

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 65

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Heister, Hanns-Werner / Kooij, Fred van der / Borries, Christian von

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: 01.01.2026

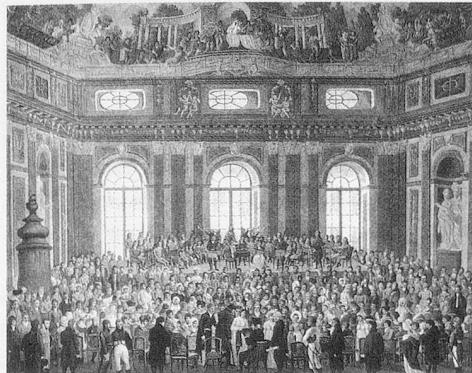
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Joseph Haydn. *Die Schöpfung*

Georg Feder

Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999, 276 S.

WEGDISPUTIERTE LICHT-AUFKLÄRUNGS-METAPHORIK



Aufführung von Haydns «Schöpfung» in der Alten Universität Wien (1808)

Feder, lange Jahre Editionsleiter der Haydn-Gesamtausgabe, gibt – entsprechend der Konzeption der Reihe «Werkeinführungen» – einen vielfältigen, reich mit Quellen gerade auch zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte ausgestatteten Überblick über das Werk. Zwar betont Feder etwas zu oft, wie «unangefochten Haydn seinem Katholizismus treu» blieb, akzentuiert in diesem Katholizismus aber die Weltzugehörigkeit, ja Diesseitsorientierung. Ebenso ver-

schweigt er nicht Haydns mindestens zeitweilige Affinitäten zum Freimaurertum und die generelle aufklärerische Farbe des Werks. So konzentriert sich van Swieten auf die eigentliche Schöpfungsgeschichte und lässt, anders als sein Gewährsmann Milton, die ganze Geschichte mit dem Paradies und dem Sündenfall weg – der jüdisch-christliche Mythos zur Rechtfertigung des Todes erscheint für das Lob Gottes in der Natur (durchaus mit latent pantheistischen Konsequenzen, die Haydn selber wohl nicht zog) nicht nur entbehrlich, sondern sogar störend. Redlicherweise wendet Feder sich gegen eine Interpretation mittels der Tonartencharakteristik, also dass die «dunklen», eher «sündigen» Tonarten im III. Teil diesen Sündenfall wenigstens musikalisch nachholten, indem er schlicht darauf verweist, dass besagte Tonarten auch in den beiden vorausgehenden Teilen prominent vorkämen. Immer wieder einmal schlagen aber doch konservative Tendenzen durch: So versucht Feder, die Licht-Aufklärungs-Metaphorik in der *Schöpfung* etwas wegzudisputieren, indem er auf «uralten Menschheitskultus» wie auf Platons Weltentstehungsmythos im *Timaios* verweist, und lässt die Re-

zeptionsentscheidung in der Schwebe, ob der Ideengehalt der *Schöpfung* 1798 analog zum Sieg der Vernunft über den Aberglauben wie in der *Zauberflöte* von 1791 oder (für «Traditionallisten») eher als Sieg über das «Chaos» der Französischen Revolution von 1789 aufgefasst wurde. Die Materialfülle verhindert aber durchweg, dass solche Tendenzen das Ganze tendenziös machen. Auch, mindestens aus heutiger Sicht, eher Kurioses kommt zur Sprache: so, dass die bloss «konzertante» Ausführung manche, die beim dramatischen Oratorium Szenisches und «action» erwartet hatten, doch heftig enttäuschte. Die musikalisch-analytischen Ausführungen bleiben methodisch in traditionellen Bahnen, machen diese allerdings durch eine stoff- und aspektreiche Gedankenführung und trotz der Tendenz zu einer verkürzten Autonomie-Ästhetik doch zielführend. Erwähnens- und lobenswert (und freilich eigentlich ein Skandal, dass dies bei einer Werkeinführung heute ausdrücklich hervorgehoben werden muss), dass ziemlich viele Notenbeispiele verwendet werden. (hwh)

Maurice Ravels Schlüsselwerk «L'Enfant et les Sortilèges»: eine ästhetisch-analytische Studie

Mathias Schillmöller

Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 189, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1999, 267 S.

MUSIK, MUTTER DER VERSCHWENDUNG

Mathias Schillmöller hat mit seiner Arbeit über Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* ein ebenso informationsdichtes wie flüssig zu lesendes Buch über das wohl bedeutendste Werk dieses Komponisten geschrieben. Er klärt nicht nur die verwickelte Entstehungsgeschichte, sondern – was vielleicht noch wichtiger ist – legt den Anteil, den Ravel an das von der bekannten Schriftstellerin Colette verfasste Libretto leistete, mittels eines sorgfältig geführten Indizienbeweises erstmals klar auf den Tisch. Dass der Autor diese Mini-Oper in das Gesamtwerk Colettes einreihen, ist an sich eine Selbstverständlichkeit, aber wie er das macht, zeugt von grosser List. Den sich im Zeit-

geist ausdrückenden gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen erweist ein Exkurs über die zeitgenössische Pädagogik dabei nicht bloss die Referenz, vielmehr wird das dem Libretto zugrunde liegende Erziehungskonzept so gezielt abgeklopft, bis es auch für die musikalische Faktur etwas hergibt. Dabei zeigt sich, dass die reaktionäre Pädagogik, die in der Textvorlage steckt, von Ravel nur scheinbar übernommen, in Wirklichkeit aber durchwegs unterwandert wird. So entsteht bereits auf der ideologischen Ebene eine pikante Paradoxie. Sie wird sich bald als Stilprinzip des ganzen Werkes erweisen. Systematisch wird jedem festen Boden seine Statik

genommen; die Bretter, die die Welt bedeuten, werden von Ravel auf Schritt und Tritt auf ihre Meerestauglichkeit geprüft. Sogar die autobiographische Ebene, die Schillmöller keineswegs unterschlägt, wird dabei zu einem Anker ohne Schwerkraft. *L'Enfant et les Sortilèges* entstand nicht zuletzt, um dem (erwachsenen) Kind Ravel über den Schock des Todes der Mutter hinweg zu helfen, zumal dieser Schock sich in einer jahrelangen schöpferischen Krise manifestierte. Schaut man mit Schillmöller nun die Figur der Mutter im Stück genauer an, so erweist sie sich nicht einfach als ein Objekt der Sehnsucht. Mindestens so stark stellt sie eine Bedrohung dar.

Das Stück komponiert gewissermassen einen klassischen *double bind* aus. Aber auch dies wird nicht einfach als ein weiteres Mittel dramaturgischer Spannungserzeugung genutzt. Dafür würden die wenigen Minuten, die die Mutter auf der Bühne erscheint, auch gar nicht ausreichen. Nein, es wird vielmehr ein höchst irritierendes, weil kaum dingfest zu machendes Beziehungs-gewirr zwischen Traum, Nostalgie und Rache evoziert. Über allen privaten Teufelsautreibungen sollte nicht vergessen werden, dass *L'Enfant et les Sortilèges* nicht zuletzt auch eine Oper über den Schaffensprozess an sich ist und allein deshalb schon ein Unikum. Wen wundert es da noch, dass auch hier der Seegang derart stürmisch ist, dass bald alles Kopf steht? Denn in einem fort entzündet die schöpferische Produktion sich am Treiben ihrer berüchtigten Gegen-spielerin und (geheimen) Gefährtin, der Zer-

störung. Sowohl auf der Bühne wie im Orches-tergraben wird alles ästhetisch zu Kleinholt ge-hauen, obwohl alle Beteiligten so tun, als würde nur Süßholz geraspelt. Wenn diese seltsame Hochglanz-Destruktion überhaupt eine Kinder-oper ist, müssen es schon verdammt abgebrühte Wichte sein, die sich dazu Eintritt zu verschaffen wissen! Schillmöller auf jeden Fall behält bei all dem einen kühlen Kopf, und so kutschiert er in diesem Labyrinth derart kundig herum, als wäre er wie – naja, wie bei Mutter zu Hause. Mit dem Ausfindigmachen von fünf Kompositionstricks schaut er dem Zauberer nicht nur auf die Finger, sondern, wichtiger noch, in die Ärmel. Er zeigt, wie durch eine extreme Ausdünnung der musika-lichen Faktur das Naive sein Gerippe entblösst und wie eine allumfassende Miniaturisierung eine imposante Grossform gebärt. Denn alles in diesem Werk, die Szenchen, die Intervalle, die

Dynamik oder was auch immer, alles übersiedelt ins Lande Liliput, um dort – kurzer Trommelwirbel – einen Gargantua hervorzubringen. Aber sogar damit ist die Zauberei noch nicht am Ende ange- gelangt. Verschmitzt zeigt Schillmöller, wie durch die musikalische Installation von Automaten, also mittels maschinenhafter Motivrepetitionen, Geister entstehen, somit das exakte Gegenteil von Mechanischem produziert wird. Und er zeigt, wie Triviales zum Tanz aufgeboten werden kann, und schliesslich, wie die *wirklichen* Verzauberun- gen funktionieren. Aber wie das genau geht, das wollen wir hier denn doch nicht verraten. – Ravels Meisterwerk, es wird wohl deshalb so be-schämend wenig gespielt, weil es dem Goethe-schen Diktum, dass sich in der Beschränkung der Meister zeige, furchtlos eine lange Nase zieht. (fvk)

Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999

Thomas Daniel Schlee (Hg.)
Laaber Verlag, Laaber 1999, 280 S.

EIN BOGEN BIS IN DIE GEGENWART

«Wer über Beethoven nachdenkt, muss seine Gedanken über die Zeitspanne zwischen 1770 und 1827 hinweg ausdehnen, weil die Kraft sei-ner Kunst weit über die eigene Epoche hinaus wirkt», so der Herausgeber des Sammelbandes und der Intendant des «Internationalen Beetho-venfests Bonn 1999» unisono im Vorwort. Tatsächlich wird hier weit ausgeholt. Die Nach-bzw. Rezeptionsgeschichte gewinnt dadurch fast ein Übergewicht gegenüber den Studien zu Beethoven und seiner Zeit selber. Diese handeln vom Verhältnis von Weimarer und Wiener Klassik, von Goethe «als Anwalt der kleinen Terz» samt

Zelter und «Parerga zur grossen Terz» (die wie-derum bis zum Jazz reichen), von Goethe und der musikalischen Faust-Tradition (ein informa-tiver Überblick von Ulrich Schreiber). Auch wenn es direkter um Beethovens Musik geht, werden stets mehr oder minder weitgefächerte Aspekte berücksichtigt – so bei Vergleichen zwischen Beethovens und Mozarts Klaviersonaten oder bei einem grossangelegten Beitrag zu Fragen der Virtuosität, in dem H.-W. Küthen etwa eindring-lich das Zitat des «come fa: ta ta, ta ta!» (Leporel-lo Schreckensruf im Finale des *Don Giovanni*) im G-Dur-Konzert op. 58 kommentiert. Beetho-

vens Sinfonik erscheint gleich dreimal im Lichte des Späteren und von ihr ausgehender Traditionslinien: so von Berlioz und von Liszts *Faust-Symphonie* her sowie im Zusammenhang der Vokalsinfonien im 19. Jahrhundert (Wolfram Steinbeck). Mit «Komponieren für Streichquartett als kulturelle Selbstvergewisserung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts» wird sogar ein Bogen unmittelbar bis in die Gegenwart (natürlich u.a. mit Erwähnung von Nonos Streich-quartett) geschlagen. (hwh)

Furtwängler-Studien I. Beiträge zum Symposium der 1. Wilhelm Furtwängler-Tage, Friedrich-Schiller-Universität Jena, November 1997
Sebastian Krahnert (Hg.)
Verlag Ries & Erler, Berlin 1998, 160 S.

DER GEIST VON JENA

Aufschlussreich in diesem Buch ist einzig ein Beitrag über das Verhältnis von Furtwängler und Pfitzner, der allerdings schon 1993 beim Verlag Hans Schneider, Tutzing, erschienen war. Die beiden sind sich – das ist lustig zu lesen – aus per-sönlichen Eitelkeiten spinnefeind, obwohl doch jeder auf seine perfide Art versucht, sich auch ohne Parteibuch mit dem Dritten Reich zu arrangieren. Pfitzners Charakterisierung von Furtwängler gilt denn auch für ihn selbst: «Im Le-ben eiserne Ellenbogen, in den Äusserungen buckeln.» Furtwängler konnte bekanntlich auch anders: «Wie die Deutschen, die Konzentrations-lager aufzogen, wie die Atombombe um ihrer selbst willen entwickelt wird, so wurde die Atonal-ität um der Töne willen weiter entwickelt, um

ihrer selbst willen.» Wer noch 1949 so schrieb, war ein unverbesserlicher Revanchist, auch wenn er ein grosser Dirigent war. Wie diese Denkweise auf seine Apologeten abfärbt, bele-gen diese Furtwängler-Studien durchs Band. Klug sein sei in diesem Falle beinahe hinderlich, findet Werner Thärichen, Pauker des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Furtwängler, ganz aufrichtig, und der Dirigent George Alexander Albrecht bringt den Geist von Jena auf den Punkt: «Wir werden immer mehr eingeengt durch die vielen, vielen Maschinen, Computer und was es alles gibt. ... Ja, sowie man Deutschland liebt, gilt man als Nazi. ... Die Vermischung mit Politik ist etwas Unglückseliges. Das spüre ich aus jeder Zeile seiner [Furtwänglers] Partituren: Seine

Musik ist vollkommen rein von Politik.» Quod era demonstrandum. Nichtsdestotrotz: Furtwängler war unbestritten einer der ernsthaften und cha-rismatischen Dirigenten des 20. Jahrhunderts. Würden endlich alle Filmaufnahmen auf Video erscheinen, könnten wir Zeuge der wohl nur mit Mengelberg vergleichbaren Kunst des untakte-renden Dirigats, des vorbereiteten, dann im entscheidenden Moment sich selbst überlassenen organischen Übergangs und des gebundenen Rubatos werden. Furtwängler bleibt in min-destens zweierlei Hinsicht Gegenbeispiel: als Repräsentant des korrumptierten Bürgertums und als Originalgenie – in Deutschland kein Widerspruch. (bor)

Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne

Ernst Krenek

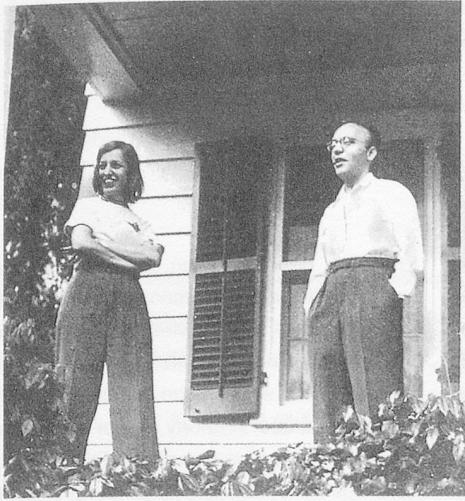
Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1998, 1021 S.

Sprich leise, wenn du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill – Lotte Lenya

Lys Symonette / Kim H. Kowalke (Hg.)

Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1998, 558 S.

ZEITGESCHICHTLICHE QUELLENWERKE



Lotte Lenya und Kurt Weill auf der Terrasse ihres Hauses in New York (1941)

Sie wurden beide vor hundert Jahren geboren, sie waren beide gezwungen, in die USA zu emigrieren, nachdem sie gerade Welterfolge in Europa gefeiert hatten – soweit reichen die Gemeinsamkeiten. Während man hier jedoch Weill bis heute (und einem antisemitischen Topos entsprechend) die «völlige Kommerzialisierung seiner Musik nach Broadwayregeln» vorwirft, war Kreneks musikstilistische Trittbrettfahrerei nach 1945

Voraussetzung für seine Rehabilitierung. Sie gipfelte in seiner Entgegennahme des Grossen Österreichischen Staatspreises 1963. Die Autobiographie, im Exil 1942 bis 52 auf Englisch geschrieben, erscheint hiermit erstmals auf Deutsch. Der Briefwechsel Weill/Lenya umfasst in etwa denselben Zeitraum, doch obwohl die beiden sich in den letzten zehn Jahren auf Englisch schrieben (das war ein politischer Akt!), suggeriert die jetzt vorgelegte deutsche Erstausgabe das klassische Unvermögen, sich sprachlich in die neuen Verhältnisse einzufinden. (Ein guter Emigrant ist einer wie Zemlinsky, der, so erzählte seine Witwe, in diesem grauenhaften Land nicht einmal begraben sein wollte.) Ansonsten ist das Buch mit umfangeinem Anmerkungsapparat, Phototeil und Register vorbildlich gemacht. Überhaupt scheinen mir die Register das Beste an diesen schwergewichtigen Werken zu sein. Denn Krenek en suite zuzuhören, wie er «der nächste grosse Symphoniker nach Mahler zu werden» gedachte, Welch strammer Antikommunist er war (man schlage einmal unter «Eisler» nach), wie er Hermann Scherchen, der ihm bei ersten Aufführungen seiner Werke immens geholfen hatte, in Bausch und Bogen niedermacht, macht wenig Vergnügen. Er stellt sich, wo immer es geht und bis an die Grenze zur

Peinlichkeit, ins vorteilhafteste Licht. Ganz anders geht es zwischen Weill und Lenya zu, die verliebt herumturteln, was über mehrere hundert Seiten auf seine Art dann auch ermüdet. Zu Krenek etwa ist aber der treffende Satz zu finden: «Er spielt jetzt ganz den grossen österreichischen Meister u. versucht es mit dem Katholizismus zu schaffen» – ein Seitenhieb auf dessen Oper Karl V., deren Libretto die Universalität des Katholizismus zum Inhalt hat. An anderer Stelle geht Weill scharfzüngig gegen Brecht und Eisler zur Sache: «Was kann schon dieser ausgetrocknete Hering ... mit diesem Nussknacker» – offenbar die gekränkten Ehre des durch Eisler ersetzen Komponisten an der Seite Brechts. Dennoch: zwei erstklassige zeitgeschichtliche Quellenwerke, die in keiner musikhistorisch orientierten Bibliothek fehlen sollten, Rubrik Lexika. Am Stück zu lesen sind diese Bücher aber nicht – dafür greife man besser zu Elias Canetti, dem Meister der Gattung Lebensgeschichte, der in *Die gerettete Zunge*, *Fackel im Ohr* und *Das Augenspiel* un Nachahmlich z.T. dieselben Personen und Verhältnisse beschrieben hat. (bor)

Hegels Seele oder die Kühe von Wisconsin. Nachdenken über Musik

Alessandro Baricco

Piper Verlag, München 1999, 135 S.

UNGENAUES ZEITGEIST-GESCHWÄTZ

Nach sieben Jahren und mindestens zwei italienischen Auflagen liegt nun die Broschüre in der um ein Nachwort von Carlo Boccadora erweiterten Version auch auf Deutsch vor und sieht mit schönem Hardcover und sogar Leseband wie ein Buch aus. Der Titel ist eine Montage aus einer Stelle aus Hegels Ästhetik (natürlich ohne genauen Nachweis) und einem Zitat aus einer «Studie der Universität von Michigan, Wisconsin»: «Bei Kühen, die symphonische Musik hören, steigt die Milchproduktion um 7,5% an.» (Im Gegensatz zu Boccadoras Meinung ist diese Behauptung vermutlich Unsinn, während Hegels schwierige Formulierungen durchaus Sinn haben.) Im Nachwort befleissigt sich Boccadora vor allem der Propaganda fürs Entertainment, speziell im Musiktheater, aber auch sonstwo. Dabei macht er, indem er die Namen permutiert und variiert, überdies Reklame für Komponisten, die mehr oder minder in Richtung minimale Musik gehen: Glass, Andriessen, Adams; Glass, Reich,

Nyman, Bryars; Riley, Glass, Adams, Pärt, Reich. Niveauunterschiede wie der erhebliche zwischen Reich und Glass interessieren ihn (natürlich, möchte man sagen) dabei nicht. Tiefe Weisheiten wie die folgende dagegen fehlen nicht: «Hält man [die Musik] nicht auf Tonband, CD oder einer der guten alten Vinylschallplatten fest, verschwindet die Musik nach dem Anhören einfach spurlos.» Dafür werden sowohl Leonardo als auch Zappa als Gewährleute zitiert. Das mag ja für Boccadora vielleicht gelten, aber «Musik» (hier brachial mit Klangmaterie identifiziert) verschwindet oft doch nicht so «spurlos», wenn sie nämlich jemand mit Verstand und Gefühl hört und sie eindrucksvoll genug ist, um dort Spuren zu hinterlassen. Schon Adorno, nicht ohne Grund ein Hassobjekt solcher Reklameschreiber, verwies in anderem Zusammenhang für solche Fälle sozusagen präventiv auf die Verfahren des «plugging», der Hochdruckreklame des Einhämerns. Boccadoras im schlechten Sinn journa-

listisches, oberflächliches Gerede über die Ontologie der Musik usw. entspricht einem der Strände von Bariccos Argumentation. So meint dieser, es sei «das Einzigartige und Aussergewöhnliche an der Musik», dass ihre «Überlieferung und ihre Interpretation» «ein und derselbe Vorgang seien». Begründung: «Musik ist Klang». Auch hier also die platte Verwechslung von Musik und Klang. Der Versuch, das Original zu bewahren, habe die Interpretation erstarren lassen. Folgerichtig plädiert Baricco für Willkür (Nigel Kennedy oder, besser noch, Mae West machen's vor) und behauptet, «dass das Original nicht existiert». An Selbstsicherheit, mit der hier problematische Behauptungen vorgetragen werden, mangelt es nicht, dafür umso mehr an gedanklicher Präzision und materialer Fülle. Grundsätzlich geht es bei Baricco – nicht besonders originell, aber marktkonform – gegen «Neue Musik», begriffen im Kern als die Musik der Neuen Wiener Schule, der Darmstädter Schule

und der «Zweiten Avantgarde». Und es ist ein Witz, wenn auch einer schon mit Bart, dass sich Baricco dabei auch noch als «provokativ», Tabubrecher u. dergl. inseriert. Solch schöngestiges, ungenaues Geschwätz gemäss dem Zeitgeist können wir heute überall finden: gegen den Fortschritt, den musikalisch-künstlerischen (samt

möglichen Weiterungen), gegen die Zumutungen, die «ernste» Musik, ob des 19. oder des 20. Jahrhunderts, nicht selten stellt. Die eigentliche Leistung dieser Lobhudler des Status quo besteht im Spagat, radikale Innovation zu bekämpfen und gleichzeitig sich up-to-date zu fühlen. Gegen solche Kritik ist man versucht, noch die

dogmatischste Tüftelei des Serialismus in Schutz zu nehmen. Die wirkliche Kritik der Moderne und ihrer Dialektik, die durchaus fällig wäre, müsste auf anderem Niveau und an anderen Punkten ansetzen. Was Bariccos Anti-Dialektik anlangt: schade um das schöne Papier. (hwh)

MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937

Katja Uhlenbrok (Hg.)
edition text + kritik, München 1998, 176 S.

AUSSERORDENTLICH INFORMATIVER SAMMELBAND

Im Beitrag «Zur Physiognomie urbaner Tanzmusik- und Unterhaltungskultur in der Tonfilmoperette» heisst es u.a., dass vor allem seit den 70er Jahren in der Bundesrepublik eine relativ schmale Auswahl vor 1945 erfolgreicher Konzert- und Tanzorchester (z.B. Barnabas von Gézy, Bernard Etté) sowie jazzorientierte Gruppen (wie *Die Goldene Sieben* oder *Teddy Stauffer*) im Zug von «Nostalgie»-Strömungen mit Neuauflagen auf Tonträgern einen gewissen kommerziellen Erfolg hatten, dass dabei allerdings die *Comedian Harmonists* (durch Eberhard Fechners grossartigen Dokumentarfilm wie – freilich ziemlich später, 1997 – den eher mässigen Spielfilm) im Unterschied zur historischen Realität an eine zentrale Stelle gerückt worden seien. Im gleichen Zusammenhang wird die Swing/Jazz-Legende aufgewärmt, dass nämlich Swing im Nationalsozialismus verboten gewesen sei. Die historische Realität ist aber komplexer: In bestimmten Bereichen, etwa Musik der Luftwaffe wie für Auslandspropaganda, wurde swingbetonte Musik durchaus offiziell verwendet. Das ist aber eine der eher seltenen ungenauen und problematischen Stellen in diesem ausserordentlich informativen Sammelband.

Der Operettenfilm bzw. die Filmoperette und überhaupt Beziehungen zwischen Operette und Film stehen zwar im Zentrum. Darum herum gruppiert sind aber zahlreiche und differenzierte,

oft – jedenfalls für den Rezessenten – ganz oder fast ganz neue Informationen zu einem für die Entwicklung der Populär(musik)-Kultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wichtigen Gebiet. (Bisherige Studien zum Thema galten vorwiegend dem – durchaus verwandten – Revuefilm.) Die (Auswahl-)Filmographie am Schluss über Operettenfilme und Tonfilmoperetten umfasst dabei nicht einmal den gesamten hier diskutierten Zeitraum. (Die Grenze von 1937 erklärt sich wohl daraus, dass 1938 Österreich, natürlich mit Wien ein Zentrum der Operetten- wie der entsprechenden Filmproduktion, dem «Deutschen Reich» einverleibt wurde.) In mancher Hinsicht noch spannender sind die in die Zeit vor dem eigentlichen Tonfilm zurückreichenden verschiedenartigen Versuche, Bild und Ton miteinander zu koppeln, sei es durch technische Geräte (bei denen die Synchronisation zwischen Projektor und Tonträgersystem ebenso wie die Lautstärke ein kaum gelöstes Problem blieben), sei es durch Musik von leibhaftig anwesenden Musizierenden nach dem Modell von Kinopianist und -orchester. Zahlreich sind dabei auch Wechselwirkungen zwischen Varieté und Film bzw. Kino, wobei bereits in den 30er Jahren im wesentlichen das Kino obsiegte. Ein besonders apartes Beispiel (unter mehreren nennenswerten) zitiert hier Horst Claus: «Im Oktober 1912 erscheint Henny Porten als Werbegag bei der

Eröffnung des Modernen Theaters in Köln sowohl im Film als in Person – zunächst auf der Kinoleinwand – noch in Messsters Berliner Atelier. Um trotzdem noch rechtzeitig zur Premiere zu kommen, lässt sie sich von dem bekannten Flugzeugkonstrukteur Anthony Fokker nach Köln fliegen – Aufnahme von Henny in Fliegerkombination, Start in Johannisthal, Landung in Köln, sie zieht sich um, eilt ins Premierenkino – erscheint, nun in persona, im Parkett und verneigt sich «atemlos» auf der Bühne.» (Woody Allen z.B. hat solche Interferenzen zwischen Film und Realität innerfilmisch genutzt und dargestellt.) Offensichtlich können wir hier von der Geschichte doch einmal etwas lernen – nicht zuletzt für die Analyse der Phänomene im Kontext der «virtuellen Realität», der «Simulation» und überhaupt immer mehr ausgreifender Verwischungen der Grenzen zwischen Realität und Schein, die freilich heute, im Gegensatz zum zitierten eher Spielerischen, oft bier- bis todernst gemeint sind: z.B. Krieg als Videospiel, bei dem eben reale Opfer (für Öl, für Menschen- als Marktrechte usw.) gebracht werden müssen. Aber schon der Rausch von Operette oder Operettenfilm hatte sinistre Hintergründe – ob der Gründerkrach von 1873 bei Strauss' *Fledermaus* oder die Judenverfolgungen nach 1933. (hwh)

Personalstil in der Jazzimprovisation – Studien zu Oscar Peterson

Markus Buchmann
Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 204, Gustav Bosse Verlag, Kassel 1999, 181 S.

STATISTISCH ORIENTIERTE ANALYSEMETHODE

In seiner Kölner Dissertation versucht Buchmann, anhand von ausgewählten «Stücken» bzw. Improvisationen des grossen Jazzpianisten personalstilistische Merkmale dingfest zu machen. Zunächst erscheint die Materialbasis etwas schwach. Im wesentlichen sind es 7 Soli, auf denen die ganze Analyse basiert. Einiges hat Buchmann zwar in Form von Höranalysen bzw. «Hörprotokollen» ergänzt. Aber den Kern bilden doch die Transkriptionen. Sie gehören denn auch viel-

leicht zum Besten des Buches – die Mühe, solche Transkriptionen anzufertigen, ist mindestens all denen bekannt, die es schon einmal gemacht haben. Mehr davon wären nützlicher gewesen als manche letztlich etwas ornamentale Quisquillen. Die manchmal weitschweifigen Ausführungen zu Stil und Personalstil in «Konzertmusik» alias «sog. Kunstmusik» erscheinen weitgehend entbehrlich und die über Petersons «Bedeutung als Jazzmusiker» ebenso – für eine spezifische

Untersuchung über Peterson sind sie wiederum zu kurz. Das gilt umso mehr, weil Buchmann sich doch für eine statistisch orientierte Analysemethode entscheidet. Etwas atomistisch isoliert er eine Reihe von 29 «Figuren»: Kurzmotive, «licks» (also teils individuelle, teils überindividuelle, «stil»- und/oder instrumentenspezifische Wendungen, wiederkehrende Muster). Als im Prinzip melodische Bildungen sind sie gewissermassen «Marken»- wie auch Merkzeichen, an

denen schon vorbewusst und voranalytisch personalistische Charakteristika wahrgenommen werden (können). Manche Abgrenzungen erscheinen allerdings etwas willkürlich. Solche – nicht zuletzt von linguistischen Verfahren beeinflusste – «Segmentierungen» sind grundsätzlich ein Problem; und das, je mehr sie sich von traditionellen Vorstellungen und Beständen entfernen. Andererseits ist Buchmanns methodisch-analytischer Horizont etwas eng. Statt Kategorien wie die der Figurierung, der Variierung, der Paraphra-

sierung, gar der «motivischen Arbeit» usw. weiterentwickeln – wozu sein Material durchaus Anregungen bietet und was ihm von seinem Ansatz her durchaus möglich sein dürfte –, beschränkt er sich darauf, Peterson v.a. den Typus der «formulaic improvisation» zu attestieren. Ganz überzeugend sind Ansatz wie Ergebnisse auch sonst nicht, aber ich wüsste kaum grundsätzlich Besseres zu nennen. Richtig jedenfalls, dass Buchmann sich nicht in die üblichen eher wolkigen Gemeinplätze flüchtet

und es mit möglichst grosser Genauigkeit mindestens versucht. Ausserdem ergänzt er die Befunde an den melodischen «Figuren» durch Überlegungen zu anderen Stilmerkmalen von «motivischer Arbeit» über rhythmische Muster bis zu Akzentmustern und charakteristischen «Vorschlags»-Bildungen. – Dass das Ganze für eine Dissertation etwas schmalbrüstig ist, sei vermerkt; aber das mögen die Kölner unter sich ausmachen. (hwh)

Geschichte und Medien der «gehobenen Unterhaltungsmusik»

Mathias Spohr (Hg.)

Chronos Verlag, Zürich 1999, 183 S.

DDR-TANZMUSIK ALS AKTUELLSTES SUJET



Dass «gehobene Unterhaltungsmusik» passé ist, zeigt kein Beitrag so deutlich wie jener von Reto Parolari («Zukunftsperspektiven der historischen gehobenen Unterhaltungsmusik»). Parolari leitet selbst ein entsprechendes Orchester und hat das «Internationale Festival der gehobenen Unterhaltungsmusik» begründet, in dessen Rahmen das Symposium stattfand, aus dem dieses Buch hervorging. Mit der Forderung, selten gespielte Werke in authentischen Aufführungen zu Gehör zu bringen, knüpft Parolari an die Raritätenpflege im Bereich E-Musik an; nur: was dort im Selbstverständnis der Sparte begründet ist, gerät in der Populärmusik, die sich bei Strafe des Untergangs ständig den aktuellen Erfordernissen anpassen muss, zum inneren Widerspruch. Authentizität ist hier ein Fremdwort, die Devise heisst statt dessen Bearbeitung – das zeigen die Beiträge «Vom Markenzeichen Mozart über Marschners ‹Euryanthe›-Fantasien zum ‹Dreimädlerhaus›» (Gerrit Waidelich) und zu den Mehrfachverwertungen von Strauss-Operetten (Robert Didion, Monika Fink, Norbert Linke) mit aller Deutlichkeit. Damit der Ohrwurm verwertet werden kann, muss er erst einmal sitzen bzw. so gesetzt werden, dass er sich nicht mehr vertreiben lässt, wofür Anselm Gerhard in seinem analytisch präzisen Beitrag über Meyerbeer und Offenbach den noblen Terminus der «rezeptions-

ästhetisch» bedingten «Erkennungsmelodie» gefunden hat, die er von der «produktionsästhetischen» unterscheidet: will sagen von jener, die im Handlungsablauf der Oper oder Operette begründet ist. Die Verbindung von «gehobener Unterhaltungsmusik» mit erzieherischen statt kommerziellen Konzepten dürfte eher die Ausnahme sein, so etwa in der frühen DDR, was Hans Georg Hofmann zwar gut dokumentiert, aber allzu ressentimentbeladen kommentiert: In seinem Eifer der Gleichsetzung von Rot und Braun sieht er die Einführung einer Spielerlaubnis für Musiker in der DDR als Fortsetzung der Reglementierung durch die Reichsmusikkammer, ohne in Rechnung zu stellen, dass diese für das Naziregime ein Instrument der Rassendiskriminierung, mithin der Vorbereitung des Genozids, war. Dass DDR-Tanzmusik das aktuellste Sujet in diesem Band über «gehobene Unterhaltungsmusik» ist, dürfte so wenig zufällig sein wie der Schwerpunkt auf längst obsoleten Verlagsprodukten und die Vernachlässigung elektroakustischer geschweige denn elektronischer Medien: Weiter als zur Werbezeitschrift der Deutschen Grammophon-AG 1909–1918 (Marion Linhardt) und zu einer Statistik des aktuellen Angebots an Operetten-einspielungen (Norbert Linke) gelangte die Wissenschaftlerrunde nicht.

Während SUISA-Direktor Alfred Meyer erklärt, warum die schweizerische Urheberrechtsgesellschaft die Unterscheidung zwischen U- und E-Musik nicht aufrecht erhalten konnte, versucht Herausgeber Mathias Spohr im ausführlichen einleitenden Beitrag eine indirekte Ehrenrettung der U-Musik, indem er für E und U-Musik dieselben Rezeptionsmechanismen ausmacht: In beiden Fällen käme es zu «einer vom Persönlichen abstrahierenden, verallgemeinerten Beziehung im Umweg über Erkennungszeichen, als gemeinsam erfahrene und ausgeübte Wirkungen». Die populäre Kultur werde deshalb gering geschätzt, weil sie die Rahmen, in die wir unsere Lebenswelt zwängen, um sie verfügbar zu machen, allzu

deutlich zeige. Spohr plädiert dafür, die Rahmen als labile Versuche sozialer Verständigung zu begreifen und nicht durch sie hindurch gültige Inhalte erspähen zu wollen. Das scheinbar wertneutrale psychosoziale Modell, das sich auch auf Kulinarik, Kriminalistik, Touristik u.a.m. anwenden lässt (was Spohr mit mitunter verblüffendem Effekt selbst vorführt), hindert ihn aber keineswegs an Wertungen, und wie jeder Kunsttheoretiker nimmt er sie im Sinne seines eigenen Systems bzw. nach seinem Gusto vor – schliesslich lässt sich Ästhetik so wenig auf Handwerkeregeln reduzieren wie Kulinarik auf Kochrezepte. Da er die Freude an Musik auf Lust an Automation zurückführt, zieht er Musik, die dieses Funktionsprinzip veräusserlicht, den «organischen» Verschleierungstechniken eines Richard Wagner vor und gilt ihm die «Neue Musik», die ja nicht gerade die Lust an Automation befriedigt, als «Scherbenhaufen». Der Ästhetik von C.Ph.E. Bach bis Adorno wirft er vor, an wirkliche Identität zu glauben, statt die Identifikationstechniken offen zu legen. So intelligent und streitbar Spohr seine Thesen (siehe dazu seine Beiträge in dieser Zeitschrift, insbesondere «Musikgeschichte ist Mediengeschichte» in Nr. 56) vertritt, so fragwürdig bleibt die Abkehr von ernst genommenen Inhalten und die Beschränkung auf ein funktions-theoretisches Modell. Es widerspiegelt sich darin eine Zeit, in der schneller Wandel sich vollzieht, ohne beeinflussbar zu erscheinen, in der also die «Sachzwänge» für übermächtig und «Programme» für hilflos gehalten werden – das aber ist herrschende Ideologie, die ja bekanntlich die Ideologie der Herrschenden ist. Immerhin hat Spohrs Aufsatz neben dem Vorzug der intellektuellen Brillanz den einer gewissen Aktualität – ganz im Gegensatz zur «gehobenen Unterhaltungsmusik», deren «Zukunftsperspektiven» (um an den Titel von Parolari's Aufsatz anzuknüpfen) wohl in erster Linie darin bestehen, Stoff für musikhistorische Fleissarbeiten zu liefern. (ck)