

Matthias Theodor Vogt

# Die Tugend, nicht aufhören zu können

GESPRÄCH MIT THOMAS SANDERLING UND PETER RUZICKA  
ÜBER ALLAN PETERSSONS ACHTE SYMPHONIE

Mit den Worten der Times über Robert Musil zu sagen: Allan Pettersson (1911-1980) ist einer der unbekanntesten Komponisten unseres Jahrhunderts. In Deutschland war noch kaum ein Werk des schwedischen Einzelgängers zu hören. Im Frühjahr 1984 wurde seine 8. Symphonie vom Radio-Symphonie-Orchester Berlin erstaufgeführt. Matthias Theodor Vogt sprach mit dem Dirigenten Thomas Sanderling, der vor einigen Jahren in den Westen kam, und den auch als Komponisten hervorgetretenen Intendanten des Orchesters, Peter Ruzicka, über das Stück und seinen Autor.

**Sanderling:** Während der Beschäftigung mit der Partitur mußte ich zwangsläufig an Strawinskys Worte über seine Schwierigkeiten mit Bruckner denken: "Sein Zeitmaß ist nicht mein inneres Zeitmaß". Ich glaube, das ist auch die Frage der Annäherung an Pettersson für den Ausführenden wie für das Publikum. Wie Thomas Mann im Zauberberg sagte: "Die Tugend dieses Romans ist wahrscheinlich die, nicht aufhören zu können". Die Absicht war eine kleine Novelle aus dem Sanatorium. Und ich habe auch diesen Verdacht: Ein Weiter-schreiben und ein Nicht-aufhören-wollen sind kennzeichnend für Pettersson.

**Ruzicka:** Es wäre interessant zu wissen, wie er komponiert hat. Ob er erst ein Particell gemacht, sich die Gesamtform vorgeführt hat und sie dann ausarbeitete. Oder ob er geschrieben und geschrieben hat, es also wild wuchern ließ, wie etwa Wolfgang Rihm, der immer sagt, ich lasse mich überraschen, wohin diese Musik treibt. Ich glaube, bei Pettersson wird eher letzteres der Fall gewesen sein. - Der letzte Satz ist fast nicht vorstellbar als entstanden aus einem Formskelett, das dann mit Inhalten gefüllt wurde. Das wuchert und das kreist und findet sich wieder...

**Vogt:** Angesichts solch tendenzieller Formlosigkeit nimmt die Zurückhaltung des Konzertbetriebes und der Fachkritik nicht Wunder. Wie, meinen Sie, ist andererseits die relativ starke Affirmation des Publikums zu erklären - immerhin haben sich ja nach dem Konzert mehrere neue Abonnenten gemeldet ?

**R.:** Ich freue mich natürlich, daß es noch Neugier gibt. Am Schluß war doch irgendwie eine tiefe Rührung und Bewegung, d.h.:

Die Botschaft ist angekommen, die wir kommunizieren wollten.

V.: Welche Botschaft ?

S.: Wir werden noch über Form und Konstruktionsaspekte sprechen müssen, darum kommt man nicht umhin. Aber ich glaube, daß Pettersson eine ganz persönliche, eigenständige und unverwechselbare Empfindungswelt vermittelt, worauf es natürlich ankommt, und die im Musikschaffen unserer Zeit eine wichtige Aussage darstellt.

V.: Ist dabei die Vermittlung der Gefühlswelten bereits das Entscheidende ? Also die reine Tatsache, daß sich etwas zu übertragen scheint im Unterschied zum Vermögen oder zum Vorsatz so vieler anderer Musiken, oder ist die bestimmte Art der Empfindungswelt wichtig ?

S.: Ich glaube ein zweiteres. Was vermittelt wird, ist undenkbar ohne die Person und die Lebensgeschichte Petterssons: Viel Einsamkeit, ja Verlassenheit. Für mich - ganz persönlich gesprochen assoziiert sich der Schluß schon mit einem Sterben, natürlich Nicht-Sterben-Wollen, und doch letztlich unvermeidlichem Verklingen.

V.: So gesehen ist auch die Brutalität einiger Szenen einsichtig, etwa das Fortissimo-Feld in der Mitte des ersten Satzes, das sich da in immer neuen Zerklüftungen schachtelt und das mit unseren täglichen Welt natürlich viel zu tun hat. Glauben Sie, daß das Publikum sich das direkt vorstellen kann ? Mir scheint, diese Musik giert förmlich nach Metaphern. Die Beschriftung, die sprachliche Beschreibung von Einzelstellungen drängt sich völlig auf.

S.: Vielleicht ist dies das nordische Element in der Musik. Im Norden ist die Beziehung des Menschen zur Landschaft stärker als in unseren Breiten. Ich glaube, daß diese Musik, wie auch Sibelius oder Nielsen, obwohl ganz anders, viel mit Landschaft zu tun hat, oder zumindest mit den Reflexionen der Landschaft auf die Psyche. Nicht, daß ein Abbild einer Landschaft transformiert wird, eher eine Beziehung Landschaft - Mensch. Denken Sie an die Monotonie der ständigen Wiederholungen oder sogar das kleine folkloristische Element im letzten Drittel des 2. Satzes, diese Umspielung der Flöten, deren Ornamentik mich sehr skandinavisch berührt.

V.: Auffällig ist, daß in dieser Symphonie ebensowenig wie in der Natur so etwas wie Humor vorkommt. Im Unterschied etwa zu Mahler.

R.: Im ganzen Lebenswerk nicht. Ich will nicht sagen, das war ihm nicht gegeben, aber das war vielleicht nicht der Aspekt,

unter dem er Musik formuliert hat. Die Tragik ist doch wohl der Grundton dieser Musik, wobei Resignation und Depression allerdings ungewöhnlich stark sind. Es gibt einige andere Symphonien, in denen am Schluß oder an zentraler Stelle ein Moment der Tröstung ist, ein emotionales Gleichgewicht, um es vorsichtig zu sagen - der Schluß der 7. zum Beispiel. Der Schluß der 9. ist ein Gebet, das nach diesen Gebirgen und diesen enormen Ausbrüchen ein Moment von Frieden am Schluß schafft, Frieden mit sich selbst oder Frieden mit der Welt. Bei der 10. bin ich mir nicht so ganz sicher: Das ist eigentlich ein durchgehender Kampf bis zum Schluß, keine Versöhnung. Bei der 14., die ich für ganz bedeutend halte, ist es ein ekstatischer Tanz, der immer mehr zur Verzückung führt. Sogar ein Moment von Jubel taucht auf, Jubel über das Errungene - vielleicht ist das die positivste Symphonie.

- S.: Interessant ist die Beziehung von Petterssons 8. zu Mozarts Klarinettenkonzert, die wir ja zusammen gespielt haben. Bei Mozart ist der tragische, langsame Satz von dieser großen philosophischen Dimension und doch dem Prinzip Hoffnung verbunden, das der Person Mozarts einfach immanent ist, obwohl das Finale auch nicht Heiterkeit durchweg ist. Denken wir an das Fis-Moll-Thema. - Bei Pettersson dagegen existiert die Hoffnung nicht, und ich habe das Gefühl, sie interessiert ihn auch nicht sonderlich.
- R.: Das ist bei der Vita, die ja immer wieder betroffen macht, fast nicht anders vorstellbar. Wenn man durchweg die Hölle auf Erden hat kennenlernen müssen, wo soll da eigentlich die Perspektive des Heilen und Unbeschädigten sein ?
- V.: Eine Perspektive, die früher durch die humanistische Schulbildung vermittelt wurde, und für die heute der Konzertbetrieb zuständig ist...
- R.: Das sollte man wohl auch nicht ganz aufgeben.
- S.: Ist doch schön ! - War für Sie übrigens in unserer Aufführung das klagende Element betont ?
- V.: Nein, das larmoyante. Die Klage hat für mich starken Gottbezug; sie schreit Gott an, daß er so ungerecht ist, während ein larmoyanter Mensch nie lautstark Anklage erhebt, sondern sich in sein Kämmerchen verzieht und allenfalls das Mobiliar zertrümmert.
- R.: Ja, es ist eine Weinerlichkeit drin, nicht im abschätzigen Sinne. Aber gerade im 2.Satz, diese unerhörte Iteration, wo immer wieder dieselbe Klage angestimmt wird, mit minutiösen Veränderungen...
- V.: Ohne daß es erstaunlicherweise eine Litanei wird. Petterssons

Stärke besteht auch darin, daß er eine sehr klar artikulierte und genau differenzierte Gefühlssituation hinstellt, bzw. mehrere solche hintereinanderschachtelt.

- R.:** Ist nicht der Anfang ein großer Canto, eine unendliche Melodie, die noch nichts mit Klage zu tun hat, sondern den einzig positiven Gefühlsaspekt dieses Stücks darstellt ? Pettersson sagte einmal, er suche die Musik wiederzufinden, die ihm die Seele einst gesungen hat. Vielleicht ist dies die Suche nach einem befreiten Gesang, und die Klage kommt zum ersten Mal mit den Sekundschritten.
- S.:** Genau, das Klagefeld ist das b-Moll, wobei der Beginn irgendwo versteckt ein h-Moll hat. B-Moll setzt sich durch und wird zur zentralen Tonart des insgesamt über 50minütigen Komplexes. Das Stück schließt dann in as-Moll, aber inzwischen - b-Moll hat noch nicht aufgegeben, in diesen leeren b-Takten - kommt immer wieder dieses b, immer wieder. Das b ist noch nicht ganz gestorben. - Dieses b ist eine dramaturgische Absicht, ein Symbol. Wobei: Was hat das b eigentlich mit as-Moll zutun ? Und noch weniger mit h-Moll...
- V.:** Im Unterschied zur relativ plakativen Tonalität, die Pettersson sonst immer wieder benutzt, etwa in der 7., wird in der 8. das Zurücktaumeln in die reine Dreiklang-Mechanik jedoch immer wieder vermieden.
- S.:** Da fällt mir ein, daß wir ja einen Choral im Stück haben. Das ist ein Bruch, der Übergang vom meditativen Cantus. Kurz vor der Klage kommt ein Kirchengesang in den Streichern. In vier Takten reiner Dreiklang.
- V.:** Was aber nur ein Pseudo-Zitat ist, wenn ich recht gehört habe. - Und anschließend dann dieser verzweifelte Kampf um eine Mitte. Es ist erstaunlich, wieviel separierte Elemente hier zur Paarung gezwungen werden.
- S.:** Ist nicht zu zählen, und Zählen ist auch nicht das Entscheidende. Weil das einzeln bleibt für das Ohr und also für den Zuhörer nicht mehr wahrnehmbar ist. Wahrnehmbar ist nur das Prinzip der Masse und der ungeheuren Quantität, der Dichte...
- R.:** ...der Aufladung !
- V.:** Letztlich ist es doch eine homogene Masse. Im Unterschied zur Schallplatteneinspielung von Commissiona haben Sie ja den romantischen, den Schmelzcharakter des Klangs stark herausgestellt. Verglichen mit den Brechungen von Ives 4. etwa ist Petterssons Klang gerade nicht entschlackt. Nicht dick, aber homogen.
- S.:** Es ist auch Absicht. Sie werden in dieser Symphonie kaum

Abschnitte finden, wo vor allem die Streicher oder vor allem die Bläser zu finden sind. Sie werden an den meisten Stellen Klangmixturen vorfinden.

V.: Nur das Schlagzeug sticht brutal heraus...

R.: Aber wenn man es so spielen würde, wie es in der Partitur steht, mit den ganzen Fortissimi von kleiner Trommel plus Rührtrommel plus Pauken im gleichen Rhythmus über Hunderte von Takten lang, würden Sie nur noch Schlagzeug hören. Bei unserer Aufführung spielten sie deshalb ständig anderthalb Grad unter dem Notierten.

Das ist vielleicht das einzige, was ich vom Metier her gegen Pettersson sagen würde: Die wohl sehr eigenständige, aber ständig massierende Behandlung des Schlagzeugs ist eigentlich unökonomisch.

V.: Während die Streicher sicher auch aufgrund seiner langen Orchestererfahrung wirklich sehr professionell behandelt werden.

S.: Man könnte das ganz anders reflektieren: Das Gesamtprinzip ist ein sehr chorisches. Er behandelt das Schlagwerk genauso wie die Streicher: Chorisch und im unisono, und beim Schlagzeug fällt's halt auf.

V.: Bei den tiefen Streichern denkt man mitunter an Vorwegnahme von Minimal Music, etwa Glass' "Satyagraha".

S.: Ja, wahrscheinlich macht das Stück von der, wie soll ich sagen, Oberflächlichkeit her für ein breites Publikum keine Probleme. Auf der anderen Seite sind die geringen Modulationen durchaus originell. Denken Sie an den Beginn des 2. Satzes: Der gleiche Akkord wie der Schluß des 1., so daß er anzuknüpfen scheint...

R.: ... es könnte auch attacca weitergehen. Die 8. ist ja auch die einzige Symphonie Petterssons, die satzweise geteilt ist. Sonst sind es immer große, einsätzliche Werke.

V.: Wenngleich meist deutlich in Abschnitte geteilt. Die in sich wiederum aus kleinen, aneinandergereihten Modulen bestehen.

S.: Es gab da eine interessante Bemerkung des Orchesters: An dieser Musik ist die deutsche Schule bis hin zur Tradition der neuen Wiener Schule völlig vorbeigegangen.

R.: Man müßte genau wissen, wie der Unterricht bei Leibowitz in Paris abgelaufen ist (Honegger läßt sich wohl vernachlässigen). Leibowitz war ein großer Denker und stand den Wienern sehr nahe. Ob er ihm deren Techniken vermittelt und ihn Studienkompositionen hat machen lassen? Oder ob Pettersson sich gleich auf den eigenen Weg begab, die ganz frühen

Symphonien, etwa die 2., sind von der Ästhetik her ja schon ganz eigen.

Im 2.Satz der 8. glaube ich übrigens einen Zwölftonklang zu orten. Eine Schichtung von Holz, Blech und Kontrabässen, die sich in drei Schichten zum Zwölftonklang ergänzt und dann wieder auseinandergenommen wird.

Was Mahler betrifft, so sehe ich bei aller prinzipiellen Verwandtschaft zwei gravierende Unterschiede. Bei Mahler sind häufig Brechungen, dialektische Aspekte, wie man heute sagen würde, es entsteht Musik über Musik. Pettersson dagegen neigt eher zu Monismen. Die große Form ist nicht dialektisch konstituiert, sondern ein großer Bogen des Ausdrucks. Und der zweite fundamentale Unterschied ist vielleicht historischer Art. Mahler hat als Vision all die Furchtbarkeiten dieses Jahrhunderts vor sich gehabt und in der Musik aufgespürt, in der 6. zum Beispiel die marschierenden Kolonnen, die den Krieg antizipieren. Bei Pettersson dagegen ist das Wissen um das Furchtbarste, das man sich vorstellen kann, die Ausrottung von Millionen Menschen, der Holocaust, die Zerstörung; das ist irgendwo in der Musik drinnen als eine geschichtliche Erfahrung.

- V.:** Sozusagen gefragt: Wie hätte Adorno, der doch an Mahler die Utopie und ihre Negation, das Aufspüren des Schrecklichen und die Möglichkeit von Rettung so schätzte, wie hätte Adorno auf Pettersson reagiert ?
- R.:** Das ist eine gewagte Hypothese. Ich denke, daß Adorno auf den materialen Aspekt zu sehr festgelegt gewesen ist, auf die Fortschreibung des Materials, auf das dialektische Denken. So ist wohl auch seine Invektive gegen Sibelius zu erklären, die er ja nach dem Krieg nicht revoziert hat. Ein Adorno ohne die Erfahrungen der letzten 15 Jahre wird nicht als Zeuge für die Pettersson-Rezeption herhalten können. Das hat bzw. hätte ihn nicht interessiert.
- V.:** Nimmt man Adorno als Kronzeugen der seriellen Darmstädter Schule, so ist auch diese Epoche zwischenzeitlich von durchaus verschiedenen Richtungen abgelöst worden. Ich nenne nur Manfred Trojahn und Wolfgang Rihm mit ihrer "Botschaft statt Technik", um eine unguete Kurzformel zu bemühen. Wie, meinen Sie, ist der tatsächliche Einfluß Petterssons auf heutige, junge Komponisten ?
- R.:** Ich kenne beide und habe mit beiden über Pettersson gesprochen - ich glaube, daß beide sich in seiner Musik wiedererkannt haben, daß beide bestimmte Gemeinsamkeiten festgestellt haben. Aber eine Schule im übertragenen Sinn gibt es wohl nicht, oder noch nicht.

V.: Absehts des exterritorialen Status, den seine Musik einnimmt, ist der mögliche Einfluß Petterssons auf die heutige oder künftige Musikentwicklung wohl schwer abzuschätzen. Um es an einem konkreten Detail zu erläutern: Petterssons Musik ist geprägt von einem im Prinzip spätromantischem Gestus. Das Hören seiner Musik setzt somit identifizierendes Hören voraus. Eben dieser Hörgestus begegnet uns zwar in Konzertsälen immer wieder, die Musik unseres Jahrhunderts löst ihn aber im in wachsendem Maße nicht mehr ein. Auch Rihm oder Trojahn würde ich da anders sehen.

Meinen Sie, daß die Musikentwicklung über Pettersson hinwegrollen wird, ohne zuvor von ihm Kenntnis genommen zu haben?

S.: Ich möchte nicht ausweichen, aber ich glaube, daß es in der Musikgeschichte Gestalten gibt, die für die Entwicklung eine sehr wichtige Rolle gespielt haben, und künstlerische Erscheinungen, die hierfür eine geringere Rolle spielen und eher als Individualisten gesehen werden müssen, aber dennoch unglaublich groß sind. Denken Sie an Haydn gegenüber Mozart. Für mich stellt sich die Frage, welchen Einfluß Pettersson haben wird. Ich glaube eher, nicht allzugroßen Einfluß, was an seiner Größe für mich nichts ändert. Auch solche Erscheinungen muß es geben.

R.: Ich möchte noch etwas Persönliches zu Ihrer Frage sagen. Ich komme ja eigentlich ganz von der Darmstädter Entwicklung und denke, um auf Adorno zurückzukommen, bislang ganz in Adornoschen Kriterien. Seitdem ich die Musik Petterssons kenne (ich habe mich seit drei Jahren zunehmend mit ihr befaßt), ist irgendetwas in mir vorgegangen. Ich kann Musik nicht mehr so denken, wie ich es habe vorher tun können und müssen. Es ist tatsächlich der monistische Aspekt dieser Musik, daß ich zum erstenmal die bisherigen Kriterien in Frage stelle, Musik dialektisch denken zu müssen, bestimmte Begründungen geben zu müssen für Formstrukturen, die ich zu Papier bringe. Ich kann das noch nicht abschließend beurteilen, doch für mich ist es eine der stärksten Begegnungen mit Musik überhaupt.

\* \* \*

Wir danken dem Schott-Verlag für die freundliche Genehmigung, das in der Neuen Zeitschrift für Musik Nr. 145 (9/1984) erschienene Gespräch leicht verändert nachzudrucken.