wird einmal durchgeprobt, aber man weiß, wie es geht. Das braucht man als Musiker

oder als Sänger nicht proben. Es ist ein berühmter Name und die Leute kommen. Unsere Gesellschaft hat es sich entweder direkt durch Leute, die Eintrittskarten zahlen, die indirekt durch öffentliche Gelder, diesen Luxus gegönnt, bis jetzt. Nicht nur klassische Musik, sondern auch die klassische Moderne profitieren. Es ist einigermaßen genügend Interesse vorhanden und andererseits genügend Geld. Man möchte immer mehr haben, man möchte mehr Publikum haben, lieber noch mehr Geld. Dass das Publikum nicht soviel vorhanden ist wie man sich wünscht, speziell für Moderne Musik, liegt daran, dass das Publikum durch die Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts bis zur Mitte dessen, ziemlich verschreckt geworden ist. In der Zeit war moderne E-Musik, für jemanden, der sich nicht besonders intensiv damit befasst hat, nicht zum Anhören. Die Entwicklung hat sich, würde ich persönlich sagen, ein wenig entschärft. Die E-Musik-Komponisten haben mehr, ich glaube nicht bewusst, Musik geschrieben, die immer mehr publikumsfreundlich ist.

Publikumsfreundlich kann man einfach definieren. Es klingt weniger dissonant als die Musik in den fünfziger oder sechziger Jahren. Es ist Musik, die weniger geräuschhaft klingt. Musik die eher weniger pures Augenmerk auf das Experiment legt, sondern auch, wenn man nach Adorno ginge, müsste die Musik möglichst wenig Traditionelles haben und möglichst viel „Nichttraditionelles“ wie Neues, und das ist heute für den Komponisten nicht mehr so ein großes Diktum, wie es vor einigen Jahrzehnten war. Was historisch durchwegs begründet ist, nämlich beide Positionen. Die Position nicht möglichst viel Neues und möglichst wenig Traditionelles, würde für Beethoven nicht gelten. Rein von der musikalischen Sprache ist da auch noch sehr viel Barock drinnen. Also das Neue von Beethoven verglichen mit der Musik hundert Jahre älter ist sicher nicht achtzig zu zwanzig, sondern rein analytisch betrachtet wahrscheinlich umgekehrt, vielleicht dreißig zu siebenzig. Dreißig Prozent ist neu und siebenzig Prozent ist alt. Das wäre ein Argument dafür, dass es nicht nur auf das Neue ankommt, andererseits, das Andere, die Idee, dass immer was Neues sein muss, fällt natürlich auch in eine Tradition. Von der Musikgeschichte weg ist natürlich immer was Neues gekommen. Gerade im 20. Jahrhundert war die Idee immer was Neues zu machen, durchaus eine Entsprechung der Tradition des 19. Jahrhunderts. Es ist nur im 20. Jahrhundert, meinem Erachten nach, sehr aufgebläht worden, dieser Wunsch ständig, also absolut Neu zu sein. Oder das auch absolut als Kriterium zu stellen. Aber das hat sich offenbar wieder eingependelt nur das Publikum muss das erst noch registrieren. Das Publikum, also die große Masse des Publikums, hat noch immer einen Schrecken, wenn es heißt: „Die Neue Musik – ich habe da einmal was gehört von Schönberg oder was das war – nein, dass brauch ich nicht.“ Was ich persönlich durchaus verstehen kann.“

3. Kunst in Zeiten des Krieges - Ablenkung oder Lenkung? Kann überhaupt von einer „Kunst“ die Rede sein?

Katharina Klement

„Da muss ich wirklich sagen, Gott sei Dank hab ich so was nicht erlebt. Kriege passieren leider ständig überall, aber ich habe diese Situation nicht unmittelbar erlebt. Man weiß, wie schnell das gehen kann, dass Kunst vereinnahmt wird und für Propagandazwecke eingesetzt wird und dann ist es natürlich nicht mehr Kunst. Dass sie z.B. zu Entartungen degradiert wird, das passiert natürlich sehr schnell im Kriegsfall. Trotzdem glaube ich, dass Kunst immer möglich ist. Weil Kunst natürlich immer ist. Was mich immer wundert ist, wie die Leute im KZ noch irgendwie komponiert haben und Aufführungen zusammengebracht haben. Also das ist für mich unvorstellbar - ich weiß nicht wie das gehen soll. Aber letztlich ist es das, was die Leute begleitet hat oder noch am Leben gehalten hat. Kunst, die lässt sich offenbar nicht töten, auch in den schwierigsten Lebenssituationen nicht.“

Wolfram Wagner

„Meine Eltern haben auch nur die Nachwehen erlebt. Das kann ich also nur historisch betrachten, dass es Kunst zu jeder Zeit gegeben hat – in Friedenszeiten wie in Kriegszeiten in jedem Land. Kunst war natürlich beeinflusst von dem Umstand, ob es gerade Krieg oder Frieden war. Aber ich denke mir, dass Kunst durch andere Umstände mehr beeinflusst wird, wie sozialer Natur, die jeweilige Geisteshaltung oder die philosophische, dialogische und sonstige Fragen, als durch die, ob gerade Krieg oder Frieden war. Künstler waren selber selten in das direkte Kriegsgeschehen eingebunden. Die allgemeine Wehrpflicht gibt es erst seit dem zweiten Weltkrieg. Davor haben Künstler es zwar bedauert, dass es Krieg war, waren davon aber nicht wirklich beunruhigt, denn die Kriege haben die Soldaten ausgetragen. Gelitten haben darunter die Menschen, die in dem Kriegsgeschehen involviert waren, also in dem Sinn auch der Künstler. Sie haben sicherlich auch lieber die Friedenszeiten gehabt. Es konnte auch damals passieren, dass plötzlich irgendwelche Horden von Soldaten vorbeilaufen. Ich glaube nicht, dass die Künstler so sehr damit konfrontiert waren, wie im 20. Jahrhundert.

Ich weiß auch nicht, ob die Künstler immer so politische Menschen waren – das ist jetzt Spekulation, aber ich glaube es nicht unbedingt. Es gibt prinzipiell immer Menschen, die mehr politisch aktiv sind, oder weniger politisch aktiv sind. Ob das jetzt bei Künstler

speziell anders war als bei irgendwelchen anderen Leuten, weiß ich nicht. Es gibt immer verschiedenen Biographien, die sich mit kriegerischen Auseinandersetzungen mehr befasst haben. Zurzeit Beethoven war politisch sehr viel los in Europa. Da war Beethoven, der eine Sinfonie Napoleon gewidmet und dann wieder durchgestrichen oder dann wieder gelten lassen und schlussendlich wieder durchgestrichen hat. Im 20. Jahrhundert waren da die Schostakovitsch Symphonien, die nehmen natürlich expliziert Bezug auf den Krieg, aber wahrscheinlich kann durchaus sein, dass die stalinistische Friedenszeit für Schostakowitsch genau so schlimm war, wie die Kriegszeit. Dort wo Schostakovitsch gelebt hat, hat er wahrscheinlich nicht viel erlebt. In Leningrad oder Moskau sind keine Bomben gefallen – der Krieg war irgendwo da drüben, an der Grenze zu Polen /Deutschland. Wirklich gelitten hat er unter dem Stalinregime. Ich glaube nicht, dass man das am Faktum Krieg so sehr fest machen kann. Aber sicher ist, dass soziale Umstände das künstlerische Schaffen beeinflussen, weil der künstlerische Ausdruck immer eine Wiedergabe von persönlichen Eindrücken ist, die sich immer durch alles diktiert. Es gibt aber natürlich schon Stücke, die expliziert darauf Bezug nehmen. Manche Stücke sind geschrieben, für das Ende des Krieges. Oder ein großer Teil der Literatur von Brecht – da geht es mehr um soziologische Sachen. Oder die Metamorphosen von Richard Strauss. Krieg ist ein Phänomen, das jemanden den es trifft, sicherlich trifft und nicht kalt lässt. So wie andere Phänomene. Ich kann mir vorstellen, dass wenn es einem Künstler gerade gut geht oder schlecht, oder ob gerade Krieg ist oder nicht, oder krank ist oder gesund, unabhängig von Krieg oder Frieden – das beeinflusst ihn mindestens genau so.“

4. Welchen Einfluss hat die österreichische Mentalität in Bezug auf die Neue Musik?

Katharina Klement

„Je größer die Distanz ist, umso eher würde man das vielleicht erkennen. Mir ist einmal bei einem Konzert, wo es um elektronische Musik ging, etwas aufgefallen. Da waren Franzosen eingeladen und Österreicher, beide haben gespielt - und es war sofort nach ein paar Sekunden erkennbar, was die Franzosen gespielt haben und was die Österreicher. Die Österreicher gehen schon mal etwas deftiger zur Sache. Ich sag das jetzt so schwarz-weiß. Die Franzosen in ihrem feinen Stil haben ganz eine andere klangliche Ästhetik gehabt. Das war da ganz, ganz deutlich.

Die Österreichische Mentalität spielt sicher eine Rolle. Die fließt ja in alles hinein, was man tut - täglich. Man verinnerlicht das sehr. Bis zu einem gewissen Grad wird es wahrscheinlich überall so oder ähnlich laufen. Es gibt dieses kollektive Bewusstsein. Das

kann man wahrscheinlich von jedem Menschen sagen, da es ja zur Mentalität dazugehört und wenn ich mir das jetzt so vorstelle ist das Entfliehen wollen, etwas durchaus Österreichisches. Dazu gehört auch das Unzufrieden sein, Österreicher oder Österreicherin zu sein, was sicher mit der Geschichte dieses Landes zusammenhängt und mit den Kriegen zu tun hat. Dieses latente Schuldbewusstsein und dieses doch immer vertuschen wollen. Ich versuche das nun zu definieren, was die Österreichische Mentalität ist. Es gehört auch dazu, dass sie die direkte Konfrontation scheut. In die Musik fließt sie sicher hinein, weil man die Mentalität immer irgendwie annimmt. In diesem Thema bin ich selber ein blinder Fleck, aber ich denke, dass auch die Tradition sehr beeinflusst. Das alles hat man in sich in einer Weise angenommen. Wahrscheinlich schreibt man anders, wenn man in Paris oder in Barcelona leben würde - das wirkt sicher in die Musik ein. Es gibt für mich aber keine Bestrebungen, etwas typisch Österreichisches zu machen.“

Wolfram Wagner

„Ich habe eigentlich geglaubt, dass es das nicht gibt. Ich habe aber in London studiert und in den Jahren ist mir aufgefallen, dass ich doch ein österreichischer Komponist bin. Das betrifft tatsächlich die Musik die ich kenne. Beethoven und Schubert kannte man in London natürlich auch, aber irgendwie war mein Umgehen mit der Musik, auch mein musikalisches Schreiben, dezidiert anders. Ich war damals zufällig auf dieser Universität der einzige Österreicher. Ich habe aber wirklich andere Musik geschrieben, als die Anderen. Da waren auch zwei Südamerikanerinnen. Da hat man den südamerikanischen Einfluss sofort gespürt. Da waren natürlich viele Engländer, die auch wieder eine andere Musik gemacht haben. Natürlich schreibt jeder irgendwie anders, aber man konnte tatsächlich so was wie nationale Färbungen des kompositorischen Stils wahrnehmen. Aber dann ist mir aufgefallen, selbst in London, was ja keine andere Welt ist, dass da der Umgang mit der Musik ein anderer war. Es gab damals viele Komponisten und Namen, die man auf Plakaten gelesen hat, die man in Österreich kaum kennt. Das ist schon ein wenig eine andere Welt.

Diese intensive Beschäftigung mit der Klassik, mit der Romantik, vor allem die frühere mit Schubert und die spätere mit Brahms. Da ist eine Lücke zwischen Schubert und Brahms. Nach Schuberts Tod, der nächste bedeutendste Komponist in Wien war erst Brahms. Schumann und Chopin waren woanders. Diese intensive Beschäftigung mit dieser Musik scheint mich doch mehr geprägt zu haben, als ich angenommen hätte. So ist es mit ergangenen. International betrachtet, wenn ich so vergleiche, ich glaube schon. Beispielsweise die modernen Komponisten in London waren viel mehr geprägt durch die

Einflüsse von Minimal Music, die ja inzwischen in Österreich angekommen ist. Ich glaube, diese intensive Nachbeschäftigung mit der Wiener Schule und Serialität ist in Österreich doch ziemlich erheblich. Wahrscheinlich ähnlich wie in Deutschland und Frankreich. Ich glaube in anderen europäischen Ländern, vorsichtig geschätzt, wurde das nicht so ernst genommen.

Österreich ist überzeugt davon, dass die Wiener Schule das Um und Auf ist – das würde ich nicht beschwören, dass das in anderen Ländern auch so ist. Gleichzeitig wie die Wiener Schule in Österreich aktiv war, also in den zwanziger und dreißiger Jahren, fragt man sich, was in Paris war. Da war der jüngere Strawinsky oder Prokofjew. Also eine ganz andere Stilistik und eine ganz andere Schiene. Im Nachhinein hat die aber einen genau so hohen Stellenwert. Das aber ist in Österreich nicht so präsent. Wie ich ein Student war, war Schostakowitsch ein schlechter Komponist. Inzwischen ist auch in Wien Schostakowitsch ein guter Komponist. Es ändert sich ja ein wenig. Aber im traditionellen Denken ist die Wiener Schule unsere Wurzel. Daraus kommt die Serielle Schule, da mischen die Franzosen wie Boulez auch mit. Aber trotzdem, dass sind eigentlich wir und Darmstadt spielte auch schon in meiner Studienzeit eine große Rolle. Das ist vielleicht ein Spezifikum für Wien oder auch für Österreich. In Deutschland ist es, so scheint mir, auch noch ähnlich. Die Komponisten die andere Wege gehen sind eher subversiv. Die werden nicht groß in Wien Modern oder Staatsopernaufträge bekommen. Es gibt aber Leute wie den Heinz Karl Gruber, der anfangs ein Darmstädter war, der trotzdem schon zu sehr hohem Ansehen, auch in Österreich gekommen ist. Es hat sich auch schon eine andere Schiene gezeigt.

Ich habe diese Tradition schon mitbekommen, mich auch sehr österreichisch gefühlt, wie in London. Dass ich selber jetzt keine Musik schreibe, die eindeutig als Nachfolge von der Wiener Schule bezeichnet werden kann, hat persönliche Gründe, da es mich auch persönlich mehr interessiert. Ich kann mich auch nicht als „underdog“ bezeichnen, da ich in Österreich auch sehr erfolgreich bin. Es gibt in Wien verschiedene Apparate, wie Wien Modern oder das Klangforum, die ihre eigene Ästhetik haben. Das Klangforum würde nichts spielen von mir, was sie vielleicht leugnen würden, aber das ist so. Sie haben eben eine eigene Ästhetik, wo meine Musik nicht hineinpasst. Entweder müsste ich eine andere Musik schreiben oder das Klangforum müsste seine ästhetische Ausrichtung ändern. Das würden aber sie nicht machen, das würde ich nicht machen. Das ich es trotzdem gut habe in Österreich liegt an anderen Apparaten, wie dem Ensemble Contrapunkte, die sich wiederum mehr mit einer Musik befassen, mit der ich mich mehr identifiziere. Aber selbst die Reihe hat schon Stücke von mir aufgeführt.

Der Stellenwert des österreichischen Komponisten im Ausland hat mich eben in meiner London Zeit sehr überrascht. Da habe ich gefragt, welche österreichischen Komponisten man kennt. Ich war mir sicher, dass sie Gottfried von Einem sagen werden oder Namen wie Friedrich Cerha fallen würden. In der Tat war es aber so, dass nur ganz wenige Gottfried von Einem kannten. Das waren schon wirklich sehr gebildete Menschen oder selber Komponisten. Ganz wenige kannten Friedrich Cerha, was mich persönlich sehr gewundert hat. Ich war eigentlich überrascht, wie wenig österreichische Komponisten bekannt waren. Das war eben nur in London. Mag sein, dass es in Deutschland besser ist. Da nehme ich schon an, dass Friedrich Cerha ein bekannter Komponist ist. Ich nehme auch an, dass man ihn in Paris kennt. Ich fürchte insgesamt aber, zumindest in Europa, auf der ganzen Welt wird es wahrscheinlich noch schlimmer sein, sind die österreichischen, zeitgenössischen Komponisten nicht sehr berühmt oder auch nicht sehr präsent. Soweit ich das abschätzen kann. Man kennt international schon Namen wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Steve Reich oder Philip Glas. Ob jetzt da ein Friedrich Cerha oder ein HK Gruber dabei ist, wage ich fast zu bezweifeln. Da müsste man aber jetzt natürlich Konzertprogramme studieren und so weiter, aber dies ist jetzt nur mein Eindruck.

Obwohl ich auch schon in Amerika aufgeführt worden bin. Aber wenn man einen amerikanischen Orchestermusiker fragt: „Kennen sie Wolfram Wagner?“. Da bin ich davon überzeugt, dass es ein großer Zufall wäre, wenn er ja sagen würde. Frankfurt, Darmstadt, Paris und Wien ist eine gewisse Achse, die vielleicht bis nach Berlin reicht. Dies ist aber sicherlich eine wesentliche Achse der zeitgenössischen Musik und es war auch eine, die sich im 20. Jahrhundert etabliert hat, aber ich glaube nicht, dass es die einzige wesentliche Achse ist. Ich glaube, dass sie hier tendenziell eher überschätzt wird. Aber das geht mit der Zeit. Man kann erst jetzt sagen, welche Komponisten die Wichtigsten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren. Und vielleicht in fünfzig Jahren kann man erst sagen, welche die wichtigsten Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren. Vielleicht kann man Tipps abgeben, da gehört sicher Messiaen dazu, obwohl er auch schon in der ersten Hälfte tätig war. Ob zum Beispiel Bernstein dazu gehören wird, könnte ich noch nicht sagen. In Österreich hat er nicht so einen großen Stellenwert, aber in Amerika oder England ist er einer der Topkomponisten Er wird immer noch gespielt, obwohl er schon einige Zeit tot ist.“

5. Welche Rolle spielen Plattenfirmen/Verlage für Sie?

Katharina Klement

„Keine besonders große. Ich kann trotz Label auch freischaffend sein. Das eine hat für mich mit dem anderen nichts zu tun. Die Labels nehmen, denke ich, die zeitgenössischen Künstler wenn überhaupt, dann nicht so unter Vertrag wie im Jazz oder in der Popkultur. Ich glaube, dass diese Frage sehr relativ ist zu meinem Werk.“

Wolfram Wagner

„Verlage spielen eine große Rolle, besonders Doblinger. Da bin ich sehr froh diesen Verlag zu haben. Plattenfirmen habe ich persönlich keine speziellen. Ein paar bei der ORF-Edition, das ist jetzt keine Plattenfirma, aber der Rundfunk, den ich nach wie vor für sehr wichtig halte. Ich habe ein paar Platten bei Extraplatte, die Stücke von mir beinhalten und auch bei verschiedenen anderen Labels, aber so richtig konkrete Zusammenarbeit in dem Sinn, hätte ich jetzt nicht. Verlagsmäßig schon, wie eben Doblinger, der aber nicht mein einziger, aber mein Hauptverlag ist. Als Komponist war ich natürlich stolz, als mein erstes Stück auf CD war und natürlich auch stolz, wie mein erstes Stück verlegt wurde. Aber es macht auch was aus.

Es gibt auch eine amerikanische CD von mir. Es erschien bei einem Label, den Vienna Modern Art Stars, der den Sitz in Wien hat, aber der Vertrieb geht größtenteils nach Amerika. Die Leiterin ist Amerikanerin. Da habe ich schon Zuschriften aus Amerika bekommen, von Leuten die ich überhaupt nicht kenne, die sagten, dass ihnen meine CD so toll gefällt. Andererseits bringt das auch was. Da hat jemand die CD bekommen und der österreichischen Botschafterin in Washington in die Hand gegeben und daraufhin, weil es ihr gefallen hat, ist es zu einem Kommissionsauftrag gekommen. Solche Sachen, auch wenn sie über viele Umwege gehen, könne eine durchaus berufsfördernde Wirkung haben, wenn sie Interesse hervorrufen. Oder auch Rundfunksendungen. Mein erstes größeres Stück, das in Wien aufgeführt worden ist und auch im Rundfunk, sowohl im Österreichischen, im Deutschen und im Londoner Rundfunk gesendet worden ist, hat ziemlich viele Reaktionen ausgelöst. Plötzlich haben sich Leute für mich interessiert und auch eine Menge neue Kompositionen sind angeregt worden. Bei einem Verlag ist es ähnlich. Wenn Stücke einfach zu kaufen sind und jemand stöbert im CD-Regal und es gibt Stücke von Wolfram Wagner und er erinnert sich an den Namen, dann ist das natürlich von Vorteil. Sachen die im Verlag sind, sind gelistet, da kann man nachschauen.

Obwohl der Umstand gelistet zu sein, wo es doch Internet gibt, kann man sich auch privat viel helfen, wie ein eigene Homepage. Trotzdem ist es ein Unterschied, ob es verlegt ist oder nicht. Allein der Umstand, dass man das dort und dort bestellen kann oder ins Musikgeschäft gehen kann. Sonst muss man eben den Komponisten anrufen. Das tun manche, ist mir schon öfter passiert, doch manche haben vielleicht ein bisschen eine Scheu. Manche Aufführungen kommen nur in Frage, wenn sie verlegt sind. Zum Beispiel wenn ein Klavierstudent im Konzertfach zur Abschlussprüfung ein Stück von mir spielen will, dann kann er das nur, wenn das Stück auch verlegt ist, weil die Professoren Einsicht in die Noten haben müssen.“

6. Wer, denken Sie, fördert Musik heute? Was denken Sie über ein Ministerium der Gegenwartskunst?

Katharina Klement

„Es gibt staatliche Förderungen, oder Förderungen auf Landes- und Stadt-Ebene. Es gibt Fonds, aber die sind letztlich auch meist staatliche Einrichtungen. Und es gibt ein paar Veranstalter, die Kompositionsaufträge vergeben. Die Veranstalter werden aber meist auch wieder subventioniert von staatlicher Seite. Es ist ein kleiner Teil der Steuergelder, der in das Kulturbudget fließt. Ich weiß nicht, wie viel die Salzburger Festspiele kosten, doch ich möchte nicht wissen, wie sich da das Verhältnis im Vergleich zu den Banksubventionen verhält, die jetzt aufgrund der Wirtschaftskrise getätigt wurden.

Wenn man zum Beispiel ein Orchesterwerk schreiben möchte, dann sind gewisse Dinge zu beachten. Zuerst muss man sich überhaupt den Luxus leisten können, ein Orchesterwerk zu komponieren. Das heißt so ins Blaue zu schreiben und sich erst danach um Förderungen zu bemühen, wird man sicher nicht tun. Man müsste vorher zu Orchestern gehen, die man sich wünschen würde und dort eine Anfrage machen. Es ist aber immer schwierig so von außen anzuklopfen.“

Wolfram Wagner

„Der Staat ist es ja nicht nur, es sind ja auch die Länder und Gemeinden – im Bezug auf die öffentlichen Gelder. Es gab ja auch eine Zeit, wo die Kunst nicht einmal ein Ministerium hatte, wie die Zeit von Schüssel. Ein Ministerium für Gegenwartskunst ist wahrscheinlich Zukunftsmusik oder eine Utopie. Es wäre auf jeden Fall sinnvoll eine Institution einzurichten, wo Geld für moderne Kunst da ist. Das muss aber nicht unbedingt ein Ministerium sein. Aber ich sehe diese Sachen von beiden Seiten. Gerade jetzt, wo die

Finanzkrisen die Staatshaushalte durcheinander beuteln, wird man sich so was am wenigsten wünschen können. Mäzenatentum gibt es in bescheidenen Kreisen schon. Ich habe zweimal Kompositionen geschrieben, die rein privat bezahlt worden sind. Meistens passieren aber Kompositionsaufträge auch indirekt öffentlich. Oder es ist ein Veranstalter dahinter, wie der Musikverein, der aber auch öffentliche Gelder im Hintergrund hat.

Es wäre schön, wenn es mehr Mäzene geben würde, aber das gibt es im Bereich der bildenden Kunst mehr, wie beispielsweise das Essl-Museum. Der Essl ist ja eigentlich ein Privatier. Er hat dann aber auch wirkliche Werte. Die Kunstgegenstände, die er kauft, hat er bei sich zu Hause und das hat einen Wert. Aber wenn einer einen Kompositionsauftrag vergibt, dann steht dann sein Name mit: gewidmet Herrn Sowieso oder bezahlt von Herrn Sowieso, aber einen Wert hat er dafür nicht. Die Partitur selber hat vielleicht einen gewissen Wert, aber bei weitem nicht so einen Wert, wie bei einem Bild das man sich kauft.

Ich glaube nicht, dass der Stellenwert der Musik ein anderer geworden ist, aber ich glaube, dass es nicht so einen materiellen Wert hat, wie die Objekte der bildenden Kunst – da ist das was anderes. Musik erklingt und verklingt. Mit der CD ist das natürlich flexibler geworden, als im 19. Jahrhundert. Wenn man eine Sinfonie in Auftrag gegeben hat, dann war die nur für den Auftragnehmer zu hören und seinen eingeladenen Gäste. Insofern hat sich das mit der CD schon geändert.“

7. Inwiefern sehen sie den Zusammenhang: Demokratie als Regierungsform in Bezug auf ihre Ausübung als KomponistIn? Oder: Inwieweit fließt das politische Umfeld Österreichs in das Schaffen der KomponistIn? Gibt es einen Unterschied zwischen einer Roten oder einer Schwarzen Regierung?

Katharina Klement

„Damit muss ich jetzt als Frau, bei den Frauenrechten anfangen. Das ist ja doch etwas verstrickt mit der Demokratie. Und natürlich hat es früher z.B. in der Monarchie auch komponierende Frauen gegeben, die aber noch einen ganz anderen gesellschaftlichen Status hatten. Ich sehe die Demokratie als Auswirkung dafür, dass ich als Frau studieren konnte und natürlich, dass ich meinen Beruf letztlich auch ausleben kann.

Ich habe zum Beispiel bei der Schwarz-Blauen Regierung Auswirkungen gespürt. Letztlich war es beängstigend. Ich habe das als extrem eng empfunden. Allein die Frauenrechte sind ja in dieser Periode wieder sukzessive zurückgegangen. Andererseits muss ich sagen, dass die Schwarzen immer eine weit bessere Kulturpolitik betrieben haben und nach wie vor

betreiben. Dass die Roten, natürlich ihrer Wurzel entsprechen, eher ein Kulturprogramm für die Massen haben, wo ja die zeitgenössische Musik nicht gerade reinfällt, muss auch berücksichtigt werden.

Ich glaube zeitgenössische Komposition ist schon eine sehr komplexe Angelegenheit. Für mich persönlich gehört zum zeitgenössischen Komponisten mehr, als nur die Kenntnis des Handwerks. Da braucht man auch Kenntnisse in der Philosophie oder zumindest im Rückenwind. Da sind wir wieder bei der Bildung, die das Um und Auf einer mündigen Gesellschaft ist.“

Wolfram Wagner

„Generell ist die Demokratie eine hervorragende Ausgangsposition für Künstler. Sicherlich haben auch Künstler in der Hitlerdiktatur darunter gelitten. Das man als Komponist im Prinzip schreiben kann, was man will, ist auf jeden Fall ein großer Vorteil. Vielleicht der Nachteil ist, dass man darauf achten muss, wer sich dafür interessiert. Man kann natürlich auch als Komponist sagen, dass es einem egal ist, wer sich dafür interessiert, doch dann hat man vielleicht die Schublade voll mit wunderschönen Stücken und das ist es dann leider auch. Es geht dabei auch ein wenig um Angebot und Nachfrage. Und bei einer Musik, die jetzt prinzipiell nicht nach Popularität geht, schwer, aber in einer Demokratie wie wir sie leben und erleben, wo eben ein großer Kunstteil gefördert wird, sind die Chancen nicht schlecht. Konkret zu der Frage, ob es einen Unterschied zwischen einer Roten, Schwarzen oder Blauen Regierung gibt. Ich habe schon erlebt, dass damals, wie die Schwarz-Blaue Regierung gekommen ist, die öffentliche Hand viel knauseriger geworden ist. Ich habe es an mir erlebt, aber auch an meinem Umfeld. Ich weiß nicht ob jetzt eindeutig die Regierung daran schuld war, denn in Deutschland hat damals Rot mit Schröder regiert und denen ist es auch nicht besser ergangen. In dieser Zeit haben alle Regierungen gedacht, sie müssen sehr sparen. Ob nun die Rote Politik der letzten Jahre wieder spendabler geworden ist, könnte ich jetzt nicht wirklich sagen. Die direkten Ansuchen habe ich aber als junger Komponist häufiger getätigt als jetzt. Als junger Komponist bin ich auch generös, hoffentlich auch zu recht, gefördert worden, wie aber viele andere Komponisten auch. Als junger Komponist wird man das einfach, das ist im Sinne einer Förderung. Das ich das nun viel weniger mache, weil ich jetzt schon einigermaßen ein etablierter Komponist bin und jetzt andere junge Komponisten nachkommen sollen, die die direkte Förderung mehr bedürfen.

Ich habe jetzt eher die indirekte Förderung, das heißt einen Auftrag von einem Veranstalter, der ohnehin wieder öffentliche Unterstützung bekommt. Deswegen kann ich

jetzt nicht hundertprozentig sagen, ob das mit Rot, Schwarz oder Blau zusammenhängt – da müsste man die Zahlen durchlesen. Es wurde aber eine Sinfonie von mir aufgeführt im Jahr 2000 in verschiedenen Ländern Europas und da stand in einer Berliner Zeitung, ich kann mich sogar noch an die Formulierung erinnern: „Wie können die Österreicher mit ihrem fünfundzwanzigprozentigen Moralproblem namens Jörg Haider, so ein Stück aufführen?“ Das war jetzt lustig, denn obwohl ich nie Blau oder Orange gewählt habe, habe ich so eine politisch motivierte Kritik bekommen. Also insofern habe ich auch da meine Erfahrungen gemacht, aber sonst würde ich nicht wagen, sagen zu können, dass die öffentliche Unterstützung in Österreich einen großen Unterschied gehabt hätte – aber natürlich nur was mich betrifft. Was man aber schon gelesen hat, war, dass unter Schwarz-Blau kleine Bühnen zusperren mussten. Die Förderung der Stadt Wien, die ja noch immer Rot war, ist aber ziemlich gleich geblieben, also in der Zeit nicht zurückgegangen, was für viele in Wien schon eine große Rettung war, da die Förderungen durch den Bund weniger waren.“

Das Problem der Sozialversicherungen ist ein oft diskutiertes Thema in den letzten zehn Jahren. *„Gegenwärtig gibt es für Komponisten keine Möglichkeit, in den Genuss einer Sozialversicherung zu kommen, außer es wird der Weg der freiwilligen Selbst oder Weiterversicherung (im Rahmen der gesetzlichen Pflichtversicherung) oder der (äußerst kostspieligen) Privatversicherung gewählt.“*¹²² Um dieses Problem aber in den Griff zu bekommen, ist entscheidend, dass sich die Komponisten selbst informieren und ihre Gesetzeslage genau kennen, damit was geschieht. Im Komponisten-Report war nur mehr als ein Drittel (31,7%) gut informiert. In den Interviews, die von mir persönlich durchgeführt wurden, waren alle drei Komponisten sehr gut informiert.

8. Welche Verantwortung haben Komponisten in Österreich in Bezug auf gesellschaftskritische Umstände?

Katharina Klement

„Verantwortung hat man prinzipiell immer. Das hat man vor allem als Künstlerin, aber jeder Mensch hat eine Verantwortung. Als Künstler hat man aber eine besondere, weil man

¹²² Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993. S. 50

sich diesen Weg ja wählt. Die Kunst ist ja genau in diesem Raum drinnen und sie muss Kritik äußern und man muss auf die Barrikaden steigen.

Die Reaktion kann natürlich verschiedene Formen haben. Ich persönlich glaube, dass man nicht bei jeder Demonstration mitmarschieren muss. Man muss sich auch die Frage stellen, ab wann ist etwas politisch und wo hört es auf. Ich kann für mich sagen, dass man mit der Musik immer politisch ist. Man kann das auch in jedem Werk ablesen. Zum Beispiel ist ein Orchesterwerk ein politisches Statement, weil man ja eigentlich ein hierarchisches System bedient. Oder es ist ein Statement, wenn man sagt, ich schreibe per se kein Orchesterwerk, weil man genau das nicht will. Oder ich schreibe prinzipiell keine Noten mehr, weil ich eigentlich die Improvisation als das Mittel des Zusammenspiels will. Das sind für mich alles Mittel eines politischen Statements.“

Wolfram Wagner

„Ein Kollege von mir, der auch ein Komponist ist, sagte in der Zeit von Schwarz-Blau zu mir: „Wenn jetzt ein Werk von ihm in Kärnten aufgeführt werden würde, dann würde er es nicht zulassen.“ Dann ist in dieser Zeit tatsächlich ein Kompositionsauftrag gekommen aufgrund einer Gründung eines neuen Festivals namens „Wörther See Klassik“. Eine gute Idee, denn es wurde der Fokus auf Komponisten gelegt, die in Kärnten sehr aktiv waren, wie Webern, Brahms, Hugo Wolf und Gustav Mahler und zu der Eröffnung sollte es eine Uraufführung geben. Bei dem Empfang sollte auch Jörg Haider sein, da er ja der Landeshauptmann war. Am Anfang hatte ich schon meine Zweifel, doch dann dachte ich mir, dass meine Musik jetzt kein politisches Statement ist und auch wenn ziemlich viele Kärntner den Haider damals gewählt haben, sowie andere Österreicher auch, dann ist das in einer Demokratie denen ihr so genanntes Bier. Ich hätte ihn nicht gewählt, weil ich das damals schlimm fand, sowie ich es auch schlimm fand, als er gewählt wurde. Ich habe mir aber überlegt, nicht hinzufahren. Aber deswegen werde ich mein Stück nicht zurückziehen. Ich weiß aber, dass Leute das getan haben.

Solange meine Kunst nicht politisch motiviert ist, oder sie direkt mit einem politischen Ereignis zusammenhängt, dann ist das natürlich ganz was anderes. Aber in dem Moment, wo ich eine Überzeugung artikulieren muss, egal ob politisch oder eine andere Überzeugung, wie eine seelische, eine geistige oder eine philosophische, muss es mit meiner Überzeugung übereinstimmen. Sonst würde ich mich selbst belügen und auch meine Zuhörer belügen. Ich kann nicht sagen, dass ich aufgrund der Regierungsform mein Komponieren verändern würde – das ist nicht der Fall.“

9. Im europäischen Vergleich: Ist es schwer, eine österreichische Komponistin/ ein österreichischer Komponist zu sein?

Katharina Klement

„Ich habe diesen Vergleich nicht. Weil ich nicht in Belgien oder Italien lebe, weiß ich nicht, ob es da leichter oder schwerer ist. In Wien ist es aber relativ gut, weil ja auch Wien für mich eine lebendige Szene hat in der Neuen Musik. Ich glaube auch, dass es nicht viele Länder gibt, wo ich als Komponistin existieren könnte. Italien ist zwar ein schönes Land, aber ich glaube, dass ich hier besser leben kann. Wenn man z.B. Frankreich anschaut, welches mit sehr vielen Problemen zu kämpfen hat ist ja Österreich im Vergleich dazu noch eine Insel für die Ausübung einer kompositorischen Tätigkeit.“

Wolfram Wagner

„Da weiß ich leider zu wenig über den Umstand bescheid, wie man anderswo lebt. Ein guter Freund von mir, der auch in Wien studiert hatte, hat in Frankfurt gelebt und dort ungefähr gleichermaßen Glück und Freude erlebt, wie man es hier erleben würde. Auch er war von gewissen Cliquenbildungen nicht begeistert, aber auch er hat trotzdem sehr schöne Aufführungen gehabt. Sowohl in Deutschland als auch in Österreich. Er ist auch recht bekannt geworden. Also zwischen Wien und Frankfurt würde ich keine erheblichen Unterschiede sehen. Zwischen Wien und London, London habe ich ja näher kennengelernt, vielleicht insofern, dass es in London eher härter ist. Da ist offenbar die öffentliche Subvention geringer, das Mäzenatentum und das wirtschaftliche Sponsoring viel, viel höher, aber da ist man als Komponist wieder leichter ausgeliefert, denn die Wirtschaft interessiert sich nur für Musik, die auch bei gewissen Massen ankommt. Ich glaube auch, dass es so was wie Minimal Music und vor allem deren Nachfolger, dass so was in Amerika mehr Chancen hatte und viel mehr notwendig war, weil es eine Musik war, die ein größeres Publikum anspricht, als die sehr serielle Musik der sechziger Jahre. Dass das in einer Gesellschaft viel eher möglich war, die mehr vom Privaten und von der Wirtschaft gesponsert wurde, als vom Staat, ist klar. Es gab auch und gibt auch noch in Amerika die europäische Schiene der Avantgarde, aber da gibt es wahrscheinlich viele, die davon leben wollen würden, aber das düngt sich dann auf universitärer Basis aus. Aber das gibt es prozentuell weniger als in Europa.“

Wenn man bedenkt, was Amerika für die Kunst ausgibt und es vergleicht mit Österreich, ist es in Amerika sehr, sehr wenig. Dafür ist aber viel Sponsoring in Amerika da. London liegt meiner Meinung so dazwischen. Und das kann die Musik durchaus beeinflussen.“

10. Im globalen Vergleich: Ist es schwer, eine österreichische Komponistin/ ein österreichischer Komponist zu sein?

Katharina Klement

„Soweit ich das im Vergleich zu Österreich in den USA kennengelernt habe, läuft dort viel unter zeitgenössisch, ohne dass es eigentlich zeitgenössisch ist. Das heißt, dort gibt es eben einen breiten Fächer zu diesem Begriff. Ich kann aber nicht genau sagen, ob es zum Beispiel in den USA leichter oder schwerer ist als Komponistin, aber in einer Stadt wie New York, da hätte ich sicher Tätigkeitsfelder oder Foren, wo ich aktiv sein könnte. Andererseits ist es dort sicher um einiges dichter und enger als hier. Und dort kann man nicht beim Bund für die nächsten Kompositionen ansuchen. Da spürt man sicher viel stärker, dass es diese Öffentliche Hand nicht gibt. Dafür gibt es aber was anderes, wie Stiftungen zum Beispiel.“

11. In wie weit spielt das biologisch/soziale Geschlecht eine Rolle? Gibt es einen Unterschied?

Katharina Klement

„Ja, es gibt einen Unterschied. Ich versuche das einmal zu trennen, zwischen Komposition und Performance. In der Performance ist es viel offensichtlicher. Auch in der Spielhaltung existiert ein Unterschied. Es passiert nicht selten, dass man auf die Bühne geht und den Unterschied offensichtlich demonstriert, indem man zeigt, was man nicht alles kann - jetzt natürlich negativ ausgedrückt. Ganz platt ausgedrückt, würde ich das als männliche Spielhaltung bezeichnen. In der Komposition ist das wiederum weniger schnell sichtbar. Das ist viel subtiler und komplexer. Aber was ich immer wieder entdecke, was den Frauen fehlt, ist eine Bezugnahme auf jemanden. Dass man die Geschichte nicht im Rücken hat. Und wenn ich jetzt an Johannes Brahms denke, der lange brauchte, um eine Sinfonie zu schreiben, weil er diesen mächtigen Beethoven vor sich hatte, dann denke ich, dass ich das nicht habe - und das finde ich nicht schlecht. Und wenn man dann nachliest, wie viel Komponistinnen es schon alle gegeben hat, bleiben sie aber für mich noch immer ungreifbare Figuren. Das muss ich wirklich zu geben. Man bewegt sich in diesem

geschlechtsspezifischen Raum, der eben Vor- und Nachteile hat. Im Gesellschaftlichen weiß man ja, dass Männer ganz andere Verbindungen oder Seilschaften haben. Ich glaube, man kann heute auch sagen, dass die patriarchalen Strukturen immer noch sehr stark sind, auch wenn sehr viel aufgeweicht wird. Aber wenn es dann an die Sache geht, dann merkt man schon, wo die Verbindungen sind. Das hat eben auch Tradition. Die ganzen Männerbünde, die es gegeben hat, sind ja teilweise immer noch aktiv. Diese gibt es ja nach wie vor und da wird auch Politik gemacht. Mittlerweile sind auch Frauen drinnen. Aber wenn man ein Orchesterwerk aufführen möchte, braucht man auch Verbindungen dazu, damit das Werk gespielt wird. Und diese Verbindungen sind für Frauen teilweise schlechter durchschaubar. Und gerade in der Komposition sind wir da sehr weit hinten. Ich finde, dass das noch eine der letzten Bastionen ist, die männlich dominiert ist. Es hat natürlich schon ein wenig den Vorteil, dass man noch immer den Exotenbonus genießt. Dann ist da auch die Quote. Es passiert schon, dass man eingeladen wird, wo man sich dann fragt, ob es wegen der Stücke ist, oder weil man eine Komponistin braucht. Das passiert zwar selten, aber doch. Wobei ich das wiederum richtig finde, wenn man darauf achtet, dass eine Ausgewogenheit der Geschlechter in der Konzertprogrammierung herrscht, da sich sonst nie etwas ändern wird.“

Wolfram Wagner

„Ich glaube, dass es keinen Unterschied gibt. Für die Tätigkeit des Komponierens spielen alle persönlichen Faktoren eine Rolle und wenn es um die Karriere oder ums Überleben geht. Wenn das eine Frau ist, dann wird das mit Interesse zur Kenntnis genommen und kann, so glaube ich, durchaus nützen und wenn man ein Mann ist, hat man dadurch auch keinen Schaden.“

Nach dem Komponisten-Report ist es auffallend gewesen, dass ein großer Teil der Befragten männlich waren. Allgemein waren unter den Befragten 93,7 % männlich und nur 6,3 % weiblich. Ähnliche Untersuchungen in den achtziger Jahren sind auf ein ähnliches Ergebnis gekommen. (*Ostleitner 1983, Strohmeier 1984: jeweils 6% weiblich*)¹²³. Diese

¹²³ Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993, S. 9

Zahlen unterschieden sich stark von den anderen Künsten. Bei den bildenden Künstlerinnen liegt der Anteil bei 27% und bei den Autorinnen bei 30%.¹²⁴

12. Wie wichtig sind Ihnen Preise/ Wettbewerbe/ Förderungen?

Katharina Klement

„Preise sind toll, wenn man sie bekommt, weil sie finanzielle Bedürfnisse erfüllen, die man auch hat. Aber was heißt das schon, einen Preis zu gewinnen. Es ist auch immer etwas Skurriles, wenn man einen Preis gewinnt.

Wettbewerbe mag ich eigentlich überhaupt nicht. Alleine das Wort ist für mich im Bezug auf die Musik unvereinbar. Trotzdem gibt es so was wie Ausschreibungen, wo ich auch manchmal was hinschicke. Ich finde den Begriff Ausschreibungen besser als Wettbewerbe. Für Komposition ist es irgendwann über 40 mit den meisten Ausschreibungen sowieso vorbei. Ich empfinde Wettbewerbe auch als Luxus, da ja manchmal auch eine Besetzung vorgeschrieben ist. Wenn man in dieser Besetzung gerade etwas hat, dann schickt man was hin und hofft natürlich, dass man den ersten Preis gewinnt, und dass das Stück aufgeführt wird und manchmal auf CD aufgenommen wird.

Förderungen sind lebenswichtig. Was gibt es denn sonst? Die Verdienstmöglichkeiten eines Komponisten oder Komponisten sind ja sehr gering. Und das ist ja das Traurige, dass man das Meiste doch mit einer Lehrtätigkeit oder etwas anderem verdient, weil der Komponist so schlecht bezahlt wird - ich muss das wirklich so sagen. Dafür ist die Kulturpolitik verantwortlich. Denn wenn man soviel Geld in die Kulturpolitik stecken würde, wie z.B. in die Autoindustrie, dann würde es uns auch anders gehen. Ein Kompositionsauftrag, wenn es ihn überhaupt gibt, ist ganz schlecht bezahlt. Auch wenn der ganz gut bezahlt ist, aber dann umgerechnet, wie viele Stunden man gebraucht hat, um dieses Werk zu vollenden, dann kann man überhaupt nicht damit Überleben.“

Wolfram Wagner

„In der Anfangszeit waren sie sehr wichtig. Ich habe jetzt den niederösterreichischen Landeskulturpreis bekommen, was mich natürlich sehr freut. Aber es ist in unserer Gesellschaft schon sehr notwendig. Auch Kompositionswettbewerbe sind sehr wichtig. Aber finanziell mehr wichtig waren für mich die Fördererpreise.

¹²⁴ Vgl. Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993, S. 9

Im gewissen Sinne ermöglichen Preise auch mein Schaffen. Man muss auch von irgendetwas leben können. Ich habe Familie und umso mehr Geld für das Komponieren zur Verfügung steht umso mehr kann ich es tun.

Die letzten 15 Jahre hätte ich wahrscheinlich schon ohne meine Lehrtätigkeit an der Universität Wien leben können, aber eher so für mich alleine in bescheidenen Verhältnissen. Aber mit dem Lebensstandard, den wir jetzt haben, sicher nicht. Davon gehe ich einmal aus. Wenn ich jetzt nicht unterrichten würde und ich hätte ein riesiges Netzwerk an Kontakten von Film und Fernsehen und so weiter, vielleicht könnte ich dann, mit Glück, ähnlich leben wie jetzt, aber daran habe ich nicht wirklich Interesse. Ich bin sehr froh, dass ich mit meinem Komponieren, in dem Sinn selbständig bin, dass ich niemanden was liefern muss, was mich nicht freut. Aber, dass ich trotzdem genügend damit verdiene, um es auch zu rechtfertigen. Es ist schön, dass das Unterrichten und das Komponieren zusammen ein schönes Einkommen macht, mit dem man einigermaßen gut leben kann.“

Im Komponisten-Report wurde auch die Frage gestellt, wie viel die Komponisten verdienen würden. Interessant dabei ist, dass 47% angaben, maximal 12.000 Schilling zu verdienen, was umgerechnet heute 872,07 Euro im Monat wären.¹²⁵

Zu betonen ist aber, dass sich dieser Betrag vor allem bei den jungen Komponisten wiederfindet. Allgemein ist zu sagen, dass der Verdienst eines Komponisten in Österreich nicht schlecht ist. Ein Drittel der Befragten verdient unter den 872,07 Euro im Monat, doch ist zu beachten, dass bei diesem Teil der Einkommensschwerpunkt nicht beim Komponieren liegt. Ein Viertel der Befragten verdient 1. 526, 12 Euro im Monat. Es fällt aber auch auf, dass der Großteil nicht allein als Komponist tätig ist.¹²⁶

13. Welche Rolle spielen Medien wie Fernsehen und Radio, insbesondere im Bezug auf Österreich, der ORF?

Katharina Klement

„Der ORF ist sehr wichtig. Ganz pragmatisch gesehen, ist der ORF mit Ö1 der einzige Sender in Österreich, der bezahlen muss, wenn er meine Musik spielen will. In jedem

¹²⁵ Vgl. Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993, S. 12-15

¹²⁶ Vgl. Ebda. S. 43 f.

Privatsender ist das anders. Ich finde das aber extrem gut, dass es jetzt private Sender gibt. Das ist ja eigentlich unglaublich, wie lange sich der ORF alleine gehalten hat. Andererseits schätze ich Ö1 sehr, da er so ein hochqualitativer Sender ist. Man weiß aber auch, wie wenig zeitgenössische Musik gespielt wird und das hat natürlich auch finanzielle Gründe, da man mit den fälligen Tantiemen ganz andere finanzielle Verpflichtungen hat.“

Wolfram Wagner

„Es gibt schon andere wie Radio Stephansdom und einmal hatte ich ein Interview bei Radio Orange. Tendenziell würde man sich immer mehr wünschen. Wie ich angefangen habe, mich für Musik mehr zu interessieren, da hat es eine Nachmittagssendung gegeben mit dem Namen „Musik unserer Zeit“ – das war schon sehr super. Jetzt ist es leider verbannt auf 23 Uhr. Wünschen würde man sich schon mehr, doch für mich persönlich muss ich sagen, dass sich mein Bekanntheitsgrad durch den ORF schon mitbegründet hat. Es ist schon eher zu beobachten, dass es rückläufig ist. Seit ich als Komponist tätig bin, das ist von den Anfängen der neunziger Jahre bis jetzt, ist es schon eher rückläufig. Es gibt auch immer wieder die Bestrebungen, dass der ORF mehr heimische Komponisten spielen sollte, oder überhaupt mehr zeitgenössische Musik. Aber auf der anderen Seite gibt es dann Leute die sagen, dass mehr Publikum gewonnen werden muss.

Ich glaube, dass es an der Zeit ist, den modernen Komponisten wieder mehr Publikumstauglichkeit zuzutrauen.“

In Bezug auf diese Frage gibt der Komponisten-Report folgende Fakten. Viele der befragten Komponisten kritisieren die „Auftragslage“¹²⁷ und geben an, dass sie damit sehr unzufrieden sind. Dieses Problem impliziert auch das Management der Kultur und das kulturpolitische Förderungswesen. Andererseits sehen die Komponisten das Verlagswesen nur sehr bedingt als Problem und nehmen diese Förderung als durchwegs positiv an. Sie kritisieren in dieser Sparte nur die Verbreitungspolitik.¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993, S. 36

¹²⁸ Vgl. ebda. S. 36 ff.

14. Welchen Stellenwert hat der österreichische Komponist in der Gesellschaft von heute?

Katharina Klement

„Im sozialen Status sehe ich mich ganz weit hinten, aber indem ich das tun kann, was ich gerne tue, sehe ich mich weit vorne und sehr privilegiert. Vom sozialen Status ist es letztlich immer ein Kampf, dass man durchkommt.

In einem Gegenüber erweckt dieser Beruf zuerst immer ein Erstaunen und eine Hochachtung, und dann blitzen verschiedene Bilder auf, die meistens aber sehr romantisch und altmodisch sind. Und viele können sich das meistens gar nicht vorstellen. Viele haben keine Ahnung, was der Alltag eines Komponisten ist, was ja auch sicher sehr unterschiedlich ist. Ich habe mich auch bewusst für das Leben einer Komponistin entschieden. Für mich war es schon sehr früh klar, dass die Kunst mein Leben ist.“

Wolfram Wagner

„Wenn ich jemanden sage, dass ich ein Komponist bin, dann findet das mein Gegenüber durchaus interessant. Dann hat auch sicher jeder unterschiedliche Vorstellungen, was der Komponist ist. Eine Vorstellung ist der Beethoven-Typ, dann ist es der, der eine Musik für irgendwelche Fernsehserien macht oder ein Musical komponiert. Ich glaube es ist eher etwas wie ein Kuriosum. Aber es ist nicht schlecht angesehen.

Ich glaube auch, dass viele Menschen unter dem Komponisten so was verstehen, wie berühmt sein. Die Komponisten die man aus der Vergangenheit kennt, sind natürlich sehr berühmt. Und wenn man mit jemanden spricht, der wenig mit Musik zu tun hat, dann kennt er erst recht nur die Berühmten, wie Mozart oder Beethoven. Aber es ist insgesamt kein schlechtes Ansehen.“

II.3 Fazit

Bereits bei der Durchführung der Interviews mit den beiden KomponistInnen stellte sich erwartungsgemäß heraus, dass es sich hierbei um zwei sehr unterschiedliche kunstschaffende Persönlichkeiten handelt, was sich nicht nur in ihren verschiedenen Kompositionsstilen widerspiegelt. Wolfram Wagner gilt, im wahrsten Sinne des Wortes als Kosmopolit, der den Zeitgeist der KomponistInnen einzufangen versucht und sie auch durch die historische Entwicklung zu erklären vermag. Katharina Klement bleibt in diesem Bezug in einem klaren Mittelfeld.

Warum ich diese zwei KomponistInnen in meine Arbeit einfließen lassen wollte, kann am einfachsten anhand ihrer Unterschiede erklärt werden.

Wolfram Wagners Intention zu seinem künstlerischen Schaffen lässt sich in der Musik erklären. Er nimmt die Position eines, im philosophischen Sinn, Musikschaffenden ein, der mit Bleistift und Papier arbeitet. Vielleicht nimmt er sogar die Rolle des/der KomponistIn ein, der noch am ehesten dem Bild der Gesellschaft entspricht. Interessant war auch seine Meinung in Bezug auf den Umstand, dass viele Menschen sich nicht für ein Konzert der Neuen Musik begeistern lassen. Er distanziert sich auch sehr deutlich von den Plattformen, die die Musik von Katharina Klement unterstützen und verdeutlicht, dass es zur Vermittlung seines Schaffens Alternativen, eben andere Kreise, gibt.

Im europäischen Vergleich ist Österreich ein Staat, der die KomponistInnen unterstützt und ihnen ein Leben in ihrer Kunst, große Eigeninitiative vorausgesetzt, ermöglichen kann. Wichtig an dieser Frage war, zu verstehen, dass alle zwei KomponistInnen mit ihren unterschiedlichen Stilen in Österreich gut leben können. Dies spricht wiederum für eine gute Kulturpolitik, da jeder Stil in Österreich vertreten ist und dies eine große Vielfalt der österreichischen Kulturlandschaft zeigt. Der globale Vergleich war sehr schwierig, da Österreich durch seine Größe nicht wirklich eine Rolle spielt und in der heutigen Zeit eine eher bescheidenere Aufmerksamkeit bekommt. Aber durch Wolfram Wagners, und teilweise auch Katharina Klements, viele Auslandsaufenthalte und Wagners Studium in London, waren bei dieser Frage seine Antworten sicher die gehaltvollsten und gaben einen guten Überblick über das österreichische Ansehen der KomponistInnen im Ausland.

Was nun Katharina Klement von Wolfram Wagner sehr stark unterscheidet, sind ihre Auftritte als Musikerin und Performerin. Dies macht sie in vielen Belangen zu einer sehr

interessanten Person. Einerseits kennt sie, als ausführende Musikerin, mehrere Facetten des Musiklebens und andererseits ist ihr diese Sparte der Kunst auch sehr wichtig. Ihre Definition von Musik ist einfach. „*Alles was klingt.*“¹²⁹ Dieses Zitat zeigt sehr deutlich, was ihre Auffassung des kompositorischen Schaffens ist, die auch ihren Stil, der eher zum elektronischen Genre gehört, erklärt. Das ist sicher das Hauptcharakteristikum ihrer Musik. Durch ihre Rolle als Komponistin und ausführende Musikerin war sie eine anregende Interviewpartnerin.

Auffallend ist Wolfram Wagners Stilbeschreibung: „*Mein Ziel ist es, hohe emotionale und formale Dichte in Einklang zu bringen. Oft liegen meinen Stücken strenge formale, tonale, metrische, sogar mathematische Konzepte zugrunde, andere Werke oder Sätze sind wiederum sehr frei komponiert. Unmittelbarer Ausdruck ist mir dabei ebenso wichtig wie die Berücksichtigung der speziellen klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente, was einigen Stücken - insbesondere Solowerken - einen virtuosen Charakter gibt.*“¹³⁰

Er erklärt seinen Stil anhand der Musik. Es scheint, als ob es wichtig wäre, die Musik per se wirken zu lassen und sie auch nur aus sich selbst heraus zu erklären. Diese Meinung vertrat er stets in den Interviews. Von Anfang an war das Gespräch mit Wolfram Wagner sehr konstruktiv und reich, was mir, aus wissenschaftlicher Sicht und unabhängig vom musikalischen Stil, den besten Überblick über die Positionierung der KomponistInnen des 21. Jahrhunderts gegeben hat. Die inhaltliche Substanz der Interviews lag naturgemäß im Ermessen der Befragten und war daher sehr unterschiedlich in Aussage und Gewichtung der Aspekte.

Zudem manifestierte sich im Gespräch der individuelle Zugang zu den präzise und sachlich gestalteten Fragen, nämlich die Art und Weise, wie man sie beantworten oder bewusst missverstehen wollte, konkret der Fragenkreis um gesellschaftliche Bedingungen. Die hier erforderliche Abstraktion und Distanzierung scheiterte mitunter an der Fokussierung auf die eigene Person. Hierin handelt es sich um ein aus der Historie bekanntes Verhalten von Kunstschaffenden, unabhängig von den medialen Einrichtungen, die einen differenzierten Zugang im Gegensatz zu den Rahmenbedingungen in der Historie ermöglichen.

¹²⁹ Klement, Katharina. In: <http://db.mica.at/index.html?selectedNav=1>, abgerufen am 10. 03. 2010. Impressum: Music Information Center Austria (mica), Stiftgasse 29. 1070 Wien

¹³⁰ Wagner, Wolfram. In: <http://db.mica.at/index.html?selectedNav=1>, abgerufen am 10. 03. 2010. Impressum: Music Information Center Austria (mica), Stiftgasse 29. 1070 Wien

Resümierend kann festgestellt werden, dass die Antworten der Befragten gerade wegen der individuellen Sichtweise als stellvertretend für die Bandbreite an Berufsmöglichkeiten, die Präsenz im öffentlichen Bewusstsein und die Positionierung innerhalb des eigenen Kreises gelten können und das Förderungswesen in Österreich absolut positive Auswirkungen zeitigt.

III. Conclusio

Ausgehend von der Übersicht über die Position und die Selbstsicht der Komponisten historischer Epochen kann vorweg festgestellt werden, dass im 20. Jahrhundert der Nimbus des Schaffens obsolet geworden ist, dass der „Meisterbegriff“ spätestens nach 1945 seine Bedeutung verloren hat und dass Musikschafter ihre Ausnahmestellung innerhalb der Gesellschaft nicht mehr in Anspruch nehmen können. Der wichtigste Unterschied liegt in der Etablierung von Frauen als Komponistinnen, die in der Historie bekanntlich eine marginale Existenz führen mussten. Doch dies ist nicht der einzige Unterschied gegenwärtig Schaffender im Vergleich zu historischen Komponisten. Vor allem der materielle Aspekt hat eine gravierende Veränderung erfahren. Das, was im 18. Jahrhundert dem Adel oder Klerus an Förderungsmaßnahmen für Musik und Komponisten oblag, wird im 19. Jahrhundert von der immer größer werdenden Bürgerschicht übernommen. Im 20. Jahrhundert liegt es in Österreich, nach den Kriegen, an den Ländern und dem Bund, diese Aufgabe zu erfüllen.

Ein weiterer Unterschied zeigt sich in den Auswirkungen der Industrialisierung, die letztlich die Etablierung der Medien mit sich gebracht hat. Der Siegeszug der neuen Medien führte zu ungemein rascher Vermittlung, was dem Einzelnen immer schnellere Reaktionen abverlangt, die KomponistInnen nicht ausgeschlossen. Mit den neuen Medien geht zudem die „Verwirtschaftlichung“ der Musik einher: Begriffe, wie Angebot und Nachfrage oder Merchandising geraten in den Wortschatz der Schaffenden; diese müssen sich vermehrt mit dem gesellschaftlichen Nutzen ihrer Werke auseinandersetzen und Interessen des Publikums kalkulieren. Inwieweit die Wirtschaft, Teile der Subvention in der zeitgenössischen Musik übernehmen wird, und ob sie es überhaupt tun wird, ist heute noch nicht absehbar.

Der Verbreitung von Informationen über neue Musik kommt das Internet mit seinen Plattformen sehr zugute. Wer immer sich für zeitgenössisches Schaffen interessiert, kann sich mit Informationen versorgen und sogar mit den Schaffenden in Kontakt treten. Die Möglichkeit zum direkten Kontakt und der Gedankenaustausch in der KomponistInnen-Community ist leichter denn je.

Demgemäß hat sich das Bild der Komponisten und Komponistinnen verändert, was mit Hilfe der zwei Experten-Interviews deutlich gezeigt werden konnte. Der sich am Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnende und in der Zwischenkriegszeit durchaus dominierende

Stilpluralismus ist - nach den Einschränkungen zur Zeit des Nationalsozialismus und dem Streben nach Distanz zu dieser Ära in der ersten Nachkriegszeit - mittlerweile zum Prinzip geworden, beruhend auf dem Subjektivismus als der vorherrschenden Anschauung. Das einigende Moment aller zwei Interviews ist demzufolge die Selbstbezüglichkeit, die ja den herrschenden Zeitgeist, dem sich kein Schaffender je entziehen kann, abbildet. So individuell die Ansätze auch sein mögen, es wird unterschiedlichsten Kompositionen Aufmerksamkeit und Erfolg zuteil. Die Gesellschaft respektiert den sich in den Werken aussprechenden subjektiven Geschmack der jeweiligen KomponistInnen, was zur Feststellung berechtigt, dass jeder Stil sein Publikum finden kann und daraus seinen Stellenwert im Musikleben erhält. Es ist der Reichtum an Facetten, der die zeitgenössische Musik prägt, wenn sie auch nach wie vor nicht von allen in ihrer Komplexität spontan verstanden werden kann.

Nichts desto trotz sehen sich nicht alle zeitgenössischen Schaffenden als KomponistInnen. Aus dem Komponisten-Report geht nämlich hervor, dass das Selbstbild der KomponistInnen oft nicht mit dem bei den Behörden angegebenen Beruf übereinstimmt. So bezeichnen sich von den Befragten nur 28, 1% auch bei öffentlichen Stellen als Komponisten und sehen sich eher als Musikpädagogen, da sie auch in einem lehrenden Beruf tätig sind. Auf die Frage, ob sie den Wunsch hätten, ein selbständiger Komponist zu sein, antworteten aber 73,3 % mit ja. Daraus ergeht, dass zwischen dem Wunsch und dem tatsächlichen Leben eine Unstimmigkeit besteht.

Der Komponisten-Report beantwortet auch die Frage nach dem finanziellen Schwerpunkt. Hier unterscheidet man zwischen denen, die das Komponieren als Hauptberuf ausüben, oder als Nebenberuf. Bei dieser Befragung zeichnet sich eine große *„Identitätsunsicherheit, die in der Unsicherheit bei der Berufsbezeichnung ebenso wie in der begrifflichen Unschärfe bei der Benennung des Berufsstatus (freischaffend, professionell) zum Ausdruck kommt. Zurückzuführen ist diese Unsicherheit wohl vor allem auf die Schere, die sich zwischen emotionaler Identifikation und finanzieller Ertrag in Bezug auf die kompositorische Tätigkeit eröffnet.“*¹³¹

Die Zeit, die ein Komponist pro Tag benötigt, um seinen Beruf ausüben zu können, bezeichnen 52,8% als ausreichend und 47,2% als unbefriedigend wenig. Dies ergibt sich vor allem daraus, dass die unzufriedene Hälfte einen anderen Beruf ausübt, um ein finanzielles Überleben gewährleisten zu können. Es muss aber auch betont werden, dass

¹³¹ Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich.* Wien 1993, S. 12-15

über 50% der befragten KomponistInnen zufrieden sind und in Österreich durch und mit ihrer Kunst gut leben können und auch Tantiemen werden von fast allen wahrgenommen.¹³²

Die Bereitschaft, das Komponieren oder das Leben als Komponistin oder Komponist in Kauf zu nehmen trotz der teils schlechten wirtschaftlichen Lage eines Einzelnen, lässt sich rein mit Zahlen und Fakten nicht erklären. Bei den weniger erfolgreichen KomponistInnen steht die Liebe zur Komposition in keinem Fall in Relation zur sozialen Lage des Menschen. Im Komponisten-Report geht hervor, dass zwar die Meisten, hier werden die erfolgreichen sowie die weniger erfolgreichen KomponistInnen berücksichtigt, in irgendeiner Form krankenversichert sind, doch bei über 40% ist eine Pensionsversicherung nicht vorhanden. So ist es auch nicht verwunderlich, dass fast alle den freischaffenden KomponistInnen in einem Sozialsystem sehen wollen.¹³³

Das insgesamt positive Ergebnis der Untersuchung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass etwa Plattformen existieren, welche Künstler ausschließen und ihnen die Chance, sich im Tun zu qualifizieren, verwehren. Dass Netzwerke von persönlichen Freundes- und Bekannten-Kreisen jenen Schaffenden, die sie zu nutzen verstehen, überaus dienlich sind, während andere ausgeschlossen bleiben, müsste man ebenfalls zu den Kritikpunkten zählen. Betrachtet man hingegen den hier anklingenden „Nepotismus“ unter dem modernen Aspekt von „Networking“ – als von der Wirtschaft propagiertes Modell, Kontakte gewinnbringend einzusetzen –, dann müsste dieses Verhalten als absolut zeitgemäß betrachtet und allen empfohlen werden.

Sowohl die Experten-Interviews als auch die Ergebnisse des Komponisten-Reports zeigen, dass Komponistinnen und Komponisten in Österreich, einem Land mit großer Musiktradition, auch gegenwärtig Erfolg und Ansehen erlangen können und in ihrem Weltbild und ihren Maßnahmen zur Verbreitung ihres Schaffens auf der Höhe der Zeit agieren.

¹³² Vgl. Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgard – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993. S. 32 f.

¹³³ Vgl. ebda. S. 53

IV. ANHANG

Biografien der befragten Komponisten

Katharina Klement

Geboren 1963 in Graz/Österreich

Lebt in Wien

Studien

Klavierstudium bei Manfred Wagner-Artzt und Ursula Kneihs

Kompositionsstudium bei Dieter Kaufmann

Lehrgang für elektroakustische und experimentelle Musik an der Musikuniversität Wien

Gastkurs: „music technology“ an der University of York, Great Britian.

Private Studien in Tanzimprovisation, Graz und Plastik/Skulptur, Wien

Lehr- und Unterrichtstätigkeit

1990-2000 Unterrichtstätigkeit an verschiedenen Musikschulen in Niederösterreich

2000/01 Gastlektorat an der Universität Wien am Institut für

Musikwissenschaft zum Thema „Sprache und Musik“

seit 2006 Lehrtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

am Institut für Komposition und Elektronik

Sonstiges und Auszeichnungen

1996 Gründung eines eigenen CD-Labels „KalK“

2001 „publicity-Preis“, SKE/ austro mechana

2002 Staatsstipendium für Komposition

2004 Elektronikpreis Viktring

2006 „honorary mention“, ars electronica linz

Verschiedene Kompositionsaufträge¹³⁴

¹³⁴ Katharina Klement. In: <http://www.katharinaklement.com/>. Undatiert, abgerufen am 26.02.2010. Impressum: Katharina Klement. Scholzgasse 12/12. 1020 Wien

Wolfram Wagner

Geboren 1962 in Wien/Österreich

Studien

Wien bei Erich Urbanner, Francis Burt, London bei Robert Saxton und Frankfurt Gasthörer bei Hans Zender

Lehr- und Unterrichtstätigkeit

Seit 1992 Dozent für Tonsatz und Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,
Gastvorträge am Pariser Konservatorium und an den Universitäten in Amsterdam und Greensboro/USA

Sonstiges und Auszeichnungen

1993 Composer in Residence der Academy of St.Martin in the Fields, London
1995 „publicity Preis“ der austro mehana
1997 Gewinner des internationalen Anton Bruckner Kompositionswettbewerb Linz
1998 Förderungspreis des Bundeskanzleramtes und Staatsstipendium für Komposition
2008 Würdigungspreis des Landes Niederösterreich

Kompositionsaufträge für den Wiener Musikverein, der Wiener Konzerhausgesellschaft, der Academy of St. Martin in the Fields, des europäischen Musikmonat Basel, des carinthischen Sommers, der Neuen Oper Wien, der Wiener Sängerknaben u.v.m.¹³⁵

¹³⁵ Wolfram Wagner. In. <http://wolfram-wagner.com/>. Undatiert, abgerufen am 27. 02. 2010. Impressum: Wolfram Wagner. Sieveringer Straße 91/3/9. 1190 Wien

Fragekatalog

- 1. Wie war der Stellenwert des österreichischen Komponisten/der österreichischen Komponistin in der Vergangenheit?**
- 2. Das Bürgertum in Österreich: Chance oder Verzicht?**
- 3. Kunst in Zeiten des Krieges - Ablenkung oder Lenkung? Kann überhaupt von einer „Kunst“ die Rede sein?**
- 4. Welchen Einfluss hat die österreichische Mentalität in Bezug auf die Neue Musik?**
- 5. Welche Rolle spielen Plattenfirmen für Sie?**
- 6. Wer, denken Sie, fördert Musik heute? Was denken sie über ein Ministerium der Gegenwartskultur?**
- 7. Inwiefern sehen sie den Zusammenhang: Demokratie als Regierungsform in Bezug auf ihre Ausübung als Komponistin? Oder: Inwieweit fließt das politische Umfeld Österreichs in das Schaffen der Komponistin/des Komponisten?**
- 8. Welche Verantwortung haben KomponistInnen in Österreich in Bezug auf gesellschaftskritische Umstände?**
- 9. Im europäischen Vergleich: Ist es schwer, ein/e österreichische/r KomponistIn zu sein?**
- 10. Im globalen Vergleich: Ist es schwer, ein/e österreichische/r KomponistIn zu sein?**
- 11. In wie weit spielt das biologisch/soziale Geschlecht eine Rolle?**
- 12. Wie wichtig sind Ihnen Preise/Wettbewerbe/Förderungen?**
- 13. Welche Rolle spielen Medien wie Fernsehen und Radio, insbesondere im Bezug auf Österreich, der ORF?**
- 14. Welchen Stellenwert hat der/die österreichische KomponistIn in der Gesellschaft von heute?**

V. LITERATURVERZEICHNIS

Adler, Guido: *Die Wiener klassische Schule*. In: (Hg.): *Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3. Reprint der Ausgabe Berlin, 1930. München 1985.

Albrecht-Weinberger, Karl: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit auch in Österreich? Auswirkungen der Französischen Revolution auf Wien und Tirol, 1989, 124. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Andics, Hellmut: *Der Staat, den keiner wollte*. Wien 1962.

Angerer, Paul: In: Heller, Hedwig: *Was sagen die Musiker dazu?*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946.

Baxmann Dorothee: *Wissen, Kunst und Gesellschaft in der Theorie Condorcets*. Reinhard Koselleck und Karlheinz Stierle (Hrsg.). Stuttgart 1999.

Bekker, Paul: *Beethoven*. Berlin 1927. In: Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik*. In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989*. Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn 1992.

Berger, Peter: *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. Wien 2008

Craig, Gordon A: *Geschichte Europas im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Vom Wiener Kongress bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1814–1914*. München 1978.

Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musik. Band 6. Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber 2008.

Dahlhaus, Carl: *Vom Einfachen, vom Schönen und von einfach Schönen*. In: 29. Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Dokumentation). Darmstadt 1978.

Danuser, Hermann: *Neue Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 7. (Hg. Ludwig Finscher). Berlin 1997.

Dyroff, Hans – Dieter (Hrg.): *Der Wiener Kongress 1814/15 Die Neuordnung Europas*. München 1966.

Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Leben und Werk der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg 2000.

Heller, Hedwig: *Was sagen die Musiker dazu?*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946.

Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik*. In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989*. Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar 1992.

Hindmith Paul: *Probleme eines heutigen Komponisten*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 12. Wien 1948.

Honegger Arthur: *Ich bin ein Komponist*. In *Österreichische Musikzeitschrift* – 6. Jahrgang. Heft 10. Wien 1951.

Keil, Werner: *Im Geistreich des Unendlichen. Ein Streifzug durch die Musik des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim, New York 2000.

Klein, Rudolf: *Komponisten von heute und ihr Publikum*. In: Lafite, Elisabeth [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 8. Jahrgang. Heft 5. Wien 1953.

Klemperer, Otto: *Von zeitgenössischer Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 7/8. Wien 1947.

Kokoschka, Oskar: *Der Österreicher*. Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst. Das schriftliche Werk Bd. 3. Hamburg 1975.

Ließ, Andreas: *Österreichs zeitgenössische Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 10/11. Wien 1946

Muzarelli, Alfred. In: Heller, Hedwig: *Was sagen die Musiker dazu?*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946.

Pahlen, Kurt: *Die großen Epochen der abendländischen Musik – vom gregorianischen Choral bis zur Moderne*. München 1991.

Pfrogner, Karl: *Karl Schiske*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 6 Wien 1947.

Pothast, Ulrich: *Durch die Schönheit zur Freiheit gelangen*. In: *Was hat die Französische Revolution für Musik und Ästhetik bewirkt?* Hg. Günther Katzenberger. 1989.

Preußner, Eberhard: *Johann Nepomuk David*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 6 Wien 1947.

Schambach, Karin: *Wetterleuchten der Revolution*. In. 1848 – Aufbruch zur Freiheit. Hg. Lothar Gall. Frankfurt, 1998

Schulin, Ernst: *Die französische Revolution*. München 1988

Seefehlner, Georg: *Unsere Musik*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 2. Jahrgang. Heft 6. Wien 1947.

Sittner, Hans: *Zur musikalischen Berufswahl*. In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 9. Wien 1948.

Smudits, Alfred – Bontinck, Irmgrad – Mark, Desmond – Ostleitner, Elena: *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien 1993

Steiner, Gerhard: *Franz Heinrich Ziegenhagen und seine Verhältnislehre. Ein Beitrag zur Geschichte des utopischen Sozialismus in Deutschland.* Berlin/DDR, 1962. In: Herman, Jost: *Allons enfant de la musique. Pariser Revolution und Wiener Klassik.* In: *Vergangene Zukunft: Revolution und Künste 1789 bis 1989.* Hg. Erhard Schütz und Klaus Siebenhaar. Bonn 1992.

Stephan, Rudolf: *Wiener Schule.* In: MGG-2. Sachteil, Bd. 9.

Tittel, Ernst: *Das Generationsproblem in der Neuen Musik.* In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 6 Wien 1948.

Vovelle, Michel: *Die französische Revolution – Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten.* Rom 1979.

Waldstein, Wilhelm: *Zur Problematik unserer Musik.* In: Lafite, Peter [Hg.]: *Österreichische Musikzeitschrift* – 1. Jahrgang. Heft 3. Wien 1946.

Wildgans, Friedrich: *Marcel Rubin.* In: *Österreichische Musikzeitschrift* – 3. Jahrgang. Heft 6 Wien 1948.

Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik.* VII. Teil. Das 19. Jahrhundert. Güttingen, 1993.

Zapotoczky, Hans Georg: *Fin de Siècle und die Wandlung seelischer Krisen.* [Hg.]. Emil Brix und Patrick Werkner. München 1990

Internetquellen:

<http://www.internationales-musikinstitut.de> (29.01.2010)

<http://www.katharinaklement.com>(26.02.2010)

<http://db.mica.at/composerdb/details/Composer/composer26072EN.asp?cat=composer&letter=all> (10.03.2010)

<http://db.mica.at/composerdb/details/Composer/composer21402EN.asp?cat=composer&letter=all> (10.03.2010)

<http://wolfram-wagner.com> (27.02.2010)

VI. CURRICULUM VITAE

Koller Nina-Maria

Geboren am 14. November 1984 in Klagenfurt, Kärnten

Ausbildung

1991-1995 Volksschule in Glanegg,

1995-2003 Gymnasium St. Veit an der Glan

Seit 2003 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien

Studienschwerpunkte: Musik im 20. Jahrhundert und zeitgenössische
Musik

1989-1994 Klavierausbildung in der Musikschule Feldkirchen/Kärnten

1994-2006 Klavierausbildung am Landeskonservatorium Klagenfurt bei
Jasmine Kraft

VII. ABSTRACT

Der/Die KomponistIn ist ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Welt. Dieser Platz definierte sich im Laufe der Jahrhunderte. Doch wo steht der/die KomponistIn am Anfang des 21. Jahrhunderts? Wie wirkt er/sie und in welcher Rolle findet sich der/die KomponistIn wieder?

Diese Arbeit beginnt mit einer historischen Einleitung, die sich von der französischen Revolution bis zum Ende des 20. Jahrhunderts erstreckt. Weiters wird auf die Musikgeschichte dieser Zeit näher eingegangen, mit besonderer Fokussierung auf die wichtigsten KomponistInnen, ihre Stile und ihre Rolle in der Gesellschaft von damals bis heute.

Im zweiten Teil der Arbeit werden Interviews vorgestellt, die im Frühjahr 2009 durchgeführt wurden und den/die Komponisten/Komponistin am Anfang des 21. Jahrhunderts darstellen sollen. Die Intention dabei lag auf der Darstellung des/der zeitgenössischen Komponisten/Komponistin und seiner/ihrer Wirkung.

Katharina Klement und Wolfram Wagner, österreichische, zeitgenössische KomponistInnen, stellten sich ausgewählten Fragen.