
DISSERTATIONEN

HARTMUT FLADT: *Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks. Diss. phil. Berlin 1972.*

Jede Trennung von musikalischem Inhalt (mit all seinen immanenten wie transzendenten semiotischen Aspekten) und musikalischer Form ist theoretisch und kompositorisch-praktisch unhaltbar; sie produziert leere Formalismen oder verzichtet auf rationales Durchdringen von in der Zeit entfalteten einzelnen. Dennoch, obwohl Einheit, müssen analytisch die inhaltliche und die formale Seite des Produzierens und der Produkte unterschieden werden. Formdenken als Denken von Prozessen, Korrespondenzen, funktionalen Zusammenhängen zeigt gegen das je Inhaltliche sich verselbständigende Züge; es unterliegt nicht wie die material-inhaltliche Seite striktester Geschichtlichkeit innerhalb einer „Tendenz“ (Adorno), sondern vermag als Problem-denken sich in größeren historischen Dimensionen zu bewegen, Anregungen für Konzeptionen von Verläufen – auch übers Gegenwärtige hinaus – fruchtbar zu machen. Die abstrakteren Prinzipien formaler Beziehungen, theoretisch-begrifflich kodifiziert, sind auf materiale Verhältnisse verschiedener geschichtlicher Zeitpunkte applizierbar. Konkret, als ausgeführte Formen werden die Resultate solcher Beziehungen jedoch äußerst divergierende Gestalten annehmen, und die Formprinzipien selbst werden durch je Inhaltliche modifiziert werden. So ergibt sich eine partiell eigenständige Tradition des Formbewußtseins, von der „Tendenz des Materials“ und ganz bewußter Materialelektion (vgl. Eisler) ständig wieder durchkreuzt, sie auch beeinflussend, nicht jedoch mit ihr identifizierbar. Daß und wie Formprobleme einer zurückliegenden Epoche wiederaufgegriffen werden, wie traditionelle abstrahierte Verfahren auf die veränderte Materialsituation bezogen werden, ist vom gesellschaftlich bedingten Bewußtseinswandel der Subjekte abhängig, ihren Intentionen innerhalb eines veränderten kommunikativen Codes (mit all seinen materiellen Grundlagen).

Die Gattungsnormen des Streichquartetts brachten – in der für Bartók verpflichtenden Beethoven-Brahms-Tradition – Forderungen, denen der Komponist sich ständig erneut stellte. Für das Formdenken bedeutete das Auseinandersetzung mit dem Sonaten-Hauptsatz-Prinzip, das dann, wenn der Sonatensatz als Formtypus nicht intendiert war. In der (gesellschaftlich-objektiv bestimmten) Entwicklung des kompositorischen Subjekts Bartók zeichnen sich unterschiedlichste Positionen zum Problem „Sonatendenken“ ab, die mit konkreten (d. h. möglichst viele Bestimmungen erfassenden) Analyse-Kategorien aufgeschlüsselt wurden. Das 1. Streichquartett, komponiert in und getragen von einer selbstbewußten Aufbruchs-Phase der zweiten ungarischen Reformgeneration um 1908, überwindet nationalromantische Tendenzen, verändert, innerhalb einer festen dramaturgischen Konzeption, vorgegebene Sonaten-Prinzipien zu individuellen Neuformungen. Vereinzelung des Subjekts, gesellschaftliche Ohnmacht, Resignation (I. Weltkrieg) führen im 2. Quartett – bei Radikalisierung des Materialstandes – dazu, daß Form-Dramaturgie vernachlässigt wird, daß spontane Entwicklungen des musikalisch einzelnen entscheidend werden, daß die Sonatenform im 1. Satz als akzidenteller äußerer Umriß zwar erkennbar ist, doch ihrer konstitutiven Kraft beraubt wurde. Im 4. Quartett, stark von Phänomenen der Neuen Sachlichkeit bestimmt, wird das Formschema als indifferent-brauchbares Transportmittel „benutzt“, wie auch anderes, vergleichgültigtes Material verschiedenster Herkunft benutzbar wurde. Gegen die – scheinbare – Entideologisierung dieser Phase werden in den 30er Jahren (von allen Komponisten, polarisiert durch die faschistischen Bewegungen) bewußte Re-Ideologisierungen gesetzt; bei Bartók erscheinen umfassende Synthesebestrebungen, die unterschiedliches semantisches Material in auskalkulierte dramaturgische Gefälle fassen, dabei der humanistischen bürgerlichen Tradition (besonders Beethoven) wie nie zuvor verpflichtet sind. Sonatenformen werden, so im 5. Quartett, nicht schlicht restauriert, sondern es werden – getragen vom Sonatendenken – äquivalente Neuformungen erzielt. Das 6. Quar-

tett schließlich, wie das zweite in einer Phase gesellschaftlich-künstlerischer Ohnmacht und subjektiver Resignation entstandenen, zeigt, daß die Sonatenform-Tradition als ein letzter Halt, als letzte Verklammerungsmöglichkeit von auseinanderbrechendem Einzelnen gesehen wird und dabei selbst brüchig gerät.

Die Arbeit ist als Band 6 der „Berliner musikwissenschaftlichen Arbeiten“ 1974 im Musikverlag Emil Katzbichler erschienen.

SUSANNE VILL: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1974.

Die vorliegende Arbeit richtet sich auf das Interrelationsfeld zwischen Text und Musik im Werk Mahlers. Die Analysen aller Vokalkompositionen sowie die modellhaften Analysen der I.-IV. Symphonien Mahlers, die die immanente Semantisierung sowie die Programme und programmähnlichen Erläuterungen zur Musik einbeziehen, beleuchten den Vermittlungsprozeß zwischen verbalem und musikalischem Material der Komposition. Diese Vermittlung vollzieht sich beim Komponieren in einem intrapsychischen Kommunikationsprozeß von subjektiv und objektiv relevanten „Bedeutungen“, in welchem die Flexibilität der Stimulanten bzw. der äußeren auslösenden Momente den Verlauf der Verarbeitung bestimmt. Als „programmatisches Spektrum“ wird eine um ein Überschneidungsfeld zentrierte Anordnung von Orientierungspunkten, die dem verbalen bzw. dem musikalischen Bereich angehören, bezeichnet. Die Überschneidung von verbalen und musikalischen Kompositionselementen erzeugt jedoch keine inhaltliche Identifizierung, vielmehr entsteht durch die Überlagerung ein beide transzendierender Sinn, der in die übergeordnete Kategorie des ästhetischen Gehalts als Faktor eingeht. Die Komposition von textgebundener oder durch Texte erläuterter Musik vollzieht sich als ein Integrationsprozeß, bei welchem die Verarbeitung nach den im musikalischen Bereich waltenden Gesetzmäßigkeiten an einigen Stellen rückwirkend in die verbale Formulierung eingreift. In diesem „Interaktionsfeld“ zwischen Text – als Gedichtvorlage oder als programmatisch formulierter Vorstellungsinhalt – und Musik wird die Verbalisierung musikalischer Sachverhalte nicht als eine Formalisierung begriffen. Die verbalen „Entsprechungen“ musikalischer Inhalte können, indem sie beim Verlassen des musikalischen Bereichs die ästhetische Konkretion und Differenzierung opfern, keine qualitativen Äquivalente bilden. Gegen eine Diffamierung der Programme als verbalisierte Substrate ästhetisch disparater Inhalte spricht jedoch die eindeutige kommunikative Intention. Mahlers Bemühen um Deutlichkeit erstreckt sich über die Qualität der Artikulation hinaus auch auf die Präzisierung dessen, was inhaltlich „verstanden“ werden soll. Dem historischen Stand des Vermittlungsprozesses zwischen der Musik und der Verbalisierung ihrer Inhalte entsprechend verwendet Mahler verbalisierte und non-verbale Elemente gleichermaßen als Material der Komposition. Das kommunikative Moment des Collagecharakters von Mahlers Stil zeichnet sich u. a. auch darin ab, daß assoziative Anknüpfungspunkte für die Rezeption als musikalische Strukturelemente formal integriert sind.

Gegen eine musikalische Hermeneutik im traditionellen Sinne hebt sich das Konzept der „programmatischen Analysen“ dadurch ab, daß musikalische und verbale Elemente nicht durch Bilder oder Verbalanalogien mehr oder weniger gewaltsam ineinander übergeführt werden, sondern als verschiedene, gleichwertige Aspekte der Sache nebeneinander stehen und dem jeweiligen Sinn einer Stelle entsprechend als hervor- oder zurücktretend erscheinen. In den vorgelegten Analysen geht es nicht darum, im hermeneutischen Sinne verbale „Bedeutungen“ für ein musikalisches Geschehen zu suchen, sondern um jene Gewichtebeziehungen, die sich in der Akzentuierung einzelner „Parameter“ innerhalb des „programmatischen Spektrums“ darstellen.

Dieses „programmatische Spektrum“ umfaßt alle Differenzierungen von den literarischen Anspielungen in den Programmen als einer doppelt verbalen Vermittlung über die Semantisierung der Musik in Zitaten und Leitmotiven bis zu den immanent musikalischen Kategorien: Programme, programmatische Erläuterungen, Exklamationen, Zitate, Leitmotive, Vortragsbezeichnungen, programmatische Instrumentation, tonmalersische Melodik, Tonartensymbolik und musikalischer Formsinn.

Dieser durch seine kommunikationstheoretische Fundierung für die musikalische Analyse neuartige Ansatz erschließt eine Fülle inhaltlich determinierender Details.