

beiten, doch anhand von exemplarischen Aspekten können grundsätzliche Einblicke in Prozesse und Wechselspiele im öffentlichen Diskurs gewonnen werden“ (S. 17). Was allerdings verwundert, ist, dass Forschungsergebnisse zur Musikkritik im 20. Jahrhundert, darunter Spezialstudien zur Kritik der Wiener Schule, übergangen werden.

Wenn man die Quellentexte (Anhang) vor dem Hintergrund der Kritik der Wiener Schule liest, wie sie aus Nachbarländern bekannt ist, wird man entdecken, dass in der Schweiz dieselben Meinungen, Positionen und Debatten vorherrschten wie anderswo. Thematisiert findet man die Befremdlichkeit des Neuen, die Ratlosigkeit der Hörer mit ihren unwillkürlichen oder willentlichen Abwehrreaktionen wie Lachen und Scharren oder Zischen und Pfeifen; hinzu kommen Klagen über Schwer- oder Unverständlichkeit, Langeweile und Monotonie, wenn nicht gar physische Qual. Thematisiert findet man die neuartige Farbigkeit des Klanges oder sensationelle Klangreize und Klangwirkungen, die ungewohnte Abbildlichkeiten wachriefen. Thematisiert findet man schließlich die Deutung von Musik als Widerspiegelung einer als negativ empfundenen Wirklichkeit und nicht zuletzt das Ringen um ein geschichtliches Verständnis, das die bange Frage nach Gegenwart, Aktualität und Zukunft einschloss. Dass in solcher Presselandschaft Schönberg, Berg und Webern bei aller Gemeinsamkeit im Grundsätzlichen ein je verschiedenes Profil erkennen ließen, wird vom Autor erneut bestätigt. – Was bleibt? Hellhörig reagierte die schweizerische Musikkritik auf die gewaltigen Veränderungen von Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende Publikation bietet hierzu einen bemerkenswerten Ausblick.

(März 2012)

Martin Thrun

*RAPHAEL WOEBES: Die Politische Theorie in der Neuen Musik. Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt. München: Wilhelm Fink Verlag 2010. 161 S.*

Anders als es der Titel des Buches von Raphael Woebes vermuten ließe, geht es in diesem nicht darum, eine wie auch immer geartete persönliche Beziehung zwischen Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt oder einen direkten Einfluss der Philosophin auf den Komponisten zu durchleuchten. Anliegen des Autors ist es, aus dem Begriff des „politischen Handelns“ bei Arendt eine „politische Theorie der Ästhetik“ (Kapitel 1.2) abzuleiten, um diese für ein besseres Verständnis der Musik Hartmanns fruchtbar zu machen. Die – angenehm kurze – Studie, Woebes’ Dissertation, ist in vier Hauptkapitel gegliedert, von denen das erste zunächst allgemein dem Begriff des „Politischen“ in der Musikgeschichte nachgeht und von dort aus den theoretischen Zugriff Hannah Arendts erläutert. Die folgenden drei Groß-Abschnitte beschäftigen sich mit dem Komponisten Hartmann und gehen auf dessen „Profil einer ‚Inneren Emigration‘“ (Kapitel 2), die von ihm konzipierte und geleitete Münchner Konzertreihe ‚Musica Viva‘ (Kapitel 3) sowie exemplarisch auf zwei seiner Werke – die Sonate „27. April 1945“ und die Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus Sodom und Gomorrha von Jean Giraudoux – ein (Kapitel 4). Im ersten (Theorie-)Kapitel diskutiert Woebes das (ihm zufolge repräsentative) Politikverständnis einer „bestimmende[n] politischen Gesinnung“ (hier: des Historikers Golo Mann) (S. 7), welche das ‚Deutsche‘ als das ‚Reinmenschliche‘ begreift: „Die hier aufscheinende und unter den psychoanalytischen Voraussetzungen ihrer Entstehung gewiss eigens diskutabile Befindlichkeit“, so Woebes zu Beginn, „kann durchaus für eine von gleichsam ‚doppelmoralischem‘ Denken geprägte Geisteshaltung hinsichtlich der in historisch-begrifflicher Strukturalität zum Wortfeld ‚politische Kunst‘ stets gewärtigen vermeintlichen Undenkbarkeit innerhalb der deutschen Gesellschaft als charakteristisch gelten.“ (S. 7 f.) Satzungenüme

dieser Art durchziehen das gesamte Buch und machen es leider nicht lesbarer; auch Begriffe wie ‚sintemal‘ oder Floskeln wie ‚cum grano salis‘ tauchen immer wieder auf und lassen den Lesefluss mitunter ins Stocken geraten.

Doch davon abgesehen: Woeb's Ausführungen sind durchweg schlüssig und vermitteln einen profunden Einblick in Leben und Werk Karl Amadeus Hartmanns, ohne den politischen und kulturellen Kontext aus dem Blick zu verlieren. Der Anspruch, den prozesshaften Handlungsbegriff Arendts, wonach „der Sinn von Politik die ‚Freiheit‘ sei“ (S. 25), und Hartmanns Ästhetik miteinander in Beziehung zu bringen, ist unmittelbar einleuchtend, zumal hierdurch ein ‚enges‘ Verständnis des Politischen durch ein deutlich erweitertes ersetzt wird: „Die politische Relevanz des Handelns [...] erschließt sich aus seinem [...] Prozesscharakter, aus welchem sich zunächst eine beträchtliche Amplifikation menschlicher Potentialitäten und Kompetenzen begründet“ (S. 29). Auf diese Art und Weise kann musikalisches Handeln generell (und zwar nicht nur dann, wenn es sich programmatisch um einen „politischen Gegenstand“ handelt), als potenziell politisch relevant gelten. Wichtig sei hierbei, so Woeb's, die kompositorische „Erschütterung der eigenen Regeln“ (S. 32). Doch nicht nur Arendt dient dem Autor als Gewährsfrau; herangezogen werden außerdem u. a. Jean-Paul Sartres „Dialektik zwischen Produktions- und Reproduktionsästhetik“ (S. 31) sowie Georg Lukács' Widerspiegelungstheorie (S. 32); Ernst Bloch (S. 30) und Edmund Husserl (S. 32) werden en passant erwähnt.

Wenn Woeb's im ersten Kapitel den (engen und weiteren) Begriff des Politischen in der Musik in aller Kürze von Praetorius über Eduard Krüger, Franz Brendel, Franz Liszt und Wilhelm Heinrich Riehl bis hin zu Hans Heinz Stuckenschmidt, Paul Stefan, Paul Bekker und Carl Dahlhaus nachzeichnet, wobei er Analogien zwischen den Auffassungen über die Jahrhunderte hinweg entdeckt, so ist seinen Ausführungen zwar im Einzelnen zuzustimmen, doch erscheint dieser Überblick allzu cursorisch – zumal der Autor hinsichtlich seiner Schlussfolgerungen vielfach auf Sekundär-

literatur (etwa die einschlägigen Forschungsbeiträge Jürg Stenzls oder Hanns-Werner Heisters) rekurriert. Seinem Fazit ist allerdings nichts hinzuzufügen: Wenn von Musik und Politik die Rede ist, dürfe der Politikbegriff keineswegs „inhaltlich allzu kontingentiert [sic]“ oder „zu eindimensional akzentuiert“ werden (S. 24), denn es gehe um die „konkret-immanente Utopie einer Nicht-Identität“ (S. 33).

In den folgenden Kapiteln zu Karl Amadeus Hartmann wird durchleuchtet, wie sich die „innere Emigration“ des Komponisten in den 1930er und beginnenden 1940er Jahren genau gestaltete, wie dessen Verhältnis zu Hermann Scherchen, Anton Webern und (nach 1949) der DDR beschaffen war (die Rede ist von „wechselseitige[n] Ambivalenzerscheinungen“ [S. 74]); generell, so Woeb's, dürfe man sich nicht auf die NS-Zeit beschränken, wolle man Hartmanns künstlerischem wie biografischem Profil gerecht werden (S. 77). Parallelen zwischen Arendt und Hartmann macht der Autor insbesondere in beider „utopischem Konzept“ aus: So lasse sich auch die 1938 zerschlagene Widerstandsgruppierung ‚Neu Beginnen‘, der Hartmann angehörte, mit dem Konzept der „Natalität“ der Philosophin in Verbindung bringen (S. 62); die ‚Musica Viva‘ sei vom „politischen Handlungskriterium im Sinne Arendts“ getragen (S. 108) und kompositorisch verfolge Hartmann mit seinem Hang zur symphonischen Anlage eine Art „interiorisierte Utopie“ (S. 70).

Schlüssig sind die Analysen der beiden Werke im letzten Kapitel – wenngleich der Autor insbesondere mit Blick auf die zweite Klaviersonate auf bereits vorliegende Arbeiten (z. B. jene von Hanns-Werner Heister) zurückgreifen kann: Es handele sich bei letzterer um die „Bewahrung der emotionalen Spuren von Trauer und Schrecken“ (S. 129); das „private Moment der Trauer wandelt sich [...] zum politischen.“ (S. 124) Immer wieder – angesichts der musikästhetischen Gratwanderung vielleicht zu oft – betont Woeb's, dass Hartmann keine „Programm Musik“ intendiert habe (z. B. S. 135), und möglicherweise sitzt er hierbei dem (deutschen) Vorurteil der ‚absoluten Mu-

sik' auf. Darin, dass die Musik Hartmanns gleichsam gegen ihren Willen „neutralisiert“ werde, wenn man sie isoliert aufführe, muss man dem Autor allerdings ohne Vorbehalt recht geben. Es gelte mithin, sie „atmen“ zu lassen, indem sie in reguläre Konzertprogramme integriert werde – allerdings lässt Woebis (in kulturkritischer Manier) offen, ob sie „in Zeiten permanenter massenmedialer Vergewaltigung der Privatsphäre“ (S. 82) heutzutage überhaupt eine Chance habe. Nach der anregenden Lektüre des Büchleins bleibt zu hoffen, dass dem so ist.

(Januar 2012)

Nina Noeske

*Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Bilder und Texte zusammengestellt und hrsg. von Martin ELSTE. Mainz: Schott Music 2010. 240 S., Abb.*

Zunächst als ein ‚Begleitbuch‘ zur gleichnamigen Sonderausstellung im Berliner Musikinstrumenten-Museum (12. 11. 2009 bis 18. 02. 2012) konzipiert und damit dem Genre des kommentierten Ausstellungskatalogs nahestehend, gewinnt diese Monografie geradezu in einer Umkehrung der Verhältnisse zwischen Abbildungen und Texten ihre dokumentarisch wie rezeptionsgeschichtlich beachtlichen Qualitäten: Schriftliche Beiträge von und über Wanda Landowska sowie Gespräche mit ihr und über sie erscheinen trotz durchgehend großformatiger und qualitativ höchstwertiger Illustrationen mindestens gleichberechtigt, obwohl nur die rot gefärbten Trennseiten der Kapitelgliederung auf Bilder verzichten, um die Aura ausgewählter Zitate zu Geltung und Andacht zu bringen. Selbst im Anhang wird eine 18seitige Zeittafel noch ebenso durch passendes Bildmaterial flankiert wie Saad Nasirs und Martin Elstes leider nicht chronologisch, sondern nach Komponisten geordnete *Diskografie der Erstveröffentlichungen* (alles Weitere wäre angesichts der Wiederveröffentlichungsflut im CD-Zeitalter eine Herkulesaufgabe) durch vielfältige Cover-Art, welche zudem Einsichten in optische Moden und

Methoden der Tonträger-Distribution zu geben vermag. Hilfreich sind die Text- und Bildnachweise sowie ein Namensregister, so dass der Verzicht auf ein eigenständiges Literaturverzeichnis dort durch Querrecherchen kompensiert werden kann.

Autobiografische Zeugnisse bilden hauptsächlich die ersten beiden Abschnitte: Zwei längeren Erinnerungstexten Landowskas, deren Anekdoten gespickt sind mit ästhetischen und didaktischen Überzeugungen, folgt eine kleine Sammlung von Briefen, welche den Aufbau des Cembalo-Imperiums Landowskas pointiert zu illustrieren vermögen. Karrierefördernde Funktionen ihres Ehemanns Henri Lew(-Landowski) und des Pariser Agenten Gabriel Austruc für Landowskas Karriereanfänge werden – im Sinne eines von Elste im Vorwort kurz erwähnten Beitrags von Annet Fauser (Creating Madame Landowska, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, Vol. 10, 2006, S. 1–23) – implizit deutlich. Ein besonderes Lob gebührt hier bereits den erläuternden und oft weitere Quellen anführenden Fußnoten sowie den gleicher Art informativen Bildkommentaren.

Im Zusammenspiel von Textebenen und Bilddokumenten, das größtenteils sehr übersichtlich gelungen ist, zeigen sich auch die Vorzüge einer Verschränkung von literarischen und visuellen Inhalten: Gerade die riesige Auswahl an Porträts der Landowska in allen Lebensaltern und Lebenslagen (besonders ‚bei der Arbeit‘ am Cembalo oder auch Klavier) weist auf eine Kunst auch der öffentlichen Selbststilisierung hin, welche zweifellos essenziell zum Medienphänomen Landowska gehört (Conny Restle weist in ihrem Vorwort *Ba-chantin aus Leidenschaft* bereits darauf hin). Auch Tolstoi, Rodin und Albert Schweitzer geraten als werbewirksame Ikonen vielfach in das Bild und in weitere schriftliche Beiträge der schönen jungen Propagandistin des alten Instruments. Letztlich steht für den Leser und Betrachter die Strahlkraft einer fotografisch hergestellten Aura der Musizierenden – insbesondere über die mehrfach in Wort und Bild hervorgehobene gleichzeitige Nutzung beider Cembalo-Manuale als Vorzug gegen-