



Otfrid Nies

Klangalchimist und Revolutionär der leisen Töne

**Der französische Komponist Charles Koechlin
(1867–1950)**

Die erfreuliche Wiederentdeckung der französischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts im deutschen Kulturraum ist mittlerweile schon Geschichte. Die grossen Werke von Franck, Widor, Vierne, Duruflé, Alain, Messiaen, in einem geringeren Ausmass auch Gigout, Böellmann, Guilmant, Tournemire, gehören zum Standardrepertoire. Es ist aber schade, dass eine ganze Reihe von Komponisten von dieser Welle nie richtig erfasst wurden. Meistens waren es Gestalten, die nicht im Rampenlicht standen, keine offiziellen Posten bekleideten und auch nicht in die berühmten Lehrer-Schüler-Generationenfolgen eingereiht werden können. Paradebeispiel für unverdiente Vernachlässigung ist Charles Koechlin. Obwohl seiner Herkunft nach eng mit unserem Kulturkreis verbunden, ist er hierzulande so gut wie unbekannt, und nur die wenigsten wissen, dass er im Verlaufe seines sehr langen Lebens zahlreiche Orgelwerke geschrieben hat. Hier nun zunächst ein Streiflicht auf seine Vita und sein übriges kompositorisches Werk.

Annäherung

Zu Beginn von *Soir d'été*, dem fünften Stück aus dem 1915 komponierten Klavierzyklus *Paysages et marines*, entführt uns Charles Koechlin innerhalb von nur drei Takten und im Ablauf von knapp zehn Sekunden in den Zaubergarten seiner Klänge und Harmonien.¹

Ausgehend von einem schlichten F-Dur geleitet ein weiterer Melodiebogen über den schon spannungsreicheren zweiten Takt zu der vielschichtig-magischen Harmonie des dritten Takts: zu einem gleichzeitigen Erklängen der unmittelbar benachbarten Tonarten G-Dur und Fis-Dur. Der Zusammenklang von zwei zueinander im Halbtonabstand stehenden Dur-Dreiklängen lässt, theoretisch betrachtet, die nackte Kakophonie erwarten, eine Befürchtung, die hier jedoch von der realen Klangerscheinung nachdrücklich widerlegt wird. Die beiden Bestandteile dieses weitgefächerten Sechstonakkords (linke Hand G-Dur, rechte Hand Sextakkord Fis-Dur) verschmilzt der Klangalchimist Koechlin zu einer ganz neuen und nur ihm eigenen Art von sphärischer Harmonik. Der vierte Takt von *Soir d'été* geht noch einen Schritt weiter: Durch einen Achttonakkord aus aufgetürmten Quinten und Quartan begibt sich die Musik in einen Schwebezustand ganz ohne Tonartbezug. Geschmeidig verbunden erleben wir so innerhalb von gerade mal vier Takten, was in der Zeit nach 1910 mit den Schlagworten «Polytonalität» (Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Tonarten und Schichtung weit entfernter Akkorde) und «Atonalität» (Harmonik und Melodik ohne Bezug zu einer Grundtonart) für Aufruhr und heftige Kontroversen sorgte. Es sei dabei nur an die skandalträchtigen Aufführungen des Wiener Schönbergkreises erinnert, oder an die Pariser Uraufführung von Strawinskys *Le Sacre du printemps*, die am 29. Mai 1913 im Théâtre des Champs-Élysées in einer Schlägerei und im Chaos endete. Übrigens hat Koechlin diese legendäre Uraufführung miterlebt und das Strawinsky-Ballett später in einer Rezension (*La Chronique des Arts*, no. 19, 9. Mai 1914) gewürdigt. Koechlin's eigene Neuerungen in den Bereichen Harmonik und Orchestrierung vollziehen sich dagegen eher unspektakulär, darum aber nicht minder nachhaltig: Der Komponist Charles Koechlin ist ein sanfter Revolutionär der leisen Töne.

Schwebezustand
ohne Tonarten-
bezug.

V. Soir d'été (d'après la lithographie d'Henri Rivière)

Très calme et presque adagio (en somme, très lent)

Charles Koechlin, *Soir d'été* aus *Paysages et marines* op. 63, Beginn
(Éditions Durand Eschig Salabert, Paris).

Horizontenerweiterung durch
«Tristan».

Nicht nur im Wiener Kreis um Arnold Schönberg, sondern auch bei der Generation der zwischen 1860 und 1880 geborenen französischen Komponisten hatte die Erfahrung der komplexen, nicht mehr aufgelösten Dissonanzen in Wagners *Tristan* oder in *Der Ring des Nibelungen* die Horizonte erweitert: ein entscheidender Impuls, der vorwärts gewandtes Komponieren um die Jahrhundertwende auf ganz unterschiedlichen Wegen zum Verlassen des abgesicherten Terrains der Tonalität führen sollte. Zur Kompositionsklasse Massenet, die 1896 von Gabriel Fauré übernommen wurde, gehörten neben Koechlin auch Florent Schmitt, Reynaldo Hahn, der noch ganz junge Georges Enescu und Maurice Ravel. Die damals vorherrschende Aufbruchsstimmung beschreibt Koechlin in seinen unveröffentlichten biografischen Aufzeichnungen: «Es gab da ganz ungewöhnliche Einblicke, ähnlich einem sich öffnenden Fenster zu der geheimnisvollen Welt der Töne oder den überraschenden Entdeckungen in einem unerforschten Urwald vergleichbar. Genau so stellte sich für uns die Musik der Zukunft dar. Diese Einsichten, diesen Wunsch nach Übertretung der alten Regeln, diese neuen Klangentdeckungen fanden wir schon bei Franck, Chabrier und bei Fauré, vor allem aber bei einem merkwürdig-mysteriösen Kollegen, den Florent Schmitt und Ernest Le Grand in den Himmel hoben: Claude Debussy. Ich kannte, um genau zu sein, von Debussy fast nichts, als ich Schüler von Taudou wurde, nur [das 1890 veröffentlichte Lied] *Mandoline*. Aber dieses «fast nichts» war sehr viel; in diesem Lied gibt es zu Beginn ein paar modulierende Akkorde, die mir alle Arten von Modulationsmöglichkeiten erschlossen (und zweifellos: in meinem Lied *Aux Temps des Fées*² von 1892 findet sich eine Passage ähnlicher, wenn nicht gleicher Art). Manchmal reicht ein einziger Takt eines genialen Kollegen aus, um uns das Tor zu den verzauberten Gärten zu öffnen, in denen wir dann vielleicht ganz andere Blumen pflücken dürfen als er selbst.»

Herkunft, Jugendjahre und Ausbildung

Weit verzweigte
Familie aus
Mulhouse.

Charles Koechlin wurde am 27. November 1867 in Paris geboren, er entstammte einer weit verzweigten Familie von Erfindern, Ingenieuren, Industriellen und Künstlern, die über Jahrhunderte im elsässischen Mulhouse ansässig war und zu der auch der Ingenieur Maurice Koechlin (1856–1946) gehörte, der eigentliche Erfinder des Eiffelturms. Schon sehr früh war Charles mit Musik in Berührung gekommen. Das Klavierspiel der älteren Schwester regte seine kindliche Fantasie an. Der Jugendliche beschäftigte sich neben der Musik mit Astronomie, Naturwissenschaften und Mathematik; mit Begeisterung las er die Romane von Jules Verne. Erste Kompositionsversuche unternahm er als 15-Jähriger, regelmässige Konzert- und Opernbesuche erschlossen ihm die Musik von Gounod, Berlioz, Saint-Saëns, Franck, Bizet, Massenet, Wagner oder Chopin.

Bleibenden Eindruck hinterliessen eine Aufführung von Bachs Messe in h-Moll und – im Jahr 1884 – ein Konzert des russischen Pianisten Anton Rubinstein mit Chopins Sonate in b-Moll. Allerdings kam Koechlin erst auf Umwegen zu dem Entschluss, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Er sah in seinem Leben «eine Folge glücklicher Fügungen im Missgeschick, oder anders gesagt: die Ereignisse wenden sich letztendlich doch zu meinen Gunsten». Die entscheidende Weichenstellung



Charles Koechlin mit seiner Mutter, 1895.

seines Lebens rührte aus solchem Missgeschick: Koechlin musste sein Studium an der Pariser École Polytechnique, das eine zivile Ingenieurslaufbahn vorsah, wegen einer lebensbedrohenden Tuberkulose im Jahr 1888 unterbrechen. Durch zwei jeweils mehrmonatige Algerienaufenthalte konnte er die Erkrankung auskurieren. Infolge der langen Unterbrechung verschlechterte sich seine Einstufung an der École Polytech-

Koechlin der
Polytechnicien.

nique jedoch erheblich, ein Umstand, der ihm den Zivilberuf verwehrt und nur die Wahl zwischen Artillerie- oder Marineoffizierslaufbahn gelassen hätte. Eine Militärkarriere war für Koechlin kaum denkbar, und so beendete er 1889 seine Ausbildung als «Polytechnicien».

Den Weg zu seiner Entscheidung für die Musik beschreibt Koechlin in seinen bereits zitierten Aufzeichnungen so: «Nun war ich also frei. Ich besuchte Charles Lefebvre [französischer Komponist, 1843–1917] und zeigte ihm mein Orchesterlied *Clair de lune*², das ich gerade beendet hatte; er war davon ziemlich beeindruckt und gab mir Privatstunden in Kontrapunkt. Da ich mich aber mit Harmonielehre bis dahin noch nicht beschäftigt hatte, war auch mein Kontrapunkt ziemlich mittelmässig. Ich fragte Lefebvre um Rat, ob ich ins Conservatoire für das Fach Harmonielehre eintreten solle. Er riet mir in grosser Offenheit zu und gab mir ein paar Zeilen für Théodore Dubois. Dieser empfing mich mit kühler, aber höflicher Zurückhaltung und befand mich als zu alt für seine Klasse (es war ein paar Monate vor meinem 23. Geburtstag!). Daraufhin wandte ich mich an den guten Vater [Antoine] Taudou, der mich bereitwillig als «Gasthörer» in seine Klasse aufnahm. Taudou war ein exzellenter Musiker mit ganz sicherem Geschmack.» Im Verlauf des Jahres 1891 wurde Koechlin dann doch ganz «regulärer» Student am Pariser Conservatoire. Er belegte Harmonielehre und Kontrapunkt bei Taudou und bei André Gedalge, 1892 erfolgte die Aufnahme in die Kompositionsklasse von Jules Massenet. Bei dem hochgeschätzten Louis Bourgaault-Ducoudray hörte er Vorlesungen, unter anderem über Wagner. Gabriel Fauré machte Koechlin 1898 zu seinem Assistenten und betraute ihn gleichzeitig mit der Orchestrierung seiner Schauspielmusik zu Maurice Maeterlincks Drama *Pelléas et Mélisande*.

Schüler Taudous,
Gédalges und
Massenets.

Frühe Vokalkompositionen

Vokalkomposi-
tionen.

In der Periode von 1890 bis 1908 stehen Vokalkompositionen ganz im Vordergrund von Koechlins kompositorischer Arbeit. Sie zeigen das Bedürfnis, sehr entfernte Tonarten gegeneinander zu stellen oder überraschend zu verbinden, eine grosse Freiheit der Modulation und die Verwendung nicht mehr aufgelöster Vorhalte und Dissonanzen sowie parallel geführter Nonenakkorde. So erschliesst Koechlin sich neue Klangwelten, die durch den grossen Atem weitgespannter Linien und durch filigrane Harmonik charakterisiert sind. Innerhalb des im Jahr 2001 als Kooperation von Hänssler Classic, dem SWR Stuttgart mit seinem Radio-Sinfonieorchester, dem Dirigenten Heinz Holliger und dem Archiv Charles Koechlin (Kassel) begonnenen Projekts von Koechlin-Veröffentlichungen auf CD wurden viele der frühen Vokalwerke erstmals zugänglich.² Abgesehen von *La Prière du mort* op. 17, II und *Épiphanie* op. 17, III wurden die Orchesterlieder – man mag es kaum glauben – vorher noch nie aufgeführt und erst 2004, anlässlich der SWR-Produktion, nach den Autografen veröffentlicht. Uns erreicht so nach rund 100 Jahren eine musikalische Flaschenpost, die Botschaft aus einer Zeit des Aufbruchs zu neuen Ufern.

Die rund 80 der bis 1910 komponierten Lieder Koechlins – zunächst in der Fassung für Singstimme und Klavier zu Papier gebracht und so auch veröffentlicht – sind dennoch überwiegend orchestral konzipiert; die Vielschichtigkeit des Klaviersatzes, der ohne «Arrangements» kaum zu bewältigen ist, bestätigt dies. Der symphonischen

Ausgangsidee entsprechend hat Koechlin mehr als die Hälfte der Lieder orchestriert, weil – wie er selbst begründet – «das Orchester den deskriptiven Charakter fast aller dieser Gedichte viel besser vermitteln kann». Die Orchestrierung folgte der eigentlichen Komposition mehr oder weniger zeitnah. Die Ausnahme bilden hier *Le Sommeil de Canope* op. 31, I und *La jeune Tarentine* op. 23, I; die letztgenannte Komposition ist auch unter dem Aspekt ihrer intimen, kammermusikalischen Instrumentierung (Flöte, Fagott, Horn, Harfe, Streichquartett) ein Einzelfall innerhalb der ansonsten für grosses Orchester gesetzten Lieder. Der dramatische Gestus von *Clair de lune* op. 7, I, Koechlins frühester Komposition aus der Zeit vor seinem Musikstudium, erweckt den Eindruck, hier mache sich ein hochbegabter Opernkomponist auf den Weg; tatsächlich aber hat Koechlin nie den Versuch einer Oper unternommen, dies auch, weil er die Zwänge des «Routinebetriebs Theater» fürchtete. Schon im weiteren Verlauf der *Quatre Poèmes* op. 7 und noch deutlicher in den darauf folgenden Arbeiten zeigen sich ganz andere Tendenzen. Mit dem zwischen 1902 und 1906 komponierten *Le Sommeil de Canope* verabschiedet Koechlin sich bereits von der Gattung Orchesterlied. Allein schon durch ihre zeitliche Ausdehnung erweitert diese Komposition die Grenzen des Genres in Richtung einer symphonischen Dichtung mit Gesang; ihre Harmonik und Ausdrucksdichte lassen an eine Verbindung zu den Wiener Komponisten um 1905 denken, Koechlin kannte allerdings vor 1910 weder Musik von Mahler noch von Schönberg.

Kein Opern-
versuch.

Der Klangzauberer

Koechlin besass gewisse Fertigkeiten auf der Oboe, dem Horn und dem Klavier, dies jedoch unterhalb hoher professioneller Ansprüche. Hingegen verfügte er über ein intuitives Einfühlungsvermögen in jede Art von Musikinstrument. Seine transparente und prägnante Instrumentierungskunst ist ihrer Zeit weit voraus, sie verfügt durch Mischung und Kombination der Instrumente über so unendlich viele Farben und Abstufungen, dass man von einer fast utopischen Orchesterationsweise sprechen möchte. Es ist eine hypersensible Klangalchimie, in der ein hinzugefügtes Streicherflageolet die vollkommene Klangbalance herstellt oder ein tiefer Klavierton dem weichen Ansatz der Kontrabässe die notwendige Kontur verleiht. Die Zauberwerkstatt des Klangalchimisten Koechlin zeigt uns zahllose Beispiele dieser Art. Ihm gelingt das Paradoxon, durch seine vielfältige Mischtechnik nicht etwa eine verschwommene Klangmischung, sondern eben diese prägnante Transparenz zu erzielen. Seine Farbpalette reicht vom tiefsten, dennoch klar konturierten Dunkel bis zu fast schmerzhaft-blendender Helligkeit. Beeindruckend sind dabei die vielfachen Perspektiven des Klangbilds und dessen Räumlichkeit. Koechlins Instrumentationskunst und seine traumwandlerische Sicherheit in der Orchesterbehandlung zeigen sich auch in der luziden Klangfarbenstudie *Vers la Plage lointaine* op. 43, II (1898–1909) ganz deutlich.² Eine Notiz zu dieser Komposition findet sich im Nachlass: «Dieses Stück, das die Vision einer Nacht von Ozeanien beschwört, widmet der Autor dem Andenken von [Pierre] Loti; folgerichtig ist es am Gegenpol unseres gegenwärtigen Lebens (Fabriken und sportliche Matches) und der aktuellen Musikästhetik (Dynamismus und «Konstruktivismus») angesiedelt.»

Transparente
und prägnante
Orchestrierungs-
kunst.

Charakter und Inspirationsquellen

In einer seiner fruchtbarsten Schaffensperioden entstanden zwischen 1910 und 1921 in sich überschneidenden Arbeitsphasen rund 50 Werke, in erster Linie Klavier- und Kammermusik, darunter auch die Klavierzyklen *Paysages et marines* op. 63 (1915–1916) und *Les Heures persanes* op. 65 (1913–1919; Orchesterversion 1921).³ Im Gegensatz zu den «Persischen Stunden», die weniger durch eigene Reiseerlebnisse als vielmehr durch die Lektüre von Pierre Lotis Roman in Tagebuchform *Vers Ispahan* inspiriert wurden, spiegelt sich in den «Landschaften und Meeresbildern» Koechlin sinnlich-visuelle Erfahrung der ihm von Kindheit an wohlvertrauten Küstenlandschaften der Bretagne und der Normandie. Koechlin hatte im elterlichen Ferienhaus in Villers-sur-Mer viele Sommer seiner Jugend verbracht, im späteren Leben kehrte er regelmässig hierher zurück und fand so Ruhe und Inspiration für eine lange Reihe seiner Kompositionen, aber auch vielfältige Motive für die mit Leidenschaft betriebene stereoskopische Fotografie und für seine transparenten Aquarelle.

«Reise in der Imagination und in erträumte Welten», dieser Topos begegnet uns immer wieder in Koechlin kompositorischem Schaffen. In der 1947 verfassten autobiografischen Skizze *Koechlin par lui-même* (La Revue musicale 340–341, Paris 1981) schreibt der Komponist: «Was ich (im Laufe eines reichen und ausgefüllten Lebens) geträumt, gefühlt und ausgedrückt habe, das gab es im Ansatz schon in meinen frühen Phantasien, als bestimmte Akkordverbindungen in mir – noch im Kindesalter – Bilder von Nächten in silbernem Mondlicht oder von Landschaften unter Wasser mit ganz irrealen Wäldern auslösten. Die Träume des Heranwachsenden beim Anblick der Sternennacht haben später ihren Ausdruck gefunden in dem 1933 vollendeten *Nocturne für Orchester* [Vers la Voûte étoilée op. 129] und in *Le Docteur Fabricius* [op. 202]⁴, meiner jüngsten Komposition. Mein Traum ist von Beginn an immer derselbe geblieben, mit einer Hinwendung zu den weiten und irrealen Horizonten, zur Unendlichkeit, zur geheimnisvollen Nacht, zum triumphalen Glanz des strahlenden Lichts.»

Orientalismus

Koechlin war kein realitätsferner Träumer. Intensiv und mit grosser Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Ideen beobachtete und kommentierte er kulturelle, wissenschaftliche und politische Entwicklungen. In vielen Aufsätzen wies er auf die soziale Verantwortung der Kunst hin. Er wandte sich gegen die Verdummung des Hörers durch seichte, billige Effekte, die sich mit dem Argument «Das Volk will es so und versteht nichts anderes» rechtfertigen. «Das Publikum hat Besseres verdient», setzt Koechlin dem entgegen. Der Elfenbeinturm des Künstlers wird für ihn sinnvoll, wenn er als Leuchtturm Wegweiser in eine bessere Zukunft sein kann.

Zahlreiche Reisen führten ihn nach Italien und Griechenland, in die Türkei, nach Algerien und Marokko sowie in die Vereinigten Staaten. Persien hingegen hat Koechlin nie besucht. Zu der Komposition von *Les Heures persanes* liess er sich anregen durch die *Nouvelles asiatiques* von Joseph Arthur Comte de Gobineau (1816–1882), durch die Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht*, in allererster Linie aber durch das 1904 veröffentlichte Reisetagebuch *Vers Ispahan* von Pierre Loti (1850–1923).

Reise in die
Imagination und
in erträumte
Welten.

Aufgeschlossen-
heit gegenüber
neuen Ideen.

Loti beschreibt darin eine Expedition, die ihn zwischen dem 17. April und dem 6. Juni 1900 von Buschir am Persischen Golf über das iranische Hochland, vorbei an Schiras und den nahe gelegenen Ruinen des antiken Persepolis nach Isfahan und durch das Elburs-Gebirge hinab ans Kaspische Meer führte. Orientalismus und Exotismus übten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gerade in Frankreich einen zunehmenden Einfluss auf das künstlerische Schaffen aus. In dem im April 1939 in La Revue Algérienne veröffentlichten Aufsatz *L'Orientalisme dans la musique française* schreibt Koechlin: «Es ist ganz offensichtlich, in welcher Weise ein Buch oder ein Gemälde durch Länder wie Algerien, Marokko, Arabien oder Persien inspiriert sein kann. Namhafte Schriftsteller und Maler bezeugen, mit welcher glücklicher Hand sie in ihren Werken die Hinwendung zu islamischer Kultur umsetzen konnten. Aber die Musik? Wie kann unser abendländisches, von Polyphonie und Orchesterklang geprägtes Musikverständnis die arabische Welt für unsere Ohren, für unsere Empfindungen übersetzen, ohne sie dabei zu verfälschen? Längst vergangen sind die Zeiten, als ein *Türkischer Marsch* allein schon durch skurrile Komik oder grobschlächtige Rhythmen exotische Wirkung erzielen konnte. Seit etwa 100 Jahren wird der Islam ganz anders gesehen, mit Achtung, mit Bewunderung, mit Verständnis.» Koechlin nennt dann drei Kategorien möglicher Umsetzung: zunächst die direkte Übertragung orientalischer Melismen, dann die Verwendung stilisierender Äquivalente und schliesslich eine Kompositionsweise, die sich von orientalischer Landschaft, Atmosphäre und Symbolik ebenso wie etwa von islamischer Architektur frei inspirieren lässt, ohne dabei auf Elemente der arabischen Musik zurückzugreifen. Die erste der drei Möglichkeiten, die einfache Transkription, hielt Koechlin für wenig sinnvoll, allein schon wegen der so unterschiedlichen Tonsysteme, die in der Übertragung doch nur Annäherungswerte erlauben. Äquivalente hingegen verlassen den Bereich der Imitation, allerdings ohne dabei der Kreativität allzu weiten Raum zu gewähren. In bestimmten Modi, Melodieformen oder Harmonisationen sah Koechlin hier Entfaltungsmöglichkeiten. Die dritte Verfahrensweise – eine doppelte Transformation oder zweifache Spiegelung – war für Koechlin der einzig denkbare Weg, der gleichzeitig Authentizität und die Freiheit individuellen Komponierens verbürgen konnte. In der Umsetzung dieser Idee entstand ab 1913 der 16-teilige Zyklus *Les Heures persanes*.

Orientalismus.

Drei Kategorien möglicher Umsetzung.

Weiteres Schaffen

Mit der Fertigstellung des äusserst komplexen Klavierquintetts op. 80 (1908–1921) endet die Periode, in der Koechlin durch die Klavier- und Kammermusik seine Fähigkeit zur grossen Form entwickelte. Die gewonnenen Erfahrungen gaben ihm nun die Sicherheit, seine Vorstellungen auch in grossdimensionierten Orchesterwerken zu verwirklichen. Seit der ersten Lektüre von Rudyard Kiplings zweibändigem Werk *The Jungle Book* zur Jahreswende 1898/99 hatte er davon geträumt, verschiedene Episoden des Dschungelbuch-Romans musikalisch umzusetzen. Zurückgreifend auf frühe Entwürfe, sah er sich erst jetzt in der Lage, die alten Träume zu verwirklichen. Die Komposition der symphonischen Dichtung *La Course de printemps* op. 95 nach Kipling⁵ beschäftigte Koechlin von 1923 bis 1927. Ab diesem Zeitpunkt unterschied er deutlich zwischen orchesterlicher und kammermusikalischer Konzeption. Von nun

Lehrtätigkeit,
Schulwerke.

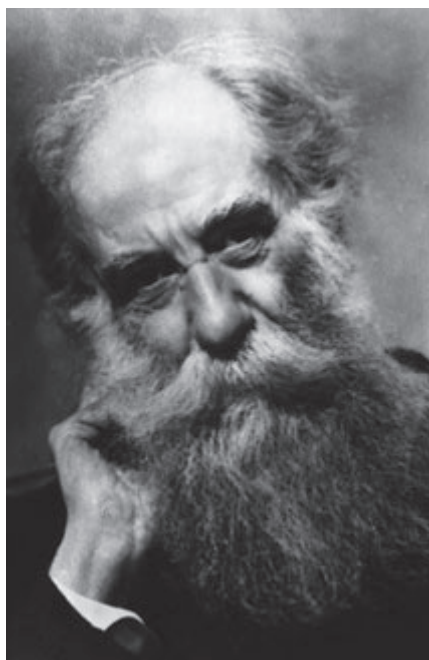
an – und ganz im Gegensatz zu den orchestralen Werken, deren Gestaltung und Ausformung sich fast immer über Jahre hinzog – scheint die Kammermusik jetzt wie zur Erholung und mit leichter Hand komponiert. Zunächst bestimmten jedoch praktische Notwendigkeiten die weitere Orientierung: Durch private Lehrtätigkeit und intensive musikschriftstellerische Arbeit sicherte Koechlin die eigene materielle Existenz und die seiner Familie. Aus dieser Lehrtätigkeit gingen fundierte Schulwerke hervor, die zwar auch das Handwerk, in erster Linie aber die Musikalität und die Kreativität des Lernenden entwickeln wollen.

Leidenschaft-
licher Kinogänger.

«Sieh mal an, der verkalkte Fugenschreiber wandelt auf den Spuren von Monsieur le Trouhadec und entpuppt sich als alter Schwerenöter.» Mit diebischer Freude und einem Schuss Selbstironie malte der Mittsechziger Charles Koechlin sich aus, wie wohl so manch einer seine unerwartete Verführung durch den Reiz der «gefährlich-zweifelhaften Welt des Films» maliziös kommentieren würde. (Dieser Trouhadec, ein angegrauter Schürzenjäger, ist der Titelheld der Satire *Monsieur le Trouhadec, saisi par la débauche* aus dem Jahr 1923 von Jules Romains.) Am 29. Juni 1933 also sah Koechlin zum ersten Mal den Film *Der blaue Engel* (1930; Regie Josef von Sternberg) mit Marlene Dietrich und Emil Jannings in den Hauptrollen. Er war wie verzaubert und tief berührt: so wurde er zum leidenschaftlichen Kinogänger. Die Filmmusik, die er als zu oberflächlich, oft nichtssagend, banal oder vulgär kritisierte, konnte ihn jedoch, von Ausnahmen abgesehen, kaum zufriedenstellen. Sie sei im Film das schwächste Glied und spiele «die Rolle der verarmten, missachteten Tante». Mit Wehmut dachte er daran, welche Wunder ein Chabrier auf diesem Gebiet wohl vollbracht hätte. Die Frage nach der künstlerischen Bedeutung von Musik im neuen Medium Film beschäftigte Koechlin seit der ab Juli 1933 in nur wenigen Wochen komponierten *The Seven Stars' Symphony* op. 132. Die sieben Teile dieser symphonischen Suite sind Filme – und der Persönlichkeit – der Leinwandstars Douglas Fairbanks (sen.), Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings und Charlie Chaplin gewidmet. In einem Kommentar zu seinem Opus 132 bemerkte Koechlin: «Ich schrieb diese Stücke zu meiner eigenen Freude und weil das Thema ganz von mir Besitz ergriffen hatte.» In verschiedenen Essays hat Koechlin sich mit dem Thema Filmmusik intensiv auseinandergesetzt, so in dem Artikel *Le problème de la musique de cinéma*, veröffentlicht im Oktober 1934 in *Le Monde Musical*. Aus seiner Sicht war es eine ernüchternde Erkenntnis, dass künstlerischer Anspruch und kommerzielle Praxis auf diesem Gebiet nur schwer auf einen Nenner zu bringen waren. Dennoch sind seiner eher praxisfernen Beschäftigung mit dem Thema eine Vielzahl eigenständiger Werke in sprühender Leichtigkeit und zarter Poesie zu verdanken: Kompositionen, die nicht als Filmmusik geschrieben, sondern durch Filmserlebnisse ausgelöst wurden. Koechlins feurige Leidenschaft verflieg allerdings im Laufe des Jahres 1939, nicht zuletzt unter dem Eindruck der bedrohlichen weltpolitischen Lage.

Essays zum
Thema Filmmusik.

Den Beginn des Zweiten Weltkrieges erlebte der Humanist Charles Koechlin als unfassbare Katastrophe, seine kompositorisch-schöpferische Inspiration kam ab Ende 1939 für rund zwei Jahre fast völlig zum Erliegen. In dieser Zeit widmete er sich neben der Überarbeitung früherer Kompositionen der Fertigstellung seines vierbän-



1938.

digen *Traité de l'orchestration*, eines umfassenden Werkes über moderne Orchestrierung, in dem die reiche Erfahrung des Komponisten und Pädagogen Koechlin niedergelegt ist. Neben diesen Arbeiten nahm Koechlin von November 1941 an seine Kompositionstätigkeit wieder auf. Die beiden letzten Lebensjahrzehnte brachten insgesamt eine reiche Ernte von Orchesterkompositionen, darunter die symphonische Dichtung *Le Buisson ardent* op. 203/171 (nach einer Episode des Romans *Jean-Christophe* von Romain Rolland)⁶, die Dschungelbuchstücke *La Méditation de Purun Bhagat* op. 159 und *Les Bandar-log* op. 176⁷, Koechlins «Musikalisches Opfer» an Johann Sebastian Bach *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187⁷, die durch die Commedia dell'arte und durch Figuren aus Molière-Komödien inspirierte zwölfsätzige Suite *Silhouet-*

tes de comédie op. 193 für Fagott und Orchester, die *Zweite Symphonie* op. 196 und die symphonische Dichtung *Le Docteur Fabricius* op. 202.

Späte Jahre

Le Docteur Fabricius ist, abgesehen von dem nachkomponierten ersten Teil zur sinfonischen Dichtung *Le Buisson ardent*, Koechlins letztes Werk für grosses Orchester. Gleichzeitig ist es seine ausgedehnteste und komplexeste Komposition überhaupt, «eine Art musikalisches Testament», so Koechlin in einem Brief vom 12. Oktober 1948 an Paul Collaer. Im Gegensatz zu den anderen sinfonischen Spätwerken konnte der Komponist die Uraufführung von *Le Docteur Fabricius* am 14. Januar 1949 in Brüssel mit dem Orchestre I. N. R. Bruxelles unter der Leitung von Franz André noch miterleben. Diese Aufführung war in allererster Linie Collaer zu verdanken. Als Leiter der Musikabteilung des Belgischen Rundfunks setzte er sich unermüdlich und über Jahre hin für Koechlins Musik ein. Möglich wurde die Uraufführung des Werkes aber nur dadurch, dass der damals bereits über 80-jährige Koechlin das gesamte Orchester-material von Hand selbst ausschrieb. In den über 50 Jahren seit 1949 wurde *Fabricius* nie wieder öffentlich gespielt. Mit der nun vorliegenden Einspielung im Rahmen des SWR-Projekts soll Koechlins *Le Docteur Fabricius* aus seinem Dornröschenschlaf erweckt werden. Fast ein Menschenleben ist seit der Entstehung der Komposition vergangen. Bei zeitverzögerten Entdeckungen dieser Art lauert immer auch die Gefahr der grob das Ziel verfehlenden Einsortierung in die wohlfeilen Schubladen. Der Rückblick auf die frühen 1940er Jahre und auf deren kompositorisches Umfeld mag

Instrumentations-
lehre.

Paul Collaer,
sein Förderer.

Fortleben von
«Le Docteur
Fabricius».

Kritik des Neoklassizismus.

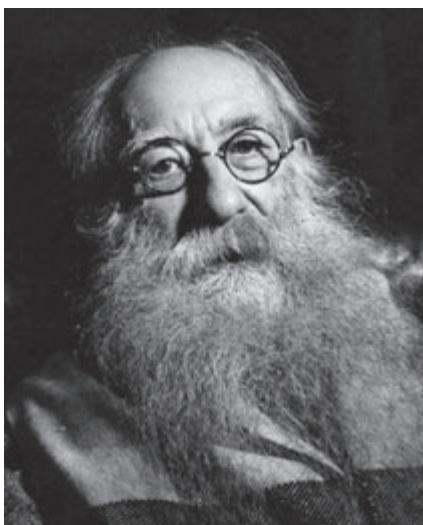
bei der nachträglichen Standortbestimmung für *Fabricius* hilfreich sein. Noch war, zumal in Frankreich, ein erstarrter Neoklassizismus à la mode. Schon in seinem 1926 in der Revue *musicale* erschienenen Beitrag *«Le Retour à Bach»* hatte Koechlin eine entschiedene Gegenposition bezogen: «Jeder kennt die Formel: sie ist Tageslosung. Ein strenger Kult, musikalische Selbstkasteiung. Ich denke, dass ich die Tendenzen dieses Neoklassizismus nicht verfälsche, wenn ich sie insgesamt so charakterisiere: Saubere, einfache Themen (wie in bestimmten Allegro-Sätzen von Bach), kein Pathos (wie zu finden bei Beethoven, Franck oder Wagner), kein Expressionismus (wie bei Fauré oder Debussy), nein, nur «reine» Musik, deren Leerlauf nichts bedeuten soll. Und Fugen. Oder eher Entwürfe zu Fugen: angepasst den Bedürfnissen einer Epoche, die verkündet, dass Zeit Geld sei. Nichts davon bei Bach. Schon die Fugenthemen – ein jedes hat seinen unverwechselbaren Charakter. Sehen wir das Wohltemperierte Klavier, diesen Zauber begreifen, das wäre wirkliches Zurückkehren zu Bach. Seine Formen gehorchen nie dem trockenen Intellektualismus; sie haben nichts Geometrisches, oft erlebt man, wie sie aus der Eigenart eines Themas entstehen. Es sind nicht Konstruktionen nach vorgefertigten Modellen, viel eher Improvisationen, die einer inneren Ordnung gehorchen. Nichts ist unregelmässiger, nichts ist weniger lehrbuchhaft als die Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier mit den vielen Überraschungen ihres Aufbaus. Sensibilität, Meisterschaft des Handwerks, Freiheit und Schönheit der Form, ethischer Anspruch des Werkes, das sind die wahren Charakteristika dieses Ahnherrn. Vergleicht dies mit dem oben beschriebenen «Zurück zu Bach» und zieht daraus die Folgerungen! Was ich selbst daraus folgere? Soll ich die aktuelle Strömung bedauern, die Tendenz der Zeit beklagen? Keineswegs, zumindest nicht a priori. Es geht nur um eines: Diese Tendenzen müssen zu musikalischem Leben und zur Schönheit führen. Ein solches Resultat muss nicht unvereinbar sein mit dieser Richtung, wenngleich man sie sich etwas weniger autoritär und starr wünschen möchte. Dennoch bezweifeln wir, dass ein «Zurück zu Bach» auch wirklich zum angestrebten Ziel führt – es gibt andere und bessere Arten, Bach zu huldigen.» In seinem ästhetischen Ansatz steht *Le Docteur Fabricius* für eine völlig konträre Position zum Neoklassizismus. Koechlins Klangfarbenalchimie bei gleichzeitiger Klarheit und Balance der Orchestrierung weist weit voraus in die späten 1950er-Jahre; Messiaens *Turangalîla-Symphonie* beispielsweise war erst einige Jahre nach *Fabricius* entstanden. Mit der Verwendung von Blockformen beschritt Koechlin auch unter formalen Aspekten neue Wege. Eine gewisse «Polystilistik» – so das Jahrzehnte später geprägte Schlagwort – in *Fabricius* ist unverkennbar.

Klangfarben- alchimie.

Am 31. Dezember 1950, im Alter von 83 Jahren, starb Charles Koechlin in seinem am Mittelmeer gelegenen Haus in Le Canadel. In geistiger Freiheit sah er das eigentliche Fundament seines Lebens, Denkens und seiner Musik. Nationalistische Ideologie, religiöse Bindungen und Zugehörigkeit zu Parteien oder «Schulen» haben ihn in seiner Freizügigkeit nie eingeengt. Die Faszination, welche die Mowgli-Figur aus Kiplings Dschungelbuch auf ihn ausübte, hat darin ihre Wurzeln. Eine mögliche Begründung für die bisher eher spärliche Verbreitung der Musik Koechlins findet sich in ihrer Unaufdringlichkeit bei gleichzeitig höchster Komplexität. Sie verweigert sich

oberflächlicher Rezeption und erschliesst sich nur dem nachvollziehenden, konzentrierten Hören, das dann aber durch reiche Entdeckungen belohnt wird.

Eine herausragende Einspielung von 1965 der symphonischen Dichtung *Les Bandar-log* op. 176 mit dem BBC Orchestra unter Antal Dorati wurde für viele, denen Koechlin bis dahin ein Unbekannter war, zum Schlüssel-erlebnis; auch Heinz Holliger und der Verfasser dieser Zeilen gerieten so in den Bann von Koechlins Musik. In einem Rundfunkgespräch aus Anlass der Berliner Festwochen 1989 – hier standen zahlreiche Werke Koechlins auf dem Programm – beschrieb Holliger das



1950.

so: «Mich fasziniert erstmal an dieser Musik, dass sie einem nicht entgegenkommt. Ich glaube, es ist eine Musik, die völlig offen ist, wo man «reingehen» kann, durch alle Poren der Klänge eindringen kann. Aber sie kommt mir nicht entgegen, sie ist keine Anbiederungsmusik. Sie hat eine gewisse gläserne Kälte und auch eine Vorliebe für unendlich langsame Bewegungen. Und diese Art Umgang mit Klang, mit Bewegung war wahrscheinlich völlig fremd in Frankreich und wäre noch viel fremder in Deutschland gewesen in dieser Zeit. Und heute sind wir vielleicht bereit, das mehr zu schätzen. Auf diese Werke zu verzichten, können wir uns kaum leisten.»

Keine Anbiederungsmusik.



Morlaix, Frankreich, 1891 (Fotografie von Charles Koechlin).

Die Verascope-Fotografien von Charles Koechlin

Schon früh besaß Koechlin ein sogenanntes Verascope: Dies ist ein Fotoapparat, der mit Doppelobjektiv Bilder auf Glasplatten aufnimmt. Die Achsen der beiden Objektive sind, dem menschlichen Augenpaar vergleichbar, geringfügig gegeneinander verschoben. Beim Anschauen der entwickelten Doppelaufnahme mit dem entsprechenden zweilinsigen Apparat entsteht für den Betrachter ein vollkommen räumlicher Eindruck. Das Verascope begleitete Koechlin auf fast allen seiner Reisen. Es entstanden im Lauf der Zeit über 3000 Fotografien, die von der visuellen Sensibilität des Komponisten Zeugnis ablegen. Die Aufnahmen auf Glasplatten, ebenso die verschiedenen Apparate, sind in gutem Erhaltungszustand und befinden sich im Besitz der Familie Koechlin.

Anmerkungen:

- (1) Koechlin, Klavierwerke Vol. 1, Andante quasi adagio, *Quatre nouvelles Sonatines* op. 87, *Paysages et marines* op. 63, 6 Klavierstücke aus *Album de Lilian* op. 139/ op. 149; Michael Korstick, Klavier; Hänssler Classic CD 93.220 (P 2008).
- (2) Koechlin, Orchesterlieder aus der Zeit 1890–1906, frühe Orchesterwerke, *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes* op. 37; Juliane Banse, Sopran; SWR-Vokalensemble Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; Leitung Heinz Holliger; Hänssler Classic CD 93.159 (P 2005).
- (3) Koechlin, *Les Heures persanes* op. 65^{bis} (Orchesterfassung); Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Leitung Heinz Holliger; Hänssler Classic CD 93.125 (P 2006); eine Aufnahme der Klavierfassung von *Les Heures persanes* op. 65 mit Michael Korstick wird im Mai 2009 als CD 93.246 bei Hänssler Classic erscheinen.
- (4) Koechlin, *Le Docteur Fabricius* op. 202, *Vers la voûte étoilée* op. 129; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; Leitung Heinz Holliger; Hänssler Classic CD 93.106 (P 2004).
- (5) Koechlin, *La Course de printemps* op. 95 (+ *Le Buisson ardent* op. 203/171); Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; Leitung Heinz Holliger; Hänssler Classic CD 93.045 (P 2002).
- (6) Koechlin, *Le Buisson ardent* op. 203/171 (+ *La Course de printemps* op. 95); Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; Leitung Heinz Holliger; Hänssler Classic, CD 93.045 (P 2002).
- (7) Koechlin's Orchesterwerke *Les Bandar-log* op. 176 und *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187 werden im August 2009, interpretiert vom Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR/Leitung Heinz Holliger, bei Hänssler Classic erscheinen.

Literaturhinweise:

Robert Orledge: Charles Koechlin (1867–1950). His Life and Works, harwood academic publishers 1989/1995.

Otfrid Nies: Lexikon-Artikel Charles Koechlin, mit Werkverzeichnis, Notenbeispielen, Bibliographie, Diskographie, in: *Komponisten der Gegenwart*, edition text + kritik, München 1994.

Autor und Redaktion danken Monsieur Yves Koechlin, dem Sohn des Komponisten, und der ganzen Familie Koechlin, sowie dem Archiv Charles Koechlin in Kassel für die freundliche Bereitstellung des Fotomaterials.

Otfrid Nies, 1937 in Giessen geboren, war bis zum Jahr 2000 Erster Konzertmeister beim Staatsorchester Kassel. Seit 1984 hat er in Kassel das ARCHIV CHARLES KOEHLIN aufgebaut, gibt für verschiedene Musikverlage bisher unveröffentlichte Werke Koechlin's heraus, an dem 2001 begonnenen Koechlin-Projekt von SWR Stuttgart und Hänssler Classic mit Heinz Holliger und dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR arbeitet er als künstlerischer Berater mit.



1900.