

Periodical part

Dissertationen
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29
4 Page(s) (200 - 203)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

DISSERTATIONEN

KÁROLY CSIPÁK: *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. Diss. phil. FU Berlin 1975.*

Die Arbeit geht Eislers Versuchen nach, die Zwiespältigkeit des Begriffs „Volkstümlichkeit“ kompositorisch zu überwinden. Ausgangspunkt ist Eislers Forderung nach leichtfaßlicher Musik, einer „neuen Einfachheit“ in der Kunst, die allerdings nicht allgemeingültig, sondern auf die ästhetischen Erfahrungen und Bedürfnisse des Proletariats zugeschnitten sein soll. Der ihr zugrunde liegende Begriff von Volkstümlichkeit ist jedoch nur scheinbar unproblematisch. Sobald nämlich die Frage nach der „Nützlichkeit“ einer Musik für die Arbeiterklasse ernsthaft gestellt wird, zeigt es sich, daß die praktischen Kriterien, die die Fungibilität solcher Musik betreffen, mit den musikalischen eng verbunden sind. Auch Musik für ausdrücklich politische Zwecke muß, soll sie ihre Aufgabe erfüllen, musikalische Qualitäten aufweisen und darüber hinaus bestimmte Charaktere aufstellen, die zu der ihr zugeordneten sozialen Funktion passen. Eine Übernahme stereotyper Formen und Ausdruckslagen der populären Musik wäre für ihre Zwecke nicht nur ungeeignet, sondern widerspräche ihnen sogar. Die Frage aber nach der kompositorischen Qualität einer Musik für Arbeiter zieht diese Musik in den Zusammenhang der musikalischen Tradition hinein, und dies um so mehr, wenn der Komponist einer Richtung wie der Wiener Schule entstammt, die sich besonders emphatisch zur Überlieferung bekennt. Die Möglichkeit volkstümlicher Musik ist daher für Eisler an die doppelte Bedingung gebunden, die im Geschichtsprozeß ausgebildeten kompositorischen Kriterien zu befolgen und zugleich aus dieser Befolgung die Kraft zu ziehen für kompositionstechnische Lösungen, die im Interesse einer veränderten sozialen Funktion den traditionellen Lösungen in vielem widersprechen. Eisler hat also bei seiner Konzeption volkstümlicher Musik zwischen zwei Gegensätzen zu vermitteln: der äußersten Sinnfälligkeit, wie sie beispielsweise der Trivialmusik eignet, und der handwerklichen Strenge der sich mehr und mehr vom öffentlichen Musikleben abwendenden Kunstmusik.

Diese Problemstellung schrieb der Dissertation ihre Methode vor. Anhand von Analysen werden kompositorische Sachverhalte beschrieben, denen Haltungen, Tendenzen und schließlich bewußte Intentionen entnommen werden können. Ein solches Verfahren ist immanent und subjektivistisch, weil es der Bemühung entspringt, im Umkreis der Anschauungen und Absichten des Komponisten zu verbleiben. Bei einer Musik, in der sich die gesellschaftlich-politischen Zielsetzungen so eng mit den musikalischen Sachverhalten verschränken, führte das, durch die notwendige Verbindung musikwissenschaftlicher und sozialwissenschaftlicher Untersuchungen, zu einer interdisziplinären Anlage der Arbeit.

Die Dissertation gliedert sich in drei Teile: eine ungefähr chronologische Reihe von Analysen, die, beginnend mit der Klaviersonate op. 1 und endend mit den *Ersten Gesängen*, an charakteristischen Werken die Entwicklung des Eislerschen Volkstümlichkeitsbegriffs darzustellen versucht; dazwischen sind zwei Exkurse eingefügt: der erste behandelt Eislers Verhältnis zur Autonomie-Ästhetik, der zweite versucht eine Explikation des Begriffs der „Dummheit in der Musik“.

Als Ergebnis der Arbeit kann man thesehaft sagen: Eisler hat den Anspruch auf die Autonomie der Musik nie völlig aufgegeben und ihn in seinen späteren Jahren, in Anlehnung an Brecht, in der Idee des „Spaßes“ modifiziert wieder geltend gemacht. Die Werke der Klassiker, das „bürgerliche Erbe“, sind für ihn die Grundlage jeder wahren musikalischen Kultur und daher die, in weiter Ferne liegenden „Ziele der Volkstümlichkeit“. Eislers eigene Werke nehmen demgegenüber eine vermittelnde Stellung ein zwischen dem gegenwärtigen Musikleben, das durch die tiefe Entfremdung zwischen der Mehrheit der Menschen und den musikalischen Meisterwerken geprägt ist, und einem zukünftigen, in dem der Zugang zu diesen Werken allen Menschen offen sein soll. Seine Musik ist, wie das von ihm vertretene Gesellschaftssystem,

transitorisch – für sie gilt die Kategorie der *Vorläufigkeit*, das heißt, in ihr sind die Kriterien der überlieferten Musik aufbewahrt, aber durch die Rücksichtnahme auf praktische, auch musikalisch-volkspädagogische Zwecke in einer Form, die das Risiko dieser Musik ausmacht. Im Unterschied zu den „bürgerlichen“ Komponisten, die sich unter Ablendung aller bewußten gesellschaftlich-politischen Aspekte ihrer Tätigkeit hauptsächlich auf die Lösung musikalischer Probleme konzentrieren, setzt Eisler seine Musik der Gefahr der Hinfälligkeit aus.

Die Dissertation ist als Band 11 der „Berliner musikwissenschaftlichen Arbeiten“ im Verlag Katzbichler, München, erschienen.

MICHAEL KOPFERMANN: *Beiträge zur Musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens. Diss. phil. FU Berlin 1975.*

Die Arbeit besteht hauptsächlich aus drei Kapiteln, die zwei detaillierte Einzelanalysen, und zwar des 1. Satzes der Klaviersonate op. 101, und der langsamen Einleitung und der Durchführung des 1. Satzes des Streichquartetts op. 130, sowie einen Versuch bieten, die methodische Grundlage in Umrissen zu bezeichnen. Die Arbeit ist der Theorie Rudolph Rétis in besonderer Weise verpflichtet. Die Analysen sind ausführlicher, und vielleicht genauer, als bisher zu erreichen war. So werden z. B. auf fast zwanzig Seiten die ersten beiden Takte des Klaviersonaten-Satzes analysiert, mit einem Resultat, welches ermöglicht, weitreichende Zusammenhänge in der Exposition des Satzes bereits hier zu erkennen.

Die Untersuchungen zeigen, daß der überkommene, traditionelle „Apparat“ der Kategorien und musikanalytischen Darstellungsweisen in vielleicht bisher kaum erwartetem Maße untauglich ist, um durch ihn im analytischen Verfahren zur Sprache zu bringen, wie die zur Rede stehende Musik formal gefügt sei, weitgehend untauglich damit auch zu dem Zwecke, mit seiner Hilfe kategorial: entsprechend einer optimalen Möglichkeit des Weges zu analysieren, den die musikalische Vorstellung im formalen Vollzuge einzuschlagen willens sein kann oder willens ist. Es entsteht die Aufgabe, die Analyse anders aufzubauen, damit sie, nach Möglichkeit, das Hören nicht beirrt. . . . Das Unzureichende des traditionellen „Apparats“ zeigt sich an den elementarsten Punkten. Man kann mit der Frage der Oktav-Identität beginnen, um dies zu bezeichnen. Der Unterschied zwischen Oktav und Doppeloktav, wie er offenbar, konstitutiv für die Faßlichkeit, kompositorisch genutzt wird, betrifft nicht nur einen, vermeintlich geringfügigen, „Klangunterschied“, sondern die Konstitution der Harmonie nach ihrer gesetzmäßigen Weise. Einfache Oktaven können eine paradoxe Art von „Dissonanz“, die ich *Quasi-„Dissonanz“* nenne, anzeigen, welche ohne sie nicht ebenso bestehen würde. . . . Die Einbeziehung der Oktav-Unterschiede hat ihren Belang für die Analyse keineswegs in einem isolierten Aspekt, sondern vielmehr dürfte die Erkenntnis der Weise der „Bewegung“ die Einbeziehung geradezu gebieten: Kontrapunkt, Form und sogar der Rhythmus – damit haben, anscheinend in fundamentaler Beziehung, die Oktav-Unterschiede zu tun. Um diesen Zusammenhang durchsichtiger werden zu lassen, sind Fragen der musikalischen Logik zur Sprache zu bringen; womit zum Teil bei den Oktav-Unterschieden eingesetzt werden kann. . . . Von der Frage der Oktav-Identität angefangen, erweist sich die Unzulänglichkeit des traditionellen „Apparats“ überall auch dort, wo er sich als scheinbar gut gesichertes Instrument des analytischen Vorgehens anbietet. So z. B. dort, wo es den Begriff und die Art der näheren Bestimmungen der Kadenz und der Modulation angeht. Zum „Ergebnis“ der Arbeit gehört der Aufweis, daß das Verhältnis von Chromatik und Diatonik, grundfalsch eingeschätzt in der traditionellen Theorie, anders zu denken ist, als sich aus dem traditionellen Begriff und der traditionellen Art der näheren Bestimmungen der Kadenz und der Modulation im Ansatz ergibt; es ist hauptsächlich die Form, an der sich der Fehler weist. . . . In der Untersuchung der Beethovenschen Sätze führt es zu einem gewissen Erfolg, sich eines Mittels zu bedienen, durch das sich die „Symmetrie“ zum Ausdruck bringen läßt (wenn auch nur in einfachen Diagrammen), und wie es nachweislich von Schönberg in ähnlicher Form beim Komponieren verwendet worden ist: schematische, charakteristische Tonaufstellungen in gegeneinanderlaufenden Tonreihen, die die „chromatische Totale“ zur Geltung bringen (ein Unterschied zu den von Schönberg verwendeten Tonaufstellungen liegt darin, daß die „chromatische Totale“ nicht stets voll eingetragen ist, sondern

Lücken gelassen werden). . . . So fällt auf das Verhältnis von Form und Harmonie ein neues Licht. Durch die genannten Bedingungen und Verhältnisweisen der Form, von harmonieräumlicher und insofern transformatorischer Art, scheint die Variation auch im Sonatensatz ihren Eingang gefunden haben zu können. Was durch Erwin Ratz in seinen Ausführungen zum Abschnitt der Takte 35 bis 64 aus dem zweiten Satz des Streichquartetts in *f*-moll, op. 95 bezeichnet worden ist (Ratz, *Formenlehre*, 3. Auflage, S. 198), gibt es vergleichbar auch in der Durchführung des ersten Satzes aus dem Streichquartett in *B*-dur, op. 130; auffallend kehrt sich hervor, daß die Variation und der variierte Abschnitt genau gleich lang sind: ein einfaches Anzeichen des komplizierten Sachverhaltes, daß Stück um Stück genau mitzuhören oder mitzudenken sei. . . Ohne eingehende Beobachtung der harmonischen Bestimmung, verschränkt mit der metrischen, gemäß der Räumlichkeit der Bewegung dürfte sich der Erkenntnis der Komplexion von der harmonischen Seite oder von der metrischen Seite, jedenfalls in der Musik Beethovens, eine gründliche Behinderung entgegenstellen. Daß das „vertikale Maß“ – allenthalben – entschieden bis unter die Schwelle des Halbtons herabreicht, dazu, als einer mit Bezug auf die Harmonie zu formulierenden Bedingung, gibt es das Analogon auch in der Metrisierung. Dies Analogon ist in erstaunlicher Kohärenz der Verbindung der harmonischen mit der metrischen Bestimmung realisiert zu finden; wo ich es nachweisen konnte, zeigen sich die Oktav-Unterschiede als konstitutiv. Die gewohnten Vorstellungen von der Bedeutung des Taktmetrums reichen nicht aus oder sind irreführend. . . . Der Befund führt weiterhin zur Feststellung, daß die Takte 1 bis 24 des Satzes (d. h. des 1. Satzes der Sonate op. 101) eine Vergrößerung der Takte 1 bis 4 im genauen Maßstabe 6 : 1 sind, und kann umgekehrt von daher gestützt werden.

Die Arbeit ist als Band 10 der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“ im Verlag Katzschlicher, München, erschienen.

ALBRECHT RIETHMÜLLER: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1974.*

Die in jüngster Zeit verstärkte Aufmerksamkeit, die marxistischen Theoremen zuteil wird, ließ es geboten erscheinen, ein altes erkenntnistheoretisches, ästhetisches und musikästhetisches Problem erneut aufzugreifen: den Gedanken der Musik als Abbild der Realität in der spezifisch marxistischen Fassung der von Lenin allgemein begründeten und später auf die Kunst übertragenen „dialektischen Widerspiegelungstheorie“. Im Mittelpunkt der Untersuchung, die von der Art des Themas her einen Musikwissenschaft und Philosophie zusammenschließenden Doppelansatz erfordert, steht die Frage, inwiefern behauptet werden kann, Musik bilde Realität ab, das heißt, es werden am Leitfaden der dialektischen Widerspiegelungstheorie zum einen der Abbildcharakter der Musik, zum anderen die Beziehung von Musik und Realität erörtert.

In der Arbeit geht es darum, die grundlegenden theoretischen Gesichtspunkte des Widerspiegelungsgedankens in der Musik zu entwickeln und dabei immer wieder auf die historischen Voraussetzungen der einzelnen Aspekte zurückzugreifen. Aus verschiedenen methodischen und sachlichen Erwägungen heraus schien es geboten, das ästhetische Werk Georg Lukács' und speziell das Musikkapitel aus seiner Fragment gebliebenen *Ästhetik* ins Zentrum der Behandlung zu rücken. Denn es fehlen einerseits theoretische Abhandlungen über die musikalische Seite des Widerspiegelungsgedankens, andererseits unternahm Lukács als erster den Versuch, ein marxistisch-ästhetisches System auf der Widerspiegelungstheorie aufzubauen, in dem die Musik notwendig einen gebührenden Platz einnehmen mußte.

Im ersten Teil: „Möglichkeiten einer Beziehung von Musik und Realität“ wird zunächst an Hand einer Analyse der Begriffe *μίμησις*, imitatio (Nachahmung), Ausdruck und Intonation das Feld abgesteckt, in dem von einem Abbildcharakter der Musik gesprochen werden kann. An Beispielen von der griechischen Antike bis zu Arnold Schönberg wird aufgewiesen, in welcher mannigfachen Schattierungen der Abbildcharakter sowohl in ästhetischer wie konkret musikalischer Hinsicht anzutreffen ist. Um sich der musikalischen Seite der Widerspiegelungstheorie zu nähern, reicht es indessen nicht aus, nur den Abbildcharakter hervorzuheben, son-

dern es muß ebenso das Objekt der Abbildung, die Realität, in den Blick rücken. Dabei ergibt sich das schwierigste und am meisten verwirrende Problem: Was ist unter Wirklichkeit zu verstehen, sofern sie der Musik Vorbild sein soll? Im Anschluß an sechs von Friedrich Bassenge aufgestellte Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit wird versucht, den Fundierungszusammenhang zwischen Musik und Realität herzustellen, und zwar an Hand des materiellen Substrats der Musik, ihrem Material, der musikalischen Produktion, Rezeption und Kommunikation. Die Vieldeutigkeit des Wirklichkeitsbegriffs und die Spannung zwischen ‚objektiver‘ und ‚gesellschaftlicher‘ Realität wird für die auf den ästhetischen Bereich übertragene Widerspiegelungstheorie zu einem Dilemma. Sofern sie sich auf das Lenin'sche erkenntnistheoretische Modell stützt, ist sie auf die objektive Realität fixiert; dies führt, konkret auf die Musik bezogen, leicht zu einer Vereinseitigung der Abbildbeziehung auf Naturlaute, Tonmalereien und dergl., weil anders die objektive Realität in die Musik nicht Eingang zu finden scheint. Ist die musikalische Widerspiegelungstheorie dagegen bestrebt, die gesellschaftliche Wirklichkeit in die Abbildung miteinzubeziehen, ohne die objektive Realität als Abbildobjekt preiszugeben, und erkennt sie, daß mit Naturlauten und Tonmalereien kein ästhetisches Prinzip für die Musik gefunden ist, dann bietet sich für die Musik als bester Ausweg der von Lukács befolgte an, den Widerspiegelungsprozeß zu verdoppeln.

Ehe im zweiten Teil: „*Dialektische Widerspiegelungstheorie und Musik*“ auf diese Verdoppelung der Abbildung eingegangen wird, wird exemplarisch an einzelnen Schriften von Lukács versucht, die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelungstheorie nachzuzeichnen, die im wesentlichen darin besteht, historische Formen des Abbildgedankens in der Ästhetik mit den erkenntnistheoretischen Grundsätzen Lenins in Übereinstimmung zu bringen und so in neuer Sicht erscheinen zu lassen, wobei Hegel für Lukács eine Schlüsselstellung einnimmt, obwohl gerade Hegel dem Abbildcharakter der Kunst fernsteht. Die neue Sicht der Widerspiegelungstheorie ist vor allem in dem Anspruch dokumentiert, die Abbildung dialektisch zu fassen; an den Bezügen von Erscheinung und Wesen sowie Inhalt und Form wird dieser Anspruch zu überprüfen versucht, während für die Bestimmung dessen, was ein Bild (im Unterschied zu einem Trugbild) ist, in der Untersuchung auf Platon zurückgegriffen wird.

Indem Lukács in der Musik kein gegenständliches Vorbild finden kann, ist er gezwungen, die Abbildung zu verdoppeln. Musik ist Mimesis (Widerspiegelung) der menschlichen Innerlichkeit als solcher (der Gefühle, Empfindungen); dieses Objekt der Musik wird als gesellschaftliches Produkt begriffen und ist seinerseits Mimesis der objektiven Realität. Aus dieser gedanklichen Konstruktion sowie aus der Tatsache, daß die Widerspiegelungstheorie am Primat des Inhalts vor der Form festhält, folgt für die Fragestellung des abschließenden kürzeren dritten Teils: „*Zur Konkretisierung der musikalischen Widerspiegelung*“, daß die musikalische Hermeneutik eher als formal-analytische Methoden geeignet ist, die Widerspiegelungstheorie traditioneller Ausprägung, die mit Lukács gewissermaßen ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht hat, an den Gegenstand Musik selbst näher heranzuführen.

Die Arbeit erscheint im Frühjahr 1976 im Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, als Band XV der „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“.