

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 57

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Heister, Hanns-Werner / Keller, Christoph / Walton, Chris

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

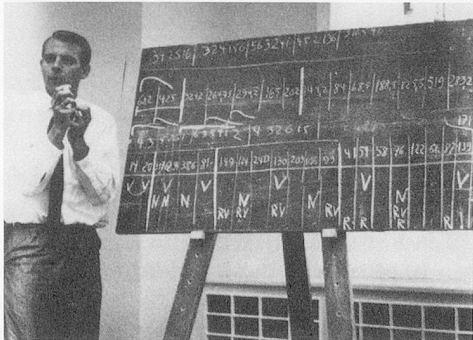
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.06.2025

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

Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden
 Gianmario Borio / Hermann Danuser (Hg.)
 Reihe Musicae Bd. 2; Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1997, 469 S. (Bd. 1) + 380 S. (Bd. 2) + 707 S. (Bd. 3) + 113 S. (Bd. 4)

REICHES MATERIAL IN MANCHMAL SCHIEFER OPTIK



Karlheinz Stockhausen in Darmstadt 1961

«In diesem Buch ist weder von der populären Musik der Epoche, noch vom späten Hindemith, noch von zahlreichen anderen Phänomenen die Rede. Dies ist eine gewollte, bewusst angestrebte Einseitigkeit.» Nun würde beim gegebenen Buchtitel niemand hier solche Phänomene erwarten. Die Apologetik ist also überflüssig. Sie wird falsch mit der anschliessenden Behauptung: «Sie [sc. die Einseitigkeit] entspringt der Überzeugung, dass es unmöglich ist, den verschiedenen Kulturen der Musik in einer sinnvollen, lesbaren Form zugleich gerecht zu werden.» Eher ein Kotau vor postmoderner Beliebigkeitsideologie als wirklich pluralistisch ist schliesslich die These von der «prinzipiellen Offenheit des Bildes» – man könne Darmstadt so, aber natürlich auch ganz anders betrachten, und überhaupt werde man's «in späte-

ren Zeiten [...] zweifellos anders sehen und bewerten». Gewiss – nur: Es käme darauf an, sich um möglichst haltbare, objektive Erkenntnisse dezidiert zu bemühen. So ist auch – von den Herausgebern eingestanden – die Grenze nach zwei Dekaden bloss pragmatisch festgelegt, «um einen runden Rahmen für ein bearbeitbares Forschungsprojekt [...] zu erhalten». Schon die für die Geschichte herangezogene Literatur verrät freilich eine Selektivität, die manchmal an Willkür grenzt, sodass die erwähnte Apologetik doch wieder nötig ist. Von dergleichen einmal abgesehen, liefert die umfangreiche vierbändige Publikation eine Fülle von Informationen über dieses Zentrum avantgardistischer, neuer Musik nach 1945. In zehn Kapiteln und zwei Bänden wird zunächst die Geschichte aufgeblättert: Entstehung und Struktur der Institution, Fragen der Kontinuität der Moderne (v.a. die Webern-Rezeption), Konzepte des Serialismus, ästhetische Debatten (bzw. «Diskurse»), Henze und B.A. Zimmermann als Abweichler, Elektronische Musik, Musikalische Interpretation, Aleatorik und Cage-Rezeption, Klang- und Sprachkomposition sowie Einbeziehung des Szenischen als «Erweiterungen des Materials» und abschliessend, akademisch-verblasen, «Die «Darmstädter Schule» – Faktizität und Mythos», wobei die Autoren auf Mythos plädieren und die Gelegenheit gern ergreifen, im Vorübergehen Darmstadt als Beleg zu beschlagnahmen «für die

Tatsache, dass mitunter – entgegen der Marx'schen Theorie – das Bewusstsein das Sein zu bestimmen vermag». Beleg: Die Institution entstand «aus einer Stadt in Trümmern, aus einer Gesellschaft im Hunger», und der Ort der Ferienkurse hat gewechselt, «ohne dass der «Geist» der Institution davon tangiert wäre»; die Schule «wurde also von musikalischen Zwecken determiniert, nicht von einem ans charismatische Ursprungsdomizil im Kranichsteiner Schloss gebundenen genius loci, der verloren gegangen wäre, sobald die Institution gezwungen war, sich neue Örtlichkeiten zu suchen.» Kaum zu glauben, dass es nicht das Schlossgespenst war, das als Geist die Darmstädter Materialentwicklung determiniert hat! Die schiere Quantität freilich entschädigt, nimmt alles nur in allem, für manche schiefe oder einseitige Optik. Bd. 3 ist eine wiederum umfangreiche (allerdings nach unausgewiesenen Kriterien selektive) Dokumentation mit oft schwer zugänglichen Texten aus dem Umkreis der Ferienkurse; dazu eine Auswahl von Presse- bzw. Musikkritiken über Darmstadt und von Komponisten-Berichten für die Presse (auf deutsch, italienisch, französisch, englisch); eine Chronik mit den Programmen sowie abschliessend ein Phototeil. Der knappe Registerband 4 enthält neben dem erwähnten Literaturverzeichnis Register für Personen und Werke sowie für Chöre, Orchester, Ensembles. (hwh)

Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts
 Claus-Steffen Mahnkopf
 Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998, 149 S.

SEKTIERERISCHES PAMPHLET

Der Titel lässt an ein Pamphlet so etwa unter Motto «Zurück zur Natur der Tonalität» denken; in Wirklichkeit handelt es sich aber um eine Art Katechismus zukunftsgläubiger Ferneyhough-Jünger. Die heilige Dreifaltigkeit lautet hier: parametrisches Denken, Präkomposition, Immanentismus; die heilige Schrift stammt von Adorno, dessen *Ästhetische Theorie* Mahnkopf zur «Pflichtlektüre derer, die am Übergang der Neuen Musik ins 21. Jahrhundert mitwirken möchten» (S. 85), erklärt. Der Modernisierungsprozess führt laut

Mahnkopf (frei nach Adorno) von Beethoven über Wagner zu Atonalität und Serialismus; was sich nicht darin einordnen lässt, wird zur «Seitenlinie» erklärt; wer dieses Geschichtsbild nicht teilt, «verweigert» sich der «Einsicht» (45). Da er wie kein anderer Komponist der Gegenwart angeblich die «wesentlichen Kriterien» Adornos erfüllt, ist «Ferneyhough der Ausgangspunkt für das 21. Jahrhundert, so wie Beethoven es für das 19., Schönberg für das 20. und Webern für die Zeit nach 1945 war» (103). Dabei gilt: je poly-, desto besser. Po-

lyphonie, Polymorphie, Polyprozessualität, Polyvektorialität, Polykonzeptualität – all dies findet sich bei Ferneyhough, «der gleichwohl sich des Poly-Werks bislang enthielt». Da springt nun der Autor – er ist ebenfalls Komponist – hilfreich in die Bresche: Er hat das «Poly-Werk» seit Beginn der 90er Jahre in bislang vier kompositorischen Zyklen umgesetzt, wie er im abschliessenden Kapitel (Titel: «Das 21. Jahrhundert: Die Potentiale der Zukunft») ausführlich darlegt. Wenn Mahnkopf von den «Selbstaffirmationstendenzen narzissisti-

scher Künstler» (133) spricht, meint er aber keineswegs sich selbst, denn er hält sich und seinesgleichen sozusagen für den personifizierten Weltgeist: das «Medium eines kulturell, historisch oder kompositionstechnisch Allgemeinen» (71), das im Namen des Abendlandes, des deutschen zumal, agiert und missioniert. Im Gegensatz zu den postmodernen Geschäftemachern gibt er den Menschen nicht «wonach sie verlangen, sondern wessen sie bedürfen» (61). Keine Sekte ohne paranoide Züge: Neben der Postmoderne ist die «Gerontokratie» Feindbild Nr. 1, das mitunter gar als potenziertes Monstrum erscheint: «Ein besonders perfider Zug der späten Postmoderne ist, dass die Vertreter der jüngeren Generation [...] im allgemeinen belächelt werden.» (70). Und keine

Sekte ohne gegenseitige Protektion ihrer Mitglieder: Als wichtigste Komponisten seiner angeblich an die Peripherie gedrängten Generation nennt Mahnkopf für die Schweiz Walter Feldmann, für Österreich Wolfgang Schurig, für Frankreich Marc André, Brice Pauset und Franck Yeznikian, für Deutschland Klaus K. Hübler u.a. Walter Feldmann ist bekanntlich für die Programme der *Tage für neue Musik Zürich* verantwortlich, wo man – wenn schon nirgends sonst – den genannten Komponisten begegnen durfte, Hübler gar als zentraler Figur der letztjährigen Tage; Mahnkopf – wen wundert's – wird dieses Jahr die Referenz erwiesen bzw. erwidert. Ausser den französischen Spektralist, die als «Antipoden» wenigstens respektiert werden – das ist man sich als hegeli-

scher Dialektiker schuldig –, hat in den Augen dieses selbsternannten Retters des abendländischen Werkbegriffs kaum etwas ausserhalb der eigenen Richtung Relevanz. Dieses jüngste Gericht kommt auch sprachlich als ungeniessbare Speise daher. Um eine letzte Kostprobe zu geben: «Emotion wird zum Sonderfall von Ausdruck, der nur noch immanentistisch möglich ist: als Expressivismus, dem der gesamte Schatz der Musik des 21. Jahrhunderts freilich zufallen wird.» (77) Ein Satz, der in seiner angestregten Tautologie, seinem ambitionösen Nonsense an jene Musik erinnert, die das Zürcher Medium dieses Weltgeistes jeweils im November aussendet. Etwas weniger Ideologie und ein bisschen mehr «Immanentismus», freilich, wäre nicht schlecht. (ck)

Alma Mahler-Werfel. *Tagebuch-Suiten 1898-1902*
Beaumont, Antony / Rode-Breymann, Susanne (Hg.)
S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1997, 862 S.

FASZINIERENDES BILD VOM WIEN DER JAHRHUNDERTWENDE

Die Frage, die sich wohl jeder stellt, lautet: Warum sind diese Tagebücher nicht schon längst erschienen? Die gleiche Frage hat den Herausgeber Beaumont beschäftigt. Er kam zum Schluss, dass wohl wegen der z.T. unleserlichen Handschrift Almas sich noch niemand an die Arbeit gewagt hatte. Nun ja, wir sollten uns darum nicht kümmern, sondern uns einfach freuen, dass diese Tagebücher endlich komplett, in einer sorgfältig vorbereiteten, wissenschaftlichen Ausgabe erhältlich sind. Sicherlich enthalten diese rund 700 Druckseiten vieles, was jedes selbstbewusste, musikbegeisterte Mädchen jener Zeit für sich notiert hätte – da ist etwa die zu erwartende übertriebene Wagner-Verehrung (sie stellt Rosen vor das Bild ihres «Gotts»; in der *Walküre* ist «jeder Ton, jeder Tact [...] eine Offenbarung», usw.). Und dennoch sind die Herausgeber zu beglückwün-

schen, dass sie die Tagebücher vollständig zu edieren entschieden, denn mit ihren vielen, manchmal belanglosen Einzelheiten bieten diese Aufzeichnungen als Ganzes ein faszinierendes Bild vom Wien der Jahrhundertwende. Selbstverständlich erfährt man viel Neues über die Affären Almas mit Klimt, Zemlinsky und Mahler. Dies wird wohl bei den meisten ein Hauptgrund für die Anschaffung des Buchs sein. Voyeure werden zwar nicht viel Aufregendes entdecken, aber man sieht deutlich, wie Alma unter ihren sexuellen Hemmungen litt. Klimt wischt einen Fleck vom Rock Almas: «So waren seine und meine Beine unter meinem Rock [...] ich wich zwar immer zurück, weil ich das ordinär finde, aber ungerne...» (S. 205); später ruft sie sogar aus: «Mich dürstet nach Vergewaltigung! – Wer immer es auch sei!» (S. 693), und als es zu einer engeren Beziehung mit Mah-

ler hätte kommen sollen, klappt es nicht (hätte er nur Viagra dabei gehabt...). Der Mythos von Alma als begabter, aber unterdrückter Komponistin muss man nun endgültig beiseite legen (wer sich allerdings je die Mühe genommen hat, ihre Lieder tatsächlich anzuhören, wird ihn schon längst beiseite gelegt haben). Überraschend ist ihr ausgeprägter Antisemitismus, wovon es in den Tagebüchern etliche Beispiele gibt. Es erübrigt sich, diese hier aufzulisten oder gar zu zitieren. Dieses Buch ist trotzdem ein Muss. Auf beinahe jeder Seite kommen berühmte Namen vor, bei denen Alma ein und aus geht. Manchmal kommt man sich vor wie in einem Robert Altmann-Film, der bis in die kleinsten Nebenrollen mit lauter Stars besetzt ist. Das Buch wird mit ausführlichen Anmerkungen und einem ausgezeichneten Register abgerundet. (cw)

Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich: Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts
Bernhard Günther (Hg.)
Music Information Center Austria, Wien 1997, 1268 S.

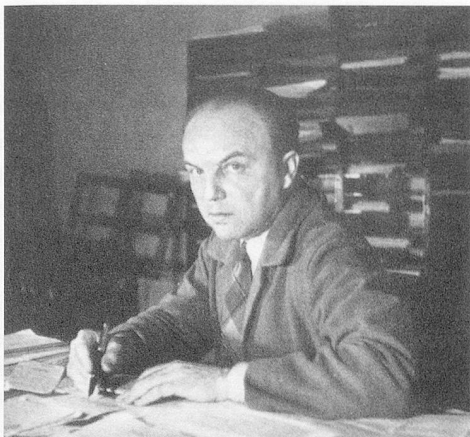
EINE VORBILDICHE INFORMATIONSQUELLE

Die diesen Band begleitende Pressemitteilung sagt klipp und klar: «Bisher hat kein Land eine hinsichtlich Umfang, Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit vergleichbare Informationsquelle vorzulegen vermocht.» Man kann wirklich nicht anders als zustimmen. Im Hauptteil dieses Lexikons werden 424 Komponisten und Komponistinnen vorgestellt, die nach dem Ersten Weltkrieg geboren wurden und entweder aus Österreich stammen oder dort leben. Interessanterweise wird das Südtirol auch miteinbezogen – aber wer dies als Zeichen eines österreichischen Revanchismus interpretieren möchte, schlägt fehl, da die Herausgeber die Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert objektiv und ohne Beschönigung darzustellen wis-

sen. Auf Kurzangaben zu Ausbildung, Tätigkeit u. dgl. folgt jeweils ein Text, der das Werk des Komponisten stilistisch bzw. geschichtlich einreicht (manchmal vom Komponisten selber verfasst, manchmal von einem Aussenstehenden). Es folgen Werkverzeichnis, Diskographie und Bibliographie. Ein Text von rund 70 Seiten über die österreichischen Komponisten vor der im Hauptteil besprochenen Generation bietet einen ausgezeichneten Überblick über das österreichische Musikschaffen der Jahrhundertwende. Am Ende des ganzen Bandes sind neben einem Register auch Schlagwortverzeichnisse zu finden, damit man Komponisten nach Sachwort suchen kann («Filmmusik», «Elektronische Musik» usw.) bzw.

nach Geburts- und Sterbedaten, sogar nach Land (bei jenen Komponisten, die auch ausserhalb der Grenzen Österreichs tätig gewesen sind). Die englische Übersetzung der Einleitung ist ausgezeichnet. Für die optische Gestaltung ist dem Verlag zu gratulieren. Die wenigen Fehler, die dem Schreibenden aufgefallen sind (Wellesz war z.B. Mitarbeiter der fünften Auflage von Grove, nicht der sechsten) sind belanglos. Leider stimmen einige der angegebenen Internet-Adressen nicht mehr, aber dies kann ja kaum anders sein. Dieser Band ist für Bibliotheken ein Muss, aber auch sonst allen Musikinteressierten sehr zu empfehlen. (cw)

EINE BIOGRAPHIE IN LIEDERN



Ernst Krenek vor 1948

Über den Brief, den er im Herbst des Jahres 1934 erhalten hatte, dürfte sich Ernst Krenek nicht wenig gewundert haben: Adorno kritisierte darin an dessen erstem dodekaphonischen Werk, der Oper *Karl V.*, ausgerechnet die Verwendung der Zwölftontechnik, obwohl er doch zuvor ihr Anwalt war. Auch Adorno also hat, nicht anders als Krenek, hin und wieder die Seiten gewechselt: Solch unvermutete Brüche und Haken jedenfalls, die im vorliegenden Fall gleichsam übers Kreuz verlaufen, machen jene Erklärungsmodelle fraglich, die Geschichte darstellen, als rolle sie so eindimensional ab wie das sorgsame Auffädeln einer Per-

lenkette. Gerade der Fall Krenek mit seinem un-
gemein vielgestaltigen Oeuvre mag dies verdeutlichen: Zwar ist er zu einer «one man history of the 20th century music» erklärt worden, doch hat man zugleich bemerkt, kaum ein Komponist habe sich dem, was gerade das Neueste vom Tage sein sollte, gründlicher widersetzt als der Wiener Musiker und Schriftsteller. Solche stilistische Uneinheitlichkeit und Sprunghaftigkeit im Schaffen Kreneks, oft als Mangel apostrophiert, wendet Matthias Schmidt ins Positive: Seine Studie, die sich mit Kreneks Werken für Sologesang einen repräsentativen Werkauschnitt vorgenommen hat, versucht gerade darin einen «visionären Stellenwert» zu begründen (S. 11). Und da von keinem einheitlichen «Stil» ausgegangen werden kann, nimmt er sich die «Kontinuität des Subjekts» und dessen «Handschrift» zum Leitfaden, allerdings so, dass, mit Dahlhaus gesprochen, «der Komponist als Funktion des Werkes» erscheint, «nicht umgekehrt das Werk als Funktion des Komponisten». In äusserst materialreicher Untersuchung, die auch auf unveröffentlichte Werke sowie auf Skizzen zurückgreifen kann, werden die einzelnen Stücke für Sologesang in chronologischer Abfolge analytisch durchlaufen, zugleich jedoch thematisch umkreist: Die einzelnen Kapitel fragen auf anregenden Argumentationswegen nach Kreneks Geschichts- und Materialbewusstsein, nach sei-

nen Exilerfahrungen, suchen nach Gründen für die lebenslange «Ungleichzeitigkeit» und behandeln die Stellung des ästhetischen Subjekts in seinen Werken. In Frage gestellt werden muss allerdings, ob die in der Krenek-Forschung beinahe mythische Dimensionen annehmende Rede von der exzentrischen Stellung Kreneks nicht bisweilen überstrapaziert wird: Wenn Adorno die Umsetzung seines Konzeptes einer informellen Musik tatsächlich nur aus «Anbiederung an die jüngste Komponistengeneration» diesen jungen Darmstädter Komponisten überlassen wollte (165), obwohl doch Kreneks Überlegungen in ähnliche Richtungen gingen, so wäre dessen Schaffen zeitweilig immerhin von unerhörter Aktualität gewesen. Und auch anderswo würden sich durchaus Brücken schlagen lassen: Die Dialektik von Determination (der Konstruktion) und Zufall (der so hervorgebrachten Gestalten), die Schmidt in der seriellen Periode Kreneks betont (167ff.), trifft sich durchaus mit ähnlichen Gedanken von Boulez (so etwa im Form-Aufsatz der *Points de repère*). Nicht nur Ungleichzeitiges, auch Gleichzeitiges – dies wäre zu bedenken – kann Teil jener verwirrenden «Mehrdimensionalität des historischen Geschehens in unserem Jahrhundert» (224) sein, für die Krenek, der «Komponist der Möglichkeit» (136), modellhaft steht. (pam)

Semantische Inseln – Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag
Hanns-Werner Heister / Hans-Joachim Hinrichsen / Arne Langer / Susanne Oschmann (Hg.)
Zwischen/Töne Bd. 7; von Bockel Verlag, Hamburg 1997, 293 S.

AUF VIELDEUTIGEM BODEN

Werden beim Kongressbericht «Zeit in der Musik – Musik in der Zeit» (siehe S. 54) Lektorierung, Aufmachung und Inhalt eines Buch angeprangert, so liegt mit der vorliegenden Festschrift sein pures Gegenteil vor: gebunden, übersichtlich gestaltet, schöne und deutliche Schrift, praktisch fehlerfrei, vereinheitlichter und sorgfältiger Anmerkungsapparat, transliterierte slawische Namen und – natürlich am wichtigsten – viele anregende Aufsätze über die «Bedeutung» von Musik von Schütz bis Tic Tac Toe, die unter einem offenen Titel das breite Themenspektrum des Adressaten, des (nicht immer unumstrittenen) Musiksoziologen, Musiksemiotikers und Rockmusikspezialisten Tibor Kneif widerspiegeln und kritisch weiterführen wollen. Überflüssiges – Gerrit Waidelichs Abdruck eines bereits 1827 in Deutschland veröffentlichten Briefes von Donizetti, der sich darin unerhört bescheiden gibt, und Heinrich Poos' seltsames «Postscriptum zu einem Kompositionswettbewerb» sind weder aus sich heraus notwendig, noch haben sie etwas mit dem Generalthema des Buches zu tun – ist ebenso selten wie Eitles: Chri-

stian Martin Schmidt will uns mit holländischen Anfangs- und Schlussfloskeln weismachen, dass «Internationalität der Musikwissenschaft [...] sachlich unbedingt nötig» sei, möchte uns aber in Tat und Wahrheit nur mitteilen, dass er eine «Antrittsvorlesung (Oratie) an der Universität von Amsterdam gehalten hat» (S. 85) – alle Achtung! –; seine Ausführungen über «das Verhältnis zwischen Text und Musik bei Schönberg» bringen allerdings gar nichts Neues. Die Beschäftigung mit (für mich) zweitrangiger Musik wie in den Überlegungen Manuela Jahrmärkers zur *Sonate für das Album von Frau M. W.* von Richard Wagner, Gerd Rienäckers zu (etwas zu librettolastigen) «Lebensbildern in der Wiener Operette», Andreas Traubs «zur Trompetensonate von Paul Hindemith» und Lucinde Lauers zur «Creatio ex nihilo – Das sowjetische Oratorium» ist erfreulicherweise frei von Apologetik und bewegt sich auf hohem analytischen Niveau. Überhaupt sind die Beiträge nicht von wütender Dogmatik, sondern von Offenheit und Diskurs bestimmt. Besonders klar herausgearbeitet und dargestellt sind die Ein-

sichten Bodo Bischoffs zu Textauslegung, theologischem Formbegriff und Zahlensymbolik in der Motette *Also hat Gott die Welt geliebt* von Heinrich Schütz, Thomas Gerlichs «zum «Corale»-Satz in Sándor Veress' *Glasklängespiel*», Andreas Moraitis zu «Parallelenverbot und den Beziehungen zwischen Klang und Stimmführung» sowie Hans-Joachim Hinrichsens zum Begriff «Vermittlung» im Briefwechsel zwischen Adorno und Benjamin. Der Schlusspunkt, Hanns-Werner Heisters «Absolute Muzak. Zur Konstituierung und Destruktion von Bedeutungen im Musikprozess», ist ein Abbild des ganzen Buches: vielgestaltig (von Longos über Kleist bis Tic Tac Toe), mit vielen Zitaten und doch individuell, innovativ, offen, kritisch gegenüber Cage («vielleicht der Wagner der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts», S. 268) und gar dem Widmungsträger Kneif, selbstbewusst (der dritte Abschnitt heisst «Heister. Musikobjekt und Musikprozess»). (th)

«QUID ERGO EST TEMPUS?»

Das Fazit vorweg: Viel Zeit und Sorgfalt wurden weder für die meisten in diesem Band kompilierten Referate über Zeitphänomene in der Musik noch für das Lektorat ihrer schriftlichen Fassungen aufgewendet. Letzteres zeigt sich von der Ungenauigkeit bei den CIP-Angaben auf S. 2 (der Herausgeber de la Motte mutiert zu «de LaMotte») und der lieblosen Typographie über die von Autor zu Autorin wechselnde Tonhöhenschreibweise, Vornamenpraxis, Terminologie (z. B. S. 5 «g-moll», S. 15 «g Moll» und S. 29 «d-Moll»; oder S. 12 «B-Dur», S. 15 «B Dur» und S. 131 «B-dur») und den unterschiedlichen Anmerkungsapparat bis zu störenden Druckfehlern und Verstößen gegen die Regeln der deutschen Sprache. Leo Dornier liefert auf S. 155–157 die lobenden Kurzbesprechungen der Referate aber gleich mit, so dass sich eine Rezension des Buches eigentlich erübrigt («durch unvergleichliche Einfühlungskraft gelang es ihm [Dieter de la Motte], differenzierteste Textinhalte durch genaueste Demonstration an der Formgestalt der Musik verständlich zu machen», S. 155). Tatsächlich gibt es erhellende Einsichten in de la Mottes «Traum, Schlaf und Tod. Die andere Zeit in Liedern von Robert Schumann» oder Clemens Kühns «Schuberts Zeit»; beide verärgern indes durch ihre Schlussbemerkungen: jener durch Anbiederung («oder, lieber Herr Schu-

mann, würden Sie es auch erlauben, dass ich danach noch eine dritte Flasche öffne für einen Schluck»; S. 21), dieser durch Pauschalisierung («Haydn spielt, Mozart verschenkt, Beethoven arbeitet und Schubert – staunt»; S. 14). Heinz von Loesch wagt in «Final gerichtete Zeit oder final gerichtete Musik?» gegen Gottvater Carl Dahlhaus und dessen These, dass in Beethovens Symphonien «die Zeit als Prozess erfahrbar» wird, anzuschreiben; anstatt sich aber mit Dahlhaus' Analyse der «qualitativen Veränderungen eines Themas» als Darstellung einer «Bewegung», der eine spezifische Zeitstruktur entspricht» (Dahlhaus), auseinanderzusetzen, verbeisst er sich in die viermal wiederholte Feststellung, dass «der aristotelische Zeitbegriff nicht teleologisch» sei (S. 74) – was Dahlhaus so zugespitzt gar nirgends sagt! Thomas Dézsy («Unterschiedliche Aktionstempi der Musik») legt vornehm «das Instrumentarium unserer Analyse» offen, was mich nicht daran hindert, über deren Ergebnisse den Kopf zu schütteln: In der Exposition des ersten Satzes von Mozarts C-Dur-Sonate KV 309 zählt er «22 verschiedene thematisch-motivische Gestalten der Oberstimme» (S. 25), ohne deren offene oder subkutane Beziehungen untereinander zu bemerken, grenzt diese Motive willkürlich voneinander ab (Auftaktel), übersieht subtile Verklammerungen

(z.B. T. 8, 21 und 54) und nennt wichtige Vorhalte «Ornament». Bei soviel Schlamperei hat man keine Lust mehr, die Funde des Autors zum eigentlichen Gegenstand seines Beitrags, den Aktionstempi in der Musik, zur Kenntnis zu nehmen. Und auch sonst ist kein Referat auszumachen, das nicht durch Ungenauigkeiten (z. B. in Barbara Barthelmes' an sich interessanter Arbeit «Die Idee einer verräumlichten Zeit in Ivan Wyschnegradskys Schaffen») oder Klatsch und saloppe Sprache (die ersten sechs Seiten von Marie-Agnes Ditricks «Dichterleid und Damenank» sind deswegen höchst überflüssig!) beeinträchtigt würde. Wolfgang Auhagen und Günther Rötter berichten über fragwürdige empirische Untersuchungen, die Tempoempfinden und Zeitwahrnehmung beim Hören und Spielen von Musik objektivieren sollten. Das grösste Durcheinander aber richtet Werner Schulze in «Zeit in der Bewegung – Bewegung in der Zeit» an, einem unlesbaren Kommentar zu seinem sterbenslangweiligen Musikstück «Wie ein Ausschnitt der Zeit». Kurzum: Wie Augustinus, von dem der Titel zu diesen Zeilen stammt, können auch die Referate des Wiener Kongresses uns nicht erklären, was Zeit (in der Musik) sei. (th)

Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture
Juliane Brand / Christopher Hailey (Ed.)
University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1997, 232 S.

GELEGENTLICH HAGIOGRAPHISCH

In diesem Band äussern sich fünfzehn Autoren zu verschiedenen Aspekten des Lebens und des Schaffens von Arnold Schönberg. Laut Schutzumschlag ist der Band «interdisziplinär» konzipiert, wovon freilich nicht viel zu bemerken ist – mit einer Ausnahme sind alle Beteiligten Musikwissenschaftler. Die Ausnahme bildet die Kunsthistorikerin Peg Weiss, die über Kandinsky und Schönberg schreibt. Ihr Beitrag verwendet allerdings nicht nur unnötige Adjektive (die Melodie *O du lieber Augustin* ist laut Weiss «innocent, fragile, poignant»), sondern auch einen manchmal undurchsichtigen, merkwürdig sentimentalischen Fachjargon, der anscheinend in Amerika Mode

geworden ist. Sie findet etwa in Schönbergs Einstellung zum Judentum eine Parallele zu Kandinskys angeblicher Beschäftigung mit sibirischen Schamanen. Die Beiträge zu Schönberg, zu seiner Musik und seiner Ästhetik sind jedoch von höherem Niveau. Manchmal ist der Ton etwas hagiographisch; Ethan Heimo behauptet, «The birth of atonality was the result of a single composer's intellectual and artistic make-up», ohne jedoch den Schreibenden von der messianischen Sendung Schönbergs überzeugen zu können. Jonathan Dunsbys ähnliche Begeisterung hindert ihn jedoch nicht, in einem kurzen und brillanten Beitrag faszinierende Einsichten in Schönbergs Be-

deutung für die heutige Musiktheorie zu bieten. Einige Beiträge behandeln einzelne Werke Schönbergs (wie etwa die Kammerinfonie op. 9 bzw. *Erwartung*), andere die Art und Weise, wie Schönbergs Wohnorte – Wien, Berlin, die USA – sein Denken beeinflussten. Wie in der angelsächsischen Welt zu erwarten, werden immer wieder Parallelen mit Heinrich Schenker zur Sprache gebracht. Die Kapitel von Reinhold Brinkmann, Alexander Ringer *et al* sind von dem zu erwartenden Niveau und machen dieses Buch – trotz einigen Schwächen – lesenswert. (cw)

Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik
Otto Kolleritsch (Hg.)
Studien zur Wertungsforschung Bd. 33; Universal Edition, Wien/Graz 1998, 238 S.

ÜBER DIE GRENZEN DER MUSIKWISSENSCHAFT HINAUS

«Das Glück existiert nicht und das Glück der Menschen existiert noch weniger»: Michel Foucaults mitunter staatskritische Sprache mag keine Kompromisse, Glück wird hier zum blossen politischen

Mythos erklärt. Diejenige Denktradition, der sich Otto Kolleritsch und sein Grazer Institut für Wertungsforschung verpflichtet fühlt – die kritische –, hält solch apodiktischer Formulierung ebenso wie

ihrem Gegenbild, der Vorspiegelung falschen Glücks, gerne ihre dialektische Stirnseite entgegen. In der Formulierung Adornos, die dem Sammelband den Titel gegeben hat, heisst dies dann

und in wesentlichem Bezug auf Ästhetik: «Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.» Solche Sätze gilt es zu klären, aber auch «über Adorno hinaus weiterzudenken», wie eine gleichsam stehende Formulierung eben jener Denktradition lautet. Albrecht Wellmer ist einer von denen, die dabei nicht, wie so oft, hinter den Vielgescholtenen zurückfallen: Aus den Aporien von Adornos Denken versucht der Philosoph im auch musikhistorisch erstaunlich kenntnisreichen Eröffnungsaufsatz dadurch herauszufinden, dass er dessen Ästhetik von metaphysischen Resten reinigt. Allerdings nur, so Henk Borgdorff einige Dutzend Seiten später, um erneut in eine Sackgasse

zu geraten: zum Ende von Kunst. Dass solche Kontroversen innerhalb der Aufsatzsammlung ausgetragen werden können, macht die Sache in der Tat spannend, auch weil immer wieder über die Grenzen der musikwissenschaftlichen Disziplinen hinausgelugt wird: Norbert Schneider steht dafür ein, Adornos Ästhetik in Richtung Ethik weiterzudenken; Hauke Brunkhorst vergleicht die Positionen Benjamins, Marcuses und Adornos in Bezug auf die Ästhetik des Surrealismus (wobei Adorno, natürlich, der beste ist und bleibt); Harald Haslmayr spricht über die Kategorie des Harmonischen (die mit dem Glücksversprechen eng verquickt ist) bei Peter Handke, zumal in dessen Ser-

bien-Essay. Natürlich geht es anderswo auch um Musik: Eckhard Roch sucht nach den Versprechen von Kunst in Aufklärung, Empfindsamkeit und Romantik, und Vladimir Karbusicky stellt eine «Philosophie der kosmischen und irdischen Harmonie in der Musik», ausgehend von Mahlers achter Sinfonie, gleichsam enzyklopädisch dar. Wo Glück und Harmonie (nicht) gefunden werden können, zeigen Renate Božić (anhand der Musik und der oft herbeizitierten Spiritualität von Giacinto Scelsi und Michael Hamel) und Peter Revers (anhand von Stockhausens Weltmusik-Aufsatz, der erstaunliche Parallelen zu Anschauungen am Beginn unseres Jahrhunderts aufweist). (pam)

Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte

Volker Scherliess

Bärenreiter, Studienbücher Musik Bd. 8, Kassel 1998, 300 S.

BESTECHENDE EXPOSITION, FLACHE DURCHFÜHRUNG

Scherliess legt den Begriff sehr weit aus und bezieht, neben Neo-Barock, Neo-Grec und anderen Neos- mehr, auch Busonis «Junge Klassizität», die «Historische Aufführungspraxis» (samt Historismus) und sogar Strauss mit *Rosenkavalier*, *Ariadne* und *Capriccio* in seine Darstellung ein. Stofflich bleibt sie im wesentlichen (und zu Recht) auf das 20. Jahrhundert beschränkt. So bestechend nun diese Exposition ist, so flach ist in der Regel die Durchführung, auch wenn manche Details natürlich interessant sind und gelegentlich entlegene Informationen geliefert werden. Bei Strawinskis Jazz-Aneignung etwa fällt Scherliess in der Analyse meist noch hinter gängige Literatur –

die er nicht zu kennen scheint – zurück (selbst auf Konzertführerniveau). Es fällt auf, dass er apropos der Bilder von Riefenstahls faschistischem «Olympia»-Film sogar zur Einsicht in die nur scheinbare Neutralität der Bilder gelangt und – obwohl er reflexionslos der Totalitarismus-Ideologie mit der selbstverständlichen Gleichsetzung von Sozialismus und Stalinismus folgt – kühn am Rande «vermerkt, dass dieselben Tendenzen zur antikisierenden Monumentalität nicht nur in den totalitären Staaten, sondern auch in den demokratischen Ländern Europas auftreten – freilich in nicht so extremer Übersteigerung». Das wird freilich sofort durch die naive Methodik entwertet, da Scherliess

keine genauen historischen Zeitangaben macht und überdies bei der Antike-Rezeption fordert, es werde «zu trennen sein zwischen ästhetischer und ideologischer Deutung», welch letztere wiederum ungefähr das Gleiche ist wie eine «politische Deutung», die Scherliess für eine «Gefahr» hält. Unsystematisch und belanglos sind auf solchen Fundamenten durchweg die Bemerkungen zum Nazismus selber, platt und plakativ die alten Parolen zu Fragen politischer Musik und überhaupt zum Inhalt der Musik, bei dem wieder einmal «reine» Musik beschworen und Hanslick, leicht variiert, wiedergekaut wird. (hwh)

Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter

Roland Schmenner

Bärenreiter, Kassel 1998, 356 S.

NATUR ALS FREIZEITBEREICH STATT UTOPIE

Schmenners Dissertation, ein grosser Wurf, «verweigert sich [...] dezidiert einer zeitgeistförmigen ökologischen Ausrichtung». Er beharrt auf ökonomischer, sozialer, kultureller Vermittlung gerade der Naturaneignung und -anschauung und führt das mit weit ausholenden Argumentationen durch, in denen ein gewichtiges Stück der Musikgeschichte des späten 18. Jahrhunderts im Zeichen von Aufklärung und Französische Revolution in neuartiger, im Prinzip einleuchtender Sicht zur Sprache kommt. Er bringt Physikotheologie, Brockes und Freie Phantasie, Eulogius Schneider und Schiller, Schweiz und Ästhetik des Erhabenen u.a.m. bündig in Zusammenhang und bettet die (mit Detaillierungen etwas kargende) Analyse der *Pastorale* in einen umfassenden historischen Zusammenhang ein. Dabei zeigt er sich als vehementer Kritiker schon damaliger wie dann auch späterer bürgerlicher Illusionen und Ideologie. Seit Napoleonischen Kriegen und Wiener Kongress gelte: «Nicht mehr die Versöhnung der

Widersprüche soll von dieser [sc. ästhetischer Naturerfahrung] angestrebt werden, sondern die Akzeptanz der Widersprüche, indem Natur als regenerativer Rückzugsort dient. Naturerfahrung wird fortan dem der Arbeitswelt komplementär gegenüberstehenden Freizeitbereich zugeordnet, ohne eine utopische Funktion wahrzunehmen.» Diese Pointierung übertreibt etwas und nivelliert, da der Autor selber auf die seither intermittierend wiederkehrende Besetzung von «Natur» als Ort der Utopie hinweist. – Notenbeispiele und Abbildungen sind äusserst dünn gesät. Statt Fussnoten werden ärgerlicherweise Endnoten verwendet, die zudem platzvergeudend im selben Schriftgrad wie der Haupttext gesetzt sind. Ausser von solchen lästigen Äusserlichkeiten wird Schmenners bedeutende Arbeit doch ein bisschen durch gelegentliche postmoderne Rotzigkeiten entwertet; es scheint, bei aller berechtigten Abneigung gegen ideologische Illusionen, zuviel Einverständnis mit «globaler Warenwirtschaft» & Co. mit-

zuschwingen, wenn er abschliessend Beethovens Anspruch als verblasst erklärt und meint, die Schlusshymne der 9. könne keinen «Weltverbesserer hinter dem Ofen hervorlocken», zumal wenn er als Motto wie Epilog ausgerechnet die triviale Prosa von Rainald Goetz mit ihren abgegriffenen Metaphern verwendet: «Die Sonne fuhr im rosa Wagen aus dem Meer empor» (Goetz kommt dann zu der für Ibiza saisonal-klimatogeographisch bewundernswert richtigen poetischen Beobachtung: «Es war Mitte Juni und sofort brüllheiss»). Es könnte doch sein, so richtig auch die Überlegungen zum Verlust an utopischem Potential bürgerlicher Klassik sind, dass in Schillers Poetik und Beethovens Pathetik – bei Licht besehen – mehr an substanzieller (und sicher spezifisch zu aktivierender) Aktualität steckt als in Texten, die bloss chronologisch aktuell sind. (hwh)

MUSIKTHEATER ZWISCHEN HOCH- UND POSTMODERNE

Die italienische Oper war das Fernsehen des 19. Jahrhunderts. Zumindest gleicht, so Joachim Noller in seiner Studie über das italienische Musiktheater des 20. Jahrhunderts, die Kritik an der Oper des beginnenden Novecento der heutigen am Massenmedium Fernsehen: Nicht nur habe sie, so Giuseppe Tomasi di Lampedusa, etwa durch die Erniedrigung der Weltliteratur zum Opernstoff hochstehende kulturelle Formen trivialisiert, auch würde sie die anderen Künste, wo nicht aufsaugen, verdrängen: «Als sich in Europa Bildung und Wissen verbreiteten, herrschte in Italien die Oper...» (S. 17); auch das Brechtsche Theater etwa wurde in Italien auf den Horizont des *Melodramma* heruntergeschraubt, die *Dreigroschenoper* zur Dreigroschen-Oper gemacht. Die Kritik an der zu Beginn des Novecento als über-

holt empfundenen Gattung nun nimmt Noller als Ausgangspunkt seiner Studie, deutet die Absetzungsbewegung der jüngeren Generation jedoch nicht im Sinne blosser Frontstellung, versteht sie vielmehr dialektisch: Die Krise des Melos etwa – einer der Kristallisationspunkte der Kritik – werde «als langfristige Aufgabe in die Moderne hineingenommen» (16). So spürt der Verfasser Traditionen des Melodrammas in «reiner Musik» nach – in Dallapiccolas *Quaderno musicale di Annalibera* beispielsweise oder in dessen Verwendung der Zwölftontechnik. Und andererseits werden neue Entwicklungen im Bereich des (Musik-)Theaters am Auseinanderdriften jener Elemente festgemacht, die, wenn man so will, im Melos zusammenfanden: Das montagehafte «synthetische Theater» Pratellas musikalisiert Sprache, Piran-

dello schafft ein «Theater aus dem Geiste der Musik», anderswo beginnen Instrumente zu sprechen (Maderna), werden musikalische Gestalten sprachgestisch gedeutet (Berio). Nollers Verfahren orientiert sich dabei – von konventioneller Musikgeschichtsschreibung unterscheidet es sich damit wohltuend – auch mehrfach an aktuellen theatralischen Entwürfen (Brecht, Artaud, Pirandello); die im Buchtitel gestellte, von Busoni erborgte Frage wird so in verschiedenen thematischen Ringen und in essayistischem Still rondoartig umkreist. Bei der Betrachtung von Werken zumal Malipieros, Dallapiccolas, Madernas, Nornos und Berios stösst er dabei auf immer wieder Neues, das, «italientypisch», «auch als radikale Neubestimmung einer Tradition interpretiert werden kann» (24). (pam)

Music with her silver sound. Kommunikationsformen im Goldenen Zeitalter der englischen Musik
Sebastian Klotz
Musiksoziologie, hg. von Christian Kaden, Bd. 4; Bärenreiter, Kassel, Basel usw. 1998, 329 S.

ENORMER AUFWAND AN GELEHRSAMKEIT

Dieses Goldene Zeitalter umfasst ungefähr den Zeitraum zwischen 1580 und 1620 und ist u.a. durch Komponisten wie Campion, Morley, Daniel, Dowland, Wilbye, Weelkes markiert. Klotz zentriert seine Untersuchungen um Gattungsfragen und Kommunikationsformen, wobei er Madrigal mit (epigrammatischem und pathetischem) Ayre vergleichend konfrontiert und als weiteren Leitfaden Veränderungen der Funktion wie des (sich verengenden) Gehalts der Rhetorik verwendet. Es geht ihm dabei um eine tiefgestaffelte und vielgliedrige Untersuchung der Wechselwirkungen von Sozialem und Musikalischem, die methodisch ein derart filigranes Netz auslegt, dass er den Boden historischer Tatsachen oder gar Tendenzen und realen sozialen Wandels nur mit Mühe zu erreichen scheint. Klotz legt Christian Kaden sehr weiten Begriff von Musiksoziologie zugrunde – über den hier nicht weiter zu diskutieren ist – als «Anspruch, funktionale, soziostrukturelle und Be-

deutungsaspekte, die der Musik selbst und dem Musizieren innewohnen, miteinander zu verknüpfen und für Untersuchungen musikalischer Sozialisationsformen nutzbar zu machen». Triftig daran ist sicher, dass damit weitergespannte methodische Verfahren angeregt und vielfältige Bezüge zwischen Musikalischem und Sozialem aufgedeckt werden können. In der Umkehrung freilich, dass man «mit John Shepherd [...] die Kultur und Gesellschaft über Musik zu verstehen versucht», steckt die Gefahr einer idealistischen Verkehrung der Determinationsverhältnisse. Und in Kadens Fahrwasser kommt Klotz mehr als einmal zu merkwürdig konservativen Konsequenzen, wenn er etwa «ontologische» bzw. universistische Musikauffassung (Pythagoräismus usw.) gegen «rhetorische» ausspielt, oder den «Verlust an echter Ritualität» wie die Gefahr «sozialer Verkümmierung» beim etwas klassen- und geschichtsunspezifischen Menschen des Untersuchungszeit-

raums und darüber hinaus beklagt, wie überhaupt rückwärtsgewandte, anti-moderne Sehnsüchte als einer der Subtexte sich durchziehen. Klotz kommt mit einem enormen Aufwand an Gelehrsamkeit und entsprechendem Vokabular daher, dem die Erträge der Forschung nicht immer ganz entsprechen. Vor allem versteht er es kaum, seine Überlegungen und Ergebnisse bündig zu formulieren und auf den Punkt zu bringen. Er argumentiert überdies nur allzugern meta-theoretisch, setzt vieles voraus und lässt vieles offen. So bleibt das Ganze leider diffus, vage, abstrakt, etwa wenn er in immer erneuten Wendungen die neuzeitliche Subjektivität beschwört, aber kaum historisch und sozial konkret benennt, worin sie denn eigentlich besteht. Aufschlussreiche musikalisch-analytische Ansätze, reichhaltige Illustrationen wirken dem immerhin entgegen, und durchweg ist das Buch eine Fundgrube an einzelnen Einsichten und historischen Fakten. (hwh)

Goethe und die Musik
Claus Canisius
Piper, München 1998, 265 S.

IM PLAUDERTON

Im Vorgriff aufs Goethe-Jahr 1999 liefert Canisius hier einen anregenden Reader's digest zu den Musikanschauungen Goethes, der immerhin sowohl experimentierte (und – als Korrelat zur Farbenlehre – eine fragmentarische «Tonlehre» entwarf) als auch komponierte und immer wieder auf das Paradigma oder Gegenparadigma der Musik zurück-

kam. Hauptquelle für Canisius sind (neben einem gleichnamigen Buch von H.J. Moser von 1949) Goethes *Dichtung und Wahrheit* sowie einige zeitgenössische Äusserungen, wobei er Goethe häufig nur paraphrasiert. Exakte Zitatsnachweise scheinen auch hier aus der Mode gekommen zu sein, und der plaudernd-erzählende Tonfall ist

dafür weder eine gute Entschädigung noch Rechtfertigung. Das Ganze ist allerdings angenehm zu lesen, interessant – eben schon vom komplexen und facettenreichen Gegenstand her – und insgesamt informativ. (hwh)