
BERICHTE

Wissenschaftliche Tagung der Bundesfachgruppe Musikpädagogik in der Universität Gießen

von Wolfgang Birtel, Saarbrücken

Das Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikpädagogik ist seit langem eher von argwöhnischem Mißtrauen denn von Bereitschaft zur Kooperation geprägt, und dies, obwohl sich beide Disziplinen mit demselben Gegenstand, der Musik, beschäftigen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Art: Die Musikpädagogik etwa warf der Musikwissenschaft das Beharren auf rein musikgeschichtlichen Erkenntnissen vor, die Musikwissenschaft der Musikpädagogik im Gegenzug fehlende Wissenschaftlichkeit. Versuche in der Vergangenheit, beide Disziplinen einander näherzubringen, scheiterten mehr oder weniger. Die Bundesfachgruppe Musikpädagogik wagte nun vom 29. September bis zum 2. Oktober 1977 einen neuen Anlauf, als sie zu einer wissenschaftlichen Tagung in die Universität Gießen einlud, einer Tagung, deren Gesamtthematik sich um *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung – inhaltliche, bildungspolitische und institutionelle Perspektiven* gruppierte. Das Programm umfaßte dabei sechs Round-Table-Veranstaltungen (mit Kurzreferaten) und eine abschließende Podiumsdiskussion mit Vertretern aus den verschiedenen Bundesländern. Die Teilnehmer kamen von Universitäten, Pädagogischen Hochschulen, Musikhochschulen, freien wissenschaftlichen Forschungsinstituten, Schulen und Kultusbehörden. Vertreten waren also Wissenschaftler wie Pädagogen, Praktiker wie Sachbearbeiter der Ministerien.

Der gleichsam programmierte Schlagabtausch zwischen Musikwissenschaftlern und Musikpädagogen fand auf dieser Tagung nicht statt. In den beiden ersten Veranstaltungen, die klären sollten, was die einzelne Disziplin von der jeweilig anderen erwarte, kam es zwar zu heftigen Diskussionen, das ein oder andere Vorurteil über Musikwissenschaft wie Musikpädagogik wurde laut, aber allgemein zeichnete sich eine Tendenz ab, die auch für die übrigen Gesprächsrunden charakteristisch wurde: eine Tendenz zur Bereitschaft, sich gegenseitig zu respektieren. Damit wurde denn auch die Grundlage für eine mögliche Kooperation beider Fächer gelegt. Mit Detailfragen befaßten sich die übrigen Veranstaltungen der Tagung, so mit den Fragen, in welcher Breite und in welcher Form Erkenntnisse der Teildisziplinen Musikgeschichte, Musiksoziologie und Musikethnologie in die Unterrichtspraxis umgesetzt werden sollten. Die Diskussion über die *Eingangsvoraussetzungen für musikpädagogische Studiengänge und Überlegungen zu einem partiell gemeinsamen Grundstudium in Musikwissenschaft und Musikpädagogik* wie die abschließende Podiumsdiskussion mit dem Thema *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung – Tendenzen künftiger Entwicklung* machten deutlich, daß zwar in vielen Bereichen auf dieser Tagung Übereinstimmung, zumindest aber Annäherung der Standpunkte beider Disziplinen gewonnen worden war, daß aber die Übertragung in die Praxis oft an die Schranken der einzelnen Institutionen wie auf allgemein organisatorische Probleme stoße. Carl Dahlhaus leitete aus all diesen Schwierigkeiten die Forderung nach einer verstärkten Grundlagenforschung ab, um aus den Erkenntnissen – wie diese verschiedenen Institutionen funktionieren, womit sie sich befassen, wie sie im Vergleich zu ähnlichen Einrichtungen des Auslandes arbeiten – Konsequenzen für eine teilweise oder eventuell auch für eine gesamte Revision unseres bestehenden Systems der Musiklehrerausbildung ziehen zu können. Walter Gieseler, der diese in angenehm entspannter Atmosphäre verlaufende Tagung umsichtig leitete, richtete einen dringenden Appell an alle

Teilnehmer, den Konsens, der in diesen wenigen Tagen erreicht werden konnte, am jeweiligen Arbeitsplatz umzusetzen, die Bande zwischen Personen und Institutionen enger zu knüpfen, um so mit kleinen Schritten das gemeinsame Anliegen der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik, eine Verbesserung der Musiklehrerausbildung und damit auch des Musikunterrichts in allen Schultypen, zu erzielen.

Musik und Revolution.

Das musikwissenschaftliche Kolloquium anlässlich der zwölften Internationalen Musikfestspiele in Brno/ČSSR (3. bis 5. Oktober 1977)

von Lotte Riethmüller, Tübingen

Das Kolloquium innerhalb der zwölften Internationalen Musikfestspiele *Musik – Kunst – Revolution* in Brünn hatte das Thema *Musik und Revolution*. Der aktuelle Anlaß dieses Themas war durch die 60jährige Wiederkehr der Russischen Oktoberrevolution gegeben. Geleitet wurde das Kolloquium von Jiří Vysloužil, dem Inhaber des Lehrstuhls für Kunstwissenschaften an der Brünner Universität. An drei Tagen waren etwa 30 Referate von Teilnehmern aus sechs ost- und sechs westeuropäischen Ländern zu hören; trotz oder gerade wegen dieses Themas wurde in einer bemerkenswert entspannten Atmosphäre diskutiert. Aus der Fülle der Referate seien einige herausgegriffen, die die abgehandelten Hauptthemen des Kolloquiums schlaglichtartig und stellvertretend beleuchten können.

In seinem Eröffnungsreferat *Musikalisches Kunstwerk und soziale Revolution* versuchte Jiří Vysloužil, die historische, soziale und ästhetische Eigenart des revolutionären Kunstwerks voneinander abzugrenzen. Läßt sich einerseits der Begriff des Revolutionären vor allem durch inhaltliche Momente fassen, so betonte Vysloužil andererseits – im Anschluß an Eisler und Prokofjew –, daß sich das sozial fortgeschrittene Bewußtsein mit einem ästhetisch modernen Konstruktionsverfahren verbinden müsse, um – wie am Beispiel von Hába gezeigt – Kunstwerke von dauerhafter Wirkung zu schaffen (die auch ästhetisch bestehen können).

Zum Hauptthema des ersten Tages *Sozialistische Revolution und die Musik* sprachen zunächst die drei russischen Teilnehmer Danilevic, Ovcinikov und Glasar aus Moskau, die in ihren informativen Beiträgen die musikalische Produktivität in der gesamten Sowjetunion seit der Oktoberrevolution darstellten und einen Ausblick auf weitere Forschungsaufgaben der Musiksoziologie gaben. Zwei weitere Referate, die sich mit dem Problem der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Tradition nach der Oktoberrevolution beschäftigten, seien genannt: Hermann Danuser (Frauenfeld) zeigte an der Entwicklung Schostakowitschs, wie durch die Anwendung avantgardistischer Mittel Westeuropas die Revolution der Musik als Musik der Revolution ausgewiesen wurde. Eberhard Klemm (Leipzig) wies am Beispiel der Biographie Eislers auf die Schwierigkeiten hin, die die Loslösung vom bürgerlichen Konzertbetrieb für den Komponisten bedeutete. Die Ablehnung des Symphonischen hatte bei Eisler zwei Gründe: der eine liegt in seinem Lehrer Schönberg, der eine Art Vaterersatz für Eisler war, und dessen Überzeugung vom Ende der Symphonie; der andere liegt in der kritischen Diskussion über das bürgerliche musikalisch-kulturelle Erbe. Daß die Oktoberrevolution nicht nur auf die kompositorische Praxis einwirkte, sondern auch auf die Musikästhetik, machte Eberhard Lippold (Leipzig) deutlich, der Musikästhetik als Gesellschaftswissenschaft zur Erforschung sozial determinierter Gesetzmäßigkeiten der musikalisch-ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit bestimmte.

Zum Hauptthema des zweiten Tages *Bourgeoise Revolution und Musik* wurden insgesamt 13 Referate gehalten. Carsten Hatting (Kopenhagen) berichtete von revolutionärer Musik und politischen Liedern seines Landes, die – obwohl in Dänemark nie eine soziale Revolution durchgeführt worden sei – im politischen Leben eine zentrale Rolle spielen. Kurt von Fischer (Zürich) referierte über den *Friedensreigen*, ein Schweizer Gegenstück zur *Marseillaise* von Hans Georg Nägeli, und Theo Hirsbrunner (Bern) sprach über Erik Saties revolutionäre Tendenzen, die aber genau so wenig ernst zu nehmen seien wie seine Wagnerverehrung, da die Revolution des Dandy im Ästhetischen steckenbleibe. Ludwig Finscher (Frankfurt) machte in seinem Referat *Zur Dialektik der Grand opéra: Restaurative Form und revolutionäres Potential* deutlich, daß der Prototyp der Grand opéra nicht Meyerbeers *Robert le Diable*, sondern Aubers *La Muette de Portici* ist, was sich sowohl im musikdramatischen Stil zeigt, als auch in der Wahl eines Stoffes, der als politisch aktuell verstanden werden konnte – und es auch wurde. Carl Dahlhaus (Berlin-West) wies ausgehend von Liszts Rückzug nach Weimar nach, daß die Revolution von 1848 als gescheiterte musikgeschichtlich bedeutungslos war, und Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) ließ zum Schluß die neueste Musik zu Wort kommen, indem er das politische Zitat bei Henze, Nono und Stockhausen untersuchte.

Das Kolloquium endete mit dem Hauptthema des dritten Tages *Soziale Revolution und nichtartifizielle Musik*. Unter nichtartifizieller Musik wurde vor allem die Volksmusik verstanden. József Ujfalussy (Budapest) machte am Beispiel von Bartóks Volksliedsammlungen deutlich, daß die Fragestellung authentisch – nicht authentisch unhistorisch und simplifizierend sei, denn was für eine Gemeinschaft als Volkslied gelte, hänge immer davon ab, welche Klasse oder Schicht der Gesellschaft beim Begriff „Volk“ gemeint sei. Albrecht Riethmüller (Freiburg i. Br.) zeigte an der Musik von Mikis Theodorakis, welche politische Funktion diese auf Folklore basierende Musik – in Verbindung mit anspruchsvollen lyrischen Texten – hat und daß sie als eine Möglichkeit des Widerstands gegen die Athener Militärdiktatur verstanden wurde. Lukas Richter (Berlin/DDR) führte einen Gassenhauer vor (auch mit ausgesuchten Klangbeispielen), dessen Melodie auf das Attentat des Bürgermeisters Tschsch einerseits in die mündliche Tradition der Arbeiterbewegung einging und andererseits zur Weise eines Studentenliedes umgesungen wurde und dessen Text in einer revolutionären und einer konterrevolutionären Fassung existiert.

In der Schlußdiskussion wurden Fragen aufgegriffen, die bereits in einem Roundtable-Gespräch zu Beginn des Kolloquiums angeschnitten worden waren. So wurde vor allem nochmals über den Begriff „Revolution“ diskutiert, der nicht ohne weiteres auf die musikalische Erneuerung etwa Schönbergs zu übertragen sei; diese brauche, wie Hans-Heinrich Eggebrecht (Freiburg i. Br.) betonte, einen Freiraum, in dem sie sich, von politischen und gesellschaftlichen Bewegungen nicht unmittelbar abhängig, entfalten und eine Eigengesetzlichkeit entwickeln könne.

Das Grazer Symposium „Adorno und die Musik“

von Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

Theodor W. Adorno ist so etwas wie ein *genius loci* des Instituts für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Nicht nur hatte er, wie der jetzige Institutsleiter, Otto Kolleritsch, bei der Eröffnung des letztjährigen Symposiums ausführte, an der Konzeption dieses 1967 von Harald Kaufmann gegründeten Instituts Anteil; sondern er beteiligte sich auch bis zu seinem Tod (1969) an den dortigen Symposien. Es lag daher nahe, das Jubiläums-Symposium ihm zu widmen. Die pannenlos und gastfreundlich durchgeführte Veranstaltung war zeitlich mit der Konzertreihe *Musikprotokoll* des Steirischen Herbstes 1977 abge-

stimmt, in der neben Werken jüngerer Komponisten auch Adornos *Sechs kurze Orchesterstücke* op. 4 erklangen und – wie die *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier* op. 6 bei der Symposionseröffnung und die Tonbandbeispiele in Dieter Schnebels (München) Beitrag über den Komponisten Adorno – einen Eindruck von Adornos Musik vermittelten. Erwies sich diese als durchaus hervorragend (Schnebel verglich ihre vulkanische Expressivität mit Schönberg, ihre Klanglichkeit mit Berg und ihre Kurzmotivik mit Webern und charakterisierte sie als besonders sprachähnlich, expressiv und nostalgisch), so sind Adornos musikalische Detailanalysen nach Diether de la Motte (Hamburg) mit merkwürdigen technisch-musikalischen „Fehlern“ behaftet.

Im übrigen ließen sich die Symposionsbeiträge vier Themenkreisen zuordnen: 1. Das Formproblem bei Adorno, 2. Adornos Musikgeschichtskonstruktion, 3. Adorno als Kritiker, 4. Adorno-Rezeption.

Zu 1.: Ludwig Finscher (Frankfurt a. M.) entwickelte den Begriff des Kunstwerks in Adornos *Ästhetischer Theorie* aus den einander entgegengesetzten Forderungen der Stimmigkeit und der Fragmentarität und bestimmte es als den Ort der (diskursiv nicht zu benennenden) Wahrheit. Dieselbe Antinomie zwischen der geschlossenen klassizistischen Form, die als der Schein eines harmonischen Ganzen unwahr, doch zugleich auch utopischer Vor-Schein ist, und der ästhetischen Brüchigkeit, die eine anders nicht zu erlangende Einsicht vermittelt, bildet auch, wie Carl Dahlhaus (Berlin) zeigte, den Grundgedanken von Adornos Beethoveninterpretationen. Beethovens „dramatisch-finale“ klassizistische Form verfällt bei Gustav Mahler der Kritik, der sie zur „epischen“ umbildet; gleichwohl orientiert sich die Idee der integralen Komposition (*Philosophie der neuen Musik*) an ihr. Verglich Dahlhaus das Verhältnis Beethoven-Mahler bei Adorno als Denkfigur mit den Verhältnissen Beethoven-Wagner bei Bloch und Bach-Beethoven bei Halm, so führte Martin Zenck (Berlin), der über die Auseinandersetzungen Adornos mit Benjamin referierte, Adornos am späten Beethoven entwickelten Begriff des fragmentarischen Ausdrucks auf Benjamins Allegoriebegriff zurück. Zenck wies die Idee des Fragments auch in der Zeitgenossenschaft Beethovens (Friedrich Schlegel) nach und stellte Adornos Interpretation des späten Beethoven neu zur Diskussion. – Um die widerstreitenden Ansprüche von Formganzem und Teil ging es bei Helmut Haack (Graz), der anhand von Adornos Rundfunksendung *Schöne Stellen* darauf hinwies, daß Adorno beim Sprechen über Musik entgegen der in seinen Schriften vertretenen Forderung nach hörendem Wahrnehmen des Formganzen das Recht der „schönen Stelle“ verteidigt.

Zu 2.: Claudia Zenck (Berlin) erörterte Adornos Schwierigkeiten, Ernst Krenek historisch einzuordnen: einerseits sieht Adorno ihn in der fortgeschrittensten Position (womit Adorno auch – im Widerspruch zu Kreneks ausdrücklicher Mahlernachfolge – eine völlige Abkehr von der Tradition meint), andererseits ist seine Geschichtskonstruktion auf die Extreme Schönberg-Strawinsky angewiesen, denn (so Martin Zenck) anders als Benjamin, von dem Adorno das Prinzip der Begriffsbildung von den Extremen her übernimmt, sieht Adorno einen dialektischen Umschlag zwischen den Extremen vor, der wohl bei Schönberg, aber nicht bei Krenek als Extrem denkbar ist. (Umgekehrt leiden nach Martin Zenck Adornos Bemühungen [im *Versuch über Wagner*], mit Hilfe des gemeinsam mit Benjamin entwickelten Begriffs der Phantasmagorie die Determination der gesellschaftlichen Wahrnehmung und der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit durch die Warenproduktion aufzuzeigen, an mangelnder dialektischer Vermittlung zwischen Individuum, Gesellschaft und Kunstwerk.) – Die Geschichte der musikalischen Avantgarde nach Adorno deutend, gelangte Heinz-Klaus Metzger (München) zur Auffassung, daß John Cage mit seinen *Variations* (1958) die absolute Grenze des musikalischen Fortschritts erreicht habe und weiteres Komponieren nur noch im Rückschritt möglich sei. – Günter Mayer (Berlin, DDR) verglich Adornos und Hanns Eislers politische Perspektiven und ihre Auffassungen über die Funktion der Musik in der Zeit der Revolutionserwartung vor 1933, während des gemeinsamen Exils in den USA (1938-1948) und nach der Rückkehr nach Europa. Erkennen sie übereinstimmend z. B. die Krise der bürgerlichen Musik, die Geschichtlichkeit (nur scheinbare „Natürlichkeit“) des musikalischen Materials und seine relative Gleichgültigkeit angesichts der neuen Kompositionsweise und arbeiten sie in Amerika sogar zusammen, so fordert nur Eisler eine Funktionsänderung der Musik gemäß den politischen Zielen; Adorno hingegen hält eine politische Musik allenfalls als Abfallsprodukt der jeweils neuesten musikalischen Technik für möglich, und ein Ende der Leiden des Subjekts (die er vor allem sieht) ist bei ihm ins Utopische gerückt.

Zu 3.: Erik Tawaststjerna (Helsinki) vermochte sich Adornos Sibelius-Kritik nur durch eine Antipathie gegen diese Musik zu erklären, die überdies mit der von ihm favorisierten Musik Mahlers konkurrierte. Ähnlich scheint Adornos Einschätzung von Paul Hindemith, deren überraschend wechselhafte Geschichte Rudolf Stephan (Berlin) nachzeichnete, eher durch Regungen von Sym- und Antipathie begründet zu sein. Und nach Wolfgang Sandner (Frankfurt a. M.), der über Adornos Kritik der leichten Musik referierte, ist der tatsächliche Gegenstand von Adornos Kritik des Jazz nicht dieser selbst, sondern eine notierte, kommerzialisierte, auf wenige Effekte reduzierte Musik à la Paul Whiteman.

Zu 4.: Giacomo Manzoni (Mailand) und Filippo Juvarra (Padua) berichteten über die Adornorezeption in Italien, der breitesten in einem nicht deutschsprachigen Land, an der außer der Musikpublizistik vor allem auch die Komponisten teilhaben (so Maderna, Nono, Bussotti, Berio, Castaldi, Evangelisti, Clementi, Donatoni und Manzoni selbst; eine Gesamtausgabe der Kompositionen Adornos plant ein italienischer Verlag). In Schweden beeinflusste Adorno, wie Jan Ling (Göteborg) berichtete, einzelne Komponisten, vor allem aber die Musikwissenschaft, in der seine musiksoziologischen Thesen zu empirischen Nachprüfungen (vielfach Widerlegungen) und weiteren Untersuchungen anregten. In Norwegen gibt es, wie aus einem Referat von K. Skylland und St. Wikshaland (Oslo) hervorging, philosophiegeschichtlich wohlfundierte, leider bisher nur auf norwegisch erschienene Arbeiten über Adorno, von denen die folgenden genannt seien: A. Öfsti, *Noen hovedlinjer i kritisk hori. Notater til Adorno*, Tromsø 1976; *Adornos estetikk – fire inlegg*, Oslo 1975; A. Bö-Rygg, *Estetikk erfaring i det moderne. En studie i Walter Benjamins og Th. W. Adornos estetikk*, Oslo 1977. – Otto Kolleritsch wies den Einfluß Adornos in den musiktheoretischen Schriften Harald Kaufmanns nach. Als Beispiel, das nochmals die Kritik der klassizistischen Form (s. oben unter 1.) beleuchtet, sei hier der Fall des Parataxepinzips angeführt, das Adorno bei Hölderlin aufweist und in dem Kaufmann das typisch Österreichische in der Musik und der Dichtung erkennt: dasjenige, wodurch sich Wien gegenüber der „syntaktischen“ Weimarer Klassik behauptet.

Die genannten Referate werden in den *Studien zur Wertungsforschung* erscheinen.

Erste Tagung der Hindemith-Stiftung in Boswil: Gibt es Nationalstile im 20. Jahrhundert?

von Detlef Gojowy, Bad Honnef

Aus der Perspektive des mitteleuropäischen Musik-Marktes muß es zwangsläufig den Anschein haben, als seien musikalische Nationalstile, wenn sie noch irgendwo existieren, nicht mehr als ein romantisches Relikt. Ob dieser Eindruck weiter abseits von Europa derselbe bleibt, sei dahingestellt – bemerkenswerterweise wird auch die Frage nach musikalischen Nationalstilen von Komponisten zeitgenössischer Musik oftmals als durchaus aktuell empfunden. Ihr galt die erste öffentliche Veranstaltung, die die neugegründete *Paul-Hindemith-Stiftung* zusammen mit der *Stiftung „Alte Kirche Boswil“* ausrichtete. Kurt von Fischer (Zürich) war Moderator dieser Tagung und analysierte Wandlungen dieses Begriffes „national“: im 18. Jahrhundert zusammenhängend mit allgemeinen humanistischen Bestrebungen, wurde er schon im 19. Jahrhundert zur Bezeichnung für musikalische Randerscheinungen abseits der internationalen, wohlgemerkt aber von deutscher Vorherrschaft geprägten Normen. Peter Benary (Luzern) brachte das Nationale in der Musik in Verbindung mit dem Landschaftserleben der Romantik. In Kodály und Bartók analysierten Ferenc Bonis und Laszlo Eöszé aus Budapest das Werk der bekanntesten Vertreter nationalen Denkens in der Musik des 20. Jahrhunderts. Auch Musiker, die das Idiom des 20. Jahrhunderts so prägnant verkörperten wie Charles Ives, waren national

verwurzelt, wies Andres Briner (Zürich) nach: Ives in den Traditionen der amerikanischen „Transzendentalisten“ – er war im Grunde ein Konservativer romantischer Prägung. Dem amerikanischen Nationalstil war am Tagungsabend – mit Werken von Ives, Henry Cowell und John Cage – ein Konzert von Werner Bärtschi (Klavier), Ingrid Frauchinger (Sopran), Werner Zumsteg (Flöte) und dem Berner Streichquartett gewidmet.

Wie auf Verabredung (doch in Wirklichkeit ohne) wurden die wichtigsten Vertreter nationaler Orientierungen im 20. Jahrhundert eigener Betrachtungen gewürdigt: Heitor Villa-Lobos durch Giselher Schubert (Frankfurt), die russischen Komponisten durch Hermann Danuser (Berlin), und der Berichtersteller befaßte sich mit dem Wiederaufleben byzantinischer Strukturen in Rumänien und Griechenland. Den nationalen Einfluß in der postseriellen Musik Mitteleuropas behandelte Fritz Muggler (Zürich) im Hinblick auf den Einfluß asiatischen Kulturgutes auf dem Umweg über Kalifornien. Die asiatische Musik war auch das Thema von Hans Oesch (Basel); sie bilde eine Art künstlicher neuer Folklore und habe etwa im Werk Stockhausens mehr als nur oberflächliche Parallelen. Wird also der Orient zur Fluchtperspektive geschichtsmüder Kleinbürger? So die provokative Frage von Jürg Stenzl (Freiburg i. Ue.): Stockhausen habe die ganze Welt buchstäblich verkabelt, sich selbst jedoch zur Führerpersönlichkeit, zum kosmischen Medium stilisiert.

Einen wirklichen Synkretismus östlicher und westlicher Musikkulturen gebe es nicht, gab demgegenüber Everett Helm aus den Erfahrungen seiner UNESCO-Arbeit zu bedenken, dazu seien die Unvereinbarkeiten zu groß – es gebe allerdings immer wirksamere Begegnungen, in denen auch einzelne Musiker (er nannte den Niederländer Ton de Leeuw) über eine bloß oberflächliche Kenntnisnahme von außereuropäischer Musik hinausgekommen seien. Übrigens hätten außereuropäische Musikkulturen untereinander dieselben Kommunikationsprobleme.

Kein Zufall, daß sich die Thematik dieser Tagung mit dem Namen Paul Hindemiths verknüpfte: ihm warfen seine völkischen Gegner in den 20er Jahren vor, seine Musik sei völlig undeutsch und kulturbolschewistisch – so Toni Haefeli (Zürich) in seinem Referat zur Wiener Schule und ihrem Verhältnis zu ethnischen Gegebenheiten –, während er in den Augen französischer Kritiker eine ganz typisch deutsche Erscheinung war: ein junger Barbar, neurotisch in seinem Verdruß und seiner Hoffnungslosigkeit und noch nicht von Schlacken gereinigt, leidend an jener Krankheit der Deutschen, das Absolute gegen das Wirkliche durchsetzen zu wollen.