Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 61

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Dümling, Albrecht / Keller, Christoph / Steiner, Christoph

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

Der Musikroman. Ein anderer Blick auf die Symphonie
Hans-Klaus Jungheinrich
Residenz-Verlag, Salzburg und Wien 1998, 239 S.

AUS ADAMS RIPPE

Symphonie und Roman, auch Symphonie und Drama hat man gerne miteinander verglichen. Richard Wagner sah in den Symphonien seit Beethoven einen so starken Zug zum Inhaltlichen, dass er forderte, sie durch das Musikdrama zu ersetzen. Nach ihm haben Theoretiker wie Adorno, Dahlhaus, Danuser oder Floros diese Zusammenhänge reflektiert, ohne ihnen allerdings zusammenfassend nachzugehen. Aus einer Randposition abseits der Musikwissenschaft nähert sich nun Hans-Klaus Jungheinrich dem Thema. Alle Vorgenannten übergehend nahm er den Finnen Pehr Henrik Nordgreen zum Ausgangspunkt, der 1993 zu seiner Dritten Symphonie anmerkte: «In der Musik erzähle ich nicht eine Geschichte, sondern ich erzähle, wie das Erzählen vor sich geht.» Entsprechend entdeckt der Frankfurter Musikredaktor das Romanhafte von Symphonik nicht in ihren «Inhalten», sondern in ihrer Erzählstruktur. Überraschend lässt er dabei neben dem Komponisten auch das Orchester als «Erzähler» hervortreten. Obwohl er Rimsky-Korsakows *Scheherazade* als erstes Beispiel für romanhafte Musik heranzieht, fällt der weitgehende Verzicht auf programmmusikalische Deutungen auf. Nicht nur die Studien von Harry Goldschmidt und Constantin Floros bleiben unerwähnt, sondern leider auch die durch Hans Werner Henze angeregten Arbeiten zur musikalischen Semiotik und die in diesem Zusammenhang wesentlichen Schriften von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser zur musikalischen Prosa. Als wichtigstes «Erzählprinzip» wird vielmehr die Sonatenform expliziert, ihre Abfolge von Exposition, Durchführung und Reprise, sowie die Bipolarität der Themen, die mit der Polarität der Geschlechter verglichen wird. Zur Begründung dafür, dass dem vorwärtstreibenden «männlichen» Thema meist das eher passive «weibliche» Thema folgt, muss die Schöpfungsgeschichte herhalten: «Die biblische Eva entstand aus einer Rippe Adams.» Man hätte sich Belege für die musikgeschichtliche Gültigkeit dieser These gewünscht, zumal auch später (etwa im Zusammenhang mit Bruckner) solche geschlechtsspezifischen Deutungen der Sonatenform herangezogen werden.

Skizzenhaft und knapper als in jedem Konzertführer beschreibt Jungheinrich subjektive Hörerfahrungen, damit zu eigenen Entdeckungen herausfordernd. Ihn interessieren gemeinsame «Schreibweisen» von Musik und Literatur. Die Symphonien Gustav Mahlers lassen ihn beispielsweise «an eine Mischung von Franz Kafka, Heinrich Mann und Karl May», jene Furtwänglers an Julien Green denken. Es ist in der Tat ein «anderer Blick», wobei Haydn grössere Prominenz erhält als Mozart. Erhellend sind beispielsweise Vergleiche von Hör- und Lesetempo oder der Blick auf «letzte Symphonien»: Henzes Siebte und Neunte stehen hier einleuchtend als «persönliche» und «offizielle» Versionen des Abschieds nebeneinander. In ebenso eigenwilliger wie weitherziger Auswahl (ironische Seitenhiebe treffen allenfalls Boulez und Theodorakis) begegnen Komponistennamen wie Richard Wetz, Havergal Brian, Ludolf Nielsen oder Kalervo Tuukkanen, während andererseits die Symphoniker Gösta Nyström, Dag Wirén, Günther Kochan, Isang Yun, Peter Maxwell Davies oder Friedrich Goldmann fehlen. Überraschend erhalten sogar Gija Kancheli und Peteris Vasks grösseren Raum als Alfred Schnittke. Die bleibende Aktualität der Gattung geht für Jungheinrich vor allem aus dem symphonischen Schaffen Allan Petterssons hervor, den er als «Grosssymphoniker» unserer Zeit nur noch mit Schostakowitsch vergleicht. *(ad)*

Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez
Robert Nemecek
Kölner Beiträge zur Musikforschung (hg. von Dietrich Kämper), Bd. 200, Gustav Bosse Verlag, Kassel, 206 S.

ÜBERAUS GELEHRIGER ELEVE

Den ersten Gehversuchen eines Genies nachzuspüren, ist immer spannend. Wer erwartet denn schon die kompositorischen Anfänge von Pierre Boulez in einem *Variationenzyklus* «von grösster Schlichtheit» oder einem *Allegro vivace* mit «trivialer, im sentimentalen Ton verhaftete[r] Themengebung»? Beide Klavierstücke stammen aus dem Jahr 1942, dürften für den hauseigenen Salon entstanden sein und sind als Fragmente im Nachlass des Komponisten zu finden. In rascher Folge durchläuft der überaus gelehrige Eleve – er lässt sich in Harmonielehre, Musikanalyse und Kontrapunkt, nicht aber in Komposition unterrichten – in den folgenden Klavierwerken die Stationen der neuen musikalischen Entwicklung. Bereits 1946 stellt er mit der *1. Klaviersonate* und der *Sonatine für Flöte und Klavier* seine ersten gültigen Werke vor. Robert Nemecek macht es sich zur Aufgabe, diese Zeitspanne (1942–1946) anhand knapper biographischer Abrisse und ausführlicher Analysen der erhaltenen, teilweise zunächst noch veröffentlichten, später aber zurückgezogenen Klavierwerke zu erhellen. Sehr detailliert zeichnet er nach, wie sich Boulez die Prinzipien des chromatischen Tonsatzes bis hin zur Zwölftontechnik sowie die Gestaltung komplexer Rhythmen aneignet. Verdienstvoll sind dabei insbesondere die Querverweise auf Werke und Methoden von u.a. Milhaud und Jolivet, die ihm als Modelle dienten. Sicher zu Recht sieht Nemecek «die für den Fortgang des musikalischen Denkens der 40er und 50er Jahre relevanteste Leistung von Boulez [...] in der Synthese der additiven rhythmischen Syntax Strawinskys und Messiaens mit der Zwölftontechnik». (196) Die These, das Frühwerk entwickle sich kohärent zum späteren Schaffen, erscheint dagegen problematisch und lässt sich erst an den ab 1944 geschaffenen Werken belegen. Mit diesen Werken beschäftigt sich der zweite Teil, der eigentliche Hauptteil der Untersuchung, der anlehnend an Zofia Lissa die «Technik des Klangzentrums» vorstellt. Der dritte Teil verknüpft diese mit der durch René Leibowitz vermittelten Zwölftontechnik. Gerne würde man hier mehr über die konkrete Umsetzung der beschriebenen Techniken im Werk erfahren. Die Formübersichten sind leider zu schematisch und beschränken sich auf A-B-A-Formen oder abgewandelte Sonatenhauptsatz- und Variationsformen. Im Detail bleibt die als Dissertation entstandene Arbeit zuweilen ungenau. So bezieht sich Nemecek etwa auf ein unveröffentlichtes Gespräch von Boulez mit Sylvie Nussac (ungefähre Datierung 1970), das

sich in der Boulez-Sammlung der Paul Sacher Stiftung findet. Ein in der Bibliographie des New Grove erwähntes Interview von Boulez mit M. Cotta und S. de Nussac aus dem Jahre 1970 wird von Nemecek aber nicht einmal erwähnt, so dass offen bleibt, ob diese beiden Texte miteinander in Beziehung stehen. Insgesamt wird, wer sich intensiver mit dem Frühwerk von Boulez auseinandersetzen will, das Buch gerne als materialreichen Ausgangspunkt zur Hand nehmen. *(cs)*

Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit
Constantin Floros
Arche Verlag, Zürich 1998, 315 S.

FLOROS' FLAIR FÜR GEMEINPLÄTZE

Visionär und Despot. Hamburg 1896.

Der Despot. Wien 1907.

Der Visionär. New York 1909.

An Untersuchungen zum Leben und Werk Mahlers besteht kein Mangel. Floros selbst legt hiermit bereits sein viertes Buch vor, meint aber, die «innere» Biographie Mahlers sei immer noch eine *terra incognita.* Dies dürfte damit zusammenhängen, dass die Methode, von der Biographie aufs Werk zu schliessen, seit den 20er Jahren, wie Floros selbst schreibt, suspekt geworden ist, was ihn aber in seinem Aufdeckungseifer keineswegs anficht. So führt er die Gleichzeitigkeit von Schmerzhaftem und Trivialem auf ein Kindheitserlebnis zurück: Mahler sei nach einer peinlichen Szene zwischen den Eltern aus dem Haus gelaufen und habe dabei aus einem Leierkasten «O du lieber Augustin» gehört. Der Fakt mag stimmen, aber die Frage bleibt, ob man das wissen muss, um etwa das Nebeneinander von Trauermarsch und Kurkapelle im 3. Satz der I. Sinfonie zu verstehen, ob nicht etwas Allgemeingültiges damit gewissermassen «reprivatisiert», verniedlicht wird. Die Bemerkung Mahlers, dass das äussere Erlebnis Anlass, aber nicht Inhalt des Werkes sei, zitiert Floros zwar, er nimmt sie sich aber nicht zu Herzen. Kommt dazu, dass seine Verbindungen von Biographie und Werk manchmal von kaum überbietbarer Banalität sind, so wenn er feststellt, dass Mahler 1903/4 «anscheinend von tiefsitzenden Ängsten heimgesucht» wurde und seine VI. Symphonie, «deren Finale eine düstere Vision des Untergangs evoziert» (29), komponierte, wobei hier unklar ist, ob von der Seelenlage aufs Werk geschlossen wird oder umgekehrt. An die Qualitäten von Mahlers Musik kommen solche Beschreibungen im Konzertführerjargon niemals heran, sie könnten ebenso gut (oder besser) auf andere, mindere Musik passen. Allerdings scheint präzise musikalische Analyse ohnehin nicht Floros' Stärke zu sein. So spricht er von einem «alterierten verminderten Septakkord» und von der «Substitution der fünften durch die sechste Stufe» (165), ohne für diese merkwürdigen Phänomene Stellen in der Partitur zu bezeichnen. Mahlers «vielfachen» Gebrauch «aussergewöhnlicher (übermässiger und verminderter) Intervalle» (247) würde man ihm dagegen ohne weiteres glauben, aber gerade hier liefert er das Beispiel, welches dann zeigt, dass in den zitierten Takten gerade mal 1 übermässiges und 1 vermindertes Intervall vorkommt – in beiden Fällen ein gewöhnlicher Tritonus.

Da Floros seinem Ansatz entsprechend nicht chronologisch vorgeht, sondern das Material unter psychographischen Titeln gruppiert, kommt es zu zahlreichen Wiederholungen, sogar mehreren wörtlichen Wiederholungen von Zitaten. Die gute alte Unterteilung «Leben und Werk» findet sich freilich auch bei ihm, nur ist sie etwas verschleiert, indem die Werkbetrachtungen unter Motti wie «Der Gottsucher» (für die II. Symphonie u.a.) oder «Humor» (für die «Fischpredigt» und andere Wunderhornlieder) gestellt sind. Reichlich unkritisch ist Floros' Umgang mit den Quellen. Er referiert eine von Alma erzählte Geschichte, nennt sie «nahezu unglaublich» (70), wobei unklar bleibt, ob er sie nun glaubt oder nicht, und unterlässt es, Quellen miteinander zu vergleichen, um deren Glaubwürdigkeit zu untersuchen. Nur gerade einmal wird einem seitenlangen Bericht von Alma über das Mahlersche Eheleben ein widersprechender Satz von Katia Mann angefügt (136/37), wobei Floros auch hier keine Stellung nimmt. Er distanziert sich höchstens durch abschwächende Formulierungen von tel quel kolportierten dubiosen Aussagen. Eine kritischere Haltung würde allerdings erstaunen angesichts von Floros' eigenem Flair für Gemeinplätze, wie etwa: «Die Musik ist voller Semantik» (163), oder: Mahlers gesamtes Liedschaffen sei zwischen Einfachheit und Komplexität angesiedelt (175), was man wohl als musikalisches Pendant zur «Zwei-Komponenten-Theorie» (44) betrachten darf, mit der Floros der Persönlichkeit Mahlers zu Leibe rückt und die er in dessen Posen beim Fotographen hineinliest – siehe Abbildung mit Originalkommentaren, die weitere Kommentare überflüssig machen. *(ck)*

Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus
Gereon Diepgen
Bonner Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 3, hg. von Erik Fischer u. a., Peter Lang, Frankfurt am Main 1997, 372 S.

AKRIBISCHE ENTWIRRUNG EINES TERMINOLOGISCHEN DURCHEINANDERS

Klassizismus, Neoklassizismus, Neuklassizismus, Neuer Klassizismus, Neue Klassizität, Junge Klassizität, Neo-Klassik, Neuklassik, ja sogar Klassik: ein Wirrwarr von Begriffen, die allesamt synonym für zwischen 1920 und 1950 komponierte Musik verwendet wurden. Dem einen galt alles, was auf frühere Musiktraditionen zurückgreift, als «neoklassizistisch» (Friedrich Herzfeld, 1954); der andere schränkte das Schlagwort radikal ein: «Der musikalische Neoklassizismus ist das Werk Igor Strawinskys» (Rudolf Stephan, 1977, Boris de Schloezer folgend, der den Begriff als Übersetzung von «néoclassicisme» 1925 in die deutsche Musikpublizistik einführte). Stravinskij selbst sprach ohne Polemik von «three ‹neo-classic› schools: Schoenberg's [sic!], Hindemith's and my own» (1960). Jede der genannten Etiketten konnte sowohl zustimmend als auch ablehnend gebraucht werden, «je nachdem, ob man den Glanz der klassischen Vorbilder an der als neoklassizistisch bezeichneten Musik wiedererkennen konnte oder ihn als blossen Abglanz denunzierte» (Diepgen, 11). Doch nicht genug des Chaos: Diejenigen, die affirmativ über «Neoklassik» (wie «néoclassicisme» nicht-tautologisch übersetzt werden müsste) schrieben, konnten sie entweder wie Schloezer oder Heinz Tiessen nur in Verbindung mit Innovation und Einmaligkeit sich vorstellen, oder wie Siegfried Günther mit der Forderung nach Aktualisierung der alten Formen und der Tonalität verbinden – also «abstrakter Rückbezug auf das Modell Klassik» versus «Rückgriff auf das historisch konkrete Reservoir Klassik» (17). Kurz: «Neoklassizismus» besagt alles und nichts und taugt jedenfalls herzlich wenig als Epochen- oder Stilbegriff.

Die Durchforstung des terminologischen Dschungels war deshalb vordringlich, zumal es heute schick ist, die Neoklassik als Teil der Moderne zu begreifen (vgl. *Dissonanz* Nr. 49, S. 26–29), und gar ein «Neo-Neoklassizismus» sein reaktionäres Haupt erhebt. Diepgen hat diese Aufgabe in seiner Dissertation vorzüglich gelöst. Obwohl ihm kaum eine Quelle entgangen ist, hat er keine unerquickliche Fleissarbeit geschrieben, sondern das riesige Material souverän und erhellend ausgewertet. Bewundernswert, wie er jede Quelle aus ihren Voraussetzungen her darstellt und sich vorschneller Parteinahme enthält. Nur dort, wo es angebracht ist, nimmt er Stellung: gegen den Nationalsozialismus und dessen Weiterleben in den Musikanschauungen Nachkriegsdeutschlands (261–292). Allerdings hätte er Anpasser wie Strobel und Stuckenschmidt oder Nazis wie Liess, Otto Schumann, Hamel und Müller-Blattau, die nach Hitlers Machtergreifung mit entlarvenden Hymnen reagierten (Strobel, 1933: «Man darf an das Wort des Reichsministers Dr. Goebbels von der ‹stählernen› Romantik der kommenden Kunst erinnern» [271]; Liess, 1938: «Durch die Tat unseres Führers ist ein gefestigtes grosses Deutschland erstanden, das unweigerlich ein neues Europa nach sich zieht» [265]) ruhig deutlicher herausstreichen können, denn ihre Argumente für Neoklassik tönten vor, während und nach dem «Dritten Reich» immer gleich, auch wenn sie sich nach 1945, plötzlich «mutig» geworden, scheinbar davon abwandten. Immerhin verweist Diepgen in längeren Erörterungen auf Hamel, der 1947 das «Gift der NS-Kultur-Propaganda» anprangerte und es ab 1933 doch selbst ausbreiten half (300/268/298–303). Gerne habe ich auch seine alles andere als denunziatorische Darstellung ideologiekritischer Einwände gegen den Neoklassizismus von Hans F. Redlich, Ernst Krenek und Theodor W. Adorno gelesen. Auf der letzten Seite schreibt Diepgen gar: «Mit Adorno gewinnt die Diskussion um die zeitgenössische Musik [1949] eine neue Qualität. Diese [...] hat zwei Effekte: 1. [...] Der Neoklassizismus wird mehr und mehr als historisch überholt angesehen. 2. Infolgedessen verschwindet der Begriff Neoklassizismus [...] aus der musikpublizistischen Aktualität in seiner Eigenschaft als ‹Kampfbegriff› und wird historisch. [...] 1952 konnte Rudolf Stephan kurz und bündig behaupten: ‹Der Neoklassizismus ist heute tot.›» (342) Im übrigen endlich wieder ein Doktorand, der hervorragend zu formulieren weiss, konsequent und korrekt zitiert sowie sehr genau Korrektur gelesen hat (nur einige Asterisken sind an den falschen Ort gerückt, Hanns Eisler ist S. 282 nicht richtig geschrieben, und es wird leider nicht zwischen Binde- und Gedankenstrich unterschieden). Gewiss, ich könnte auf einige Wiederholungen verzichten, mir das jetzige erste Kapitel an einem anderen Ort vorstellen, und das Fehlen eines Registers ist ein unverzeihlicher Mangel, aber das Buch schliesst eine Lücke, die spätestens seit Christoph von Blumröders Untersuchungen über den Begriff «neue Musik» (München 1981) schmerzlich bewusst ist, und dürfte wie dieses zu einem unentbehrlichen terminologischen Standardwerk werden. *(th)*

Being George and liking it! Reflections on the life and works of George Dreyfus on his 70th birthday
Allans Publishing, Melbourne 1998, 150 S.

(ÜBER)LEBENSKÜNSTLER

Der 1928 in Wuppertal geborene, in Australien lebende George Dreyfus ist Entertainer und seine Konzerte sind Shows. Als Komponist von spielerischer Kammermusik, respektablen Symphonien und Opern, populären Kantaten und plakativen Film- und Fernsehmusiken, mit Gelegenheitswerken für Werbespots, methodistische Schulen oder jüdische Vereine passt sich der Deutsch-Australier chamäleonartig sehr verschiedenen Bereichen an. Mit seinem Witz und einer oft rätselhaften Ironie ist er an vielen Orten zuhause. Mit einem rettenden Kindertransport traf er 1939 in Australien ein. Anders als sein deutsch-jüdischer Vater, dem die Anpassung an die neue Umgebung misslang (er starb kaum 50jährig in Melbourne), wurde er zum Überlebenskünstler. Krisen und Fehlschläge machten ihn zum «ever-realistic pragmatist», wie ihn Andrew McCredie, der Doyen der australischen Musikwissenschaft, einleitend charakterisiert. Als Pragmatiker und Abenteurer zugleich gelang dem Fagottisten der Sprung vom komponierenden Autodidakten zum ersten freiberuflichen Komponisten Australiens, der mit *Rathenau* die erste ausserhalb des fünften Kontinents (ur)aufgeführte australische Oper schuf. In der jüdischen Kunst der Anpassung vergleicht sich der unreligiöse Komponist mit Kurt Weill, Erich Wolfgang Korngold, mit Woody Allens Kunstfigur Zelig und (in einem Aufsatz «Gustav and Me») sogar mit Gustav Mahler, dessen Stilpluralismus er spielend übertrifft. Sein Drang zu Popularität, der kaum zu bremsende Stolz auf Pressestimmen und Filmerfolge (das Thema der TV-Serie «Rush» kehrt in dem Sammelband gleich mehrfach wieder) verdeckt hintergründige Trauer um den Verlust des Vaters und der ursprünglichen Heimat. Dies geht vor allem aus den deutschsprachigen Beiträgen von Manfred Brusten und Volker Elis Pilgrim hervor. In der Zweisprachigkeit der ungewöhnlichen, durch Werkliste und Diskographie ergänzten «Komponisten-Festschrift» spiegelt sich ein Leben zwischen den so gegensätzlichen Musikkulturen Australiens und Deutschlands, zwischen denen George Dreyfus mit ähnlich ironischer Virtuosität vermittelt wie einst Heinrich Heine zwischen Deutschland und Frankreich. *(ad)*

Anton Bruckner und die Nachwelt. Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
Christa Brüstle
M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1998, 391 S.

NEUE FÄLSCHUNGEN IN DEN «ORIGINALFASSUNGEN»

Die Funktionalisierung des Werkes von Richard Wagner während des Nationalsozialismus ist seit langem Gegenstand wissenschaftlicher und publizistischer Debatten. Dagegen trat in den Hintergrund, wie sehr damals auch die Musik Anton Bruckners als reine und absolute deutsche Kunst vereinnahmt wurde. Insbesondere diente sie der Legitimation der gross-deutschen Idee sowie der Identifikation mit Adolf Hitler. In der nach 1945 überwiegend österreichisch geprägten Bruckner-Forschung wurden solche Fragen ausgeklammert, bis sie ab 1987 von einzelnen Wissenschaftlern (M. Hansen) und im Rahmen der Ausstellung «Entartete Musik» gestellt wurden. Viele Entscheidungen aus der NS-Zeit wurden so bis heute unreflektiert in die Bruckner-Aufführungen übernommen. Früh verband man mit dem Österreicher deutsch-nationale und antisemitische Ideen (A. Göllerich und K. Lueger) oder verstand ihn als Gegengift zum «entgotteten» Musikbolschewismus (K. Grunsky und A. Heuss). Trotz des Widerspruchs des in Bern wirkenden Ernst Kurth passte sich die Internationale Bruckner-Gesellschaft den Zielen der NSDAP an, was 1937 durch den (politisch motivierten) Festakt in der Regensburger Walhalla besiegelt wurde. Diese Vorgänge lesen sich teilweise wie ein Krimi. Bei der Bruckner-Gesamtausgabe liessen Robert Haas und Leopold Nowak bewusst Verfälschungen zu, um so zwischen einer schwierigen Rechtslage und der Goebbels-Forderung nach reinen und unverfälschten «Originalfassungen» zu lavieren. Nach Ansicht der Autorin wurden bei der Kritik der Erstdrucke die Brüder Schalk und Löwe zu Unrecht der Manipulation verdächtigt. Obwohl Wilhelm Furtwängler, der neue Präsident der Bruckner-Gesellschaft, einen Ausgleich suchte und sich auch dem Umzug der Gesellschaft von Wien nach Linz widersetzte, konnte er den Fortgang der problematischen Gesamtausgabe nicht verhindern. Die facettenreiche und sorgfältig dokumentierte Arbeit, die als musikwissenschaftliche Dissertation an der Freien Universität Berlin entstand, sollte zu einer kritischen Revision des Bruckner-Bildes, aber auch zu einer Überprüfung der gängigen Aufführungspraxis führen. *(ad)*

Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts
Annette Kreutziger-Herr (Hg.)
Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 15, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998, 437 S.

DER BLINDE FLECK DER EIGENEN WAHRNEHMUNG

Was das Andere sei? Diese Frage ist, zeigt sich das Andere nicht gerade handfest in politischem Sinne, nicht einfach zu beantworten. Zu oft liegt das Andere da, wo es nicht erwartet wird. Selten ist das Andere das, was gerade dafür gehalten wird, sondern viel eher das, was abwegig und vergessen irgendwo liegen geblieben ist, der blinde Fleck der eigenen Wahrnehmung eben. Wer es finden will, muss über ein feines Gespür und lange Erfahrung verfügen, braucht alle Tugenden eines Fährtenlesers, sonst wird er oder sie die Spuren des Anderen nicht zu deuten wissen, ja nicht einmal zu erkennen vermögen. Annette Kreutziger-Herr machte sich zusammen mit 22 MitstreiterInnen auf die Suche nach dem Anderen in der Welt der Musik.

Der Band gliedert sich in drei Teilbereiche. Zu Beginn, «Auf dem Weg zum Anderen», werden auf 164 Seiten grundsätzliche Fragen anhand konkreter Beispiele aufgeworfen. Vladimir Karbusicky etwa stellt «den Exotismus der Absurdität» anhand der *Vier Lieder nach Worten chinesischer Poesie* des tschechisch-jüdisch-deutschen Komponisten Pavel Haas (1899–1944) vor. Er zeigt auf, wie Haas in chinesischer Poesie Eigenes entdeckt und seine Situation – ein «Leben auf Abruf in Theresienstadt» – chiffriert darstellt. Thomas H. Krumm stellt die Musikphilosophie Vladimir Jankélévitchs vor, dessen Denkstil «ästhetischen Prinzipien der Musik entlehnt» sei, womit er sich in deutlichem Gegensatz zu Adorno befinde. (67) Frank Harders-Wuthenow gräbt sich anhand der Schreker-Rezeption Adornos genüsslich in dessen Psyche ein. «Adorno bewies mit der abwehrenden Geste gegenüber Schreker weniger die Beherrschung seines Metiers als die Beherrschung seiner Triebwelt.» (88) Da Schreker in seinen Opern «die männliche Identitätskrise» zum Thema gemacht habe, greife Adorno aufgrund «seiner eigenen, unversöhnt gebliebenen ‹Weiblichkeit›» zu einer tendenziösen und fantastischen Argumentation, um Schreker zu verdammen. Der Aufsatz ist spannend da, wo er einen absolut geführten ästhetischen Diskurs auf dem Boden realen Zeitgeschehens verankert. Das Bewusstsein des Andersseins allerdings – die Idee etwa, er könnte als Zwerg auf den Schultern eines Riesen stehen – liegt dem Autor ziemlich fern. Britta Sweers beschäftigt sich auf erhellende Weise mit dem «Musikethnologischen Denken in der Historischen Musikwissenschaft». Sie benutzt das Andere nicht bloss als interessanten, da unbekannten Forschungsgegenstand, sondern als reflexives Instrument, mit dem der eigene Ansatz konstant hinterfragt werden kann. Gegenüber Ansätzen, die «das fremde Denken abermals durch das eigene» ersetzen, ist sie hellhörig. (155)

Der zweite Teil begibt sich auf 128 Seiten «auf Spurensuche im 19. Jahrhundert». Fündig wurden die Autorinnen bei Fragen der Weiblichkeit und der Idee einer nationalen Musik. So zeigt Marie-Agnes Dittrich etwa auf, wie sehr eine «von Beethovens ‹heroischem Stil›» geprägte Musikkultur (191) gegenüber einem Anderen, «Franz Schubert, dem Österreicher», ins Schlingern gerät und sich abenteuerlicher Argumentationen bedient. Gisela A. Müller beleuchtet mit Hilfe des Begriffs «Alter Ego» das komplexe Verhältnis der Mendelssohn-Geschwister Fanny und Felix. Zu guter Letzt wird auf 105 Seiten «Das Andere im 20. Jahrhundert» behandelt. Gesucht wird bei Lili Boulanger, Edgard Varèse, John Cage, Leonard Cohen, Younghi Pagh-Paan, Manfred Stahnke und Dodo Schielein. Je näher das Andere in der unmittelbaren Gegenwart liegt, desto eher wird es im Handfesten oder im Allgemeinen gefunden, selten aber wird die Kategorie methodisch genutzt. Uwe Sommer sieht in Varèses Musik gleichsam ein Bollwerk des Anarchischen und Systemfeindlichen. Die äusserst «produktive Rezeption seiner Musik» vermittle in ihrem Facettenreichtum «seine ‹Andersheit› authentischer als jeder Versuch der zeit- und ortsgebundenen begrifflichen Bestimmung». (350) Diese Verflüchtigung erhebt Disparatheit zum Massstab; ob aber jeder, der sich auf Varèse beruft, sich auch auf ihn bezieht? Hans-Peter Rodenberg zeigt auf, inwiefern Leonard Cohen durch seine melancholische «Dekonstruktion des auktorialen Ichs […] einem Anderen jenseits des Profanen» Ausdruck verleiht. (367) Charlotte Rosch stellt *Flammenzeichen*, eine Komposition von Younghi Pagh-Paan, als «musikalische Begegnung mit einem ‹ganz anderen Deutschland›» vor. Auf der Suche nach dem Anderen ist so insgesamt ein anregendes Buch entstanden, in dem die Lesenden je nach Interesse sich dem einen oder andern der vielen Themen zuwenden werden. *(cs)*

Jazz als Ereignis und Konserve
Alfred Smudits / Heinz Steinert (Hg.)
Guthmann-Peterson, Musik und Gesellschaft Bd. 25, Wien 1997, 83 S.

DAS PARADOX DES JAZZ

Im Band versammelt sind Beiträge eines Symposiums von 1993 – farbige, manchmal etwas fahrig und al fresco, durchweg auch schlicht zu kurz und daher unausgeführt, aber durchweg lesens- und bedenkenswert. Sie alle kreisen um das paradoxe Problem, dass Jazz als improvisierte Musik aus dem Augenblick heraus entsteht (Proben gibt's freilich schon), andrerseits aber erst durch die Tonträger seinen internationalen Siegeszug erlebt hat, und überdies eben die Fixierung durch technische Medien (audiovisuelle als relativer Fortschritt gegenüber bloss akustischen) erst eine werkanaloge Rezeption und Kontrolle der tatsächlichen Leistungen ermöglicht – Buddy Boldens Riesenton bleibt eben notwendig eine Legende. Das betont vor allem Heinz Steinert («Modelle der Jazzgeschichte: Jenseits von Werk- und Rezeptionsästhetik»). Eine Fetischisierung des Ereignisses ist also verfehlt. Dass wegen seines potentiellen Live-Charakters gerade das Radio (und auch das Fernsehen) adäquate Medien seien, hebt u.a. Ekkehard Jost hervor – auch als blosses «Minderheitenprogramm» erreicht eine Jazz-Sendung mit Grössenordnungen von Hunderttausend im Fernsehen immer noch unvergleichlich mehr Publikum als selbst ein Fussballstadion fasst (so Johannes Kunz). Alfred Smudits parallelisiert als interessanten heuristischen Ansatz technisch-mediale Innovationen mit stilistischen Veränderungen im Jazz, so etwa Radio, elektrische Aufnahme und Tonfilm mit Entstehung des Swing. Einen Dualismus bei Miles Davis benennt Franz Kerschbauer dahingehend, dass die Auseinandersetzung mit neuen Materialien und Verfahrensweisen in Studio-Aufnahmen zu Vorsicht (bis Fadheit) führt, die Improvisationen in Konzerten («Live-Konzerte» ist eine überflüssige Dopplung) dagegen risikofreudiger und in sich innovativer sind. Ein weiteres Paradox schliesslich deutet Georg Haberl an, dass nämlich nur beiher spielende Jazzformationen innerhalb von fiktionalen Filmen (oft) authentischer wirken als dezidierte Jazz-Verfilmungen. *(hwh)*

Die Musik der 20er Jahre. Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Tochs
Markus Brenk
Europäische Hochschulschriften, Reihe Musikwissenschaft Bd. 186, Peter Lang, Frankfurt am Main 1999, 348 S.

AUFGEBLASENES VOKABULAR UND VERBLASENE GEDANKEN

Der Haupttitel zeigt eine Anmassung, die durch den arg akademischen Untertitel allenfalls etwas gemildert wird. Dass «die 20er» hier eine fast rein deutsche Angelegenheit sind, allenfalls «Ausblicke» auf «amerikanische» (d.h. natürlich US- unter Ausschluss von mittel- wie südamerikanischen) Printmediendiskurse und einige Stücke vorkommen, versteht sich als stillschweigende Borniertheit fast von selbst. Wie derzeit üblich, rennt auch Brenk mit viel Getöse weit offene Türen ein, wenn er «die geschichtskonstitutive Bedeutung des Rezipienten […] als zentrale Grösse musikhistorischer Arbeit» behauptet. Solche modisch-konformistische Absage an die Versuche einer objektiven Erforschung und Darstellung musikhistorischer Sachverhalte als Ziel von Musikhistoriographie artikuliert eine Aversion gegen (grosse) «Erzählungen» und liefert dafür sozusagen historiographisches Geplauder des Typs Talkshow. Besonders deutlich wird hier, wie hinter solchen Auffassungen zeitgeistgemässe, heute wie gestern gängige Ressentiments stehen; die entsprechende Umwertung der Werte ist insofern wenig mehr als neu frisierte und «rezeptionsästhetisch» geföhnte «Kleinmeister»-Forschung samt Angst vor objektbezogenen Wertungen, die latent geschäftsschädigend erscheinen. Man gestattet sich aber eine – unreflektierte – Abneigung gegen avantgardefreundliche und mindestens gelegentlich ja auch sachlich durch die Musik gedeckte Werturteile; dabei werden – seltsamerweise implizit doch wertend – anspruchsvollere Alternativen in der Regel abgewertet. Brenks Bemerkungen zur Musik selbst, die sich immerhin auf einigen Strecken finden, bleiben am Materialen kleben.

Brenk setzt «zwei paradigmatische Gegenstandsbereiche» an und meint damit zum einen «Klaviermusik und Jazzdiskurs»; damit ist wohl auch auf «die mögliche heutige kanonische Bedeutung» von Ernst Toch abgezielt. Leider ist entschieden zu bezweifeln, dass just Klaviermusik besonders paradigmatisch für die dominierende Rezeptionsorientierung (wenn's denn nun die sein soll) der 20er-Jahre war (wie wär's mit Schlagern?). Die Oper samt Operndiskussion und «Opernkrise», im «Hauptteil II» behandelt, hat dagegen tatsächlich diesen paradigmatischen Charakter. Beim «Jazzdiskurs», stofflich nicht besonders einleuchtend mit Klaviermusik verknüpft, nennt und kennt Brenk wichtige historiographische Beiträge nicht, etwa die von Albrecht Dümling, Eckart John, Heribert Schröder usw. Der im Prinzip berechtigte Einwand gegen lineare, einsträngige Konstruktionen des Geschichtsverlaufs, bei denen ein «als tautologisch decouvrierbarer Legitimationszusammenhang […] unter Auslassung konkurrierender Aussagen und Ansätze konstruiert wird», fällt hier – wie auch sonst öfter – auf den Autor selbst zurück. Aufgeblasenes Vokabular und verblasene Gedanken bilden ein Amalgam. Schade um so viel Gescheitheit, die doch immer wieder durchblitzt und trotz nachhaltiger Beschränkungen in Ansatz, Ziel und Durchführung reichhaltiges Material vorstellt.

Die neuere Ideologie der Beliebigkeit von Musikgeschichte, die um kein Haar besser ist als die ältere vereinseitigter Linearität, führt durchweg auch zu Ungenauigkeiten im Detail. So etwa zur Behauptung, dass, da es über Schönberg oder Webern mehr «grössere Aufsätze» als kleinere Rezensionen gebe, «der theoretische Anteil der Beschäftigung mit ihnen grösseren Umfang besitzt als die rezeptionsästhetische, unmittelbar hörende Auseinandersetzung». Machen wir's an diesem Punkt einmal genauer. Hinter solchen Sätzen mit stochastisch eingestreuten evokativen Modetermini steht das triviale, ideologisch bedingte antimoderne Vorurteil gegen wie auch immer avancierte, radikale Musik, bloss geschickter verpackt als früher. Die Vorstellung vom «unmittelbaren» Hören ist selber ein irrationalistisches Konstrukt, das die vorgängige historische, soziale, psychologische, mentale usw. Prägung der Wahrnehmung ignoriert; das steht zum subjektiv-idealistischen «Konstruktivismus», der ansonsten als ein erkenntnistheoretisches Hintergrundsrauschen die Arbeit durchwabert, in merkwürdigem Kontrast, ist aber dadurch erklärbar, dass einmal mehr suggeriert werden soll, man befasse sich mit Musik des Typs Schönberg eher «theoretisch» als «sinnlich». Zum zweiten sind Rezensionen so wenig «hörende Auseinandersetzung» wie Aufsätze, sondern schreibende bzw. geschriebene. Zum dritten ist die Verwendung des Adjektivs «rezeptionsästhetisch» in diesem Zusammenhang unsinnig und wiederum bloss durch das Prinzip Aufblasen begründet: Hören von wie Schreiben über Musik ist Rezeption, meinetwegen auch ästhetische; aus dem Geschriebenen (oder, wenn es denn «unmittelbare» «oral history» sein soll, Gesagten), gegebenenfalls auch aus dem Schreiben bzw. Geschriebenen über das Hören von Musik lassen sich rezeptionsästhetische Erkenntnisse gewinnen, am besten aber so, dass nicht nur auf intrinsische Konsistenz geachtet wird, sondern zugleich auf Kohärenz mit und Adäquanz an näherem und weiterem Kontext zwischen Musikproduktion und Zeitgeschichte. *(hwh)*