

17

Ursula Eisfeld

Thomas
Schmidt-Kowalski –
ein romantischer
Komponist an der Wende
zum 21. Jahrhundert

Thomas Schmidt-Kowalski – ein romantischer Komponist
an der Wende zum 21. Jahrhundert

BEITRÄGE ZUR EUROPÄISCHEN MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Ekkehard Kreft

Band 17



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Ursula Eisfeld

Thomas
Schmidt-Kowalski –
ein romantischer
Komponist an der Wende
zum 21. Jahrhundert



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb://www.d-nb.de abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung des
Landschaftsverbandes Oldenburgische Landschaft.

ISSN 0946-7769

ISBN 978-3-653-01775-5 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-01775-5

ISBN 978-3-631-63309-0 (Print)

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2012
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Zum Geleit

Es war Ende der 90er Jahre. Wann genau, kann ich leider nicht mehr sagen. Nach langem Tag an der Universität fuhr ich recht spät nach Hause. Noch eine Weile saß ich, weil ich eine wichtige Mail erwartete, am PC, schaltete irgendwann zwischen den Null-Uhr- und den Zwei-Uhr-Nachrichten WDR 3 ein und hörte mitten hinein in hochromantische Orchestermusik. Die Ansage hatte ich verpasst. Wer mag diese Musik wohl geschrieben haben? Das Orchesterrepertoire zumindest der "geläufigen" Romantiker meinte ich gut zu kennen, vermochte jedoch das gerade gehörte Werk nicht zu "identifizieren". So wartete ich gespannt auf das Ende und des Rätsels Lösung. Sie lautete: Thomas Schmidt-Kowalski, 2. Sinfonie B-Dur op. 57.

Gewiss, der Name Schmidt-Kowalski war mir schon begegnet. Gespielt aber hatte ich von ihm noch nichts, weder am Klavier noch an der Orgel, war auch mit seinem Leben und Schaffen nur sehr unzureichend bekannt. Orgelmusik seiner Feder hätte zwar im Rahmen meiner Habilitationsschrift zur Orgelmusik zwischen 1960 und 1980 berücksichtigt werden können, doch lag Anfang der 80er Jahre diesbezüglich noch nichts vor. Und der Gedanke, dass ich einmal eine bei mir geschriebene Dissertation über Thomas Schmidt-Kowalski betreuen würde, kam mir erst gar nicht.

Bis es denn – über einen Umweg freilich – soweit war. Dazu muss ich zwei Jahrzehnte zurückblenden. 1991 hatte Frau Eisfeld, damals Oberstudienrätin für Englisch und Sport am Gymnasium Altlünen in Lünen, an unserem Münsteraner Institut die "Lehrbefähigung für Musik Sekundarstufe I" erworben. Ihre damaligen Leistungen motivierten mich – selten genug – zu dem Rat, sie möge doch einmal über eine Promotion nachdenken, als sie nach ihrer Pensionierung 2002 mit dem Wunsch nach wissenschaftlicher Herausforderung an die Universität Münster zurückkehrte. Anfangs wollte sie fachliche und private Interessen miteinander verbinden und über eine englische Komponistin der Romantik arbeiten.

Bevor die Ambitionen konkreter wurden, erlebte Frau Eisfeld mit dem Kammerorchester Lünen, dem sie als Geigerin angehörte, Proben und Uraufführung des Konzerts für Violoncello und Orchester a-Moll op. 84 jenes eingangs erwähnten Thomas Schmidt-Kowalski. Sie berichtete mir von einem sie tief beeindruckenden Erlebnis, einem wahrhaftigen Schlüsselerslebnis, und von der Begegnung mit einem ganz besonderen, hochtalentierten Komponisten.

Dennoch kamen Frau Eisfeld Zweifel, ob ein der Romantik verpflichteter, gleichsam "anachronistischer" Gegenwartskomponist, legitimer Inhalt eines Promotionsvorhabens sein könne. Sie hatte zwar, besonders in aktiven Musikkreisen, viele positive Stimmen über Schmidt-Kowalski vernommen, aber eben auch – in der Musikgeschichte nichts Neues – weniger freundliche Kommentare. So diskutierten wir in dieser Skepsis Pro und Contra. Bis das Pro eindeutig überwog - auch und gerade vor dem Hintergrund einer zunehmend pluralistischen Musikkultur. Und vor der sicherlich nicht ganz unwichtigen, nicht zu leugnenden Beobachtung, dass Rezeptionsradius und Akzeptanz Thomas Schmidt-Kowalskis permanent wachsen. Schließlich hatte sie einen Kompo-

nisten erlebt, dessen Werkverzeichnis damals schon alle instrumentalen und vokalen Gattungen außer Oper und Filmmusik umfasste und auf die Zahl 100 zuzuging. Vor allem aber einen Komponisten, dessen Werke nicht etwa in Schränken, Schubladen oder Archiven dahinschlummern, sondern viele Interpretinnen und Interpreten in Deutschland und darüber hinaus finden, so u.a. in Großbritannien, den skandinavischen Ländern, Rumänien, Serbien, den USA, in Mexiko, Japan und Australien. Werke, die über den Äther ausgestrahlt, die inzwischen auch auf einem Dutzend CDs dokumentiert werden. Und deren Zahl wächst und wächst – dank steter Kompositionsaufträge. So darf ich an dieser Stelle einmal mehr Dank sagen für die mir gewidmete Fantasie mit Fuge D-Dur op. 93 (Untertitel "Gruß an Edvard Grieg"), die ich am 28.5.2003 an der Orgel der Katholischen Universitätskirche Münster im Rahmen des 9. Edvard-Grieg-Festivals der Universität Münster in Anwesenheit des Komponisten uraufführte. Wie zu erfahren, stehen derzeit viele weitere Aufführungen im In- und Ausland bevor, so u.a. die Uraufführung der 5. Sinfonie mit der Erzgebirgischen Philharmonie Aue am 24.3.2012 unter der Leitung von Naoshi Takahashi. Eine absolut erfreuliche Bilanz für einen Komponisten unserer Tage.

Diesem Komponisten nähert sich Frau Eisfeld in ihrer hier vorgelegten Dissertation. Zunächst geschieht dies biografisch und unter dem Aspekt der Synästhesie, die für Thomas Schmidt-Kowalski die Quelle seiner Inspiration bedeutet. Sodann wird sein bisheriges Schaffen vorgestellt, aus dem exemplarisch sieben größere Werke unterschiedlicher formaler und inhaltlicher Prägung ausgewählt und einer detaillierten Betrachtung unterzogen werden.

Möge Frau Eisfelds Arbeit die weitere Verbreitung von Thomas Schmidt-Kowalskis Œuvre fördern! Und möge der Komponist seinen ganz besonderen Platz in der Musikgeschichte auf ihrem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert weiterhin festigen!

Prof. Dr. Joachim Dorf Müller

Wuppertal, im November 2011

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	11
1 Musik in Deutschland nach 1945	13
1.1 Aus der Vorgeschichte: Entwicklung und Einfluss der Printmedien auf die Programmgestaltung von Konzerten	13
1.2 Zeitgenössische Musik und auditive Medien als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse	14
1.3 Entwicklung zum Pluralismus, Stellung der Neuen Musik	15
1.4 Exkurs zu Peter Sloterdijks Essay "Wo sind wir, wenn wir Musik hören?" ..	17
1.5 Wiederentdeckung der Konsonanz.....	18
1.6 Einordnung Thomas Schmidt-Kowalskis	23
2 Biografie.....	25
2.1 Kindheit und Jugend.....	25
2.1.1 Familiäre Wurzeln	25
2.1.2 Die Bedeutung Wilhelm Furtwänglers (1886–1954) für Thomas Schmidt-Kowalski.....	26
2.1.3 Der Autodidakt	27
2.1.4 Synästhetiker	29
2.1.5 Der Entschluss, Komponist zu werden, und seine Folgen	38
2.2 Studienjahre und Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit	40
2.2.1 Studienjahre bei Frank Michael Beyer und Alfred Koerppen	40
2.2.2 Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit	41
2.3 Thomas Schmidt-Kowalski heute	47
2.3.1 Seine Lebenssituation.....	47
2.3.2 Pädagoge und Dirigent	48
2.3.3 Seine Position als Komponist	52
3 Auswirkungen der Synästhesie im Schaffen von Schmidt-Kowalski	61
3.1 Bekenntnis zur Tonalität	61
3.2 Quintenzirkel und Tierkreiszeichen.....	62
3.3 Die Tonarten, ihre Farbvorstellungen und Bedeutungen bei Schmidt- Kowalski	64
3.4 Tonmalerei, Progammmusik, Absolute Musik?	68
4 Stationen kompositorischer Entwicklung.....	71
4.1 Das Frühwerk, Suchen des eigenen Stils 1977–1985/86 (op. 1-28)	71
4.2 Entwicklung des neuromantischen Stils 1986-1995 (op. 28-55).....	73
4.3 Reifezeit 1996 bis 2003/2004 (op. 56-97).....	75
4.4 Meisterschaft 2004 bis heute (ab op. 98)	76
4.5 Opuszahlen der im Kapitel 5 behandelten Werke	79
5 Kommentiertes Werkverzeichnis (1976 bis 2011).....	83
5.1 Die im Kapitel 6 behandelten Notenbeispiele:.....	178
6 Analysen ausgewählter Werke aus verschiedenen Schaffensperioden.....	179
6.1 Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier, op. 4 (1977).....	179
6.2 Vergiss mein nicht, Lied für Gesang und Klavier aus dem Liederzyklus op. 23 nach Gedichten von Eichendorff, Brentano und Novalis (1981)	192
6.3 1. Streichsextett Es-Dur op. 45 (1992), Finalsatz	199
6.4 Klavierfantasie G-Dur "Dorian Gray" op. 62	209
6.5 Agnus Dei aus der Missa in c-Moll für gemischten vierstimmigen Chor und Kammerorchester op. 85 (2001/2002).....	217

6.6	Vierte Symphonie C-Dur op. 96 (2003), 1. Satz	233
6.7	2. Konzert h-Moll für Violine und Orchester op. 100 (2005), Finalsatz	245
7	Zusammenfassung.....	257
Anhang.....		259
	Abkürzungen von Fachbegriffen	259
	Tabelle 4, Werkverzeichnis	260
	Diskographie	266
	Verzeichnis der Interpreten (soweit bekannt).....	268
	Literatur.....	270

Abbildungenverzeichnis

Abb. 00:	Thomas Schmidt-Kowalski am 6. Dezember 2003 in Oldenburg. Foto: Ursula Eisfeld	9
Abb. 01:	Vorfahren Kowalski, 1907	28
Abb. 02:	Vater und Großeltern Schmidt und Mutter Kowalski, 1937.....	28
Abb. 03:	Betty Papke mit Thomas, Januar 1950	28
Abb. 04:	Zehnjähriger Thomas, 1959	28
Abb. 05:	Selbst gebastelte Plattenhülle	36
Abb. 06:	Schmidt Kowalski, 1979	46
Abb. 07:	Beim Komponieren, 1990.....	46
Abb. 08:	Gründung des Walpurgis-Ensembles, September 1991	46
Abb. 09:	Probenarbeit mit Mitgliedern des Walpurgis-Ensembles, 1993	46
Abb. 10:	Mit der Sängerin Sabine Paßow nach einem Konzert, 1999	46
Abb. 11:	Im Lieblingssessel.....	50
Abb. 12:	Beim Klavierstimmen.....	50
Abb. 13:	Am Klavier.....	50
Abb. 14:	Im Gespräch mit Schülern des Freiherr vom Stein Gymnasiums in Lünen 2005.....	50
Abb. 15:	Vorbereitung der UA des Konzerts für Violoncello a-Moll op. 84 mit Thomas Schmidt- Kowalski (Mitte), Solist Nikolai Schneider (rechts) und Dirigent Frank Fischer, in Lünen 2003.....	51
Abb. 16:	Schmidt-Kowalski (Mitte) nach der UA der 4. Sinfonie C-Dur op. 96, Jena 2004	51
Abb. 17:	Skizzenbuchseite zu op. 100, T. 68-83	53
Abb. 18:	Partiturseite (ab Takt 76) zu op. 100	54
Abb. 19:	Partiturseite (ab Takt 79) zu op. 100	55
Abb. 20:	Partiturseite mit Takt 82 zu op. 100 (Anfang von Seite 15)	55
Abb. 21:	Quintenzirkel und Tierkreiszeichen	63
Abb. 22:	Die C-Dur-Tonleiter, wie sie ungefähr Schmidt-Kowalskis Farbvorstellungen entspricht.	64



Abb. 00: Thomas Schmidt-Kowalski am 6. Dezember 2003 in Oldenburg.
Foto: Ursula Eisfeld

Vorwort

Hauptanliegen dieser Arbeit ist es, mit Thomas Schmidt-Kowalski einen Gegenwartskomponisten vorzustellen, der sich der musikalischen Ausdruckswelt der Romantik verschrieben hat. Seine Musik hat sowohl bei praktizierenden Musikern als auch bei Hörern und Kritikern heftige Reaktionen von heller Begeisterung bis zu vehementer Ablehnung hervorgerufen. Letztere wird vor allem damit begründet, dass romantische Musik, heutzutage komponiert, nur ein schwacher Abglanz dessen sein könne, was im 19. und frühen 20. Jahrhundert entstanden sei. Konfrontationen waren damit vorprogrammiert.

Damit leuchtet auch ein, warum sich die neuere Fachliteratur bisher kaum mit dem Œuvre Thomas Schmidt-Kowalskis befasst hat.¹ Auch die Medienlandschaft übte bisher Zurückhaltung. Ganz allmählich jedoch ändert sich die Situation insofern, als Schmidt-Kowalski nicht allein dasteht, sondern in seinen Intentionen kollegiale Unterstützung erfährt².

Kurz geschildert sei, wie die Verfasserin zum Thema geführt wurde. Eine erste Begegnung mit Schmidt-Kowalski ergab sich anlässlich eines Probenwochenendes des Kammerorchesters Lünen kurz vor der für den 16.02.2003 angesetzten Uraufführung seines Konzerts für Violoncello a-Moll op. 84³ mit Nikolai Schneider als Solist unter der Leitung von Frank Fischer. Abgesehen von der Freude, die die Orchestermusiker empfanden, als sie das Werk zum ersten Mal zusammen mit dem Solisten spielten, beeindruckte die Gelassenheit, mit der der Komponist Fehlern auf die Spur kam, die durch das damals benutzte Computerprogramm bei der Übertragung der einzelnen Instrumentalstimmen aus der handschriftlichen Partitur entstanden waren. Auch Interpretationsfragen wurden unter der vorrangigen Einflussnahme des Komponisten, stets sehr verständnisvoll, geklärt. Hier präsentierte sich jemand, der sich über die Schulter schauen ließ und bis ins letzte Detail wusste, was er musikalisch ausdrücken wollte. Die Uraufführung dieses Werks wurde ein großer Erfolg, wenngleich sich das Echo lediglich in der Regionalpresse niederschlug. Erst mit der CD-Einspielung dieses Werks durch die Firma Naxos

1 Bis 2002 einzige Fundstelle in: Holländer, Peter, Geschichte der Klaviermusik, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1989, Bd. 1, S. 297. 2003 wurde an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Institut für Musikpädagogik, eine Examensarbeit erstellt: Wilke, Kathrin, Studien zum Vokalschaffen von Thomas Schmidt-Kowalski.

2 Abgesehen von einigen frühen CD-Einspielungen bei Laika und im Selbstverlag gelang 2003 ein wichtiger Schritt durch die Firma Naxos in Münster mit einer Einspielung der Sinfonie Nr. 3 d-Moll op. 67 sowie des Konzerts für Violoncello und Orchester a-Moll op.84 mit dem Südwestdeutschen Rundfunkorchester Kaiserslautern unter der Leitung von Manfred Neumann und Nikolai Schneider als Solist. Mittlerweile sind drei weitere CDs bei Naxos erschienen (s. Diskographie). Radiointerviews fanden mit folgenden Sendern statt: 2001 mit Margarete Melchers für den NDR, 2004 mit Roland Kunz, am 17.02.2006 mit Rudolf Krieger im NDR1, Musikland, am 06.07.2006 mit Stefan Lang im Deutschlandradio Kultur, am 09.02.2008 mit Hans-Heinrich Raab in NDR Kultur-Prisma.

3 Abkürzungen von Fachbegriffen siehe gleichbenannte 1. Tabelle im Anhang

begann eine weitere - auch internationale Verbreitung von Thomas Schmidt-Kowalskis Musik.

Im Blick auf sein Gesamtwerk bereitete die Beschaffung weiteren Materials Schwierigkeiten, da nur ein Teil bisher im Druck vorliegt. Einige Autographen waren auch nicht verfügbar, weil sie sich in der Hand von Sponsoren befinden oder verloren gegangen sind. Die Verifizierung von Aufführungsdaten gelang nicht in allen Fällen, da die Kritiken, so sie denn vorhanden waren, gelegentlich nur ungenaue Hinweise gaben.

Die Angaben zur Person Schmidt-Kowalskis entstammen, falls nicht anders angegeben, Interviews und Telefongesprächen, zu denen er dankenswerterweise stets bereit war. Es versteht sich von selbst, dass eine Bewertung seiner Werke erst mit größerem historischen Abstand möglich sein wird.

Großer Dank für die Anregung zu dieser Arbeit gebührt Prof. Dr. Joachim Dorf Müller von der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, der auch ihren Fortgang hilfreich begleitet hat. Darüber hinaus sei all jenen gedankt, die sich als praktizierende Musiker oder auch "nur" als Musikfreunde kritisch mit der Musik Thomas Schmidt-Kowalskis auseinandergesetzt haben. Stellvertretend seien hier der Lünener Musikdirektor Joachim Simon und Prof. Gernoth Süßmuth von der Musikhochschule Weimar genannt. Ganz besonders gedankt sei auch Dietmar Eisfeld, der unermüdlich mit kritischen Fragen und technischem Sachverstand die editorielle Arbeit unterstützt hat, sowie Hadya, Inka und Pine Eisfeld, die mit viel Geduld und Einfühlungsvermögen ihre Fertigstellung begleitet haben.

Dem Landschaftsverband Oldenburgische Landschaft ist es zu verdanken, dass mit seiner Unterstützung die vorliegende Arbeit nun auch im Druck erscheinen kann.

Ursula Eisfeld

Lünen, im Dezember 2011

1 Musik in Deutschland nach 1945

1.1 Aus der Vorgeschichte: Entwicklung und Einfluss der Printmedien auf die Programmgestaltung von Konzerten

Noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts waren in Europa Konzertveranstaltungen im heutigen Sinne, d.h. als Darbietung, überwiegend nur für gehobene gesellschaftliche Schichten bei Hofe und in der Kirche bestimmt. Die aufgeführten Werke waren in der Regel speziell für das jeweilige Ereignis komponiert worden, d.h. es waren zeitgenössische Werke. Die aufführenden Musiker spielten in der Regel aus handgeschriebenen Noten. Die im 18. Jahrhundert von England ausgehende Öffnung der Konzerte für ein zahlendes bürgerliches Publikum änderte zunächst wenig daran. Jene zeitgenössische Musik war Abbild der jeweiligen Gesellschaft und spiegelte ihr relativ fest gefügtes Ordnungssystem, das den meisten Komponisten ihrer Zeit einen Rahmen vorgab. Im 19. Jahrhundert zeugte die Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur mit öffentlichen Konzerten, Operaufführungen, Hausmusik, Musikfesten auf ihre Weise von der allmählichen Veränderung der Gesellschaftsordnung und damit auch von normierenden Vorgaben. Zusammen mit dem Entstehen eines weltlichen und kirchlichen Laienchor- und Orchesterwesens ging zugleich die Verbesserung der Notenvervielfältigung Hand in Hand.

Die ständige Weiterentwicklung von Druckverfahren für Noten⁴, die nach der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg um 1450 eingesetzt und schon bald zur Gründung kleinerer Musikverlage in europäischen Ländern geführt hatte, bildete den Grundstein für die Entstehung von Repertoires. In Deutschland zeigte z.B. die Geschichte der Verlagshäuser Breitkopf & Härtel, Schott und Peters den Einfluss der sich immer stärker entwickelnden Printmedien im 19. Jahrhundert. Diese Musikverlage ermöglichten es, dass neben jeweils zeitgenössischer Musik auch Musik aus vergangenen Epochen Eingang in die Konzertprogramme fand. Gottlob Immanuel Breitkopf hatte bereits um 1750 durch seine Erfindung des Notentypendrucks (durch Zerlegung der einzelnen Note in kleinste eigene Typen) den Druck von Musikalien, anfangs besonders von Klaviermusik, geschäftsfähig gemacht. Der Begründer des Verlages Schott, Bernhard Schott, hatte 1780 zunächst als "Hofmusikstecher" begonnen, um Musikwerke von Komponisten des Kurfürstlichen Hofes in Mainz für die Hofmusiker zu vervielfältigen. Bald darauf erschienen Werke der Mannheimer Schule, Ludwig van Beethovens 9. Symphonie, französische und italienische Spieloper, um nur einige wichtige, damals zeitgenössische Werke zu nennen⁵. Der Verlag Peters hatte 1801 mit dem Druck von Haydn- und Mozartquartetten sowie der Klavierwerke von J.S. Bach begonnen. Später kamen Werke von Edvard Grieg, Max Bruch und Johannes

4 Die Bezeichnung Druckverfahren gilt hier besonders für die frühen technischen Verfahren Typendruck, Notenstich und Lithographie.

5 Nach den Angaben in Brockhaus Riemann, Musiklexikon, Mainz/ München 1989, Bd. 4, S. 123

Brahms hinzu⁶. Durch die Verlagstätigkeit allein dieser drei Verlagshäuser entwickelte sich neben zeitgenössischer Musik im Laufe des 19. Jahrhunderts in Deutschland ein Repertoire an Musik von Barock über Klassik und Romantik, das in Konzerten auch neben zeitgenössischer Musik⁷ gespielt wurde und wird.

1.2 Zeitgenössische Musik und auditive Medien als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse

Nicht erst mit den Auswirkungen der beiden Weltkriege ist deutlich geworden, dass zeitgenössische Musik, zumindest in der westlichen Welt, immer weniger Spiegel der Gesellschaft ist, da es die Gesellschaft mit ihren normierenden Vorgaben schon lange nicht mehr gab und auch heute nicht gibt. Jeder ernsthaft Musikschaffende muss seinen Weg entweder wegen des Nichtvorhandenseins oder des Übermaßes an oft fragwürdigen Orientierungsmöglichkeiten individuell finden. Was er oder sie künstlerisch hervorbringt, ist eine sehr individuelle Reaktion auf die ihn oder sie umgebenden Verhältnisse. Abgesehen von der Möglichkeit, dass sich ähnlich Gesinnte zusammentun und vielleicht für ihre Arbeit bestimmte Orientierungshilfen festlegen, bedeutet diese Situation eine riesige Diversifizierung in der künstlerischen, in diesem Fall musikalischen Aussage.

Im 20. Jahrhundert hat sich der Inhalt dessen, was gespielt wurde, völlig verändert. Zunächst geschah dies durch die Änderung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Nach dem Zweiten Weltkrieg griffen auch die durch die rasante technische Entwicklung entstandenen auditiven Medien zunehmend in die Programmgestaltung ein. Einerseits gab und gibt es immer neu entdecktes "altes" Notenmaterial, das zum Musizieren und Hören einlädt. Andererseits haben die an Verkaufs- und Zuschauerzahlen orientierten Massenmedien nicht nur zunächst zu der ungenügenden Unterscheidung von U- und E-Musik geführt, sondern mittlerweile jede Musik zum Objekt ihrer Verkaufszahlentaktik gemacht. Dazu gehört auch die Verselbständigung von Filmmusiken auf CDs. Das absolute Übergewicht hat bei den Verkaufszahlen inzwischen allerdings die Popmusik im weitesten Sinne.

Mittlerweile hat nicht nur ein aktiver, sondern auch ein passiver Musikkonsum, mehr oder weniger ungeachtet des Inhalts, den Alltag breiter Bevölkerungsschichten in der westlichen Welt überzogen. Und da besonders vor dem Hintergrund beliebiger Vielfalt die Menschen sich verständlicherweise an das halten, was sie kennen, wird dieses ständig wiederholt und so, besonders auf Kunst und Musik bezogen, möglichst zur Norm erhoben. Auf dem Gebiet der Musik bedeutet es, dass die auditiven Massenmedien normative Funktionen zu übernehmen versuchen und diejenigen, die für den Gehalt der Musik verantwortlich sind, in diesem Fall die Komponisten, kaum zu Wort kommen lassen.

6 dito, Bd. 3, S. 291-292.

7 Die Drucklegung zeitgenössischer Musik war und ist bei weniger bekannten Komponisten naturgemäß risikoreicher für die Verlage als bei bereits anerkannten.

Immerhin ist festzustellen, dass auch auf Grund der technischen Entwicklung das musikalische Material heterogener ist als je zuvor. So ist in den vergangenen 60 Jahren allein in Deutschland eine große Vielzahl von neuen Musikwerken entstanden, von der Dur-Moll-Tonalität bis zu reiner Geräuscherzeugung reichend. Die Vielseitigkeit der nach 1950 entstandenen Werke mag auf ihre Weise als Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse gelten, deren Motor ein demokratisches Verständnis von Gesellschaft ist.

1.3 Entwicklung zum Pluralismus, Stellung der Neuen Musik

Der zeitliche Abstand zum Ende des Zweiten Weltkrieges lässt einige Entwicklungen und Strömungen aus der Vielfalt des musikalischen Geschehens deutlicher hervortreten. Die NS-Zeit und der Zweite Weltkrieg waren in jeder Hinsicht eine Katastrophe für alle von ihm betroffenen Menschen. Allein für den Bereich der Musik in Deutschland bedeuteten sie den fast vollständigen Zusammenbruch des Konzertlebens. Bereits während der NS-Zeit hatte es deutliche Reduzierungen der Mitglieder von Berufsorchestern im Zuge der Judenverfolgung gegeben, ganz zu schweigen von den Schwierigkeiten, Konzerte in der Zeit der Bombardierungen durchzuführen. Dazu kam die Problematik der so genannten "Entarteten Kunst", die für Bildende Kunst, Musik und Literatur galt. Hitlers offizielle Auffassung von Kunst, orientiert am Geschmack des Kleinbürgertums, bestimmte, was richtige Kunst zu sein hatte⁸. Die künstlerische Freiheit wurde mit Füßen getreten, was zahlreiche begabte Künstler aller Sparten zur Auswanderung, vor allem in die USA veranlasste⁹. So waren die Einflüsse von Komponisten wie z.B. Arnold Schönberg (1874-1951), seinem Schüler Alban Berg (1885-1935), Igor Strawinsky (1882-1971) und vielen anderen zunächst unterbrochen und auf Jahre hinaus gestoppt. Nach dem Krieg mussten sich daher breite Kreise der Bevölkerung an vieles Neue erst einmal gewöhnen und reagierten entsprechend misstrauisch. Andererseits blieb die Sehnsucht nach einer Musik, die die Menschen emotional berührte, sie aber nicht für ein politisches Programm missbrauchte. Die Musikschaaffenden ihrerseits wollten kennenlernen, was inzwischen an neuen Techniken, Werken und Theorien entstanden war.

So wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht nur politisch und moralisch ein neuer Anfang gemacht, sondern, damit eng verwoben, auch der Begriff des Kunstwerks in Kunst und Musik neu entwickelt. Die Konzertprogramme der Nachkriegszeit in Deutschland wiesen neben den Werken der großen klassischen Meister u.a. auch Musik von Carl Orff (1895-1982), Kurt Weill (1900-1950), Hugo Distler (1908-1942), Harald Genzmer (1909-2007) mit ihren Ausläufern des Neoklassizismus auf und spiegelten damit zweierlei

8 Nach Heinz Holliger, Hartmann sollte uns ein Beispiel sein, in: Eine Sprache der Gegenwart, Hrsg. Renate Ulm, Mainz/ München 1995, S. 344

9 Wie aus einer Zeitungsnotiz in der FAZ vom 08.08.07 hervorgeht, ist eine Sammlung von etwa 100 Schellackplatten mit dem Aufkleber 'Führerhauptquartier' in Moskau aufgetaucht. Demnach hatte Hitler ein geheime Vorliebe für klassische russische Musik z.B. von Tschaikowsky, Rachmaninow, Borodin, Mussorgski u.a., häufig interpretiert von jüdischen Künstlern, denen er aber gleichzeitig jede Daseinsberechtigung absprach.

Bedürfnisse wider: Zum einen war es die rückwärts gewandte Sehnsucht nach Musikwerken, die vertraut waren; hier kannte man sich aus, hier war die Welt noch in Ordnung. Zum anderen wurden zerrissene Fäden aus den vergangenen zwölf Jahren (1933-1945) wieder aufgegriffen. Es gab einen enormen Nachholbedarf, der sich in den Konzertprogrammen sowie den Lehrinhalten der Musikhochschulen niederschlug. Béla Bartók (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963) und Igor Strawinsky gehörten zu den häufig aufgeführten Komponisten in jener Zeit. Auch Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern (1883-1945) fanden nicht nur ihre Anhänger, sondern auch junge Komponisten, die sich mit der Weiterentwicklung ihrer musikalischen Ideen befassten.

Die Studierenden der ersten Nachkriegsjahrgänge an deutschen Musikhochschulen nahmen diese Situation sehr unterschiedlich wahr. Klassik und Romantik standen dort im Zentrum der Lehre, wo kein oder nur geringer Kontakt mit erklärten Vertretern der Neuen Musik bestand. Auf dem Gebiet der Neuen Musik andererseits herrschte eine regelrechte Aufbruchstimmung: Noch im Herbst 1945 fand in München das erste Konzert jener Konzertreihe statt, die unter ihrem Gründer Karl Amadeus Hartmann bald darauf als "musica viva" in die Geschichte der Neuen Musik einging. In Hamburg und Köln widmeten sich die Konzertreihen "Das Neue Werk" und "Musik der Zeit" überwiegend experimenteller und avantgardistischer Musik¹⁰. Die Rundfunkanstalten boten eigene Sendungen zum Thema "Neue Musik" an. In Donaueschingen und Darmstadt entstanden durch Sommerkurse und Konzerte Foren zur Präsentation und Diskussion zunehmend jüngerer Neuer Musik.

Vor diesem Hintergrund eines Neuanfangs sowie neuer technischer Möglichkeiten, natürlich auch beeinflusst von Schönberg, Strawinsky, Berg, Bartók, Messiaen und anderen, entstanden etwa ab 1950 serielle und elektronische Musik, wenig später u.a. Aleatorik, Minimal Music sowie Klangflächenkompositionen. Die zahlenmäßig zunehmenden, kleineren und größeren Festivals für Neue Musik zeigen, dass die Neue Musik einerseits vehement um Aufmerksamkeit und Anerkennung kämpfte, andererseits sich nicht in den üblichen Konzertbetrieb integrieren ließ.

Unterstützt wurde diese Entwicklung durch enormen Einfluss Theodor W. Adornos (1903-1969), der es den Musikkritikern jener Zeit zugleich schwer machte, den Werken zeitgenössischer Komponisten, die nicht der Neuen Musik zuzurechnen waren, gerecht zu werden. In der Einleitung zu seiner "Philosophie der Neuen Musik" (Tübingen 1949), schrieb Adorno, dass es bereits seit etwa dem Ende des Ersten Weltkriegs in der Geschichte einer neuen Musikbewegung kein Nebeneinander von Gegensätzen mehr gäbe, sondern nur noch eine Rückwendung ins Traditionelle. Neue Entwicklungen wie

10 Der Unterschied zu 'musica viva' war, dass Hartmann, begünstigt durch die Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk, hier nicht nur der Neuen Musik eine Plattform bieten konnte, sondern auch Musik vom Übergang zur Moderne und von während der NS-Zeit verbotenen Komponisten aufführte bzw. aufführen ließ. S. Günter Bialas, Fünfzig Jahre 'musica viva' - und was jetzt? In: Ulm, Renate, Hrsg., Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-1995, Mainz/ München 1995, S. 21.

Zwölftonmusik und freie Atonalität, die zur Emanzipation der Dissonanz geführt haben, seien von der Übermacht einer Massenkulturindustrie ins Abseits gedrängt worden.

In der authentischen Neuen Musik geht es vor allem um die Erprobung neuer kompositorischer Verfahren und die Entwicklung neuer Klangerzeugungsmittel¹¹, die mit der neuerlichen Diskussion über die Theorien über Zwölftonmusik begonnen hatten. Im Sinne von Adorno war das Publikum davon möglichst auszuschließen, da es mit einer bestimmten Absicht, nämlich unterhalten oder zumindest informiert zu werden, in ein Konzert ging. Es blieben also eigentlich nur Insider, eine intellektuelle, in der Regel junge Elite, übrig, die mit Neuer Musik etwas anfangen konnten. Gleichzeitig strebten die Komponisten der Neuen Musik natürlich auch danach, möglichst oft gespielt zu werden. Das ideelle Ziel von Komponisten Neuer Musik, das Wesen der Dinge verständlich zu machen, scheint an vielen Stellen nicht oder noch nicht erreicht zu sein. Diese Situation hat sich bis heute nicht wesentlich geändert. Konzerte mit ausschließlich Neuer Musik finden in kleinem Rahmen statt und werden überwiegend von einem sich als Elite empfindenden Publikum besucht. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind Informationen über jüngste Entwicklungen in der Neuen Musik, die über die üblichen Kurzkritiken nach Konzerten hinausgehen, kaum noch zu finden. Neue Musik wird von ihren Vertretern als eine Art Gegenwelt zum üblichen Musikbetrieb im Bereich der E-Musik verstanden¹². Einerseits deutet diese Situation auf eine ästhetische Normensetzung der etablierten E-Musik hin, die trotz aller gesellschaftlichen Veränderungen weiterhin gültig ist. Andererseits macht das Heraustreten aus der bekannten Musikwelt einen Blick von außen erst möglich und kann so zu besserem Verständnis und zu Veränderungen führen. Es setzt aber auch die Bereitschaft, sich mit Neuer Musik zu befassen, voraus. Insgesamt deckt der Bereich der Neuen Musik, gemessen am Ganzen der Musik, jedoch heute nur ein winziges, wenn auch in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzendes Segment ab, da von ihr wichtige Einflüsse auf fast alle Musiksparten ausgingen.

1.4 Exkurs zu Peter Sloterdijks Essay "Wo sind wir, wenn wir Musik hören?"¹³

Einen interessanten Diskussionsbeitrag zur Wahrnehmung von Musik liefert Peter Sloterdijk in seinem Essay. Er unterscheidet vier Typen aktueller Musik und der jeweils dazugehörigen Hörer: Zunächst die Neue Musik, die auf Grund ihrer Gettoisierung eine relativ schwache Ausstrahlung hat, bei der es mehr um die Würdigung der als gelungen betrachteten neuen Techniken bzw. Kompo-

11 So Peter Sloterdijk in: *Weltfremdheit*, Frankfurt/M 1993, S. 300-307.

12 In der Besprechung des Konzerts zum 40. Geburtstag der Wittener Tage für neue Kammermusik ist vom "Klassentreffen der Avantgarde" die Rede (Ruhrnachrichten vom 28.04.08), ebenso bei Albrecht Dümling in seinem Artikel "Einleitende Gedanken zum Europäischen Komponistengespräch 2003" in: *GEMA-Nachrichten* 2003, Ausgabe 168, November 2003, S. 27-28.

13 In: Ulm, Renate, Hrsg., *Eine Sprache der Gegenwart, musica viva 1945-1995*, Mainz/München 1995, S. 397-402.

sitionsmodelle als um emotional begründetes Gefallen geht. Sodann spricht Sloterdijk von "Performance-Musik", die laut und aggressiv auf Bühnen mit Arena-Qualität daherkommt und, oft gekoppelt mit Bühnenereignissen, sich dem hörenden Zuschauer überstülpt und ihm das Baden in einer gemeinschaftlichen Selbstvergessenheit erlaubt. Sloterdijk reiht in diese Gruppe sowohl "vulgären Pop-Vitalismus" ein, aber auch "edlen Free Jazz". Die dritte Gruppe bildet für ihn fast ohne Unterschied jede Art von Unterhaltungsmusik, seien es Klassikkonzerte oder die der sogenannten U-Musik, bei der man keine Angst vor Neuem haben muss, Vertrautes unendlich oft wiederholt wird und schließlich in harmonischer Synthese endet. Zur vierten Gruppe schließlich zählt er das, was er "Funktionelle Musik" nennt, die in einer bestimmten Absicht gespielt wird, bei der ausgewählte psychologische Wirkungen auf die Hörer ganz gezielt zum Erreichen eines Zwecks eingesetzt werden. Zu dieser Art Musik gehören für ihn jede Art sedativer Musik, vom Schlaflied bis zur Meditationsmusik sowie Marschmusik und Musik, die Arbeitsvorgänge unterstützt.

Diese vierfache Unterteilung aktuell gespielter Musik und ihrer Hörer erscheint auf den ersten Blick zwar einleuchtend, macht jedoch auch die Mängel einer Theorie deutlich, die einem gewissen Schubladendenken verhaftet ist. Die beiden ersten Musikgruppen sind für Sloterdijk progressiv: Die Neue Musik koppelt sich ab vom öffentlichen Hörerfolg, die zweite Gruppe bezeichnet er als "Risikomusik in Aktion", die "das Beste und Schlimmste, was heutige Ohren zu hören bekommen" umfasst. Die Musik der dritten und vierten Gruppe bezeichnet er als tonale Sedativa, die wie Süßstoff wirken. Mehrfachzugehörigkeiten bleiben außer Acht, ebenso die wie auch immer gearteten Bedürfnisse der Hörer. Diese Einteilung beinhaltet, ausgehend von der Rezeption, zugleich Sloterdijks Wertung der jeweiligen Musik.

1.5 Wiederentdeckung der Konsonanz

Zwei entgegengesetzte Auffassungen von Musik werden im Rückblick deutlich: Einerseits war da der Aufbruch in eine neue Zeit, das Hintersichlassen einer ungeliebten, noch nicht verarbeiteten Vergangenheit. Auf der anderen Seite gab und gibt es ein breites Publikum, das nach Sättigung seines Nachholbedarfs kaum an Neuem interessiert war, sondern mit den traditionellen Konzertprogrammen, d.h. mit Musik überwiegend aus Klassik und Romantik, nicht nur vertraut, sondern auch zufrieden war und weiterhin ist. Zur Sehnsucht nach anrührender Musik gehörte, dass z.B. Opern von Hans Werner Henze (geb. 1926) und Werner Egk (1901-1983), also Musik fern von der Avantgarde, weiterhin gespielt wurden. Der Vorwurf des Desinteresses und der Nichtinformiertheit, den Anhänger Neuer Musik dem "klassischen" Publikum gerne machen, trifft insofern nicht, als die Sehnsucht nach Ordnung und Harmonie zum Wesen des Menschen gehört. Den unterschiedlichen Bedürfnissen wurde und wird besonders durch die öffentlichen Rundfunkanstalten weiterhin Rechnung getragen, wenn auch Sendungen mit Neuer Musik eher in den späten Abendstunden zu hören sind.

Etwa seit 1970, nachdem die Aufbruchstimmung in der Neuen Musik etwas verfliegen war, durchdringen wiederentdeckte Konsonanz und Tonalität zunehmend zeitgenössische Musikwerke, abgesehen von vielen Filmmusiken, die

schon vorher mit romantisch-sinfonischem Klang und Leitmotivtechnik gearbeitet hatten. "Alte" Gattungen wie Sinfonie, Oper, Streichquartette etc. werden wieder aufgegriffen und vielfach mit komplexen Kompositionen gefüllt, voller Melodik, Rhythmik und Harmonien. Der Begriff der Kammermusik wird zumindest formal erweitert und umfasst jede solistisch besetzte Gruppierung von einem bis zehn oder auch mehr Spielern. Die inhaltlichen Einflüsse sind international, Querverbindungen zum Pop und Jazz werden durchaus gesucht. Die subjektive Reaktion auf Ereignisse von außen wird akzeptiert. Inwieweit die Wahl von Aufführungsorten und die Art entsprechender Veranstaltungen von wirtschaftlichen Überlegungen bestimmt sind, ist eine andere Frage.

Aus der Fülle von Nachkriegskomponisten werden im Folgenden einige, deren Musikverständnis Berührungspunkte mit dem Schmidt-Kowalskis aufweist, als beispielhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit herausgegriffen.

Friedrich Reimerdes, 1911-2001,

Komponist und Organist, schreibt in dem Vorwort zu seinem "Gottes Lob vom Morgen zum Abend für Orgel" (1996), dass es ihm darum gehe, "den Hörer durch Wohlklang, Abwechslung in der Bewegung und harmonische Farbigkeit zu erfreuen, nicht jedoch durch eine Art sich von Variation zu Variation steigender Musik-Akrobatik zu Gehör zu bringen." Er schrieb zahlreiche Chor- und Orgelwerke in eher traditionellem Stil und mit einer besonderen Liebe zum Barock.

Alfred Koerppen, geb. 1926,

war Schüler von Kurt Thomas und Lehrer von Schmidt-Kowalski. Als Komponist von Kammermusik, vokalen Kompositionen, von Schauspiel-, Ballett- und Filmmusik erweist er sich als einer häufig tonalen, unmittelbar verständlichen Musiksprache verhaftet, trotz gelegentlicher Form- und Klangexperimente. Er ist um sehr individuellen Ausdruck bemüht, eher ein Bewahrer als ein Neuerer¹⁴. Ein Schwerpunkt seines Schaffens liegt auf der Chormusik, mit so unterschiedlichen Werken wie das Oratorium "Das Feuer des Prometheus" (1955) oder Werken unter der von ihm geprägten Bezeichnung Chorerzählungen (Vertonungen literarischer Prosa unter Einbeziehung theatralischer Elemente) wie "Zauberwald" für Frauenchor, 1981.

Tilo Medek, 1940-2006,

hat sich bewusst zu seinen musikalischen Wurzeln in Verbindung mit der Gegenwart bekannt. Er nahm Assoziationen aus Literatur, Bildender Kunst und Architektur auf, um sie in konzentrierter Form und oft unter "Rückbindung zu historischen Form-, Stil- und Satzprinzipien" zu bearbeiten¹⁵. Stellvertretend für Medeks Werk seien hier die Oper nach Heinrich Böll "Katharina Blum" (1984-86) und die 3. Sinfonie, die sogenannte "Sorbische" genannt. Besonders in

14 Angaben zu Koerppen aus seiner Homepage www.alfred-koerppen.de vom 26.06.08 und 10.02.10. Siehe auch Harenberg Komponistenlexikon, Harenberg Lexikon Verlag 2001, Eintrag von Matthias Schürmann, S. 493/494 und MGG neu, Personenteil, Band 10, Sp. 422 (Günter Katzenberger).

15 Andreas Eckhardt in seiner Würdigung Medeks, www.medek.net vom 26.06.08 und 10.02.10.

seiner Klaviermusik spiegelt sich sein "Bekenntnis zur Tonalität und zu einem erfassbaren Rhythmus". Es bedeutet für ihn "Rückkehr zur Einfachheit. Einfachheit und Klarheit ergänzen sich zu einer menschlich-künstlerischen Aussage"¹⁶.

Neithard Bethke, geb. 1942,

Komponist, langjähriger Domorganist und Kapellmeister am Ratzeburger Dom, Chefdirigent des Deutschen Bachorchesters. Die meisten seiner Werke wurden und werden in kirchlichem Zusammenhang aufgeführt, seien es Orgelwerke, Kantaten oder Chormusiken. Obwohl er sich wie Schmidt-Kowalski während des Studiums mit der Zwölftontechnik auseinandergesetzt hat, betrachtet er wie dieser die Dur-Moll-Tonalität als die Basis für sein Schaffen. So enden viele seiner Kompositionen trotz komplexer Akkordschichtungen mit einem Durakkord. Bethke will seine Musik verstanden wissen als Ausdruck von Emotion, Geist und Witz, aber ohne Effekthascherei¹⁷. Anders als Schmidt-Kowalski war Bethke eingebunden in das Geschehen um Karl Amadeus Hartmann und von ihm beeinflusst, was ihn auch elektronisch erzeugte Klänge und Geräusche in seinen Kompositionen einsetzen lässt.

Günter Hässy, 1944-2007,

hatte sich zunächst kompositorisch im Zwölftonbereich betätigt, später jedoch zugunsten seiner romantischen Empfindungen wieder einer tonalen Tonsprache zugewandt. So vertonte er die Märchen "Dornröschen" der Gebrüder Grimm als Singspiel für Kinder, "Der Zwerg Nase" und "Der Kleine Muck" von Wilhelm Hauff als Jugendopern, bearbeitete Themen von J.S. Bach, W.A. Mozart, Franz Schubert, Richard Wagner, Giuseppe Verdi und Johann Strauß in "Minsche wie mir"¹⁸. Auch seine geistliche Musik, Kammermusik und Weihnachtslieder basieren auf einer tonalen, konsonanten Tonsprache¹⁹. In den ersten Jahren dieses Jahrtausends erfreuten sich die für die Abschlussfeuerwerke "Kölner Lichter" komponierten Werke großer Beliebtheit.

Wolfgang Rihm, geb. 1952,

einer der wichtigsten Gegenwartskomponisten, betrachtet Musik als Sprache, nicht als abstrakte Struktur. Sein Streichquartett "Im Innersten" (1975) kommentiert er "sozusagen als Niederschrift eines musikalisch formulierten Autopsychogramms. Das 30minütige Werk bekennt sich zur Spontaneität des Ausdrucks im mitunter schroffem Wechsel zwischen brutalem Zugriff, choralartigem Expressivo und kaum hörbarer Andeutung"²⁰.

16 Zitat von Medek, abgedruckt in: MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Noxxon Verlag, Recklinghausen 1999, ohne Seitenangabe.

17 Angaben nach Herbert Glosser in seinem Artikel "Immer im Einsatz: Neidhart Bethke ist Kantor, Organist, Komponist....und Feuerwehrhauptmann", abgedruckt in: Musik und Kirche, 6/2003, Kassel

18 Rheinisch für 'Menschen wie wir'.

19 Angaben nach www.edition-haessy.de, 26.06.08 und 10.02.10

20 Wolfgang Rihm in: MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Noxxon Verlag, Recklinghausen 1999, Seite zu: 1924/1976.

Michael Gees, geb. 1953,

Pianist und Komponist, war seit 1974 Student an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, wo er Schmidt-Kowalski begegnete. Als Pianist will er u.a. die Musik alter Meister mit lebendiger Inspiration verbinden. Der Schwerpunkt seiner frühen Werke liegt auf Klaviermusik. Später kommen, in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Leiter des von ihm gegründeten Consol-Theaters in Recklinghausen vor allem Bühnenmusiken und Konzertmärchen hinzu. Sein op. 7 umfasst einen Liederkreis klassischer und romantischer Dichter (1980-1982). "Die Abenteuer des Odysseus" und "Robin Hood" sind Bühnenmusiken (1996 und 2001), "Die Stadtmusikanten" und "Das Gespenst von Canterville" Konzertmärchen (2001 und 2003)²¹. Gees war der Interpret von Schmidt-Kowalskis frühen Klavierwerken (op. 1-27). Durch die Zusammenarbeit hatten sie gelegentlich auch gemeinsam Vorworte zu ihren Programmen erarbeitet, die die gleiche Auffassung von Musik verraten (s. auch Kommentiertes Werkverzeichnis, op. 9).

Stefan Heucke, geb. 1959,

hat einen seiner Schwerpunkte auf vokale Musik nach literarischen Vorlagen gelegt, mit der Betonung der semantischen Wahrnehmung, wie z.B. in seinen "Hölderlin-Fragmenten" für hohe Stimme, Klar., Va. und Vc. op. 7 (1984-85) oder in dem Märchen "Der selbstsüchtige Riese" für Sprecher und Orchester nach Oscar Wilde op. 20 (1994). Auch in seiner Kammermusik ist der semantische Inhalt eines Werkes für ihn wichtiger als Tonmaterial oder Kompositionstechnik, so in seinem Klavierquintett op. 25 (1995), mit dem er nach eigenen Worten eine Art Gegenposition zu Franz Schuberts "Forellen-Quintett" bezog²².

Gereon Krahorst, geb. 1973,

bereits mit 29 Jahren Domorganist am Hohen Dom zu Paderborn, später auch Lehrbeauftragter für Orgel an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Seine Schwerpunkte liegen bei den kirchlichen Aufgaben, Konzerten und Kompositionen. Alter Musik und Musik der Romantik gilt sein besonderes Interesse. Für sein Konzert für Klavier und Orchester h-Moll op. 1 (1987) sowie "Der Zaubersee, eine Phantasiegeschichte mit 36 Klavierstücken" erhielt er 1989 bzw. 1992 jeweils den 1. Preis des NRW-Wettbewerbs "Jugend komponiert"²³. Außer zahlreichen Werken für Orgel hat er z.B. 2009 "Lustige Variationen über das Nikolauslied "Lasst uns froh und munter sein"" geschrieben.

Das Musikverständnis der genannten Komponisten findet trotz einiger Berührungspunkte mit Schmidt-Kowalskis Auffassungen durchaus unterschiedliche Ausprägungen.

21 Angaben aus seiner Homepage www.michaelgees.de, 26.06.08 und 10.02.10

22 Stefan Heucke in: MM::99, Kammermusik des 20. Jahrhunderts in 50 Konzerten, Noxxon Verlag Recklinghausen 1999, Seite zu: 1905/1995.

23 Angaben nach www.gereonkrahorst.com, 26.06.08 und 10.02.10.

An Hand von Konzertprogrammen ist vielerorts festzustellen, dass sich zwar das Interesse an Neuer Musik weiterhin in Grenzen hält, andererseits aber auch Programme mit ausschließlich klassischer und romantischer Musik etwas abnehmen, sieht man einmal von den Festivals ab, bei denen oft große Namen für volle Säle sorgen. Auch hier war und ist die Sehnsucht nach "schönen" Klängen der treibende Motor. Intelligente Bearbeitungen klassischer oder romantischer Musikstücke, Auseinandersetzungen mit großen Namen, Besetzungen mit ungewöhnlichen Instrumenten, dazu eigene musikalische Kommentare finden zunehmend Gefallen - vielleicht ein Zeichen für eine gewisse Öffnung des Publikums. Dabei geht es nicht um mangelnde Ideen oder "Bedarfsanpassung" auf Seiten der Komponisten, sondern um die bewusste Auseinandersetzung mit als wichtig erkannten Werken vor dem Hintergrund des heutigen Bewusstseins. Es entwickelt sich also ein Pluralismus der Stilarten, die, abgesehen von der Schelte der Avantgarde, doch weitgehend gleichberechtigt nebeneinander stehen und individuelle Entscheidungen zunehmend zulassen.

Ein weiterer Aspekt sei hier angesprochen: Die rasante Entwicklung der Musikindustrie und die gleichzeitige Nicht-Entwicklung der großen Berufsorchester²⁴ können mehrfach gedeutet werden. Einerseits sorgt ein großes Bedürfnis nach Vertrautem aber auch Schönen für das Weiterbestehen der Berufsorchester, trotz Zusammenlegungen wegen knapper Kassen. Hier ist weiterhin eine ästhetische Norm gültig, wenn sie auch nur diesen kleinen Bereich der sogenannten E-Musik betrifft. Zugleich wird aber auch die Möglichkeit genutzt, zu neuen Aufführungsformen zu gelangen, so z.B. die Konzerte der "Last Night of the Proms" in Großbritannien, bei denen mittlerweile die Aufführungsorte mehrerer Städte des Königreiches live miteinander verbunden sind und jede Stadt ihren eigenen musikalischen Beitrag mit hoch qualifizierten Kräften leistet²⁵.

Auch die Gestaltung der Konzertprogramme der 70er Jahre zeigt diese Rückbesinnung auf Konsonanz und Romantik, angefangen mit den späten Werken von Beethoven, Schubert, Schumann, Mahler, Brahms, Berg und anderen bis hin zu Werken von Wolfgang Rihm, Tilo Medek, Krzysztof Penderecki (geb. 1933) und vielen anderen. So wie man um 1910 von der Emanzipation der Dissonanz sprach, so kann man dementsprechend auch von einer Emanzipation der Konsonanz um 1970 sprechen²⁶. Es entwickelte sich eine wieder moderne Ästhetik des sinnlichen Ausdrucks und des schönen Spiels, wobei durchaus der subjektive Ausdruck zugelassen wurde und zunehmend wird. Die Rolle der Interpreten erscheint immer wichtiger im Sinne

24 So ist der Aufbau der Berufsorchester im Großen und Ganzen noch so wie vor 100 Jahren: die drei Hauptklanggruppen des romantischen Orchesters, Streicher und Holz- bzw. Blechbläser, sind nach wie vor bestimmend. Für die Orchester sind bekannte Werke, bei aus Budgetgründen ohnehin knappen Proben, mit üblicher Besetzung wesentlich leichter zu spielen als Werke neuer Musik, die vieler Erklärungen bedürfen und oft besondere Besetzungen und ungewohnte Instrumente erfordern.

25 Wie bereits gesagt, sind die Gründe für derartige Veranstaltungen ein anderes Thema.

26 Dtv-Atlas zur Musik, Band 2, S. 559, München 1985.

einer Neuschöpfung der gespielten Werke und nicht nur ihres Erhalts z.B. in einer Aufnahme.

Ein neuerer Trend scheint das oben Gesagte zu bestätigen: Gerade junge Leute wenden sich mit ihrer Vorliebe für Gregorianische Gesänge oder auch "Alter Musik" wieder verstärkt Klängen zu, die ohne Umweg über den Intellekt die Schönheit bestimmter Formen erkennen und dabei gleichzeitig "eindeutige Affekte"²⁷ genussvoll nachvollziehen lassen.

Dazu passt auch eine andere Entwicklung der zeitgenössischen Musik in den letzten zwei bis drei Dekaden. Das, was gemeinhin als Weltmusik bezeichnet wird, entstammt der Feder von Komponisten, die sowohl eigene musikalische Materialien verwenden, gleich ob historisch oder aktuell, wie auch die anderer Völker. Ihr Anspruch ist es, möglichst von allen verstanden zu werden, d.h. weniger intellektuell, sondern auf einer Bewusstseinsstufe, die als allen Menschen gemeinsam angesehen wird.

1.6 Einordnung Thomas Schmidt-Kowalskis

Die unterschiedlichen Stilrichtungen der Musik in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg machten es einerseits den Komponisten schwer, überhaupt wahrgenommen zu werden, boten andererseits aber auch die Chance zu großer individueller Freiheit. Vor diesem Hintergrund ist die Einordnung von Thomas Schmidt-Kowalski als ein Komponist romantischer Prägung zu sehen, der allerdings auf völlig anderem Weg als seine klassischen und romantischen Vorbilder zu seiner Musik gelangt ist. Er erweist sich als an klassisch-romantische Formvorgaben gebunden und teilt das Bewusstsein seiner Zeitgenossen mit all ihren positiven, aber auch negativen Erfahrungen. Trotz seiner relativen, selbst gewählten Isolierung von anderen zeitgenössischen Komponisten ist er am ehesten jener Gruppe von Musikschaaffenden zuzuzählen, denen das erwähnte schöne Spiel und der subjektive Ausdruck, der unmittelbare emotionale Zugang zu ihren Hörern auf einer konsonanten harmonischen Basis, am Herzen liegt. Schmidt-Kowalski geht es dabei nicht um die ästhetische musikalische Sprache um ihrer selbst willen. Er verfügt als bekennender Romantiker über ein mit seiner besonderen synästhetischen Begabung eng zusammenhängendes Sendungsbewusstsein. Er versteht unter Romantik Spiritualität, "eine erlebbare Entwicklung der menschlichen Seele", wie er in einem Interview sagte. Sein Interesse gilt weniger der Weiterentwicklung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, als vielmehr einer optimalen Umsetzung seiner musikalischen Einfälle als Gegenbewegung zur heutigen Zeit. Dazu dient die Aufnahme der tonalen Mittel des 19. Jahrhunderts, aber mit dem Geist von heute. Schmidt-Kowalskis synästhetische Begabung ist die persönliche Ausstattung für den Transport seiner Ideen, die oft genug Utopien sind. Die Hoffnung, in den Menschen etwas von der Unschuld eines "Golden Age" wiederzuerwecken, treibt den Komponisten zu immer neuen Werken. Losgelöst von allen musikalischen Strömungen, trifft Schmidt-Kowalskis Musik ein allgemeines Bedürfnis nach Verständlichkeit und emotionaler Aussage. Auf

27 Diesen Ausdruck gebrauchte Eleonore Brüning in ihrem Artikel 'Wieviel Vivaldi wissen wir nicht' in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 01.03.2009.

seine Weise ist er sicher ein Einzelgänger, keiner Gruppierung wirklich zugehörig. Ihn als Epigonen zu bezeichnen, was einige seiner Zeitgenossen und Kritiker tun, geht allerdings am Verständnis seiner Musik vorbei. Er komponiert nicht einfach "im Stile von", sondern setzt sich vielfach mit seinen großen Vorbildern auseinander. Vor allem aber unterscheidet ihn sein Weltbild von den meisten seiner komponierenden Zeitgenossen. Der Vorwurf einiger Kritiker, nicht zeitgemäß zu sein, betrifft daher eher die Tatsache, dass jemand es wagt, eine derartige Weltsicht überhaupt heute zu vertreten. Es bleibt abzuwarten, wieweit die Umsetzung visionärer Urbilder in Musik von den Hörern gewünscht wird, und ob die unbestrittene emotionale Qualität seiner Musik auch die Zustimmung der Hörer findet. Bezeichnend ist, dass die Nachfrage nach Schmidt-Kowalskis Werken jedenfalls deutlich zunimmt.

2 Biografie

2.1 Kindheit und Jugend

2.1.1 Familiäre Wurzeln

Thomas Schmidt-Kowalski wurde am 21.6.1949 als Thomas Schmidt - den Künstlernamen Schmidt-Kowalski nahm er erst 1986 mit seinem Eintritt in die GEMA an - in eine bürgerliche und, wie er selbst sagt, "musikferne Familie" in Oldenburg geboren. Der Vater, Rudi Schmidt (* 05.01.1913 in Berlin, † 04.03.1988 in Oldenburg), war Ingenieur bei der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft. Mutter Ilse, geborene Kowalski (* 22.08.1913 in Berlin, † 13.03.1988 in Oldenburg), arbeitete als Sekretärin bei einer Versicherungsgesellschaft. Die Beiden hatten 1937 in Berlin geheiratet. Schmidt-Kowalskis Großmutter mütterlicherseits war Betty, geb. Papke aus Rummelsburg, damals Pommern, und seit 1912 mit Viktor Kowalski aus Berlin verheiratet. Viktor K. arbeitete zusammen mit seinen Schwestern in einem Sanitätshaus, einem Familienbetrieb. In erster Ehe war er mit seiner großen Liebe verheiratet, über deren Lebensdaten z.Zt. keine Informationen zu erhalten sind. Sie starb bei der Geburt ihrer Tochter Käthe (* 02.12.1908, † 23.11.2006), der späteren Halbtante von Thomas Schmidt-Kowalski. Dieser Viktor Kowalski war sehr musikalisch und leitete verschiedene Chöre. Wie er zum Chorleiter ausgebildet wurde, ist nicht bekannt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg zog Ilse Schmidt mit der 1944 geborenen Tochter Ilka auf Anraten einer Freundin von Berlin nach Oldenburg, weil diese Stadt vom Krieg verschont geblieben war. Hier wurde Thomas Schmidt als zweites Kind geboren. Die Eltern trennten sich jedoch bald nach seiner Geburt. Die Mutter verdiente das Notwendige für sich und ihre zwei Kinder durch ihre Tätigkeit als Sekretärin. Sie war zwar auch musikalisch, konnte Klavier spielen und besaß eine Reihe Schallplatten mit klassischer und romantischer Musik. Sie gehörte damit zu jenem Bildungsbürgertum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, für das Literatur und klassische Musik ihren festen Stellenwert hatten und das Wert darauf legte, dass die Mädchen im Klavierspiel unterrichtet wurden. Mutter Ilse hatte, wahrscheinlich durch die Kriegsergebnisse bedingt, ihre Prioritäten jedoch anders gesetzt und legte zunächst keinen Wert auf eine musikalische Ausbildung ihrer Kinder. Immerhin war die Tochter Ilka Mitglied in einem Bücherklub, bei dem sie Schallplatten bezog, die im Hause Schmidt auch gehört wurden. So kannte Schmidt-Kowalski bereits als Kind z.B. die Symphonie Nr. 4 von Peter Iljitsch Tschaikowski nach einer von Wilhelm Furtwängler dirigierten Aufnahme, d.h. die später angesprochene "Glut" jener Interpretation war ihm durchaus vertraut. Die Aussage über eine "musikferne Familie" muss also dahingehend relativiert werden, dass Thomas und seine Schwester Ilka zunächst kein Musikinstrument erlernten, obwohl durchaus musikalische Begabung und Interesse in der Familie der Mutter vorhanden waren. Über die Familie des Vaters ist derzeit nichts Entsprechendes zu erfahren. Das Verständnis und die Liebe zur Musik kam bei dem jungen

Thomas also keineswegs aus dem Nichts, wie eine "musikferne Familie" vielleicht nahelegen könnte.

2.1.2 Die Bedeutung Wilhelm Furtwänglers (1886–1954) für Thomas Schmidt-Kowalski

Im Herbst 1961 hörte sich der zwölfjährige Thomas die Schallplatte mit der Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 von Ludwig van Beethoven in der Interpretation durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler an. Diese Musik traf den Jungen mit "elementarer Macht", er "erkannte" sie, wie Schmidt-Kowalski später von diesem Erlebnis sagt. Hier wurde genau jene Stimmung ausgedrückt, die seinen Empfindungen entsprach. "Die Glut, der Biss" jener Aufnahme wühlte ihn derart auf, dass er noch am selben Tag den Entschluss fasste, Komponist zu werden. Natürlich wusste er zu jener Zeit noch nicht, was ihn derart ansprach, jedenfalls erweckte diese Musik in ihm bis dahin ungeahnte Wünsche und Kräfte. Später gehörte Schallplatten mit Aufnahmen klassischer und romantischer Meisterwerke, eingespielt unter den bedeutendsten Dirigenten, machten Schmidt-Kowalski große Unterschiede in der musikalischen Aussage deutlich. Aber nur die von Furtwängler geleiteten Aufnahmen berührten ihn zutiefst²⁸. Mittlerweile hatte er nicht nur sämtliche verfügbaren Aufnahmen mit Furtwängler gehört, sondern auch dessen Schriften über Musik gelesen. Viele Jahre später schreibt Schmidt-Kowalski in einer seiner wenigen schriftlichen Aufzeichnungen²⁹: "Aus den dreißiger Jahren gibt es Aufnahmen, die ihn (Furtwängler, Anm. d. Verf.) in seiner Bedeutung als Musiker dokumentieren. Er ist ein Meister des organischen Übergangs, des Herausmeißelns der wesentlichen musikalischen Elemente, die Musik wird unter seinen Händen gleichsam sprechend, wie neu geboren, und dies alles in einer individuellen, unverwechselbaren Art Er wird der exzessive Dramatiker, seine Darstellungen der großen Symphonik werden zu Beschwörungen, Meditationen, die Steigerungen, Tempoveränderungen, Akzentuierungen bekommen elementare Gewalt." Weiter heißt es: "Die Grenzen dessen, was mit Orchester möglich scheint, werden durchbrochen, es ist, als risse der Himmel auf, und Kunst und Religion verschmelzen wieder auf einer neuen Ebene! Ist solch ein Ereignis kein Gegengewicht gegen die Kriegerschütterungen? Und zwar keine Weltflucht in eine Idylle, sondern steht da der Künstler nicht mit an der Front, aber an der gegen den Widersacher im Menschen selber?" Hier spricht Schmidt-Kowalski jene Elemente an, die für ihn besonders wichtig und charakteristisch sind und deren Umsetzung in Musik er mittels seiner kompositorischen Fähigkeiten erreichen will: Dramatik, Beschwörung, Meditation, Verschmelzung seiner Musik mit Religion, das emotionale Erlebnis

28 20, auch 30 Jahre später geschah es immer wieder, dass Furtwängler bei diesen Aufnahmen dirigiert hatte, so z.B. die Sinfonie Nr. 7 E-Dur von Anton Bruckner, die 7. bzw. 9. Sinfonie von Franz Schubert, obwohl damals noch alle Aufnahmen mit Furtwängler in Mono waren. (Erst ab Herbert von Karajan gab es Aufnahmen in Stereo.)

29 Sein Artikel 'Wilhelm Furtwängler – kultureller Widerstand im Dritten Reich', 1984, ohne Veröffentlichungsnachweis.

in der Musik, das keiner weiteren Erklärung bedarf³⁰. Auch für die Auswahl und Behandlung des thematischen Materials sowie die interpretatorische Umsetzung von Harmonik und Instrumentation ist Furtwängler Schmidt-Kowalskis Vorbild.

Insgesamt kann man von einer besonderen inneren Übereinstimmung mit Wilhelm Furtwängler ausgehen, die für Schmidt-Kowalski bis heute gültig ist. Furtwängler war es mit seinen Interpretationen gelungen, Emotionen anzusprechen, wie sie auch der junge Thomas Schmidt, wenn auch noch sehr vage, empfand, deren Umsetzung in Musik bzw. musikalischen Ausdruck für ihn jedoch wie eine Offenbarung war. Die Wirkungsweise von Furtwänglers Dirigat hatte und hat für Schmidt-Kowalski etwas Mystisches, etwas Geheimnisvolles, den Kern des Menschseins Betreffendes, dem er bis heute auf der Spur ist. Furtwänglers Werkbegriff vom Musikwerk als etwas Organisch-Lebendigem passte zudem zu anthroposophischem Gedankengut, dem Schmidt-Kowalski zu der Zeit, als er den oben genannten Artikel verfasste, nahestand. Er sah darin einen Zukunftskeim zur Entwicklung einer kulturellen Oase als Gegengewicht zum erstarrten Kulturleben. So war und ist Furtwängler für Schmidt-Kowalski das große Vorbild im Kampf um Menschlichkeit in der heutigen Welt und zwar nicht im Sinne einer idyllischen Weltflucht, sondern in dem Mut, mit dem er in den Augen Schmidt-Kowalskis den schweren Kampf gegen seine Zeit aufgenommen hatte. Diese Meinung über Furtwängler stieß und stößt nicht überall auf Zustimmung, zumal das Nachvollziehen jenes von Schmidt-Kowalski angesprochenen mystischen Erlebens nicht jedem Hörer möglich ist.

2.1.3 Der Autodidakt

Ohne Notenkenntnisse oder sonstige Ahnung von Musiktheorie erwarb der junge Thomas Schmidt als erstes eine Taschenpartitur der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, der "Sinfonia Eroica" von Ludwig van Beethoven, um beim Hören mitzulesen. Er musste jedoch feststellen, dass er nach zwei Partiturseiten nicht mehr folgen konnte. Also nahm er die Partitur mit in den nächsten Familienurlaub und erarbeitete sich die elementaren Kenntnisse, ohne die kein Musiker auskommt, wie Noten, Notenwerte, Bedeutung der verschiedenen Schlüssel etc., bis er am Ende des Urlaubs die Partitur lesen konnte. Ein Jahr später etwa hatte er sich Beethovens Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur op. 59, B-Dur op. 130 und a-Moll op. 132 erarbeitet, dann die Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73 von Johannes Brahms. Jetzt hatte er das erste Rüstzeug erworben, um zu verstehen, was da in der Musik vor sich ging. Zugleich war auch der endgültige, bewusste Einstieg in die romantische Gefühlswelt vollzogen.

30 Ein Charakteristikum von Furtwänglers Dirigat war für Schmidt-Kowalski "ein teilweise akkumulierender Schlag", der z.B. die Pauke nach einer langen Dehnung eines Crescendo-Tremolos wie ein Blitzschlag mit dem Tuttiensatz reagieren ließ. Daher rührt auch die Bedeutung, die Schmidt-Kowalski der Pauke in einigen seiner Werke zukommen lässt. Vgl. auch Werner Thärichen in: Paukenschläge - Furtwängler oder Karajan, Berlin, Zürich 1987.