



Wiener Figaro

INHALT

An unsere Mitglieder.....	3
Beethoven – Aus der Sicht eines Komponisten	4
Die österreichische Künstlerin Ernestine Tahedl	14
Veranstaltungshinweise.....	19

IMPRESSUM

Eigentümer, Herausgeber und Verleger:

Mozartgemeinde Wien
p.A. 1060 Wien, Amerlingstraße 11
(Bezirksvorsteherung Mariahilf)

Web: www.mozartgemeinde-wien.at
E-Mail: info@mozartgemeinde-wien.at
Telefon: 01 - 887 40 89
Bankverbindung: Erste Bank
IBAN AT20 2011 1841 2572 9900

Verlags- und Herstellungsort: Wien

Redaktion:

Barbara Moser, Wolfgang-Michael Bauer

Satz und Layout: Wolfgang-Michael Bauer

Copyright der Fotos:

S. 3 Marion Koell
S. 12 Public Domain
S. 13 Ulrich Chmel
S. 14 – 18 Ernestine Tahedl

AN UNSERE MITGLIEDER

Liebe Mitglieder der Mozartgemeinde!

mit großem Bedauern muss ich eingestehen, dass unser Optimismus, die Herbstveranstaltungen wie geplant abhalten zu können, verfrüht war.

Die hochinteressante Bezirksführung wird voraussichtlich im Frühjahr, auf zwei Termine verteilt, stattfinden.

Unsere bereits vom Juni in den November verschobene Generalversammlung musste abgesagt werden. Wer sich schon auf Dr. Kretschmers Vortrag über Beethovens Spuren in Wien gefreut hatte, kann diesen aber bei der Doppel-GV im Juni 2021 erleben!



Das Preisträgerkonzert konnten wir unter den vorgegebenen Abstands- und Sicherheitsbedingungen ebenfalls nicht durchführen. Es wird nun 2021 nachgeholt, der Termin im zweiten Magazin des neuen Jahres bekanntgegeben.

Die Uraufführung unseres neuen Kommissionswerks am 29.11. in Salzburg muss wegen der derzeitigen Kultur-Lockdown-Verordnung ebenfalls abgesagt werden.

Ich hoffe sehr, dass Sie nicht allzu enttäuscht sind von unserem nicht realisierbaren Angebot an Veranstaltungen während der Corona-Restriktionen,

Schöne Feiertage an Sie alle, bleiben Sie gesund!

Ihre

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Rebecca Meyer'. The signature is fluid and cursive.

BEETHOVEN AUS DER SICHT EINES KOMPONISTEN

von Wolfgang-Michael Bauer

Beethoven. *Muss* noch mehr gesagt werden? Eigentlich nicht. 250 Jahre nach der Geburt unseres großen Meisters ist es nahezu unmöglich, nicht mit seiner außergewöhnlichen Biographie in Kontakt gekommen zu sein.

Ich bin jedoch der Auffassung, es *kann* noch mehr gesagt werden. Auf den folgenden Seiten möchte ich Beethoven nämlich von einer gänzlich anderen Seite beleuchten. Ich möchte versuchen Ihnen näherzubringen, wie ich als Komponist sein Schaffen, seinen Einfluss auf die Klassik und auf die Musikgeschichte schlechthin geneigt bin einzuordnen. Es drängt sich die Frage auf, anhand welcher Werke man sich diesem Vorhaben nähert.

Trotz bedeutender Werke wie zum Beispiel seiner Hammerklaviersonate, seiner Klavierkonzerte, seinem Violin- und Tripelkonzert oder anderen Stücken, die aus unserer heutigen Konzertliteratur nicht mehr wegzudenken sind, möchte ich mich in meiner Betrachtung auf das symphonische Schaffen konzentrieren.

Als Ausgangspunkt für dieses Vorhaben liegt es nahe, sich seine Kompositionstechnik näher anzusehen. Möchte man sich mit der Technik hinter den Kompositionen Beethovens beschäftigen, wird man allerdings bald feststellen, dass dies nicht unbedingt zielführend sein wird, was im Übrigen für eine Vielzahl an Komponisten der Wiener Klassik zutrifft. Dies trifft weiterführend ebenfalls auf einen Großteil der Kompositionen der Romantik zu (und jetzt befinden wir uns nicht nur mehr in Österreich), und man kann einen Strang, eine klare Linie noch weiter bis in die Moderne hinein führen. Ja, sie ragt sogar in die zeitgenössische Musik hinein, auch wenn sich mit dem Stilpluralismus des frühen 20. Jahrhunderts unzählige Nebenstränge hinsichtlich Stilistik und Technik aufboten, die bis heute koexistieren.

Warum aber betrachte ich die Konzentration auf dieses Merkmal in Beethovens Schaffen als wenig zielführend?

Der Grund hierfür liegt ganz einfach darin, dass alle unseren großen Meister der Wiener Klassik ihre Kompositionstechnik im Wesentlichen einem „väterlichen“ Giganten verdanken – Joseph Haydn.

Haydns Technik, die Technik der motivischen Arbeit, (Sie werden bald mehr darüber erfahren) kann wohl als eine der wichtigsten Errungenschaften des Kompositionshandwerks betrachtet werden.

Bachs drittes Brandenburgisches Konzert

Zunächst möchte ich jedoch zeitlich einen Schritt zurück gehen, und zwar in das Jahr 1718. Die folgende Abbildung zeigt die ersten Takte des dritten Brandenburgischen Konzerts Johann Sebastian Bachs:



Dem Thema des ersten Satzes, das sich hier über vier Zeilen erstreckt, wohnt im Prinzip eine einzelne Figur inne, die in drei Ausprägungen den gesamten musikalischen Gedanken bestimmt.

Es handelt sich um die *Figura Corta*, sie deutet durch ihren freudigen Charakter meist auf ein rasches Tempo hin. Die drei folgenden Abbildungen vergleichen ihre unterschiedliche Verwendung:



Zwei rasche Sechzehntelnoten zuerst, gefolgt von einer doppelt so langen Achtel. Auftaktig notiert.



Wie oben, nun erfolgt der Schwerpunkt allerdings auf der ersten Sechzehntelnote.

Anmerkung: Die hier notierte Achtel ist in der Partitur aus Stimmführungsgründen mit der folgenden Phrase in Sechzehnteln verbunden.



Der Rhythmus wird umgekehrt. Auf eine „lange“ Achtel folgen die raschen Sechzehntel.

Sofort nachdem dieses Thema erklingt, erfolgt eine weitere Verarbeitung des sogenannten „Materials“: Das aus drei Noten bestehende Motiv wird aufgegriffen und als Grundbaustein der kommenden musikalischen Gedanken verwendet. Sieht man sich den gesamten ersten Satz an, so wird man erkennen, dass dieser gar ausschließlich um das gezeigte Motiv herum konstruiert wurde.

Die Technik der „Motivischen Arbeit“ tritt also bereits im Barock auf, bildet hier allerdings noch die absolute Ausnahme – sie ist sozusagen ein Versuch, wenn man so will. Wichtig wird sie erst in der Klassik, wo kein anderer als Joseph Haydn sie für kommende Generationen aufgegriffen und weiterentwickelt hat.

Motivische Arbeit

Um ein wesentliches Merkmal in Beethovens Werken erklären zu können, möchte ich noch näher auf das Thema „Motivische Arbeit“ eingehen. Wie bereits dargestellt, ist es oftmals die Absicht des Komponisten, aus einem kleinen Motiv, einer „Keimzelle“, im Laufe eines Abschnitts oder gar Satzes einen größeren Gedanken zu entwickeln. Der Zuhörer wird dabei Teil dieses schöpferischen Prozesses.

Beispielsweise in Haydns Klaviersonate cis-Moll, Hob XVI:36, bestehen im ersten Satz (es handelt sich natürlich um eine Sonatenhauptsatzform) sowohl Haupt- und Seitenthema aus demselben Material, den selben Motiven. Dabei stellt das Seitenthema eine Variation bzw. Weiterentwicklung des Hauptthemas dar:

The image shows a musical score for Haydn's Piano Sonata in C minor, Hob. XVI:36, first movement. The score is written for piano and features two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The main theme (Hauptthema) is marked 'f' and the side theme (Seitenthema) is marked 'mf'. Motives A and B are highlighted in red and blue boxes respectively, showing their development in both themes.

Einen Meilenstein dieser Kompositionstechnik stellen Joseph Haydns sechs Streichquartette, op. 33, dar. Passend merkt Haydn hierbei an, sie seien „auf eine ganz neu Besondere Art“ geschrieben. In diesen Quartetten werden die motivisch-thematischen Verknüpfungen innerhalb der Sätze wesentlich komplexer. Gleichzeitig spielt Haydn geschickt mit der Erwartungshaltung der Zuhörer: op. 33 No. 5 beginnt überraschend mit einer typischen Schlusswendung, das Finale beginnt mit einem Siciliano im Allegretto, erst in den letzten Takten erreicht das Thema des Satzes das zu erwartende „Presto“, um einen kräftigen Abschluss zu bilden.

Die komplexe Dramaturgie innerhalb eines Satzes, der Umgang mit dem musikalischen Material, und das Spiel mit der Erwartungshaltung des Zuhörers werden in der Klassik Schlüsselemente einer kunstfertigen Komposition.

Unerfüllte Erwartungen

Ein deutliches Beispiel für Beethovens Umgang mit der Erwartungshaltung des Zuhörers findet sich bereits in seiner ersten Symphonie. Zwar steht zu Beginn des ersten Satzes eine langsame Einleitung, was für die damalige Zeit keinesfalls als absonderlich erachtet werden kann. Aber sehen wir uns jedoch den harmonischen Verlauf genauer an:

Adagio molto.



Ich spreche hier bewusst vom „harmonischen Verlauf“, denn alles was wir zu Beginn vorfinden, sind reine Harmonien. Ein Motiv oder gar ein Thema wird uns vorenthalten. Erst im vierten Takt (hier unvollständig notiert) wird es einem ersten Motiv ermöglicht sich zu manifestieren. Umso interessanter ist jedoch der harmonische Verlauf: Der Zuhörer wird über die Tonika (C-Dur) des Werks im Unklaren gelassen. Welch eine für die Klassik experimentelle Idee, welche eine Idee, seine erste Symphonie zu beginnen!

Beim ersten Akkord handelt es sich um einen Dominantsept-Akkord (C₇), der sich zur Subdominante hin auflöst (F-Dur). Die erste erklingende Harmonie stellt also eine Dissonanz dar. Anstelle die Tonika zu festigen, wurden die ersten Takte so angelegt, dass der Zuhörer in ihr getäuscht wird. Klarheit verschaffen erst die folgenden Takte, die über die Dominante hin erstmals in Takt sechs zur Tonika führen.

Doch auch der Finalsatz derselben Symphonie hält eine Überraschung parat: Erneut beginnt dieser nicht auf der Tonika, sondern hier auf der Dominante beziehungsweise ihrem Grundton. Ebenso steht dem Satz eine langsame Einleitung voran. Das Spiel hier ist allerdings kein harmonisches, sondern ein melodisches, wie wir im Klavierauszug auf der nächsten Seite sehen werden.

Adagio

Musical score for Adagio, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *p*, *ff*, *p*. Includes triplets in measures 3 and 4.

Allegro molto vivace

Musical score for Allegro molto vivace, measures 5-8. Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *p*, *p*.

Nach dem Schlag auf dem Ton „g“, welcher als Grundton der Tonika verstanden werden kann, beginnt Beethoven eine Tonleiter aufzubauen. Erneut wird ein Thema vorerst des Effekts wegen ausgespart. Sehr frei im Rhythmus fügt sich Note an Note, stets wird das Rahmenintervall erweitert. Im fünften Takt schließlich beträgt dieses eine Septime, wodurch die Dominantfunktion der Einleitung erkennbar wird.

Unter der neuen Tempobezeichnung „Allegro molto vivace“ wird allerdings zusätzlich deutlich, dass die entstandene Tonleiter durchaus Teil eines Themas ist, sie bildet jedoch einen über anderthalb Takte reichenden Auftakt zu diesem.

Zurück zum „Thema“

Werfen wir nun einen Blick auf das wohl bekannteste Thema Beethovens. Genauer gesagt auf einen Ausschnitt, auf den Kopf des Hauptthemas der 5. Symphonie.

Allegro con brio

Musical score for Allegro con brio, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature, key signature of C minor. Dynamics: *p*.

Das markante Motiv, bestehend aus drei Achteln und einer Halben, erklingt zwei Mal. Durch die Wahl der Töne bzw. die Abwesenheit des Grundtons bleibt uns die Tonika (c-Moll) zunächst verborgen. Bis hierhin könnte man eine simple I-V-I Kadenz in Es-Dur vermuten.

Im weiteren Verlauf wird sich das oben beschriebene Motiv (ich nenne es das „Zentralmotiv“) zu einem Thema weiterentwickeln und gleichzeitig die Tonika durch Hinzunahme des Grundtons manifestieren.

Gehen wir einen Schritt weiter, zum Seitenthema:

The image shows a musical score for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first four measures of the treble staff are marked *ff* (fortissimo) and contain a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The fifth measure is marked *p dolce* (piano dolce) and features a half note chord (B-flat4, E-flat4, A-flat4) with a slur over the notes. The sixth and seventh measures continue with half note chords (B-flat4, E-flat4, A-flat4) and (B-flat4, E-flat4, A-flat4, D5) respectively, both with slurs. The eighth measure is a half note chord (B-flat4, E-flat4, A-flat4, D5) with a slur. The bass staff is mostly silent, with a few notes appearing in the final two measures: a quarter note G3 in the seventh measure and a quarter note F3 in the eighth measure, both marked *p*.

Es wird vom Horn eingeleitet (Fortissimo). Den Kopf dieser kleinen Überleitung bildet allerdings tatsächlich das Zentralmotiv. Damit jedoch nicht genug: Das Seitenthema selbst, im lyrischen Kontrast sanghaft und weich gestaltet, bekommt erst zwei Takte nach seinem Einsatz eine Begleitung. Nun handelt es sich aber nicht um eine beliebige Begleitung, sondern abermals um das Zentralmotiv.

Finden wir bei Haydn also die Technik der monothematischen Arbeit vor, indem dieser Haupt- und Seitenthema des Sonatensatzes vom gleichen Material ableitet, geht Beethoven hier noch einen Schritt weiter. Ein kleines Motiv wird zu Beginn vorgestellt, verarbeitet, und erscheint in weiterer Folge omnipräsent. Es erfüllt eine Vielzahl an Zwecken, sei es eine Überleitung zu gestalten, ein neues Thema zu begleiten, oder doch tatsächlich als Gedanke eines späteren Satzes zu dienen:

The image shows a musical score for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked **Allegro**. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure of the treble staff is marked *ff* (fortissimo) and contains a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure is a half note chord (B-flat4, E-flat4, A-flat4) with a quarter rest. The third and fourth measures are half note chords (B-flat4, E-flat4, A-flat4) with quarter rests. The fifth and sixth measures are half note chords (B-flat4, E-flat4, A-flat4, D5) with quarter rests. The seventh and eighth measures are half note chords (B-flat4, E-flat4, A-flat4, D5) with quarter rests. The bass staff is mostly silent, with a few notes appearing in the final two measures: a quarter note G3 in the seventh measure and a quarter note F3 in the eighth measure.

Hier abgebildet sehen wir das Thema des dritten Satzes, welches nach einer kurzen Einleitung in den Hörnern erklingt. Die Verwandtschaft zum vorhin angesprochenen Motiv ist deutlich erkennbar, wenngleich es sich bei dieser um eine stark rhythmische und nicht melodische handelt. In den weiteren Sätzen Beethovens fünften Symphonie sind ebenfalls Bezüge zum Motiv des ersten Satzes erkennbar, ich habe mich zur Veranschaulichung allerdings für das Thema des dritten Satzes entschieden, da der Zusammenhang hier am

Deutlichsten erkennbar ist.

Beethoven erweitert die motivische Arbeit also merklich, sie erreicht bei ihm gänzlich neue Dimensionen und vermag mehrere Sätze innerhalb einer Symphonie zu überdauern. Ein kleiner, musikalischer Gedanke, dem Themen entwachsen, der Themen begleitet und der die Grenzen der Sätze überschreitet. Hier schafft Beethoven die Grundlage für eine Idee, die wir in der Romantik immer wieder vorfinden. Als Beispiel sei Schumanns vierte Symphonie genannt, in welcher das Ostinato-Motiv des Hauptthemas kontrapunktisch im vierten Satz wieder erscheint. Oder Schuberts Wanderer-Fantasie, in welcher nicht nur ein Motiv die Sätze überschreitet, sondern die Sätze selbst sich gar noch zu einem großen Satz zusammenschließen (man spricht von einer „Binnensonate“).

Gleichzeitig bekommt das rhythmische Element einen völlig neuen Stellenwert. Beethoven stellt diese rhythmische Kraft der melodischen gleich, wie bereits im gezeigten Beispiel deutlich wurde. Noch deutlicher lässt sich dies anhand der siebten Symphonie demonstrieren:

Poco sostenuto

The image shows the first two measures of the first movement of Beethoven's 7th Symphony. The tempo is marked 'Poco sostenuto'. The music is in 3/4 time and A major. The right hand features a melodic line with a prominent sixteenth-note accompaniment. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a similar sixteenth-note pattern.

Während des Themas der Einleitung im ersten Satz entsteht eine Begleitfigur, Tonwiederholungen in Sechzehntelnoten. Sie befinden sich in den Holzbläsern, kontrapunktisch dazu allerdings auch in den Bässen.

This image shows a continuation of the musical score from the previous block, focusing on the accompaniment. It displays the right and left hand parts with their respective sixteenth-note patterns, illustrating the rhythmic accompaniment mentioned in the text.

Vivace

The image shows the beginning of the second movement of the 7th Symphony, marked 'Vivace'. The tempo is significantly faster than the first movement. The music is in 6/8 time and A major. The right hand features a rhythmic accompaniment with a prominent sixteenth-note pattern. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a similar sixteenth-note pattern. The dynamic is marked 'p' (piano).

Die Abbildung zeigt den Übergang von der Einleitung bis hin zur Transformation ins Hauptthema. Erst handelt es sich ausschließlich um die Tonwiederholungen aus dem vorher genannten Kontrapunkt. Sie werden diminuiert und bis zur Viertelnote reduziert, welche in Imitation zwischen Holzbläsern und Streichern abwechselnd erklingt.

Was also übrig bleibt, ist nicht einmal ein Motiv. Es handelt sich um „Klang in Reinstform“. Ich wüsste kein anderes Beispiel für einen Komponisten der Wiener Klassik, der das Material derartig reduziert, sodass Melodie, Rhythmus und Motive verschwinden und der reine Klang im Orchester übrig bleibt.

Erst nach und nach formiert sich aus dieser größtmöglichen Reduktion auf eine einzelne Note ein neues Motiv, das sich in der folgenden Zeile zunächst rhythmisch, zunehmend aber auch harmonisch entwickelt. Aus dem E, das dominant zu verstehen war, entsteht durch Unterterzung die Tonika A-Dur.

Nachdem diese Transformation abgeschlossen ist, wird das Hauptthema des ersten Satzes vorgestellt. Wie in der Abbildung ersichtlich, spielt auch innerhalb des Themas das rhythmische Motiv eine große Rolle und findet hier immer wieder als Kontrapunkt Verwendung. Ebenso steckt diese rhythmische Idee im Seitenthema, und überdauert die Sätze.

Ein ähnliches Spiel mit kleinsten motivischen Einheiten finden wir übrigens in der „Pastorale“ vor, seiner sechsten Symphonie. Hier finden drei kleine Motive am Ende des zweiten Satzes ihren Weg zueinander. Es handelt sich dabei um die Imitationen dreier Vogelrufe: Nachtigall, Wachtel und Kuckuck.

Ich halte dies aus folgendem Grund für erwähnenswert: Zwar wird hier keinesfalls in der Geschichte der Musik erstmalig die Natur zitiert (Vergleich Händel, Orgelkonzert F-Dur, „Kuckuck und Nachtigall“). Doch die Art und Weise, wie es geschieht, ist sehr besonders. Der komplette symphonische Orchesterapparat nimmt sich zurück, übrig bleiben drei Instrumente mit drei kleinsten Motiven. Abermals tritt der „Klang“, beziehungsweise das Spiel mit Klangfarben in den Vordergrund.

Instrumentierung und Form

Die beiden auffälligsten Neuerungen in Beethovens Musik ließ ich bislang aus gutem Grund außen vor, sie sollen allerdings nicht unerwähnt bleiben. Vergleicht man Beethovens frühe erste oder zweite Symphonie mit der neunten, so mag man den Eindruck gewinnen, Werke aus verschiedenen Epochen vor sich zu haben. Die Instrumentierung innerhalb des Orchesters erfuhr mit Beethoven eine Vergrößerung, die ihresgleichen sucht.

Auch die Form entwickelte sich hinsichtlich mehrerer Aspekte wie folgt weiter: Der Aufbau von Haupt- und Seitenthema innerhalb des Kopfsatzes der Sonate wurde maßgeblich von Beethoven geprägt. Das „Ideal“ des achttaktigen Themas, der Kontrast beider Themen – diese Elemente gehen, wie heute

zumeist in der Theorie zu finden sind, auf die Werke Beethovens zurück.

Zur Entwicklung verhalf er auch der Coda, welche von einem „Anhängsel“ zu einem eigenständigen Formabschnitt wuchs, in welchem er den Themen und Motiven zusätzlich Raum zur Entwicklung gab.

Doch all dies erwähne ich bewusst nur am Rande. Denn die detailliert beschriebenen Techniken Beethovens halte ich gleichzeitig heutzutage für subtiler (unsere Ohren nehmen heute beispielsweise die Synkopen und anhaltenden dissonanten Schläge innerhalb der Eroica bestimmt anders wahr als die Beethovens Zeitgenossen), aber auch für kommende Generationen wichtiger.

Kommende Generationen

Zu guter Letzt möchte ich also resümieren, wo wir diese Merkmale, die Beethoven innerhalb der Klassik so einzigartig machen, in der Romantik wiederfinden.

Robert Schumanns Werke sind stark vom Geiste der Wiener Klassik geprägt. Sei es die Monothematik in seiner Violinsonate a-Moll, oder die erwähnten Verbindungen innerhalb seiner vierten Symphonie. Johannes Brahms, von Schumann als „der kommende Meister“ angekündigt, zeigt in seinen Werken sogar einen noch deutlicheren Gebrauch im Vergleich zu Beethovens Umgang mit kleinsten Motiven, der Rhythmik und dem „Klang“ (zum Beispiel Symphonie No. 4, erster Satz, Takt 227 für die Interessierten).

Im „anderen Lager“, bei den Vertretern der „Programm Musik“ (nach Eduard Hanslick) beziehungsweise bei den „Neudeutschen“ finden wir die angesprochenen Techniken jedoch ebenso. Sei es bei den groß angelegten und effektvollen Klangflächen in Richard Wagners Opern, oder den Leitmotiven seines „Ring der Nibelungen“. In letzterem spannt Wagner ein Geflecht aus Motiven sogar über einen mehrteiligen Opernzyklus hinweg.



Manuskript:
Beethoven Op. 70 Nr. 1 „Geistertrio“

Doch auch über die Romantik hinweg bis in die Moderne bzw. Zeitgenössische Musik finden die angesprochenen Techniken Verwendung – ich möchte an dieser Stelle die Beispiele „Le Sacre du Printemps“ (Igor Stravinsky, 1913) oder das „3. Streichquartett“ von Iván Eröd (2003) nennen.

Im großen Vergleich kann abschließend gesagt werden: Das Handwerk des Komponisten hat sich ab der Klassik im Wesentlichen nicht verändert. Es kommt auf den Umgang des einzelnen Komponisten mit diesem an. Auch Beethoven hat es dementsprechend nicht verändert. Sehr wohl aber nachhaltig geprägt.

Mgr.art. Wolfgang-Michael Bauer, 1986 in Baden bei Wien geboren, ist ein international tätiger, freischaffender Komponist. Seine Werke schaffen es, die Brücke zwischen Tradition und Moderne zu schlagen.

Weiters leitet Bauer am Haydnkons Eisenstadt eine Kompositionsklasse, wo bereits eine Vielzahl seiner Werke uraufgeführt wurden.

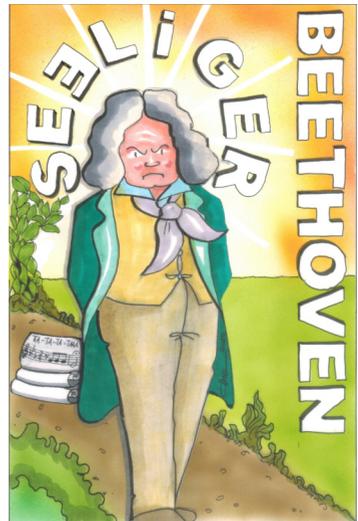
Buchempfehlung

SEÄLIGER BEETHOVEN. Eine himmlische Komödie

Roman Seeliger & Ulrich Chmel

Beethoven steht vor einem himmlischen Gericht. Er soll das Ta-ta-ta-taaa – die berühmten Takte am Beginn seiner fünften Symphonie – von Joseph Haydn abgeschrieben haben.

Den Titelhelden kümmert der Vorwurf kaum, ist er doch in Gedanken ganz bei seiner Unsterblichen Geliebten. Einzi, die Witwe des Walzerkomponisten Robert Stolz, vertritt Ludwig vor Gericht. Auch Falco, Goethe, Shakespeare und Ludwigs Köchin sind mit von der Partie.



Das AN-DANTE einer göttlichen ..., nein, ... seäiligen Komödie als COMIC.
Der Dichter Dante wird schauen im Himmel.

DIE ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLERIN ERNESTINE TAHEDL

*Zum achtzigsten Geburtstag
vorgestellt von Dr. Wolfgang Hilger*

Wer die frühen Arbeiten von Ernestine Tahedl kennt, ist überrascht, welch gewaltiger künstlerischer Paradigmenwechsel in ihrem Werk während der letzten drei Jahrzehnte konstatierbar ist.

In Oberösterreich geboren, gefördert durch ihren Vater Heinrich Tahedl, einen namhaften Maler und Glaskünstler, und ausgebildet an der Wiener Akademie (jetzt Universität) für angewandte Kunst, fand Ernestine Tahedl in Kanada, ihrer Wahlheimat seit 1963, ein weites Betätigungsfeld, wobei monumentale Glasfenster für öffentliche oder kirchliche Gebäude im Vordergrund standen. Ein eher strenger, abstrakt-geometrischer Stil dominierte in diesen Arbeiten.

Als Malerin, die mit Acrylfarben auf Leinwand auch den konventionellen Techniken verbunden blieb, entstehen seit etwa 1985 großformatige, oft auch vierteilige Bilder und Zyklen, in denen sich vorerst in geradezu monumentaler Weise ein intensives Gefühl für Natur und Landschaft manifestiert. Es sind weiträumige, menschenleere Landschaften, über denen sich in wilden Crescendi atmosphärische Phänomene entwickeln, Szenen, wie sie für Richard Wagners Opern als Kulissen dienen könnten.

Außerordentlich viele Ausstellungsbeteiligungen in den vergangenen Jahrzehnten und auch vermehrt Solo-Exhibitions sowie eine beeindruckende Zahl an Ehrungen zeugen von der globalen Wertschätzung der Kultur- und Kunstverantwortlichen für Tahedls Werk.

Grelle, ungeheuer intensive Farben erzeugen gewagte Kombinationen voller Schönheit und Schrecken. Durch die Heftigkeit der Farben ist ein fulminanter Kampf der Elemente entbrannt, wie er uns in der gegenwärtigen Malerei sonst völlig fremd ist. Ihrer neuen Heimat Kanada, den dort und auf weiten Reisen gesammelten intensiven Naturerlebnissen verdankt Ernestine Tahedl diese unbekümmerte Vitalität des Malens. (Dass die großformatige Auseinandersetzung mit der Landschaft auch hierzulande wieder möglich ist, zeigen Herbert Brandls Gebirgspanoramen.)



*Ernestine Tahedl vor Ihrem Zyklus **Requiem** im Wiener Künstlerhaus*

In den letzten Jahren wagte sich Ernestine Tahedl abermals auf thematisches Neuland. Mit der farbigen Intensität, die schon ihren Landschaften zu eigen ist, nähert sie sich nun großen Werken der klassischen Musik. Dabei verliert sich der Aspekt der Naturnähe, und mit den Mitteln der freien abstrakten Assoziation versucht die Malerin, Klänge und die sich daraus ergebenden Emotionen zu visualisieren. Farben und Töne bilden eine neue Einheit. Hier ist und bleibt Tahedl zutiefst den europäischen Traditionen verbunden. Ihre gemalten Interpretationen umfassen Werke von Bach, Bruckner und Bartok, zuletzt Opern Richard Wagners, die sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt sowie Franz Schmidts „Buch mit den Sieben Siegeln“; in der jüngsten, 2020 entstandenen Folge setzt sie sich mit den sakralen Werken Wolfgang Amadeus Mozarts in flimmernden und flirrenden Kompositionen auseinander. Die Farben scheinen zu explodieren, sind Nachempfindungen von Tönen und Akkorden.

Mit dem gegenwärtigen europäischen Kunstkontext haben Tahedls exzessives, durchaus auch romantisches Naturgefühl, ihr extrem individueller, geradezu gewalttätiger Postimpressionismus und ihre fulminanten Musik-Abstraktionen wenige Berührungspunkte, auch wenn die europäischen Wurzeln unverkennbar sind. Ihre künstlerischen Vorfahren sind Albrecht Altdorfer, William Turner oder Claude Monet, alles Maler, die sich intensiv mit Farbe auseinandergesetzt haben.

Vielleicht sind wir derzeit überhaupt nicht in der Lage, diesem Kosmos der gemalten Emotionen und Eruptionen mit dem notwendigen ästhetischen Konsens zu begegnen. Doch wir sollten wieder lernen, uns der schrecklichen Schönheit des in der Natur vorhandenen Chaos und den letztendlich irrationalen, im Wesen der Musik wurzelnden Emotionen ohne intellektuelle Hybris anzunähern.

Dr. Wolfgang Hilger, 1943 in Wien geboren, studierte Geschichte, Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Wien.

Er machte sich zuerst als Assistent an der Akademie der Wissenschaften, später als Kunstreferent der Kulturabteilung der NÖ Landesregierung und der Kulturabteilung der Stadt Wien einen Namen. Seit 1983 erhielt er diverse Lehraufträge, unter anderem an der Universität München, an der Universität Wien sowie an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 2002 bestellte ihn die Universität Wien zum Honorarprofessor für das Fach Österreichische Geschichte.



All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it."

*Walter Pater
(1839 -1894)*

Ernestine Tahedl in ihren eigenen Worten

entnommen einem Video-Interview für die renommierte Gallery 133 in Toronto, Canada, übersetzt aus dem Englischen und zusammengestellt von Barbara Moser

Ich habe mein Leben lang Musik gehört, war ihr immer eng verbunden. Das hat wohl auch mein Aufwachsen in Wien, der Stadt der Musik, mit sich gebracht.

Musik inspiriert mich sehr, es ist aber nicht etwa so, dass ich Gemälde vor meinem inneren Auge sehe, wenn ich Musik höre!

Wenn ich an einem Morgen mit der Arbeit an einem neuen Bild beginnen möchte, entscheide ich je nach Stimmung, welche Musik ich auflegen möchte; Das kann ein klassisches Streichquartett sein, ebenso wie etwa ein zeitgenössischer Schostakowitsch.

Meine Grundstimmung gibt also in gewisser Weise vor, in welche Richtung sich das neu zu erschaffende Bild entwickeln wird. Meinen Kopf lasse ich dann gewissermaßen an der Schwelle zum Atelier zurück und verlasse mich darauf, wohin meine, aus der Musik resultierenden Emotionen mich leiten.

Ich versuche, alles was ich gelernt habe, während des Arbeitens zu vergessen, um mir eine gewisse Freiheit zu erhalten, einen unbekümmerten Zugang zur eigenen Arbeit.

Das Malen begreife ich als Dialog zwischen dem entstehenden Bild und mir selbst und so ist es der eigentliche Prozess des Arbeitens, dem mein Hauptinteresse gilt, mehr oder weniger das ausschlaggebende Element für das Endresultat.

Für mich ist Farbe Licht und auch Leben, es macht mir sogar Spaß, meine schmutzigen Farbtöpfe anzusehen! Jeden Morgen öffne ich sie und wenn ich dann eine neue Farbe in einem neuen Topf anmische, so macht mir das eine Riesenfreude, denn ich liebe die Arbeit als solche, das Anmischen von Farben und auch besonders die Wechselwirkung zwischen Musik und Bild, welche mir immer stärker als Einheit erscheinen. Das ist eine Erfahrung ähnlich einem „Trip“ und man möchte es immer und immer wieder erleben.



Ich bin ziemlich zufrieden, denke, ich hatte ein wunderbares Leben. Ich war sehr privilegiert, es gab viele Menschen, die mich auf meinem Weg begleitet und mir geholfen haben.

Die Überzeugung, etwas mit meinen Bildern ausdrücken zu können, den Betrachter gefangen nehmen zu können und in ihm ein erhebendes Gefühl zu erzeugen, ist für mich sehr erfüllend.

Ich bin durchaus glücklich und dankbar, nach wie vor emotional und physisch in der Lage zu sein, zu arbeiten.

Daher schaue ich immer nach vorne und bin überzeugt, ich würde heute nicht mehr arbeiten, hätte ich nicht nach wie vor das Gefühl, dass ich mich noch weiterentwickeln kann. Ich spüre einfach, da gibt es noch Dinge, die ich nicht erlebt habe und das treibt mich weiter an und unbewusst hofft ja ein Künstler immer, dass ihn das Geschaffenen überleben wird.

Vanessa Axelrad, Associate Director der Gallery 133:

Ernestine ist einer dieser bescheidenen, getriebenen Künstler, die gar nicht realisieren, dass sie einen Zauber erschaffen. Ernestines Arbeit repräsentiert Musik und sie hat einen Weg gefunden, diese Inspirationsquelle wahrhaftig auf Leinwand auszudrücken.

Abstrakte Kunst ist nicht einfach zu verstehen, letztendlich geht es stark um Farbe und Pinselstrich. Im Falle von Ernestine ist es vielleicht eine Frage der Persönlichkeit, es liegt einfach in ihrer Natur, den Betrachter in ihre Welt des Fantastischen einzuladen und mitzunehmen.



VERANSTALTUNGSHINWEISE

Wir möchten alles versuchen, um Ihnen, unseren treuen Mitgliedern, die coronabedingt seit März 2020 abgesagten Veranstaltungen im Jahr 2021 nachzureichen.

Das betrifft folgende Termine:

- ▶ **Die Tagesreise nach Melk**
- ▶ **Die Bezirksführung zu diversen Wiener Parks**
- ▶ **Die Generalversammlung (wird mit der nächsten im Juni zusammengelegt)**
- ▶ **Das Adventkonzert**

Natürlich planen wir auch weitere Angebote, wie eine neuerliche Führung durch die Sammlung alter Musikinstrumente, die wieder Vorstandsmitglied Dr. Hopfner leiten wird.

Zur Zeit macht es nur leider keinen Sinn, Daten zu fixieren, da nicht klar ist, ab wann welche Regelungen greifen werden und ob sich die Lage mit dem Frühjahr schon ausreichend beruhigt.

Weihnachtsempfehlungen

Da uns das Feiern und Ausgehen so vermiest wird, stehen Bücher hoch im Kurs. Unsere Empfehlungen auf Seite 13 und hier:

Mörderisches Mozart-Kind

Musikkrimi von Sebastian Knauer,
erschienen im Ellert & Richter Verlag
GmbH, Hamburg

