

der Symphonik wurde ihm die bedeutende Rolle als „Begründer der neuen Symphonie“ zugeschrieben, und seine E-Dur-Symphonie als ein die Originalität Mahlers in Frage stellendes Werk interpretiert, da einige als innovativ geltende Merkmale Mahler'scher Symphonien bereits vorweggenommen seien (*Musik-Konzepte* 103/104, 1999). Die E-Dur-Symphonie wurde daraufhin mehrere Male eingespielt, und auch von weiteren Kompositionen stehen Aufnahmen zur Verfügung. So war es nicht nur gerechtfertigt, sondern dringend notwendig, eine ausführlichere Arbeit über den Komponisten zu verfassen, die Biografie und Werk gleichermaßen einbezieht. Schmidt behandelt Rotts Œuvre jedoch nicht primär im Blick auf Gustav Mahlers Symphonien, sondern arbeitet insbesondere die Einflüsse seiner Vorbilder auf breiter Werkbasis heraus. Ziel der Arbeit ist einerseits, zu einer Rehabilitation von Rotts Œuvre beizutragen, unter denen einige „ohne Zweifel ein außerordentlich hohes kompositorisches Niveau erreichen“; Rott hatte drei Jahre vor seinem frühen Tod im Alter von 26 Jahren immerhin ein Staatsstipendium zur Förderung seiner kompositorischen Arbeiten erhalten. Andererseits sollte am Beispiel der „gescheiterten“ Kompositionen ein Beitrag „zu den künstlerischen Fragestellungen und ästhetischen Problemen“ von Komponisten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts geleistet werden, wie sie an den Werken von „Heldenfiguren“ der Kompositionsgeschichte nicht ersichtlich seien. Die symphoniegeschichtliche Bedeutung Rotts wird also gegenüber der oben genannten Literatur relativiert.

Den ersten Teil der Arbeit bildet eine umfangreiche Biografie, die nicht nur im Blick auf Rotts Werdegang, sondern auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht interessant ist. Der Autor hat hier in kritischer Auseinandersetzung mit den in den 1950er Jahren publizierten und vor einigen Jahren wieder aufgegriffenen Schriften von Maja Loehr, Tochter des ebenfalls mit Mahler und Rott befreundeten Friedrich Löhr, die die Dokumente aus dem Nachlass ihres Vaters verarbeitete, sowie auf der Basis zahlreicher weiterer Quellen und Sekundärliteratur die Biografie erstmals umfassend

aufbereitet; bislang unveröffentlichte Dokumente, die im Anhang gebracht werden, ergänzen die Darstellung. In einem zweiten Teil erfolgt eine eingehende Besprechung der Werke Rotts, die zum Teil sehr ins Detail geht und die Vorbilder sowie den historischen Standort der einzelnen Kompositionen herausstellt, in Schlussabschnitten jedoch die wesentlichen Kriterien abschließend zusammenfasst. Eine besonders eingehende Behandlung kommt der E-Dur-Symphonie zu; Schmidt verweist hier auf besonders zahlreiche Vorbilder und Themenverwandtschaften mit damals viel gespieltem Repertoire, betont jedoch gleichfalls die – unbestreitbare – Originalität der Komposition. Wenn auch die Ähnlichkeit zu Gustav Mahler in der Literatur bereits ausführlich behandelt wurde und Schmidt den Zusammenhang mit der Tradition betont, so vermisst man hier doch eine Stellungnahme oder wenigstens eine Zusammenfassung der kompositionsgeschichtlich relevanten Problematik. Auch in der abschließenden Zusammenfassung des ganzen Bandes hätte diese Problematik ausführlicher ausdiskutiert werden können. Insgesamt handelt es sich bei der Dissertation über Hans Rott um ein umfassendes, auf ausführlichen Recherchen und Analysen beruhendes Standardwerk zum Komponisten und zur kompositorischen Praxis des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, das jeder musikwissenschaftlichen Bibliothek zur Anschaffung empfohlen werden kann.

(Dezember 2011)

Elisabeth Schmierer

*GOTTFRIED EBERLE: Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010. 214 S., Abb., Nbsp.*

*MIRIAM WEISS: „To make a lady out of jazz“. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 458 S., Abb., Nbsp.*

Sucht man nach Gemeinsamkeiten der vorliegenden Publikationen, so findet man sie rasch in dem Anspruch, Erwin Schulhoffs Musik als Bereicherung der Musikgeschichte dar-

stellen zu wollen. Entsprechend dieser Zielsetzung nutzen beide Autoren unterschiedliche Möglichkeiten, um die Besonderheiten und stilistischen Eigentümlichkeiten ihres Untersuchungsgegenstands zu verdeutlichen und historisch einzuordnen. Als „Vielsprachigen“ bezeichnet Gottfried Eberle den Komponisten und legt dies in einer werkmonografischen Studie zu Schulhoffs Klaviermusik dar. Sein Ausgangspunkt ist eine biografische Skizze, die sich zunächst dem Pianisten Schulhoff zuwendet und aus dieser Perspektive die Einflüsse und stilistischen Prägungen seiner Arbeit benennt. Die Wendigkeit und Vielseitigkeit, die Schulhoff als Interpret an den Tag legt – so der Tenor von Eberles Argumentation –, spiegelt sich letzten Endes auch in den vielen Facetten der Kompositionen für Klavier. Die Ausführungen hierzu sind knapp, aber präzise, immer getragen von dem Wunsch, das Außerordentliche von Schulhoffs Schaffen hervorzuheben, um dem Leser dadurch das pianistische Schaffen in seiner Vielfalt näher zu bringen. Man merkt der Darstellung durchweg an, dass sie von einem erfahrenen Autor stammt, der sich auf das Wesentliche zu beschränken versteht, ohne den Text mit unnötigen Details zu überfrachten. Die Anlage des Hauptteils mit seinen kapitelweisen Einlassungen auf die Einzelwerke, beginnend mit Variationen und Fuge über ein dorisches Thema von 1913, ermöglicht es zudem, das Buch als Nachschlagewerk zu benutzen, was in Zukunft auch Musikern einen leichteren Zugang zu den dargestellten Kompositionen ermöglichen dürfte.

Dass Eberle dort, wo es ihm geboten scheint, auch weiter ausholt – beispielsweise wenn er bei Besprechung der *Fünf Grottesken für Klavier* (1917) eine kurze Geschichte des Grottesken in der Musik einflicht –, fördert das Verständnis der Kompositionen und zeigt, wie sich Schulhoffs Arbeit aus bestimmten Vorstellungen speist, diese aber zugleich auch immer zu überschreiten sucht. Wie hier bemüht sich der Autor generell darum, seine Argumentation an die Darstellung tradierter Ausdrucksformen anzubinden, um dann die Individualität von Schulhoffs kompositorischen wie pianistischen Lösungen umso stärker herausarbeiten zu kön-

nen. Exemplarisch geschieht dies etwa in Bezug auf die *Cinq Etudes de Jazz* aus dem Jahr 1926 (S. 159–179), die von Eberle sorgfältig befragt werden, wobei Schulhoffs Jazzbegriff dieser Zeit vor allem anhand der Konnotationen eingekreist wird, die sich über die Widmungsträger der einzelnen Stücke eröffnen. Wie hier bewegt sich Eberle bei seinen Ausführungen generell eng am Notentext entlang, um die wichtigsten Aspekte der thematisierten Werke vorzustellen. Dabei bleiben seine Beobachtungen weitgehend nüchtern und halten sich an das Sichtbare der Notate, ohne sich in überflüssige hermeneutische Ausflüge zu versteigen. Es spricht zudem für die Darstellung, dass sich der Autor schrittweise den Problemstellungen nähert und trotz des einführenden Charakters immer ein hohes Reflexionsniveau wahrt, wodurch er sowohl Verständnis für die Besonderheiten der jeweiligen kompositorischen Lösungen als auch Neugier für die Musik selbst und ihre mitunter extravaganter harmonisch-melodischen Lösungen wecken kann.

Allerdings sind mitunter auch Ausrutscher zu konstatieren, bei denen Eberle ein wenig über das Ziel hinausschießt, indem er etwa als auktorialer Erzähler auftritt (vgl. S. 47: „Das ist durchaus vom Elan eines Richard Strauss und muss diesem gefallen haben.“) oder sich in eine unspezifische und fragwürdige Bestimmung von „musikalischem Jugendstil“ verirrt, wenn er beobachtet, dass „zwei bizarr geformte Girlanden [...] zum Seitenthema kontrapunktiert“ sind (S. 48). Gelegentlich ergeht er sich aber auch in eher bedenklichen Vergleichen: Wenn er beispielsweise im Kontext mit dem berühmten Pausensatz „In futurum“ aus den *Fünf Pittoresken* (1919) einen direkten Vergleich mit John Cage anstrebt und auf die „Aleatorik der sechziger Jahre“ verweist (S. 94), offenbart die unterschiedslose Gleichsetzung von Cages Konzept von „indeterminacy“ mit der Aleatorik doch eine recht diffuse Vorstellung vom Charakter beider Phänomene. Dass Eberle zudem in Bezug auf die *Elf Inventionen* für Klavier (1921) angesichts von „spitzen Tonrepetitionen, die wie Vogelrufe klingen“, gar von einer „frühen Vorausnahme von Messiaen“ (S. 126) spricht und an anderen Stellen

die von Schulhoff benutzten modalen Skalen mit Bezug auf Messiaens System der Modi bestimmt (vgl. etwa S. 187), ist gleichfalls haltlos, weil hierdurch Zusammenhänge angedeutet werden, die historisch gesehen keinerlei Bestand haben und zudem ohne jeglichen Mehrwert für die Ausführungen bleiben.

Ein Vergleich von Eberles Studie mit der umfangreichen Untersuchung von Miriam Weiss ist insofern schwierig, als beide Bücher nicht nur thematisch unterschiedlich gelagert sind, sondern darüber hinaus als Werkmonografie einerseits und als Dissertation andererseits funktional unterschiedliche Bestimmungen erfüllen. Eberle vermag zwar insgesamt einen genauen Überblick über die kompositorische Entwicklung von Schulhoffs Klaviermusik zu geben, doch geht sein Blick naturgemäß nicht über diese Werkgruppe hinaus. Insofern muss sein Buch mit dem Wissen darum gelesen werden, dass zwischenzeitlich auch andere Entwicklungen im Œuvre des Komponisten zu beobachten sind. Genau dies leistet Weiss, indem sie den Blick weit über die Klaviermusik hinaus richtet und zeigt, wie sich bei Schulhoff der Jazz – so etwa in der Oper *Flammen* (1923–32) oder dem Oratorium *H.M.S. Royal Oak* (1930) – den unterschiedlichsten musikalischen Kontexten und Gattungen anpasst, wie er jeweils musikalisch verwandelt wird und welche Klischees und Assoziationen dabei von Fall zu Fall mit ihm verknüpft sind. Grundlage der Ausführungen ist eine detailgenaue und in ihren Einzelheiten sehr gut nachvollziehbare analytische Betrachtung einer repräsentativen Auswahl aus Schulhoffs jazzinspirierter Musik, was die Bemühungen der Autorin unterstützt, die unterschiedlichen Bedeutungsfacetten des Jazz – seinen Einsatz vom dadaistischen und politischen Protestsymbol als Mittel der Provokation bis hin zu einem als salonfähig erachteten „Kunst-Jazz“ – ganz gezielt zu beleuchten. Dabei gelangt Weiss zu einer Bestimmung, die Eberles im Titel seiner Arbeit festgeschriebenen Bild vom „Vielsprachigen“ ähnelt: dass nämlich Schulhoff „die Vielfalt zu seinem ästhetischen Programm“ erhebt, was ihn auch davon abhalte, ein „musikalischer Dogmatiker“ zu sein (S. 15).

Einen besonderen Vorsprung verschafft sich Weiss dadurch, dass sie ihre Ausführungen vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand Jazz und der Diskussion seiner Rezeption während der 1920er Jahre in Deutschland ansiedelt und in diesem Zusammenhang einigen Fragestellungen nachgeht, die Eberle lediglich anreißt. Dies führt letzten Endes dazu, dass die Autorin den Rhythmus als zentralen Ausgangspunkt von Schulhoffs Jazzrezeption erkennt und überhaupt der rhythmischen Komponente auch dort einen starken Einfluss zuweist, „wo von Jazz erst einmal nicht die Rede ist“ (S. 18), wie beispielsweise in dem Ballettmysterium *Ogelala* (1920), das eine Sequenz nur für Schlaginstrumente enthält. Gerade hieran wird deutlich, dass Schulhoffs Ansatz umfassender gedacht werden muss und das Interesse am Jazz nur ein Element ist, das – freilich auf hervorstechende Weise – sein Schaffen bestimmt und beispielsweise mit seinem Interesse an folkloristischen Fragestellungen korrespondiert. Darüber hinaus arbeitet Weiss aber auch die Einflüsse, denen sie Schulhoff ausgesetzt sieht, mit bewundernswerter Konsequenz heraus und zeigt, wie im Denken des Komponisten gedankliche Bezüge auf Expressionismus einerseits und Dadaismus (und damit auch Jazz) andererseits in komplexer Weise ineinandergreifen, obgleich sie sich von ihrem theoretischen und/oder ästhetischen Anspruch her zu widersprechen scheinen.

Dass der Band auch jenseits der Beschäftigung mit Schulhoff sehr lesenswert und für die Forschung aufschlussreich ist, belegen die einleitenden Kapitel, die eine genaue Auseinandersetzung mit dem „Forschungsgegenstand Jazz“ beinhalten und der Frage nachgehen, warum er – im Sinn einer Projektionsfläche für bestimmte Klischees, die sich argumentativ gegen die europäische Musik richteten – als neue musikalische Anregung für die Kunstmusik verstanden wurde. Hier sind die Problematik der musikwissenschaftlichen Annäherung, die terminologische Unschärfe der verwendeten Begriffe, aber auch die Deutungs- und Umgangsmöglichkeiten mit einer als „Idiom“ verstandenen Musizierart und dem damit verbun-

denen „musikalischen Transkulturationsprozess“ (S. 23) sehr genau umrissen und in ihren Grundproblemen auf den Punkt gebracht.

Aufschlussreich ist es schließlich, beide Bücher dort miteinander zu vergleichen, wo sich ihre Autoren auf identische Werke fokussieren. Dabei werden nicht nur kleinere Schwächen in Eberles Buch stärker sichtbar, so etwa der Umstand, dass trotz der Bemühungen des Autors die schwierige Frage nach den Eigenarten von Schulhoffs Jazzbegriff nur unbefriedigend beantwortet wird. Diesbezüglich lässt Weiss nicht nur wesentlich mehr Initiative erkennen, sondern wartet auch mit echten, aus verschiedenen argumentativen Kontexten heraus begründeten Deutungsvorschlägen auf. Darüber hinaus geht sie generell stärker in die Tiefe, indem sie nach kulturgeschichtlichen Entsprechungen zu den besprochenen Phänomenen sucht, so wenn sie beispielsweise die *Fünf Grottesken* von den existenziellen Krisenerfahrungen der damaligen Zeit her betrachtet und sie nicht vom Pittoresken her zu bestimmten versucht, wie Eberle dies tut. Gerade in Bezug auf diese Stücke arbeitet sie zudem Schulhoffs Beziehung zu Max Reger, die für Eberle eher eine Marginalie bleibt, anhand analytischer, insbesondere rhythmischer Details heraus. Durch einen solchen Zugriff auf ihren Gegenstand gelingt es der Autorin im Verlauf ihrer Studie aber auch, eine Konstante innerhalb von Schulhoffs Bezügen auf Phänomene aus Musik, Kunst oder Gesellschaft zu benennen – ein Element, das im Grunde konsequent auf die nachmalige Abkehr vom Jazz in den 1930er Jahren zugunsten einer primär politisch verstandenen Ausrichtung musikalischer Aktivitäten hinausläuft.

(Dezember 2011)

Stefan Drees

*Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IX: Schriften. Band 4.1: Briefe 1907–1943. Hrsg. von Jürgen SCHEBERA und Maren KÖSTER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2010. XXVII, 532 S., Abb.*

„Hanns Eisler war kein systematischer Briefschreiber“ – wer seine Einleitung so beginnt

wie die Herausgeber des nun vorliegenden ersten Bandes der Briefedition innerhalb der *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, der dämpft Erwartungen und bestätigt sie zugleich. Tatsächlich entfaltet sich hier kein biografisches Panorama; dagegen steht schon die geringe Überlieferungsdichte der Korrespondenz, die erst ab den späten dreißiger Jahren signifikant zunimmt. Andererseits bieten sich bei der Lektüre immer wieder punktuelle Neuansichten dieses Lebens, die zu Ergänzungen und Differenzierungen der zu ideologischer Homogenisierung neigenden Eisler-Biografie einladen. Wenn Eisler beispielsweise George Grosz („ein ganz abscheulicher, platter Spießbürger“, S. 100) und den zuvor noch hochgelobten Joris Ivens („ein dreckiger Konjunkturmännchen“, S. 101) ziemlich rüde abqualifiziert oder Erwin Piscator im Zusammenhang mit der Ersten Arbeitermusikolympiade von 1935 „Leichtfertigkeit, Vereinsmeierei und metaphysische Konzeptionen“ vorwirft (ebd.), wird deutlich, dass der Kreis revolutionärer Künstler weit mehr von ästhetischen und weltanschaulichen Verwerfungen durchzogen war, als eine an seinem Zentralgestirn Brecht ausgerichtete Perspektive erkennen lässt. Brechts Dominanz indessen steht auch für Eisler außer Frage. Seine Briefe an den Dichter und binnen kurzem auch Duzfreund geben sich bei aller Lockerheit im Ton ebenso bereitwillig unterordnend wie die an den Lehrer Schönberg (vgl. z. B. S. 74 f.).

Die Ausgabe trennt nicht nach Korrespondenzpartnern, sondern vereinigt alle Briefe und briefähnlichen Mitteilungen in chronologischer Reihenfolge. Einige scheinen indes zu fehlen, so der in einer früheren Publikation des Herausgebers (Jürgen Schebera: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz u. a. 1998, S. 109) teilweise zitierte Brief Eislers an Hedi Gutmann vom 12. Februar 1933. Warum er nicht aufgenommen wurde, ist nicht klar; immerhin kann er, wie auch andere eventuell noch auftauchende Quellen, im geplanten Addenda-Teil der Ausgabe nachgeliefert werden.

Der umfang- und kenntnisreiche Kommentarteil des Bandes erweist sich als ausgesprochen hilfreich. Neben dem Personen- wäre al-