

Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1999)

Heft: 62

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Hinrichsen, Hans-Joachim / Haefeli, Toni / Heister, Hanns-Werner

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>

Shuberts literarische Heimat. Dichtung und Literaturrezeption der Schubert-Freunde

Ilija Dürhammer

Böhlau, Wien, Köln, Weimar 1999, 406 S.

EIN SCHLÜSSEL ZUR GEISTIGEN WELT FRANZ SCHUBERTS



Der Sündenfall. Aquarell von L. Kupelwieser

Wie erschliesst man die geistige Welt eines Komponisten, der sich explizit so wenig über diese geäußert hat, dass er von der Nachwelt sehr rasch das Etikett des Naiven, Unbekümmerten und das eigene Tun kaum Reflektierenden erhalten konnte? Der enorme methodische Umweg, zu dem diese Ausgangssituation zu zwingen scheint, erweist sich in Ilija Dürhammers materialreicher Studie, dem Beitrag eines Germanisten zu Forschungsdesiderata der Musikwissenschaft, als der Königsweg ins Zentrum des Problems: Indirekt nur, aber hinreichend deutlich kann Schuberts geistige Entwicklung aus den Strukturen und Veränderungen jener künstlerischen Freundeskreise erschlossen werden, denen er in wechselnder Intensität im Laufe seines kurzen Lebens angehört hat. Aus der gründlichen Rekonstruktion und Untersuchung der meist längst vergessenen literarischen Produktionen dieser Freundeskreise, die in der österreichischen Geistesgeschichte eine oft nur marginale Rolle spielen und daher in manchem Falle lediglich durch Heranziehung auch entlegensten Materials Profil gewinnen, und deren Vergleich mit Schuberts Prinzipien bei der Auswahl der von ihm vertonten Texte gewinnt Dürhammer ein Schubert-Bild, das in der näheren Zukunft vermutlich für einige Kontroversen sorgen wird: Es

erscheint ein sehr bewusst an den geistigen Strömungen seiner Epoche teilhabender, im literarischen Geschmack und philosophischen Urteil freilich stets von Anderen abhängiger Komponist, dessen weltanschauliche Entwicklung mehrere deutlich unterscheidbare (und sogar recht exakt datierbare) Phasen von einer Orientierung an Spätaufklärung und Klassik über eine intensive Auseinandersetzung mit der Romantik bis zum schliesslichen Einmünden in Resignation und Weltschmerz durchläuft. Dieses Bild entwirft der Autor, anknüpfend an Vorarbeiten Herbert Zemans und Walther Dürrs, mit einem beeindruckenden Aufwand verschiedenster Methoden von der Auswertung ungedruckten literarischen und ikonographischen Quellenmaterials bis hin zur (übrigens wohlthuend behutsam gehandhabten) statistischen Wort- und Bedeutungszählung der von Schubert vertonten Texte. Vor allem gelingt es ihm, die überzeugend gegliederte Arbeit in eine Analyse der «Hauptmotive in Schuberts Vokalwerk» münden zu lassen, die, ohne den falschen Anspruch zu erheben, erschöpfend zu sein, die Untersuchung für viele weitere und in Zukunft zu untersuchende Fragen öffnet.

Den beiden naheliegenden Einwänden, dass nämlich erstens nicht von der Ästhetik der Freunde umstandslos auf diejenige Schuberts geschlossen werden dürfe und dass zweitens die Gesamtheit der zur Vertonung ausgewählten Gedichte noch nicht einfach identisch mit der «geistigen Welt» des Komponisten sei, stellt andererseits die methodisch überaus versierte Arbeit eine solch erdrückende Fülle von Indizien und Interpretationsergebnissen entgegen, dass ihre Hauptthese nicht leicht mehr von der Hand zu weisen sein wird. Im einzelnen dagegen ist durchaus zu differenzieren. So zählt etwa der umfangreiche, dem Thema «Freundesliebe im Schubert-Kreis» gewidmete Abschnitt zu den schwächeren Partien der Untersuchung: Hier wird in Anknüpfung an die seit zehn Jahren nicht nur diskutierte, son-

dern oft genug bereits als Faktum gehandelte «Entdeckung» homosexueller Neigungen und Praktiken in Schuberts Freundeskreis mit dem aufwendigen philologischen Rüstzeug des Parallelstellenvergleichs, der hermeneutischen Dechiffrierung etc. der literarischen Produktion der Schubert-Freunde ein durchgängiger homoerotischer Subtext entlockt – ein Verfahren, das an die vor einigen Jahrzehnten von Pierre Bertaux praktizierte Hölderlin-Deutung erinnert, die noch den esoterischsten Texten des Spätwerks eine jakobinisch-revolutionär-verschwörerische Sinn-schicht ablesen zu können meinte. Dürhammers akribische Entschlüsselung des mehrfachen Schriftsinns Ottenwaldscher, Kennerscher oder Mayrhoferscher Poesie lässt eine entsprechende Deutung zwar oft genug zu, legt sie jedoch in keinem einzigen Falle zwingend nahe. Skeptisch stimmt zudem der Umstand, dass eine der Schlüsselstellen in dieser fast schon ehrwürdigen Kontroverse, eine Tagebucheintragung Benvenuto Cellinis, ein weiteres Mal in der missverständlichen Übersetzung Goethes herangezogen wird, während die spitzfindige Diagnose ihrer anzüglichen Doppeldeutigkeit angesichts des italienischen Originaltextes jegliche Grundlage verliert. Überhaupt kann die Sorgsamkeit beim Umgang mit den überwiegend handschriftlichen Quellen natürlich nur schwer durch blosse Lektüre des Buchs beurteilt werden. Fest steht allerdings, dass Dürhammers weitreichende und argumentativ untereinander intelligent verknüpfte Schlussfolgerungen durchaus nicht von Buchstaben- und Lautstands-Details der Quellenübertragung abhängen dürften.

Bildet also selbst dieser im Ergebnis weniger überzeugende Abschnitt über das Freundschaftsideal des Schubert-Kreises dennoch einen anregenden Beitrag zur Diskussion um die Methodologie solcher Recherchen, so erweisen sich die meisten der anderen Passagen der Arbeit ohne jede Einschränkung als so bereichernd und weiter-

führend für die Beschäftigung mit Schubert, dass man Dürhammers Untersuchung als einen Glücksfall der neueren Schubert-Forschung bezeichnen darf. Tatsächlich eröffnen Dürhammers Resultate Perspektiven nicht nur für die Erkenntnis von Schuberts Persönlichkeit, sondern vor allem auch für das Verständnis seiner Musik. Eingebettet in eine von historisch-biographischer Forschung rekonstruierbare Freundschafts- und

Geselligkeitskultur, wird diese Musik sichtbar (oder wenigstens erahnbar) als Teil eines sehr bewusst und ausserordentlich intensiv geführten literarisch-musikalisch-weltanschaulichen Diskurses ihrer Epoche, der nicht nur Schuberts Vokalmusik in neuem Licht erscheinen lässt, sondern auch weitergehende und grundsätzliche Fragen aufzuwerfen erlaubt für die angemessene Deutung seiner Instrumentalmusik, die ja vor

allem im Bereich der Klavier- und der Kammermusik voller offener und, schwieriger noch, verschlüsselter Selbstzitate steckt. Solchen Fragen mit der Schliessung alter Wissenslücken neuen Raum und neue Grundlagen verschafft zu haben, gehört zu den erfreulichsten Leistungen von Dürhammers eindrucksvoller und im besten Sinne «fragwürdiger» Studie. (hjh)

Die Streichinstrumente als Symbole. Eine anthropologisch-psychologische Studie zum Verhältnis Mensch-Musikinstrument
Mathes Seidl
Krämer, Hamburg 1998, 478 S.

DER TRIEBFAKTOR *s* UND DAS STACCATO

Wahrlich, Mathes Seidl hat mit seiner Studie über die Symbolik der Streichinstrumente keine fachidiotische Dissertation geschrieben, sondern seine «zwei auseinander liegenden Lebens-Themen Musik und Psychologie» in einer gleichermassen seltenen, kühnen und fragwürdigen Zusammenschau zu vereinen gewusst. Als ausgebildeter Bratschist, Musikwissenschaftler, Psychologe, Psychotherapeut und Focusing-Spezialist, der nach seiner Zugehörigkeit zum Tonhalle-Orchester Zürich mittlerweile vornehmlich musikalisch Tätige zu seinen Patientinnen und Patienten zählt, ist er wie kaum ein zweiter prädestiniert, der von ihm zuerst intuitiv wahrgenommenen «strukturellen Verwandtschaft zwischen einem Instrument und einer bestimmten Gruppe von Menschen [...] auf die Spur zu kommen» und seiner Vermutung, dass «in den Instrumenten etwas verborgen und repräsentiert ist, das wir als Wesenszüge beim Menschen wiederfinden» (9), eine breiter und solider abgestützte Basis zu geben. Dafür zieht er seine initialen privat-empirischen Erfahrungen aus dem Alltag ebenso bei wie psychologische Konzepte, Erkenntnisse aus seiner therapeutischen Praxis wie Ergebnisse von Umfragen, die er gemacht hat, Manifestationen des kollektiven Unbewussten in Sprache, Märchen, Mythen, Träumen und Witzen sowie Beispiele aus Musik, bildender Kunst und Werbung.

Musikinstrumente sind nach Seidl «als Mittelmenschlicher Tätigkeit, Mittler menschlichen Ausdrucks und Träger von Bedeutungen [...] sprechende Zeichen des anthropologisch relevanten Prozesses der *Semiose*, der den archetypischen Weg von der *Erfahrung* zur *Erfindung* beschreibt, [und] stellen als Kulturprodukte Antworten auf menschliche Urbedürfnisse dar. [...] Nehmen wir als Beispiel das *Schlagen*. In seiner naiven Form ist es Element unseres *Paroxysmaltriebes* (Überraschungstriebes) und manifestiert sich im Sinne der Zeichentheorie, die für die Prozessualität den Begriff *Semiosis* (Peirce) benutzt *ikonisch* als *Zuschlagen*, *Schlägern*; symptomatisch beziehungsweise *indexikalisch* als *Ausschlag* und *Schlagenfall*, *symbolisch* als

Hammerschlag bei der Versteigerung bis zum *Paukenschlag* als Symbol der Vergänglichkeit u.ä.» Auf dem Weg vom Trieb zur Kultur wird das «blinde körpergebundene Geschehen transformiert und sozialisiert etwa als berufliche Betätigung; im Falle des Schlagens beispielsweise als Steinhauer oder Schmied. Das Schlagen des [...] Paukers schliesslich bedeutet ein In-den-Dienst-Stellen und Realisieren dieses Bedürfnisses auf ästhetisch-geistiger Ebene, die sich zur ursprünglichen Ebene körperlich-triebhaften Geschehens verhält wie das *Symbolische* zum *Material*. Das ist das Wesen der Sublimierung des Triebes. [...] Aus diesem Grunde betrachte ich die Musikinstrumente in bezug auf die ihnen zugrundeliegenden psychischen Bedürfnisse oder Antriebe als *Symbole*.» (10f.)

Über das Exempel hinaus verweist das Zitat auch auf die zwei theoretischen Konzepte, denen Seidl verpflichtet ist und die er als eigenständige Leistung mit seiner Arbeit auf die Musikinstrumente zu übertragen versucht. Sein Buch beginnt deshalb *ouvertürenhaft* mit der Beschreibung der Schicksalsanalyse Leopold Szondis, die für sich beansprucht, die gesamte Welt des Menschlichen auf vier elementare Triebe (Sexual- *S*, Paroxysmal- *P*, Ich- *Sch* und Kontakttrieb *C*) und auf je zwei diesen antagonistisch zugeordnete, insgesamt also acht anthropologische Wurzelfaktoren zurückführen zu können: für *S* den Erosfaktor *h* (Hermaphroditismus, Homosexualität) und Thanatosfaktor *s* (Sadismus), für *P* den Ethosfaktor *e* (Epilepsie) und den Faktor *hy* (Hysterie); für *Sch* den Egosystolefaktor *k* (katatone Schizophrenie) und Egodiastolefaktor *p* (paranoide Schizophrenie); für *C* den (der Freud'schen Analität entsprechenden) Faktor *d* (Depression) und den (der Oralität entsprechenden) Faktor *m* (Manie). Jeder Faktor kann zudem zwei Tendenzen aufweisen; die Plustendenz des letztgenannten Faktors (*m+*) bezeichnet beispielsweise das Sichanklammern, die Minustendenz (*m-*) das Sichabgrenzen, Loslassen. Auch Musikinstrumente so Seidl seien (objektivierende) Manifestationen dieser Triebe, Wurzelfaktoren und Tendenzen; ihre Wahl unterliege gemäss Szondis

Objektwahltheorie (Genotropismus) erbbiologischen Gesetzmässigkeiten.

Die zweite Theorie, die der Arbeit Seidls zugrundeliegt, ist das von Vladimir Karbusicky erweiterte semiotische Modell Charles Peirces, das besagt, dass Objekte nicht absolute, von allen Menschen einheitlich wahrgenommene Erscheinungen sind, sondern eine Struktur aufweisen, die erst durch die Art der Wahrnehmung zustandekommt. Für die Analyse eines Objekts schlagen deshalb Peirce/Karbusicky die vier Kategorien *Material*, *Ikon*, *Index* und *Symbol* vor. «Das bedeutet, dass bei der Wahl des Objekts *Musikinstrument* verschiedene Komponenten wie *Material*, *Form*, *Klang*, *Funktion* oder *Bedeutung* ausschlaggebend sein können. Diesen Objekt-Aspekten entsprechen vier kategoriale subjektive Bewusstseinsmodi, für die ich Szondis vier elementare Ichfunktionen setze, welche unsere Einstellung zur Objektwelt strukturieren: *Projektion*, *Inflation*, *Introjektion*, *Negation*.» (38)

Seidl macht jene einleuchtenden strukturellen Kategorien zu den Leitlinien seines mehr als dreihundert Seiten umfassenden, der «Symbolik der Streichinstrumente» gewidmeten Hauptteils. Es gibt buchstäblich nichts an Instrumenten, Bogen oder Spieltechnik, was er nicht einer Untersuchung nach vielfältigsten Kriterien unterzöge, von der Schnecke bis zum Stimmstock, vom Kolophonium bis zur Perlmutter, vom kleinen Finger bis zur Schulter. Die Fülle und Qualität der hier zusammengetragenen Erkenntnisse hätten als Ertrag des Buches bereits mehr als genügt; auf dessen ersten Abschnitt, die Darlegung der Szondischen Schicksalsanalyse, und die von ihr inspirierten Passagen im Hauptteil könnte indes ohne Not verzichtet werden. Diese ist nämlich wie fast alle Theorien verabsolutierend und dogmatisch, dualistisch (anstatt dialektisch), definiert den Menschen über seine «Erbkrankheiten» (Hermaphroditismus, Epilepsie, Schizophrenie und manisch-depressive Zustände) und ist mit ihrer genetischen Ausrichtung höchst anrühlich und wissenschaftlich anfechtbar! Einem solch einseitigen System zu folgen steht eigentlich in Diskrepanz zu Seidls erfreulicher und von ihm hin und

wieder explizit vermerkter Subjektivität und Selbstironie. Er macht es sich auch zu einfach, wenn er sich der Reflexion der Szondischen Axiome mit folgenden Worten verweigert: «Ob die biologische Grundlegung wissenschaftlich haltbar ist oder der Gentropismus Szondis eine Mythologie, auf empirischer Basis zustande gekommen, kümmert mich in diesem Rahmen nicht. Meine eigene Beobachtung geht im Konzept Szondis auf, und dessen Anwendung auf mein Konstrukt ist rein pragmatischer Natur, denn es bietet einen analytisch nützlichen Raster an.» (37) Die Photos des Szondi-Tests, den Seidl, ohne sich von ihm zu distanzieren, beschreibt, strotzen von üblen Klischees und Vorurteilen (wie sieht ein Mörder oder Epileptiker denn aus?); dass er mit Szondi zusammen Homosexualität stillschweigend als Krankheit bezeichnet, ist empörend; die Umschreibungen von «männlich» und «weiblich» sind bei beiden vorgestrichen und für mich auch als Bezeichnungen für Archetypen nicht mehr länger akzeptabel, und obwohl die Form der Streichinstrumente, wie Seidl nicht genug betonen kann, an den weiblichen Körper erinnern soll, sind in seinem Buch Musikerinnen, Bratschistinnen, überhaupt Frauen sprachlich praktisch inexistent. Folgerichtig sind «Violinen [...] unermüdliche Diener» (352); etwas entschädigt wird die Leserin hingegen durch den Verweis auf «weibliche Probandinnen» (118)! Dass es hier aber nicht nur um Verstöße gegen die Regeln der deutschen Sprache, sondern um ein verkehrtes Frauenbild geht, zeigt sich in einer Äußerung wie: «Zittergras oder eine ohnmächtige Jungfer symbolisieren wir [sic!] sicher eher mit piano-Klängen» (88).

Wenn Seidl die Szondischen Faktoren auf Musikinstrumente überträgt, wird es oft simpel und problematisch. So wären «Bläser unter den Musikern» generell unter die oral fixierten (Faktor *m*) einzustufen; allerdings müsse man zwischen Einfachrohrblatt- mit ihrer oralsadistischen Komponente und Doppelrohrblattinstrumenten mit ihrer Affektunterdrückung fördernden Tonerzeugung unterscheiden, während die Flöten zärtlich anzublasende Instrumente seien (14). Ludwig van Beethoven sei ein typischer Vertreter des *e*-Kreises (25), und «wer denkt beispielsweise beim Fagott nicht an die Analzone?» (82) Mit Verlaub: ich nicht (und bin deshalb wohl verklemmt)! Und zum bislang vielleicht rätselhaften Titel dieser Besprechung: In kurzen Töne zeige sich der «Thanatos-Faktor *s*, der dem Entbinde-Prinzip beziehungsweise dem menschlichen Bedürfnis nach Destruktion entspricht, und dessen Zeichen das *Staccato* ist» (20).

Seidl frönt auch unabhängig von Szondis Theorien ab und zu der Klischeebildung und Verabsolutierung, auch der Geschichtslosigkeit und dem europazentrierten Denken. So ist es angesichts ihrer historisch und geographisch eingeschränkten Vorherrschaft höchst fragwürdig, Dur-Moll-Musik und -Symbolik als allgemeingültige auszugeben (23), oder allein die vielen monothematischen oder gar -motivischen Sonatensätze Joseph Haydns sollten das Faseln über die Dualität von zwei Themen (natürlich erstem «männlichem» und zweitem «weiblichem») in der Wiener Klassik (ebd.) endlich verstummen lassen. Alles, was zum Vibrato steht (223), wird als zeiten- und kulturenübergreifend ausgegeben, bezieht sich aber auf eine europäische Spiel-

praxis, die in der beschriebenen Form erst seit diesem Jahrhundert gepflegt wird. Oder: Immer wieder rekurriert Seidl auf Carl Gustav Jungs Postulat der anthropologisch bedeutsamen «Quaternität» (z. B. 64) und will deren Wirksamkeit auch in der Musik beweisen, etwa im vierstimmigen Vokal- oder Streichquartettsatz, in den vier Teilen der Sonatenhauptsatzform und der Viersätzigkeit der zyklischen Sonatenform. Müßig dagegen zu halten, dass es in Europa vor 1600 ungleich mehr zwei- und dreistimmige (geschweige denn einstimmige) Kunstmusik als vierstimmige gab, Sinfoniesätze vor Beethovens Dritter mit wenigen Ausnahmen ohne Coda waren (nach Seidl 24 der vierte Teil der Sonatenhauptsatzform) und von den circa hunderttausend je komponierten Sinfonien weniger als zehn Prozent mehr als drei Sätze haben, ganz zu schweigen von der Präponderanz der Triosonate im 17. und frühen 18. Jahrhundert, den dreiteiligen Liedformen und dreisätzigen Instrumentalkonzerten. Und im chinesischen Denken geht seit fünftausend Jahren alles von der Zahl Fünf aus (fünf Töne, fünf Jahreszeiten, fünf Himmelsrichtungen usw.)!

Diese kritischen Bemerkungen sollen das eingangs ausgesprochene Lob über Seidls Arbeit nicht mindern: Ein anspruchsvolles spartenübergreifendes Unterfangen wie sein opus summum *muss* zu Diskussion und Widerspruch herausfordern und gehört mit zu seiner Qualität. Zudem werden diejenigen, die die nicht immer einfache Lektüre auf sich nehmen, durch Anstöße zu einem vernetzten Denken, durch mannigfache Anregungen und überraschende Einsichten reich entschädigt. (th)

Der musikalische Futurismus
Dietrich Kämper (Hg.)
Laaber Verlag, Laaber 1999, 269 S.

EINE DER VIELEN STRÖMUNG EINER RADIKALEN AVANTGARDE



Boccioni: Eine Mailänder «serata futurista» (1911)

Es wäre ein Wunder gewesen, wenn der eine oder andere bei diesem brisanten Gegenstand nicht die Gelegenheit zum üblichen Anti-Sozialismus wahrgenommen hätte, bevorzugt durch die geschichtsrevisionistische Gleich- oder wenigstens Parallelsetzung von Faschismus und

Sozialismus (so Hermann Danuser oder Detlef Gojowy). Dafür entfallen weitergespannte und tiefergehende Überlegungen zur allgemeineren Problematik dieser Moderne, obwohl Kämper im Vorwort das Thema sogar explizit anspricht. Wichtig wäre aber gerade die Einsicht, dass der wesentliche Gewalt-Impuls des «Weg mit!», der tabula rasa, der Vernichtung des Tradierten für den Futurismus in fast all seine Spielarten charakteristisch ist, dass auf der anderen Seite moderne Mittel, «Materialrevolutionen» aller Art, Zukunftsorientierung nur in abstraktem oder technologisch eingeschränktem Sinn fortschrittlich sind, dass genuine Moderne, auch und gerade künstlerische, also nicht «rein» künstlerisch und nicht ohne Fortschritt zu konzipieren ist, und zwar im universalen Sinn, der eben auch das Politische, Demokratische, Humane einschließt.

Der Sammelband enthält die Referate eines Symposions an der Universität Köln im Jahr 1996 und bietet mit Beiträgen vieler Autorinnen und Autoren reichhaltiges Material: so z.B. vertiefte Hinweise auf den jugoslawischen «Zenitismus» (Eva Sedak) oder auf Material-Bezüge des russischen Futurismus zu liturgischer Musik der Ostkirche wie zu städtisch-plebejischer Folklore (Juan Allende-Blin), des weiteren zahlreiche Anregungen zum Weiterforschen (etwa der präzise und bündige, wiewohl im Konzept zu diskutierende allgemeinhistorische Überblick von Wolfgang Schieder). Die Autoren beschreiben oft neuartige Verknüpfungen, Verbindungen – personelle, institutionelle sowie substanzielle in Kunstwerken und Kunsttheorien, so etwa zwischen russischem und italienischem Futurismus (Detlef Gojowy) oder, besonders differenziert und informativ, Einflüsse (samt Wechselwirkungen) in

Konzepten, Ideologie, auch Material und Technik der Italiener auf die Pariser Moderne der Vorkriegs- und Nachkriegszeit (Carlo Piccardi).

Dass Busoni, einer der grossen konzeptiven Ideologen musikalischer Innovation, als eine Art Gründervater öfter auftaucht, verwundert ebensowenig wie die modische, inzwischen anscheinend obligatorische Abwertung der musikalischen Innovationen der Schönberg-Schule. Die Anregungen der Futurismen im Hinblick auf ab-

straktere oder konkrete Mimesis der industriell-kapitalistischen Umwelt, auf «Moderne», Politik, «Kunst und Leben», Verfransung der Künste zwischen Varieté und Salon, Verherrlichung technischer Gewalt und Agitprop, Bürgerschreck-Attitüde und Reklamekunst, bruitistischem Krachmachen und sensibler Mikrotonalität u.a.m. sind immens – so, wie umgekehrt der Futurismus eben eine der vielen Strömungen einer radikalen Avantgarde ist. Dass man dabei schliesslich häufig den

Wald vor lauter Bäumen nicht sieht, das Ganze des Futurismus bzw. des musikalischen Futurismus nicht immer oder, anders gesagt, noch immer nicht so recht profiliert und plastisch hervortritt, ist zwar ein gewisser Widerspruch zum anspruchsvollen, etwas zu definitiven Titel, erscheint aber in Anbetracht der Komplexität – die eben durch das vorliegende Buch noch deutlicher wird – immerhin verzeihlich und verständlich. (hwh)

Messiaen: *Quatuor pour la fin du Temps*

Anthony Pople

Cambridge University Press, Cambridge 1998, 115 S.

EIN LEHRREICHES VERGNÜGEN

Der Band ist einer der relativ vielen innerhalb dieser bereits ziemlich langen Handbuch-Reihe, der sich mit einem Werk eher abseits des gängigen Repertoires befasst, auch wenn es laut Autor eines von Messiaens bekanntesten und meist-aufgeführten Werken ist. Zunächst werden dem *Quatuor* vorausgehende Kompositionen kurz dargestellt, weiter die Entstehungsgeschichte bzw. der biographische Kontext, dann die theologischen Inspirationsquellen und schliesslich die erste Aufführung im deutschen Kriegsgefangenenlager; bei diesem letzten Punkt verweist Pople auf die bei mancher Ähnlichkeit doch grundverschiedene Situation bei der Uraufführung von Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis*

in Theresienstadt. Den Hauptteil des Handbuchs bilden kleine Einführungsanalysen jeweils der einzelnen Sätze, die gut mit Notenbeispielen ausgestattet sind. Interessanter- und eleganterweise wechselt Pople in jedem Satz die leitenden Gesichtspunkte, so dass sich insgesamt ein differenziertes und abwechslungsreiches Gesamtbild ergibt. Dabei kommt Pople auch zu Detailbeobachtungen wie der im fünften Satz, *Louange à l'Éternité de Jésus*: Wahrscheinlich verwende Messiaen die Tatsache, dass beim Violoncello in hoher Lage die Fingerbewegungen des Spielers und damit der physische Aspekt des Musizierens häufig hörbar sind, als Allegorie der Fleischwerdung Jesu, so dass der Satz zwar ein «Lied

ohne Worte», aber nicht ohne das Wort (gemeint ist das Gottes) sei. – Knappe Ausführungen zur Rezeption sowie zu Spuren des *Quatuor* in weiteren Werken Messiaens (das hätte ich gern ausführlicher gehabt), ein Appendix mit Messiaens begrenzt transponierbaren Modi (gut zum Nachschlagen) sowie Fussnoten (die an sich an den Fuss der jeweiligen Seite gehören), eine Auswahlbibliographie und ein Index runden den gelungenen Band ab. Er ist ein lehrreiches Vergnügen – was trotz verbaler Ähnlichkeit so ziemlich das Gegenteil von «infotainment» ist – und lässt hoffen, dass es trotz alledem einen wenigstens dünnen Strang musikalischer Bildung weiterhin geben wird. (hwh)

Musikerziehung unterm Hakenkreuz. Die Rolle der Musik am Beispiel der Oberschulen im Gau Tirol-Voralberg

Christian Wolf

Innsbrucker Hochschulschriften, Serie A: Musikpädagogik, Band 3, Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1998, 290 S.

NATIONALSOZIALISTISCHE MUSIKERZIEHUNG

Das Thema «Musik und Nationalsozialismus» ist in der Forschung der letzten Jahre eingehender untersucht worden, jedoch fehlen bis anhin weitgehend Fallstudien, welche die kulturpolitischen Vorgänge in einzelnen Regionen und Städten oder bestimmte Einzelaspekte genauer beleuchten. Die 1995 als Dissertation (Hochschule Mozarteum Salzburg) von Christian Wolf vorgelegte Studie zur Musikerziehung im Dritten Reich ist gerade deshalb von Bedeutung: Zum einen stellt sie ein wissenschaftlich brauchbares Instrument für die längst fällige Erforschung der Musikerziehung im Dritten Reich bereit, und zum anderen beleuchtet sie anhand eines breiten Quellenmaterials, das auch Berichte von Zeitzeugen umfasst, an der klar begrenzten Region Tirol-Voralberg die musikpädagogische Situation nationalsozialistischer Prägung. Der besondere Reiz des angewandten methodischen Verfahrens und der Wert der Studie liegt vorab darin, dass der Autor die Resultate und Einsichten, die er aus Quellenstudium und «Oral History» gewinnt, nicht bloss additiv zusammenfügt, sondern vielmehr als unterschiedliche Formen der Wahrnehmung

von Vergangenheit nebeneinanderstellt. Die Studie bestätigt denn auch, dass, wie fast in sämtlichen die Musik betreffenden Bereichen, auch im Bereich der Musikerziehung kaum von einer einheitlich strukturierten nationalsozialistischen Politik ausgegangen werden kann. Vielmehr zeichnete sich diese durch ein mit heillosen Widersprüchen und wahnwitzigen geschichtsphilosophischen und politischen Konstruktionen zusammengezwimmtes Konzept aus, dessen Hauptakzente in der gänzlichen Ausgrenzung alles «Nicht-Deutschen» aus dem Bewusstsein der zu erziehenden Jugend sowie in der Durchsetzung rassentheoretischer Ideen bestand. Die praktische Umsetzung erhoffte man sich besonders dadurch, dass man das gemeinsame Turnen und Singen bewusst förderte und innerhalb des Musikunterrichts den Schwerpunkt auf die vollkommen politisch verbrämte Vermittlung bodenständigen Liedguts sowie des Lebens und des Werks sogenannter «deutscher Meister» legte. Durch die Parallelisierung von körperlicher (Turnen) und geistiger Leibesertüchtigung (Musikunterricht) gelang es der nationalsozialisti-

schen Führung, ihnen wohlgesinnte Parteigänger, vor allem Leiter der Hitler-Jugend, als Lehrkörper an die Schulen zu bringen, die den Lehrbetrieb mit rigorosen Methoden kontrollierten, um dem vom Lehrplan *Erziehung und Unterricht* (von 1938) geforderten Ziel, «das Musizieren der Jugend mit dem Leben unseres Volkes im Kreislauf des Tages und Jahres, in Fest- und Fei ergestaltung in Einklang zu bringen», nachzukommen. Wer nun aber meint, dass die Träger und Anhänger einer solchen, die Jugend missbrauchenden Politik nach dem Krieg zur Rechenschaft gezogen worden wären, wird durch Wolfs Studie eines besseren belehrt. Von einer Entnazifizierung des Lehrkörpers in Tirol und Voralberg kann überhaupt nicht die Rede sein; wie in so vielen anderen Bereichen des Musiklebens gelang es auch den vermeintlichen Pädagogen, sich «Amt und Würde» zu erhalten; und es ist mehr als nur ein Affront, wenn etwa der Tiroler Landesschulinspektor Gamper in bezug auf die Entnazifizierung des Lehrkörpers nach Kriegsende öffentlich von einem «leidigen Kapitel» spricht. (aba)

FRAGWÜRDIGE SCH(L)ÜSSE

Wer in diesem Buch neues über Wagners Rolle beim Dresdner Aufstand erwartet, wird enttäuscht. Der Autor ist von den revolutionären Tätigkeiten Wagners überzeugt, und er mokiert sich über die Behauptung Christian Mühnes, dass «die Wagner zugeschriebene aktive Beteiligung [...] in den Bereich der Legende [gehört]» (S. 67). Dagegen zitiert er Wagners «Barrikadengenossen» Gustav Adolph Kietz, um seine eigenen Argumente zu unterstreichen, erwähnt aber nicht, dass Kietz in seinen Erinnerungen auch folgendes erzählt: «Wagner hat niemals Waffen getragen, oder auf einer Barrikade gestanden [...], ich habe ihn [...] stets in seiner gewohnten

Kleidung und, wie er es besonders liebte, höchst sauber gesehen». Die Schlüsse, die Kramer zieht, sind gelegentlich fragwürdig; dies ist aber keineswegs das Ergebnis ungenügender Forschungen, sondern auf seinen polemischen Standpunkt zurückzuführen – dies macht sein Buch dann aber doch auch spannend. Kramers Sympathien gehören den Aufständischen, und er verhehlt es nicht. Sein Buch enthält neben Polemischem auch Geschichtliches, Klimatologisches und gar Erfundenes – wie etwa ein imaginäres Gespräch zwischen Bakunin und der sixtinischen Madonna – und ist in dieser Vielfältigkeit zugleich enttäuschend und faszinierend.

Wagner ist nur eine von vielen Figuren, die in dieser Geschichte des Maiaufstands immer wieder auftauchen. August Röckel, Wilhelmine Schröder-Devrient, Gottfried Semper, George Sand, Karl Marx – alle haben hier einen Platz, im Mittelpunkt aber steht Bakunin (dessen Schriften übrigens im gleichen Verlag neu herausgegeben werden). Das Buch ist mit vielen Illustrationen bestückt und in der Aufmachung ausgezeichnet. Wer sich mit dem Dresdner Aufstand befassen will, wird nicht um dieses Buch herumkommen, auch wenn es ihn vielleicht mindestens so viel ärgern wie nutzen wird. (cw)

Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft

Stefan Frager, Jan Hemming und Beate Kutschke (Hg.)

Forum Musik Wissenschaft Bd. 5, ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1998, 235 S.

«GENDER TROUBLE» IN DER MUSIK

«Die Kategorie «Gender» repräsentiert veränderbare, kulturell bedingte Geschlechtszuschreibungen, die nach bestimmten Regeln die Beziehungen der Geschlechter zueinander und das Verhältnis des einzelnen zur Gesellschaft organisieren. Aufgabe der Gender Studies ist es, herauszufinden, welche konkreten Machtstrukturen hinter einem solchen Regelsystem stehen, wer innerhalb der Gesellschaft möglicherweise ein Interesse an der Festschreibung und Reproduktion traditioneller Geschlechterrollen hat und inwieweit jedes Mitglied der Gesellschaft im alltäglichen Leben an dem symbolischen Vollzug dieser überlieferten Rollen beteiligt ist. Ziel ist es, die gesellschaftlichen Mechanismen, die zu einer bestimmten Ordnung der Geschlechter führen [...], zu durchbrechen und Macht neu zu verteilen. Der Genus-Theorie liegt demnach die Auffassung zugrunde, dass der Zusammenhang zwischen dem biologischen und soziokulturellen Geschlecht keineswegs naturgegeben ist, sondern von der Gesellschaft produziert wird und daher auch veränderbar ist. [...] Susan McClary begreift Musik als «gendered discourse», da in ihr die gesellschaftlich konstruierte Beziehung zwischen den Geschlechtern reflektiert und gleichzeitig wirksam werde. [...] Der Notentext gilt nicht mehr als ein ideologiefreies, rein geistiges Produkt eines Meisters, sondern muss vor dem mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Hintergrund betrachtet werden, und die Kategorie des Geschlechts muss bei der Analyse berücksichtigt werden.» So Veronika Busch in ihrer notwendigen und trotz aller Kürze klaren Einführung in die Thematik des vorliegenden Bandes (S. 11/17f.). *Gender Studies* umfassen mehr als Frauenforschung und feministische Musikwissenschaft, wenn sie auch

von deren Ergebnissen ausgehen und profitieren, und haben das dualistische Denken Mann vs. Frau, männliche Herrschaft vs. weibliche Unterdrückung oder Kultur vs. Natur durch ein «Denken in Differenzen» ersetzt, das nicht von der Opposition Mann/Frau ausgeht, sondern nach den Gründen für diese Oppositionsbildung fragt. Das Symposium in Berlin 1996, dessen siebzehn Referate (von vierzehn Autorinnen und vier Autoren) das Buch in schriftlicher Form präsentiert, war deshalb «von Frauen und Männern für Männer und Frauen» konzipiert.

Wie das «Streitgespräch» zwischen Annegret Fauser und Tobias Plebuch zeigt, könnten *Gender Studies* allerdings auch der subtile Versuch sich fortschrittlich gebender Männer sein, «feministische Musikwissenschaft unschädlich zu machen, den Kanon musikalischer Meisterwerke von [Komponisten] zu zementieren, [...] den Fokus von den Frauen und ihrer Musik zurück auf die Männer zu richten» (Fauser, 23) und sich in die Forschung von Frauen über Komponistinnen einzuklinken und sie zu bestimmen: «Werden nicht am Ende wieder Männer für die Frauen sprechen, dieses Mal unter dem Mantel der Geschlechterverhältnisse?» (Fauser, 29; vgl. auch Eva Riegers «Musik und Gender Studies: Sechs Fragen», v.a. 223ff.) Plebuchs ebenso wütende wie absurde Ausfälle gegen Riegers verdienstvolle erste feministische (und zwangsläufig einseitige) Analyse der deutschen Musikgeschichte, *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981) – «Rieger setzt Frauen tief herab», «drängt sie rigide in eine passive Aussenseiterrolle», «sie sind [bei ihr] die ewigen Verliererinnen», «Riegers Sprache ist eine Sprache der Repression», «Riegers pauschale Statements [...] sind nicht mehr

als pseudowissenschaftlicher Kitsch» (30f.) – beweisen jedenfalls, dass sich ein Musikologe als Mann auf den Schlips getreten fühlt. (Mit Tobias Robert Klein legt sich S. 173f. ein weiterer Mann mit Rieger an, während alle Autorinnen, die sie zitieren, dies im zustimmenden Sinne tun.) Gegen solche «unwissenschaftliche Subjektivität» fordert Plebuch die typisch männliche (neutralisierende) «Objektivität, Wahrheit, Intersubjektivität» (26). Und so meinen die drei Herausgebenden (zwei davon sind Männer) sich dafür entschuldigen zu müssen, dass «mitunter die Interpretationen subjektiv und gewagt sind» (7). Wären sie es doch nur mehr!

Denn neue Erkenntnisse sind rar (Birthe Schwarz' «Das Spiel mit den Geschlechterrollen. Kastraten und Primadonnen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts» etwa besteht praktisch nur aus Zitaten aus Hubert Ortkempers einschlägigem Buch über das Thema); die Decodierung musikalischer Strukturen wird nur in vier Aufsätzen angegangen (von Ulrike Keil, die mit einigem Erfolg den «Beziehungen zwischen Lebenssituation und der ungewöhnlichen Struktur und Idee» des Streichquartetts op. 34 von Luise Adolpha Le Beau nachspürt; in Dana Goleys «Gender Representation in Liszt's Orchestral Works», die aber an der Oberfläche der musikalischen Gestalten hängen bleibt; in Christina Zechs allzu kurzem Beitrag «Vertonte Kommunikationsprobleme. Zum Geschlechterdiskurs im Musiktheater von Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm» sowie in Claire Taylor-Jays interessantem Aufsatz «Towards a Feminist Reading of Berg's *Lulu*. A Woman's Place in a Man's Opera»); und der Untertitel «Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft» erhält seine Be-

rechti gung nur in Elizabeth Kertesz' nicht sehr ergiebigem Aufsatz «Gender an beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth», Margaret Myers' «Musicology and «the Other».

European Ladies' Orchestras 1850–1920» und Alan Stanbridges «Railing At Canons: Feminism, Musicology, and Interdisciplinary». Der längste Aufsatz ist auch der erhellendste und sorgfältigste: Sigrid Nieberles «Musik, Geschlecht, Schrift: Methodologische Annäherungen an «Musikschriftstellerinnen» des 19. Jahrhunderts».

(th)

Diether de la Motte. Musikalische Liebeserklärungen – Aufsätze aus 30 Jahren
Thomas Dézsy (Hg.)
Bärenreiter, Kassel usw., 192 S.

«IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE, PLAY ON ...»

Mit diesen Worten fordert der in die Gräfin Olivia sterblich verliebte Orsino in Shakespeares *Twelfth Night; or, what you will* die Musiker auf weiterzuspielen – und man kann sich nach der Lektüre von Diether de la Mottes Aufsätzen zur Musikanalyse und Musikpraxis, die anlässlich seiner Emeritierung als Theorielehrer an der Musikhochschule Wien vorgelegt und mit einem Verzeichnis seiner Schriften ergänzt wurden, kaum des Eindrucks erwehren, dass er, wenn auch unausgesprochen, Orsino beige pflichtet hätte. Unverkennbar bekundet sich in sämtlichen Beiträgen, die ein dreissigjähriges engagiertes Wirken im Dienste der Musik dokumentieren, eine tiefe Liebe zum Gegenstand, die mitunter zu den besonderen Eigen-

schaften von Dieter de la Motte als Lehrer und Forscher gehört. Gewiss haben seine Methoden, besonders die musikanalytischen, nicht nur Freunde gefunden – auch gegenüber manchen Erkenntnissen bleibt man oft skeptisch, wie etwa dann, wenn er von der Reprise in der Sonatenhauptsatzform behauptet, dass sie den «Formfluss zum Stehen» (S. 81) bringe, oder im Zusammenhang mit aufführungspraktischen Aspekten des ersten Satzes von Beethovens Klaviersonate op. 27, 2 (der sogenannten *Mondscheinsonate*) lapidar und verallgemeinernd meint, dass «der Hörer zielgerichtet auf den kleinen Finger der rechten Hand» (S. 130) höre, oder gar zu pauschal «von dem grossen [musikanalytischen] Dilettanten Adorno»

(S. 111) spricht. Doch überzeugen letztlich immer seine Kenntnis, seine Originalität und sein fast grenzenloses Engagement für die Musik. Wer darüber hinaus wie Dieter de la Motte Musikpraxis und Musikforschung derart eng aufeinander bezieht und gleichsam das eine tun kann, ohne das andere zu vernachlässigen, dem gebührt mehr als Anerkennung. Seine Aufsätze, in welchen er Themen von Heinrich Isaac bis zur Gegenwart erkundet, geben ein beredtes Zeugnis von dieser leider längst nicht mehr selbstverständlichen Vermittlung und sind zugleich ein überzeugendes Plädoyer gegen jede allzu dogmatisch verstandene Form des arbeitsteiligen Verhältnisses zwischen Cantor und Musicus. (aba)

Hans Rott. Der Begründer der neuen Symphonie
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.)
Musik-Konzepte 103/104, edition text + kritik, München 1999, 172 S.

«WAS DIE MUSIK AN IHM VERLOREN HAT, IST GAR NICHT ZU ERMESSEN»



Hans Rott

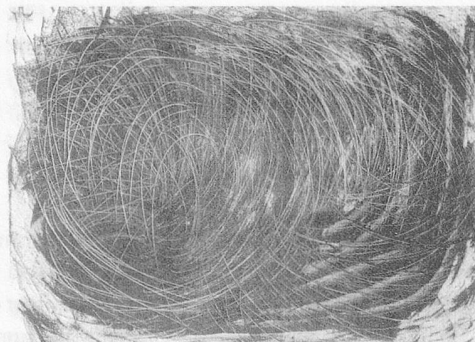
Kaum fünfundzwanzig Jahre alt verstarb Hans Rott in der N.-Ö. Landes-Irrenanstalt in der Lazarettgasse in Wien. Bereits drei Jahre zuvor diagnostizierten die Ärzte «halluzinatorischen Irrsinn, Verfolgungswahn, Heilung jedenfalls nicht mehr zu erwarten.» Und immer wieder bis zum Tod die Anklage an Brahms, dass er ihn nicht verstanden habe und ihm nur mit ablehnender Kälte begegnet sei, als er dem «Meister» und Preiskommis-sions-Mitglied am 17. September 1880 aus der Partitur seine E-Dur Sinfonie am Klavier vorspielte, um den Beethoven-Preis zu erhalten. Ein

gefundenes Fressen für Bruckner, der seinen Lieblingsschüler und begeisterten Anhänger, den er in Tonsatz und Orgel unterrichtete, am Verdikt des «daherg'laufen» Erzfeinds zerbrochen glaubte und bis an sein eigenes Lebensende daran festhielt. Zu Lebzeiten hatte Bruckner der Anhänger nicht viele, es galt sie also zu verteidigen. Und Gustav und Hugo, Hans' Kommilitonen während der Studienzeit am Wiener Konservatorium, wo sie die kontrapunktischen Hausregeln bei Bruckner eingeblut bekamen – ein angenehmer Lehrer soll der «zur Fettleibigkeit neigende» Bruckner ja nicht unbedingt gewesen sein, manchmal schroffer und unzugänglicher als notwendig (der liebe Gott war ihm einfach näher als die lieben Menschen) –, Gustav und Hugo also waren nach seinem Tod dann plötzlich die Freunde, die in Hans den «Begründer der neuen Symphonie [...], wie ich sie verstehe» sahen und klagten, dass man kaum ermessen könne, «was die Musik an ihm verloren» habe – so jedenfalls Gustav. Der Konkurrent ist abgetreten, man soll wenigstens nicht schlecht über ihn reden. Seltsam nur, dass sowohl Hugo wie Gustav im erhalten gebliebenen schriftlichen Nachlass von Hans kaum erwähnt werden, und wenn, dann eher mit einer gewissen Distanz; seltsam auch, dass Gustav sich später, als er die Möglichkeit gehabt hätte, kaum für das Werk des Wegbereiters der neuen Symphonie einsetzte – Wiener

Schicksal? Wiener Sumpf (als halber Wiener sei mir das erlaubt zu sagen), wie ihm Freud und Schnitzler auf den Zahn spürten.

Ein Unbekannter ist Hans Rott spätestens mit der am 4. März 1889 stürmische Begeisterung auslösenden Uraufführung (Cincinnati Philharmonic Orchestra, Leitung: Gerhard Samuel) seiner E-Dur Sinfonie (entstanden 1878–1880) gewiss nicht mehr, doch sein Werk, das Sinfonien, Kammermusik, Werke für Klavier, Chorwerke und Lieder umfasst, gilt es noch immer zu entdecken und zu erschliessen. Dafür bietet der jüngste Band der Musik-Konzepte-Reihe einen ersten Einstieg. Er enthält neben einer biographischen Skizze von Maja Loehr eine Analyse der E-Dur Sinfonie von Frank Litterscheid, worin dieser die wichtigsten Aspekte dieses in seinem Konzept ganz als Finalsinfonie angelegten Werkes ergründet. Für die weitere Erforschung von Hans Rotts Leben und Werk erweisen sich als hilfreiche Quellen die von Helmuth Kreysing erstellte Edition des gesamten schriftlichen Nachlasses aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (der neben Briefen von und an Hans Rott auch Tagebuchnotizen, biographische und aphoristische Aufzeichnungen, ein Adressbuch sowie von Hans Rott erstellte Exzerpte aus der Literatur enthält) und das ebenfalls von Kreysing erstellte, mit Incipits versehene Verzeichnis aller aufführbaren Werke. (aba)

WAS IST SCHON KUNST?! MUSIK ZWISCHEN TEXT UND INTERPRETATION



Logothetis: «Meditation» (1961)

Geplant wurde der Band 1993 als Neuedition des seit langem vergriffenen Aufsatzes *Zeichen als Aggregatzustand der Musik* (1974, Edition Literaturproduktion) von Anestis Logothetis, einem der wichtigsten Texte zu Möglichkeiten und Grenzen, Aufgaben und Problemen der musikalischen Notation im 20. Jahrhundert, zusammen mit der ersten Veröffentlichung des Aufsatzes *Die Geschenke meiner Umgebung anhand der Frage: «was denn nun Musik sei»*. Doch Logothetis' Tod am 6. Januar 1994 veränderte die Konzeption des Projekts grundlegend. Es ist letztlich dem noch von Logothetis selbst mit der Herausgabe seiner beiden Texte betreuten Nachlassverwalter Hartmut Krones und Julia Spitzer-Logothetis zu verdanken – letztere wurde noch kurz vor dem Tod ihres Vaters mit dem Projekt vertraut gemacht und konnte deshalb bei der Auffindung von Notizen und Abbildungen Hilfe leisten –, dass die beiden Aufsätze nun doch in einer Edition greifbar sind. Indem es Spitzer-Logothetis auch gelang, viele Kollegen und Weggefährten ihres Vaters für das Projekt zu gewinnen, liegt nun weit mehr als eine Edition der eingangs erwähnten Aufsätze vor. Vielmehr vereint der

Band neben den beiden Aufsätzen zahlreiche Artikel und Briefe von Logothetis, die einen spannenden Einblick in sein musikalisches Schaffen und Denken gewähren, sowie ein Verzeichnis seiner Schriften und Werke. Nicht ergänzt, sondern bereichert wird der Band mit einer stattlichen Anzahl an interessanten Beiträgen, die Kompositionen für Logothetis (das Requiem für *anestis* von Gerhard Lampersberg), Beiträge zur Person und zum künstlerischen Werdegang (Sokratis Dimitriou, Stathis Logothetis, Julia Spitzer-Logothetis und Joannis G. Papaioannou) und Studien zu spezifischen kompositionstechnischen und ästhetischen Aspekten seines Schaffens umfassen (Hartmut Krones, «Anestis Logothetis – Komponist für mündige Musiker»; Matthias Henke, «Von Idealen der Schönbergsschule zur Freiheit des Materials»; Dieter Kaufmann, «In den Studios der Elektroakustik: der Bock als Gärtner»; Friedrich Cerha, ««denn wozu...»: Komponieren jenseits des Serialismus»; Hermann Nitsch, «Klanggestaltung der Aktionskunst als Weg zum Gesamtkunstwerk»; Peter Weibel, «Musik / Spiel als kybernetisches Modell»). Vom vorliegenden Band als einer Gedenkschrift zu sprechen, ist deshalb nicht unangebracht. Er würdigt einen Komponisten des 20. Jahrhunderts, dessen Hauptinteresse nicht nur um Fragen nach der Aufzeichnbarkeit von Kunst kreiste, sondern der immer wieder über Musik im Spannungsfeld von Text und Interpretation reflektierte. Konsequenter, sieht man in diesem Zusammenhang einmal besonders von den musiktheoretischen Traktaten des Mittelalters und der Renaissance ab, hat sich wohl kaum jemand vor ihm damit auseinandergesetzt, inwieweit die musikalische Notation überhaupt ein Abbild der klanglichen Intentionen des Komponisten sei. Dennoch bestand sein Hauptanlie-

gen nicht in der totalen Kontrolle des musikalischen Ereignisses, dieses war ihm vielmehr Ergebnis eines gleichsam diskursiven Akts zwischen Werk, komponierendem und interpretierenden Subjekt. Eine rigorose Trennung zwischen kompositorischem Schaffensakt, bei dem die musikalische Interpretation sich – pointiert gesagt – auf die Dechiffrierung fixierter Vorgaben reduziert, und einer totalen Beherrschung des musikalischen Materials durch die Interpretation, in welchem der kompositorische Schaffensakt – wiederum pointiert – sich auf die Bereitstellung eines Minimums an musikalischen Ideen und Strukturen beschränkt, aus dem die Musizierenden je nach aktuellem Befinden auswählen können, ist Logothetis ästhetischem und kompositionstechnischen Denken fremd. Die damit zwangsläufig heraufbeschworenen Probleme der Vermittlung zwischen diesen beiden Polen versuchte Logothetis vorab durch notationstechnische Massnahmen zu lösen, wozu es einer ganz neuen Notationsform bedurfte, deren Akzent auf graphische Elemente wie Punkt, Linie und Fläche fällt, um das klangliche Ereignis vorzugeben, ohne es aber damit zu fixieren. Interessant in diesem Zusammenhang ist denn auch Logothetis eigener Aufsatz *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, der eigentlich eine «Genealogie» des musikalischen Zeichens nachzeichnet sowie die Verwendung und Bedeutung graphischer Mittel im eigenen Schaffen darstellt. Insgesamt stellt der hier vorliegende Band eine längst fällige Studie zur Musik des 20. Jahrhunderts dar, die einen Komponisten würdigt, der fast wie kein anderer seiner Generation Antworten auf die Frage gesucht hat, was denn nun Musik sei, ohne deshalb aber bloss dem Dogmatismus zu verfallen. (aba)

DREIZEHN STREIFZÜGE DURCH DEN WALD DER ROMANTIK

«Es gibt zwei Arten, durch einen Wald zu wandern», belehrt uns einer der vielseitigsten und eigenwilligsten Denker unserer Zeit. «In der ersten wandert man, um einen oder mehrere Wege auszuprobieren (in der Absicht, den Wald so rasch wie möglich wieder zu verlassen oder zum Haus der Grossmutter zu gelangen oder zu dem von Däumling oder zu dem von Hänsel und Gretel). In der zweiten wandert man, um herauszufinden, wie der Wald beschaffen ist, warum manche Wege gangbar sind und andere nicht.» Und nicht von ungefähr wählte Umberto Eco denn auch für seine Streifzüge durch die Literatur den treffenden Titel *Sei passeggiare nei boschi narrativi*

(Mailand, 1994). Um Streifzüge auf der Suche nach dem, was Romantik sei, handelt es sich auch bei dem hier näher zu beurteilenden Band, in dem die anlässlich des Europäischen Musikfestes 1997 in Stuttgart gehaltenen Vorträge versammelt sind. Auf dieser Suche ist das Stuttgarter Musikfest vielfältigen Wegen gefolgt – angeregt durch Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* als Ausgangspunkt eines Fragens, das diese Figur schlechthin als Ikone dessen sieht, wie Romantik verstanden werden kann, nähern sich die Beiträge von Werner Hofmann und Hendrik Birus auf kunsthistorischem und -theoretischem Pfad dem Phä-

nomen «Romantik»; dieses ist als «Problem Romantik» zu umschreiben, wie beispielsweise der vorab begriffstheoretische Zugriff in den Beiträgen von Hans Heinrich Eggebrecht und Günter Oesterle belegt.

Der die Ursprünge der musikalisch-literarischen Romantik und ihre bevorzugten Metaphern untersuchende Beitrag von Arthur Henkel, der (musik)soziologische, die bürgerliche Musikkultur und das öffentliche Konzertwesen akzentuierende Beitrag von Volkmar Braunbehrens sowie der Aufsatz von Werner Stegmaier, in dem, ausgehend von der Religionsphilosophie Friedrich D.E. Schleiermachers, Prämissen und Maximen

der romantischen Philosophie erkundet werden, zielen in ähnliche Richtung, letzterer bildet dabei einen engen Zusammenhang mit Ulrich Barths Beitrag zum Religionsverständnis in der Romantik. Vom Schaffen Ludwig van Beethovens wird der Bogen geschlagen über das von Schubert (Eggebrecht) und von Mendelssohn (Wulf Konold) bis hin zum Werk von Brahms und der musikalischen Moderne (Rudolf Stephan); das grosse kulturgeschichtlich legitimierte Repertoire des 19. Jahrhunderts sowie die von der Forschung zur Romantik ohnehin schon immer bevorzugt behandelten musikalischen und ästhetischen sowie sozial- und ideengeschichtlichen Phänomene und Entwicklungen (Emanzipation der Instrumentalmusik, Autonomie, Fortschritt, Klassizismustendenzen, bürgerliche Musikkultur usw.) stehen bei diesen Streifzügen im Vordergrund und werden nur vereinzelt durch neue Fra-

gestellungen bereichert. Beiträge, wie etwa der von Nanny Drechsler zur Imagination bzw. Konstruktion von «Weiblichkeit» in der Romantik, die sie anhand ausgewählter Beispiele aus Musik, Literatur und bildender Kunst wenn auch nur knapp entfaltet, ist in ihrem Ansatz trotz der besonders in den angelsächsischen Ländern intensiv betriebenen Gender und Cultural Studies innovativ (und bei gewissen Formulierungen in ihrem Vortrag hätte ich, das gebe ich offen zu, gern einige Gesichter der am Stuttgarter Musikfest versammelten Vertreter der musikwissenschaftlichen Fachwelt gesehen), so im übrigen auch der Beitrag von Michael Werner, der das mit einer seltsamen Selbstverständlichkeit akzeptierte Bild, dass die Romantik vorab ein deutsches Phänomen sei, relativiert, indem er den französischen Beitrag zur romantischen Mentalitäts- und Ideengeschichte aufdeckt.

Dennoch steht man am Schluss der Lektüre dem Band etwas hilflos gegenüber. Zu vieles, ohne damit den wissenschaftlichen Wert der einzelnen Beiträge anzuzweifeln (auch wenn ich zugeben muss, dass mich die vielen leeren Chiffren und Trivialitäten in Eggebrechts beiden Beiträgen manchmal beirrt haben), ist längst schon bekannt und muss nicht notwendig nochmals benannt werden, auch wenn hier und da einzelne Aspekte genauer und detaillierter akzentuiert sind. Allerdings besteht im Unternehmen, ein Phänomen wie die Romantik aus vielfältigen Perspektiven und vermittels unterschiedlicher Zugriffe zu erkunden, die ganz besondere Qualität dieses Bandes, indem ein Diskurs sich als möglich abzeichnet, wie er zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen trotz aller Hindernisse der Interdisziplinarität wünschenswert erscheint. (aba)

Händels Oratorien, Opern und Serenaden
Hans Joachim Marx
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998, 302 S.

EIN LESBARES NACHSCHLAGEWERK

Marx legt, teils kompilierend, teils auf umfangreiche eigene Forschungen gestützt, ein nützliches und zugleich angenehm zu lesendes Nachschlagewerk vor, das die Einsicht in diese zentrale Werkgruppe Händels (wobei erfreulicherweise auch Gattungen eher an der Peripherie, eben «Oden» und «Serenaten», eingeschlossen werden) erweitert und vertieft und überdies manches Musikhistorische mitliefert. Die Artikel sind alphabetisch nach Werktiteln angeordnet. Sie enthalten jeweils knapp gefasste Angaben zu Textautor samt literarischen bzw. biblischen Vorlagen (nach der «Einheitsübersetzung», Stuttgart 1980), Besetzung, Aufführungsdaten und ungefähre Dauer. Ausführlicher dargestellt werden dann

Entstehungsgeschichte bis zur Erstaufführung, «Inhalt» (gemeint ist vorwiegend die Fabel bzw. Handlung), «Kommentar» (vorwiegend Bemerkungen über die Musik) sowie, fallweise eher kurz, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Werks. Ein Anhang mit philologischen, bibli- und diskographischen Hinweisen rundet die Artikel ab. Die Trennung von Fabelnacherzählung – in die Marx allerdings doch viele Kommentare zu Text wie Kontext einbaut – und musikbezogenem Kommentar, rigoros etwa in der Piper-Enzyklopädie des Musiktheaters durchgesetzt, dürfte noch nicht der Darstellungsweise letzter Schluss sein. Sie erscheint allenfalls durch vorgängige Beschränkungen des Umfangs gerecht-

fertigt. Das gilt ebenso für das Fehlen von eigentlicher, wenigstens exemplarisch ins Detail gehender musikalischer Analyse, die sich in der Absenz von Notenbeispielen äussert (bedingt auch durch die weitverbreitete populistische Angst der Verlage vorm und Abneigung gegen musikalischen Alphabetismus). Ein ausführlicher Anhang mit chronologischem Werkverzeichnis, Aufführungskalender, Verzeichnis der Dramatis Personae (mit Angabe von Stimmlage und zugehörigem Werk), Zusammenstellung der Bibelstellen (wieder mit Verweisen auf die Werke), Literaturverzeichnis sowie Personenregister (nur der realen historischen) runden den Band ab. (hwh)

Briefwechsel mit Gottfried Galston
Ferruccio Busoni (mit Anmerkungen und einem Vorwort hg. von Martina Weindel)
Florian Noetzel, Wilhelmshaven 1999, 176 S.

Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri
Ferruccio Busoni (mit Anmerkungen und einem Vorwort hg. von Martina Weindel)
Florian Noetzel, Wilhelmshaven 1999, 441 S.

«MEIN EGON, MEIN BENJAMIN, MEIN ECKERMANN»

Die Briefe Ferruccio Busonis gehören sicherlich zu den bedeutendsten Quellen der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts. Sie sind informativ, gescheit, manchmal witzig und brillant, vor allem aber sehr zahlreich. Letzteres ist wohl der Grund, warum es bisher keine Gesamtausgabe gegeben hat; es erstaunt jedoch, dass bis heute verhältnismässig wenige Briefe Busonis veröffentlicht worden sind. Anthony Beaumont hat vor einigen Jahren eine breite Auswahl herausgegeben, der Briefwechsel mit gewissen Einzelpersonen wie Othmar Schoeck oder Volkmarr Andreae

ist ebenfalls bereits erschienen. Dass es aber noch viele Schätze zu entdecken gibt, beweist Martina Weindel mit diesen beiden Bänden. Busoni war mit den Eltern Egon Petris gut befreundet, also lag es nahe, dass er den begabten Sohn unterrichten sollte. Gottfried Galston war zwar kein Busoni-Schüler, entwickelte sich aber zu dessen treuem Mitstreiter; Busoni soll ihn in Berlin kennengelernt haben. Der Briefwechsel mit Galston ist weitgehend erhalten geblieben, während im anderen Falle nur die Briefe Busonis an Petri und dessen Eltern überliefert sind; der

Herausgeberin standen dabei zudem nicht einmal die Originale zur Verfügung, denn der Besitzer, ein Privatsammler aus Amerika, liess keine Einsicht gewähren, und so hatte sich Weindel mit den Abschriften im Nachlass Edward Dents zu begnügen. Die Frage liegt nahe: Hat es sich gelohnt, einen solch dicken Briefband herauszugeben, ohne je die Originale gesehen zu haben? Die Antwort ist ein entschiedenes «Ja». Allein die Briefe Busonis an Petri sind gehaltvoller als der gesamte Briefwechsel mit Galston. Und auch ohne Petris Briefe

einsehen zu können, spürt man bei ihm doch eine grössere kritische Distanz als bei Galston. «Mein Egon, mein Benjamin, mein Eckermann» nannte Busoni Petri im Jahre 1913; es verwundert nicht, dass Petri mit der Zeit gegen diese Verniedlichung rebellierte. Die Beziehung zwischen den beiden verschlechterte sich, hat sich aber später wieder entspannt; dass Busoni viel von Petri hielt, wird nicht zuletzt dadurch bewiesen, dass er ihn statt Galston empfahl, als es darum ging, 1920 eine freie Stelle am Basler Konservatorium zu besetzen.

Aus Schweizer Sicht ist es interessant zu sehen, wer während Busonis Zürcher Zeit in seiner Korrespondenz erwähnt wird und wer nicht. Andreae, Huber und Suter kommen vor, doch nicht Othmar Schoeck. Der Pedant freut sich natürlich, wenn er einige Namen ergänzen kann: «Hamm (Organist)» war der Straube-Schüler Adolf Hamm (1882–1938), Organist am Basler Münster ab 1906; und der junge «Signor Tusa», den Busoni zu Petri nach Basel schickte, war vermutlich der Schweizer Pianist Rosario Tusa (1899–1979). – Beide Briefbände sind ausführlich

annotiert und haben ein Register. Manchmal hätte ich mir gewünscht, die ausführlichen Endnoten wären als Fussnoten beigegeben, denn es ist aufwendig, immer nach hinten blättern zu müssen. Die Bände sind recht preiswert, dafür allerdings lässt die Qualität der Bildreproduktionen zu wünschen übrig. Es ist sehr zu hoffen, dass Weindel ihre editorische Tätigkeit bei Busonis Briefen speditiv weiterführen wird. (cw)

Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought, 1917 – 1932

David Haas

American University Studies, Series XX Fine Arts, Vol. 31, Peter Lang Publishing, New York 1998, 301 S.

KLEINER UNTERSCHIED IN FUNKTION UND ZWECKSETZUNG

Der Verfasser versucht, eine Art «Schule» der Leningrader Neuerer zu profilieren. Als Hauptfiguren nennt er Boris Assafjew und Wladimir Schtscherbatschow sowie Dmitri Schostakowitsch und, weniger bekannt, Gawril Nikolajewitsch Popow. Bei Assafjew konzentriert Haas seine Aufmerksamkeit zunächst auf den musikästhetischen und -theoretischen Ansatz Assafjews und seine innovatorischen Impulse, bei Schtscherbatschow auf das musikpädagogische Wirken am Leningrader Konservatorium. In einem zweiten Teil behandelt Haas fünf charakteristische Werke jeweils mit wechselnden analytischen Akzenten: Schtscherbatschows Nonett op. 10 und die 2. Sinfonie, Schostakowitschs 1. und 2. Sinfonie sowie Popows Septett op. 2. Haas zwingt sich, als ob er die musikethnologische Unterscheidung von «emisch» und «etisch» übernehmen wollte, zu einer merkwürdigen Einengung, indem er Analyse-Kategorien vor allem bei Formenfragen hauptsächlich aus den Theorien von Assafjew und Schtscherbatschow zu übernehmen versucht. Dass Haas dabei das – schwierige – Problem einer Vermittlung von «musical and extramusical influences», die dialektische gesellschaftliche Determination materialer, technischer, semantischer Details ganz zufriedenstellend gelöst hätte, lässt sich kaum behaupten.

Etwas stützen macht bei der Danksagung und der Unterstützerliste die Erwähnung des «United States Intelligence Agency», bei der man unwillkürlich an die etwas prominentere «Central Intelligence Agency» alias CIA denkt – vermutlich nicht völlig zu Unrecht, da Haas seine Quellenstudien in Leningrad und Moskau bereits 1985/86 absolviert hat, als es so etwas wie «Kalten Krieg» mit diversen Mitteln und Methoden der Kognition, Diversion usw. ja noch gab, bevor dann ziemlich weltweit die Freiheit in Form der freien Marktwirtschaft ausbrach. – Haas nimmt recht reflexionslos den Standpunkt der Moderne ein, kaum interessiert an dem komplexen Geflecht sozialer, politischer, künstlerischer Fragen. Er unterscheidet drei Phasen und nennt die letzte von 1929 bis 1932, etwas einseitig, die der «proletarian usurpation». Dabei spielt die RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker), das Pendant zur RAPP der Literatur, die Rolle des Bösen Buben bei der Zurückdrängung der von Haas umstandslos mit «modern» identifizierten «bürgerlichen» Kultur. (Schostakowitsch z.B. war in Wahrheit durchaus antibürgerlich: ein – antistalinistischer – Sozialist.) Empört zitiert Haas einen Bericht (Juri Wainkop) von 1971 über das damalige Leningrader Konzertleben, der u.a. vermerkt: «a weakening of the accent on

so-called «academic» (chamber and symphonic) concertizing, a lowering of the intensity of concert life in general, and a certain vulgarization of the Philharmonia's ideological-artistic orientation: simplification of symphonic programs, increase in the number of «mixed concerts», (first half – symphonic, second – vaudeville). There was even an attempt to organize a variety theatre in the Large Hall of the Philharmonia!» Bedenken wir nun freilich, was z.B. in der Berliner Philharmonie seit geraumer Zeit sich alles breit machte und macht, ob Liberace oder Philharmoniker-Souvenir-Stände, so ist das Ausrufungszeichen nur komisch. Und just dergleichen Populismus mit «Crossover», «Classics» und «Classic light» usw. ist – und das macht eine putzige und etwas paradoxe Pointe aus – gängige Praxis im bürgerlichen (gleichviel, ob mit oder ohne Gänsefüsschen) Musikleben der Gegenwart. Der kleine Unterschied in der Funktion und Zwecksetzung (bei beiderseits problematischer bis verfehlter Orientierung in der Sache selber) ist eben der, dass es im historischen Fall dem Gemeinwohl und dem Aufstieg der Unterlassen, im aktuellen Fall dem Partikularinteresse und dem Steigern des Profits dienen soll. (hwh)