

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 94

**Buchbesprechung:** Bücher

**Autor:** Mosch, Ulrich / Kabisch, Thomas / Heister, Hanns-Werner

**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>**

**Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms**

Thomas Schadt

Bergisch Gladbach: Lübbe 2002, 314 S.

## DIE PLANUNG DES NICHT PLANBAREN



Insbesondere im Fernsehen blüht auch im Bereich der Musik das Medium Dokumentarfilm immer noch, wenn es sich auch, wie beim Dokumentarfilm überhaupt, aufgrund tendenziell abnehmender Sendeplätze und Eigenproduktionskapazitäten der Fernsehanstalten um eine bedrängte Spezies handelt. Immer wieder schaffen es Musikdokumentarfilme sogar ins Kino wie in letzter Zeit *Touch the Sound* von Thomas Riedelsheimer (2004) über die gehörlose Schlagzeugerin Evelyn Glennie oder *Rhythm is it!* (2004) von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch über ein Educationprojekt der Berliner Philharmoniker. Auch in der Schweiz gibt es Regisseure, die auf diesem Feld tätig sind, so Edna Politi etwa mit dem 1997 veröffentlichten Dokumentarfilm *Ombres* über die Entstehung von Heinz Holligers *Violinkonzert «Hommage à Louis Soutter»*. Wie lebendig und produktiv die Szene ist, kann erleben, wer das seit 2002 im zweijährigen Turnus von Kathrin Rabus in Bremen organisierte Internationale Fensehforum für Musik «The Look of the Sound» besucht,

wo neben Roundtables zu aktuellen medienpolitischen und künstlerischen Fragen und Filmpräsentationen mit Gesprächen mit den Regisseuren und Produzenten immer auch zahlreiche neue Musikdokumentarfilme zu sehen sind, nicht selten in deutscher Erstaufführung (Infos unter [www.fernsehforum-musik.de](http://www.fernsehforum-musik.de)).

Auch wenn Thomas Schadts Film *Berlin: Sinfonie einer Großstadt* mit Musik von Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring (2001–02) kein Dokumentarfilm im engeren Sinne ist und von Anfang an mehr sein wollte, arbeitet er ausschliesslich mit dokumentarischen Mitteln und ohne jede technische Effekte (siehe den Beitrag in diesem Heft, S. 4ff.). In diesem Zusammenhang ist daher auch ein Buch von Interesse, das der Regisseur, der seit 2000 an der Film-Akademie Baden-Württemberg als Professor für Dokumentarfilmregie unterrichtet, im Jahr der Uraufführung seines Berlin-Films vorgelegt hat. Dieses Buch zur Dramaturgie des Dokumentarfilms wendet sich zwar zuerst an den Regienachwuchs und ist entsprechend didaktisch aufgebaut mit einem theoretischen und einem anschliessenden praktischen Teil, der von der Idee zum Film über Exposé, Fragen der Finanzierung und technischen Realisierung bis hin zu Schnitt und Film premiere die einschlägigen Themen exemplarisch abhandelt. Schadts im theoretischen Teil des Buches entwickelte Überlegungen zu den Grundlagen seines Metiers sind aber auch für am Musikdokumentarfilm Interessierte höchst lesenswert. Sie geben Einblick in das unabhängig vom jeweils gewählten Gegenstand gegebene komplexe Zusammenwirken der unterschiedlichsten Faktoren bei der Planung des eigentlich nicht Planbaren.

Schadt handelt in zwölf Kapiteln Grundfragen des Dokumentarfilms ab: Was ist Dramaturgie? Was ist ein Dokumentarfilm? Er analysiert das Verhältnis von Dokumentarfilm und dem wichtigsten Distributionsmedium Fernsehen, macht sich unter dem Blickwinkel der unvermeidlichen Subjektivität des Blicks Gedanken über Wahrheit und Wirklichkeit im Film ebenso wie über die zentrale Frage der dokumentarischen Glaubwürdigkeit, über das Verhältnis der Menschen vor und hinter der Kamera, über Nähe und Distanz zu den Menschen, über «richtige» und «falsche» Bilder, über die Frage, was man zeigen soll und was nicht, und schliesslich über das Verhältnis von Plan und Zufall und vor allem über das, was er die «Poesie des Authentischen» nennt, das heisst die zufällig sich ereignenden kleinen Geschichten.

Schadt, für den im Mittelpunkt seiner Arbeit als Dokumentarfilmer der Mensch steht, scheut dabei mit guten Gründen vor engen definitorischen Festlegungen zurück – er bezeichnet sich selbst als «grossen Anhänger einer Art dokumentarischer Relativitätstheorie» – und belegt an vielen Beispielen aus dem eigenen filmischen Schaffen die komplexe Wechselwirkung der verschiedenen bei der Realisierung ins Spiel kommenden Faktoren. Die Lektüre dieses leicht lesbaren Buches ist besonders erhellend gerade im Hinblick auf Filme, die sich dem in Künsten wie Musik oder Literatur unanschaulichen Schaffensprozess zu nähern versuchen, welcher sich im Kopf des Künstlers vollzieht und von dem bestenfalls Spuren und das schliesslich notierte Endresultat sichtbar werden.

Ulrich Mosch

**Musikalische Lyrik** (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8.1 und 8.2)

Hermann Danuser (Hrsg.)

Laaber: Laaber 2004, 434 + 448 S.

## SANGBARES

«Lied», so heisst es in Rudolf Stephans Fischer-Lexikon Musik (Frankfurt am Main 1957), der kleinsten Musikenzyklopädie, die es je gab, «ist im weitesten (ursprünglichen) Sinn jeder sangbare Text, in engerem Sinn jeder sangbare poetische Text, speziell (und im eigentlichen Sinn) ein in Strophen gegliederter poetischer Text, dessen einzelne Strophen gleiche Verszahl, gleiches

Metrum (bzw. gleichen Rhythmus oder gleiche Silbenzahl) aufweisen, um das Absingen aller Strophen nach einer Melodie zu ermöglichen.» (S. 166) Vergisst man für einen Augenblick den Generaleinwand Nietzsches, dass «definierbar» nur sei, «was keine Geschichte hat» (*Zur Genealogie der Moral*, II, S. 13), so muss Stephans Definition als klar und leistungsfähig gelten. Sie

enthält keine ästhetischen oder nationalen Einseitigkeiten, unterstellt keine ursprüngliche Einheit von Musik und Lyrik und hindert den Forscher auch nicht, den sozialen Ort des Liedes angemessen zu berücksichtigen. Dass derselbe Terminus sowohl als Oberbegriff für unterschiedlichste Arten «sangbarer poetischer Texte» wie als Bezeichnung für eine musikalische Gattung

fungiert, die nicht einmal das «Kunstlied»-Repertoire der klassisch-romantischen Periode abdeckt, ist eine Unbequemlichkeit, die in der (Geschichte der) Sache liegt. Erneut kommt Nietzsches Randbemerkung über Widerständigkeit gegen definitorischen Zugriff in den Sinn, die solchen «Begriffe(n)» eignet, «in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst» (a.a.O.).

Hermann Danuser hat, um den Neuansatz hervorzuheben, der in den beiden Bänden des Handbuchs der musikalischen Gattungen verfolgt wird, mit der terminologischen Tradition gebrochen und durch Einführung des Oberbegriffs «musikalische Lyrik» deutlich gemacht, dass es um das Gattungsbündel, nicht um eine Geschichte des Lieds im engeren Sinn geht. Sein Konzept versteht sich als transnational (aber «unverkennbar auf deutscher Basis», I, S. 26), interdisziplinär (d.h. interessiert an Positionen und Verfahren der Literaturwissenschaft) und integrativ, was das Verhältnis von sozialgeschichtlichen und kompositionstechnischen Aspekten betrifft. Um äussere Erweiterung des zu behandelnden Stoffs ist es Danuser nicht primär zu tun. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Handbuch nur unwesentlich von früheren Darstellungen. Lediglich der knappe, dichte Abschnitt über die Antike im ersten Band (Wolfgang Rösler) und die ebenso kurzen und erfreulichen Beiträge über Japan (Hermann und Machiko Gottschewski) und Afrika (Tobias R. Klein) am Schluss von Band 2 haben kein Pendant im Lied-Artikel der Neuauflage der MGG. Gliederung und Gewichtung des Stoffs, der dazwischen ausgebreitet wird, entsprechen den Üblichkeiten: Nach Mittelalter (Andreas Haug) und Renaissance (Nicole Schwindt) bekommt jedes Jahrhundert ein Kapitel von etwa 100 Seiten zugewiesen (17. Jahrhundert: Susanne Rode-Breymann; 18. Jahrhundert: Heinrich W. Schwab; 19. Jahrhundert: Reinhold Brinkmann; 20. Jahrhundert: Andreas Meyer). Eine Sonderbehandlung erfährt die Zeit zwischen 1880 und 1920, die als «Moderne» in Anlehnung an Dahlhaus' *Die Musik des 19. Jahrhunderts* zur Epoche eigenen Rechts avanciert und Anspruch auf ein eigenes Kapitel erhebt (Hermann Danuser). Eine kurze, sehr instruktive Geschichte des Lieds in den USA (Wolfgang Rathert) bildet zusammen mit den beiden bereits genannten Abschnitten über Japan und Ghana das abschliessende Kapitel «Aussereuropäische Perspektiven».

Originell – und durchweg sehr anregend und fruchtbar – ist der Einfall, die ausführliche musikwissenschaftliche Darstellung jeweils durch ein kurzes Korreferat aus literaturwissenschaftlicher Sicht zu ergänzen. Selten, dass es dabei zu überflüssigen Wiederholungen kommt wie in einigen Passagen über *Marteau sans maître* bei Andreas Meyer und Klaus Reichert (Kapitel VIII).

Dagegen ergänzt etwa Helmut Pfeiffers Text über Ronsard und Marot den entsprechenden musikwissenschaftlichen Beitrag aufs Glücklichste. Die beiden Dichter treten hier in ihrer Besonderheit hervor, während zuvor gattungsgeschichtliche Kontexte dominierten (Kapitel III.B). Norbert Miller zeigt die Wirkungen der anakreontischen Dichtung auf Goethe und macht durch seine Gedichtanalysen die Faszination nachvollziehbar, die von Hagedorn u.a. ausging. Die Liedästhetik der Goethe-Zeit, von der immer noch (und an einigen Stellen auch in diesem Handbuch) so gesprochen wird, als sei sie ein nur hinzunehmendes, restlos unverständliches Dokument aus vormusikalischen Zeiten, gewinnt plötzlich Leben (Kapitel V.B). Im Beitrag von Hans Joachim Kreutzer geht es um die Wirkung von Musik auf die literarische Traditionsbildung. In Schuberts Vertonungen der *Schönen Müllerin* und *Winterreise* ist der «Griechen-Müller» um seine in der Barock-Tradition wurzelnde Komplexität gebracht und als Erlebnislyrik missverstanden; gerade in dieser Form aber wurde er literaturgeschichtswirksam (Kapitel VI.B). All diese Beiträge der Literaturwissenschaftler überzeugen deshalb, weil sie von Kunsterfahrung ausgehen und historische wie systematische Reflexion auf dieser Grundlage entfalten.

Unter den grossen musikwissenschaftlichen Beiträgen in den beiden Bänden haben den Rezensenten am meisten beeindruckt das Kapitel über Lied im Mittelalter von Andreas Haug und Heinrich W. Schwabs Text über das 18. Jahrhundert. Haug nutzt die Perspektiven zweier «Beobachter des mittelalterlichen Liedschaffens» (I, 71), Johannes de Grocheo und Dante Alighieri, um die Leitkonzepte «Grosses Lied» und «Kleines Lied» zu entwickeln. Er entfaltet diese Differenz, die nicht Lied von Nicht-Lied trennt, sondern «cantus» und «cantilena» durch Unterscheidung zusammenbringt, in eine «Serie von Gegensatzpaaren», vom «Habitus» über melodische Faktur, Form, Zeitduktus bis zu Funktion, Sozialstatus, Realisation und Gattung (I, 96). Ähnlich solide und differenziert ist die Darstellung des «Artifizialisierungsschubs», den die einstimmige Liedkomposition um 1100 erfuhr im Übergang von der «Formenarmut und Ambiguität der Formartikulation» des Alten Lieds zu «Formenpluralismus und Strenge der Formartikulation» im Neuen Lied. Haug versucht, diesen Wandel auch technisch zu beschreiben und am individuellen Gebilde aufzuweisen. Anstelle der beliebten Dichotomien Text-Musik, Wort-Ton, Form-Inhalt legt er seinen analytischen Einlassungen ein dreischichtiges Beschreibungsmodell zugrunde, das «zwischen Bedeutungsschicht, sprachlicher Klangsicht und melodischer Klangsicht unterscheidet» (I, 117). Um die Verbundenheit von «Klang und Sinn» im

individuellen Gebilde fassbar zu machen, erweist sich der Rekurs auf Jurij Lotmans Reimtheorie als hilfreich, deren Pointe, kurz gesagt, darin liegt, dass sie das parametrisierende Denken, das in musikalischen Analysen oft dominiert, durch die Bestimmung von Verknüpfungen ersetzt – im Falle der Lotmanschen Reimtheorie: der Verknüpfung von Gleichklang und semantischer Differenz. Die exemplarischen Analysen, die Haug auf dieser Basis (und anschliessend an die Arbeiten von Wulf Arlt und Leo Treitler) durchführt, dienen niemals bloss zur Illustration historiographischer Thesen. Sie stellen sich dem individuellen Gebilde und machen mithilfe historisch ausgewiesener Kategorien dessen innere Verhältnisse ein Stück weit einsichtig.

Ausgiebigere Erwägungen über Möglichkeiten und Implikationen analytischer Instrumente finden sich auch im Rahmen des musikethnologischen Gastspiels, das Tobias R. Klein in dem Text über Ghana gibt. Seine Auseinandersetzung mit den analytischen Verfahren, die V. Erlmann, G. Kubik oder der amerikanische Theoretiker Kofi Agawu praktizieren, von dem es gewichtige Beiträge auch zum Lied des 19. Jahrhunderts wie zur klassischen Instrumentalmusik gibt, ist instruktiv über die Grenzen der Ethnologie hinaus. In manch anderem Beitrag glückt die Entfaltung der Individualität der Exempla weniger, und die Reflexion analytischer Methoden bleibt sparsamer. So ist Reinhold Brinkmann in dem Kapitel über das Lied im 19. Jahrhundert mit der Diskussion methodischer Möglichkeiten sehr schnell fertig, etwa mit dem liedanalytischen Modell, das E. T. Cone (inspiriert übrigens durch Überlegungen T. S. Eliots) entwickelt hat und das von Andreas Meyer im Kapitel über Lied des 20. Jahrhunderts mit Gewinn aufgegriffen wird. Brinkmann kehrt rasch zur üblichen Dichotomie von Text-Musik zurück, die er bisweilen gar mit dem Verhältnis Singstimme-Klavierbegleitung zusammenfallen lässt. Das hat Folgen auch im Detail. Die Deklinationsfehler, die Brinkmann in Beethovens *Mignon*-Vertonung zu finden meint («die Zitronen» stünden fälschlich auf dem «Takttschwerpunkt» von Takt 3, vgl. II, S. 51), lassen sich nach Meinung des Rezensenten unter anderen analytischen Voraussetzungen durchaus rechte fertigen. Brinkmann konstatiert entsprechende Mängel schon bei Goethe: «Das Wort "Kennst" ist zu bedeutungsschwer für den jambischen "Aufakt" [...] In Zeile 1 steht ausserdem im dritten Versfuss ein sinnwidrig betonter Artikel "die"» (II, S. 49). Hier handelt es sich doch wohl um Probleme der Gedichtanalyse, nicht der Dichtung.

Nicht nur durch die Qualität seiner Analysen von Gedichten wie Vertonungen ist Heinrich W. Schwabs Kapitel über das 18. Jahrhundert ein Glanzlicht unter den Beiträgen. Natürlich liegt

das zum einen daran, dass sich Schwab seit seiner Dissertation (*Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, 1965) immer wieder mit der Gattung Lied, im und seit dem 18. Jahrhundert, befasst hat. Er kennt die Quellen wie niemand sonst. Zweitens bewährt sich in diesem Kapitel die Weitung der Perspektive vom «Lied» im engeren Sinn, das weiterhin im Zentrum des Interesses bleibt, zur «musikalischen Lyrik». «Dazu zählen aus der Zeit um 1800 bislang kaum beachtete Vertonungen wie die orchesterbegleitete «Hymne» zum einen oder das «Sonett», die «Rhapsodie» oder die «Deklamation», komponiert für eine Singstimme zur Begleitung des Klaviers, zum anderen.» (I, S. 350) Drittens aber ist Schwabs Darstellung – man möge dem Rezensenten den hymnischen Ton nachsehen – ein Triumph des problemgeschichtlichen Verfahrens: des Verfahrens, künstlerische Gebilde dadurch zum Sprechen zu bringen, dass man die Problemlage, die «Aufgaben und Entscheidungen» zu rekonstruieren sucht, «vor die sich Komponisten beim Vertonen von Gedichtstrophen während dieses Jahrhunderts gestellt sahen» (ebda).

Vielfältiger Gewinn ist aus Schwabs Beitrag zu ziehen. Vor allem füllen sich musikgeschichtliche Wissenshülsen mit Inhalt. Das betrifft etwa die bekannte Forderung nach «Einheit der Empfindung», der durch die Melodie, durch Anlehnung an Tanzmodelle, aber auch – wie in Zelters Goethe-Vertonung *Um Mitternacht* – durch eine gleichbleibende Klavierbegleitung bei sich ändernder Singstimme Genüge getan werden kann. Auch die bekannte Reserve der Ästhetiker gegen das immer beliebter werdende Durchkomponieren wird in Schwabs Darstellung verständlich – d.h. befreit von der reflexartigen Bewertung durch die Nachgeborenen, deren spontane Sympathie (wie im Fall des Streits um die *seconda pratica*) bei der siegreichen Partei zu liegen pflegt. Die Beiträge von Schwab und

von Miller enthalten im Übrigen zahlreiche Gedanken, die über die Grenzen des 18. Jahrhunderts hinaus Gültigkeit haben und für eine Geschichte des Lieds insbesondere im 19. Jahrhundert zu entfalten wären.

Schwabs Darstellung des 18. Jahrhunderts ist beschränkt auf den deutschsprachigen Raum. Bis zu einem gewissen Grade lässt sich die Beschränkung der Perspektive rechtfertigen dadurch, dass der Gegenstand selbst «transnationale» Züge trägt. Gleichwohl (oder gerade deshalb) hätte eine Berücksichtigung der französischen Gattungen (Romance etc.) und der französischen Diskussion zusätzliche Einsichtsmöglichkeiten eröffnet. Die transnationale Perspektive, die zum Programm des Handbuchs gehört, kommt zum Tragen im Wesentlichen in den Kapiteln über Renaissance und über das 17. Jahrhundert. In Nicole Schwindts Text zur Renaissance dient das Wechselverhältnis von (Leit-)Gattung und geographisch-kulturellem Ort direkt als Grundlage der Geschichtsdarstellung. In einem «Dreischritt» (I, S. 137) werden die Leser von der Chanson als «europäischem Modell» im 14. und 15. Jahrhundert, über «nationale Konzepte» in landessprachlichen Gattungen um 1500 zur Leitfunktion der italienischen Gattungen Madrigal und Villanella im späteren 16. Jahrhundert geführt. Durch die rückwärtige Erweiterung des Gegenstandsbereichs zu Machaut und den «formes fixes» vermeidet die Autorin den falschen Schein eines voraussetzungslosen Ausbruchs von Artifizialität im 16. Jahrhundert; dieser Vorzug wird aber mit einer Fixierung auf das Artificielle und mit einer teleologischen Tendenz erkauft (I, S. 137f.). Für Susanne Rode-Breymanns Text über das 17. Jahrhundert bedeutet die «transnationale Perspektive», die Vielfalt vokaler Formen herauszustellen gegenüber einer historiographischen Sicht, die «italienlastig» ist, den Siegeszug des

konzertanten Stils betont und überall nach Vorformen der da-capo-Arie sucht (I, S. 330).

Was das 19. Jahrhundert, einschliesslich der als «Moderne» herausgelösten Jahrzehnte um die Wende zum 20. Jahrhundert, betrifft, so wird eine transnationale Perspektive nur angedeutet, nicht entwickelt. Die Darstellung verharrt «unverkennbar auf deutscher Basis» (I, 26). Hier bleibt das Handbuch leider hinter dem Lied-Artikel der MGG und der Einsicht zurück, dass es in Frankreich eine «dem deutschen Lied ebenbürtige Entwicklung» gegeben hat (Sachteil Bd. 5, Sp. 1316, Peter Jost). Der Rezensent ist der Überzeugung, dass eine wirkliche Auseinandersetzung mit diesem Repertoire den Blick nicht nur weiten, sondern für die Eigentümlichkeiten gerade der deutschen Entwicklung schärfen würde. Dasselbe gilt für den Bereich des Popsongs, der auch nur halbherzig angegangen wird – viel zu zurückhaltend jedenfalls für ein Unternehmen, das emphatisch einen Neuanfang verspricht.

Nur auf wenige Beiträge konnte hier ausführlicher eingegangen, nur einige der Impulse, die Danusers Projekt auf knapp 900 Seiten gibt, konnten aufgegriffen werden. So hätte das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Ausführung und Aufzeichnung, das sämtliche Kapitel durchzieht, ausführliche Kommentierung verdient. Auch die Diskussion über die Beziehung und Gewichtung von Kompositionsgeschichte und Sozialgeschichte findet reichlich Stoff in den beiden Bänden. Vielleicht ist dies das Beste, was ein Handbuch, dem gattungstypisch sich leicht der muffige Geruch einer «Zusammenfassung wissenschaftlicher Ergebnisse» anheftet, zu leisten vermag: dass es zum Weiterdenken anregt. *Thomas Kabisch*

**Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst**  
Volker Klotz

Erweiterte und aktualisierte Auflage. Kassel: Bärenreiter 2004, 869 S., zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen

## **EIN GEWICHTIGES WERK ZUR «LEICHTEN» MUSIK**

Falls es einer Rechtfertigung bedürfte, in einer Zeitschrift, die vorrangig zeitgenössischer (und, daran nachrangig anschliessend) eidgenössischer Musikproduktion gewidmet ist, ein umfangreiches Buch über eine sicherlich bereits historisch gewordene Musik(theater)gattung ausführlich zu besprechen: nicht nur die «Klassiker der Moderne», ob Schönberg mit seinen expressionistischen Exzessen oder Strawinsky mit seinen neoklassizistischen Exerzitien, sondern – letztlich doch: leider – auch die Avantgarde der ersten und zweiten Zwischenkriegszeit sind historisch geworden. In ihren besten Exemplaren erreicht die Operette gerade auch

musikalisch eine gestische Prägnanz, die sie dem Avantgarde-Theater etwa des Strawinsky der *Histoire*, Busonis, Weills, Brechts durchaus kompatibel macht; und jene satirische und sozialkritische Brisanz, die Schönbergs heiter gemeinte Oper *Von heute auf morgen* sicherlich nicht und Strawinsky im Rake allenfalls stellenweise und angestrengt erreicht (in beiden letzteren Fällen mit einer hausbackenen und biedereren Moral, die die durchschnittliche Operette kaum unterbietet).

Klotz, nicht nur darin ein Sprachvirtuose, spielt mit dem Doppelsinn von «unerhört»: dort, wo sie am besten ist (dazu gleich noch), ist die

Operette in jenem Sinn «Unerhört!», dass sich der ungesunde bürgerliche Menschenverstand über ihren rebellischen Unsinn empört, über das sozialkritische, anarchische – eben herrschaftszersetzende – Potenzial, das die Operette (in ihren besten Exemplaren) zeigt. «Unerhört» im zweiten Sinn ist freilich auch eben jenes Potenzial, das, nicht gehört (und gesehen bzw. sinnlich-gegenwärtig gemacht), wie eine Art Geist gegen den Ungeist der bürgerlichen Verhältnisse, in die Flasche gebannt bleibt und in der Regel der Bühnenpraxis nicht freigesetzt wird, schon gar nicht von den Flaschen in den Medien. So widmet denn Klotz auch das

Buch den Regelverletzern, jenen «Praktikern [...], die jene unerhörte Kunst erhören und entfesseln».

Klotz legt ein in jeder Hinsicht gewichtiges Werk (selbst die Küchenwaage war für eine genaue Gewichtsbestimmung überfordert) zu dieser speziellen Gattung der «leichten» Musik vor. Im vorliegenden Band erweitert Klotz sein 1991 erstmals erschienenenes Buch von 756 auf stattliche 896 S. Im Wesentlichen gleichgeblieben sind seine Ausführungen über Grundzüge der Operette, die Klotz, wie auch Nachweise von Aufführungsmaterial u.ä., nurmehr nochmals gründlich korrigiert und überarbeitet hat. Hinzugekommen sind zu den 106 Werk-Analysen, die einen zweiten Teil bilden, nicht weniger als 21 neue Analysen

Der erste Hauptteil beginnt mit einer programmatischen Einleitung, die ihrerseits (nach dem erwähnten Motto) so beginnt: «Die Operette ist besser als ihr Ruf.» Danach porträtiert Klotz allgemeine Eigenschaften der Operette, ausgehend von der epochemachenden und normsetzenden «Offenbachiade». Die plebejische Stimme des Volkes, zeitlicher und räumlicher Exotismus, Verfremdung und Verrückung der Gegenwart, Typen und Wirkungen der Komik nach dem Prinzip «akuter Lachzwang gegen chronische Alltagszwänge», Travestie des Hoch-Erhabenen zwischen antikem Mythos und wilhelmisch-wagnerischem Musikdrama, schliesslich «Tanzoperette» und Zarzuela sind die Hauptkapitel, die in Umrissen der Chronologie folgen. Auch wenn die produktive Periode der Gattung vorüber ist – sie dauerte von den 1850ern bis in die 1930er – ist die Operette, so Klotz, nicht tot. Sie wäre es mit ihrem Traum «von Gleichheit und Freiheit, von Brüderlichkeit und Schwesterlichkeit [...] erst dann, wenn ihre kecken Glücksforderungen eingelöst und wenn die Objekte ihrer unartigen Angriffe verschwunden wären. Das ist nirgends der Fall. Im Gegenteil.»

Der zweite Hauptteil des Buchs (S. 227ff.) entfaltet anhand einzelner Werk-Analysen besondere Eigenschaften der Operette. Klotz ordnet hier 106 + 21 Stücke aus 8 Ländern alphabetisch nach Komponisten zwischen Paul Abraham und Francisco Alonso bis Maurice Yvain und Carl Zeller. Jeder erhält einen kurzen biographischen Abriss. Jeder Artikel enthält Daten zu Textautoren und Vorlagen, zur Uraufführung, Personenverzeichnis, aber auch Orchesterbesetzung und Hinweise auf Ausgaben von Noten, Text und Regiebüchern sowie Aufführungsmaterialien. Anklänge an Opern- und Operettenführer sind Absicht. Es sind allerdings solche an Muster der Gattung von höchstem Niveau wie Ulrich Schreibers «Opernführer» oder die Piper-Enzyklopädie des Musiktheaters, an der Klotz auch mitwirkte. Ausführlichkeit und

Genauigkeit stehen vor blosser stofflicher Fülle. So verzichtet Klotz auf Beispiele aus der ihm unzugänglichen oder beiseitegelassenen Produktion, etwa der tschechoslowakischen, russischen, lateinamerikanischen oder der englischen nach Sullivan. Mehr als aufs gängige Repertoire kapriziert er sich aufs Ungeläufige, mischt dabei allerdings Bekanntes durchaus ein. So plädiert er für (den im englischen Sprachraum ja nach wie vor populären) Sullivan, für Franzosen wie Louis Ganne, Reynaldo Hahn u.a., für Italiener wie Giuseppe Pietri, Mario Costa, Virgilio Ranzato, für Ungarn wie Jenő Huszka oder Jugoslawen wie Ivo Tijardovic. Hier kommt in der Neuausgabe noch einiges hinzu, neue Komponisten wie auch neue Werke von bereits behandelten. Ebenso wichtig sind ihm aber auch Entdeckungen und Empfehlungen neuer Seiten bei altbeliebten Werken. Klotz nimmt die leichte Musik der Operette ernst und lässt sich mit analytischem Sachverstand und Scharfsinn auf musikalisch-dramaturgische Details ein, die quergestellt zur flachen Interpretations- und Rezeptions-Tradition der Gattung sind und oft überraschende (dabei in der Regel überzeugende) Aspekte gerade auch von (allzu) bekannten Werken ans Licht der reflektierten Vernunft bringen. Dass Klotz im Eifer der «Ehrenrettung» der Gattung insgesamt und der Verteidigung der «guten» gegen die «schlechte» Operette die Qualität der Musik selber nicht selten zu überschätzen scheint, wäre immerhin als Einwand anzumerken. Seinem Programm wie dessen Durchführung nach sieht er vorrangig die Relationen zwischen den einzelnen Elementen bzw. Dimensionen des Musik-Theaters; und charakteristischerweise definiert er die «guten» Operetten unter anderm als «musikdramatisch und szenisch aufsässige Bühnenstücke, die wider erstarrte und verhockte Lebenshaltungen anrennen», und das eben auch möglicherweise mit nur konventionellen, zurückgebliebenen, brav-einverstandenen musikalischen Mitteln. Die vielen Notenbeispiele geben da aber jedenfalls Gelegenheit, vom Autor abweichende Ansichten zu verifizieren oder eigene Vorurteile gegen die Operette zu überprüfen, die nicht selten vom Hörensagen oder von den unsäglichen Bearbeitungen auf Bildschirm oder Bühne herrühren dürften. Nicht zuletzt versteht denn auch Klotz seine multidimensionalen Analysen als «imaginäre Inszenierungen», sein Handbuch als Handreichung für eine (veränderte, verbesserte) Aufführungs-Praxis und für alternative Spielpläne der Dreibis-Ein-Sparten-Theater. Dazu macht er eigens in einem kleinen Anhang überdies Vorschläge für alternative Spielpläne.

Bei den Urteilen über «die» Operette fragt es sich immer auch, welche Operette bzw. Werke gemeint sind. Die Durchschnittsware, die die

Spielpläne beherrscht, ist kaum mehr als «Opium fürs Volk» (eben nicht: des Volks). Karl Kraus fragte rhetorisch 1925 in einem Brief an die «Sozialdemokratische Kunststelle» in Wien, «ob es nicht sittlicher wäre, sie [die Proletariensee] durch Branntwein vom Operettengenusse abzulenken als umgekehrt!» Andererseits bildeten Offenbach-Operetten ein Zentrum seines «Theaters der Dichtung», bei dem er, nur unterstützt von einem Pianisten (u.a. Georg Knepler), ganze Werke, in eigener Neuübersetzung, allein vortrug.

Vielleicht noch deutlicher als in Klotz' Buch über das bürgerliche «Lachtheater» werden hier Klotz' Standpunkt und Perspektive von unten, auf der Seite des sozialen Fortschritts, ja des Umsturzes, wie ihn die authentische Operette imaginär mit dem «Grundprinzip Inversion» realisiert. Anlässlich des Straußschen *Zigeunerbarons* heisst es drastisch «Auftrittslied und dann? Vom Schweinefürsten zum Fürstenschwein». Der behäbigschlaue reiche Alphabet Zsupán, dessen «idealer Lebenszweck» sich auf «Borstenvieh und Schweinespeck» reimt, enthüllt die personelle Identität von Plünderer und Schweinezucht-Unternehmer: «Die Bonhomie, die rhythmisch und melodisch alle Herzen des einfällenden Chors erobert, handelt von schäbiger Malhommie, die über Leichen getänzelt ist, wo immer ein Wertstück zum Fleddern verlockt hat». Der *Zigeunerbaron* ist denn auch für Klotz das negative Musterbeispiel von staatstragenden und marktkonformen braven Tendenzen gegen die Offenbachiade und die orgiastische *Fledermaus*. Gleich als Auftakt der Einleitung erscheint eine furiose Montage von Textzeilen wie der prototypische paradoxe höhere Blödsinn «Für die Ewigkeit / immer so wie heut / wenn wir morgen noch dran denken» (*Die Fledermaus*), oder, in durchaus plebejisch-unheldischer Haltung und aktuell angesichts realer Kriegsschlächtereien und irrationalistischen «bellizistischen» Eifers von Dichtern und Denkern, Parlamentariern und Generälen, Richtern und Henkern: «Ja, ich gesteh es ehrlich zu, / dass ich sehr gerne leben tu'. / Ich hatte für das Sterben nie / besonders grosse Sympathie», letzteres aus *Der tapfere Soldat* von Oscar Straus, 1908, also in einer Zeit auch der Balkankrisen, nach Bernard Shaws 1885 während des Kriegs zwischen Bulgarien und Serbien spielenden *Arms and the Man* (1894), übersetzt und später verfilmt als *Helden*. Klotz knüpft hier u.a. an sein Buch «Bürgerliches Lachtheater» (1980) an, ein Standardwerk, das, in antibürgerlichem Geist, die Gattungen Komödie, Posse, Schwank und Operette diskutiert. Jetzt ist das Gattungsspektrum enger, die Darstellung dafür wesentlich weiter und breiter.

Ausdrücklich ausgeschlossen ist das nordamerikanische Musical. Die eine Begründung

dafür ist musik-dramaturgischer Natur: «In der Operette erzeugt, bestimmt und umreisst Musik den Spielraum dessen, was auf der Bühne geschieht. Daher die nachdrücklichen Introduktionsnummern und die weitgespannten Finali, die das ganze Stück, aber auch jeden Akt, deutlich absetzen vom klanglosen Alltagsleben draussen.» Im Musical dagegen ist «gesprochene Prosa des Alltags» die Basis für die dramaturgisch meist unverbindliche, auf den Schlager abzielende Musik, der Ensembles in der Regel fehlen. Zum andern verkörpert für Klotz das Musical auch den Gegentyp zur «guten» Operette. «Geschniegelte Alltagswelt statt verrückter Andersartigkeit mit utopischen Winken; rastlose Verwertungs- und Vernutzungsgier statt leichtfertiger Verschwendung. Sogar Huldigungen an herrschende Machtinstanzen, statt sie zu öffnen: nicht nur an die des Markts, auch an althergebrachte.» Hier wären nun freilich Musicals – zugestanden: Ausnahmen – wie Gershwins *Strike Up the Band* oder *Let's Em Eat Cake* aus dem generellen Verdikt auszunehmen. *Strike Up the Band* etwa kritisiert witzig, teils albern, teils scharf satirisch, kurzum operettenhaft im besten Sinn eben die Vermischung von Käsekommerz und Krieg, aktuell gesprochen das Thema «Blut für Öl» (oder Wasser, jedenfalls für Unternehmervergewinn und Zins), und geht darin so weit, wie es wohl überhaupt im Zeichen der Weltwirtschaftskrise in den USA möglich war.

Ausdrücklich eingeschlossen und ausführlich dargestellt ist dagegen die «spanische Sonderform» Zarzuela, die hierzulande kaum bekannt ist. Auch hier erhellt die Differenzbestimmung zur Operette zugleich deren Begriff selber. Gleich sei «der Blick von unten auf die Welt aus den Augen der Vielen und ihr vielmündiger Einspruch gegen die dürrtigen Verhältnisse dieser Welt». Während die Operette jedoch ihren Spielraum möglichst weit dem alltäglichen Lebensraum entrückt, dessen Verkehrtheiten eine Kopf- und Handstände oder Salti schlagende verkehrte Welt entgegenhält, bleibt die Zarzuela

möglichst nahe am Alltäglichen, ihrem Publikum Vertrauten (das im Übrigen für uns schon exotisch genug ist) – allerdings so, dass eben in der spanischen Realität verankerte volkstümliche Feste oft den Ausgangs- oder Höhepunkt bilden. Die auffallende «scheinbare Missproportion zwischen ausgedehnten Sprechszenen und verdichteten musikalischen Szenen» entspricht daher «dem plötzlich ausbrechenden Glückstaumel inmitten ganz gewöhnlicher Lebensumstände».

Bleibt das Problem der Praxis. Das medial geprägte Mainstream-Publikum schätzt überwiegend die alten und angammelten Schinken. Das tut auch das Gros der Regietheaterregisseure, die beim frischfröhlichen Zugriff auf Altbewährtes bestenfalls nicht auf einer Glatze Locken drehen, sondern wirklich Neues entdecken und zeigen. Klotz selbst hat bereits mindestens zweimal wirklich Hand angelegt, vor allem mit Neuübersetzungen bzw. Bearbeitungen, um alten, aber aktualisierbaren Operetten auf der Bühne zu neuem Leben zu verhelfen. Schwierige Realisierungsprobleme selbst bei gutem Willen zum Besseren ergeben sich für die Bühnenpraxis auch daraus, dass die Sängerinnen- und Sänger-Ausbildung die Operette in der Regel rechts liegen lässt. Leichter lösbar erscheint demgegenüber das Problem, dass Operetten oft auf Tagesaktualität bedacht sind, jedenfalls aktuelle Anspielungen aller Art einbauen, gerade deshalb aber auch von raschem Veralten in der Textdimension bedroht sind. Wenn etwa in Léhars *Lustiger Witwe* (1905) von «Entente cordiale», «Zweibund» und «Dreibund» und der «Politik der offenen Tür», der sich Madame allzu sehr hingabe, in durchaus witziger Verschränkung von grosser Politik und kleinem Glück geredet wird, so war das zur Zeit der Entstehung alles selbstverständlich, muss aber heute im Lexikon oder Internet nachgeschlagen werden – was selbst in Häusern mit laufenden Unter- bzw. Obertiteln am Bühnenrand im verdunkelten Saal schwierig und unüblich ist. Klotz, von Haus aus Germanist bzw. Literaturwissen-

schaftler, zeigt dabei grösseren Respekt vor dem Wortlaut der Musik als vor dem Wortlaut der Texte. Während er gegen die gängige Praxis polemisiert, Operetten wie ihrerseits ja oft bereits ziemliche historische Musicals mit jeweils modischen Sounds «aufzupeppen», den Werkcharakter also gewahrt sehen möchte, plädiert er im Zweifelsfall für die Bearbeitung der Texte. Denn diese veralten rascher als Musik. Das Extrem ist dann die Unterlegung eines gänzlich neuen Texts samt neuer Handlung – ein Verfahren, das etwa zur Rettung der meist schönen *Lohengrin*-Musik durchaus zu erwägen wäre. Vielleicht allerdings – doch das lässt sich nur am Einzelfall diskutieren – wäre auch da für grösstmögliche Authentizität und das Bewahren der historischen Aura zu plädieren; Erläuterungen, Kommentare u.ä. taugen dazu besser als Eingriffe in den Text selber. Auch allseits anerkannte Opernlibretti enthalten oft hanebüchenen Unfug, Unsinn oder schlicht Unverständliches – wie man hört, sind davon auch nicht-historische, neue Büchlein nicht frei. Zurecht wird aber erwartet, dass, wer's genau wissen will, sich vorbereitet.

«Unerhört» schliesslich ist somit die Operette für Klotz in einem verdeckteren, individuellen Sinn auch insofern, als er seine eigenen (bislang bereits erfolgreichen) Versuche, in Operetten-Inszenierungen die Probe aufs Exempel zu machen, ob die kritisch-begeisterten analytischen Befunde auch erstens auf die Bühne und zweitens über die Rampe zum Publikum gelangen, gerne in verstärktem Ausmass, ebenfalls «erweitert und aktualisiert», fortsetzen würde.

Hanns-Werner Heister

#### Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten

Bruno Spoerri (Hrsg.)

Zürich: Chronos Verlag 2006, 459 S., mit CD-ROM (Swiss Jazz Discography, Biographisches Lexikon des Schweizer Jazz, Bibliographie, Teilnehmer-Verzeichnisse Jazz-Festivals Zürich und Augst)

#### VOM JUGEND-SOUND ZUR KULTURSPARTE

Zuerst muss der Rezensent seine persönliche Interessenlage deklarieren: auf Seite 136 wird er zitiert – mit einem Satz, den er vor 30 Jahren mal für das Programm des Jazzfestivals Augst verbrochen hat. Schon damals zum Thema Jazz versus Pop; aber davon später. Der Zitierende ist Bruno Spoerri, Schweizer Jazzmusiker seit 1954 und neustens eben Herausgeber und hauptsächlicher Verfasser des Sammelbandes

*Jazz in der Schweiz*, entstanden im Rahmen eines Forschungsauftrags der Jazzschule Luzern (pardon: der Jazzabteilung der Musikhochschule Luzern, der Jazz ist mittlerweile schliesslich hochschulfähig – aber auch davon später). «Geschichte und Geschichten» heisst der eindrückliche Wälzer im Untertitel; da hätte ich auch noch eine: wie ich Bruno Spoerri anno 81 als eingeladener Journalist bei den Aufnahmen

zu Hardy Hepps mittlerweile fast legendärer LP *Hand in Hand* in Spoerris damaligem Studio (mit Jazzern wie Christy Doran und Fredy Studer) kennen gelernt habe. Auch das also im Kontext Jazz versus Pop, die Story wäre nachzulesen in einem zeitgenössischen Tages-Anzeiger-Magazin. Aber sie gehört definitiv nicht hierher, wichtig ist nur: man kennt sich und wird sich deswegen kein Auge aushacken.

Nun gibt es dazu auch gar keinen Anlass, Spoerri's Buch ist durchaus mehr als eine (allerdings gewaltige) Materialsammlung, sie ist tatsächlich eine äusserst vielfältige und recht durchdachte Dokumentation von gut 100 Jahren Jazz in der Schweiz. Sie haben richtig gelesen: 100 Jahre – denn die erste amerikanische Jazz-Aufnahme datiert zwar von 1917, aber schon 1893 gastierte in Zürich der «Negertrompeter Vallerio Brown aus Texas». Von dieser spannenden Ur- und Frühgeschichte – inklusive Ernest Ansermets Begegnung mit dem Jazz 1916 in den USA – berichtet Spoerri gleich im ersten Kapitel «Frühe Kontakte». Dann geht es weiter über «Swing in Switzerland» und «neue Töne nach dem Zweiten Weltkrieg» bis zum ersten Höhepunkt, der «Glanzzeit der Schweizer Amateure» in den fünfziger Jahren, als der Jazz noch unbestritten «die Musik der Jugend» war. Der einschlägige Beitrag, von NZZ-Redaktor und Jazzpianist Walter Günthard, mag mit seinen vielen (vergessenen) Namen und Ranglisten nostalgisch anmuten, aber er liefert doch ein faszinierendes Stück Zeitgeschichte. Auch die «Lokalgeschichten» zu den einzelnen Jazz-Szenen, wenn auch zum Teil zu sehr in der fernerer Vergangenheit verhaftet, widerspiegeln doch eine Ära, als der Begriff «Jazz» genau das bedeutete, was später «Rock'n'Roll» oder heute «Hip-Hop».

Tempi passati? Ohne Zweifel, dafür sorgten Beat und Rock spätestens in den Sixties – aber die wohl wichtigste Frage zum Jazz stellte sich schon in jener Frühzeit: U oder E, Kunst oder populäre Unterhaltung? Anders gefragt: was tut

dem Jazz besser, ihn als die populäre Musik zu betrachten, die er einst war (und doch immer wieder gern wäre) – oder eben als eine hehre Kunst, die nicht vom schnöden Mammon lebt (sondern, Ironie beabsichtigt, im besten Fall von den Subventionen der Mäzene und Kulturabteilungen)? Für den Grossteil der heutigen Jazz-Fans mag die Frage a priori entschieden sein: klar doch, Jazz darf nicht auf Massenerfolg schielen, und wenn er es doch tut, wird er wieder zur verachtenswürdigen U-Musik. Diese kompromisslose Sicht vertreten zumal die Free Jazzer, deren vielfältige, oft sehr eigene Welt hier von Nick Liebmann eindrücklich geschildert wird. Free Jazz, improvisierte Musik als der einzig wahre Jazz?

Ganz so einfach ist die Sache denn allerdings doch nicht. Den verblüffendsten Gedanken dazu finden wir in Lislot Freis Beitrag zu den «Frauen im Jazz». Sie bezieht sich auf eine These des Zürcher Musikethnologen Dieter Ringli, wonach der Jazz erst da zur «Männermusik» wird, «wo er von der Unterhaltung zur Subkultur mutiert, also ab dem Bebop ... Da etabliert sich eine Kunstmusik mit extremen Ansprüchen an Technik, Virtuosität und Intellekt, alles Gebiete, die Männer gerne für sich beanspruchen. [...] Schneller, höher, komplexer lautet die Devise. Der Jazz als Unterhaltung gibt den Löffel ab und mit ihm die Frauen». (S. 359f.)

Ein Satz, der den (männlichen) Jazz-Ideologen zu denken geben sollte: könnte ihre elitäre Haltung zugleich eine raffinierte Form von Machismo sein? So wie die einseitige Hochschätzung endloser Improvisationen umgekehrt

zur Geringschätzung jener Qualitäten führt, mit denen der sogenannte Pop brilliert? «Die Grösse eines Rock- oder Soul-Musikers wie des Saxophonisten King Curtis besteht darin, dass er das, was er ausdrücken will, in 30 Sekunden statt in 30 Minuten sagt» – das ist nun das eingangs erwähnte Zitat, das Bruno Spoerri in jenem alten Augster Programmheft gefunden hat. Seither hat sich die Diskussion vielleicht ein bisschen entspannt, der Jazz-Rock oder Rock-Jazz der siebziger Jahre ist zwar allzu oft zum Leistungssport verkommen, aber eine neue Generation von MusikerInnen praktiziert das Crossover von Jazz zu Pop wieder mit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit – man denke an Norah Jones oder Jamie Cullum.

Dazu passt in Spoerri's Buch auch die spannende Schlussrunde zu «Jazz und Volksmusik», wo zwar manche gängigen Vorurteile gegen das vermeintlich «Völkische» oder das angeblich «Kommerzielle» wieder aufscheinen. Am Schluss ergibt sich aber doch ein schöner Konsens – in dem Sinn, dass es dem Jazz tatsächlich nicht schaden kann, auch im eigenen Land «seine kulturellen Wurzeln zu kennen und ein entspanntes Verhältnis dazu zu haben» (Jürg Solothurnmann, S. 418). Oder wie es Erika Stucky zu guter Letzt (S. 419) den Musik-Ideologen jeder Couleur so witzig-frech ins Stammbuch schreibt: «Alle abschtorbigen, gläubigen Seelen ruhen durch die Barmherzigkeit Gottes in Frieden. Amen».

Martin Schäfer

#### Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte

Matthias Schmidt

Lafite: Wien 2004, 352 S. (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 5)

#### Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik

Jean-Jacques Dünki

Lafite: Wien 2006, 152 S. inkl. CD «Klavierwerke von Arnold Schönberg», eingespielt von Jean-Jacques Dünki (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 6)

### SCHÖNBERG ZWISCHEN THEORIE UND PRAXIS

Unter den jüngsten Bänden der im Wiener Verlag Lafite erscheinenden Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft finden sich zwei Veröffentlichungen, in denen zwei Gegenpositionen des Erkenntnisgewinns, bezogen auf die kontrastierenden Erfahrungsräume von Theorie und Praxis, dargestellt werden. Matthias Schmidts erschöpfende Studie *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* widmet sich auf enorm hohem argumentativem Niveau dem Problem, dass Schönbergs Bezug auf das grosse Vorbild Mozart zwar häufig behauptet, bislang jedoch nie detailliert untersucht und in seinen ästhetischen Konsequenzen für Schönbergs eigene Musik wahrgenommen wurde. Der eigentlichen Untersuchung dieses Fragenkomplexes schickt der Autor zwei

umfangreiche Kapitel voraus, die sich wichtigen Aspekten des Wiener Musikdenkens zwischen Mozart und Schönberg widmen und den Zusammenhang von Geschichte, Ästhetik und Handwerk sowie die Rezeption Mozarts im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert beleuchten. In Relation zum Gesamtumfang des Buches erscheint dieser Diskurs zu weit ausgesponnen; allzu breit wird die Diskussion um die Sonderstellung der Wiener philosophisch-ästhetischen Tradition dargelegt, wodurch die fraglichen Kapitel eine zu starke Akzentuierung gegenüber den späteren Ausführungen erfahren. Hinzu kommt, dass der Text über weite Strecken hinweg einem Patchwork aus Zitaten ähnelt, aus dem sich der Eigenanteil Schmidts nur schwer herauschälen lässt.

Die anschliessenden Ausführungen hätten eines solchen theorielastigen Überbaus nicht wirklich bedurft und wären auch auf Grundlage einer wesentlich knapperen Darstellung in sich schlüssig gewesen. Schmidts Unternehmen, die Grundzüge von Schönbergs Geschichtsbild einerseits und seine Äusserungen zu Mozart andererseits zu dokumentieren, geht mit einer Diskussion der Vermittlung von Mozarts Musik in Schönbergs Unterrichtspraxis einher, bezieht aber auch die Relevanz des klassischen Vorbilds für Schönbergs musikanalytisches Denken mit ein. Das Wechselverhältnis von Produktion und Reflexion, das hier letzten Endes im Mittelpunkt steht, wird exemplarisch durch eine Analyse von vier Kompositionen Schönbergs aus den zwanziger bis vierziger Jahren belegt, anhand derer

die unterschiedlichen Strategien kompositorischer Rezeption aufgezeigt werden: nämlich die verschiedenen Möglichkeiten, Mozarts musikalisches Denken und seine Wege der Problemlösung durch aktualisierenden Neubezug für ein Komponieren unter den Vorzeichen der Moderne zu nutzen und es dadurch in einem anderen historischen Kontext wiederzubeleben. Schmidt kann so sehr überzeugend nachweisen, dass Mozart als zentrale Bezugsperson Schönbergischen Komponierens fungiert, die – innerhalb eines vielschichtigen Beziehungsgeflechts – in lebenslanger Auseinandersetzung immer wieder neu rezipiert wird. Eine Relevanz dieses Nachweises für den Bereich der musikalischen Interpretation von Schönbergs Kompositionen ist jedoch nicht zu erkennen.

Im Gegensatz hierzu schreibt Jean-Jacques Dünki ein aus der pianistischen Praxis entstandenes Buch, das sich wiederum an Praktiker wendet und deren Horizont erweitern möchte. Ganz im Sinne des Titels *Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik* wird hier das genaue Lesen der Musik als Bestandteil des Interpretationsprozesses beschrieben, wobei das Studium generell sämtliche verfügbaren Quellen wie Autographen, Skizzen, überlieferte Eigen- und Fremdkommentare oder

Tonaufzeichnungen, aber auch Musiziertraditionen wie jene des Klavierauszugs oder des Klavierliedes einbeziehen soll. Zahlreiche Notenbeispiele tragen zur Anschaulichkeit der Ausführungen bei; insbesondere dort, wo es darum geht, Bezüge zwischen möglichen Vorbildern und Traditionen herzustellen, wirken die gewählten Beispiele in ihrer Gegenüberstellung mit Schönbergs Notentexten ungemein instruktiv und tragen zur Entstehung eines stimmigen Bildes bei. Aus dieser Perspektive heraus unternimmt Dünki eine teils äusserst akribische Betrachtung der verschiedenen Ebenen in den Notentexten von Schönbergs Klaviermusik mit samt der ihnen zugehörigen Ausdruckswerte. Dass es sich hierbei trotz des Bezugs auf zahlreiche Quellen letzten Endes um eine sehr persönliche Annäherung handelt, liegt in der Natur der Sache und wird vom Autor auch nicht bestritten. Dünki selbst betont diesen individuellen Aspekt noch einmal, indem er seine Auffassungen durch eine Gesamtaufnahme des Klavierwerks untermauert, angefertigt auf dem historischen Flügel im Schönberghaus Mödling, die dem Buch beiliegt.

In seiner Gesamtheit ist die Publikation sicherlich eine wertvolle Lektüre für Pianisten, bietet sie doch eine Fülle von Anregungen für

den praktischen Umgang mit Schönbergs Klavierwerken. Sie illustriert damit einen heute offenbar für Interpreten nicht mehr selbstverständlichen Weg zu deren Erschliessung, kann jedoch die eigenhändige Auseinandersetzung mit den Quellen nicht wirklich ersetzen. Stilistisch ist der Diskurs des Buches daher auf eine Benutzergruppe ohne grosse Vorkenntnisse ausgerichtet. Zwar ist dagegen generell nichts zu sagen, doch nimmt der Autor dadurch einige grobe Vereinfachungen in Kauf, denen vor allem die mitunter allzu simplifizierende Darstellung historischer Zusammenhänge – so etwa zu dem Verhältnis von Haupt- und Nebenstimme oder zu den Zusammenhängen zwischen Schönbergs «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» und dem Serialismus – anzulasten sind. Unverständlich bleibt darüber hinaus auch das Versäumnis, Zitate so auszuweisen, dass man sie in den Originalpublikationen nachschlagen kann. Dass im Text gar Quellen zitiert werden, die im Literaturverzeichnis nicht auftauchen, lässt sich mit der Akribie von Dünkis sonstiger Vorgehensweise kaum in Übereinstimmung bringen. *Stefan Drees*

## Abonnieren Sie Dissonanz!

☐ Ich bestelle 1 Jahresabonnement Dissonanz  
Je souscris un abonnement d'un an à Dissonance

4 Nr. deutsch / französisch • 4 n<sup>os</sup> français / allemand

Schweiz / Suisse	CHF	50.–
Europa / Europe	€	37.–
Übrige Länder / autres pays	CHF	60.–

(inkl. Porto / port inclus)

☐ Ich bestelle eine Probenummer  
Je commande un numéro d'essai

CHF 15.– (+ Porto / + port)

Name  
Nom \_\_\_\_\_

Strasse  
Rue \_\_\_\_\_

PLZ/Ort  
NPA/lieu \_\_\_\_\_

Datum  
Date \_\_\_\_\_

Unterschrift  
Signature \_\_\_\_\_

Einsenden an / envoyer à : Dissonanz/Dissonance, case postale 1139,  
CH-1260 Nyon 1; Tel. +41 (0)22 361 91 21, Fax +41 (0)22 361 91 22  
dissonance@swissonline.ch • www.dissonanz.ch

Jörg Jewanski / Natalia Sidler (Hrsg.)

### Farbe – Licht – Musik

#### Synästhesie und Farblichtmusik

Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2006. 527 S.  
Zürcher Musikstudien.

Forschung und Entwicklung an der HMT Zürich. Bd. 5  
Herausgegeben von Dominik Sackmann  
ISBN 3-03910-636-8 geb.

sFr. 111.– / €\* 76.60 / €\*\* 71.60 / £ 50.10 / US-\$ 85.95

\* inkl. MwSt. – nur gültig für Deutschland und Österreich \*\* exkl. MwSt.

Im Zentrum dieser Studie steht die Farblichtmusik von Alexander László, der 1925 mit seiner Multimedia-Show überwältigenden Erfolg hatte. Kurze Zeit später geriet seine neue Kunstform in Vergessenheit. Die Autoren haben Lászlós Experimente mehrfach wiederbelebt: Seine Musik wurde ausgegraben und mit einer aktuellen Visualisierung gekoppelt. Heutige Künstlerinnen und Künstler haben Lászlós Sonatina für Klavier und Farblicht schöpferisch reflektiert, Synästhetiker, die unwillkürlich zu Musik Farben und Formen wahrnehmen, haben ihre inneren Bilder zu seiner Musik aufgezeichnet. Ausserdem werden Natalia Sidlers eigens konstruierter Farblichtflügel und die bisherigen Erfahrungen mit diesem Instrument, das Farbe, Licht und Musik kombiniert, vorgestellt.

Bitte senden Sie Ihre Bestellung direkt an:

#### Peter Lang AG

Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Moosstrasse 1 · Postfach 350 · CH-2542 Pieterlen · Schweiz  
Tel.: +41 (0)32 376 17 17 · Fax: +41 (0)32 376 17 27  
e-mail: info@peterlang.com · Internet: [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

