

nierung der Geschwitz als Neue Frau im letzten Kapitel wirft die Frauenbewegung der Jahrhundertwende sowie subkulturelle Weiblichkeitsentwürfe von lesbischen Frauen zu leichtfertig in einen Topf mit der medial populären Neuen Frau der 1920er Jahre. Eine umfassendere Analyse verschiedener musikalischer Parameter wird häufig zugunsten eines starken Fokus auf die Verwendung der 12-Ton-Reihen vernachlässigt, was zwar im Hinblick auf die dahinterliegenden Narrative sinnvoll erscheint, gelegentlich aber analytische Leerstellen hinsichtlich der expressiven Qualitäten der Musik zum Vorschein treten lässt. Wenn dos Santos am Ende feststellt, dass Wagner eine besondere Bedeutung für Berg hatte, „in ways we are only now beginning to measure“ (S. 186), so ist zu hoffen, dass seine Monographie ein Anstoß ist für neue Wege, nicht nur der *Lulu*-, sondern der Berg-Forschung insgesamt.

(Januar 2015)

Kordula Knaus

*KONSTANTIN VOIGT: Vers und Atonalität. Verfahren der Textvertonung in den drei atonalen Liedern Arnold Schönbergs und Anton Weberns. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Editions-kollegium: Friedhelm BRUSNIAK, Andreas HAUG, Bernhard JANZ, Ulrich KONRAD, Eckhard ROCH und Elena UNGEHEUER. Tutzing: Hans Schneider 2013. 261 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 3.)*

Konstantin Voigt behandelt in seiner Dissertationsschrift das Spannungsfeld, das sich zwischen den Axiomen von Vers und Atonalität entfaltet. Während der Vers als gebundene Sprache einer Rhythmisierung unterliegt, welche auch die Wiederholung einbezieht, werde die Atonalität im herkömmlichen Sinne als Befreiung von einer ästhetisierenden Formensprache charakterisiert.

Methodisch orientiert sich Voigt an der Verstheorie von Roman Jakobson, um von hier ausgehend exemplarische Analysen vorzunehmen. Den Gegenstand seiner Untersuchung bettet der Autor in eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte ein: Die Beschäftigung mit der Musik Arnold Schönbergs rechtfertigte sich dadurch, dass Schönbergs Werk selbst aus einer geschichtslogischen Folgerichtigkeit begründet wurde. Reinhold Brinkmann habe die Webern-Forschung durch seine analytischen Arbeiten substantiiert – und bedeute eine tatsächliche Auseinandersetzung mit Schönbergs Kompositionen wie seinen zuweilen apologetischen Schriften. Von besonderer Bedeutung ist für Voigt die Dissertationsschrift von Elmar Budde (*Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Anton Webern*, Wiesbaden 1971), da diese erstmalig die von Schönberg behauptete „Prosa-Auflösung der Verse“ (S. 14) kritisch hinterfrage und klare Bezüge zwischen den metrischen Texten in den atonalen Liedern von Schönberg und Webern nachweise.

Schon im ersten Kapitel findet sich eine Beispielanalyse von Schönbergs *Sprich nicht immer von dem Laub* (op. 15,14), in der Voigt die in der Schönberg-Rezeption vielfach behauptete „Prosaauflösung“ als musikhistorisches Narrativ enttarnt. Dass sich die freie Atonalität als „eigenmusikalische Form“ etabliert habe, sieht Voigt, ganz anders als Schönberg seine Leser glauben macht, nicht in Abgrenzung zum Text, sondern in der Nähe vokaler Texturen. Voigt bemerkt die Übertragung des Unbehagens gegen die Wiederholung als Regressionsverdacht gegenüber der Versform. Dabei sei der lyrische Text nicht nur Teil des kompositorischen Prinzips, sondern habe in Hinblick auf die kompositorische Form sogar „tragende“ Funktion (S. 65). Die vermeintliche „Verbiegung der Dichtung“ (S. 41) findet der Autor nicht so sehr in der musikalischen Faktur, als vielmehr in den

Diskursen vor. Voigt stellt jenen Befund plausibel in Zusammenhang mit dem ebenfalls überstrapazierten Begriff des „Formproblems“, der lange Jahrzehnte implizierte, die freie Atonalität sei als Übergang zur Dodekaphonie zu verstehen.

Die in den begrifflichen Koordinaten des „Formproblems“, des „Wiederholungsverbots“ und der „musikalischen Prosa“ stehende Diskrepanz zu den jeweiligen Textvorlagen relativiert Voigt insofern, als er sie als „topische Verallgemeinerung“ (S. 70) entkräftet. Was bedeutet das für die von ihm analysierten Lieder? Es heißt, dass die behauptete Irrelevanz der Versform für die „Formkraft freier Atonalität“ (S. 70) ein Mythos ist. Hellsichtig deckt Voigt unnütze Oppositionen auf, die den Stücken nicht gerecht würden, dafür aber eine Zementierung von Ideologien im Kontext der Wiener Schule bedeuteten.

In einem Kapitel zu „Versvertonung unter den Bedingungen von Tonalität und Takt“ stellt Voigt die Auflösung tonaler Harmonik in Zusammenhang mit dem Zurücktreten der metrischen Qualitäten. Anhand der Analyse von Hugo Wolfs *Auf ein altes Bild* differenziert der Autor die Möglichkeiten der Übersetzbarkeit von Text in musikalische Faktur. Er unterstreicht, dass bei Wolf keine Auflösung des Versmetrums erkennbar werde, sondern vielmehr eine Übertragung der textlichen Akzentabstufung auf musikalische Akzentuierung nachzuvollziehen sei. Die Korrelation von Text und Musik sei bei Wolf folglich als Äquidistanz von metrischer und musikalischer Faktur aufzufassen, wobei Voigt die Palette möglicher Bezugnahmen im Folgenden anhand von verschiedenen Vokalkompositionen durchdekliniert. Mahlers *Urlicht* ist ihm ein Beispiel für eine besonders komplexe Text-Musik-Relation, und anhand von Richard Strauss' *Ich schwebe* macht Voigt einerseits die Parzellierung in Versfußeinheiten, andererseits die Verbindung von Vershebungen und „stär-

ker betonten Zählzeiten“ (S. 99) anschaulich.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Analysen der George-Lieder, nämlich Schönbergs op. 15 und Weberns op. 3 und op. 4. Hier knüpft Voigt insofern an die Schrift von Budde an, als schon dieser aufgezeigt hatte, wie stark Metrum und Syntax die rhythmische Struktur der Komposition beeinflussen. Voigt geht noch weiter, wenn er mit Blick auf Weberns op. 3.1 behauptet, dieser gewinne „die gesamte musikalische Struktur aus dem Gedicht“ (S. 116). Auch Weberns „aperiodische Gliederung“ (S. 125) in op. 3.5 führt Voigt in seiner Analyse auf sprachliche Irregularität in der Gedichtvorlage zurück. Anhand von op. 4.4 und op. 4.5 zeigt Voigt den Zusammenhang von Strophe und melodischer Kadenzfolge auf und veranschaulicht damit, dass die Bezüge auf die Textform sehr weitreichend sind.

Im Unterschied zu Webern, der in seinen Liedern offensichtliche lyrische Parameter aufruft, streicht Voigt in Schönbergs George-Liedern die Pluralität der Verfahren heraus: In Op. 15.6 nehme Schönberg auf ganz unterschiedlichen Ebenen Bezug zum Text, wobei er sowohl auf die Textform als auch auf die Syntax und Semantik in seiner musikalischen Lesart rekurriere. Bereits in op. 15.3 zeige sich, dass Schönberg die bipolare Perspektive des Gedichts anhand von gegensätzlichen musikalischen Prinzipien fortschreibe. Deutlich wird, dass Reim, Metrum und Vokalstruktur der Textvorlagen nicht nur die Zeitstruktur, sondern auch die Tonhöhenorganisation der Kompositionen beeinflussen.

Konstantin Voigt macht in seiner Dissertation deutlich, dass bei den atonalen Liedern der Wiener Schule eine Kongruenz „zwischen Verstyp und Vertonungstyp“ besteht. In Schönbergs George-Vertonung zeigt sich durch den analytischen Zugang, dass die Behauptung, Schönberg habe sich um die poetische Struktur der Gedichtvorlagen bewusst nicht gekümmert, eine

Chimäre ist. Es geht bei Voigt nicht darum, die Fortsetzung eines imitatorischen Text-Musikverhältnisses zu behaupten, sondern zu unterscheiden zwischen Ideologie (in der behaupteten Divergenz zwischen „Gedichtform und dem musikalischen Idiom ihrer Vertonung“, S. 245) und dem musikalischen Material selbst.

So vielfältig und komplex das Verhältnis von Text und Musik auch ist, so gibt es in den atonalen Liedern bei Webern als auch bei Schönberg durchaus positive Bezüge, die keineswegs einen „ästhetischen Makel“ (S. 248) bedeuten. Voigts Arbeit spürt feinsinnig traditionelle Verfahren der Textvertonung auf und macht die zentrale Rolle deutlich, welche die Versvertonungen am „Übergang zur freien Atonalität“ (S. 184) innehaben.

(August 2015)

Friederike Wißmann

*PETER HAWIG: „Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt“. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936). Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2014. 370 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 4.)*

Karl Kraus und Jacques Offenbach – das ist bislang kein Thema gewesen, dem die Forschung, soweit sie sich für Kraus oder Offenbach interessierte, besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Peter Hawigs Untersuchung bezeugt, dass dies ein Versäumnis war.

Im Zuge seiner von ihm inaugurierten „Offenbach-Renaissance“ hat Kraus ab Mitte der 1920er Jahre 14 Werke Offenbachs (von denen Hawig sechs ausführlich behandelt) bearbeitet und öffentlich vorgetragen. Die entscheidende Richtschnur für seine Arbeit war immer die Sicht Offenbachs als eines Musikedramatikers, bei dem Wort und Ton untrennbar verknüpft sind. Es kam bei der Bearbeitung also nicht darauf an, neue sprachliche Werte zu schaffen, son-

dern „nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen“, das heißt, der Musik die Möglichkeit zu geben, sich an und mit dem Text zu entfalten. Mit keinem anderen Bezirk seines „Theaters der Dichtung“, wie er seine ausgebreitete Vortragstätigkeit nannte, die immerhin 700 öffentliche Auftritte mit eigenen und fremden Texten umfasste, hat Kraus so viel Resonanz erfahren wie mit seinem Eintreten für Offenbach, eine Resonanz, die allerdings sowohl in positiver wie negativer Form auftrat. Positiv war zunächst die Tatsache, dass sich deutsche und österreichische Bühnen überhaupt für jene Offenbach-Werke zu interessieren begannen, die abseits der gängigen Werke (und das waren nur wenige) lagen. Ernst Krenek berichtet, dass für kurze Zeit Kraus die „Spur einer Hoffnung“ hatte, einem Sektor seiner ‚Wertwelt‘ weite Resonanz zu verschaffen. So kam es 1931 zu einer Aufführung der *Perichole* in Kraus’ Bearbeitung an der Berliner Staatsoper. Der Berliner Rundfunk war es dann, der ihm die Wortregie bei einem Offenbach-Zyklus von insgesamt zwölf Stücken übertrug, die zwischen 1930 und 1932 gesendet wurden. Dies war für Kraus wohl eine der beglückendsten Bestätigungen; auf die Begeisterung aller Mitwirkenden hat er immer wieder hingewiesen.

Dem stand allerdings entgegen, dass sich vielerorts eine „Offenbach-Renaissance“ begab, die nicht in Kraus’ Sinne sein konnte. Gegen solche „Offenbach-Schändungen“ zog er leidenschaftlich zu Felde. Dass seine eigenen Bearbeitungen und Lesungen dem nicht Einhalt zu gebieten vermochten, erfüllte ihn mit Zorn und Bitterkeit, ja sogar mit dem Gefühl einer Mitschuld, denn er hatte eine ‚denaturierte‘ Theaterwelt ja eigentlich erst auf Offenbach aufmerksam gemacht.

Es blieb ihm „die selbstsüchtige Wonne einer Flucht, die ich mir einmal im Jahr aus eben dieser Trostlosigkeit in einen neuen Offenbach gestatte, den ich – für den eigenen Podiumzweck – jeweils als den alten