Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 69

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Keller, Christoph / Steiner, Christoph / Hinrichsen, Hans-Joachim

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

«Richard Strauss – Karl Böhm. Briefwechsel 1921–1949»,
Martina Steiger (Hg.)
Schott Musik International, Mainz 1999, 512 S.

GRENZENLOSE VEREHRUNG

Karl Böhm auf der Titelseite der Allgemeinen Musikzeitung 1931

Der Hüllentext preist den Briefwechsel von Richard Strauss und Karl Böhm als «beredtes Zeugnis einer aussergewöhnlichen Künstlerfreundschaft» an, aber das Aussergewöhnliche an dieser Künstlerfreundschaft ist höchstens, dass Kunst in ihrer Korrespondenz kein Thema ist. Es geht fast ausschliesslich ums Opernbusiness. Strauss kann nie genug kriegen an Aufführungen eigener Werke; Böhm berichtet, mit wem er wieder was so grossartig gemacht hat oder zu machen vorhat und ist gekränkt, wenn ihm der Meister Vorwürfe wegen zu geringer Strausspflege macht oder wenn er ihm den alten Spezi Clemens Krauss vorzieht. Während Straussens Aufsässigkeit wenigstens noch mit einigen kräftigen Formulierungen gewürzt ist, sind Böhms ostinates Selbstlob und seine nicht minder penetranten Huldigungen an den «grössten lebenden Komponisten unserer Zeit», wie er ihn in einem der Briefe bezeichnet, bloss noch peinlich. Zufällig fiel der intensivste Teil dieser Künstlerfreundschaft in die Zeit des Dritten Reiches. Mit dessen Exponenten verstanden sich die beiden Herren so gut wie mit allen, die ihr Geschäft beförderten. Strauss gelingt es, die höheren Nazichargen gegen untergeordnete Funktionäre einzuspannen, die etwa *Salome* verbieten oder Bombenopfer in seiner Garmischer Villa einquartieren wollen; dem Minister Frank schreibt er dafür ein Lied zum Dank, er hat Minister Funk zum Tee und berichtet vom freundlichen Empfang durch Mussolini. Nur der Führer selbst zeigte ihm die kalte Schulter, was wiederum Böhm für seine Zwecke auszunützen verstand: Nach der Verstimmung wegen des jüdischen Textautors der Oper *Die schweigsame Frau*, Stefan Zweig, erwirkte Böhm bei Goebbels die Genehmigung zur Uraufführung von *Friedenstag* und *Daphne* in Dresden, und er kündet Strauss an, bei einer Einladung beim Führer sich für ihn verwenden zu wollen. Böhm wollte damit offensichtlich seinen Münchner Konkurrenten Krauss ausspannen, was ihm aber nicht ganz gelang: Auf Bitten von Strauss begnügte er sich schliesslich mit der *Daphne* und überliess den *Friedenstag* Krauss – ein Opfer, das ihm, wie er schreibt, «sehr schwer» fiel und das er nur im Hinblick auf seine «grenzenlose Verehrung» von Strauss' Künstlerpersönlichkeit bringen konnte. Nach dem Ende der Naziherrschaft attestierte Böhm dem Meister «eine abgrundtiefe Gegnerschaft dem 3. Reich gegenüber», sich selbst ebenfalls «eine gegnerische Haltung gegenüber dem Regime» und sah sich – er hatte ein einjähriges Dirigierverbot erhalten – als «schuldloses Opfer der Zeit». Strauss nahm die Sache gelassener, zog sich in die Schweiz zurück und wartete, wie er Böhm vom Genfer See aus schrieb, «bis die Luft wieder etwas rein ist und kein Westwind mehr bläst». So war es denn auch recht bald, und es fehlte nicht an Apologeten, welche sich Böhms und Strauss' Selbstdarstellung ihrer Rolle im Dritten Reich zu eigen machten.

Leider übernimmt auch die Herausgeberin des Briefwechsels, Martina Steiger, in ihrem Resümee weitgehend diese Sichtweise. Schlimmer noch: Sie neigt in ihren Kommentaren und biographischen Notizen zu mitunter zynischen Verharmlosungen und stellt Vorgänge, die auf der Macht eines Terrorregimes beruhten, so dar, als handle es sich um rechtsstaatliche Normalität. So schreibt sie über den jüdischen Verleger von Strauss: «Otto Fürstner war Eigentümer des von seinem Vater Adolph Fürstner gegründeten Verlags. Nach der Emigration 1933 wurde der Verlag von Johannes Oertel in Berlin fortgeführt, während Otto Fürstner einen Verlag in London aufbaute.» A propos Böhms Wechsel von Hamburg nach Dresden heisst es: «Obwohl Böhms Vertrag in Hamburg bis 1936 abgeschlossen wurde, konnte die Vereinbarung gelöst werden. Böhm übernahm ab 1. Januar 1934 die Direktion der Dresdner Oper.» Nicht erwähnt wird, dass der Wechsel dank persönlichem Eingreifen Hitlers zustande kam, wie man in Fred K. Priebergs *Musik im NS-Staat* nachlesen kann. Wenn Strauss im April 1938 sein Vergnügen kundtut, dass Böhm an den Salzburger Festspielen dirigieren wird und sich beklagt, dass die «Herrn Toscana und Walterini» ihn «zuletzt dort nur auf 4 Rosencavaliers reduziert» hätten, erklärt uns die Herausgeberin zwar, dass damit die Dirigenten Arturo Toscanini und Bruno Walter gemeint seien – was wir fast vermutet hatten –, aber nicht, dass auch für 1938 Toscanini und Walter als Hauptdirigenten der Salzburger Festspiele vorgesehen waren, jedoch infolge des «Anschlusses» Österreichs an Hitlerdeutschland dort nicht mehr auftreten konnten und u.a. durch Böhm ersetzt wurden. In der Biographie Wilhelm Jergers, der als Vorstand der Wiener Philharmoniker von 1938 bis 1945 für den Wiener Staatsopern-Direktor Böhm eine wichtige Figur war, fehlt die Angabe, dass Jerger seit 1932 Mitglied der NSDAP, später auch noch SS-Untersturmführer und Kreisleiter, war. Die falsche Jahrzahl 1939 vertuscht zudem, dass Jerger praktisch zeitgleich mit dem «Anschluss» putschartig die Führung des Orchesters an sich riss (vgl. Clemens Hellsberg: *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*). Und die Herausgeberin strickt an der Straussischen Oppositionslegende, wenn sie behauptet, nach der Wiener Erstaufführung von *Capriccio* im Jahre 1944 sei die Musik und der Komponist in den Kritiken sämtlicher Wiener Tageszeitungen nicht erwähnt worden. Dabei druckt sie einige Seiten vorher in extenso eine ausführliche Besprechung just dieser Aufführung durch das Neue Wiener Tagblatt ab, in der die Partitur gelobt wird als «Musterbeispiel jenes zur höchsten Meisterschaft des Klanges gediehenen Spätstils [...], der es Richard Strauss erlaubt, einfach alles zu können, was er will». Von dieser Kritik behauptete Strauss, man könne aus ihr ebenso gut einen Durchfall herauslesen und nahm sie als

Indiz dafür, dass man ihn totschweigen wolle. Das beweist nur, dass er im Alter von paranoiden Zügen nicht frei war, ebenso wenig wie von grandioser Selbstüberschätzung. In einem Spielplankonzept für die Wiener Opernhäuser, das er Böhm als «eine Art Testament» zukommen liess, fungieren als eisernes Repertoire u.a. 16 Opern von ihm selbst, das sind schlicht und einfach sämtliche; selbst der verehrte Mozart muss sich mit fünf begnügen, darunter *Idomeneo* in einer Bearbeitung – ja von wem wohl? Für Verdis *Macbeth*, *Luisa Miller* und *Die sizilianische Vesper* empfiehlt Strauss «eine Art Potpourri an einem historischen Verdiabend», *Otello* und *Don Carlo* gehören seiner Meinung nach überhaupt nicht auf eine deutsche Bühne – dies alles lässt er am 27. April 1945 aus Garmisch verlauten, also nur wenige Tage vor dem endgültigen Zusammenbruch des Naziregimes. Obwohl Böhm von 1954–56 erneut die Wiener Staatsoper leitete, konnte nicht einmal dieser treue Adlat ein solches Testament umsetzen, und auch er konnte nicht verhindern, dass gerade die Opern, die in der Zeit seiner Künstlerfreundschaft mit dem Meister entstanden, weitgehend von den Spielplänen verschwanden. Deshalb ist dieser Briefwechsel hauptsächlich unter historischen Aspekten von Interesse. Mit Besetzungslisten, Daten und Orten von Aufführungen, biographischen Angaben u.ä. gibt der umfangreiche Kommentarteil Auskunft über die Sujets, welche in den Briefen angeschnitten werden. Weitergehende historische Informationen muss man sich allerdings aus anderen Quellen besorgen. Und wer künstlerische Reflexion sucht, braucht diesen Briefwechsel gar nicht erst in die Hand zu nehmen. Selbst Hinweise zur Aufführungspraxis sind kaum zu finden; in dieser Hinsicht erfährt man fast nur, dass Strauss «Punktierungen», das heisst Anpassungen der Partien an die Stimmen der Ausführenden, meistens ablehnte oder nur widerwillig konzedierte. *(ck)*

Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912-17) von Arnold Schönbergs Pierrot lunaire op.21. Eine Studie über Einfluß und «misreading»
Andreas Meyer
Theorie und Geschichte der Literatur und schönen Künste (hg. von Aleida Assmann, Hermann Danuser u.a.), Bd. 100, Wilhelm Fink Verlag, München 2000, 335 S.

EINFLUSS UND DISTANZIERUNG

300 Textseiten mit nicht weniger als 690 Fussnoten. Schriften origineller amerikanischer Denker wie Charles Rosen, Nelson Goodman oder Arthur C. Danto zeichnen sich durch sparsame Literaturangaben und Belege, dafür umso anregendere Gedankengänge aus. John R.Searle vermutet gar, «daß philosophische Qualität zur Anzahl der Literaturverweise umgekehrt proportional ist und daß kein grosses philosophisches Werk jemals sehr viele Fußnoten enthalten hat.» (*Die Wiederentdeckung des Geistes*, München 1993, S. 12) Hat der Autor überhaupt etwas Eigenes zu sagen?

Nach solchen ersten und grundsätzlichen Überlegungen beschlich den Rezensenten die leise Vorahnung, die Lektüre könnte sehr anstrengend und wenig lohnend ausfallen, sich in zahllosen Querverweisen und Literaturdiskussionen metatheoretischer Art verlieren. Nun, die Befürchtung war weitgehend unbegründet. Meyer formuliert flüssig, verknüpft seine Ausführungen mit anregenden Gedanken und zeigt sich als subtiler Deuter von Texten und Kompositionen. Lediglich einzelne Teile der Arbeit scheinen auf mögliche Einwände oder Vorlieben der Gutachter Hermann Danuser und Reinhold Brinkmann abgestimmt zu sein, so die etwas breit geratene Diskussion des Verhältnisses von «Gattungsbegriff und neue Musik» (S. 51-65) oder des «gattungsästhetische[n] Spannungsfeld[es]» (S. 95-123).

Ausgangspunkt ist die Überlieferung des Einflusses des *Pierrot lunaire* auf Strawinskys *Trois poésies de la lyrique japonaise* und *Pribaoutki* sowie Ravels *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* um 1913. Diese wurde massgeblich durch ein von René Leibowitz organisiertes Konzert von 1949 und einen daraus entstandenen Text des jungen Pierre Boulez akzentuiert. Meyer führt das verwickelte Verhältnis detailliert vor und erweitert es um Maurice Delages wenig bekannte *Quatre poèmes hindous* und Weberns *Vier Lieder für Gesang und Orchester op.13*, *Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl op.14* und *Fünf geistliche Lieder op.15*. Das Hauptziel der Untersuchung ist es, dem weitgehend spekulativen und psychologisch komplexen Gespinst zuverlässige Resultate abzuringen. Dabei steht die Frage im Zentrum, «ob nicht diese Auseinandersetzung [um Priorität, Originalität und Nachfolge] den Werken selbst schon eingeschrieben ist und somit gewissermaßen ein kompositorisches Moment darstellt.» (S. 18) Als methodisch zentrales Instrument wird dabei die *Einfluß-Theorie* des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Harold Bloom verwendet, insbesondere dessen Kategorien *misreading* und *anxiety of influence*. (S. 20) Unter *Misreading* wird dabei nicht der «Lesevorgang selber, sondern die Entwicklung einer bestimmten Lesart des Prätextes, die sich im Folgetext manifestiert» verstanden (S. 73) Diese sich im Werk konkretisierende Umdeutung wird massgeblich gesteuert durch die Angst des Nachfolgers, der «suggestive[n] Schönheit dessen, was andere vor ihm geschrieben haben» (S. 71) nicht entkommen zu können. «Einfluß-Angst wäre demnach ein Angstsignal, das eine Art idealen Abstand zum Vorgänger anzeigt: maximale Nähe unter Wahrung der eigenen Autonomie.» (S. 71)

Diese Methode wird in Kapitel 2 auf den «Kontext» («Das gattungsästhetische Spannungsfeld», und «Die biographische Konstellation») und in Kapitel 3 auf die «Analyse» der Werke angewandt. Die Trennung des biographischen und analytischen Teiles erscheint dabei nicht unbedingt zwingend, da die Diskussion und Erläuterung der einzelnen Komponisten und ihrer Werke auseinandergezogen werden. Als Lesender könnte ich mir auch eine integrierte Darstellung der beiden Aspekte vorstellen, was methodisch zwar etwas weniger systematisch wäre, aber einiges Blättern zwischen den beiden Kapiteln ersparen würde.

Worin liegen die wesentlichsten Erkenntnisse? Bei Schönberg ist zunächst festzustellen, dass er sich seinerseits, bei der Verwendung von «Quarten-Akkorden», vehement gegen den Verdacht einer möglichen Beeinflussung durch Debussy wehrte. (S. 89f) Die unmittelbar grosse Anziehungskraft des *Pierrot lunaire* beruhte darauf, dass Schönberg das «Ensemblespiel als dramatische Inszenierung» konzipierte. Er reagierte damit auf die in der Lyrik um 1900 ausgetragene Problematisierung des Subjekts, sie lässt sich in der Kategorie des «lyrischen Ichs» fassen, und präsentierte eine musikalisch stringente Version der Annäherung zwischen Lyrik und Dramatik. Zudem erreicht Schönberg «im ganzen ein hohes Maß an formaler Konsistenz», «ohne daß momentane Effekte im Detail – in Reaktion auf den Text – dadurch behindert wären.» (S. 177) Das vor dem Hintergrund der Gattung Lied in mehrerer Hinsicht neuartige Werk musste fast zwangsläufig auch andere Komponisten interessieren.

Im Werk Weberns wird «[die] Problematisierung und [der] Verlust des Subjekts musikalischer Lyrik» radikalisiert. (S. 269) Technisch äussert sich dies in einer stärkeren «kontrapunktischen Integration vokaler und instrumentaler Stimmen» bis hin zur Kanontechnik. Diese strukturelle Zuspitzung bezeichnet Meyer als «Kern des Webernschen *Pierrot* - 'misreadings'.» (S. 269) Grundiert wird diese Radikalisierung durch das komplexe psychologische Verhältnis des Schülers und des Lehrers; gemäss Meyer «ist in Weberns beständigen Ergebenheitsadressen an Schönberg stets auch eine latente Drohung mitzulesen.» (S. 126)

Als besonders verwickelt erweist sich der Einfluss Schönbergs auf Strawinsky. Dieser ver-

fügte in besonderem Masse über die Fähigkeit, «auf die avancierteste außerrussische Musik der Zeit, wie sie ihm in Paris und besuchsweise in Berlin aus erster Hand zugänglich war, künstlerisch zu reagieren.» (S. 155) Zudem führten nationalistische Denkmuster zu einer weiteren Verschleierung möglicher Einflüsse: «Nach Strawinskys politischer Überzeugung konnte die Abkehr von den musikalischen Traditionen Mittel- und Westeuropas nicht drastisch genug ausfallen. *Askesis* wurde zu seiner zentralen kompositorischen Strategie.» (S. 162) Meyer entdeckt einige plausible Beeinflussungen, die Strawinsky durch «mechanistisches 'misreading'» als eigenständige Entwicklungen erscheinen lässt. Dazu zählen etwa die Anwendung «fortwährender Stimmkreuzung zum Zwecke oszillierender Einfärbung eines homorhythmischen Satzes» auf Ostinati (S. 196), die «übersteigerte Polyphonie» kleinmotiviger Elemente (S. 196f), die «Schärfung klanglicher Differenzen zwischen den Stimmen» (S. 208) oder die durch die freie Atonalität angeregte Ablösung von der harmonischen Welt Skrjabins. (S. 210)

Ob und wie *Pierrot lunaire* Ravel beeinflusst haben könnte, ist eine schwierig zu beantwortende Frage. Zum Zeitpunkt der Komposition der *Trois poèmes* kannte Ravel das Werk «nur aus Strawinskys Erzählungen». Meyer hält denn auch eine Beeinflussung, entgegen der Aussage Ravels von 1931, er habe bei der Komposition des Werks die Schönbergschule studiert (S. 17), für kaum gegeben. Strawinsky allerdings reklamierte, seine *Poésies* hätten Ravel zur Komposition inspiriert. Dahingegen sieht Meyer eine Beeinflussung viel eher durch «die Herausforderung Debussys auf dessen ureigenstem Gebiet: der Vertonung eines symbolistischen Dichters» gegeben. (S. 148) Er vermutet denn auch, dass hinter «Placet futile», dem zweiten Stück aus den *Trois poèmes*, als geheimes Modell Debussys «Le Balcon» aus den *Cinq poèmes de Baudelaire* von 1891 fungierte. Insgesamt reagieren die beiden Franzosen auf den Text in weniger unmittelbarer, viel eher die atmosphärischen Momente betonender Art und Weise. Während Schönberg und Webern die kommentierende musikalische Begleitung gerne zur «Illustration des Textes» verwenden (S. 278), pflegt Ravel eine «Abscheu vor dem ‚zu präzisen Sinn'» (S. 227), und die Unterscheidung in Klangfarbe und Struktur scheint bei seinen Werken problematisch. (S. 224f)

Delage schliesslich versuchte mit seinen *Quatre poèmes hindous* dem übermächtigen Einfluss der in Frankreich gegebenen Vorbilder durch die Adaption indischer Musik zu entfliehen. Darin liegt gemäss Meyer einerseits dessen «Modernität», andererseits aber gleichzeitig «eine gewisse Verunsicherung über seinen kompositorischen Standort», da Delages Musik sich weder im «konventionellen Orientalismus» noch in «indischer Musik» erschöpfe. (S. 264f)

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Meyer mit seinem Buch eine erhellende Verknüpfung musik- und gattungsgeschichtlicher Betrachtungsweisen, biographischer und psychologischer Momente und analytischer Funde bietet. Er leistet einen fruchtbaren Schritt auf dem Weg, den «Einfluß-Begriff auf dem heutigen Stand methodologischer Reflexion nutzbar zu machen» und «von hergebrachten Vorstellungen über Ähnlichkeit und Unähnlichkeit radikal zu befreien.» (S. 305) *(Christoph Steiner)*

Arnold Schönberg und seine Zeit
Manuel Gervink
Laaber 2000,Laaber, 400 S.

ÜBERHOLTE PERSPEKTIVEN

Manuel Gervinks neues Schönberg-Buch nimmt seinem Gegenstand gegenüber extrem unterschiedliche Haltungen ein. Eine der dominantesten ist der «ketzerische» Gestus (S. 335) eines Anschreibens gegen Ideologeme, die sich auf der Basis von Schönbergs Selbsteinschätzungen zu Rezeptionsklischees verfestigt haben. Zu ihnen zählt Gervink den Mythos von der historischen Logik und unerbittlichen Zwangsläufigkeit in Schönbergs Werkentwicklung, und er widerspricht ihm, wo immer er ihn hervortreten sieht. Es handelt sich hierbei um die doppelte «Täuschung» Schönbergs: den Fehlglauben, das einzig mögliche Entwicklungsgesetz der Musik vollstreckt zu haben, und die Gewissheit, dadurch sich mit ästhetisch-historischer Wahrheit und Würde ausgestattet glauben zu können (vgl. S. 225 ff.). Schönbergs Weg in die Atonalität, so das Anliegen des Autors, soll aber gerade nicht als einzig logischer Vollzug der «Tendenz des Materials» erscheinen (wie Adorno das noch genannt hatte), sondern im Gegenteil ausdrücklich als «ein Sonderweg, der an den Kurs, den die Harmonik während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben hatte, nicht anknüpft» (S. 228). Entsprechendes wird dann auch für weitere Zäsuren in Schönbergs Werkbiographie festgestellt (vgl. S. 257). Mag sein, dass dies alles auch ein halbes Jahrhundert nach Adornos *Philosophie der neuen Musik* immer noch eigens so betont werden muss – für die Demontage ideologischer Geschichtsbilder und postulierter historischer Zwänge verdient Gervink jedenfalls durchaus Sympathie.

Im Detail bleibt hier freilich vieles fraglich. Dass etwa Schönbergs Auffassung der Wagnerschen Harmonik von Gervink einfach auf den *Tristan*-Akkord reduziert wird (S. 227), während doch für Schönberg an Wagner stets die Phänomene der erweiterten, der wandernden und der schweifenden Tonalität wichtig gewesen sind, kommt seiner Deutung der sogenannten «romantischen Harmonik» und ihrer Entwicklungsperspektiven nicht unbedingt zugute. Dass allerdings Schönbergs «Emanzipation der Dissonanz» nicht nur nicht die einzig mögliche und logische Konsequenz aus dieser Entwicklung sei, sondern im Gegenteil mit ihr bewusst breche, darf so nachdrücklich betont werden, wie Gervink dies tut. Immer dort, wo Schönbergs Legitimationsbedürfnis den Vollzug eines historischen Zwangs postuliert, setzt Gervink ihm das Bild eines faktischen Traditionsbruchs auf der Basis einer willkürlichen Entscheidung entgegen. Sein Anliegen ist es, den Universalitätsanspruch Schönbergs für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts nachhaltig zu relativieren.

Das Buch stellt also mit grossem Vorsatz kritische Fragen – aber es tut dies nicht stets auf dem neuesten Stand der Diskussion. So leider bei einem der zentralen Themen des Buchs: Ob man überhaupt die «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» heute noch derart in den Mittelpunkt rücken muss, wie Gervink dies für nötig hält, ist schon fraglich genug. Erstaunlich aber ist, dass die wie ein roter Faden sich durch das Buch ziehende Auseinandersetzung um die Bedeutung der Dodekaphonie für Schönbergs Komponieren auf einem Argumentationsmuster basiert, das man längst überwunden glaubte. Wäre beispielsweise tatsächlich die Zwölftonreihe das «Thema» der Orchestervariationen op. 31 (so S. 274), dann wäre in der Tat die Methode so tautologisch, wie Adorno es ihr 1949 unterstellte. Die Einsicht aber, dass der rein pragmatische Aspekt der Materialorganisation und die technisch-ästhetische Dimension des Komponierens zwei grundverschiedene Dinge sind, sollte sich inzwischen durchgesetzt haben. Heikel wird es, wenn man beide Dimensionen miteinander vermengt.

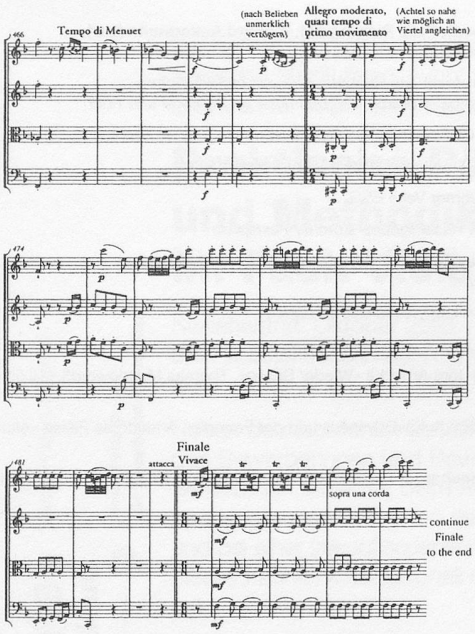
Dieses für den älteren kritischen Diskurs typische *quid pro quo* kommt spätestens dann zum Vorschein, wenn Gervink die Dodekaphonie als «komplexes System» bezeichnet (S. 251). Komplex ist aber nicht das «System» (falls man überhaupt diesen Terminus für geschickt gewählt hält) – es ist vielmehr so schlicht wie nur irgend denkbar und kann jedem in wenigen Minuten erklärt werden –, sondern das Schönbergsche

Komponieren auf der mit seiner Hilfe organisierten Materialgrundlage. Dass die Zwölfton-Methode ein dogmatisch zu handhabendes «Regelsystem» (S. 247) bilde, stellt das stets wiederkehrende Missverständnis dar, von dem aus die Kritik an Schönberg immer schon ihren Gegenstand verfehlt: Die inkriminierte «Schwäche» der Methode, die vermeintlichen «Widersprüche» ihrer Realisierung kann nur empfinden, wer ihr Ansprüche unterstellt und Leistungen abverlangt, die Schönberg ihr nie zugemutet hat. So wird denn auch – bezeichnenderweise, muss man sagen, denn dieses Beispiel ist nachgerade zum klassischen Fall dieser müssigen Diskussion geworden – nicht klargestellt, was unter den «Unregelmässigkeiten» (S. 274) im Tonsatz des 3. Streichquartetts (op. 30) zu verstehen ist. Die wenigen Reihenabweichungen? Oder die Tatsache, dass Schönberg – und zwar auf der Grundlage einer bewussten kompositorischen Entscheidung – hier mit mehreren Varianten der Grundreihe arbeitet? Solche Kritik muss von der Basis einer Zwölfton-Orthodoxie aus argumentieren, die sich nie auf Schönberg selbst wird berufen können: Die von Werk zu Werk zum Teil erheblich variierende Umgangsweise mit der selbstentwickelten Materialorganisation kommt bei Gervink kaum ansatzweise zur Sprache – oder höchstens wieder als «Unregelmässigkeit» wie im Fall des Streichtrios op. 45 (S. 320). Was soll man sich demgegenüber unter der «strengen zwölftönigen Verarbeitung» (S. 329) vorstellen, die immer wieder zur Basis der Argumentation erhoben wird? (Der Verdacht, dass deren heimlicher Bezugspunkt in jener Zurichtung der Dodekaphonie zu finden ist, die Josef Rufer nach Schönbergs Tod *ad usum delphini* hergestellt hat, bestätigt sich auf S. 259). Folgerichtig erscheint dem Autor die Dodekaphonie am Ende des Buchs als «totgeborenes Kind» (S. 351). Dies wäre allerdings in der Tat eine traurige Bilanz.

Wie immer man auch zu den Resultaten stehen mag: Gervink macht es sich bei seiner engagierten Auseinandersetzung mit Schönberg durchaus nicht leicht und verfolgt sein kritisches Anliegen mit Gründlichkeit und analytischem Aufwand. Die Sorgfalt seiner Arbeit richtet sich sogar auf (scheinbar) nebensächliche Details. So verdienen etwa auch die Feinheit der Beobachtung wie die Pointiertheit der Formulierung, wie sie sich in den ausführlichen Bildlegenden des Abbildungsteils in beachtlicher Qualität finden, eine ausdrückliche Hervorhebung, weil sie dem Schönberg-Bild des Autors wichtige Nuancen hinzufügen. Nicht nur in diesem Bildteil, sondern auch in einem eigenen Kapitel des Haupttextes wird dem Maler Schönberg breiter Raum gewidmet. Schliesslich tragen das biographische Kapitel über Schönbergs letzte Lebensjahre (und beispielsweise über den leidigen Streit mit Thomas Mann um den *Doktor Faustus*) und der Schlussabschnitt über das halbe Jahrhundert posthumer Rezeption zur Qualität des Buchs Erhebliches bei. Dass es insgesamt jedoch in weiten Kreisen der Anhänger und Liebhaber von Schönbergs Musik nicht auf Gegenliebe stossen wird, ist ohne Mühe voraussagbar. Wie sollte es auch, wenn es doch jener seltsam gewagten Lapidarformulierung des Autors zufolge diese Anhängerschaft in nennenswertem Umfang gar nicht gibt: «Ob wir es wahrhaben wollen oder nicht: Wer heute noch Schönberg kennt, der kennt ihn kaum durch seine Musik, sondern durch die Zwölftontechnik» (S. 348)? *(hjh)*

Funktionsanalyse: Die Einheit kontrastierender Themen. Gesamtausgabe der analytischen Partituren
Hans Keller
Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien Bd.5, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2001, 496 S.

MUSIKANALYSE IN TÖNEN



Haydn, Streichquartett F-Dur op. 50 Nr. 5

Eine der eindrücklichsten Emigrantenfiguren im britischen Musikleben ab Ausbruch des Zweiten Weltkriegs war der Wiener Hans Keller (1919-1985), ein passionierter Individualist und hochgebildeter Nonkonformist. Seine schriftstellerischen Anfänge galten der Psychoanalyse und Filmmusik; später kamen Fussball, Oper, Klassische und Neue Musik dazu. Autodidaktisch eignete er sich notwendige Kenntnisse und Fähigkeiten, wie die englische Sprache, an. Nach zwei Jahrzehnten freiberuflichen Lebens wurde er Musik-Abteilungsleiter bei BBC London und verteidigte rabiat das dritte Programm gegen Konzessionen an durchschnittlichen Hörgeschmack – ähnlich argumentierend wie Adorno im «getreuen Korrepetitor». Als geigen- und bratschenspielendes Kind seinerzeit in Wien mit dem Schönberg-Freund Oscar Adler im Streichquartett musizierend, machte Keller diese Liebe zunehmend zu seiner Lebensaufgabe. Davon zeugen sein Engagements als Streichquartett-Coach der Dartington Summer School und später der Guildhall und Menuhin School, ein Buch über Haydns Quartette und eine wortlose Analysemethode, die er ab 1957 entwickelte und «Functional Analysis» nannte.

Überzeugt davon, dass beschreibendes und analytisches Reden über Musik den Kern eines Werks verfehlt, schrieb Hans Keller seine Analysen als Musik in Musik. Integriert in eine Aufführung erklingen die analytischen Interludien – acht der fünfzehn erhaltenen Partituren sind Streichquartetten von Mozart bis Britten (No. 2) gewidmet – in der gleichen Besetzung wie das Werk selbst. Sie beziehen die Interpreten zwingend in den Analyseprozess ein und demonstrieren, was nach Keller ein Werk im Innersten zusammenhält: «die Einheit kontrastierender Themen». Die Funktionsanalysen waren früher im englischen und norddeutschen Rundfunk oft zu hören und liegen nun sorgfältig ediert von Gerold W. Gruber in Buchform vor. Anlässlich eines Symposiums am Arnold Schönberg Center Wien brachte das Chilingirian Quartet London einige Partituren zum Klingen, wobei besonders die Funktionsanalyse zu Beethovens Quartett in F-moll op. 95 durchschlagenden Erfolg hatte.

Jetzt können wir als Leser, Hörer, Spieler – das Material ist auf Anfrage bei gruber-g@mdw.ac.at erhältlich – Hans Kellers unkonventionelle Analysemethode, die entfernt an Heinrich Schenkers Arbeiten erinnert, kritisch erproben. Für den Rezensenten, der von 1981 bis 84 privaten Analyseunterricht bei Hans Keller in London genossen hat, hören sich Kellers *Functional Analysis Scores* wie klingende Pädagogik an. Zugrunde liegt die Dialektik von Hintergrund (zum Beispiel Sonatenform) und Vordergrund (Struktur des individuellen Werkes): Das vordergründige Geschehen in einem Werk, so Keller, widerspricht auf sinnvolle, noch nie gehörte Art der Erwartungshaltung im Hintergrund. Die Auswahl der Werke – von J.S. Bach über die Wiener Trias zu Britten – und der für Keller wesentliche Begriff des «Meisterwerks» mögen ideologische Grenzen aufzeigen – die Virtuosität dieser wortlosen Methode und ihr Wahrheitsgehalt sind nicht zu bestreiten. *(Jean-Jacques Dünki)*