

# Bücher

Autor(en): **Wächter, Roland / Ehrismann, Sibylle / Gsteiger, Tom**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 73

PDF erstellt am: **06.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Leos Janáček, Zeit – Leben – Werk – Wirkung

Meinhard Saremba

Bärenreiter 2001, 455 Seiten, Abbildungen, Notenbeispiele, Anhang

## NATIONALIST UND EGOMANE



Janáček um 1900

Kommt man zur Seite 100, so möchte man – zunehmend angewidert – Sarembas Buch erst einmal auf die Seite legen. Was nicht mit dem Autor, sondern mit seinem Thema zu tun hat.

1881 heiratet der 27jährige Janáček die 16jährige Zdenka Schulz. Das Mädchen kommt aus einer deutsch sprechenden, der Oberschicht angehörenden Brünnener Familie. Der Schwiegervater richtet dem Paar eine Vierzimmerwohnung samt Flügel ein. Zum Dank verbietet Janáček nach der Hochzeit seiner Frau die deutsche Sprache und den Eltern den Besuch ihrer Tochter; auf Besuch im Elternhaus muss Zdenka für den fließend deutsch sprechenden Janáček aus dem Tschechischen übersetzen – Janáček ist im (noch bis 1918) habsburgischen Böhmen-Mähren ein dezidiert und manchmal auch bornierter Verfechter der tschechischen Sache. Als die Tochter Olga geboren wird, macht er keinen Hehl daraus, dass er einen Sohn vorgezogen hätte, und als sie krank wird, reut ihn das Geld für den Arzt. Jährlich geht Janáček seit dieser Zeit in die Kur, allein, versteht sich, und durchaus nicht nur um der Kur willen; eheliche Treue gehört nicht zu seinen obersten Geboten.

Janáčeks Leben als Skandalgeschichte? Ja, durchaus auch. Saremba bringt erstmals klar

und deutlich zur Sprache, was bisher meist verschwiegen, bestenfalls angedeutet wurde: Janáček war ein Macho und Egomane erster Güte. Er, der sich so gern als Komponist der leidenden Kreatur sah, der in seinen Opern mehrere unter sozialem Unrecht leidende Frauen porträtierte, der seiner verstorbenen Tochter Olga ein rührendes Denkmal in Musik setzte, war in seinem persönlichen Umfeld oft rücksichtslos, aufbrausend, egoistisch, verletzend, gefühllos, tyrannisch – genauso wie mancher «Held» seiner Opern.

Manche dieser Verhaltensweisen mögen auch mit Janáčeks sozialer und künstlerischer Situation zu tun haben. Er hat zwar sowohl als Gründer und Leiter einer Orgelschule wie zunehmend auch als Komponist durchaus Erfolg; zu seinem Ärger aber nur im heimatlichen Brünn, in der Provinz also, die in Prag wenig ernst genommen wurde. Als sein erstes Opern-Meisterwerk *Ihre Stieftochter* (uraufgeführt 1904 in Brünn) unter dem Titel «Jenufa» 1916 endlich auch in Prag aufgeführt werden soll, muss Janáček neue Demütigungen in Kauf nehmen: Der Dirigent Karel Kovařovic überarbeitet das Werk zum Teil drastisch; um die Auf-führung nicht zu gefährden, akzeptiert Janáček die Änderungen. Und er akzeptiert auch, dass die Universal Edition die Oper schliesslich in dieser glättend-verfälschenden Fassung – und mit dem neuen Titel – veröffentlicht.

Allerdings ist Janáčeks Haltung solchen Eingriffen gegenüber durchaus widersprüchlich: *Ihre Stieftochter* bezeichnet er als «verfuscht», um bei der nachfolgenden Oper *Die Ausflüge des Herrn Brouček* den Dirigenten zu «koloristischen Retuschen» geradezu zu ermutigen... Der Erfolg der Prager Aufführung wird übrigens von einem Selbstmordversuch von Janáčeks Frau begleitet; der Komponist, der in der Oper psychologisch so einfühlsam die Zwangssituation zweier Frauen darstellt, hatte seine eigene Frau so oft und so rücksichtslos gedemütigt, dass diese keinen andern Ausweg mehr sah. Das romantisiert-verklärte Janáček-Bild von einst, zu dem auch seine Frau später mit ihren Aufzeichnungen beigetragen hat, geht bei Saremba ein für alle Mal in die Brüche.

In der Oper *Ihre Stieftochter* manifestiert sich zum ersten Mal voll und ganz Janáčeks zentrale künstlerische Idee, seine Gesangsmelodien aus tschechischen «Sprachmelodien» zu gewinnen. Seit den 1880er Jahren, als Janáček zusammen mit František Bartoš Volkslieder sammelt und herausgibt, sammelt er für sich in Notizbüchern auch zahlreiche Rufe, Halbsätze, Fragen und Sprachfetzen, die er irgendwo hört, notiert stets die Tonhöhe, den Rhythmus und die dazugehörenden Wörter. Bei Olgas frühem Tod ist der gramgebeugte Vater durchaus imstande, auch die letzten Äusserungen der Sterbenden fein säuberlich zu notieren.

Volksmusik und Sprachmelodien, in denen Janáček den Kern einer tiefen psychologischen Wahrheit erblickt, sind jedoch nur sein Ausgangsmaterial. Er verwendet beides in seinen Partituren nicht wörtlich, erfindet sich vielmehr in Anlehnung an sie seine eigenen Melodien. Allerdings ist er dabei durchaus nicht so konsequent, wie er – im Dienste der künstlerischen Wahrheit natürlich – zu sein behauptet; gelegentlich unterlegt er der Komposition den Gesangstext nämlich erst nachträglich.

Anders als man das bisher lesen konnte, sind Volksmusik und Sprachmelos auch nicht die einzigen Quellen von Janáčeks Musik. Mit einer ausführlichen Darstellung des Musiktheoretikers Janáček, der nach langjährigen Vorarbeiten 1913 seine *Vollständige Harmonielehre* veröffentlicht, korrigiert Saremba das Bild vom komponierenden «Naturburschen» (der den komponierenden «Dilettanten» ablöste) entscheidend. Janáček ist sich der Grundlagen seiner musikalischen Sprache sehr wohl bewusst und vermag seine Erkenntnisse durchaus in eine immer verfeinerte Kompositionstechnik umzusetzen, die – auch in rein instrumentalen Werken – im Dienst einer dramatisch-psychologischen Gestaltung seiner Musik steht.

Nach der Gründung der unabhängigen Tschechoslowakischen Republik 1918 wird Janáček Direktor des 1919 neu gegründeten Brünnener Konservatoriums; er legt dem Unterricht auch seine *Harmonielehre* zugrunde. Doch als das Konservatorium ein Jahr später verstaatlicht

wird, wird Janáček entlassen und die *Harmonielehre* vom Lehrplan gestrichen. Nach dieser erneuten Demütigung findet Janáček nun den Freiraum, sein erstaunliches Spätwerk zu schreiben – Zeit auch für Dutzende von Briefen an seine «Ferne Geliebte» Kamila Stösslová. Sarembas Buch ist eine ausgezeichnete Darstellung von Janáčeks Zeit, Leben und Werk, wie es

der Untertitel ankündigt. Janáček wird kritisch, aber nicht hämisch als zwiespältiger Charakter und unsympathischer Komponist bedeutender Werke geschildert. Den Abschnitten seines Lebens folgend, stellt Saremba seine langsame künstlerische Entwicklung detailliert dar. Jedes dieser Kapitel schliesst er mit einer Diskussion eines wichtigen stilistischen-ästhetischen As-

pekts von Janáčeks Werks ab, von der Ablehnung der (deutschen) Tradition, über Musikethnologie und Slawophilie bis zu seiner Ästhetik und seinem Weltbild – auch hier eine verständnisvolle und trotzdem nicht distanzlose Darstellung. Man wird dieses Buch also mit Gewinn lesen – wenn auch nicht immer mit Genuss.

*Roland Wächter*

#### Wenn das Tönende die Spur der Wahrheit ist... Biographie und Werk des Komponisten und Musikschriftstellers Armin Schibler

Gina Schibler  
Peter Lang Verlag, Bern 2000

### KONTRAPRODUKTIVER VERSUCH EINER EHRENRETTUNG

Gina Schibler ist eine engagierte und eigenwillig profilierte Theologin. Was sie als Studienleiterin des evangelischen Tagungszentrums Boldern in Zürich an brennenden und von der Kirche tabuisierten Themen zur Diskussion stellte, war mutig und hat etwas bewegt. Besonders für weibliche Intellektuelle war und ist Gina Schibler eine wichtige Figur. Jetzt meldet sie sich plötzlich als Tochter des Komponisten Armin Schibler zu Wort, mit einem Buch über sein Leben und Werk. Was treibt eine Tochter und Theologin dazu, den eigenen Vater zu porträtieren und sich anhand seiner kompositorischen und musikschriftstellerischen Werke mit musiktheoretischen Fragen des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen? Ist ein solches Unterfangen nicht von vorneherein zum Scheitern verurteilt?

Die Musik von Armin Schibler (1920-1986) wird so gut wie nicht mehr aufgeführt. Es ist das Los vieler Schweizer Komponisten, dass sich nach ihrem Ableben kaum mehr jemand um ihr Werk kümmert. Auch die zahlreichen Stiftungen, die sich um einzelne künstlerische Nachlasse konstituieren, bewirken nur wenig. Armin Schiblers Musik hatte es freilich schon zu seinen Lebzeiten schwer. Als Mittelschullehrer in Zürich war er ein höchst produktiver Komponist – sein Gesamtwerk umfasst über 200 Werke mit einem beachtlichen Anteil an grossen Gattungen. Zudem war er an den neuen stilistischen und kompositionstechnischen Errungenschaften seiner Zeit mit seismographischer Empfindlichkeit interessiert. Als Schüler von Willy Burkhard war er von dessen neobarocker Haltung geprägt, konnte sich aber mit seiner erregten Leichtigkeit des Schreibens und seiner spätromantisch expressiven Gefühlswelt davon auch lösen. So intensiv wie wohl kein anderer Schweizer seiner Generation besuchte er die Sommerkurse in Darmstadt und befasste sich mit der seriellen Avantgarde, auch wenn sie seinem innersten Wesen fremd blieb.

Gina Schibler konzipierte das Buch nicht chronologisch, sondern thematisch: «Musik als Suche nach dem Geheimnis», «Mir ist das Leben so wichtig wie das Kunstwerk», «Entdeckung der

Magie des Körpers», «Das Tönende durch das Wort verbindlich machen: Hörwerke», «Offenbarung des Sinnes, tönende Stille: Zum Stellenwert von Musik» oder «Die Nähe des Unzerstörbaren: religiöse Tiefen in Schiblers Werk» lauten ihre philosophisch-ästhetischen Überschriften. Diese Konzeption passt gut zum Wesen von Schibler, der sich in seinen umfangreichen Tagebüchern, Dichtungen, Aufsätzen, Briefen, und in seinen umfassenden Ausführungen über sein eigenes Werk zu den grossen Lebensfragen wie Geburt, Leben, Liebe und Tod Gedanken machte. Auch das übersinnliche Göttliche und die Suche nach sich selbst sind immer wiederkehrende Themen.

Problematisch ist jedoch, wie unreflektiert diese zum Teil auch sehr persönlichen Äusserungen in Überlänge zitiert und stehengelassen werden. Die hohen Ideale des zum Komponieren Berufenen, das Ringen um die eigene Position und das messianische Sendungsbewusstsein erschlagen einen nicht nur, sie kreisen auch um sich selber. Schibler wollte die grossen Gegensätze und extremen Positionen der aktuellen Tendenzen in seinen Werken vereinen, er litt am Verlust des Intuitiven in der Avantgarde und fühlte sich als auserwählter, glücklicher und letzter Verkünder der «Harmonie der Welt», um mit Hindemith zu sprechen. Gustav Mahler war seine grosse Entdeckung und Selbstbestätigung. Gina Schibler stellt sich ganz in den Dienst von Armin Schiblers Gedanken und Texten, die zum grossen Teil unveröffentlicht in der Sacher Stiftung liegen. Indirekt ordnet und publiziert sie also einfach die Texte ihres Vaters, ohne die Problematik dieser weit ausholenden und bis ins Fanatische sich steigernden «Selbstdarstellung» zu erkennen. Sie will damit die Ernsthaftigkeit und die Tiefgründigkeit des Denkens ihres Vaters aufzeigen und ihn so gegen die Kritiker, die ihm ein virtuosos Handwerk ohne zwingende musikalische Substanz (Willi Schuh), Eklektizismus, heterogenen Stilpluralismus, zu wenig reflektiertes Crossover mit Jazz, Rock und Pop (Roman Brotbeck) oder einen überholten romantischen Expressionismus vorhielten.

Es sind nicht die einzelnen Texte an sich, die dieses Buch so schwer verdaulich machen, es ist die Haltung dahinter. Armin Schibler mag ein bewundernswerter, integerer und zur begeisterten Ekstase fähiger Mensch und Künstler gewesen sein. Doch wie Gina Schibler ihn erneut als genialen und unverstandenen Solitär in der ihrer Meinung nach von der Zwölftönigkeit dominierten Schweizer Musikszene hinstellt, ist extrem undifferenziert und grenzt ans Peinliche. Die zu einem markanten Teil von Paul Sacher geprägte neue Musikszene in der Schweiz hat die eher konservativen und neoklassizistischen Tendenzen in unserem Land stark gefördert. Die Avantgarde und der Serialismus fristeten daneben ein Randdasein. Und nicht nur Paul Sacher, auch Räto Tschupp und andere haben Schibler zu regelmässigen Aufführungen verholfen. Da könnte zum Beispiel Jacques Wildberger mit seiner konsequent «avantgardistischen» und gesellschaftskritischen Haltung ein anderes Liedchen singen. Im Vergleich mit seinen Schweizer Komponistkollegen kam Schibler also durchaus zum Zug, wenn auch nicht in dem von ihm erhofften grossen Stil. Immerhin erhielt er 1960 den Musikpreis der Stadt Zürich, und die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich widmete ihm und seinem Werk 1990 und 1991 je ein Neujahrsblatt von so profilierten Publizisten wie Hans-Rudolf Metzger und Andres Briner. So abseits, wie es Gina Schibler in diesem Buch anhand der eigenen Befindlichkeit des Komponisten darstellt, stand Schibler nicht. Ist es nicht eben dieser unbändige Mitteilungswille, dieses Messianische und stilistisch Weltumspannende, das auch die auf Langspielplatten recht umfassend dokumentierte Musik von Schibler eine Spur zu penetrant, zuweilen auch plakativ, stilistisch heterogen und in ihrer klanglichen Expressivität und Intensität auch etwas aufsässig wirken lässt? Gina Schiblers Buch jedenfalls betont diesen Aspekt noch auf eher kontraproduktive Art und Weise. Es fehlt der Autorin schlichtweg die kritische Distanz und das nötige fundierte Wissen über die Schweizer Musikszene. (sen)

## DER LANGE SCHATTEN DER FREIHEIT

Die Werkstätten für Improvisierte Musik (WIM) in Bern und Zürich sind Vereine, deren Mitgliedern einiges an Tapferkeit und Durchhaltewillen abverlangt wird. In gewisser Weise erinnert die Situation der WIM ein bisschen an das Schicksal des armen Troubadix in der Comics-Serie «Astérix und Obélix»: (Fast) niemand will ihnen zuhören. Doch im Gegensatz zu Troubadix werden die WIM nicht geknebelt und drangsaliert, sondern in Kleinstreservate abgedrängt und staatlich subventioniert – wenn es nicht so abgedroschen klingen würde, müsste man glatt das Schlagwort von der repressiven Toleranz bemühen. Der ältere der beiden Vereine, die WIM Zürich, feierte 1998 das 20-Jahre-Jubiläum. Aus diesem Anlass wurde eine neunteilige Konzertserie konzipiert, aus der schliesslich eine Reihe von Radiosendungen für den Zürcher Independent-Kanal LoRa und die CD «WIM-Radio Days» hervorgingen. Als eine Art Postscriptum ist nun ein von Jean-Pierre Reinle herausgegebenes Buch erschienen: «*your own voice*»: Ein Kaleidoskop von improvisierter Musik. Dem Buch ist die erwähnte CD beigelegt. *Your own voice* liefert keine Geschichte der WIM und führt auch nicht in das Werk ihrer ExponentInnen ein, sondern erörtert den Kontext, in dem sich die Aktivitäten der WIM abspielen. Wie bei einem Sammelband üblich, gibt es Erhellendes und Betrübeliches, Konzises und Geschwätziges zu lesen. Als reichlich überflüssig dürfen Jürg Gassers einem verstaubt-manichäischen Anti-Kapitalismus verpflichteter Aufsatz «Improvisierte Musik und Arbeit» und der langatmige juristische Exkurs zum Kulturartikel taxiert werden. Ausserordentlich spannend, wenn auch nicht immer sehr kohärent sind dagegen Raphael Zehnders Ausführungen zum Thema «Majors» gegen «Nischen», die sich mit den Machtballungen im Musikbusiness befassen. Zehnder äussert auch

den bedenkenswerten Satz: «Der schwer fassbare Begriff der Kommerzialisierung taugt nicht als ästhetisches Qualitätskriterium». Damit formuliert er eine Gegenposition zum WIM-Schlagzeuger Dieter Ulrich, der in einem anderen Aufsatz mit den Worten zitiert wird: «Es hat zu keiner Zeit eine Hochkultur gegeben, die erfolgreich oder selbsttragend gewesen wäre.» Diesen Satz, der als typisch für das Selbstverständnis vieler WIM-Mitglieder gelten darf, gilt es etwas genauer unter die Lupe zu nehmen. Ulrich konnte diesen Satz nur äussern, weil er scheinbar nach wie vor an die höchst fragwürdige Aufteilung des Kultursektors in einen gehobenen E- und einen populären U-Teil glaubt – dabei dürfte sich inzwischen herumgesprochen haben, dass der künstlerische Wert, die Brisanz eines Kunstwerks weder in seiner äusseren Gestalt noch in den Absichten des Künstlers, sondern in seinem Inhalt, seiner Dringlichkeit gesucht werden sollte. Mit anderen Worten: Popsongs oder Comics können künstlerisch genauso wertvoll sein wie zum Beispiel eine Opernrolle oder ein Gemälde. Ob ein Louis Armstrong, ein Duke Ellington, ein Charlie Parker, ein Miles Davis, ein Bill Evans usw. E- oder U-Musik gemacht haben, ist unerheblich. Was vielmehr interessiert, ist die Tatsache, dass der Jazz zu den herausragenden kulturellen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts zählt und dass die meisten seiner Meisterwerke ohne Subventionen irgendwelcher Art entstanden sind.

Bei der WIM sind solche Gedanken nicht populär, so begnügt man sich in Zürich mit einem Konzertsaal, das nicht grösser ist als ein gutbürgerliches Wohnzimmer und zieht also die Möglichkeit, ein grösseres Publikum zu erreichen, gar nicht in Betracht – man gefällt sich also, um mit Zehnder zu sprechen, in der Mauer-

blümchenrolle. Da kann es nicht ganz verwundern, dass der längste Aufsatz in *your own voice* aus Jürg Solothurnmanns informativen Überlegungen zur «Spiritualität in Jazz und improvisierter Musik» besteht: Wer glaubt, wird selig und braucht sich durch nichts beirren zu lassen. Tatsächlich gemahnen die Aktivitäten der WIM zuweilen an eine Sekte oder Therapiegruppe. Zum Glück gibts allerdings auch VertreterInnen der Free-Szene, die dieser Ghettoisierung zu entfliehen versuchen, wobei ganz unterschiedliche Strategien zur Anwendung gelangen – von der Rückbesinnung auf die (lange verpönte) Tradition bis zum Einsatz elektronischer Klangzeugung (als besonders beachtenswerte KünstlerInnen bzw. Gruppen seien hier genannt: Irène Schweizer, Koch-Schütz-Studer, Stephan Wittwer, Christoph Gallios Day & Taxi, Noisy Minority, Peter K Frey, Lucas Niggli Zoom, Fredi Lüscher). So unterschiedlich diese Strategien sein mögen, es lässt sich trotzdem ein gemeinsamer Nenner ausmachen, nämlich der Wille zu einer stärkeren Strukturierung des musikalischen Materials. Die freie Improvisation war in der Musikevolution ein Befreiungsschlag von nicht zu unterschätzender emanzipativer Wirkung, doch im Laufe der Jahre wurden die Defizite dieser Musizierpraxis immer offensichtlicher – kein Geringerer als John Cage hat ja darauf hingewiesen, dass die freie Improvisation sehr stark zu Mätzchen und Tricks verleite. Deshalb sind heutzutage viele Free-Konzerte nicht viel innovativer als ein Dixieland-Zmorge. Hans Koch hat ganz richtig erkannt: «In der Improvisation gibt es einen Punkt, an dem die Musik beliebig wird.» Wer sich die CD zum Buch anhört, wird diesem Statement nicht widersprechen mögen.

Tom Gsteiger

Musik und Literatur im Exil. Hanns Eislers dodekaphone Exilkantaten  
(Exil-Studien – Eine interdisziplinäre Buchreihe, hrsg. von Alexander Stephan, Bd. 9),  
Kyung-Boon Lee  
Peter Lang, New York u. a. 2001, 295 Seiten

## «...DIE REIHENBEHANDLUNG IST FRAGWÜRDIG...»

Bis heute zeigt sich musikalische Exilforschung vorwiegend der Biographik verpflichtet, mit Abstand erst folgen analytische Annäherungen an Kompositionen, und die methodische Diskussion über letztere gar steht ganz am Anfang. Zu denjenigen Komponisten, deren Exilschaffen von Interpreten und Wissenschaftlern vergleichsweise häufig zur Kenntnis genommen worden ist, gehört Hanns Eisler. Das Interesse hat sich jedoch weitgehend auf seine amerikanischen Jahre konzentriert, vorab auf das *Hollywooder*

*Liederbuch*, während Eislers europäische Exilzeit zwischen 1933 und 1938 und die während dieser Jahre entstandenen Werke – mit Ausnahme der *Deutschen Symphonie* – bislang weniger Beachtung fanden. Die Musikwissenschaftlerin und Germanistin Kyung-Boon Lee hat sich mit ihrer Dissertation zu Eislers allesamt 1937 abgeschlossenen bzw. entstandenen dodekaphonen Kantaten also gleich mehrerer Desiderate – nicht nur – der Eisler-Forschung angenommen. Das Buch beschäftigt sich in seinem Hauptteil

mit Musik und Text der neun *Kammerkantaten* nach Ignazio Silone und Bertolt Brecht, mit der *Bauernkantate* (Silone) und der *Arbeiterkantate* (Brecht) – beide Kompositionen sind in die *Deutsche Symphonie* eingegangen – und mit dem Requiem *Lenin* (Brecht). Da Eisler die Werke während seiner Aufenthalte in Brechts dänischem Zufluchtsort Svendborg komponiert hat, geht Lee ausserdem der Frage produktiver «Wechselwirkungen» zwischen den beiden Künstlern nach. Die musikalische Analyse der

Kantaten stellt die Autorin weiter in den Zusammenhang von Eislers kompositorischer Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie. Schliesslich erfolgt, etwas unvermittelt, ein «Vergleich zwischen den Exilsituationen von Schriftstellern und Komponisten».

Leider wird die von Lee forschungspolitisch korrekt und offensiv vorgetragene Forderung nach interdisziplinärer Perspektivierung in der Arbeit insofern nicht eingelöst, als die Analysen sowohl musik- als auch literaturwissenschaftlich deutlich zu kurz greifen und ein produktiver Methodentransfer nicht zustande kommt. Sprachlich ist die Darstellung wenig transparent, argumentativ oft nicht überzeugend. Dies liegt auch daran, dass die Autorin zwischen ihrem analytischen Befund – den sie dem Leser offenbar nur zu kleinen Teilen anvertraut – und ihren hermeneutischen Bemühungen kaum trennt und die jeweiligen methodischen Instrumente nicht systematisch handhabt oder vorab hinlänglich offenlegt. Musikalisch bewegt sich die Betrachtung über lange Strecken zwischen nicht annähernd ausgeglichener Tonsatzanalyse und teilweise befremdlicher Programmheftprosa wie: «Die vorwärts drängenden Geigen [...] und die mit Akzenten versehene Trompete gehen mit den synkopierenden Hörnern einher [sic!]. Die dadurch erweckte Hoffnung steigert [sich (Erg. d. Rez.)] bis zum Höhepunkt in T. 196, der dann rasch mit einem gelähmten Abgang endet» (136), oder: «Der kurze Schluss nach dem durch eine kontinuierliche Steigerung erreichten Höhepunkt stellt den Tod als Inkontinuität des Lebens dar» (196).

Bedauerlich sind die vergebenen Erkenntnischancen der Publikation umso mehr, als sich Lee wesentlichen Fragestellungen sehr wohl nähert. Beispiel eins: Die Autorin greift Bertolt Brechts Hinweis zur Musikalisierung seiner *Lenin-Kantate* auf, der sich – deutlich auf Eislers zeitnah entstandene Komposition gemünzt – in Brechts Aufsatz *Über gestische Musik* findet. In durchaus plausibler Zuspitzung schliesst sie daraus, dass Brechts hinsichtlich des Musikali-

schen nicht eben präziser Text «durch Eislers Kompositionspraxis von 1937 [...] zu ergänzen» sei (51) und diese sogar zu einer «verdeckten Quelle» (53) für Brechts Schrift würde. Die Ausarbeitung dieser These wäre auch deshalb von grossem Interesse gewesen, weil die initiierte Rolle in der Brecht-Forschung hierbei gemeinhin Brecht zugeschrieben wird. Doch Lee geht dem Gedanken in der Folge nicht nur nicht systematisch nach, sondern schneidet sich ihren argumentativen Faden mit der Prämisse ab, dass «das Gestische für eine Musikanalyse keine geeignete Kategorie sein kann» und sie die Kantaten deshalb nicht unter diesem Gesichtspunkt analysieren werde (55). Beispiel zwei: Brechts in Svendborg geschriebene *Deutsche Satiren* und Eislers in unmittelbarer räumlicher und zeitlicher Nachbarschaft vorgenommene Textmontagen aus Ignazio Silones antifaschistischen Romanen – Textgrundlage der meisten besprochenen Kantaten – bringt Lee in Verbindung, indem sie beide Textgruppen in den Zusammenhang von «gestischer Sprache» allgemein und von Brechts Gedanken zur «reimlosen Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen» im Besonderen stellt. Doch auch hier bleibt die interessante Frage nach «Wechselwirkungen» letztlich im Raum stehen; eine Antwort fällt dem Fehlen einer gründlichen vergleichenden Untersuchung von Brechts und Eislers Spracharbeit zum Opfer. Diese Spuren genau zu verfolgen, notwendig auch mit Blick auf die sehr viel früher einsetzende und bis zu Brechts Tod andauernde, auch literarische Zusammenarbeit zwischen Schriftsteller und Musiker, wäre ein grosses Verdienst gewesen.

Zu einer gründlichen Klärung der Spezifik von Eislers Verwendung der Dodekaphonie ermanget es der Untersuchung einerseits an analytischer Schärfe, andererseits liegen den Ausführungen recht starre Vorstellungen einer von Schönberg vermeintlich ideal kodifizierten Zwölftonlehre zu Grunde. Vor diesem Hintergrund gelangt die Autorin immer wieder zu kaum begründeten und kaum ergründbaren, daher

wenig hilfreichen, aber immerhin überraschenden Schlüssen wie: «Bei Eisler ist die Härte der Zwölftontechnik bis zur Unkenntlichkeit gemildert.» (228), oder schlicht: «Eislers Reihenbehandlung [...] ist [...] fragwürdig» (177). Auf solch pauschalisierend-schwankendem Grund findet auch Lees Kapitel über Eislers vermeintliche «Preisgabe der Dodekaphonie» nicht zu geradem Gang: Hier zeitigen die methodischen Defizite des Buches vielleicht ihre grössten Folgen, hier werden die Verkürzungen und teils unangemessen mutigen Schlussfolgerungen auch deshalb prekär, weil bislang nur wenige differenzierte Untersuchungen zu Eislers individuellem Umgang mit der Dodekaphonie vorliegen.

Einige enttäuschte Erwartungen an die Untersuchung mögen sich der persönlichen Neugier des Rezensenten verdanken: Woher rührte etwa das Interesse des Atheisten Eisler gerade auch an denjenigen Passagen aus Silones Romanen mit spezifisch christlicher Motivik? Andere Versäumnisse müssen als gravierender bezeichnet werden, so wenn etwa wichtige terminologische Nachfragen unterbleiben: Was bedeutete für Eisler eigentlich das Schreiben von Kantaten, und welchen Standort innerhalb der Gattungsgeschichte nimmt er mit seiner durchaus eigenwilligen Bezeichnung «Kammerkantate» ein? Umso mehr befremdet es deshalb, wenn sich die Autorin gleich zu Beginn ohne Not auf dunkle und darüber hinaus für ihr Thema folgenlose begriffliche Erörterungen zur Periodisierung von Exil und Remigration einlässt (4). Gerade weil Lee sich einer wirklichen Lücke – nicht nur – der Eisler-Forschung angenommen hat, und dies gelegentlich durchaus mit frischem Zugriff, muss es bedauert werden, dass der Erkenntnisgewinn nach Lektüre des Buches alles in allem recht gering bleibt. *Peter Schweinhardt*