



„One Trick Pony“ bedeutet so viel wie „Fachidiot“. Paul Simon, der 1980 eine Platte zum gleichnamigen Film machte, darf das als Kompliment verstehen.

Foto Imago

Auf dem Weg nach Graceland

Er hat viel Schmerz gesehen und daraus gewitzte Lieder gemacht: Dem Musiker Paul Simon zum Achtzigsten.

Alles, was die Größe Paul Simons ausmacht, verdichtet sich in einem seiner Lieder: „Graceland“. Es ist Folk-, Rock- und Weltmusik in einem, es hat Witz und Würde, und es kann, vorgetragen mit der verletzlichen Chorknabenstimme, die bis heute seinen Gesang wie auch sein Sprechen auszeichnet, wohl Steine erweichen. Wenn man die Zusammensetzung der Musik verstehen will, geht das am einfachsten anhand der Erklärung Paul Simons selbst. Er hat sie in einer Art Mini-Hörspiel gegeben: „The Story of Graceland“, erschienen auf einer Sonderedition des gleichnamigen Albums nach 25 Jahren, beschreibt seine Idee, einen Chick-a-boom-Rhythmus im Stile von Johnny Cash zu verschmelzen mit dem Rhythmus des südafrikanischen Bassisten Bakithi Kumalo, dann auch bei der Gitarre eine Mischung aus afrikanischen und amerikanischen Count-ryklängen zu erzeugen und schließlich, auf der Suche nach einem Text dazu, sich inspirieren zu lassen von einer Fahrt zu dem Ort, der zum Inbegriff für Elvis Presley

geworden ist, aber eben auch noch viel weitere, biblische Assoziationen weckt. Während Simon spricht, werden die Klangspuren eingeleitet, bis langsam das Gesamtkunstwerk „Graceland“ entsteht. Es ist zu Recht als Höhepunkt einer pankulturellen Verschmelzung gefeiert worden, die amerikanische Musik zu ihren Wurzeln zurückverfolgt und sowohl bei der Produktion (gemeinsam mit afrikanischen Musikern) als auch bei der Rezeption in Konzerten von Rotterdam bis Südafrika gelebte Völkerverständigung war – nur Verrückte können in einer solchen Art der kulturellen Aneignung, die zum Wesen der Popmusik gehört, etwas Verwerfliches sehen.

Dass Simon 1986, also nach schon fast dreißig Jahren im Musikgeschäft, bei dieser tiefen und doch so federleicht wirkenden Aneignung gelangt ist, kann wohl am besten als Ergebnis einer langen Schulzeit verstanden werden: Vielleicht musste er erst durch so viele Genres gehen, um bei „Graceland“ anzukommen, von seinen ganz frühen Tagen im Kinderduo Tom & Jerry und als Teenager-Rocker bei Tico & The Triumphs („Motorcycle“, 1961), über den Folk-Geist des Greenwich Village, der ihm Lieder wie „The Sound of Silence“ oder „The Boxer“ diktierte, über die Engelsharmonien und manchmal auch allzu kitschigen Kulturverwandlungen von Simon & Garfunkel (man denke an die Panflöten von „El Condor Pasa“) bis zu den Experimenten seiner Solokarriere, die ihrerseits von Latin über Jazz und Blues reichen. Vielleicht musste er erst die „Coo-coo-cachew“-Kinderrei-

me über „Mrs. Robinson“ und das Seniorenlid „Old Friends“ schreiben, mit seinem Schulfreund Arthur Garfunkel vor einer halben Million Menschen „America“ im Central Park singen, um zu erkennen, dass Menschen manchmal nur sehr einsame Trampoline für andere Menschen sind.

Damit ist man bei Witz und Würde. Was diese angeht, muss man sich nur einen Satz am Anfang der zweiten Strophe von „Graceland“ anschauen: „She comes back to tell me she's gone“. Er könnte in seiner traurig-lustigen Widersprüchlichkeit ebenso aus einem Countrysong wie aus einem Film von Woody Allen stammen: Der Unglücksrabe ist wieder allein, und er hatte ohnehin schon an der Art, wie seine Frau sich die Haare büstete, erkannt, dass sie einen anderen hat.

Paul Simon wirkt stets so ernsthaft traurig, so grundseriös melancholisch, dass er auch in Talkshows kaum je die Lockerheit erreicht, die dort erwartet wird. Wenn er einen Witz oder eine Anekdote erzählt wie etwa einmal bei David Letterman seine Verwechslung mit Neil Simon, macht er es so umständlich und redundant, dass er einem schon wieder leidtun kann. Und eben deswegen lässt man sich von diesem Mann gern in den Schlaf singen, er hat viel Schmerz gesehen und daraus bittere Weisheiten destilliert: „I say losing love is like a window in your heart / Everybody sees you're blown apart“. Das Gute ist: Es bleibt in seinen Liedern meistens nicht nur bei der Trauer. Aus „Fifty Ways to Leave Your Lover“ weiß man schließlich, so

deprimierend die Strophen klingen, dass im Refrain immer noch manche Lösung wartet: „Slip out the back, Jack. Make a new plan, Stan“.

Die Härten einer Popmusik-Karriere, die ohne ein solche Flexibilität wohl nie so lang geworden wäre, hatte Paul Simon bereits 1980 in dem halbautobiographischen Spielfilm „One-Trick Pony“ über einen abgehalfterten Sänger verarbeitet, der ironischerweise völlig floppte, ihm aber die Hitsingle „Late in the Evening“ bescherte. Nur wenige Jahre später wurde er eben mit „Graceland“ endgültig zum Weltstar, und danach folgte noch mal eine Karriere von der Länge der vorherigen, die nicht weniger überraschend war. Sie brachte brasilianische Rhythmen, das Musical „Songs from the Capeman“ über die amerikanische Einwanderergesellschaft und die Todesstrafe, das erste Alterswerk „You're the One“ (2000) und das abgeklärt-jazzige Album „Stranger to Stranger“ (2016).

Was schließlich sein wichtigstes Instrument angeht, die Stimme: Sie ist sich treu geblieben durch alle Jahrzehnte, in demütiger Glockenhelle von „Bleeker Street“ bis zu „Señorita with a Necklace of Tears“, lotet aber auch ihre theatralischen Qualitäten noch immer weiter aus (wie bei „Pigs, Sheep and Wolves“), sie kann bitteren Sarkasmus ebenso spürbar machen wie die Naherwartungshoffnung „We all will be received in Graceland“. Heute wird Paul Simon, und einer der bedeutendsten Songschreiber und Sänger, achtzig Jahre alt. JAN WIELE

Das Ganze ist in jedem Teil zu finden

Pädagogische Situationen waren sein hauptsächliches Studienobjekt: Zum Tod des Soziologen Ulrich Oevermann

Von Arnold Gehlen stammt die These, der Mensch müsse sich, weil ihm die Instinkte fehlen, Institutionen schaffen, um im Leben Verhaltenssicherheit zu finden. Wir prägen soziale Muster aus, hieß das, weil wir Mängelwesen sind. Ulrich Oevermanns Soziologie bildete in gewissem Sinne die Antithese dazu. Aus Studien über die kindliche Sozialisation in Familien, die er von 1968 an am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung durchgeführt hatte, zog er den Schluss, dass es für die Vielzahl an Krisen, in die jemand im Verlauf seiner Biographie gerät, nicht genug abrubare Musterlösungen gibt. Es existieren gar nicht genug Institutionen.

Immer wieder geschieht also etwas, das uns aus Routinen wirft, womit wir nicht gerechnet haben, wofür wir womöglich nicht einmal einen Begriff besitzen. Man kann die Erziehungssituation nach 1945 als ein Beispiel dafür heranziehen: Väter, die aus einem Krieg zurückkamen, dessen Verlauf und Resultat sie ihrer familiären Autorität beraubt oder wenigstens teilenteignet hatten. Wenn sie jetzt noch in Konflikten die Kinder verprügeln, war der Kredit für diese Routinelösung schnell verbraucht. Denn sie taten es dann in einer Gesellschaft, die zunehmend auf Diskussion als Muster der Konfliktbewältigung setzte. Oevermann zog daraus und aus seinen empirischen Untersuchungen den Schluss, dass die Kraft autoritärer Erziehung schon vor der Studentenrevolte stark abgenommen hatte.

Bildungsprozesse, pädagogische Situationen waren sein hauptsächliches Studienobjekt. Seine Methode, aus einzel-



Neugier und Kenntnis: Ulrich Oevermann

Foto Roger Hagmann

nen Kommunikationsabfolgen ein Maximum an sozialem Sinn herauszuholen, hatte er an Tonmitschnitten von elterlichen Gesprächen mit kleinen Kindern entwickelt. Hier zählte jede Nuance, und so hat er später alle sozialen Texte behandelt, ob es nun Todesanzeigen, Byrons Tragödie „Sardanapal“, Unterhaltungen an Krankenbetten oder der Kündigungsbrief eines Investors waren. Seine Neugier war so groß wie seine Kenntnis, er bot ganze Bibliotheken an Linguistik, Psychologie und Wissenschaftstheorie auf, um dann plötzlich über die Frage zu

improvisieren, weshalb die Nachrichtenmoderatoren auf einmal begannen, ihre Korrespondenten vor laufender Kamera zu duzen.

Ulrich Oevermann hatte mit achtundzwanzig Jahren den Umkreis von Jürgen Habermas verlassen, dessen Assistent in Frankfurt er nach Studienjahren bei Rainer M. Lepsius gewesen war. 1977 nahm er einen Ruf der Goethe-Universität an und blieb dort bis zu seiner Emeritierung mehr als dreißig Jahre später. Berühmt war er nicht nur für jene „objektive Hermeneutik“, die begründen sollte, weshalb

in jedem Teil das Ganze aufgefunden werden könne. Berühmt war er auch für Vorlesungen, ja Argumente, die nicht enden wollten. Berühmt dafür, dass er keine Bücher schrieb, sondern bestenfalls Aufsätze und häufig unpublizierte Manuskripte, die nicht viel kürzer waren als Bücher; das seiner Abschiedsvorlesung umfasste 64 Seiten. Und berühmt war er in einer anderen Sozialwelt als Vogelkundler, eine Praxis, die er, der in einer Moorlandschaft aufwuchs, seit Kinderzeiten betrieb. Ob er ihr auch einmal theoretisch nachgegangen ist?

Wir können ihn jetzt nicht mehr fragen. So wenig wie wir jetzt noch den Wettersatz eintreiben könnten, den er für diejenige Person ausgesetzt hat, die ihm zeigen könne, wozu soziologische Systemtheorie nützlich sei: ein Abendessen in Frankfurt. Denn Ulrich Oevermann ist vorgestern in Bern gestorben, im Alter von einundachtzig Jahren. Die Soziologie verliert mit ihm einen ihrer wenigen eigenständigen Forscher, und man muss fürchten, sie weiß nicht einmal darum.

Eine Teilnehmerin seiner letzten Seminare hat einst den Eindruck mitgeteilt, noch nie zuvor habe sie einen Soziologen gesehen, der so sehr mit seinen Themen und so wenig mit seiner Person, seiner Schule oder ihren Gegnern befasst gewesen sei. Das trifft ihn gut, er schaute beim Argumentieren nie in einen Spiegel. Deshalb kann man noch von seinen Irrtümern mehr lernen als aus den Richtigkeiten vieler anderer. Es wäre ihm darum eine Nachlassverwaltung zu wünschen, die das viele Verstreute seiner Veröffentlichungen und Nichtveröffentlichungen bald zusammentragen würde. JÜRGEN KAUBE

Bei der Musik denkt man in Ungarn europäisch

Das „Haydneum“ beginnt unter französischer Leitung seine Arbeit / Von Wolfgang Sandner, Budapest

Bisweilen denkt man groß in Ungarn. Dann bemüht man selbst für individuelle Missgeschicke im Alltag die kollektiven Tragödien des Landes, zitiert Mohács, den kleinen Flecken im Süden Ungarns, wo anno 1526 die Osmanen einfielen und ihre illegitime Herrschaft begründeten. Oder man erinnert an Trianon, wo im Jahr 1920 Verträge geschlossen wurden, die eine neue staatliche Wirklichkeit schufen, die für Ungarn mit großen territorialen Verlusten verbunden war. Auch der Schriftsteller Péter Esterházy dachte groß, als er seine Familienchronik „Harmonia Caelestis“ nannte; nicht ohne leichte Ironie, die ihm allerdings kurz vor Vollendung des Werkes im Hals stecken blieb, als er von der Verstrickung seines Vaters in die Mächtigkeiten der ungarischen Geheimpolizei erfuhr und sich gezwungen sah, der Chronik eine „verbesserte Ausgabe“ mit Auszügen aus aktuell zugänglichen Agentenberichten anzuhängen.

Beim Festival Haydneum, das jetzt an vier Tagen in Budapest und im Schloss Esterháza bei Fertőd, weitest des Neusiedler Sees stattfand, fühlte man sich unwillkürlich an die Tradition großer Gedanken in Ungarn erinnert. Denn mit dem Namen Joseph Haydn verbinden sich himmlische Harmonien und glanzvolle Zeiten der Habsburger Monarchie mit jenem stets loyal gebliebenen Hochadelsgeschlecht der Esterházy, in deren Diensten der Komponist dreißig Jahre gewirkt hat. Die Kulturinitiative soll dabei keineswegs nur ein etwas anderes Musikfest unter vielen in der Musikstadt Budapest werden. Haydneum ist als nationales Projekt mit entsprechender staatlicher Unterstützung konzipiert: als Zentrum für Alte Musik mit jährlichen Konzerten, einem Archiv, mit Forschungs- und Bildungseinrichtung, wissenschaftlichen Publikationen und Klangaufzeichnungen; zugleich eingebunden in ein Netzwerk bereits bestehender kultureller Institutionen.

Als Initiator des Zentrums muss der unerschrockene Dirigent und Präsident der Ungarischen Akademie der Künste, György Vashegyi, freilich einen für Ideologen provokativen Satz Péter Esterházy paraphrasiert haben: „Der Schriftsteller soll nicht in Volk und Nation denken, sondern in Subjekt und Prädikat.“ In diesem Sinne hat er für das erste Musikfestival nun Spezialisten für Alte Musik aus Deutschland und Frankreich eingeladen, wohl wissend, dass für das, was als Subjekt und Prädikat historische informierter Aufführungspraxis gilt, die ungarische Alte-Musik-Bewegung, der er selbst wichtige Impulse gab, noch Nachholbedarf hat, obwohl die Capella Savaria mit solchen Koryphäen wie Nicholas McGegan in den Achtzigerjahren einmal zu den Pionieren historischer Aufführungspraxis östlich des Eisernen Vorhangs gehört hatte.

So wurde denn jetzt auch kein Ungar als künstlerischer Leiter für das Haydneum engagiert, sondern der französische Musikwissenschaftler Benoît Dratwicky, der auch dem Centre de Musique Baroque Versailles vorsteht und der zu den angesehensten Experten der Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gehört. Schließlich will das Haydneum nicht nur ungarische Musik wiederentdecken oder neu beleben, vielmehr Musik, die in Ungarn und am Hofe der Fürsten Esterházy aufgeführt wurde, wo man seinerzeit nicht nur Haydns Werke zu Gehör brachte, sondern Musik seiner Gegenwart, unabhängig von der Herkunft der Tonsetzer; fürwahr ein Gedanke europäischen Zuschnitts.

Entdecken wird man freilich auch noch genug im Werk Haydns, dessen Rang in der Musikgeschichte unangefochten ist, ohne dass die Einschätzung eines Igor Strawinsky sehr viel an Gültigkeit für die musikalische Praxis verloren hätte: Er könne sich nicht vorstellen, wie man auf den Schlachtrössern des symphonischen Werks von Joseph Haydn eine Karriere als Interpret bauen könne. Der Angriff galt allerdings weniger dem Werk als dem musikalischen Betrieb bis heute, der solche Kompositionen gerne als Einspielstücke im routinierten Konzertalltag verwendet. Das Haydn-Missverständnis besitzt eine lange Tradition, die vermutlich nicht erst mit Robert Schumanns Worten einsetzt, man empfangen Haydn immer gern und achtungsvoll wie einen gewohnten Hausfreund, aber tieferes Interesse habe er für die Jetztzeit nicht mehr. Der im vergangenen Jahr verstorbene Musikhistoriker Ludvig Finscher machte darauf aufmerksam, dass Haydn eine musikalische Sprache spreche, die sich zerstreutem Hören hartnäckig verweigere, keine Begriffe, Ideen und Gefühle transportiere, vielmehr das intellektuelle Niveau rationaler Diskussion und Argumentation in ein kompositorisches Material einbringe. Bei Haydn herrsche ein Denken in Tönen.

Unter diesem Aspekt hat man beim Haydneum eine glückliche Hand auch in der Wahl musikalischer Gäste bewiesen. Das Freiburger Barockorchester schien wie geschaffen, um einer faszinierten Hörerschaft im großen Saal der Liszt-Akademie vor Ohren zu führen, wie Haydns Gedanken in Tönen verständlich ausgedrückt werden können. In den Londoner Symphonien Nr. 96 und 104 wurde die sprachanalogue Struktur der Musik dramaturgisch sinnfällig entwickelt, ganz ohne Restbestände einer quasi objektivierte barocken Affektenlehre, vielmehr als vitale Schöpfung im Sinne von Nikolaus Harnoncourts „Klangrede“, zu der eine historisch informierte Aufführungspraxis mit entsprechenden Instrumenten, aber ganz ohne näselnden Historismus, wie selbstverständlich gehört.

Beindruckende Souveränität muss man auch den Ensembles unter Leitung von György Vashegyi bescheinigen, der mit der Eröffnung des Haydneums nunmehr die Früchte einer jahrzehntelangen Aufbaubarbeit ernten kann. Bei Haydns sechster Symphonie „Le Matin“ („Der Morgen“ aus dem Tageszeitenzyklus) wurde im Saal des Schlosses Esterháza in Anwesenheit von Fürst Anton II. Esterházy, dem Oberhaupt der Familie, aus dem *Genius Loci* eine Musik auf Zehenspitzen entwickelt, klangfarbenreich in nahezu solistischer Orchesterbesetzung, fein ausgearbeitet in linearen Strukturen, leicht und beweglich in den rhythmischen Konturen des Orfeo Orchesters. Ähnliche interpretatorische Kompetenz war schon zu spüren, als Vashegyi im Béla-Bartók-Konzertsaal vom Budapest Palast der Künste Kirchenmusik von Haydn so homogen aufführte, als sprudelte für das Orfeo Orchester und den Purcell Chor nur eine gemeinsame Quelle der Inspiration: himmlischer Gesang.

Man mag auch das als eine angemessene Form der Interpretation betrachten. Haydns Musik enthält vor allem eine Botschaft, die häufig am Anfang und am Ende eines Werkes steht: „In nomine Domini“ und „Laudes Deo“. Konsequenterweise nahm geistliche Musik den größeren Raum im Festival ein, wobei sich Christophe Rousset mit seinem nuancenreich und klungsinnlich musizierenden Ensemble Les Talens Lyriques sowie das Budapest Bach Consort von Augustin Szokos den Werken unbekannter Komponisten wie Gregor Joseph Werner, dem Vorgänger Haydns in Esterháza, widmeten. Ein Werk fand dabei besondere Beachtung: Pál Esterházy, „Harmonia Caelestis“, eine Sammlung mit 55 Kantaten für Solostimme, Chor und Orchester, die auch der Familienchronik Péter Esterházy als Referenz diente. An ihr bewunderte schon der Musikforscher Bence Szabolcsi die Verbindung von ungarischem Melos mit Kompositionstechniken österreichischer, venezianischer, süddeutscher Meister und von Künstlern aus anderen Kulturkreisen. Hier werde eine Universalität spürbar, die über das Musikalische hinausweist. Sie sollte als Leitstern für das Haydneum dienen.



Der Purcell-Chor und das Orfeo-Orchester im Budapest Kulturpalast. Foto Pálvax