

Nordamerika–Studien
North American Studies

herausgegeben von
Norbert Finzsch
(Universität Hamburg)
und
Rolf Meyn
(Universität Rostock)

Band 8

LIT

Annette Kreuziger-Herr und Manfred Strack (Hrsg.)

Aus der Neuen Welt

Streifzüge durch die amerikanische Musik
des 20. Jahrhunderts

LIT

| | |
|--|-----|
| ✓ Die Reise zu einer Musik ohne Noten <i>Manfred Stahnke</i> | 185 |
| ✓ Constructing Musical Sexuality: Anmerkungen zur amerikanischen Musikforschung der 90er Jahre <i>Werner Grünzweig</i> | 211 |
| ✓ Von den Indianergesängen zur 'Weltmusik': Zur Entwicklung der amerikanischen 'ethnomusicology' <i>Albrecht Schneider</i> | 223 |
| II. Die Rezeption amerikanischer Musik in Deutschland | |
| ✓ Akkulturation durch kulturelle Rezeption <i>Winfried Fluck</i> | 247 |
| ✓ Von Rock 'n' Rollern, Jazzbanditen und "coolen" Exis. Populärmusikimporte als Popularisierung? <i>Kaspar Maase</i> | 265 |
| ✓ Vom neuen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop: Einige Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD <i>Dietmar Elflein</i> | 283 |
| ✓ Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren <i>Wolfram Knauer</i> | 299 |
| ✓ Abendland und Rock 'n' Roll — Körpererfahrung zwischen den Kulturen <i>Volker Schütz</i> | 315 |
| Literaturverzeichnis | 329 |
| Abbildungsnachweis | 349 |
| Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren | 350 |

Vorwort

"Since not only political and religious, but artistic freedom as well, must be predicated of America [...] we must expect artistic types and styles of the utmost diversity."
Arthur Farwell, Wa-Wan Press (1906)

Am warmen 26. September 1892 trifft der Ozeandampfer "Saale" des Bremer Norddeutschen Lloyd in New York ein. Das Schiff fährt vorbei an der Freiheitsstatue und auf den von kleinen Schiffen nur so wimmelnden Hafen von Staten Island, der vor New York im Mündungstrichter des Hudson River gelegenen Insel, zu. Der Blick weitet sich noch nicht — wie heute — auf eine überwältigende Skyline, nur einige Häuser im Südteil Manhattans beginnen in den Himmel zu wachsen. Aber dennoch ist der Anblick zumindest für einen an Bord überwältigend: Antonín Dvořák, der sich an Bord befindet, hatte während der neuntägigen Fahrt von Bremen nach New York seinem Faible für Ozeandampfer freien Lauf gelassen und dem Kapitän des Schiffes und dessen Offizieren regelrecht Löcher in den Bauch gefragt. Nun, da sie in New York eintreffen, ist dafür keine Zeit mehr. Dvořák kann sich nicht satt sehen an dem Treiben im Hafen — "die Unmasse von Schiffen aus allen Erdteilen" —, er beginnt dort bereits, Amerika "so schön und frei" zu finden und meint mit Blick auf Manhattan: "Diese Aussicht ist berauschend".

Dabei hatte es einige Überredungskunst gekostet, den Komponisten aus seiner geliebten Heimat in eine ihm völlig neue Welt zu ziehen. Ende 1891 aber stand definitiv fest, daß er für etwa drei Jahre nach New York gehen würde, um das National Conservatory of Music zu leiten, Komposition zu lehren und sechs Konzerte mit eigenen Werken zu dirigieren. Sowohl die europäische wie die amerikanische Musikwelt würde mit Interesse seinen Amerika-Aufenthalt verfolgen und auf das erste in der Neuen Welt komponierte Werk warten. Würde es zeigen, daß sich der Komponist nun auf einem anderen Kontinent befand? Würde die Reise eine biographische Zäsur bedeuten? Würde Amerika die böhmische Musiksprache des Komponisten beeinflussen? Für Amerikaner war besonders folgende Frage von Bedeutung: Würde hier ein Komponist den Weg in eine nationale Musiksprache Amerikas zeigen?

Besonders die letzte Frage wurde gleich zu Beginn, während Dvořáks Debut als Dirigent am 21. Oktober in der Carnegie Hall, ausgesprochen. Colonel Thomas Wentworth Higginson, ein Mäzen der amerikanischen Musik, hielt die Festansprache, die bereits betitelt war: "Zwei Neue Welten — Die Neue Welt des Columbus und die Neue Welt der Musik" und hatte hierbei abschließend an Dvořák beschwörend die Worte gerichtet, er möge helfen,

"die neue Welt der Musik dem Kontinent hinzuzufügen, den Columbus fand." Ein hoher Anspruch, gleich zu Beginn. Aber wozu?

Seit der Unabhängigkeitserklärung, der Trennung der Neuen von der Alten Welt, und der Gründung einer neuen Republik war die Schaffung einer echt amerikanischen Kultur das Bestreben von Künstlern, Philosophen und Intellektuellen gewesen. Aber wie "erfindet" man eine Kultur? Wächst nicht immer jede neue Kultur aus den Wurzeln der alten? Woher neue Bezugspunkte, Anregungen, Überzeugungen nehmen, wenn nicht aus den gewonnenen Erfahrungen und Eindrücken des schon Erworbenen? Mit den neuen Erfahrungen, die die ausgewanderten Europäer auf dem amerikanischen Kontinent machten, entfaltete sich langsam so etwas wie eine neue, eigene Identität, und 1837 konnte bereits Ralph Waldo Emerson in seiner Rede *Ein weiser Amerikaner spricht zu uns* schreiben, daß die amerikanische Kultur "pragmatisch und volkstümlich" sein solle, eine Kultur, die die gewöhnliche, tägliche Erfahrung hochhält: "Ich umarme das Gewöhnliche, erforsche das Bekannte und liege dem Niedrigen zu Füßen." Und fünfzehn Jahre später, 1852, forderte Emerson: "Es ist Zeit für uns, eine Unabhängigkeitserklärung in der Kunst zu formulieren und eine amerikanische Schule der Malerei, Bildhauerei und Musik zu gründen. Bis diese Unabhängigkeitserklärung in der Kunst formuliert ist — bis amerikanische Komponisten ihre fremden Kleider ablegen und eine amerikanische Schule gründen — und bis die amerikanische Öffentlichkeit amerikanische Künstler zu unterstützen gelernt hat, so lange wird die Kunst nicht heimisch sein in diesem Land."

In der Rückschau auf die musikalische Entwicklung der USA, von der sicheren Position des historischen Aussichtsturmes aus, wurde Emersons Forderung zunächst nicht eingelöst. Eine amerikanische Schule, in Analogie zu den nationalen europäischen Schulen des 19. Jahrhunderts entworfen, hat es nie gegeben. Gleichwohl haben in den zwei Jahrzehnten vor dem II. Weltkrieg zahlreiche U.S. Amerikaner eine eigene musikalische Stimme zu erheben versucht, mit stetem Rückgriff auf europäische Traditionen. Aber der eigene Weg begann nach dem II. Weltkrieg, als eine jüngere Generation, die sich in vielem von europäischer Hegemonie gedanklich befreit hatte, wagte, neue musikalische Möglichkeiten auszuprobieren, Grenzgänge zu versuchen, "das Gewöhnliche" wirklich zu umarmen und dem besonderen Charakter einer amerikanischen Kultur und Erfahrung auf die Schliche zu kommen. Erst in dieser Zeit wurde die "nationale Musiksprache" weniger in musikalischen Parametern gemessen, als vielmehr gerade im Zulassen von vermeintlich "Hohem" und "Tiefem", von schwarzer Musiktradition, von der Musik der Indianer sowie der eingewanderten Iren und Schotten, von Spirituals, Plantagenliedern und viktorianischen Hymnen, von Jazz, Blues, Rock, Pop, von Musical und Oper, von Rock 'n' Roll und Hip Hop, von experimenteller

Avantgarde und Free Jazz. Um einen Ausdruck von Jürgen Habermas zu gebrauchen: eine "Neue Unübersichtlichkeit", eine Vielzahl an Stilen, Einflüssen, Traditionen, Motivationen, so vielfältig wie das Land, das nie wirklich ein "melting pot" war und auch nie einer sein wird. Ganz im Sinne von Américo Paredes' Beobachtung, die in seinem *Cancionero* zu finden ist: "The philosophy of the melting pot has given way to cultural pluralism."

Kaum verwunderlich deshalb, daß "das älteste Land des 20. Jahrhunderts", wie Gertrude Stein vor einigen Jahrzehnten schrieb, und zudem sicherlich "die" Siegermacht des II. Weltkrieges, auch musikalischen Einfluß außerhalb der Landesgrenzen — die immerhin ein Land kontinentalen Ausmaßes umschließen — entfalten konnte. Die Gründe, von der Popularisierung kultureller Güter über den Einfluß Hollywoods bis hin zu einer allgemeinen "Verwestlichung" Europas (die seit 1989 in zunehmendem Maße den ehemaligen Ostblock einschließt), seien hierfür im Moment dahingestellt. Ebenso kann hier die Frage, ob die Deutschen "amerikanisiert" wurden oder sich selbst "amerikanisiert" haben — eine Frage, die im zweiten Teil unseres Bandes ausführlich diskutiert wird — nicht erörtert werden. Auffallend ist jedoch zunächst einmal der enorme Einfluß und die große Bedeutung, die US-amerikanische Musik weltweit bis heute hat. Das älteste Land des 20. Jahrhunderts, das erste also, das in die Moderne eingetreten ist, sie umgesetzt, überwunden und schließlich abgelegt hat und mit einem großen Schritt in der Postmoderne gelandet ist, wo andere Länder noch auf dem Wege sind, spricht mittlerweile mit lauter, selbstbewußter Stimme, und die Rezeption U.S. amerikanischer Musik ist aus diesem Grunde ebenso spannend wie die U.S. amerikanische Musik selbst.

Die Beiträge unseres Bandes "Aus der Neuen Welt" haben in aller Bescheidenheit den Untertitel "Streifzüge durch die amerikanische Musik im 20. Jahrhundert". Keine Vollständigkeit ist angestrebt worden und kann angestrebt werden. Vielmehr haben die Autoren und Autorinnen aus ihren Forschungsgebieten und unterschiedlichen Perspektiven Beiträge zum Thema "Aus der Neuen Welt" geliefert. Sie haben zunächst als Vortragende 1994/95 und 1995/96 an zwei Vortragsreihen partizipiert, die in Kooperation zwischen dem Amerika Haus Hamburg und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg stattfanden. Die Vortragsreihen waren seinerzeit betitelt "Aspekte amerikanischer Musik im 20. Jahrhundert" und "Die Rezeption amerikanischer Musik in der BRD". Einige Autoren konnten leider aus unterschiedlichen Gründen ihre Vorträge nicht als Manuskripte für die Drucklegung einreichen, so daß keine lückenlose Dokumentation der Vortragsreihe gegeben ist. Auch mit den Abbildungen mußten wir uns bescheiden. Trotz intensiver Bemühungen konnte das Copyright nicht für alle, von den Autoren gewünschten Abbildungen erworben werden, auf einige mußte daher verzichtet

I. Aspekte amerikanischer Musik im 20. Jahrhundert

werden. Leider mußten wir auch auf eine farbige Reproduktion verzichten. Zugleich danken wir jedoch allen Verlagen und Institutionen für die freundliche Genehmigung zur Reproduktion.

Nach diesen Einschränkungen der Blick nach vorne auf das, was möglich war, möglich gemacht durch die engagierte Mitarbeit und Teilnahme der beteiligten Autorinnen und Autoren. Ihnen allen danken wir sehr herzlich. Ein weiterer Dank geht auch an Norbert Finzsch vom Historischen Seminar der Universität Hamburg und Rolf Meyn vom Englischen Seminar der Universität Rostock, die den Band in die Reihe der Nordamerika Studien aufnahmen, an den U.S. Information Service in Deutschland, der mit seiner finanziellen Unterstützung die Drucklegung ermöglichte, an Lee James Irwin, den Direktor des Amerika Hauses Hamburg, für sein kontinuierliches wohlwollendes Interesse am Entstehen des Buches, an Harald Freese, Leiter der Arbeitsstelle für wissenschaftliche Weiterbildung der Universität Hamburg, ebenfalls für die engagierte Förderung von unseren Vortragsreihen und der Veröffentlichung. Weiterhin danken wir der Universität Hamburg, dem Arbeitskreis Studium populärer Musik (vertreten durch Alenka Barber-Kersovan) und dem Amerika Haus Hamburg, die die beiden Vortragsreihen und ein Konzert der "No World Improvisations" finanziell ermöglichten, sowie Gisela Müller und Jack Raths, die an dem Gelingen der Vortragsreihen großen Anteil hatten. Wir schließen mit einem besonderen Dank an Helmut Rösing und Uwe Seifert vom Musikwissenschaftlichen Institut, die durch Koordination der zweiten Vortragsreihe 1995/96 den einmal von uns begonnenen gedanklichen Faden mit Engagement weiterspannen.

Last, but not least, danken wir Melanie Unseld, deren redaktionelle Arbeit professionell und reibungslos verlief und auf deren innere Ruhe stets Verlaß war.

Annette Kreuziger-Herr/Manfred Strack
Hamburg, im September 1996

"Do you think anybody would be fool
enough to try to play a thing like that?"
(Edgar Stowell to Charles Ives, 1912,
bezogen auf *Fourth of July*)

Öffentlichkeit bekannt geworden waren — für seine 3. *Symphonie The Camp Meeting* (1904/11), die den ästhetischen Zielen des musikalischen Amerikanismus am nächsten kommt, hatte er 1947 den Pulitzer-Preis erhalten — war John Cage auf dem Weg, dieses Ziel umzusetzen. Es war ein Ziel, das seine Aktualität entfaltete, als der Amerikanismus der 20er und 30er Jahre, der zum Teil nichts anderes war als ein verspäteter Nationalismus, seine Anziehungskraft bereits verloren hatte, wenn auch unbemerkt von der offiziellen Musikgeschichte, eine amerikanische Tradition des musikalischen Denkens begründet.

Das *Glasperlenspiel* 'goes west': Musikalische Antworten auf literarische Fragen

Annette Kreuziger-Herr

"Man erwarte also von uns nicht eine vollständige Geschichte und Theorie des Glasperlenspieles, auch würdigere und geschicktere Autoren als wir wären dazu heute nicht imstande.[...] Man erlernt die Spielregeln dieses Spiels der Spiele nicht anders als auf dem üblichen, vorgeschriebenen Wege [...], und keiner der Eingeweihten könnte je ein Interesse daran haben, diese Spielregeln leichter erlernbar zu machen. Diese Regeln, die Zeichensprache und Grammatik des Spieles, stellen eine Art von hochentwickelter Geheimsprache dar, an welcher mehrere Wissenschaften und Künste, namentlich aber die Mathematik und die Musik (beziehungsweise Musikwissenschaft) teilhaben und welche die Inhalte und Ergebnisse nahezu aller Wissenschaften auszudrücken und zueinander in Beziehung zu setzen imstande ist. Das Glasperlenspiel ist also ein Spiel mit sämtlichen Werten unsrer Kultur, es spielt mit ihnen, wie etwa in den Blütezeiten der Künste ein Maler mit den Farben seiner Palette gespielt haben mag. Was die Menschheit an Erkenntnissen, hohen Gedanken und Kunstwerken in ihren schöpferischen Zeitaltern hervor gebracht, was die nachfolgenden Perioden gelehrter Betrachtung auf Begriffe gebracht und zum intellektuellen Besitz gemacht haben, dieses ganze ungeheure Material von geistigen Werten wird vom Glasperlenspieler so gespielt wie eine Orgel vom Organisten [...]"¹

Hermann Hesse entwirft in seinem Alterswerk *Das Glasperlenspiel*, an dem er zwölf Jahre seines Lebens — von 1931 bis 1943 — kontinuierlich gearbeitet hatte², eine Vision oder eine Utopie, die eines "mathematisch-musikalischen Geist-Spiels"³: Das Glasperlenspiel. In diesem "Spiel" geht es darum, einer zerbrechenden Welt die Einheit des Geistes entgegenzustellen.

¹ Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, S. 11/12.

² Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel"*, Erster Band, S. 33-51.

³ Hermann Hesse - Thomas Mann: *Briefwechsel*, herausgegeben von Anni Carlsson und Volker Michels. Brief von Hermann Hesse an Thomas Mann, Montagnola Ende 1933, S. 51.

1. Zur Entstehung des *Glasperlenspiels*

Die zerbrechende Welt war die Ära des Nationalsozialismus, die zudem von einer Weltwirtschaftskrise und dem Wahnsinn des II. Weltkrieges gezeichnet war. Sie machte Hesse zum ersten deutschen Emigranten, während sie, in einer furchtbaren "Dialektik der Aufklärung", Jahrhunderte geistiger und kultureller Entwicklung zu Scherben schlug. Gerade das Land, das zu den aufsteigendsten Hoffnungen berechtigt hatte, war zu einem Todesengel für die Weltgemeinschaft geworden. Und "die zertrümmerte Welt", von der Hesse in einem Brief vom Dezember 1940 spricht, war um so heftiger zu beklagen, als die Gegenwelt wunderbar erschien: "Inmitten unserer zertrümmerten Welt werden ja die Berührungen mit dem Schönen noch intensiver und packender, ja zuweilen werden sie uns zu stark und werden kaum mehr ertragen."⁴

Das Glasperlenspiel war zunächst, wie die vier Fassungen der Einleitung belegen, als Vision rückschauend vom Jahre 2400 auf unsere Zeit gedacht; bei einem Wiederlesen erkannte Hesse jedoch, "wie exakt er den heutigen geistigen Zustands Deutschlands" vorhergesehen hatte, so exakt "daß [er] beinahe erschrak."⁵ Hesse ging es neben dem Wunsch, dem III. Reich etwas entgegenzustellen, darum, Perspektiven aufzuzeigen und Allgemeingültiges zu beschreiben. Er war aufgrund seines sicheren Ortes in der Schweiz der Tagespolitik im braunen Deutschland nicht in dem Maße ausgesetzt, wie seine Schriftstellerkollegen, die Hesses Visionen erst später teilen würden. So erschöpfte sich Hesses Agieren gegen den Nationalsozialismus nicht im kurzatmigen Reagieren, er konnte bedächtig und zukunftsfrüchtig Alternativen und Gegenmodelle entwickeln, mußte dort innere Stärke gewinnen und einen gedanklichen Freiraum schaffen, um *Das Glasperlenspiel* vollenden zu können. Der so gelungene Reflex auf die Tagesaktualität — verschlüsselt, gebrochen und transzendiert durch einen hohen Abstraktionsgrad — wurde auch verstanden, wie Hesse u.a. in einem Brief aus dem Jahre 1940 mitteilt: "Und ein anderer Leser schrieb mir neulich: 'Hier entsteht mitten in einer grauenhaften Zeit, und ganz entgegen den Lösungen, die sie uns aufdrängt, eine zauberhaft andere, neu und doch uralte.'" Das Studium des Entstehungsprozesses zeigt seinen Weg von konkreter Zeitkritik und Auseinandersetzung mit deutschem Nationalismus bis hin zur reinen Abstraktion und bestätigt die hellsichtige Beobachtung des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Theodore Ziolkowski, der Hesses Methode der Ent-

⁴ Hermann Hesse, Brief an Viktor Wittkowski vom 30.12.1940, in: Hermann Hesse: *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, herausgegeben von Volker Michels, S. 178.

⁵ Hesse-Mann: *Briefwechsel*, Brief Mitte Juli 1933, S. 41.

aktualisierung als eine "Herausforderung der konventionellen Realität angesichts höherer Ideale" beschrieb⁶.

Hermann Hesses *Glasperlenspiel* besteht aus drei großen Teilen, die in einem komplexen Entstehungsprozeß die Öffentlichkeit erreichten. Einzelne Kapitel wurden vorab veröffentlicht, bevor im November 1943 das den "Morgenlandfahrern" gewidmete Werk in Zürich erscheint. Die "Morgenlandfahrer" sind Hesses Chiffre für diejenigen Adligen des Geistes, die sich durch alle Zeiten hindurch nicht aus Selbstzweck, sondern aus geistiger Notwendigkeit aufgemacht haben, über alle Grenzen von Herkunft oder historischer Situation hinweg an der "Objektivierung des Geistes" zu arbeiten⁷. Die drei Teile bestehen aus:

- a. Einleitung, in der der Herausgeber Hermann Hesse eine allgemeinverständliche Einführung in die Herkunft, Geschichte, Funktion und Wirkung des *Glasperlenspiels*⁸ gibt.
- b. Hauptteil, bestehend aus zwölf Kapiteln, in denen die Biographie Josef Knechts erzählt wird, dem großen Magister Ludi.
- c. Nachgelassene Schriften, bestehend aus Gedichten des Schülers Josef Knecht und drei fiktiven Lebensläufen, die vom Studenten Josef Knecht während seiner Ausbildung in Waldzell verlangt wurden.

Hermann Hesse beschreibt im Roman, wie die Entstehung des *Glasperlenspiels* in eine Zeit kulturellen Niedergangs gefallen ist, eine Zeit, die er ironisch als "das feuilletonistische Zeitalter" bezeichnet. Diese Zeit war "keineswegs etwa geistlos, ja nicht einmal arm an Geist gewesen. Aber es hat [...] mit seinem Geist wenig anzufangen gewußt, oder vielmehr, es hat dem Geist innerhalb der Ökonomie des Lebens und des Staates nicht die ihm gemäße Stellung und Funktion anzuweisen gewußt."⁹

Das *Glasperlenspiel* hat seinen Ursprung in Kastalien, dessen Name bereits auf Mythologisches hindeutet: Schließlich ist Kastalia die heilige Quelle am Parnaß bei Delphi¹⁰. Dieser Ort ist eine Provinz des Landes, dessen Name verschwiegen wird, ein Ort, an dem die besten Schüler des Landes gesammelt und nach strengen Ordensregeln in verschiedenen Bereichen der Wissenschaften und der Künste trainiert werden, von denen eine das *Glasperlenspiel* ist. Josef Knecht wird in seinem Gesuch um Rückgabe seiner Magisterwürde später schreiben:

⁶ Theodore Ziolkowski: *Das Glasperlenspiel*, S. 641-642.

⁷ Vgl. Einleitung zu Hesse: *Glasperlenspiel*.

⁸ Volker Michels: "Zur Entstehung des *Glasperlenspiels*", S. 47.

⁹ Hesse: *Glasperlenspiel*, S. 15/16.

¹⁰ Martin Pfeifer: *Materialien zu Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel"*, S. 56.

"Auch an den weltlichen Hochschulen wird Astronomie, Physik, auch von völlig Ungelehrten wird Musik getrieben; alle diese Disziplinen sind uralte, viel älter als unser Orden, sie waren lange vor ihm da und werden ihn überleben. Einzig das Glasperlenspiel ist unsere eigene Erfindung, unsere Spezialität, unser Liebling, unser Spielzeug, es ist der letzte differenzierteste Ausdruck unserer speziell kastalischen Art von Geistigkeit. Es ist zugleich das kostbarste und das unnützlichste, das geliebteste und zugleich das zerbrechlichste Kleinod in unserem Schatz. Es ist das erste, das zugrunde gehen wird, wenn der Fortbestand von Kastalien in Frage gestellt wird."¹¹

Die Utopie eines alles verbindenden Glasperlenspiels ist die jahrtausendealte Vision von Einheit in der Vielfalt, Vielfalt in der Einheit, die mehr ist als eine Forderung nach Interdisziplinarität oder Multidisziplinarität innerhalb der Sichtweisen. Es ist die Erkenntnis, daß alles geheimnisvoll zusammenhängt, und daß sich alles auf einen Kern hin entwickeln muß: Das Spiel wird so zum "Inbegriff des Geistigen und Musischen, zum sublimen Kult, zur *Unio Mystica* aller getrennten Glieder der *Universitas Litterarum*"¹². Später heißt es noch konkreter:

"Es bedeutete eine erlesene symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen, eine sublimen Alchimie, ein Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott. So wie die frommen Denker früherer Zeiten etwa das kreatürliche Leben darstellten als zu Gott hin unterwegs und die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt in der göttlichen Einheit erst vollendet und zu Ende gedacht sahen, so ähnlich bauten, musizierten und philosophierten die Figuren und Formeln des Glasperlenspiels in einer Weltsprache, die aus allen Wissenschaften und Künsten gespeist war, sich spielend und strebend dem Vollkommenen entgegen, dem reinen Sein, der voll erfüllten Wirklichkeit. 'Realisieren' war ein beliebter Ausdruck bei den Spielern, und als Weg vom Werden zum Sein, vom Möglichen zum Wirklichen empfanden sie ihr Tun."¹³

Diese Vision von Einheit und Geistigkeit ist jedoch brüchig und allein theoretisch konsequent, und diese Dichotomie von Theorie und Praxis ist es, die schließlich den Austritt Josef Knechts aus dem Orden sowie seinen Tod vorzeichnet. Im Buch vollzieht sich am Beispiel der Erfahrung von Josef

Knecht der Wandel vom Absolutheitsanspruch des Glasperlenspiels¹⁴ (also einer Abstraktion ohne Makel) über seine Relativierung bis hin zur schließlichen Überwindung. Das Buch selbst deutet an, daß eine Modifikation des Spiels nicht möglich ist; es kann nur überwunden oder verlassen werden.

Die ästhetische Seite des Lebens, der "ästhetische Nachvollzug der Welt *sub specie ludi*"¹⁵, erweist sich als unvollständig, da eben im Spiel der Theorien und Axiome, der Fugen und architektonischen Prinzipien allein die metaphysische, nicht jedoch die physische Seite zum Tragen kommt. Erneut ein faustisches Dilemma? Tatsächlich erkennt Hesse in einem solchen Zugang zur Wirklichkeit, wie ihn das Glasperlenspiel vermittelt, problematische Brüche, die in folgenden Schwachstellen kulminieren, Schwachstellen, deren Eingeständnis auch einer Kritik der Aufklärung gleichkommt:

1. Schwachstelle: Es ist zu abstrakt. Die ästhetische Seite ist nicht die einzige Seite des Lebens. Bezogen auf die Kunst bedeutet dies konkret im Roman wie auch in der Realität, daß die ästhetische Seite der Kunst nur dann überhaupt konsequent mit allen übrigen Erscheinungsformen des Geistes in Bezug gesetzt werden kann, wenn man sie a-historisch betrachtet.

2. Schwachstelle: Es ist ahistorisch. Kunst und naturwissenschaftliche Erkenntnis werden als ein "Ausbruch aus der Zeitknechtschaft" beschrieben, wie Josef Knechts Freund Fritz Tegularius, der die Züge Nietzsches trägt¹⁶, überzeugend darzulegen versucht. Er beginnt damit, "daß die Geschichte für Kastalier ein des Studiums durchaus unwürdiger Gegenstand sei", und antwortet auf Knechts Frage, "ob denn die Geschichte des Geistes, der Kultur, der Künste nicht auch Geschichte sei und mit der übrigen Geschichte immerhin in einigem Zusammenhang" stehe, folgendes:

"Weltgeschichte sei ein Wettlauf in der Zeit, ein Rennen um Gewinn, um Macht, um Schätze [...], Geistestat, Kulturtat, Kunsttat dagegen sei genau das Gegenteil, es sei jedesmal ein Ausbruch aus der Zeitknechtschaft, ein Hinüberschlüpfen des Menschen aus dem Dreck seiner Triebe und seiner Trägheit in eine andere Ebene, ins Zeitlose, Zeitbefreite, Göttliche, ganz und gar Ungeschichtliche."¹⁷

Die Welt als ästhetisches Phänomen, wie Nietzsche sie in der Sicht Hesses begriffen hatte, wird von Josef Knecht anders betrachtet:

¹¹ Hesse: *Glasperlenspiel*, S. 396/397.

¹² Ebenda, S. 37.

¹³ Ebenda, S. 40/41.

¹⁴ Vgl. dazu Joseph Peter Stern: "Hesse's utopische Spielereien", S. 112.

¹⁵ Ebenda, S. 111.

¹⁶ Pfeifer: *Materialien*, S. 59.

¹⁷ Hesse: *Glasperlenspiel*, S. 302-304.

"Ein Gespräch von Plato oder Geistestat oder Kunstwerk oder objektivierten Geist nennen, sind Endergebnisse, letzte Resultate eines Kampfes um Läuterung und Befreiung [...] und in den meisten Fällen sind jene Werke die vollkommensten, welche von dem Kampf und Ringen, das in ihnen vorging, nichts mehr ahnen lassen."¹⁸

Eine Gegenposition zu dieser ahistorischen Sichtweise der Kunstproduktion wäre ein Ästhetik, die — Bourdieus "intellektuellem Kräftefeld"¹⁹ gleich — die Einheit von Zeitgeschichte und Kunstwerk wahrnimmt, eine Ästhetik, wie sie z.B. in einer Aussage Nadia Boulangers zum Ausdruck kommt:

"Goethe hat gesagt: 'Die einzigen dauerhaften Werke sind Werke mit einem Umfeld'. Und wenn ich es richtig verstehe, bedeutet dieses starke Wort eine Übereinstimmung zwischen Werk und Moment, dem Streben einer Epoche und dem Gedanken desjenigen, der sie ausdrückt — in einem Wort, eine stille und tiefe Übereinstimmung zwischen dem Leben und dem Menschen."²⁰

Auch Adornos Postulat von der gesellschaftlichen Relevanz und gesellschaftlichen Verpflichtung des Kunstwerks wäre eine Gegenposition, mit der Hesse — vertreten durch seinen Protagonisten Knecht — wehmütig sympathisierte:

"Das Erscheinende, wodurch das Kunstwerk das bloße Subjekt hoch überragt, ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens. Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen. [...] Kraft ihres subjektiv mimetischen, ausdruckshaften Moments münden die Kunstwerke in ihre Objektivität; weder sind sie die pure Regung noch deren Form sondern der geronnene Prozeß zwischen beiden, und er ist gesellschaftlich."²¹

3. Schwachstelle: Im Glasperlenspiel ist der Verzicht auf Kreativität vorgeschrieben, das Spiel wird jeweils ausschließlich mit dem bereits vorhandenen Material, mit den bereits gedachten Gedanken und den komponierten Kunstwerken und gemalten Bildern gespielt. Es gibt in Kastalien das Verbot, eigene Gedichte zu schreiben: Allein die Reflexion ist erlaubt ebenso wie die Reproduktion des bereits Vorhandenen. Die meisten Komponisten würden si-

¹⁸ Ebenda, S. 304.

¹⁹ Vgl. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*.

²⁰ Nadia Boulanger, *Revue musicale* 1922 (Übersetzung Hendrik Lücke).

²¹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 198.

cherlich der These zustimmen, daß Musik immer nur über bereits vorhandene Musik komponiert werden kann. Aber der Dialog mit der Welt kann nur fortgeführt werden, wenn Entwicklung und Wachstum, eine stete Erneuerung hervorbringen. Hier ist das Gegenmodell die Idee künstlerischen Fortschritts, die z.B. Arnold Schönbergs Ästhetik durchzieht, die auch die Vorstellung einschließt, "...daß eine Kultur nur durch Wachstum zu erhalten ist, weil sie, wie alles lebt, nur leben kann, solange sie noch wächst, daß sie aber stirbt, verdorrt, sobald sie aufhört, sich zu entwickeln; daß somit Technisches, Geistiges, künstlerisch nur darum konservierungswert sein kann, weil es Vorstufe zu neuem Weiterschreiten, zu neuem Leben bedeutet,"²² zum anderen dem Künstler die triebhafte, impulsive Schaffenskraft zugesteht: "Er hat das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. Als täte er es nur nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt. Er ist nur der Ausführende eines verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewußten in ihm."²³ Eine Trennung von Kreativität und Reflexion, von Theorie und Praxis mündet schließlich in einem Verlust von Einheit.

Das Glasperlenspiel kann, betrachtet man die zu überwindenden Schwachstellen und die möglichen Gegenmodelle allein im künstlerischen Bereich, als eine Art Prototyp einer musikalischen Ästhetik des 20. Jahrhunderts gelesen werden, als Roman, der weniger aus literarischen Gründen — bei aller Poesie der Sprache — denn aus philosophischen und ästhetischen Gründen zu lesen und zu deuten wäre. Es bietet, gerade im Licht der Auseinandersetzungen um einen Weg in die Moderne hinein und aus ihr wieder heraus, im Sinne von Wolfgang Welsch²⁴ und anderen, in den Diskussionen und Überlegungen um Moderne, Postmoderne, *post-progressisme*²⁵ und Post-Postmoderne, Ansatzpunkte, gedankliche Modelle, formulierte Thesen für eine fruchtbare Diskussion. Daß dies nicht unbedingt im Interesse Hermann Hesses lag, spricht nicht gegen die musikalische Rezeption des 20. Jahrhunderts, sondern verweist auf eine breite Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik, der Hesses, für philosophische Thesen besonders offenes Werk, in großem Masse ausgesetzt wird.

²² Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 65.

²³ Eberhard Freitag: *Arnold Schönberg*, S. 68.

²⁴ Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*.

²⁵ Vgl. *Les Cahiers du CIREM: François-Bernard Mâche*, Rouen Cedex, Numéro 22-23, 1991/92, S. 11-22.

2. Zur literarischen Rezeption des *Glasperlenspiels*

Hermann Hesses *Glasperlenspiel* erfuhr in den USA eine völlig andere Resonanz als im Nachkriegsdeutschland²⁶. Dabei ist die Wirkung, die Hermann Hesses Gesamtwerk, und damit auch *Das Glasperlenspiel*, in den USA hatte, um so erstaunlicher, als sie viele Jahrzehnte unseres Jahrhunderts in diametralem Gegensatz zur Wirkung Hesses im eigenen Land stand. Zunächst fand noch während des II. Weltkrieges eine aus politischen Gründen nur langsame Verbreitung von Hesses Schriften statt, aber auch in den fünfziger Jahren erlebte Hesse keineswegs ein allmählich anwachsendes Interesse, sondern sah sich in zunehmender Aggressivität einer polemischen Öffentlichkeit gegenüber, die "eines der empörendsten Schauspiele in unserer literarischen Welt"²⁷ inszenierte. Veröffentlichungen aus den Jahren 1957 und 1958, u.a. auch ein Artikel in *Der Spiegel* vom 9. Juli 1958²⁸ stellten Hermann Hesses epische Qualitäten in Frage, warfen ihm Epigonentum und schlechten Stil vor und demontierten auf eine beispiellose Art den Nobelpreisträger Hesse als politisch aktiven Menschen.

Diese Publikationen bewirkten, daß es danach zum guten Ton gehörte, Hesses Werk und diejenigen, die es ernst nahmen, mitleidig zu belächeln: "Wir waren uns doch einig, daß Hesse eigentlich ein Irrtum war, daß er zwar viel gelesen und hoch verehrt wurde, aber eigentlich war der Nobelpreis, wenn man nicht an die Politik, sondern an die Literatur dachte, eher peinlich für uns. Ein Unterhaltungsschriftsteller, ein Ethiker, ein Moralist: gut! Aber aus der 'höheren' Literatur hatte er sich herauskatapultiert, weil er zu simpel war," schrieb noch 1972 Curt Hohoff²⁹ und Marcel Reich-Ranicki spottete ein Jahr später in *Die Zeit* über die in Hesses "Werk gebotene Mischung aus deutsch-romantischer Tradition und moderner Psychologie, aus lieblicher Idyllik und wütender Zivilisationsverachtung, aus verzückter Naturanbetung und emotionaler Meuterei gegen die bestehende Gesellschaftsordnung."³⁰ Hesse war

²⁶ Vgl. z.B. Sigrid Mayer: "Die Hesse-Rezeption in den Vereinigten Staaten"; *Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte*, herausgegeben von Martin Pfeifer; Martin Pfeifer, "Hermann Hesse heute", in: Pfeifer: *Materialien*, S. 13-18.

²⁷ Heinz Stolte, zitiert in: Pfeifer: *Materialien*, S. 14.

²⁸ Ebenda und Bernhard Zeller (Hg.): *Hermann Hesse. 1877-1977, Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung. Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*.

²⁹ Zitiert in: Pfeifer: *Materialien*, S. 14.

³⁰ Ebenda. Mehr als 25 Jahre nach diesem Verdikt ging kürzlich Siegfried Unseld auf das damals entwickelte Hesse-Bild ein: "Hesse gehörte auch zu jenen Schriftstellern, die nach 1945 der orientierungslosen jungen Generation neue Ideale schenkte. Unseld er-

abgeschrieben, ein Mann, "mit dem heute kein Blumentopf mehr zu gewinnen" war³¹, wie Rudolf Walter Leonhardt bereits 1962 festgestellt hatte.

Mit Verwunderung, aber keineswegs erschüttert in dem eigenen Verdikt, mußte die deutsche literarische Öffentlichkeit in den sechziger Jahren erkennen, daß der im eigenen Land mißverständene Literat einerseits hier einen kleinen Boom auslöste — zwischen 1970 und 1977 wurden allein im deutschsprachigen Raum nahezu drei Millionen Hesse-Bände verkauft —, andererseits Hesse eine internationale Wirkung auslöste, die ihresgleichen suchte: Man nahm zur Kenntnis, daß die Auflage von Hesses Werken in den USA auf über elf Millionen gedruckter und verkaufter Exemplare anwuchs, daß in Japan mehr als zwölf Millionen seiner Bücher verkauft wurden und weltweit etwa fünfzig Millionen von Hesses Werken in Umlauf sind³².

Dieser, bis heute in den USA meistgelesene europäische Autor erlebte also seine große internationale Anerkennung über den Umweg des Auslands, wobei er hier weder von der Literaturkritik noch speziell von der Presse "gemacht" wurde: Hermann Hesse wurde zunächst als Hesse, the outsider, entdeckt. Die Beatnicks feierten sein Außenseitertum, seine anti-autoritäre Haltung und seinen Antimaterialismus, der u.a. in dem von Hesse propagierten "Weg nach innen", wie er in *Siddharta* ausgemalt wird, konkretisiert ist. Auch Hesses Anti-Intellektualismus — die geforderte existentielle Auseinandersetzung mit den Anforderungen der Wirklichkeit — entsprach den Lebensvorstellungen einer flower power-Bewegung, die ebenso die Möglichkeit der Eigeninitiative schätzte. "Do it yourself", diese Attraktion, die von der Möglichkeit ausgeht, Hesse-Lektüre auf eigene Faust zu betreiben, wurde ebenso begeistert aufgegriffen, wie Hesses politisch bestimmter Moralismus und seine Kulturkritik besonders auf die Jugend übergriff und z.B. im Kampf der Bürgerrechtsbewegung wie auch der Auseinandersetzungen um einen Rückzug der amerikanischen Truppen aus Vietnam konkrete Anwendung finden

innerte an den *Steppenwolf*, an das *Glasperlenspiel*. Er zitierte frühe Gedichte, sprach von Krisensituationen und Krisenbewältigungen. Hesse ein Krisenautor? Ein guter Gedanke. Vielleicht erklärt das auch den Erfolg, auf den Unseld als Mensch und Verleger stolz ist. Da darf er schon Marcel Reich-Ranicki schelten, der Hesse für einen braven und allzu deutschen Provinzdichter hält." Vgl. end: "Weiche Macht des Wassers. Siegfried Unseld stellt Hermann Hesse vor", in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 14 (18.1.1997), S. 14.

³¹ Rudolf Walter Leonhardt: "Gehört Hermann Hesse zur deutschen Gegenwartsliteratur?"

³² Pfeifer: *Materialien*, S. 15. Bereits 1949 erschien die erste englische Übersetzung von Mervyn Savill, die jedoch sinnststellende Fehler enthielt und Hesses poetische Sprache nicht zum Leuchten brachte. Erst die 1969 von Richard und Clara Winston erschienene Übersetzung machte den Weg frei (gefolgt 1987 von einer Neu-Übersetzung des Buches durch die selben Übersetzer) für ein vertieftes Interesse am *Glasperlenspiel*, das nun besonders Intellektuelle und junge Akademiker zur Hesse-Lektüre anregte.

konnten³³. Die amerikanischen Dissidenten hätten Hesse erfinden müssen, hätte es ihn nicht bereits gegeben. Ein Verbündeter aus dem fernen Europa.

1948 hatte Thomas Mann in *The Times* in bezug auf das Erscheinen von Hesses *Demian* beinahe prophetisch das vorweggenommen, was wenige Jahre später in den USA eintreten würde: Hermann Hesse als ein Sprachrohr für eine ganze Generation:

With uncanny accuracy this poetic work struck the nerv of the time and called forth grateful rapture from a whole youthful generation who believed that an interpreter of their innermost life had risen from their own midst.³⁴

Die spezifisch amerikanische Rezeption von Hermann Hesses Gesamtwerk konnte auch deshalb so erfolgreich sein, weil spezifisch deutsche Traditionen nicht erkannt wurden. Wer wußte denn schon in den siebziger Jahren in den USA, welche Vorbilder Hesse für die handelnden Figuren des *Glasperlenspiels* hatte, Personen wie Pater Jakobus, Thomas von der Trave und Fritz Tegularius? Dies könnte zum Teil mit dem geringen Interesse an Germanistik in den USA³⁵ zusammenhängen, hauptsächlich jedoch mit dem Herauslösen und Rezipieren ausschließlich jener Textschichten und Bedeutungsebenen, die universalen — sowohl zeitlich wie räumlich unbegrenzten — Charakter haben.

3. Die musikalische Rezeption des *Glasperlenspiel*

Wie das literarische Interesse an einer Auseinandersetzung mit Hermann Hesse in Deutschland war auch das musikalische Interesse gering. Neben einzelnen Vertonungen von Gedichten Hesses durch zahllose, heute vergessene Komponisten, aber auch Vertonungen von Komponisten wie Gottfried von Einem, Edwin Fischer, Othmar Schoeck und Richard Strauss, hat sich ausschließlich Karlheinz Stockhausen mit Hesses inhaltlichen Fragen und Thesen, der intellektuellen Herausforderung seines Werkes, beschäftigt.

Ausgangspunkt war hierbei Stockhausens 1949 geschriebener Roman *Geburt im Tod*³⁶, den er zur Begutachtung an Hermann Hesse schickte. In einem Begleitbrief führt Stockhausen aus, "... daß Sie sich — der Mensch-

lichkeit, Vertrautheit zum Opfer, — hingaben, Verzicht leisteten auf die Beachtung ihrer persönlichen Qual, ihres Dranges nach dem Geliebt- und Verstanden-Sein..."³⁷ Er wird am Ende konkreter und offenbart seine Faszination von Hesses *Glasperlenspiel*: "...es ist das glücklichste Gefühl, die schönste Erfahrung alles Geheimnisses, 'daß Liebe alles durchwebt', wenn man einen großen Menschen um etwas bitten kann. In der Entfernung ist mir das 'Können' gegeben, gerufen haben Sie mich durch Ihre Gedanken, durch ihre Welt des Musikmeisters und durch Knechts Austritt aus dem Orden, lassen Sie mich gestehen, daß Sie ein Mensch geblieben sind und eine Tür offengelassen haben, mir und vielleicht vielen anderen..."³⁸

Obwohl Stockhausen seine Interpretation des *Glasperlenspiels* nicht weiterführt, wird doch deutlich, daß ihn der hohe Rang, den die Musik im *Glasperlenspiel* einnimmt, ebenso beschäftigt wie er Hesses Roman mit einer spirituellen Botschaft an sich selbst verbindet. Die Wiederbelebung der geistlichen Funktion der Musik, die befreiende Geste der Menschlichkeit, die in Josef Knechts Ausstieg aus dem Orden zum Ausdruck kommt (allerdings findet er in der Welt nur den Tod), sie scheinen für Stockhausen Möglichkeiten einer neuen Musikkultur zu sein³⁹. Hermann Hesses Antwort hebt die Ehrlichkeit des Schreibers hervor, erläutert aber auch Hesses Schwierigkeiten mit Stockhausens Zugang zum *Glasperlenspiel*:

"Nicht gefallen hat mir [...] manches im Tonfall ihres Briefes, das mich an das erinnert, was sich der Ausländer als "deutsche Jugend" vorstellt: etwas Verstiegene und in Leid und Verzweiflung Verliebtes, etwas Faustisches und Existentialphilosophisches also [...]. Diese an Tragik und Größe berauschte Jugend war einst, als sie mit Rucksack und Gitarre herumzog, halb drollig, halb liebenswürdig, eignete sich aber bald darauf vorzüglich zum Kriegführen, Erobern, Foltern und andern Tätigkeiten, von denen wir ebenfalls wenig halten."⁴⁰

Während Stockhausens Auseinandersetzung sich zunächst nur auf literarische und auf utopisch-religiöse Fragen beschränkte und während er das *Glasperlenspiel* immer wieder eigenen Schülern zur Lektüre empfahl⁴¹, meint er rückblickend 1981, er habe das *Glasperlenspiel* als Zwanzigjähriger auch deshalb als wesentliches Buch erfahren, "weil es den Musiker verbindet mit dem geistigen Knecht" und erkennen lasse, "daß die höchste Berufung des

³³ "Meisterführer zum psychedelischen Erlebnis". Hesse in den USA", in: Bernhard Zeller (Hg.): *Hermann Hesse 1877-1977*, S. 377.

³⁴ Zitiert in Mayer: "Hesse-Rezeption", S. 87.

³⁵ Ebenda, S. 97.

³⁶ Der Inhalt dreht sich um das Leben des indischen Großmoguls Humayun (1507-1556).

³⁷ Christoph von Blumröder: "Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens", S. 15.

³⁸ Ebenda, S. 16.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 17.

⁴⁰ Ebenda, S. 18.

⁴¹ Vgl. z.B. ebenda, S. 22.

Menschen nur sein kann, im tiefsten Sinne ein Musiker zu werden, die Welt musikalisch zu erfassen und zu gestalten."⁴² Noch 1987 nannte Stockhausen im Fragebogen der FAZ Josef Knecht als "Lieblingheld in der Dichtung", aber er entwarf keine musikalische Antwort auf die kulturtheoretischen und philosophischen Herausforderungen des *Glasperlenspiels*. Allein amerikanische Komponisten trauten sich an dies sperrige Stück deutscher Literaturgeschichte heran⁴³:

Notenbeispiel 1:

- 1971 Yehuda Yannay (*1937)
Squares and Symboles, Exits, Traps: An Imaginary Appendix to "The Glass Bead Game" by Hermann Hesse
(American Composers Edition, NY 1971)
- 1980 Robert Saxton (*1953)
Echoes of the "Glass Bead Game"
(Wind quintett, after the novel by Hermann Hesse)
(London, Chester Music)
- 1983 Claude Baker (*1948)
"The Glass Bead Game": After the novel by Hermann Hesse
(MMB Music)
- 1985 Daniel Clifford Adams (*1956)
"The Glass Bead Game"
(Klavier) (rev. Version von 1981)

Die Kompositionen entwerfen die unterschiedlichsten Reaktionen auf Hesses Roman. So ist Yehuda Yannays Komposition ein Modell des imaginären Spiels, das zwar die Regeln spezifisch festlegt, jedoch nicht die Produktion eines besonderen Musikstückes zur Folge hat. Die Partitur besteht aus Symbolen und Karten, wobei zum Beispiel die Richtung "Von Westen nach Osten" bedeutet, daß schnell und kontinuierlich gespielt werden muß, während "von Norden nach Süden" langsames und abgehacktes Spielen meint. Welches Stück im einzelnen gespielt wird, ist jedem Spieler überlassen, wobei der einzelne Musiker eine feste Partitur mit Dauer- und präzisen Sekundenangaben für die Pausen hat. So bewegt sich jeder Spieler individuell, aber durch ein Regelwerk gebremst, durch das gesamte Stück, von Quadrat zu Quadrat (vgl. Notenbeispiel 1).

The image shows a 5x4 grid of musical notation examples, labeled 'Notenbeispiel 1'. Each cell contains a square with various symbols and arrows. A compass rose is located to the left of the grid, indicating North (N), South (S), East (E), and West (W). The symbols include diamonds, stars, and arrows, which represent musical instructions or directions. The grid is organized into five rows and four columns, with each cell containing a unique arrangement of these symbols.

⁴² Christoph von Blumröder (Hg.): *Karlheinz Stockhausen. Texte zur Musik 1977-1984*, Band VI: Interpretation, S. 206.

⁴³ Die Liste umfaßt nur Werke, die sich auf das Glasperlenspiel als Ganzes beziehen und nicht auf einzelne Teile daraus, wie z.B. das Gedicht "Stufen", das häufig "vertont" worden ist, so auch u. a. von John Cage.

Robert Saxtons *Echos of the Glass Bead Game* ist ein zwölfminütiges ambitioniertes Bläserquintett voller rhythmischer Vertracktheiten, das Hermann Hesse gewidmet ist und sich im Vorwort ausgiebig auf das *Glasperlenspiel* bezieht. Hierbei ist ebenso die Dichotomie von Freiheit und Regelwerk prägend, die zugunsten des Regelwerkes ausgetragen wird. Saxton zitiert aus dem *Glasperlenspiel* auch folgende Stelle, die er im Bläserquintett (Notenbeispiel 2) zu Klang werden läßt:

Notenbeispiel 2:

"Beliebt war bei einer gewissen Spielerschule lange Zeit namentlich das Nebeneinanderstellen, Gegeneinanderführen und endliche harmonische Zusammenführen zweier feindlicher Themen oder Ideen, wie Gesetz und Freiheit, Individuum und Gemeinschaft, und man legte großen Wert darauf, in einem solchen Spiel beide Themata oder Thesen vollkommen gleichwertig und parteilos durchzuführen, aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln."⁴⁴

Daniel Clifford Adams Klavierstück *The Glass Bead Game* entwirft ein rhythmisch komplexes Gewebe, ein musikalisches Netzwerk. In diesem siebenminütigen Stück werden einzelne Untergruppierungen einer Zwölftonreihe durch polyrhythmischen und perkussiven Kontrapunkt permanent transformiert, und man spürt, wie in anderen Werken auch, sowohl Adams' Vorliebe für analytische Komposition, als auch für jene musikalischen Mittel, die besonders einer langjährigen Beschäftigung mit dem Schlagzeug entspringen.

4. *The Glass Bead Game* von Claude Baker

Die Orchesterkomposition "*The Glass Bead Game*" (1983) des 1948 in North Carolina geborenen Komponisten Claude Baker ist unter den angegebenen Kompositionen das ambitionierteste Werk. Es nimmt die intellektuellen Herausforderungen Hesses am umfassendsten an und entwirft ein musikalisches Pendant in einem großen Orchesterwerk — Hermann Hesses Vergleich des *Glasperlenspiels* mit dem Spielen auf einer Orgel ähnlich —, das in seiner Vielschichtigkeit wiederum als Kommentar und Weiterführung dienen könnte⁴⁵.

⁴⁴ Hesse: *Glasperlenspiel*, S. 40, und Vorwort Robert Saxton: *Echoes of the Glass Bead Game* (Library of Congress Copy 1981: M 557 S26 E 2 1980).

⁴⁵ Für eine vita Claude Bakers und eine Werkübersicht siehe Artikel "Claude Baker" in: Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.), *Komponisten der Gegenwart*, München 1992, erscheint vermutlich in der 12. Nachlieferung, 1998.

Übersicht

Das Werk ist in drei Sätze aufgeteilt, die im folgenden fett gedruckten Textteile finden sich in der Partitur wieder:

I. Age of Feuilleton: The Beginnings of Castalia

Das feuilletonistische Zeitalter: Die Anfänge von Kastalien

Einleitungsteil: S. 3-7

Hauptteil: S. 8-16

...the Age of the Feuilleton was by no means uncultured; it was not even intellectually impoverished. But ..., that age appears to have had only the dimmest notion what to do with culture."

"...das feuilletonistische Zeitalter [...] ist keineswegs geistlos, ja nicht einmal arm an Geist gewesen. Aber es hat [...] mit seinem Geist wenig anzufangen gewußt."

Die dieses Zitat aus dem *Glasperlenspiel* betitelnde musikalische Faktur besteht aus einem 24stimmigen Streicherkanon, der seriell organisiert ist und sich an die Fibonacci-Reihe hält. Eine Anspielung auf die 50er und 60er Jahre, die Blüte des Serialismus. Gleichzeitig scheint Bakers Kommentar sowohl die Limitierung der emotionalen Sprache wie auch den Zahlenkult jener Zeit miteinzubeziehen.

Schluß: S.17-23

"Music of Decline"

Heftige Ausbrüche von Bläsern und Pauken kündigen die Musik des Untergangs an: "Es war, wie in jenem wunderbaren chinesischen Märchen 'die Musik des Untergangs' erklingen, sie [...] tobte sich als wilde und dilettantische Überproduktion in allen Künsten aus." (Hesse, *Glasperlenspiel*, S. 22) Ein komplexes Gewebe aus drei melodisch-kanonischen Blöcken (Circle A, B und C, [vgl. Notenbeispiel 3]) wird stets unterbrochen durch die Musik des "feuilletonistischen Zeitalters", die sich zu behaupten sucht. Aber die in sich versponnene "Musik des Untergangs" gewinnt die Überhand und beendet diesen Satz: Die Epoche stirbt, ähnlich wie in T. S. Eliots Vision "not with a bang but with a whimper".

Notenbeispiel 3:

Ritorno:

* "Music of Decline" (Vca. 128; 4/4 sempre)
 Circle A (Circle A should begin before the cessation of the preceding string tone; see cue on pg. 19)

Circle B (commence Circle B immediately after Tpt 4 begins the third measure of its first statement)

* see note 4 on pg. 17
 ** strike 2-plate: obtain vibrato by rapidly shaking crotales

II. The League of Journeymen to the East. Die Morgenlandfahrer

Die geistige Idealwelt, die wesentlich von den Morgenlandfahrern getragen wird, besteht bereits: "Ein zweiter Punkt des Widerstands gegen die Entartung war der Bund der Morgenlandfahrer, dessen Brüder weniger eine intellektuelle als eine seelische Zucht, eine Pflege der Frömmigkeit und Ehrfurcht betrieben [...]. Auch an den neuen Einsichten in das Wesen unsrer Kultur und in die Möglichkeiten ihres Fortbestehens hatten die Morgenlandfahrer Anteil, nicht so sehr durch wissenschaftlich-analytische Leistungen als durch ihre auf alten Geheimübungen beruhende Fähigkeit des magischen Eintretens in entlegene Zeiten und Kulturzustände. Es gab unter ihnen zum Beispiel Musikanten und Sänger, von welchen versichert wird, daß sie die Fähigkeit besaßen, Musiken früherer Epochen in der vollkommenen Reinheit auszuführen. Es war dies zu jener Zeit, wo die Sucht nach Dynamik und Steigerung alles Musizieren beherrschte und wo man über der Ausführung und der "Auffassung" des Dirigenten beinahe die Musik selbst vergaß, etwas Unerhörtes..."⁴⁶

"When an orchestra of the Journeymen first publicly performed a suite from the time before Handel completely without *crescendi* and *diminuendi*, with the naivité and chasteness of another age and world, some among the audience are said to have been totally uncomprehending, but others listened with fresh attention and had the impression that they were hearing music for the first time in their lives."

"... es wird berichtet, daß die Zuhörer teils vollkommen verständnislos blieben, teils aber aufhorchten und zum erstenmal in ihrem Leben Musik zu hören glaubten, als ein Orchester der Morgenlandfahrer zum erstenmal öffentlich eine Suite aus der Zeit vor Händel vollkommen ohne Schwellungen und Abschwellungen spielte, mit der Naivität und Keuschheit einer anderen Zeit und Welt."⁴⁷

Der von Claude Baker auskomponierte historische Raum wird mit der *Paduana* aus dem 1617 veröffentlichten *Il Banchetto musicale* (1617) von Johann Hermann Schein eingeführt. Diese, zu seiner Zeit bereits veraltete, konservative Form der variierenden Suite nimmt nur in Teilen die Instrumentalmusik mit Basso continuo vorweg. Die *Paduana* wird verfremdet zitiert, atonale Effekte verändern die musikalische Struktur: Kein ornamentaler Stil des 17. Jahrhunderts, mehr Reflex.

Wird die Gegenwart gestärkt durch die Vergangenheit? Die Vergangenheit verstanden durch die Gegenwart? Es wird hörbar, daß dann, wenn mit der Vergangenheit kein kreativer Umgang geschieht, Stagnation oder Stillstand eintritt.

⁴⁶ Hesse: *Glasperlenspiel*, S. 24.

⁴⁷ Ebenda.

III. The Glass Bead Game (Fantasia)

"Our mission is to recognize contraries for what they are: first of all as contraries, but then as opposite poles of a unity. Such is the nature of the Glass Bead Game."

Das Spiel beginnt, wobei erwartungsgemäß ausschließlich eine Fülle von teilweise wörtlichen, teilweise nur angedeuteten Zitaten den Finalsatz formen:

Johann Hermann Schein, *Paduana* aus: *Il Banchetto musicale* (1617)

Luigi Dallapiccola, *Variazioni per orchestra* (1954)

Arnold Schönberg, *Variationen für Orchester* op. 31 (1928)

Ralph Vaughan Williams, 4. Sinfonie f-moll (1935)

Dimitri Schostakowitsch, 10. Sinfonie (1953)

Krzysztof Penderecki, *Lukas-Passion* (1965)

Franz Liszt, *Präludium und Fuge für Orgel über den Namen b-a-c-h* (1855).

Gemeinsam ist all diesen Kompositionen, daß sie "b-a-c-h" exponieren. Im unvollendeten *Contrapunctus XIV* aus Bachs *Kunst der Fuge* (1750) taucht dieses aus zwei kleinen Sekunden bestehende musikalische Motiv das erste Mal auf und stellt eine Herausforderung für jeden Komponisten dar. Einzelne Orgelfugen der Bachsöhne bilden erste Auseinandersetzungen mit dem Motiv, einen Aufschwung erlebt das Motiv jedoch im 19. Jahrhundert durch die Bach-Renaissance⁴⁸.

Es gibt sicherlich eine Reihe von Gründen, warum Claude Baker das b-a-c-h-Motiv als verbindendes Prinzip einführt. Zunächst einmal ist "b-a-c-h" wie kein zweites Motiv ein roter Faden durch die neuere Musikgeschichte und ist prädestiniert für eine verbindende "Regel" im Sinne der Idee des Glasperlenspiels. Gleichzeitig verweist es auf Johann Sebastian Bach, der wie kein anderer Komponist Europas als Bezugspunkt für das Abendland — ich bin mir der Problematik dieses Begriffes bewußt — fungiert. Auch spielt Bach für Hermann Hesse selbst — nicht nur im *Glasperlenspiel* — eine entscheidende Rolle, wie z.B. ein Briefzitat aus dem Jahre 1938 belegt:

"Der Mensch lebt heute nicht, er vegetiert und atmet halb erstickt, und wenn er hie und da einen schönen Traum hat oder ihm aus der Kindheit her oder von Bach oder Mozart her ein Takt echter Musik ins Gedächtnis kommt, dann sind das gute Stunden [...]. Indessen ist die andere Welt vorhanden, die echte, helle [...] und einen Funken von ihr weiterzugeben, ist die letzte unserer Pflichten⁴⁹."

⁴⁸ Malcolm Boyd, "B-A-C-H", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 1, London 1988 (hg. von Stanley Sadie), S. 877-878.

⁴⁹ Hermann Hesse an Cecilie Clarus, 17.12.1938, in: Hesse: *Musik*, S. 175.

Claude Bakers Komposition ist ambitioniert als Orchesterkomposition, aber ebenso ambitioniert als philosophische Aussage über den Zustand der Kunst in unserer Zeit. Hierbei fungiert das Prinzip der Collage — ähnlich auch wie in Berios *Sinfonietta* oder Zimmermanns *Roi Ubu* — für Baker als Stilprinzip, und mit seiner musikalischen Antwort auf die literarische Frage, "Was geschieht, wenn eine Zeitperiode kreativ stillsteht?", verweist auf den Begriff "Postmoderne", der ursprünglich aus den USA kam — man denke z.B. an Leslie Fiedler und Charles Jenks —, aber mittlerweile durch Lyotard u.a. einen Siegeszug auch in Europa angetreten hat.

5. Ausblick auf die Postmoderne

"Wäre die Reflexion der Ereignislosigkeit das letzte Ereignis, so könnte das 'Projekt der Postmoderne' untergehen, bevor es aufgegangen ist."⁵⁰ Eine Reflexion über die Ereignislosigkeit, das Ende der Geschichte selbst und der übriggebliebene Rest der Kontemplation: Ein a-historisches Spiel mit kulturellen Werten — sogar allein mit den Werten "unserer" Kultur — abstrahiert von Menschen, die für die Werte eintreten, ist ein Projekt, das zum Scheitern verurteilt ist. Aber der Orden, den Josef Knecht am Ende des Romans verläßt, ist nicht gleichzusetzen mit dem Konzept "Postmoderne", das sich der Pluralität und Offenheit verpflichtet hat. Josef Knecht, genauso wie wir, macht sich auf den Weg ins Leben.

Claude Bakers Komposition könnte als Kritik an der Postmoderne gelesen werden, wenn denn "Postmoderne" sich auf eine kulturelle Epoche bezieht, die ausschließlich in nostalgischer Verklärung der Vergangenheit, einem Werkbegriff und Geniekult des 19. Jahrhunderts verhaftet, der Gegenwart keine Möglichkeiten zur Entwicklung abjagen könnte. Stagnation, Visionslosigkeit, sie sind die einzigen Merkmale einer postmodernen Epoche für Claude Baker. Und wäre die Epoche so, wir könnten sie nur beklagen und in den Untergangsgesang Gary Washingtons einstimmen, der 1994 bereits darauf hinwies, daß für die meisten Gegenwartskomponisten "the worship of the past as present seems more often than not to be a symptom of the sort of avocational composing that relies on memory as a substitute for invention, and nostalgia as a substitute for the present moment"⁵¹. In diesem Sinne wäre das *Glasperlenspiel* ein Paradigma für die Kritik an einer Postmoderne, die die Beliebigkeit und Oberflächlichkeit, die Verachtung und Ratlosigkeit der Gegenwart zum Prinzip erhebt.

⁵⁰ Klaus R. Scherpe: "Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs", S. 297.
⁵¹ Gary Washington: "The Myth of Postmodernism", S. 4.

Die drei Schwachstellen des *Glasperlenspiels* — Abstraktheit, A-Historismus, Verbot von Kreativität — haben in Claude Bakers *The Glass Bead Game* Form angenommen und symbolhaft die beängstigende Vision vom Untergang des Abendlandes vorgezeichnet. Wie soll es weitergehen, mit der Musik, mit der Geschichte? Claude Baker würde sicherlich — beim "Spiel mit dem Unvorstellbaren" im Seitenblick auf Hermann Hesse — Peter Sloterdijks Analyse zustimmen, die mit Worten in jenen Raum greift, in dem Baker mit der Musik bereits zu Hause ist: Den Raum der künstlerischen Selbstreflexion am Ende eines Jahrtausends:

"So entpuppt sich in letzter Instanz das 'Nach' der Nachmoderne als das 'Nach' eines sich noch suchenden nachabendländischen Weltalters. Es ist ein Nach, das an den Gitterstäben der Gegenwart rüttelt und einer endzeitlichen Platzangst Ausdruck verleiht. Da ist es um die elegante Nachdenklichkeit des postmodernen *small talk* geschehen, die süffige Vorsilbe ist plötzlich nur noch Symptom der Panik und ein ohnmächtiges Postulat, es möge nach der knapp werdenden Endzeit, in der wir uns gefangen wissen, noch neue offene Zeitspannen für nachgeschichtliche menschliche Existenz geben. Wer Nachmoderne sagt, möchte seinen Hals aus der geschichtlichen Schlinge ziehen. [...] Die ominöse Vorsilbe führt ihre Benutzer in die geschichtsphilosophische Illegitimität. Sie verführt zum Spiel mit dem Unvorstellbaren und macht bereit zur Reise in die Zukunft, die keine Moderne mehr wäre. Ein kleines 'Nach', und aus dem Niedagewesenen lösen sich, noch nebelhaft, Umrisse einer Zeit nach dem Ende der 'Geschichte'."⁵²

Postmoderne als Übergangszeit, als Zukunft, "die wir lieber schon als unsere Vergangenheit sähen."⁵³

⁵² Peter Sloterdijk: "Nach der Geschichte", S. 273.

⁵³ Seyla Benhabib: "Kritik des 'postmodernen Wissens' - Eine Auseinandersetzung mit Jean François Lyotard", S. 123.