Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 58

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Heister, Hanns-Werner / Aerni, Heinrich / Baldassare, Antonio

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West
Peter Andraschke und Edelgard Spaude (hg.)
Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1998, 528 S.

ÜBER DIE WESTLICHE DURCHSCHNITTSPERSPEKTIVE HINAUS

Das Spektrum des vorliegenden Bandes mit Beiträgen von 32 Autorinnen und Autoren aus neun europäischen Ländern ist stofflich sehr weitgefächert. Gedacht ist er als Festschrift zum 60. Geburtstag von Primož Kuret, 1985 Initiator der jährlichen musikwissenschaftlichen Symposien in Ljubljana. (Spektrum wie Umfang wären noch breiter geworden, würden – so P. Andraschke und E. Spaude einleitend – die gesondert veröffentlichten musikpädagogischen Beiträge eingerechnet.) Eine verbindende Klammer für das Heterogene ist der Leitfaden der Ost-West-Beziehung, wobei – eine Konkretisierung des relativ abstrakten Rahmens – die jahrhundertelange habsburgische Dominanz bis heute nachwirkende Folgen für böhmische, mährische, slowakische, slowenische usw. Kultur- und Musikgeschichte hat. Weitere, manchmal frappierende Konkretisierungen liefern Beiträge wie z.B. der von H. Herresthal über Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Bartóks in Norwegen oder Vergleiche zu «Kindern in der Musik» bei Schumann, Bizet und Mussorgski u.a.m. Neben einigem wenigem, was von allenfalls speziellem national-, regional- oder lokalhistorischem Interesse erscheint, finden sich zahlreiche neue Einsichten, und immer wieder stösst man auf Personen, Werke oder Sachverhalte, die wiederum zur Vorsicht auch gegenüber den soeben geäusserten Ansichten übers bloss Periphere mahnen. Europa (um vom «Abendland» zu schweigen) ist jedenfalls gerade musikalisch grösser, reicher und differenzierter, als es in «westlicher» Durchschnittsperspektive erscheint. (Dass europäische Musikgeschichte wiederum noch lange nicht Weltmusikgeschichte ist, sei nur der guten Ordnung halber mitvermerkt.) Einen besonderen zweiten Teil bilden thematisch gewissermassen exterritoriale «Texte zur Musikgeschichte» mit Beiträgen über Brittens Vertonung von Hölderlins *Sokrates und Alcibiades*, Stockhausens *Licht*, Richard Benz als Beispiel konservativer Kunstreligion im 20. Jahrhundert, «redenden» Klang als «musikalische Sehnsucht», Goethes *Heidenröslein* interpretiert durch Beethovens Vertonungsfragmente und schliesslich über Pierre Lotis Sprachmusik im Geist und Ton des *fin de siècle*. *(hwh)*

Studien zum musikpädagogischen Werk Paul Hindemiths
Kiwha Kim
Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, 216 S.

HINDEMITH ALS ZWEITER BACH

Für Hindemiths musikpädagogisches Werk eine Lanze brechen zu wollen ist angesichts der schwindenden Präsenz von Hindemiths Namen in der musikalischen Öffentlichkeit ein einleuchtendes Unterfangen, kann aber auch kontraproduktiv sein, wenn nämlich – wie im Fall von Kiwha Kim – jeder Ansatz von Kritik mit renitenter Blauäugigkeit ins Positive verdreht wird. Gleichermassen problematisch ist das fleissige Zitieren selbst am Ende von grösseren Abschnitten, wo eher eine persönliche Stellungnahme der Autorin zu erwarten wäre. Sorgfältig präsentiert sie nebst Hindemiths musikpädagogischen Schriften seine pädagogischen Kompositionen, erläutert die Behandlung der einzelnen Parameter im Hinblick auf den pädagogischen Zweck der Kompositionen und erstellt Tabellen über das Vorkommen von Tonwiederholungen, Parallelen, Unisono- oder Liegetonstellen. In einem Kapitel über die Wirkungsgeschichte von Hindemiths musikpädagogischem Schaffen sucht sie nach möglichen Gründen für dessen Ablehnung, treffender wäre wohl von Nichtbeachtung zu sprechen. Sie nennt dabei den Kontinuitätsbruch durch das Dritte Reich; die Tatsache, dass seine Schüler eigene Wege eingeschlagen haben; und schliesslich die Ablehnung in Adornos Schriften, wobei sie den sozialen Unterschied der beiden thematisiert (im Gegensatz zu Adorno stammte Hindemith aus sozial eher einfachen Verhältnissen). Zudem hat sie deutsche Lehrpläne und Schulbücher auf die Präsenz von Hindemiths Musik hin überprüft und zusammengestellt und beklagt die Tatsache, dass Hindemiths musikpädagogisches Werk heute nur noch «von historischem Interesse» sei (S. 149), wobei sie über die sattsam bekannte Heute-nicht-mehr-selbstverständliche-Kooperation-von-Lehrenden-und-Lernenden lamentiert. Die Praxis zeigt allerdings, dass sich Hindemiths Lehrstücke im Schulmusikunterricht gar nicht spielen lassen, da viele Schüler und Schülerinnen gar kein oder ein ungeeignetes Instrument spielen. Der Schulmusikunterricht braucht ausserdem nicht durch spezielle pädagogische Kompositionen gerettet zu werden. Er befindet sich nämlich gar nicht in Gefahr, hat seit Anfang der neunziger Jahre vielmehr einen enormen Innovationsschub und eine starke Verbreiterung seines Repertoires erfahren. Sehr aufschlussreich ist die Information, dass Hindemith im ostasiatischen Raum «eine bemerkenswert grosse Rolle spiele» (S. 145), ja sogar «geradezu als zweiter Bach gelte». Einen möglichen Grund für den Kontrast zur «kritischen Atmosphäre» in Deutschland sieht die koreanische Autorin darin, dass die «geographische und geistige Distanz, welche die in der Heimat herrschenden Fehldeutungen nicht bis Asien durchdringen liess, dort eine ungetrübte Wahrnehmung seines genialen Lebenswerkes ermöglicht». Erfrischend und erhellend hingegen sind die Erlebnisberichte von ehemaligen Schülerinnen und Schülern aus der Zeit von Hindemiths Yale-Aufenthalt (1940–1953). Zudem hat Kiwha Kim 1993 selbst Gespräche mit mindestens vier ehemaligen Bekannten und Schülern von Hindemith geführt (S.150/151), lässt deren Aussagen allerdings nur in einzelnen Nebensätzen in den Text einfliessen. Seine Schüler müssen ihn geliebt haben. Doch ist solcher Enthusiasmus an die Person gebunden, und es wäre zwecklos, ihn mit Hilfe von Kompositionen auf neue Generationen übertragen zu wollen. *(ae)*

«Die Zeiten sein so wunderlich…» Karl Amadeus Hartmanns Oper «Simplicius Simplicissimus»
Rüdiger Behschnitt
Zwischen/Töne Bd. 8; von Bockel Verlag, Hamburg 1998, 120 S.

LAKONISCH UND APODIKTISCH

Zeichnung zu «Simplicius Simplicissimus»

Dem Werk von Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) wird leider noch heute von der musikwissenschaftlichen Forschung nicht jene Beachtung geschenkt, die es ohne Zweifel verdient hätte. Schon deshalb ist man für die von Rüdiger Behschnitt vorgelegte Werkmonographie zu Hartmanns früher Kammeroper *Simplicius Simplicissimus* (Originalfassung 1934/35; Neufassung 1956) dankbar, deren Text von Hermann Scherchen auf den Anfangskapiteln von Grimmelshausens Roman *Der abentheurliche Simplicissimus teutsch* (1668 erschienen) basiert. Das geringe Interesse bzw. das Desinteresse am Werk Hartmanns hat unterschiedliche Ursachen: Zum einen in der zum Teil fehlenden Bereitschaft, für ein Werk, aus dem immer wieder Anklage gegen politische Unterdrückung spricht, adäquate Analysemodelle zu entwickeln, die sich nicht in blossen Simplifizierungen bzw. in der Reduktion auf die Chiffre «politische Musik» erschöpfen; zum anderen tat sich die musikwissenschaftliche Forschung von jeher schwer mit Komponistinnen und Komponisten, die sich einer eindeutigen Rubrizierung verweigern (das prominenteste Beispiel ist wohl Mendelssohn). Unbeirrt ging Hartmann seinen Weg, ohne zu fragen, ob das, was er komponierte, der Moderne entspreche oder nicht. Unbeirrt hielt er in seinem Komponieren an Gattungstraditionen auch noch zu einer Zeit fest, in welcher die meisten Komponistinnen und Komponisten ängstlich davor zurückschreckten. Unbeirrt und ohne Berührungsängste schloss er ästhetisch und kompositionstechnisch fast nahtlos an Traditionen des 19. Jahrhunderts an, vor allem innerhalb des sinfonischen Schaffens, und entwickelte diese weiter, selbst noch nach 1945, als andere Komponistinnen und Komponisten sich längst schon in «Aufbruchs-» bzw. «Zertrümmerungsideologien» übten, um nicht irgendwie in Verruf zu geraten. Trotzdem: so sehr man Behschnitts Arbeit auch begrüssen mag, eine gewisse Enttäuschung bleibt nach der Lektüre zurück. Vor allem hinsichtlich der aus der musikalischen Analyse gezogenen Schlüsse ist man oft ratlos. So werden beispielsweise die Anklänge an Strawinsky oder die Borodin- und Prokofiew-Zitate in der Ouvertüre einfach damit erklärt, dass in ihnen Hartmanns «Sympathie für die noch junge Sowjetunion zum Ausdruck» (S. 57) komme. Das ist nicht nur lakonisch, sondern auch ziemlich apodiktisch. Und anstatt eigene Erklärungen zu entwerfen, beruft sich der Autor zu oft und leider zu gern auf den Zitatenschatz der bereits vorliegenden Sekundärliteratur. Ganz anders verhält es sich bei dem die Werkmonographie einleitenden Essay von Hanns-Werner Heister, *1933, 1648, 1525: Hartmanns Gryphius-Kantate «Friede Anno 48» als Nachhall der «Simplicissimus»-Oper,* in dem die Koordinaten für die daran anschliessende Werkmonographie gelegt werden. Deutlich wird hier umrissen, dass bei Hartmann die aktuellen politischen Bezüge den musikalischen Werken nicht als blosse Chiffren aufgesetzt sind, sondern zu ihrer Ästhetik gehören, indem Alternativen sowohl durch Sujet, Material und musikalische Sprache artikuliert werden. Man kann es nur bedauern, dass die Werkmonographie die in Heisters Essay aufscheinende Chance kaum genutzt hat. Trotzdem ist sie ein wichtiges Buch insofern, als es der Hoffnung Nachdruck verleiht, dass man sich in Zukunft vermehrt um das Werk Hartmanns bemüht. *(aba)*

Studien zur Wiener Schule 2
Friedrich C. Heller (hg.)
Studien zur Musikgeschichte Österreichs Bd. 6; Peter Lang, Frankfurt am Main 1997, 319 S.

ZWISCHEN DEKADENZ UND FORTSCHRITT

Der Band vereinigt drei Arbeiten und bildet die Fortsetzung des 1996 erschienenen Bandes *Studien zur Wiener Schule 1.* Der erste Beitrag (Christoph Penteker, *Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers)* geht der viel diskutierten Frage nach den aussermusikalischen Gehalten in Mahlers Musik nach – eine Diskussion, die nicht zuletzt von Mahler selbst mit seinen zum Teil widersprüchlichen Äusserungen über die Bedeutung biographischer Momente in seinem Schaffen initiiert wurde. Ausgehend von der durch Umberto Eco vermittelten Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce, spürt Penteker in einer detaillierten Analyse der semantischen Struktur von Mahlers *Sechster Sinfonie* und der *Kindertotenlieder* nach und unterzieht sie einer eigenen Deutung. Das Augenmerk gilt dabei immer der Musik, dem Werktext, und nicht ihrem Paratext, wie Eco das Geflecht an zusätzlichen Informationen nennt, die ein Werk umgeben. Dabei gelingt es Penteker aufzuzeigen, dass die semantische Kraft der Motive und Themen bei Mahler jenseits aller chiffrenartig aufgesetzten Programmatik liegt; vielmehr sind die Motive und Themen derart in den Werktext integriert, dass sie sich nur unter Verlust der ästhetischen Integrität des Werkes aus ihm herauslösen liessen. Die Arbeit von Susanne Pusch, *Die Rezeption der Schönberg-Schule in der Zeitschrift «Die Musik»,* beschäftigt sich mit der Rezeptionsgeschichte der Werke des Schönberg-Kreises in der erstmals 1901 erschienenen Berliner Musikzeitschrift während der zwanziger Jahre. Die Zeitschrift spielte damals eine entscheidende Rolle in der Diskussion um Neue Musik, auch wegen ihrer Mitarbeiter, wozu unter anderem Paul Bekker, Hans Heinz Stuckenschmidt und Willi Reich gehörten. Puschs Arbeit belegt aufgrund einer sehr detaillierten Analyse, wie Kategorien und Begrifflichkeiten der musikalischen Rezeption und Kritik im Kontext der Beurteilung von Werken der Wiener Schule zunehmend in Bedrängnis gerieten und wie sich ein ästhetisches Konzept herauszubilden begann. Darin akzentuierte sich zwischen den Kategorien Dekadenz und Fortschritt eine gewisse «Orientierungslosigkeit», auf die Schönbergs Äusserungen, wie die Autorin zeigt, kaum klärend wirkten. Der dritte Beitrag (Sylvia Sagmeister, *Uraufführungen und Wiener Erstaufführungen der Werke von Schönberg, Webern, Berg)* liefert unverzichtbare Daten über die Ur- und Wiener Erstaufführungen von den Werken der drei Hauptrepräsentaten der Wiener Schule, die mit Angaben zu Aufführungsorten und Ausführenden ergänzt sind. Auffallend ist, dass bei vielen Werken gerade die Wiener Erstaufführung nicht eruiert werden konnte, und man wäre der Autorin für einen Hinweis dankbar gewesen, weshalb gerade diese allem Anschein nach so unvollständig dokumentiert sind. *(aba)*

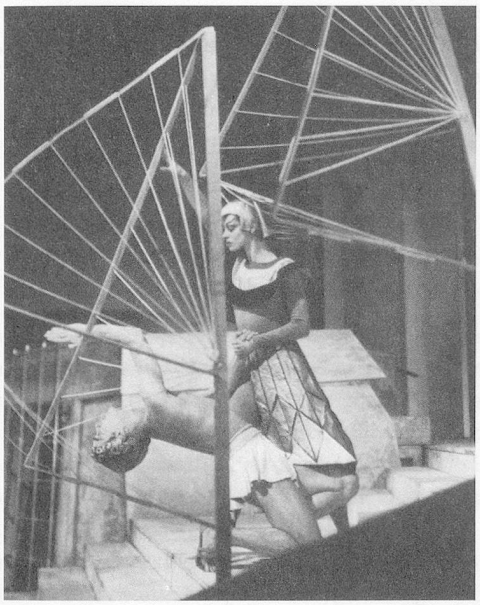
Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings
Christian Detig
Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 201; Gustav Bosse Verlag, Kassel 1998, 403 S.

REAKTIONÄRER KULTURPOLITIKER

Max von Schillings (1868–1933), 1912 nobilitiert, ist heute – so zitiert auch Detig weitgehend zustimmend – «‹beinahe zu Recht vergessen›». Der notorische Wagner-Epigone galt vor 1914/18 und noch bis Mitte der zwanziger Jahre nach Strauss und mit Pfitzner als einer der «führenden Opernkomponisten Deutschlands» (so Detig), freilich eben schon damals nur in bezug auf den Mainstream. Heute sind allenfalls noch der einstige Sensationserfolg *Mona Lisa* sowie das *Hexenlied* (nach Ernst von Wildenbruch), ein eindrucksvolles Melodram, einigermassen bekannt. Einigermassen bekannt ist allerdings auch von Schillings reaktionäre Politik als Intendant in Berlin (1918–25) sowie seine Handlangerdienste für die Nazis als Präsident der *Preussischen Akademie der Künste* bei deren «Säuberung». Selbst wenn er kein «früher und begeisterter Sympathisant der Nationalsozialisten» war, so Detig, so war er doch «antijüdisch eingestellt», also eben doch ein Antisemit. Und der Parteinahme für die Nazis war darin wie in Wilhelminismus und Deutschnationalismus durchaus ein breiter Weg gebahnt – Schillings starb dann, noch Schlimmeres sozusagen vermeidend, bereits am 24. Juli 1933. Detig versteht es in seiner umfangreichen Monographie, ohne viel Apologetik die Grundzüge der Musiksprache und Idiomatik, die Gehalte der Werke sowie biographische und ideologische Haltungen von Schillings plastisch und sinnfällig darzustellen – im übrigen sprachlich sogestalt, dass die Lektüre zu einem ausgesprochenen Vergnügen wird (abgesehen freilich vom dargestellten Inhalt, der das Gegenteil ist und einmal mehr ein Stück deutsche Misere zu Bewusstsein bringt). *(hwh)*

Essays zur Musik
Michael Tippett
Schott, Mainz 1998, 415 S.

EIGENER WEG



Szenenbild aus einer Tippett-Oper

Michael Tippett (1905–1998) stand jahrelang im Schatten Benjamin Brittens, der im Musikleben Grossbritanniens von Anfang der 1950er Jahre bis zu seinem Tode wie ein Koloss dastand. Ob als Komponist, Dirigent, Pianist, Liedbegleiter oder als Organisator – in allen diesen Sparten schien Britten übermässig begabt zu sein. Und trotz seines Pazifismus und seiner Homosexualität – diese damals notabene noch illegal – hat er einen bei einem Musiker wohl nie zuvor erlangten Grad von gesellschaftlicher Akzeptanz erreicht und wurde sogar gegen Ende seines Lebens zum Baron ernannt. Tippett war ebenfalls homosexuell und Pazifist, musste aber – anders als Britten – für seinen Pazifismus ins Gefängnis (wo er übrigens anlässlich eines Liedrezitals von Britten und Pears umblättern durfte). Er komponierte Opern, die jedoch nie die Popularität von Brittens *Peter Grimes* oder *The Turn of the Screw* erlangten. Tippett dirigierte auch, jedoch fehlte ihm dabei die brittensche Brillanz. Um so erstaunlicher ist es also, dass Tippett stets seinen eigenen Weg zu gehen wusste und nie der Bitterkeit oder Resignation verfiel. Nach Brittens relativ frühem Tod erlangte Tippett mit über siebzig Jahren endlich die Anerkennung, die seine Musik in der Tat verdiente. Anders als Britten – der kein Meister der englischen Sprache war und sich selten öffentlich über seine Kunst äusserte – hat Tippett regelmässig zur Feder gegriffen, um seine Gedanken über sich, seine Musik und seine Welt festzuhalten. Nun liegt in deutscher Übersetzung eine breite Auswahl von Tippetts Schriften vor. Neben Ausführungen über Kunst und Gesellschaft im allgemeinen bzw. über den Künstler und sein Publikum gibt es hier Essays über Tippetts eigene Musik und über andere Komponisten (mit Ausnahme von Purcell sind alles Zeitgenossen Tippetts). Als Komponist hat Tippett weitgehend eigene Texte vertont – er war z.B. stets sein eigener Librettist. Er hatte zwar ein breites, aber etwas unverdautes Wissen. Seine Libretti sind sehr ihrer Zeit verhaftet – einmal wird man an die Lehre C.G. Jungs erinnert, ein andermal an das hippiehafte Denken der 1960er Jahre. Tippetts Musik ist fast immer stark genug, um über die Schwächen seiner Libretti hinwegzutäuschen. Seine Prosa hat aber diesen Vorteil der musikalischen Begleitung nicht. So gibt es in diesem Band faszinierende Aperçus, aber auch Stellen, die naiv und banal erscheinen. Wenn er über seine eigene Musik schreibt bzw. über Komponisten, die er selbst kannte – wie etwa Britten –, dann sind seine Aufsätze gehaltvoller und bedeutend interessanter. Wer die Musik Tippetts kennt, wird hier Neues erfahren; wer sie nicht kennt, wird vielleicht Lust bekommen, dieses Manko wettzumachen. *(cw)*

Text and Music in German Operas of the 1920s
Rebekka Fritz
Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, 201 S.

SYNTHETISCH VERSUS DIALEKTISCH

Die Autorin untersucht hier die Beziehung zwischen Text und Musik in der Oper, und zwar zur Zeit des Übergangs von der Tonalität zur Atonalität. Dies tut sie anhand von drei Opern der 1920er Jahre: *Die Ägyptische Helena* von Richard Strauss, *Wozzeck* von Alban Berg und *Von heute auf morgen* von Arnold Schönberg. Sie habe Werke der «prominentesten Komponisten jener Zeit» ausgewählt, schreibt sie, was aber die Frage aufwirft: War denn etwa Strawinsky nicht prominent genug? Man muss auch daran zweifeln, ob es ratsam war, die jeweils schwächsten Musiktheaterwerke von Schönberg und Strauss als Beispiel auszuwählen. Fritz will beweisen, dass die Beziehung zwischen Text und Musik bei Strauss «synthetisch» ist, in der atonalen bzw. der dodekaphonischen Musik hingegen eher «dialektisch». Sie untersucht die formalen Aspekte von Musik und Libretto, weist bei den Wienern auf den Einfluss unter anderem von Karl Kraus hin, hat aber wenig Neues zu sagen. Da es aber kaum Fachliteratur zur *Ägyptischen Helena* bzw. zu *Von heute auf morgen* gibt, bleibt dieses Buch trotzdem fast ohne Konkurrenz. *(cw)*

Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation
Felix Meyer (hg.)
Schott, Mainz 1998, 302 S.

MIKROKOSMOS DER MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS

Durch die Ausstellung von Musikautographen der *Paul Sacher Stiftung Basel* in der New Yorker *Pierpont Morgan Library,* die im Sommer dieses Jahres stattfand, haben zwei Institutionen zueinander gefunden, deren Bedeutung für die Forschung und Wissenschaft kaum überschätzt werden kann. Die – zumindest in US-amerikanischen Zeitrelationen gedacht – fast schon altehrwürdige, 1924 gegründete, aber deshalb kaum verstaubte *Pierpont Morgan Library* beherbergt so manchen Schatz, der Forscherinnen und Forscher in helle Begeisterung zu versetzen mag, unter anderem Manuskripte von Bach und Mozart, aber auch von Mahler, Debussy, Ravel und Webern. Und nicht anders verhält es sich mit der *Paul Sacher Stiftung,* deren Schwergewicht auf der Musik des 20. Jahrhunderts liegt und die sich rühmen kann, Autographe fast sämtlicher Vertreter der Musik des 20. Jahrhunderts zu besitzt, von Bartók, Boulez, Cage, Carter, Dutilleux, Holliger, Honegger, Ligeti, Lutoslawski, Schönberg, Schostakovitsch, Strawinsky, Varèse und Webern, um nur einige zu nennen. Darüber hinaus ist den beiden Institutionen auch gemeinsam, dass sie ihre Existenz letztlich dem unermüdlichen und immer wieder begeisterungsfähigen Förderungs- und Sammlerdrang zweier Männer verdanken: J. Pierpont Morgan auf der einen Seite, Paul Sacher auf der anderen. Des letzteren Wirken als Kunstförderer sowohl in seiner Funktion als Dirigent und Auftraggeber als auch als Gründer der nach ihm benannten Stiftung würdigen unter anderem drei herausragende Beiträge in dem zur Ausstellung erschienenen und von Felix Meyer edierten Katalog (Ernst Lichtenhahn, *Paul Sacher, Conductor and Patron;* Albi Rosenthal, *Paul Sacher and the Tradition of Collecting Music Manuscripts;* sowie Ulrich Mosch, *Between «Magical Encyclopedia» and Research Object: Institutions as Collectors*). Insgesamt ist der Katalog ein eindrückliches Dokument einer Sammlung, die auf ganz unvergleichliche Art und Weise einen Mikrokosmos der Musik des 20. Jahrhunderts in sich vereinigt, nicht im Sinne einer musealen Ansammlung allerdings, sondern, dem Zweck der Stiftung gemäss, als Gegenstand einer lebendigen Forschung. Dankbar ist man dem Herausgeber und den Autorinnen und Autoren, die zu den ausgewiesenen Vertretern ihrer Disziplin gehören, besonders dafür, dass sie nicht einen Katalog konzipiert haben, in dem mit zwei oder drei grundsätzlichen Beiträgen das Ausstellungsthema dargestellt und erörtert wird, die Exponate selbst aber mit einer kurzen und oft nichtssagenden Beschreibung gleichsam abgefertigt werden – eine Unzulänglichkeit, die sich zur Enttäuschung vieler Ausstellungsbesucherinnen und -besucher zunehmend einzubürgern scheint. Ganz im Gegenteil hat man die 141 Exponate ihrer Bedeutung angemessen mit herausragenden und wissenschaftlich seriösen analytischen und textkritischen Beiträgen gewürdigt. Der Katalog gehört ohne Zweifel zu den besten Publikationen zur Musik des 20. Jahrhunderts, die in diesem Jahr erschienen sind. *(aba)*

Moderne Musik nach 1945 (erweiterte einbändige Ausgabe)
Ulrich Dibelius
Piper, München 1998, 891 S.

UNMITTELBARKEIT DER BERICHTERSTATTUNG

Wer eine erweiterte Ausgabe bis zum Jahr 1998 erwartet, wird enttäuscht. Die zwei Bände (*Moderne Musik I 1945 – 1965* und *Moderne Musik II 1965 – 1985*) sind mit dem exakt gleichen Wortlaut wie in den Ausgaben von 1966 und 1988 zu einem einzigen Band zusammengefasst worden, mit den nötigen Anpassungen im Register. Das Format wurde um ein weniges vergrössert und ist so auch besser lesbar und grosszügiger aufgemacht. Die einzige Aktualisierung befindet sich im dritten Teil des nun dicken Bandes mit dem Titel «Ein offenes Feld der Gegensätze». Natürlich hätte man die Sichtweise einiger Kapitel aus der grösseren Distanz neu überdenken müssen. Dibelius begründet aber das Festhalten am ursprünglichen Text mit der Unmittelbarkeit der Berichterstattung. Ihm hat die mangelnde Distanz also derart gut gefallen, dass er die zwei Bände gleich nochmals herausgeben wollte. Hat Dibelius vielleicht realisiert, dass er vieles an seinem alten Konzept hätte ändern müssen, um auf eine gültige Neuausgabe zu kommen? Auf jeden Fall liest es sich komisch, wenn die jetzigen Altmeister im ersten Teil als «junge Generation» bezeichnet werden, im zweiten Teil das Mittelalter als ebenfalls jung und im neuen Teil erneut junge Generationen von Komponisten und Komponistinnen auftauchen. Man hält also ein schon fast «historisches» Lexikon über Neue Musik in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in Händen. Oder ist es einfach überholt? Von einer Neuauflage darf man eine Anpassung an die neuesten Entwicklungen erwarten. Dem versucht Dibelius im dritten Teil gerecht zu werden. Doch sind dreissig Seiten zu wenig, um die letzten dreizehn Jahre (1986–1997) abzuhandeln. Für die jeweils vorhergehenden zwanzig Jahre hatte er noch 379 (Bd. I) und 388 Seiten (Bd. II) gebraucht. Was er im dritten Teil zu sagen hat, ist zwar durchaus lesenswert, rechtfertigt aber die Neuausgabe nicht. Er konstatiert, dass der Zusammenbruch der DDR und das Ende des Ost-West-Konflikts bis jetzt keine oder nur äusserst subtile Konsequenzen auf die junge Komponistengeneration gehabt habe und dass auch die älteren, politisch motivierten Komponisten wie Hans-Werner Henze oder Nicolaus A. Huber nicht auf dieses einschneidende Ereignis reagiert hätten. Die Altmeister seien mit kulturpolitischen Anliegen (Henze: *Münchner Biennale*), mit ihrer Dirigentenlaufbahn (Pierre Boulez) oder mit der Vervollständigung ihrer in der Vergangenheit begonnenen Werke beschäftigt (Stockhausen mit seinem Opernzyklus *Licht*). Luigi Nono, dem Dibelius eine Reflexion dieser politischen Ereignisse noch am ehesten zugetraut hätte, sei schon 1990 gestorben und sein Spätwerk ausserdem eher einer neuen Innerlichkeit zuzuordnen. Frische und ein gewisse Unbekümmertheit ortet Dibelius an der Peripherie Europas: beim Esten Erkki Sven Tüür und beim Finnen Magnus Lindberg, beim Slowenen Uros Roijko oder beim Spanier Mauricio Sotelo. In Frankreich orientiere sich die Mehrheit der jungen Komponisten und Komponistinnen noch immer am Klangideal des *Ircam* und der *musique spectrale*, und schliesslich sei auch in der Mitte Europas die Ehrfurcht vor dem Dreieck *Darmstädter Ferienkurse, Donaueschinger Musiktage* und *Grazer Musikherbst* noch nicht genügend abgeflaut. Gegen Ende des Jahrhunderts glaubt Dibelius die Komponisten sich gegenseitig überbieten zu sehen: in der Wahl exzentrischer Materialien, ausgeklügelter Methodik, spitzfindigster Konstruktionen, hin- und hergerissen zwischen neuer Komplexität und neuer Einfachheit. Der Akademismus der Moderne treibe viele Komponisten in das Fahrwasser des Crossovers, wo zwischen E- und U-Musik nicht mehr klar unterschieden werde und man vor allem auf Akzeptanz bei einem jungen Publikum – gekoppelt mit ökonomischem Erfolg – schiele. Besonders in Amerika herrsche unverkrampfte Offenheit gegenüber allen Musikstilen. In Europa suchten die einen neue Herausforderungen in multimedialen Installationen, wo sie sich immer komplizierteren technischen Abläufen unterwerfen, andere zögen sich total zurück, um in Abgeschiedenheit die Innerlichkeit der Klänge zu erforschen. Fazit von Dibelius: Der Extremismus in der Neuen Musik treibt am Ende des 20. Jahrhunderts die vielfältigsten Blüten. *(om)*

Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel
Friedrich Geiger
Musik im «Dritten Reich» und im Exil; von Bockel Verlag, Hamburg 1998, 328 S.

ZWISCHEN SPRECHGESANG UND ORATORIUM

Ellen Widmann, Paul Gergely, Wladimir Vogel

Friedrich Geiger legt mit seinem Buch eine umfassende Darstellung und auch späte Würdigung des Hauptwerkes von Wladimir Vogel vor, der 1939 aus Deutschland vertrieben wurde und in die Schweiz kam. Wie viele andere Exilkomponisten kämpfte auch Vogel zeitlebens mit dem Bruch in seiner Biographie, den ihm das Nazi-Regime auf dem Höhepunkt seiner Karriere aufzwang. Sein Hauptwerk, die sieben *Dramma-Oratorien*, ist in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine singuläre Erscheinung und entzieht sich der Zuordnung zu einer Hauptströmung. Mit dem *Dramma-Oratorium* hat Vogel eine Mischform zwischen Sprechgesang und Oratorium geschaffen, die ganz auf eine szenische Darstellung verzichtet. Die Wurzeln zu dieser neuen Gattung reichen bis in seine ersten Lebensjahre in Russland zurück. Schon in der russischen Volksmusik entdeckte Vogel die «chorogoboku» (eine Art schneller, rhythmischer Sprechgesang), der sich deutlich von den gesungenen Stellen abhebt. Vogels Kunstverständnis war weniger technischer als gesellschaftlicher Art, und dem Serialismus der fünfziger Jahre hielt er das Klassizitätsprinzip Busonis entgegen, dessen Schüler er war. So wurde er nach dem Krieg von der Darmstädter Avantgarde nie wirklich in ihre Reihen aufgenommen und war ab 1960 als Komponist mehr und mehr isoliert. Das erklärt vielleicht auch, weshalb über Vogel neben einer Monographie von Hans Oesch (1967) bis jetzt keine grösseren Publikationen erschienen sind. Friedrich Geiger schliesst hier eine Lücke. Erstmals hatte der Autor Zugang zum Nachlass Vogels und konnte zahlreiche Zitate aus unveröffentlichten Briefwechseln verwenden, was den biographischen Teil zum bisher umfassendsten macht. Die sorgfältige Analyse der sieben Dramma-Oratorien von *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* bis zu *Gli spaziali,* die über ein knappes halbes Jahrhundert verteilt entstanden sind, gibt zur Hoffnung Anlass, dass deren Bedeutung vermehrt wiedererkannt wird und dass die Werke dadurch auch wieder zur Aufführung gelangen. Bezeichnenderweise stammt diese Publikation nicht aus der Schweiz, wo Vogel den grössten Teil seiner Werke geschaffen hat – wie üblich erkennt man die Schätze im eigenen Land erst, wenn ausserhalb der Grenzen darauf hingewiesen wird. *(om)*

Hypothesen zur musikalischen Kreativität unter Berücksichtigung psychodynamischer Aspekte der Pathographie bei Gustav Mahler
Martin Flesch
Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 11; Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, 161 S.

AUS ZWEITER HAND

Ein merkwürdiges Buch: der auftrumpfende Dilettantismus. Charakteristisch ist die Interpretation von Mahlers bekanntem kindlichem Berufswunsch «Märtyrer»: «[...] abgesehen von der Bereitschaft zum Leiden [...] führt ein Martyrium meist zum Tode.» Ähnliche von tiefer psychologischer und musikalischer Einsicht zeugende Truismen finden sich zuhauf. Tiefenpsychologische bzw. von der Psychoanalyse derivierende Theorieansätze werden schülerhaft mit Zitatklitterungen referiert. Partituren zitiert Flesch grundsätzlich nur aus zweiter Hand (nach G.-A. Albrecht, von dem er auch die überaus fragwürdigen Grundzüge der Werkinterpretation übernimmt). Mehr oder minder graphisch aufgedonnerte Tabellen bzw. Schemata sind von eher geringem Erkenntniswert und entsprechen etwa demjenigen bei einem Überblick übers symphonische Oeuvre bzw. die «Todesthematik in Mahlers Sinfonien»: «Höhepunkt und Finale fallen zusammen.» Wer hätte das gedacht. Es bleiben als Gebrauchswert einige biographische Daten vor allem aus medizinischer Sicht (der Autor ist Arzt für Psychiatrie, Psychotherapeut, D-Kantor), die als solche nicht neu, aber hier übersichtlich zusammengestellt sind. *(hwh)*

Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung
Gerhard Splitt
Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1998, 345 S.

MOZART ALS EKLEKTIKER

Eine wichtige Grundlage und Rahmenbedingung für Splitt ist die Verbindung von (Wiener) «Klassik» und Aufklärung, die er – zu Recht – näher als üblich aneinanderrückt und zusammensieht. Im ersten Teil seines Buchs rekonstruiert er systematisch, ausgehend vor allem von Mozarts eigenen Ausführungen anhand des *Idomeneo* und der *Entführung*, wesentliche Elemente von Mozarts Opernästhetik – so das Problem des Musik-Text-Primats, der Beziehung zwischen Vers, Reim, Prosa u.a.m. Diese sorgfältige und dichte Rekonstruktion verzahnt er mit zeitgenössischen, im Prinzip eben aufklärerischen opernästhetischen Theoremen und Ansätzen zwischen Batteux und Börne, d'Alembert und Arteaga, Voltaire und Wieland u.a.m. Er gewinnt dadurch eine historisch wie logisch weiträumige Perspektive, die Mozarts von den Errungenschaften seiner Zeit geprägte Individualität ins rechte Licht rückt und falsche Spezifizierungen zu vermeiden hilft. (Der von Splitt manchmal etwas überstrapazierte Begriff des «Eklektischen» trifft jedenfalls einen der entscheidenden Punkte.) Splitt neigt gelegentlich in Formulierungen (nicht in der Sache) dazu, das «Prima la musica...» etwas mechanisch-konventionell zu Ungunsten der «parola» zu akzentuieren und damit den Primat des Musikalisch-Dramatischen aus dem Auge zu verlieren; auch nimmt er bei Mozarts Hanswurstiaden, obwohl er sie in Exkursen behandelt, die einschlägigen Untersuchungen von G. Scheit hierzu (die noch etwas weitergespannte Bezüge zeigen) merkwürdigerweise nicht zur Kenntnis. Das beeinträchtigt allerdings kaum den Nutzen seiner Untersuchungen, die einen wichtigen Beitrag zu Mozarts Ästhetik wie überhaupt zur Musikanschauung im Spätabsolutismus bilden. Die ebenfalls dichten und eindringlichen Überlegungen zu *Così fan tutte* im abschliessenden, weitaus kürzeren zweiten Teil sind eine im Prinzip gelungene Probe aufs Exempel. *(hwh)*