

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1991)

Heft: 27

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Haefeli, Toni / Deiss, Erika / Spohr, Mathias

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

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

Von daher fragt er, ob die Schweiz nicht ein «Experimentierfeld für widerständige Utopien» sein könnte, und macht angesichts des Fichenstaates sogleich wieder massive Abstriche an dieser möglichen Rolle der Schweiz im Rahmen Europas. Würde sich beispielsweise die Schweiz dem drohenden «Europafaschismus» (Abgrenzung Europas gegen Süden und Osten) entgegenstellen? – Züfles differenzierende Denkanstösse führten in der Folge zu zahlreichen Publikumsbeiträgen, in welchen fast ausschliesslich ein Aspekt oder eine Teilthese aus dem Referat im Brustton der Überzeugung noch einmal vorgebracht wurde, als wär's eben erfunden worden.

Am originellsten und bedenkenswertesten schien mir eine Replik, die Kulturredaktor und Diskussionsleiter *Andreas Isenschmid* kolportierte, die – wie er behauptet – übliche Replik ausländischer Bekannter, wenn auf die jüngsten Skandale in der Schweiz angesprochen: «Na und, das haben wir auch.» Von daher wäre die Schweiz also nicht «leergeglaubt», sie würde lediglich endlich normal; eine ganz normale Schweiz im normalen Europa der Mischler und Drogenhändler, der Machtpolitiker und Denunzianten, der Waffenschieber und politischen Würstchen. Die beginnende Normalität wäre somit charakterisiert durch mehr Transparenz, ein Begriff, der auf russisch «Glasnost» heisst.

Insgesamt krankten die Referate und Diskussionen mit wenigen Ausnahmen daran, dass sie entweder von der Schweiz oder von der Kultur sprachen. Tatsächlich: Was «braucht» die «Kultur» denn eigentlich schon für eine «Schweiz»? Allenfalls brauchen Kulturschaffende Zaster. Die Diskussion, die unter dem gewundenen Titel «Der verinnerlichte Holzboden» die Frage nach dem Geld stellte, war deshalb wohl die ehrlichste der ganzen Tagung. Eine Reihe von Kulturschaffenden aus (fast) allen Sparten durfte zunächst zwei Gretchenfragen beantworten: «Wie hast du's mit dem Staat? Wie hast du's mit dem Sponsoring?» Am pragmatischsten und erfrischendsten fielen hier stets die Antworten des Filmers *Fredi M. Murer* aus, der sich zum Beispiel einen Mercedes als Fluchtauto von der Firma BMW berappen liess; auf der andern Seite nannte er den Boykott regressiv und schrieb seinen boykottierenden Kollegen ins Stammbuch: «Es ist ganz recht, dass ich an die Hände friere; warum kauft mir die Mutter keine Handschuhe.» Zugegeben, Herr Murer hat gut lachen und scherzen, ist ja doch der Film – da ein prima Werbeträger – in unserem Lande zwar nicht gut, aber doch weit besser aufgehoben als andere Kunstsparten.

Leider waren die allermeisten Vorschläge zur Verbesserung der finanziellen Situation der Kulturschaffenden, die in der Publikumsdiskussion gemacht wurden, von rührender Hilflosigkeit. So wurde etwa die gute alte Billettssteuer wieder bemüht, die ja – wie seit Jahrzehnten bekannt – an der Frage des Ver-

teilschlüssels scheitert. Oder es wurde der uralte USA-Import mit den Steuerabzügen für Kulturzuwendungen Privater noch einmal aufs Tapet gebracht. Steuererleichterung bedeutet Minder-einnahmen des Staates, bedeutet Sparpolitik bei der Kultur, die ja dann anderweitig alimentiert wird, bedeutet unter dem Strich wahrscheinlich weniger Geld für die Kultur, bedeutet vor allem Abhängigkeit der Kulturschaffenden und Davonschleichen des Staates aus der Verantwortung.

Am klarsten und geradlinigsten argumentierte der in der Sache unermüdliche Karl Knobloch, Geiger im Zürcher Opernorchester und langjähriger Gewerkschaftsfunktionär. Seine Feststellung: «Das Verhältnis der Kulturschaffenden zum Staat ist eines von Bittstellenden zum Herrn.» Sein juristischer Ansatz: «Das Urheberrecht muss das Recht der Urheber auf Arbeit und Existenz regeln.» Seine Folgerung: «Wir müssen vom Staat fordern.» Basta! Solches gehört den nützlichen Idioten der staatlichen Kulturbauer hinter die Ohren gehauen.

Eine Frage noch zum Schluss: Unter all den Filmern und Theaterschaffenden, den Schriftstellerinnen und Lokalpolitikern, den Malerinnen, Architekten, den Popmusikerinnen und Journalistinnen, wo waren da bloss die Komponisten und Interpretinnen der E-Sparte? Waren sie nicht eingeladen worden, wie behauptet wird, oder waren sie nicht erschienen, wie auch behauptet wird? Die Schweiz, Europa, kein Thema für *i musici*? Geldes genug? Lieber Klinkenputzen als Positionen beziehen? Nein, nein, von Unterstellungen keine Spur! Bross einer der interessantesten Aspekte der Tagung.

Peter Bitterli

Livres Bücher

Der erste serielle Komponist?

Hans Ulrich Götte: Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren.

Kasseler Schriften zur Musik Bd. 2. Bärenreiter, Kassel / Basel 1989, 498 S.

Der Streit, wer die Zwölftonmethode¹ zuerst entdeckt und angewandt habe, ist schon deshalb längst beigelegt, weil die beiden Kontrahenten Schönberg und Hauer, die beide dieses Verdienst je für sich reklamierten, nicht mehr unter uns weilen. Aber auch musikgeschichtlich hat sich herausgestellt, dass «Arnold Schönberg und Josef Matthias Hauer,

zwei in Begabung, Musikdenken und Geschichtsverständnis grundverschiedene Persönlichkeiten, (...) um 1920 im wesentlichen selbständig, weil von je besonderen Voraussetzungen getragen und Zielvorstellungen geleitet, zu Kompositionstechniken mit zwölf Tönen (gelangten). Da sie indessen damals im wechselseitigen Kontakt standen – er gedieh bis zu gemeinsamen Publikations- und Unterrichtsprojekten im Jahre 1923² –, kann die Möglichkeit kompositionsgeschichtlicher Zusammenhänge, der tiefgreifenden Differenzen ihres Musikbegriffs und der dodekaphonen Entwürfe zum Trotz, keineswegs ausgeschlossen werden – insbesondere nicht eine Beeinflussung Schönbergs durch den ihn verehrenden *Hauer*, dessen Ansätze chronologische Priorität beanspruchen dürfen. Hauer war denn auch der erste Zwölfton-Publizist, der im Nachkriegsjahrzehnt an die Öffentlichkeit trat, (...) doch Schönbergs weltweiter Ruf als Komponist verdrängte in den kommenden Jahrzehnten Hauers Name mehr und mehr aus dem Bewusstsein der breiteren Öffentlichkeit.³ Damit sind die Gründer der beiden historisch entscheidenden Zweige der Dodekaphonie genannt; andere Versuche sind trotz Forschungsdefiziten als weniger bedeutsam einzuschätzen.⁴ Auch darf behauptet werden, dass die nachhaltigere Wirkung Schönbergs ungeachtet der Prioritätsfrage nicht falschen Bewertungsmassstäben oder einer besser funktionierenden Lobby entsprungen ist, sondern einer kompositorischen Potenz, welche die Methode, die Materialdisposition – bei all ihrer zunehmenden Wichtigkeit im 20. Jahrhundert – letztlich als zweitrangig hinstellt. Die überragende Bedeutung Schönbergs hängt aber ebenso damit zusammen, dass ihm als Lehrer Schüler wie Berg und Webern folgten, deren Eigenständigkeit diesen Schritt nicht als Resultat blinden Gehorsams, sondern als historische Notwendigkeit auswies, während Hauers Schülerkreis marginal blieb.⁵

Hauer war nicht immer so unbekannt wie heute. Erstmals nahm eine breitere Öffentlichkeit durch die Aufführung der 7. Orchestersuite anlässlich des Frankfurter IGNM-Festes 1927 von ihm Notiz, und danach liessen ihn weitere resonanzreiche Konzerte sowie Preise und Ehrungen etwas aus seinem Aussenseiterdasein heraustreten. Ihn wieder ins Bewusstsein der Gegenwart zu rücken heisst, die immer noch grassierende Heroen-Geschichte zu korrigieren, die die grossen Visionäre, Utopisten, Abseitigen, Autodidakten⁶ ebenso übergeht wie viele sog. Kleinmeister. Dabei ist nicht nur gegen Unwissen anzukämpfen, sondern auch gegen Halbwissen, gegen Stereotype, die Aussenseiter «in Ermangelung detaillierter Kenntnisse allzugern» und vorschnell übergestülpt werden.⁷ Beides nimmt *Hans Ulrich Götte* im vorliegenden Buch – einer Duisburger Dissertation –, das im allgemeinen einer Persönlichkeit und einem Werk gerecht

werden will, «das sich einer einspurigen Betrachtungsweise widersetzt und noch weit davon entfernt ist, analytisch erschlossen zu sein» (S. 8), und im einzelnen «vorwiegend denjenigen kompositorischen Elementen im Schaffen Hauers [nachgeht], die in ihrer letzten Entwicklungsphase die Strenge, den Schematismus des Zwölftonspiels verkörperten» (S. 8). Gerade mit dieser speziellen Fragestellung will Götte gegen die voreilige Rubrizierung der Hauerschen Funde unter den Begriff des «*Seriellen*» angehen, der «nur einer der vielen Termini (ist), mit denen – als Ausdruck der Negierung schöpferischer Freiheit und Individualität – die Werke und Kompositionstechniken Hauers ebenso vage wie missverständlich beschrieben werden» (S. 9). Deshalb greift Götte zum weniger vorbelasteten «Begriff des *Deterministischen*», der in der vorliegenden Arbeit die Präformierung des musikalischen Materials, die Mechanisierung des Kompositionsprozesses im Gegensatz zur permanenten gestalterischen Entscheidungsfreiheit – die ohnehin eine Fiktion ist – bezeichnet» (S. 9 – Hervorhebung TH). Zwar wurde in den wenigen substantiellen Arbeiten zu Hauer⁸ die deterministische Seite der Hauerschen Kompositionstechniken erkannt, dargestellt und z.T. auch so (oder dann eben als «*serielle*») benannt. Götte aber will «deterministische Elemente bzw. Verfahren in den einzelnen Werkgruppen aufspüren, klassifizieren und ihre ‹Entwicklung› verfolgen» (S. 10). Sein Ansatz zielt – wenn ich das richtig sehe – damit erstmals zum einen aufs ganze Werk, also auch auf die bislang arg vernachlässigte Frühperiode der Opera 1 bis 18, und zum andern auf eine analytische Systematik und Vollständigkeit, die nicht bei der Untersuchung der Tonhöhenorganisation stehenbleiben. Selbstverständlich gehört zu diesem weiten Blick auch die Berücksichtigung nicht-deterministischer Kompositionsverfahren.

Die beiden Teile des Buches bedingen sich gegenseitig. Sind die überwiegend erstmaligen Gesamtanalysen im zweiten Teil ohne die im ersten zusammengefassten biographischen, weltanschaulichen, musikästhetischen und geschichtlichen Hintergründe Hauers kaum nachvollziehbar, so ist die «systematische Darstellung der in Hauers Kompositionen verwendeten Techniken» als Schwerpunkt des ersten Teils ohne die Gesamtanalysen des zweiten nicht möglich. Diese wechselseitige Bezogenheit rechtfertige, so glaubt Götte (S. 52), die gefährliche Zerlegung des Hauerschen Werkes in dessen Parameter als Voraussetzung für die vergleichende Systematik des ersten Teils, da die integralen Untersuchungen des zweiten den durch Parzellierung bedrohten Gehalt der Werke restituieren. Ob die einleuchtend begründete Methode Absicht und Ergebnis zur Übereinstimmung bringt, wird am Schluss noch festzustellen sein.

Auf alle Fälle ist Götte eine Arbeit gelungen, die «für Kenner und Liebhaber

gleichermaßen interessant ist: einem breiteren Publikum bietet sie eine knappe, aber stets differenzierte Einführung in Hauers Biographie und vor allem in dessen Welt- und Musikanschauung und zeigt auch das Werk Hauers im musikgeschichtlichen Kontext auf; den Fachleuten wird ein reiches analytisches Material bereitgestellt, das eine umfassende Kenntnis der Hauerschen Verfahren ermöglicht und zur Ergänzung und Weiterarbeit einlädt. Auch wenn Götte überzeugt ist, dass Hauers Werk immer noch zu wenig bekannt ist und gewürdigt wird, verfällt er nie in die Rolle des Apologeten, sondern bewahrt stets kritische Distanz zu seinem Untersuchungsgegenstand; zahllos sind deshalb seine Hinweise⁹ auf Widersprüche, Dilettantismen, Unverdautes und krud Zusammengewürfeltes in Hauers weltanschaulich-philosophischer Denkweise, «die Stuckenschmidt einmal treffend als ‹grossartige Naivität› kennzeichnete. Ein Attribut, das Hauers z.T. oberflächlichen, dilettantischen Umgang mit komplexen philosophischen und ästhetischen Gedanken schmeichelhaft umschreibt.» (S. 20)

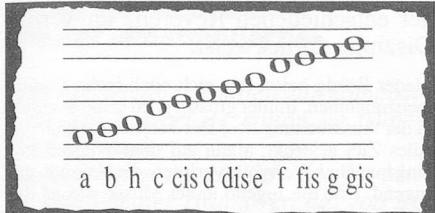
Hauers «Philosophie» kann hier nicht breit referiert werden. Sie vermengt fernöstliche, theosophische¹⁰ und anthroposophische Lehren zu einer geschichtslosen Mystik, die um wenige verschwommene Begriffe kreist. Musik galt Hauer – damit ganz Monist und Neuplatonist – als Trägerin der «Einheit aller Dinge». Seine Kulturtheorie erschöpft sich in Dualismen wie *Intuition* versus *Idealismus* oder *Gotisches* versus *Barockes*, die ihre Fortsetzung auf der musikalischen Ebene mit einem Komplex von undialektischen Dichtotomien wie *Melos* versus *Rhythmus*, *Melodie* versus *Thema*, *atonal* versus *tonal* oder *temperierte* versus *reine* Stimmung finden, wobei die hervorgehobenen Begriffe die für Hauer positiv besetzten sind, während die je polaren Termini als Umschreibungen von ihm geringgeschätzter zivilisatorischer oder naturnachahmender Leistungen dienen. Er postuliert die Überlegenheit der «intuitiven» orientalischen Kultur über die «idealistische» europäische und beklagt die von den Griechen vollzogene Umwandlung der orientalischen in die abendländische Kultur. Kernstück der Hauerschen Musikphilosophie ist das *Melos* «als das „Urmelodische“, das „rein Geistige“, die Urform des Geistigen“, die reinste Form der Bewegung», ein «Zauberspiegel, in dem alle denkbaren Vorgänge der Welt zu sehen sind» (S. 21). Er setzt das *Melos* mit dem chinesischen *Tao* gleich, natürlich auch mit dem «Intuitiven», «Atonalen» und «Götischen». Das *Melos*, die atonale Melodie, «ist die reinste, klarste Quelle der Erkenntnis und des Wissens, die Form, die Bewegung selbst»; «die gotische, intuitive Bewegung in der Musik führt zur Melodie, zum Erlebnis im *Melos*, zur höchsten Form». Ein wenig ergiebiges Baden in Tautologien!

Genauer sind die kompositionstechnischen Elemente des Hauerschen Schaffens zu fassen. Der Titel seiner Schrift «Von *Melos* zur Pauke» bringt denn auch den schwierigen Weg von der verschwommenen Theorie zur konkreten Praxis auf den Punkt. Hauer stellt darin die Frage nach dem Beginn der kompositorischen Arbeit und «spricht von dem „melischen Grundgedanken“, einer Art Ausgangsmelodie, welcher gleichermaßen die Melodien und Harmonien, aber auch die polyphone Gestaltung beinhaltet. Dieser melische Grundgedanke entstammt dem System der 44 *Tropen*», welches als das zentrale Instrument der Hauerschen Zwölftontechnik gelten muss. Die *Tropen*, in denen «die Tonsysteme aller Völker und aller Zeiten (...) geradezu kristallisiert sind», stellen einen einzigartigen Versuch dar, alle «*Melosfälle*», d.h. sämtliche Zwölftonreihen, zu systematisieren und ihrem «Charakter» nach zu ordnen. Hauer (...) erläutert: «Jede der 479'001'600 Melosreihen¹² wird durch einen Taktstrich in zwei Hälften zerlegt, deren jede sechs Töne umfasst. Die Töne der einen Hälfte stehen nun zueinander und zu den Tönen der anderen Hälfte in ganz bestimmten Intervallverhältnissen. Wenn wir von diesem Gesichtspunkt aus jene Melosreihen zu Gruppen vereinigen, deren Intervallverhältnisse die gleichen sind, so erhalten wir 44 solcher Möglichkeiten, also 44 *Tropen*» (S. 31). Die im Jahre 1921 von Hauer entdeckten *Tropen* – zwei Jahre nach seinem

op. 19, bei dessen Komposition er sich des «Zwölftongesetzes» bewusst geworden war – entsprangen wohl dem Bemühen, «zwischen den Extremen des einen, nur als Menge definierten Zwölftonakkords und der besonderen, in nahezu einer halben Milliarde Einzelfällen möglichen Zwölftonreihe theoretisch tragfähige Zwischenstufen zu erschliessen.» Im Unterschied zur Zwölftonreihe Schönbergs, in der die Abfolge der Tonqualitäten streng festgelegt ist, umfasst indes die Hauersche Trope «zwei komplementäre Hexachorde, innerhalb derer die Reihenfolge der Töne beliebig ist». Zudem verwendet er innerhalb einer Komposition oft gar mehrere Tropen, während es wiederum für Schönberg und seine Schule signifikant ist, dass «einem Werk eine einzige Reihe im Sinn eines einheitsstiftenden Prinzips zugrunde gelegt ist». Hauer war aber nicht unbedingt an einer fixierten Intervallreihenfolge interessiert, sondern wesentlich mehr an der Gesamtheit von Intervallbeziehungen. Im übrigen verurteilte er nachdrücklich eine schematische Anwendung der Tropentechnik und forderte, dass die «musikalische Vorstellungskraft im Verein mit dem System ... am Werk sein (muss), damit eine ordentliche, anständige Musik herauskommt, die Hand und Fuß hat».¹⁴

Die Tropentechnik und weitere Prinzipien zu Akkordgenese, Stimmführung und Kontrapunkt prägen Hauers mittleres Werk (op. 19 – 85),¹⁵ das im wesentlichen seine Zwölftonkompositionen umfasst. Das Frühwerk (op. 1 – 18) kann als heterogenes, noch nicht dodekaphones Experimentierfeld zwischen den Polen einer ungebunden-expressionistischen Musiksprache und einer mit bereits konstruktivistischen Bauelementen charakterisierte werden. Die dritte und letzte Periode bilden ab 1940 die gegen 1000 Zwölftonspiele (ohne Opusbezeichnung), deren Kalkülhaftigkeit von Götte «als Endpunkt einer konsequenten, wenn auch nicht immer linearen Entwicklung» dargestellt wird (S. 51). Allen drei Perioden gemeinsam ist die für Hauer Aesthetik zentrale «Bausteintechnik». «Gelten als Bausteine zunächst „Formelemente“, welche ganz allgemein mehrtönige Phrasen, mithin zwei- bis zwölftönige Melodien bezeichnen, so definiert Hauer sie ... zu einem späteren Zeitpunkt als spezielle Tropen-Konkretionen, als zwölftönige, unrythmisierte Gebilde. Monika Lichtenfeld deutet, in Anlehnung an die erste Definition, das Intervall¹⁶ als Baustein. (...) Der Terminus Baustein ... bezeugt Hauers Tendenz zur assoziativen Verknüpfung musicalischer und architektonischer Probleme.»

Es gelingt Götte in seinen differenzierten partikularen wie Gesamtanalysen nachzuweisen, dass deterministische Elemente v.a. in der *Tonmaterialordnung* in allen drei Schaffensperioden Hauers nachweisbar sind – in pluralistischen Frühwerk nur vereinzelt, in der dodekaphonischen zweiten Phase zunehmend und im Spätwerk der Zwölftonspiele nahezu uneingeschränkt. Es handelt sich allerdings «weniger um übergreifende spezielle deterministische Verfahren als vielmehr um ein fundamental deterministisch geprägtes Denken ..., das sowohl in Hauers eigenwilliger Philosophie als auch in seiner besonderen musikalischen Sozialisation wurzelt» (S. 171). Die ästhetische Kategorie der *Entwicklung* spielt bei ihm keine wesentliche Rolle. Kann man im Frühwerk gelegentlich noch Beispiele motivisch-thematischer Arbeit finden, so sind doch gesamthaft Motive, melodische Elemente mosaikhafte gefügt und schematisieren damit auch die Formgebung. Das gleiche kann von der *Rhythmus* und überhaupt von der Zeitgestaltung gesagt werden: «Während mehreren frühen Werken eine modellhafte rhythmisiche Gestaltung zugrunde liegt, wird die Rhythmus in vielen Zwölftonwerken, aber erst recht in den Zwölftonspielen nivelliert und geradezu aus dem musikalischen Geschehen gebannt. Zu unterscheiden sind jedoch eine extrem gleichförmige Rhythmus, die sich als monotone Repetition darstellt ..., und eine kalkülhafte Ableitung der rhythmischen Gestaltung aus Tonhöhenkonstellationen, die sich als eine „schwebende Rhythmus“, als Reduktion auf wenige rhythmische Grundwerte dem Hörer mitteilt» (S. 172). Die *Harmonik*, die selten mehr als eine blosse klangfarbliche Komponente des musikalischen Satzes ist, kann dagegen nur bedingt als Folge deterministischer Verfahren gedeutet werden. Erst die Idee des *harmonischen Bandes* in der zweiten und v.a. in der Spätperiode führt Hauer zur Kalkulation und Determinierung harmonischer Dispositionen. Darüber hinaus ist seine Entwicklung von den eher dissonanzenreicher Anfängen zur Konsonanzenseitigkeit des Spätwerks, zu terzengetischten Akkorden bemerkenswert. Anders als für Schönberg ist zwar für Hauer der Begriff «atonal» positiv besetzt – ja er setzt «atonale Musik» mit «reiner Musik, Musik überhaupt» gleich, während «tonale Musik» ihm «als Naturnachahmung» verpönt ist –; Hauers «atonale Musik» ist aber nicht von der Emanzipation der Dissonanz geprägt, sondern resultiert aus nicht funktionalen, d.h. nicht auf eine Tonika bezogenen diatonischen Akkorden.¹⁷ «Im Gegensatz zur Harmonik ist die Formgebung Hauers seit Beginn seiner schöpferischen Tätigkeit von deter-



Die von Hauer entwickelte Zwölftonschrift ist ein unmittelbares Abbild der Klaviertastatur.

ministischen Ansätzen durchdrungen. (...) Schon in den frühen Werken dient die Idee des Mosaiks als ein Ersatz für eine emphatische Formgebung», wenn auch konventionelle Formtypen durchaus noch vorkommen können. «Spätestens im zweiten Werkdrittel, in dem die entdeckten Tropen ein bausteinhaftes Denken fördern, wird die Form mehr und mehr zur Schablone» (S. 173). *Dynamik, Agogik und Phrasierung* – im Frühwerk noch zwischen den Polen undeterminiert-subjektiver Differenzierung und kalkülhaftem Schematismus pendelnd – werden zunehmend verdrängt, bis sie im Spätwerk keine Rolle mehr spielen bzw. den Interpreten überlassen bleiben.

Ist Götte zuzugestehen, dass seine Gesamtanalysen im zweiten Teil verschiedenen Methoden folgen, so überwiegen dennoch «Buchhaltungsanalysen», die hörmässig nachvollziehbare und übergeordnete Einsichten vermissen lassen. Da Form bei Hauer wie gesagt mehr und mehr zur Schablone wird, Hauer den Werkcharakter seiner Musik bewusst aufheben will, ist es indes wohl gar nicht möglich, bei ihm das herauszuarbeiten, was nach Schönberg einzig legitimes Ziel von Analyse sein darf: «die Darstellung und Durchführung des musikalischen Gedankens, wie sie im vollendeten Werk erreicht sind».¹⁸ Gerne hätte ich diese Unmöglichkeit aber selbst festgestellt, und so werden die fehlenden integralen Noten mindestens des einen oder anderen der analysierten Werke zum grossen Mangel des vorliegenden Buches. Er ist der einzige wesentliche Nachteil, denn einige unnötige Wiederholungen, graphische Eigentümlichkeiten und unpräzise Definitionen und Begriffe können den guten Eindruck nicht stören.¹⁹

Hauer war in jeder Hinsicht ein origineller Kopf, ein erratischer Block der Musikgeschichte: Weder hatte er je etwas von einem Epigonen an sich, noch wirkten seine Musik und Musikphilosophie entscheidend weiter (immerhin näherten sich Schönberg, Berg, Webern und Krenek in einigen Werken der Tropentechnik Hauers²⁰). Somit kann auch die im Titel dieser Rezension aufgeworfene Frage nach Hauers Vaterschaft bezüglich der seriellen Musik in Übereinstimmung mit Götte eher verneint werden: Der Radikalismus des Hauerschen Entwurfs geht viel weiter als jener der eigentlichen seriellen Musik. Zwar gibt es Berührungs punkte, aber während sich Hauer im kompositorischen Automatismus seiner Zwölftontspiele jeglicher individuell-schöpferischer Einmischung tatsächlich enthalten will, anderseits aber nur die Parameter Tonhöhe und -dauer reglementiert, versuchen Boulez, Stockhausen u.a. alle musikalisch relevanten Eigenschaften zu determinieren, behalten sich indes jederzeit subjektive Eingriffe in die objektive

Vorordnung vor. Wer Hauer vorwirft, er überlasse sich den (selbst gesetzten) Regeln, und seinen Zwölftontspielen den Werkcharakter abspricht, der trifft daneben bzw. hat unfreiwillig Hauer verstanden: Beides – Loslösung von der kompositorischen Identität und Subjektivität sowie Auflösung des abendländischen Werkbegriffs – war von ihm ganz bewusst intendiert! Das dokumentiert sich denn auch folgerichtig im Wegfall der Opus-Bezifferung in den mehr als 1000 Zwölftontspielen. Mag uns der musikphilosophische Hintergrund Hauers fernstehen und dessen Rezeption von fernöstlichem Gedankengut in vielem objektiv falsch sein (so zeitlos-kreisend und geschichtslos-undialektisch, wie es im Westen immer wieder dargestellt wird, ist z.B. das chinesische Denken gar nicht²¹), so ist doch sein Entwurf, für sich genommen, imponierend: Das Zwölftontspiel ist für Hauer ein kosmisches Spiel mit den zwölf temperierten Halbtönen; es mache nur jene Musik hörbar, die ideell im Kosmos als ewige vorhanden sei. Hauer stellt sich damit in die lange Geschichte der harmonikalalen Vorstellungen von einer kosmischen Musik als Teil der Weltenharmonie. «Hauers Zwölftontspiele ... werden sicherlich ... als die schönsten Spiele des Geistes» verstanden werden müssen²²; er holte, wie Krenek es forderte, die Musik «in die Zone des reinen Denkens» zurück. Kaum ein zweiter abendländischer Komponist dürfte ein «ähnlich <finales> Spätwerk besitzen – ein Werk, das sämtliche Schöpfungen vor ihm global dementieren will» (S. 109). Der Entwurf tönt imponierend, die klanglichen Resultate sind zwiespältig, der formale Radikalismus verlangt neue Hörweisen (das obige Aufzeigen des «Schablonenhaf ten» ist ja nicht unbedingt negativ zu verstehen, sondern bezeichnet auch die mutige Abkehr vom noch von Schönberg stets hochgehaltenen traditionellen Formverständnis). Monotonie und Einförmigkeit der Hauerschen Musik, die aus dem Verzicht auf plastische musikalische Charaktere, motiv-thematische Arbeit und aus geringer Differenzierung von Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe erwachsen, sind gewollt und stifteten jenen «Schwebezustand, worin sich Hauers radikale Abkehr von der kunstmusikalischen Tradition von Romantik und Moderne offenbart».²³

Ich habe mit einem Hinweis auf den Prioritätsstreit der Zwölftontechnik begonnen und möchte mit einem Zitat Schönbergs schliessen, das diesen Streit noch mehr relativiert, ja gegenstandslos macht und gleichzeitig dem Phänomen Hauer auf die Spur kommt: «Ausgenommen sei hier der Wiener Josef Hauer, dessen Theorien auch dort, wo ich Übertreibungen finde, tief und originell sind, dessen Kompositionen auch dort, wo sie mir mehr <Exemplar> als Kompositionen scheinen, schöpferische Begabung verraten, dessen Haltung ihn aber durch Mut und Selbstaufopferung in jeder Hinsicht achtenwert macht.»²⁴ Toni Haefeli

¹ Die korrekte Bezeichnung Schönbergs lautet: «Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren».

² Und – wäre zu ergänzen – bis zu anerkennenden Worten Schönbergs für Hauer in der «Harmonielehre» und zur Dedikation des Hauerschen Werkes «Vom Melos zur Pauke» an Schönberg.

³ Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 134 (Hervorhebungen TH).

⁴ So gibt es zwar vor Hauer und Schönberg bereits in den zehn Jahren einer russischen und frühe sowjetische Zwölftonmusik (Roslaveč, Lourié, Obuchow u.a.), die sich aber mit der Organisation von Zwölftonfeldern ganz andere Probleme als Hauer und Schönberg stellte (siehe Danuser, a.a.O., S. 130 ff.).

⁵ Hermann Heiss, Othmar Steinbauer, Victor Sokolowsky u.a. sowie die «Enkelschüler» Johann Sengtschmid und Robert M. Weiss, der jetzige Leiter des Hauer-Studios in Wien. Immerhin ist Heiss einer der Väter der elektronischen Musik und half damit, die Theoreme seines Lehrers zu verwirklichen (mit der Beschreibung der musikalischen Temperatur als einer «Klangfarbtotalität» markierte Hauer einen wesentlichen Ausgangspunkt der elektronischen Musik), was nach Götte allerdings eher zufällig sei. «Dennoch kann an eine historische Ästhetik der Elektronischen Musik an den Ideen Hauers nicht vorbeigehen» (Götte, a.a.O., S. 30).

⁶ Obwohl Hauer etwas Kontrapunktuunterricht genommen hatte, gehört er – wie Schönberg – zu den grossen Autodidakten der Musikgeschichte.

⁷ Götte, a.a.O., S. 8. Im folgenden werden Seitenverweise nach den Zitaten in den Haupttext integriert.

⁸ Walter Szemolyan, *J.M. Hauer*, Wien 1965; Ekkehard Bamberger, *Die Zwölftonalität – Versuch einer Kritik*, Innsbruck 1957; Monika Lichtenfeld, *Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei J.M. Hauer*, Regensburg 1964; Rudolf Stephan, *Über J.M. Hauer*, AFMW 18/4, 1961, S. 265–293; Johann Sengtschmid, *Zwischen Trope und Zwölftontspiel*, Regensburg 1980.

⁹ Eine kleine Auslese: «... Begriffe, welche jedoch weitgehend unpräzis und indifferent bleiben» (S. 20); «... Begriffe, deren Verwendung unreflektiert anmutet» (S. 22); «Hauer verstrickt sich häufig in Widersprüche» (S. 25); «Hauers simplifizierende Vorstellungen der europäischen Musikultur» (S. 26); «... sind gleichermaßen Primitivität und der Reiz dieser Methode zu erkennen» (S. 39); «recht düftigen elementaren Regeln (...). Diese Definition weist in ihrer ganzen Schlichtheit in das Herz der Hauerschen Ästhetik» (S. 43).

¹⁰ Auch Schönberg stand theosophischem Gedankengut z.T. nahe.

¹¹ Die beiden letzten Zitate aus Hauer, *Deutung des Melos*, hier zitiert nach Götte, S. 22.

¹² Im Gegensatz zu den üblichen Berechnungen, die vom Faktor 12 ausgehen, legt der Autor, m.E. zu Recht, den Faktor 11 zugrunde.

¹³ Danuser, a.a.O., S. 135 f.

¹⁴ Hauer, *Vom Melos zur Pauke*, S. 273 – hier zitiert nach Götte, S. 34, der dazu S. 390 ammerkt: «Diese vorläufige Skepsis gegenüber dem kompositorischen Schematismus sollte sich später z.T. auflösen.»

¹⁵ Johannes Schwieger weist die bislang unveröffentlichten op. 74–89 der 3. Periode zu (Götte, S. 18).

¹⁶ Das Intervall ist für Hauer überhaupt Ausgangspunkt von jeglichem musikalischen Organismus: «Das Intervall ist eine „Melodie“, eine „Musik“ ... Alles rein Musikalische steckt im Intervall, alles. (...) Das Wesen des Intervalls ist Bewegung. Das Intervall ist eine Gebärde.» Im Intervall liege «nicht nur der Kern der Klangfarbe (das Melos), sondern auch der des Rhythmus». (Hauer, zitiert nach Götte, S. 24). Götte schreibt dazu: «Hier antizipiert Hauer axiomatische Ansätze wenn nicht speziell serieller, so doch allgemein integraler Kompositionserfahrenen» (ebd.).

¹⁷ Hauer gibt an seinen Klavierstücken op. 20 selbst den Titel «Atonale Musik». Hauers Musik ist aber wie die mittlere Schönbergs nicht atonal, sondern atonalik oder frei tonal, wenn auch konsonanzreich, während Schönberg der Dissonanz zu ihrem Recht verhilft.

¹⁸ Cf. Danuser, a.a.O., S. 137.

¹⁹ Graphisch eigentlich sind die vielen kurzen und zudem mit grossem Abstand getrennten Absätze, obwohl sie oft inhaltlich eng zusammengehören. Unpräzis sind die Begriffe «... <abstrakte> Tonfiguren; qualitative Tonbewegung» (S. 90 f.) oder «<arhythmische> Musik» (S. 89). Ich teile auch nicht Göttes Indiosynkrasie gegen «hochgezüchtete satztechnische Künstelein» (S. 98 u.a.). – Das komplexe Buch Göttes hat aber erstaunlich wenig Druckfehler und ist satztechnisch – abgesehen vom einen Einwand – sehr gut herausgekommen. Die Analysen selbst könnten nur (soweit Noten in nützlicher Frist aufzutreiben waren) stichprobenweise überprüft werden.

²⁰ Cf. Götte S. 138.

²¹ Cf. die Untersuchungen Joseph Needhams. – Übrigens: Cage kommt, z.T. aus ähnlichen fernöstlichen Quellen schöpfend, auch zu einer Zertrümmerung der europäischen Werkidee; seine Konzepte führen aber ungleich mehr als die Hauers zu einer von den Ausführenden und den Umständen der Aufführung individuell abhängig und zudem viel komplexeren Musik.

²² L.W. Rochowski, hier zitiert nach Götte, S. 108.

²³ Danuser, a.a.O., S. 136.

²⁴ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Aufl. Wien 1966, S. 487.

Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten*
Gesammelte Musikkritiken, herausgegeben von Peter Wapnewski
Bärenreiter Verlag Kassel / Basel 1989

«Auf das menschliche Gedächtnis ist kein Verlass. Leider auch nicht auf die Vergesslichkeit».¹ So verband die *öffentliche Meinung*, trotz der 16 Bände mit Kritiken, Schriften und Erinnerungen, die er hinterlassen hatte, seinen Namen mit der zweifelhaften Ehre, einen *Klassiker* zu seinem Ignoranten inspiriert zu haben: «*Beckmesser! Keiner besser! ...*» Dass das unsägliche Klischee dem Kandidaten nicht gerecht wird, ist längst selber ein Gemeinplatz – der doch nur das respektablene Klischee ersetzte, Eduard Hanslick (1825 bis 1904), Jurist von Profession und seit 1846 Musikberichterstatter aus Passion, sei kraft seiner eminenten musikalischen (und allgemeinen) Bildung, seiner Gründlichkeit der Analyse neuer Werke, seiner Formulierungslust und sprachlichen Brillanz der einflussmäßigste, zugleich gefürchtetste Musikkritiker seiner Zeit gewesen. – Bloss: wie war der Mann zur obersten Instanz ästhetisch-musikalischer Geschmacksbildung geworden? Lag «das Geheimnis des Erfolges», wie der spätere Kollege «Corno di Bassetto» alias G.B. Shaw vermutete, darin, «möglichst viele Menschen vor den Kopf zu stossen»? Die befremdliche Begabung jedenfalls, Autorität durch Breitenwirkung noch zu potenzieren, worin Hanslick konkurrenzlos war, erhellt aus der Lektüre jener Texte, die den Ruhm des Wiener Rezensenten nicht von ungefähr begründet hatten: seiner *Kritiken*, die Peter Wapnewski, nach der Neuauflage der Memoiren Hanslicks, nun in einer exzellenten Auswahl vorgelegt hat.

Hanslick in concert – diese zwischen 1856 und 1899 erstmals publizierten Texte durchzuschmökern ist, zuallererst, ein Fest für Spötter:

«Die Gesellschaft der Musikfreunde gab nach langer Unterbrechung ihr drittes Konzert. Eine Konzertouvertüre von Julius Rietz machte den Anfang. Wie alles, was wir von diesem Komponisten bisher kennengelernten, gehört auch die *Konzertouvertüre* unter die Kategorie: geistreiche Impotenz. Wohlgeschulter und geschmackvoller Musiker, ist Rietz im freiesten Besitz aller Mittel, mit welchen man komponiert; nur was man eben komponieren soll, ist ihm von der Natur sehr sparsam verliehen. An die Stelle der Erfahrung tritt bei Rietz die Kombination, statt eigener Ideen bringt er geistreiche Umschreibungen fremder...»² «Es folgt der <13. Psalm> für Tenorsolo, Chor und Orchester; eine breite, echt Liszsche Melange von Kirchen- und Opernstil. Auch von dieser Komposition wird uns, wie von der <Graner Messe>, versichert, Liszt habe sie nicht »komponiert«, sondern »gebetet«. Wohl möglich. Es kommen Millionen Menschen, welche anständig beten können, auf einen, der gut komponiert ...»³

Dennoch sollte das Vergnügen an der spitzen Feder des Stilisten nicht darüber täuschen, dass der Mann Kritik in ihrer *Grundbedeutung*, was nicht *richten*, sondern *sichten* meint, betrieben hat. Dabei macht die auf die *Musik der Zeit*-

genossenschaft beschränkte Textauswahl die Sache umso aufschlussreicher – was dem Leser nämlich «Aus dem Tagebuch eines Rezensenten» unterbreitet wird, kommt einem Katalog des Standardrepertoires des heutigen Musikbetriebes gleich. Allein, was mittlerweile hoffnungslos zum unantastbar-vorbildhaften Meisterwerk zerredet wurde – so die Sinfonien Schumanns, Brahms' und Bruckners, Berlioz' und Verdis «Requiem», «Moldau» und «Zarathustra», «Hoffmanns Erzählungen», «Eugen Onegin» und «Othello», «Meistersinger», «Carmen» und «Zigeunerbaron» – reflektiert sich im Gehirn des Hörers und Chronisten H., brandaktuell,



noch als je *unerhörte*, durchwegs *unbequeme* Angelegenheit. An der sich der Berichterstatter (eine markante Revison auch *meines* Hanslick-Bilds) mit einer Redlichkeit, einem Bemühen zu verstehen, abarbeitet, die respektgebietend sind. Mit welcher Gründlichkeit und Umsicht er sich zum Exempel auf «Othello» vorbereitet (Prämisse: «Das Werk wollte ich kennenlernen, nicht einem Festabend beiwohnen [...] – dafür, dachte ich, eignet sich eine zwanzigste Aufführung besser als die erste»⁴) charakterisiert den *Arbeitsstil* so treffend wie die *Kritikermoral*. Auch wenn der brave Mann, hierin ganz Kind des Biedermeiers, seinen Vorbehalt, dass ihm die Wahl des Stoffs für eine Oper «unsympathisch» sei (bei aller Lust an der Polemik scheut er sich doch nie, moralisierend aufzutreten), nicht verschweigt, weil er «die Eifersucht (als) die am wenigsten ideale, (...) eine schmutzige, klebrige Leidenschaft»⁵ empfinde, würdigt er sowohl an Boitos Textbuch (dessen Oper «Mefistofele» er gnadenlos verrissen hatte) wie an Verdis Umsetzung (dies im Vergleich mit dem Rossinischen «Othello» einerseits, mit Verdis früheren «Verunstaltungen klassischer Dramen» anderseits), mit welchem «Respekt vor der Dichtung», wieviel «Ehrfurcht und Wärme» Librettist und Komponist «sich in das Drama des grossen Briten vertieft, sich in die Charaktere eingelebt»,⁶ so dass «dramatische Wahrheit und Konsequenz (...) durchweg als oberstes Prinzip»⁷ der Oper herrschten. Womit er unvermeidlich die Gelegenheit ergreift, der «Fabel» einmal mehr zu widersprechen, «Verdi sei plötzlich unter dem Einflusse Wagners dramatisch geworden»⁸ – die Hanslick, trotzdem er «Othello» wegen «Melodienblüten»-Mangels reserviert beurteilt, mit

der entschiedenen Reverenz an Verdis Disziplin zurückweist:

«Jeder Erfolg heisst ihn, sich noch mehr zusammenzunehmen. Immer grösser wird seine Sorgfalt in der Ausarbeitung. (...) Der Meister hat sich ein edles Ziel gesteckt, allein auf dem Wege dahin ging manches Wertvolle verloren: die Narrität, die Jugend. Und die Jugend in der Musik, das ist die Melodie ...»⁹

Und trotzdem letzteres kein Argument, wohl aber Hanslicks Credo – das, seit der Schrift «Vom Musikalisch-Schönen», alle seine Werturteile muss begleiten können – ist, zeigt vollends seine Schlussbemerkung, wie gewissenhaft er sich der fairen und fundierten, überprüfbaren Beweisführung befleissigt:

«Tiefer in die Einzelheiten des «Othello» einzugehen, scheint mir verfrüh, solange derselbe in Deutschland unbekannt und eine vergleichende Kontrolle dem Leser nicht ermöglicht ist. Auch bietet einziges Hören einer so umfangreichen Novität – obendrin in einer fremden und dadurch zerstreuen Umgebung – kaum ausreichende Sicherheit für ein detailliertes Urteil.»¹⁰

Was, wohlgemerkt, kein Alibi für Hanslicks hinlänglich bekannte Fehlurteile, Folge eines klassizistischen Geschmacks, bedeutet; «doch», wie der Herausgeber in seinem umfangreichen und informativen Nachwort anmerkt, «bleibt stets bei Betrachtung dieses Lebens und seiner Wirkung zu bedenken, dass Hanslick, wo er ästhetischen Konventionen und tradierten Normen verpflichtet ist, eben auch den Konventionen seiner Zeit getreuen Ausdruck gibt.»¹¹

Nichtsdestolessen schliesst Kritik, wie Hanslick sie betrieb, allemal Bildungs- und Kulturkritik (bzw. die Kritik des Publikumsgeschmacks, wie der vernichtende Verriß von Nessler's Sensationserfolg «Der Trompeter von Säckingen» belegt) mit ein. Zumal das Dilettantenwesen noch entscheidend zur Musikkultur der Hanslick-Zeit gehört – wovon der hinreissende Essay «Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei» in den Beitrachtungen zu «Kunst und Leben» seine Marternarie zu singen weiß. Bliebe zu erwähnen, dass der Band zudem die «Bildnisse und Büsten» Verdis, Meyerbeers und «Grillparzer(s) als Musiker», sowie die «Totenkränze» Wagners, Brahms' und Johann Strauss' enthält. So hat der Leser nun die Chance, den Grosskritiker, den Verdi einst als einen «Bismarck della critica musicale» titulierte, als «ehrlichen Makler» kennenzulernen. Zu den geschäftsbülichen Bedingungen, versteht sich. Nämlich, wie Balzac einmal bemerkte: «Die Kritik gleicht einer Bürste. Bei allzu leichten Stoffen darf man sie nicht verwenden, denn sonst bliebe nichts mehr übrig.»

Erika Deiss

¹ Stanislaw Jerzy Lec, Unfrisierte Gedanken

² Hanslick S. 9

³ S. 34 f

⁴ S. 176

⁵ S. 180

⁶ S. 181

⁷ S. 185

⁸ S. 183

⁹ S. 178 bzw. S. 186

¹⁰ S. 188 f

¹¹ S. 322

Aus der Steinzeit der «Postmoderne»

Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*
Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hg. von Richard Jakoby, Bd. 2
Laaber-Verlag, Laaber 1990, 250 S.

Das vorliegende Buch, hervorgegangen aus einer Dissertation bei Hermann Danuser, versucht, einen komplexen Sachverhalt zu beleuchten. Dabei geht es nicht nur um das Mozart-Verständnis unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, sondern auch um den Einfluss der Mozart-Rezeption auf Kompositionen der Epoche und, noch eine Ebene weiter, um das Verhältnis der zeitgenössischen Kritiker zu jenen Werken, auf die sich ein wie auch immer geartetes Mozart-Verständnis auswirkte. Unsere heutige Sicht, in der sowohl Mozart als auch jene Epoche eines beginnenden «Neoklassizismus» in wieder anderem Licht erscheinen, fügt dem noch eine weitere Rezeptionsebene hinzu.

Nach einer ausgezeichneten Darstellung des historischen Umfelds, wo ein breit gefächterter Überblick über die Ästhetik der Zeit gelingt, legt sich der Autor die Fesseln einer in diesem Zusammenhang – ohne ergänzende Weiterführung – nur bedingt sinnvollen Methodik an und beschreibt, jeweils chronologisch fortschreitend, die Mozart-Einflüsse im Werk von vier Komponisten, die zur Hauptsache dem deutschen Kulturbereich angehören und sowohl fortschrittliche als auch rückwärtsgewandte Eigenschaften in ihrem Schaffen vereinigen: Ermanno Wolf-Ferrari, Ferruccio Busoni, Richard Strauss und Max Reger.

Hier zeigt sich, wie schwierig solche Einflüsse zu fassen sind, wenn Mozart nicht gerade wörtlich zitiert, direkt bearbeitet oder namentlich beschworen wird. Doch dem Autor geht es gar nicht so sehr darum, das Lebenswerk der behandelten Komponisten nach Stilelementen zu durchforsten, die aus der Beschäftigung mit Mozart hervorgegangen sein könnten; das würde auch systematischere und detailliertere Untersuchungen voraussetzen. Meist ist es gar nicht Mozart, an dem sich Kritiker wie Komponisten jener Zeit orientieren, wenn sie sich auf Mozart berufen, sondern eine mehr oder weniger klischeehafte Vorstellung vom 18. Jahrhundert als dem Zeitalter eines vermeintlich naiiven und verspielten «Rokoko». Die musikalische Satztechnik des *fin de siècle*, in der sich – besonders in Deutschland und unter dem übermächtigen Einfluss Richard Wagners – die Denkweisen der Romantik fortsetzen, eine als verbraucht empfundene Tonalität mit immer neuen chromatischen Brechungen angereichert wurde, die Melodik sich in immer komplizierteren polyphonen Verknüpfungen verästelte, verursachte bei den einen Komponisten das Bedürfnis, das System ihres Hand-

werks überhaupt zu sprengen, bei den andern weckte es die Sehnsucht nach einem sorgenfreien, historisch unbela steten, vom breiteren Publikum geschätzten Musizieren. Mozarts Instrumentalmusik wurde zum Teil neu entdeckt und wieder aufgeführt, und bei Publikum und Kritik liess sich der Ruf nach einem «neuen Mozart» vernehmen, von dem – ganz unabhängig vom historischen Mozart gesehen – man zum einen Teil interessante und zukunftsweisende, zum andern Teil recht simple, regressive Vorstellungen hatte, die man differenziert auseinanderlegen könnte. Der Autor sieht im Grunde die Problematik, kann aber in seinen Komponistenporträts doch nur schwer der Gefahr entgehen, dies alles unter dem Motto Mozart in einen Topf zu werfen, wobei der gemeinsame Nenner bloss noch das strukturell Einfache ist, um das sich die Komponisten mit wechselndem Erfolg bemühen. Mancher Schluss aus den an sich stichhaltigen Einzelbeobachtungen zerrinnt dem Leser dann gleichsam zwischen den Fingern.

Die fratzhaften Klassizismen des «petit Mozart» Jacques Offenbach scheinen die Parodie auf die naive Seite jener musikgeschichtlichen Strömung schon vorweggenommen zu haben. Die streng periodische Metrik als Ideal des «klassisch» Einfachen entspringt, wie Seedorf richtig festhält, mehr dem 19. als dem 18. Jahrhundert (und ist für Offenbach typischer als für Mozart). Die Bindung an die höfische Gesellschaft, an die italienische Operntradition, die Typenhaftigkeit der Opernfiguren, die durchsichtige Instrumentation, die Vorherrschaft der Melodie, die einfache Kadenzharmonie – all das sind Konventionen, in die Mozart gebettet war wie die übrigen Komponisten seiner Zeit und die er mit Leben gefüllt hat wie der gute, der ausserordentliche Schauspieler seinen Text. Zum Teil hat er diesen seit der Spätromantik für «typisch Mozart» gehaltenen Stilmerkmale ja sogar entgegengearbeitet, so dass die Zeitgenossen seine Werke nicht selten für schwierig und harmonisch kompliziert hielten (und dies nicht unbedingt mit Bewunderung: für die Anhänger Rousseaus war der «harmoniste» im Gegensatz zum «mélodiste» noch ein altmodischer Tölpel) – ein Eindruck, der sich nach Beethoven und Wagner dann kaum mehr nachvollziehen liess. Gerade das, was Mozart zur grossen Ausnahmeerscheinung machte, scheint bei der Mozart-Verehrung zu Beginn unseres Jahrhunderts nicht im Vordergrund gestanden zu sein; wichtiger war vielleicht seine Geborgenheit in den intakten Konventionen der Zeit, die der ganz auf sich allein gestellte spätromantische Künstler als Entlastung herbeisehnen mochte.

Wie es mit diesen meinen persönlichen Mutmassungen auch stehen mag – sie sind der Ausdruck dafür, dass ich mir im besprochenen Buch eine etwas weiter greifende, mit einer angemesseneren Systematik arbeitende Darstellung der kompositorischen Mozart-Rezeption

gewünscht hätte. Die Zweischneidigkeit der Rückwärtsorientierung kommt in Seedorfs Arbeit jedoch gut zum Ausdruck: Dort, wo sich eine Komposition bewusst oder unbewusst einem klicheschenhaften Modell annähert, muss der Versuch scheitern; dort aber, wo sich aus der Annäherung an frühere Stile – ohne jede Rücksicht auf historische Genauigkeit – wieder etwas Eigenes ergibt, kann etwas Wertvolles entstehen.

Mathias Spohr

Fast eine ganze Musikgeschichte

*Neue Musik und Tradition.
Festschrift Rudolf Stephan, herausgegeben von Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt und Wilhelm Seidel*
Laaber-Verlag, Laaber 1990, 611 S.

Zum 65. Geburtstag von Rudolf Stephan, dem Ordinarius für Musikwissenschaft an der Freien Universität von Westberlin, ist ein Sammelband erschienen, dessen Titel vielleicht ein bisschen irreführend ist. Freilich ist bekannt, dass sich Stephan, einer der bevorzugten Gesprächspartner Theodor W. Adornos, immer für die Neue Musik eingesetzt hat, vor allem für diejenige Arnold Schönbergs. Doch täte man ihm Unrecht, würde man ihn als Spezialisten der Musik des 20. Jahrhunderts apostrophieren. Ebenso falsch wäre es, zu glauben, dass er das Neueste und Aller-neueste immer als Massstab für das Vergangene genommen hätte. Davon zeugen die hier vereinigten Aufsätze seiner Freunde und näheren Bekannten. Natürlich ist eine Festschrift nicht unbedingt ein Porträt des Jubilaren; an ihr lässt sich aber dennoch ablesen, wie weit das Interessenspektrum des Geehrten reicht: Von den Ursprüngen des Gregorianischen Gesangs bis zu György Ligeti und Friedhelm Döhl kommt fast alles zur Sprache, was die Grösse der europäischen Musik ausmacht. Dass keiner der 41 Autoren über Beethoven schreibt, kann als zufällig angesehen werden, das Fehlen einer grösseren Betrachtung über Schumann ebenso. Sonst findet sich hier fast alles vereinigt, was sich seit den Karolingern in Westeuropa an Bedeutendem ereignet hat. Mittel- und Osteuropa werden aber fast ganz ausgespart, was vielleicht auf Adornos Geringsschätzung der slawischen Musik zurückzuführen ist. Nur Hermann Danuser wagt einen Blick über den ehemaligen und nun beseitigten Eisernen Vorhang – und fördert damit sogleich ganz Wesentliches zutage: Ihm geht es um einen in der deutschen Musikwissenschaft schon seit einigen Jahrzehnten geführten Disput über die Relevanz der Biographik zur Deutung von musikalischen Sachverhalten. Am Beispiel von Smetanas Streichquartett «Aus meinem Leben» zeigte er neulich auch in der «Neuen Zürcher Zeitung», dass biographische Hintergründe für die Deutung eines Werkes herangezogen werden müssen. Nicht die Biographie

als ein in sich geschlossenes, harmonisches Ganzes will er wieder einführen, nicht die Lebensgeschichte als eine lineare Erzählung, von der umstandslos auf das Wesen der Musik geschlossen werden könnte, soll hier propagiert werden, Danuser möchte nur die «musikalisch-spezifischen» und «kulturell-allgemeinen Bedingungen» besser aufeinander beziehen: «Denn wenn wir wissen, unter welchen externen Voraussetzungen Werke überhaupt komponiert worden sind, wissen wir zwar noch lange nicht, warum sie so geworden sind – ein Schleier des Geheimnisses wird sich hierbei wohl niemals lüften lassen –, doch haben wir bessere Chancen, ihre Individualität mit anderen Exempeln einer musikalischen Gattung, aber auch mit anderen Gattungen zu erfassen.» Mit diesen vorsichtigen Worten distanziert sich Danuser sowohl vom «ahistorischen, kontextlosen Strukturalismus» wie auch von der konventionellen Biographik, – die freilich beim breiten Leserpublikum noch immer Anklang findet, und deshalb auch bei den Verlagen, die Gewinne einstreichen möchten.

Neben Danuser verfolgt Alexander L. Ringer ähnliche Ziele, wenn er in Brahms' Erster Symphonie biographische Züge hervorhebt, die man bei diesem Meister der «absoluten» Musik nicht vermuten würde. Dabei handelt es sich aber um «Momentaufnahmen» aus dem Leben von Komponisten und nicht um langatmige Beschreibungen, die heute ohnehin als ernst zu nehmende literarische Gattung ausser Kurs geraten sind. Der Schritt zur Essayistik ist von hier aus nicht mehr gross; er ist gerechtfertigt in einer Zeit, der die grossen Synthesen und Massstäbe verloren gegangen sind. Davon zeugt auch dieser Band, dessen Themen zwar chronologisch geordnet sind, aber selbstverständlich übergreifende Epochenschilderungen und -abgrenzungen gar nicht versuchen. Zu aussichtslos wäre es auch, die Gleichzeitigkeit von verschiedenen «Geschichten» (Carl Dahlhaus) auf einen Nenner zu bringen. Der Blick auf verschiedene Details ist aber sehr scharf und präzise geworden. Helmut Hucke zum Beispiel belegt in sehr differenzierten Untersuchungen, dass der Gregorianische Gesang nicht in Rom zu seiner vollendeten Gestalt gekommen sei: «... woher sollten sie die Voraussetzungen und die Mittel dafür gehabt haben?» fragt Hucke und gibt ein Bild vom ärmlichen Zustand der römischen Kirchenmusik im frühen Mittelalter. Vor allem wurde «die normative Vorstellung eines liturgischen Gesanges» nicht dort entwickelt, sondern im Frankenreich unter König Pippin. Auch das System der Kirchentonarten ist fränkisch und wurde der altrömischen Überlieferung «nachträglich übergestülpt». Dass die Rolle Papst Gregors legendär ausgeschmückt wurde, wusste man zwar schon lange, doch wurde nirgends so wie hier durch Hucke die Wahrheit in so leicht fasslicher Form dargestellt.

Interessant ist auch Christian Martin Schmidts Ansatz: Er diskutiert die Frage, ob es richtig ist, «die zeitliche Kongruenz von kompositorischer Praxis und Theorie» als gesichert anzunehmen, und kommt zum Schluss, dass dem nicht so ist. Theoretiker sind sehr oft blind, gefangen in ihren Denkschulen und können nicht adäquat auf die musikalischen Realitäten ihrer Zeit reagieren, auch wenn sie selber Komponisten sind. Ein gutes Beispiel ist die klassische Sonatenform mit ihrem Themen-dualismus, den man lange nicht wahrhaben wollte, weil ein Musikstück nach barocker Auffassung nur einen einzigen Affekt ausdrücken könnte und nicht deren zwei oder mehrere in lebhaften Kontrasten. Noch heute aber beugen sich Theoretikerstirnen über alte Traktate in der Meinung, dort die engültige Wahrheit zu finden. Dass auch Wissenschafter von heute der aktuellen Musik gegenüber meist hilflos sind, sollte bekannt sein.

Entmystifiziert wird auch Mozarts und Da Pontes Figaro: Er ist nicht die «Symbolfigur revolutionären Aufbruchs», sondern es sind vor allem die Frauen, laut Wilhelm Seidel, die am Ende triumphieren. Solche und ähnliche Beobachtungen machen dieses Buch wertvoll, und man kann es jedem Lehrer für Musikgeschichte als Ansporn zum Weiterforschen wärmstens empfehlen.

Theo Hirsbrunner

flexion» über eine generelle Problematik, zu der nicht nur eine lange Vorgeschichte gehört, sondern die auch höchst gegenwärtige Variationen des gesellschaftlich repressiven Umgangs mit solcher Kunst ausprägt.

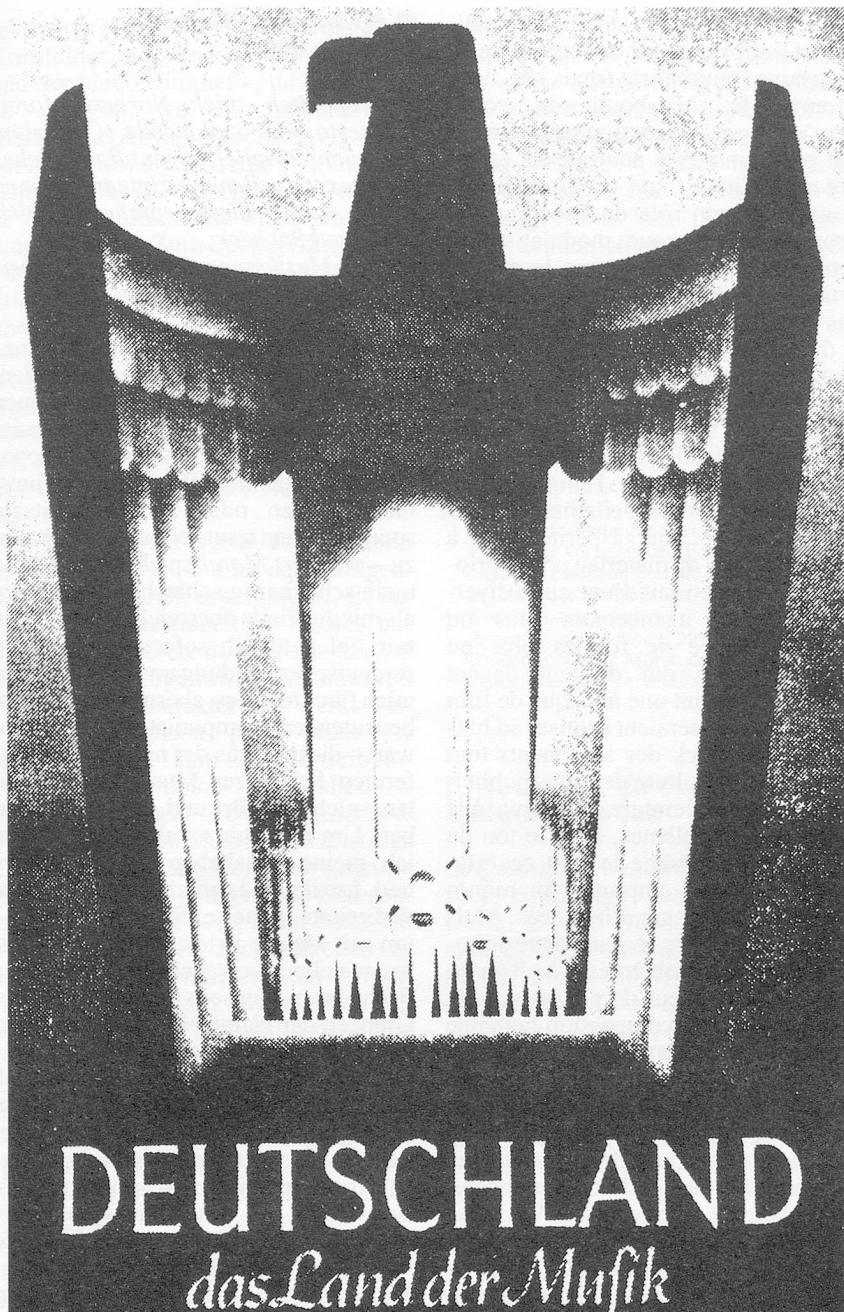
Wie es nicht anders sein kann, lässt der Charakter von Symposien freilich nur einen punktuellen und auch zufälligen Umgang mit einem Thema zu, das sich als äußerst komplex selbst innerhalb lokaler und zeitlicher Begrenzungen und als geradezu unauslotbar in seinen historisch wie systematisch prinzipiellen Aspekten erweist. Aber man kann dem Herausgeber eine glückliche Hand bei der Auswahl des Autorenkreises bescheinigen, denn es ist ihm zumindest gelungen, gerade diesen weiten Horizont der Problemlage und Fragestellungen um den anlassgebenden thematischen Kern herum sichtbar zu machen. In dieser Hinsicht sind besonders zwei Referate interessant, weil sie die traditionell beengten, empirisch begrenzten Gesichtspunkte von Musikologen produktiv irritieren können: Thomas H. Macho vom Studienzentrum für Friedensforschung aus Stadtshaining fordert in seinem Beitrag «Musik und Politik in der Moderne» die Ausarbeitung einer übergreifenden «politischen Theorie der Musik ... auf dem Boden einer musikalischen Theorie der Politik», und er bietet dafür einen ontogenetischen Ansatz mit der dialektischen Behauptung, Musik tauge dem politischen Zugriff gerade aufgrund ihrer «akosmischen» Konstitution, ihrer Fähigkeit zur «sozialen Synthesis» ohne konkreten, kontext-bezogenen Zweck. Die moderne Musik hingegen – und hier hebt er Webern hervor – habe eine «nachdrückliche Wendung zum Kosmos», zur konkreten Natur und auch zur existentiellen Widersprüchlichkeit des Menschen vollzogen, was ihre Dienstbarkeit für politische Zwecke einenge und im Extrem sogar ausschliesse. Das eigentliche Hauptreferat von dem Grazer Soziologen Karl Acham skizzierte, ausgehend von einer Sozialpsychologie des Vergessens, «politische und ökonomische Rahmenbedingungen des kulturellen Geschehens in der Zwischenkriegszeit», wobei die Zusammenhänge zwischen der Zerstörung des fortschrittlichen Potentials in den Wissenschaften und Künsten Österreichs durch die zunehmende Faschisierung der innenpolitischen Strukturen eindrucksvoll dargestellt werden. Gleichsam im Schnittpunkt systematischer und historischer Überlegungen stellt Hanns-Werner Heister klug differenzierende Überlegungen zum Begriff des Politischen in der Musik an und belegt an vielen Beispielen gerade die herrschaftstechnische Verwendbarkeit von musikalischen Autonomie-Vorstellungen, denen der deutsche Faschismus nicht ohne perfiden Missbrauch durchaus Vorschub leistete.

Im Zentrum des Symposions stand eine Reihe von Referaten, die sich mit geistigen, biografischen und schöpferischen Konditionen einzelner Komponisten im

Weder vergängliche noch akademische Phänomene

Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz – Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*
Studien zur Wertungsforschung, Band 22, Universal Edition 26822, Wien – Graz 1990, 220 S.

Dieser jüngste Band aus der bekannten Reihe des Grazer Instituts für Wertungsforschung enthält die Referate eines Musiksymposiums, das 1988 im Rahmen des «Steirischen Herbstes» stattfand. Die Idee, das Schicksal der Wiener Schule und darüber hinaus auch anderweitig nicht-anangepasster Kunst unter doktrinären und diktatorischen Verhältnissen zu thematisieren, war in jenem Jahr gleichsam zwingend mit der abermals fälligen nationalen Trauerarbeit anlässlich der fünfzigsten Wiederkehr des österreichischen Anschlusses an das nationalsozialistische Deutschland verknüpft. Dabei sollte es, wie der Initiator des Symposions und Herausgeber des Sammelbandes Otto Kolleritsch in seiner Vorbemerkung betont, nicht nur um kontemplative Rückschau auf ein vermeintlich abgeschlossenes und historisch überwundenes Kapitel der politischen Gängelung von Kunst gehen, sondern er wertete die Veranstaltung als Beitrag zu einem immer wieder dringlichen, «ständigen Energiefeld der Re-



DEUTSCHLAND das Land der Musik

Aus dem Katalog zur Ausstellung «Entartete Musik» (Rekonstruktion 1988 der Düsseldorfer Ausstellung von 1938)

inneren oder äusseren Widerstand gegen das Hakenkreuz beschäftigen und teilweise wichtige neue Forschungsergebnisse aufbereiten. Constantin Floros resümiert das Selbstverständnis der Wiener Schule als Protagonisten «deutscher Musik» im Gegensatz zu ihrer Stigmatisierung als wurzellose «Kulturbolschewisten» durch die nazistische Propaganda. Der leider früh verstorbene Michael Mäckelmann skizziert Schönbergs politisches Engagement im amerikanischen Exil für die internationale Einigung der Juden und teilt in diesem Zusammenhang einen kaum bekannten, visionär eschatologischen Text-Entwurf Schönbergs für den dritten Akt seiner unvollendeten Oper «Moses und Aron» mit. In einer stichhaltigen Analyse von Schönbergs Klavierkonzert aus dem Jahre 1942 liefert Peter Petersen Argumente für die freilich auch umstrittene Vermutung, dass das Werk, einem programmatischen Impuls folgend, das jüdische Schicksal

unter dem Naziterror thematisiert. Albrecht Dümling wendet sich Hanns Eisler zu und diskutiert dessen Versuche während der Emigration, die Zwölftontechnik von ihrer esoterischen Expressivität zu befreien und sie als universale Kompositionsmethode für alle Stilniveaus verwendbar zu machen – im Sinne eines antifaschistischen Potentials zur erhofften Konvergenz zwischen musikalischer und politischer Avantgarde.

Schliesslich seien die Beiträge erwähnt, die weiteres Diskussionsmaterial im gleichsam kontrapunktischen Umfeld der Wiener Schule bereitstellen. Im geistigen Vorfeld akzentuiert Allan Janik noch einmal die Nietzsche-Wagner-Debatte im Gegenlicht der Sympathien von Karl Kraus für Wagners radikalsten Antipoden Jacques Offenbach. Kurt Weills stilistische und geistige Entwicklung «von Berlin zum Broadway» skizziert der Sänger Jerome Barry in einem «Lecture-Recital», wobei der

Leser mit knappen Kommentaren zum Live-Vortrag zahlreicher Lieder und Songs vorliebnehmen muss. Der Komponist Alfred Goodman gibt, aus eigener Erinnerung, kurze biographische Abrisse einer grossen Zahl von Komponisten der vorwiegend leichten Musik, der Musical-, Operetten- und Filmbranche im amerikanischen Exil. Über das Verhältnis der faschistischen Kulturpolitik Italiens zur musicalischen Moderne, dabei Unterschiede zur deutschen Situation herausarbeitend, informiert Quirino Principe an erschreckend dramatischen Beispielen. Hartmut Krones dokumentiert materialreich die gleichgeschaltete Konzertpolitik der «Gesellschaft der Musikfreunde» in Wien zwischen 1938 und 1945, wobei das verblüffende Resultat in einer übergreifenden Kontinuität, einer Verschränkung von vorauseilendem Gehorsam und nachträglicher Verdrängung besteht. Hier schliesst sich zu guter Letzt und mit ungutem Resümee noch der Beitrag von Renate Božič an, der lokal- und gegenwartsbezogen von der «Rolle der Wiener Schule und ihrer Aufnahme in Graz von 1945 bis zum Beginn des «Steirischen Herbtes» 1968» handelt und mit einer deprimierenden Bilanz noch einmal verdeutlicht, warum das Thema des ganzen Symposiums weder mit «vergänglichen» noch «akademischen» Phänomenen zu tun hat.

Frank Schneider

Disques Schallplatten

Panser la musique aujourd'hui

John Adams: «The Wound-Dresser» (pour baryton et orchestre), «Fearful Symmetries» (pour orchestre).

Sanford Sylvan, baryton; Orchestre de St-Luke, dir. John Adams.

Elektra Nonesuch 979 218-2.

On peut raisonnablement se demander, près de trente ans après sa naissance, si ce qu'on a coutume de nommer «minimalisme musical», phénomène apparu dans les années 1960, avait un futur possible. Il a en tous les cas eu, c'est certain, une descendance bien affirmée. L'un de ces descendants les plus en vue est John Adams, compositeur américain né en 1947 et auteur déjà de nombreuses pièces à succès, telles *Harmonium* ou encore l'opéra *Nixon in China*. Et à l'écoute de ses pièces récentes, *The Wound-Dresser*, qui date de 1989, ou *Fearful Symmetries*, de 1988, la question surgit justement: est-ce encore ça, le minimalisme? suivie d'une autre question: y a-t-il eu une fois minimalisme? Steve Reich, dans un article fondamental de la fin des années 1960, «La musique comme processus graduel», énonçait avec précision quelques critères