

Bücher

Autor(en): **Müller, Patrick**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz**

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

Heft 76

PDF erstellt am: **11.07.2024**

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.

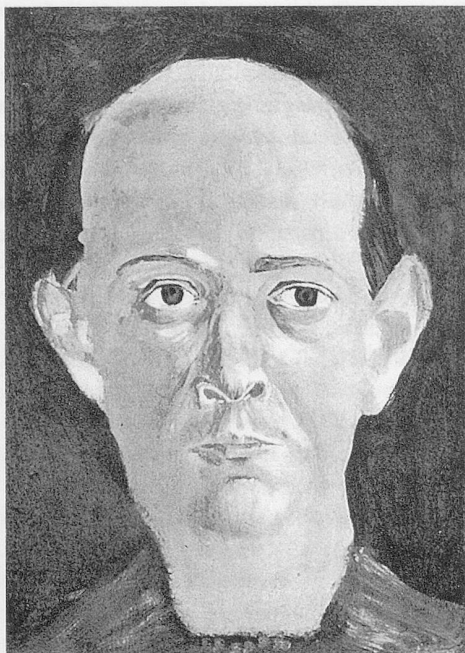
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei
Max Hollein, Blazenska Perica, Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.)
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2002, 231 S.

SCHÖNBERGS MALEREI UND DIE FOLGEN



Arnold Schönberg, Selbstporträt

Dass auch das malerische Werk Arnold Schönbergs bereits seit seinen Anfängen bemerkenswerte Ausstrahlungskraft besass, ist nicht unbekannt. In Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* beispielsweise haben einige seiner Werke sogar indirekten Eingang gefunden: Die Malerin Carlotta malt darin obsessiv menschliche Hände, und dass Schreker damit augenzwinkernd an Schönbergs Handbilder anspielte, darf als sicher gelten. Dieser Hinweis fehlt zwar in dem Katalog, der zu einer dem bildnerischen Werk Schönbergs gewidmeten Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt erschienen ist, doch widmen sich die begleitenden Texte schwer-

gewichtig dem Aspekt der Wirkungsgeschichte von Schönbergs Malerei.

Bekanntlich hat Schönberg gerade zu dieser Zeit zu Pinsel und Staffelei gegriffen, als er sich von der Tonalität zu lösen begann – als ob er anderswo Halt suchte –, und in diese Jahre um 1910 fällt auch eine Revolution im Bereich der bildenden Kunst. Schönberg hatte dabei durchaus die Funktion eines «Schrittmachers einer neuen Ästhetik», wie Karin von Maur in ihrem Beitrag «Arnold Schönberg oder die Vereinigung von Musik und Malerei» ausführt: Kandinsky schwankte zwar zwischen Bewunderung und Kritik für die Bilder Schönbergs, doch dessen kompositorisches Werk dürfte ein nicht unwesentlicher Katalysator für die Befreiung von perspektivischer Raumeinheit und Abbildlichkeit gewesen sein. Richard Gerstl andererseits fand nun tatsächlich nach der Durchsicht einiger Skizzen und Entwürfe Schönbergs zu einer befreiteren Malweise: «Jetzt habe ich von Ihnen gelernt, wie man malen muss.» Otto Breicha («Von starken Emotionen getrieben. Die Anfänge der Malerei bei Arnold Schönberg») weist nach, wie sehr Gerstl gerade von den dilettantischen Aspekten der Malerei Anregungen erhielt: «Es war zweifellos die Unbekümmertheit, Voraussetzungslosigkeit hinsichtlich irgendwelcher Übereinkünfte und der unmittelbare Ausdruck», die Gerstl begeisterten und zu seiner eigenen, radikalisierten Befreiung führten. Es war offenbar gerade dieser Aspekt – die eigentümliche Mischung aus malerischem Dilettantismus und hoher ästhetischer Bildung –, der Schönbergs Malerei bei bildenden Künstlern immer wieder zum Geheimtipp werden liess. Robert Fleck spürt in seinem Aufsatz «Ahnenfigur und Innovations-

modell – Reflexionen über die Aktualität Schönbergs» den Folgen nach, die dessen Malerei zeitigte. Sind es noch musikalische Techniken – so die Zwölftontechnik –, die sich als strukturelle Mittel bis in den abstrakten Experimentalfilm eines Peter Kubelka oder die informelle Malerei eines Hans Hartung verfolgen lassen, so ist es tatsächlich vornehmlich der Maler Schönberg, der als heimlicher Hauptzeuge des Neo-Expressionismus gelten kann. Medienkünstler wie Peter Weibel oder Dara Birnbaum orientieren sich an Schönberg ebenso wie etwa Franz Pomassl, der dem Katalog auch einen eigenen Beitrag beige-steuert hat. Stichwortartig werden darin einige Projekte des Künstlers vorgestellt und zu Schönberg in Verbindung gesetzt, so beispielsweise eine «Infrasolare Musik», die im eigentlichen Sinne a-tonal ist, weil sie keine hörbaren Frequenzen mehr einsetzt, zugleich aber auch auf Bilder und Objekte verzichtet, die Pomassl als tradiert kategorisch ablehnt – in Beziehung gesetzt wird dies zu der Tatsache, dass Schönberg 1912 seine Malerei weitgehend wieder aufgab. Weitere Statements von Künstlern (Simon Starling, Hermann Nitsch, Daniel Libeskind) werden ergänzt durch Erinnerungen von Nuria Schoenberg Nono sowie durch einen Aufsatz von Ferdinand Zehentreiter, der Schönbergs eigentümliches Traditionsverständnis mit und gegen Adorno aus dessen Herkunftsmilieu deutet. Das Zentrum des Bandes aber bildet der Bildteil: Die unzähligen Selbst- und Fremdporträts, die Visionen, Handbilder und Landschaften werden ergänzt durch weniger bekannte Karikaturen sowie durch Bühnenbildentwürfe zu *Die glückliche Hand* und *Erwartung*. (pam)

Masstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults
Bettina Brand und Martina Helmig (Hg.)
Edition text + kritik, München 2001, 177 S.

KOMPONISTINNEN UM BEETHOVEN NEU ZUR DISKUSSION GESTELLT

Ein kühnes Unterfangen, das Schaffen von Komponistinnen aus dem Umfeld Beethovens auch gleich an seiner Musik zu messen. Denn Tatsache ist, dass Frauen im frühen 19. Jahrhundert zwar im privaten häuslichen oder adligen Kreis Musizieren und Komponieren durften, dass sie sich aber im Schöpferischen nicht über diesen

Kreis hinaus entwickeln konnten. Und wenn sie öffentlich rezipiert und kritisiert wurden, geschah dies meist mit explizit geschlechterbezogener Herablassung.

Doch im Zuge der sich allmählich etablierenden «Gender studies» werden seit den 1970er Jahren nicht nur systematisch die zahlreichen vergesse-

nen Komponistinnen und ihr musikalischer Nachlass aus den Archiven wieder ans Tageslicht geholt, die Frauenforschung reflektiert auch die Voraussetzungen und die Ästhetik, unter denen diese gearbeitet haben. Der vorliegende Essay-Band der *Edition Text + Kritik* ist im Zusammenhang mit dem 2001 durchgeführten internationa-

len Kongress- und Konzertprojekt «Der «männliche» und der «weibliche» Beethoven» an der Hochschule der Künste Berlin erschienen und bringt bei der wenn auch heterogenen Qualität der Aufsätze einige überzeugend erhellende Positionen.

Dabei erweist sich gerade der «Masstab Beethoven» als interessanter Bezugspunkt. Schon im Vorwort zeigen die Herausgeberinnen Martina Helmig und Bettina Brand auf, dass sich im Zuge der frühen Beethoven-Rezeption zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Vorstellung vom «musikalischen Originalgenie» entwickelte. «Genie» bedeutete nicht mehr «Geist», «Genie haben» und «Talent haben». Mit Beethoven wurde das musikalische Genie zum gottähnlichen Schöpfer von Meisterwerken, das Konzert zum kunstreligiösen Ereignis. Dieser Geniekult um Beethoven hat bekanntlicherweise einen tiefen Komplex bei den «Romantikern» hinterlassen. Und er hat wesentlich dazu beigetragen, schöpferische Frauen aus der Musikgeschichte auszuschließen. Die Attribute, mit denen das Genie belegt wurde, entsprachen nämlich dem ausgesprochen männlichen Rollenbild. Heroisch, kraftvoll, kämpferisch, siegreich durfte eine Frau nicht sein. Die Tür zur «hohen Kunst» war Komponistinnen damit verschlossen. In ihrem Aufsatz «Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven» spürt Nanny Drechsler den Männerphantasien der *creatio* hintergründig nach. Besonders köstlich ist ihre genaue Betrachtung der Rückseite von Max Klingers Beethovenstatue von 1902, die den Komponisten als thronenden Gott verherrlicht. In der Reliefdarstellung des Thronrückens verbindet Klinger heidnische und christliche Motive zu einer unverkennbaren Negation des Weiblichen. Nanny Drechsler greift auch Charles Rosen an, der sich unlängst in seinem vielgerühmten Werk *Musik der Romantik* ein Kapitel über weibliches

Komponieren versagte mit dem Argument, «dass jeder moderne archäologische Versuch die wahre Tragödie der schöpferischen Musikerinnen des 19. Jahrhunderts» verschleierte. «Wollte man ihnen im nachhinein in unkritischer und naiver Weise einen Platz in der Geschichte einräumen, so könnte man ihnen damit keine Gerechtigkeit widerfahren lassen.» Dieser «typisch männlichen Abwehrstrategie» und «scheinbar stimmigen Argumentation» widerspricht Drechsler zu Recht. Denn seit jeher ist es ein legitimes Anliegen musikologischer Forschung, bisher nicht zugängliche, vergessene oder gar durch politische Machtanmassung missachtete und verbotenen Werke ins Licht der öffentlichen Wahrnehmung zu ziehen.

Dass dies auch bei den Komponistinnen längst nicht mehr in «unkritischer und naiver Weise» geschieht, um nochmals mit Rosen zu sprechen, zeigt das Beispiel der französischen Komponistin Louise Farrenc (1804–1875). Die Gattin des bekannten Verlegers Aristide Farrenc war Pianistin und lehrte am Pariser Conservatoire. Durch ihre Mithilfe bei der verlegerischen Arbeit ihres Mannes wurde sie mit der Musik ihrer Zeit und vor allem mit derjenigen von Beethoven vertraut. Christin Heitmann zeigt in ihrem Essay «Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt? Louise Farrencs Auseinandersetzung mit Ludwig van Beethoven» kenntnisreich den Zwiespalt einer Komponistin auf, die sich in den sinfonischen Bereich vorwagt. Gerade im Vergleich mit ihren männlichen Zeitgenossen gelingt es der Autorin jedoch, Farrencs melodische, zuweilen auch opernhafte Originalität und harmonische Dichte herauszuschälen. Wie eigenwillig Farrenc die formale Anlage ihrer *Dritten Sinfonie* gestaltet hat und wie kraftvoll sie ihre harmonische Phantasie walten lässt, machte auch die kürzliche Aufführung des Werks durch die *basel sinfonietta* ohrenfällig. Mittlerweile wurde der Gehalt von

Farrencs vergessener Musik erkannt. Musikwissenschaftlerinnen der Universität Oldenburg sind daran, die Farrenc-Werkedition engagiert voranzutreiben.

Den Zwiespalt, als Frau «männlich» komponieren zu müssen, um als professionelle Komponistin anerkannt zu werden, war auch der Zwiespalt von Louise Adolpha Le Beau. Sie wurde von Rheinberger als Schülerin angenommen, obwohl er ausdrücklich keine Frauen unterrichten wollte. Die Autorin Melanie Unseld weist anhand von deren *Sinfonie Opus 41* «Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven» nach, die durch Le Beaus bewusste Auseinandersetzung und Anknüpfung an die Musik von früheren Komponistinnen Profil gewinnt.

Welch ein Verdienst Pianistinnen wie Marie Bigot in Paris, die «Beethoven»-Schülerin Leopoldine Blahetka in Wien oder Fanny Hensel-Mendelssohn für die Bekanntmachung von Beethovens Musik haben, wird hier endlich entsprechend gewürdigt. Inwiefern diese interpretatorische Auseinandersetzung vor allem Fanny Hensel kompositorisch beeinflusst hat, weist Annegret Huber anhand von deren Quartett aus dem Jahre 1834 nach. Spannend zu lesen ist, wie Fanny im Briefwechsel mit ihrem Bruder musikalische Formkonzepte mit Einbezug des späten Beethoven diskutiert und mit welchen Argumenten der Bruder experimentelle Freiheiten der Schwester rügt. Eine ausführliche Analyse erhärtet Hubers These, dass Fanny sehr bewusst formale Probleme reflektiert und eigenwilliger und offener formuliert hat als Felix. So gelingt es diesem anregenden Buch, den von der Musikgeschichte rigoros ausgeklammerten Beitrag von Komponistinnen nicht nur zu würdigen, sondern auf wissenschaftlich seriösem Niveau neu zur Diskussion zu stellen. (sen)

Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit
Verena Naegele
Dittrich-Verlag, Köln 2002, 496 S.

VERSCHWOMMENES ZEITBILD MIT ULLMANN

Es gibt Gegenstände, die sich für eine bestimmte und immer weiter verbreitete Art von Musikwissenschaft geradezu optimal anzubieten scheinen: für eine Musikwissenschaft nämlich, die sich für Musik im engeren Sinne – den hörenden und lesenden Nachvollzug des klingenden Ereignisses – kaum mehr interessiert. Viktor Ullmann beispielsweise, geboren 1898 in Teschen und 1944 in Auschwitz ermordet, ist ein solcher Gegenstand: seine tragischen Lebensumstände haben dazu geführt, dass ein bedeutender Teil seines kompositorischen Werkes unwiederbringlich verloren ist, und dies scheint für jene Art von Musikwissenschaft genügend

Anlass zu sein, sich mit der Musik selbst kaum beschäftigen zu müssen, vielmehr Zeugen zweiter Hand zu referieren, und zwar auch in jenen Fällen, wo die Werke erhalten geblieben sind. Über diese jedenfalls erfährt man aus der vorliegenden Ullmann-Biographie von Verena Naegele nur sehr wenig. Aus der Schwierigkeit, dass zahlreiche Quellen zum Leben und Werk Ullmanns nicht erhalten geblieben sind, versucht Naegele eine Tugend zu machen: Ihre Darstellung will ein «Zeitbild» (11) der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts sein, bei dem Ullmann im Zentrum stehen soll. Dieses Vorgehen, das «vordergründig von Ullmann wegführt», habe die Autorin «sehr

stark zu ihm zurückgebracht» (11), und sie verbindet damit die Hoffnung, dass es dem Leser, der Leserin ähnlich ergehen möchte.

Eingeordnet in dieses Zeitbild wird Ullmann auf zumindest drei Ebenen: einer welthistorisch-politischen, einer kulturgeschichtlichen, schliesslich auf einer musikgeschichtlichen im engeren Sinne. Doch gerade der Anspruch, einen Konnex zu finden zwischen Ullmanns Biographie und den weltgeschichtlichen Ereignissen, ist kaum sinnföellig einzulösen: Oft wirkt Naegeles Verfahren so, als lese man eine Künstlerbiographie parallel zu einem Lehrbuch der Geschichte, wirkliche Vermittlungen finden kaum statt. Dazu kommt,

dass die Darstellung oft problematisch, wenn nicht gar fehlerhaft ist: So werden die politischen Umstände, die zum Ersten Weltkrieg führten, auf gerade einmal einer halben Seite dargestellt (40), bisweilen greift die Autorin zu einer Art Geschichtsmetaphysik (wenn sie sich etwa ausführlich und merklich fasziniert darüber aufhält, dass Ullmann in einer Garnisonsstadt geboren wurde und in einer ehemaligen Garnisonsstadt, dem Konzentrationslager Theresienstadt, seine letzte Lebensstation fand), und schliesslich gelingt ihr auch dort die angestrebte Vermittlung nicht, wo sich Ullmann nun tatsächlich im Zentrum der historischen Entwicklungen befand. Ullmann berichtet zwar in Briefen an seine Jugendfreundin Anny Wottitz von den Feldzügen an der Isonzo-Front, an denen er teilnahm, doch meint die Autorin: «geradezu harmlos, ja beschönigend» (69); und so zieht sie weitere Quellen und Augenzeugenberichte hinzu, die seitenweise zitiert werden. Ganz offenbar übersieht die Autorin, dass Ullmann in einem Artillerieregiment eingeteilt war und die «Schützengräben» und «Kriegsgräuel» deshalb wohl nicht aus nächster Nähe miterlebte. Unklar bleiben auch die Umstände von Ullmanns Beförderung zum Leutnant, die die Autorin offenbar so sehr beeindruckt, dass sie gleich zwei Mal in praktisch identischen Worten erwähnt wird (36 und 92). Die daran anschliessende Folgerung, Ullmann habe sich «aktiv und mutig für die k.u.k. Monarchie» eingesetzt, ist als solche zumindest fraglich, gehörte diese Art von Beförderung doch zu den Automatismen der österreichisch-ungarischen Armee.

Auch auf kulturhistorischer Ebene zitiert Naegele gleich seitenweise aus zeitgenössischer Literatur, so beispielsweise aus Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* – und nicht selten ist der Anlass dazu auch vordergründig kaum plausibel. Zudem gibt es auch hier eine ganze Reihe von problematischen Formulierungen und schlicht falschen Angaben. Otto Weiningers Studie *Geschlecht und Charakter* wird einmal – arg vereinfachend – als «anti-feministischer Bestseller» bezeichnet (46), womit sich die Autorin offenbar davon entbunden glaubt, sich mit diesem Buch, das Ullmann tief beeindruckt haben muss, genauer auseinanderzusetzen. Schlicht falsch ist die Behauptung, Oskar Kokoschka habe der Wiener Sezession angehört (39), und schon beinahe an Rufschädigung grenzt es, wenn Romain Rolland unter die Befürworter des Ersten Weltkrieges eingereiht wird (14), ausgerechnet jener Intellektuelle also, der wie kaum ein anderer schon früh vor dem Aufkeimen von Nationalismus und Chauvinismus gewarnt hatte und dabei sogar bereit war, bewährte Freundschaften (etwa mit dem belgischen Schriftsteller Emil Verhaeren) aufs Spiel zu setzen. Wie wenig die Autorin es vermag, die Zustände im Wien des Fin de Siècle

zu würdigen, beweist etwa die Bemerkung, wonach dies eine «Epoche der ungezügelten Erotik» gewesen sei (46). Gerade das Gegenteil traf zu, die starke erotische Ausrichtung von Literatur und Musiktheater aus dieser Zeit ist ein Ausfluss aus der gesellschaftlichen Verdrängung von Erotik und Sexualität, was auch leicht zu sehen gewesen wäre, wenn die Autorin Stefan Zweigs bereits erwähnte Studie nicht nur exzerpiert, sondern auch gelesen hätte. Andererseits werden mögliche Scharniere, die einen Anschluss von Ullmanns Denken an dasjenige in anderen Kunstbereichen ermöglicht hätte, schlicht übersehen: So hat Ullmann auf Anregung von Joseph Matthias Hauer Analogien zwischen der Tonartsystematik und der Farbenlehre Goethes gezogen (265); dass Hauer dabei mit dem bildenden Künstler Johannes Itten in engem Austausch stand, hätte interessante Parallelen ermöglichen können, zumal Itten für Ullmann alles andere als ein Unbekannter war (wie die Autorin selbst ausführt). Stattdessen findet sich an anderer Stelle und in Zusammenhang mit Itten ein längerer Exkurs über das Bauhaus (110f.), dessen Zusammenhang mit Ullmann in keiner Weise einsichtig ist. Und schliesslich wird man bisweilen auch den Verdacht nicht ganz los, dass die Autorin die dann doch überlieferten Quellen für ihre Zwecke zurechtrückt. Ein Detail vielleicht, aber doch ein aussagekräftiges: von der Isonzo-Front bestellt Ullmann einmal einige Bücher, der autographe Zettel ist in der Biographie faksimilisiert. Es handelt sich um Werke von Altenberg, Rilke und Kurd Lasswitz, also um «lauter Exponenten des Fin de Siècle» (89f.). Nur: auf dem Zettel steht auch Balzacs Roman *Ursula Mirouët*, den die Autorin in ihrer Transkription, um ihre Folgerungen nicht in Frage stellen zu lassen, wohlweislich weglässt.

Ausserordentlich zwanghaft wirkt auch der Versuch, Ullmanns Loslösung von Schönberg, dessen «Seminar für Komposition» er einige Monate besucht hatte, nachzuweisen. So führt die Tatsache, dass Ullmann in einer vermutlich 1917 geschriebenen, heute verschollenen Kammermusik zwei Blechblasinstrumente mehr verwendet habe als Schönberg in seiner, zu der Behauptung, dass das Werk in seiner «Üppigkeit [...] mehr an Schreker denn an Schönberg erinnert» – ohne ein Note gesehen zu haben, ist das doch eine sehr weitreichende Folgerung. Und wenn Ullmann bei einem Stipendiengesuch als Referenz zuerst Zemlinsky und erst an zweiter Stelle Schönberg angibt, so wird dies ebenfalls als Distanzierung von letzterem gewertet, was insofern völlig absurd ist, als sich bei den Werken, die Ullmann einreichte, auch die *21 Variationen über ein Thema von Schönberg* befanden. Anderswo wird gesagt, dass Ullmanns Definition von Musik als «Gefühlkunst» (der unscharfe

Begriff müsste allerdings ohnehin konkretisiert werden) dazu führe, dass er «Schönberg in seinem radikalen Bruch mit der harmonikalen Tradition nicht folgen kann» (131). Weshalb Schönbergs Expressionismus, auf den sich Ullmann oft bezog, nicht zum Umfeld einer wie auch immer gearteten «Gefühlkunst» gehören sollte und was dies mit der «harmonikalen Tradition» zu tun habe, wird allerdings nicht gesagt. Später wird zwischen den Zeilen ersichtlich, dass für Naegele Schönberg nichts anderes als ein Zwölftonkomponist ist; der fadenscheinige Beweis von Ullmanns Distanzierung wird dabei mit dem Argument geführt, er habe sich nicht der «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» angeschlossen – was für einen jungen Komponisten, der den Unterricht bei Schönberg 1918/19 genossen hatte, ja zumindest zu dieser Zeit auch schwerlich in Frage kam... Wenn Naegele die erwähnte Methode allerdings als «Theorie der zwölf unmittelbar aufeinanderfolgenden Töne» (131) bezeichnet und wenn zur Stützung der These, wonach Ullmann stark von Wagner beeinflusst sei, zu einer Traktat-Vertonung aus dem Jahr 1943 gesagt wird, es «tristanelt» und «verklärtenachtelt» (363) darin, so beweist die Autorin einzig, dass ihr Schönberg ein Buch mit sieben Siegeln bleibt – wenn es wenigstens «siegfriedidyllen» täte... Und so schliesst Naegele die Ästhetik Ullmanns mit derjenigen Wagners zusammen (127), obwohl sich die Brief- und Textzeugnisse teilweise beinahe wörtlich an Schönbergs *Harmonielehre* (die im übrigen nirgends erwähnt wird) anlehnen. Dass Schönberg noch andere Aufgaben stellte als zwölf Töne unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, beweisen sogar noch Ullmanns Spätwerke: Unübersehbar ist etwa, dass sich die Form von Ullmanns *Drittem Streichquartett* mit seiner Vermittlung von Ein- und Mehrsätzigkeit an Schönbergs *Erstem Streichquartett* oder an dessen *Kammersinfonie op. 9* orientiert. Gleichwohl: dass Ullmann eigene und unabhängige Wege suchte, ist eine Selbstverständlichkeit, interessant aber wäre – wenn schon –, den Finger auf jene Stellen zu legen, wo die Differenzen zu seinem Lehrer wirklich offensichtlich werden. Aber dazu hätte man halt in die Noten schauen müssen. Dass die Autorin dies kaum getan hat, mag allerdings als Vorteil zu werten sein: Die kurze Analyse des in einem Brief überlieferten Themas von Ullmanns verschollener Kammermusik ist durchaus nicht «gespickt mit Alterationen» (53), sofern man das Tongeschlecht Moll nicht als (siebenstufige) Tonleiter, sondern als (neutöniges) Tonreservoir versteht – wie dies Anfang des 20. Jahrhunderts ohnehin üblich war. Ausserdem demonstriert die darauf folgende Darstellung, wonach die dominantische Tonart in gleichnamiges melodisches Moll aufgelöst

werde, eine an Peinlichkeit grenzende musikalische Unwissenheit. Ein unbezeichneter Taktwechsel nährt sodann den Verdacht, dass mit der Transkription etwas nicht stimmen könnte, was hoffentlich nicht auch auf die äusserst interessanten Ausschnitte aus den Briefen an Anny Wottitz zutrifft. Und schliesslich sind andere analytische Abschnitte von anderen Autoren abgeschrieben (so ist die Kürzestanalyse auf S. 169 eine nicht nachgewiesene Zitierung einer Kritik von Stuckenschmidt, wie sich auf S. 185 herausstellt).

Gleichwohl hat das Buch, immerhin die erste Ullmann-Biographie, einige Verdienste: Erstmals werden die wichtigsten Erkenntnisse über Ullmanns Leben zusammengestellt, und bisweilen mit, bisweilen gegen die Autorin ergibt sich

dank der dann doch gar nicht so wenigen Quellen ein Bild von Ullmanns Ästhetik, die immer die Mitte zwischen den Extremen suchte. Gewürdigt wird auch das grosse Gewicht von Franz Schreker und von Alban Berg (ausgerechnet auch anhand der teilweise zwölftönigen *Lyrischen Suite*) sowie der Anthroposophie (der die Autorin allerdings nicht viel abzugewinnen weiss) für das Werk Ullmanns. Und durchaus interessant ist Naegeles These, wonach für Ullmanns Schaffen die Zeit des Ersten Weltkrieges viel wichtiger gewesen sei als diejenige des Zweiten. Damit öffnet sich eine neue Perspektive und die Hoffnung, dass diese so ausserordentlich interessante kompositorische Persönlichkeit aus dem «Ghetto» der «entarteten Musik» und der «theresienstädter Komponisten»

endgültig befreit wird. Dass Naegele ihre These schon allein deshalb nicht einlöst, weil sie ihr Buch mit einem Abschnitt über den vermutlich letzten, in Theresienstadt geschriebenen Text Ullmanns beginnt, ist eine der vielen Unstimmigkeiten dieses Buches, das abgeschlossen wird durch ein Verzeichnis (leider nur) der erhaltenen Werke (es fehlt der Satz aus dem *Vierten Streichquartett*) sowie mit einer (fehlerreichen) Bibliographie (die zahlreiche Kürzel in den Endnoten leider nicht auflöst). (pam)