

kal- und Bühnenwerk Furrers gehört. Sein gewichtiges Interesse für das Musiktheater erklärt der Komponist damit, dass es sich als „Raum der Imagination“ zeige, der sich an den Grenzen von Klang und Wort öffne (vgl. S. 218).

In seiner chronologischen Betrachtung des von ihm in vier Zeitabschnitte geteilten Werks Furrers schafft Ender eine Art „Materialkatalog“, in dem seine gründlichen Kenntnisse der einzelnen Stücke ersichtlich werden. Die Kontroverse zwischen der vertikalen (thematischen) und linearen (chronologischen) Perspektive bereitet jedoch einige Probleme. Erstens erwirkt diese statistische Analyse aufgrund der Ganzheit von Kompositionsverfahren und stilistischen Merkmalen unvermeidliche inhaltliche und verbale Wiederholungen. Zweitens beziehen sich die interessanten Ideen nur auf exemplarisch betrachtete Werke aus einer konkreten Evolutionsphase des Schaffens von Furrer. So versinken bedeutende, den Gesamtstil betreffende Beobachtungen in den sehr detaillierten, ausführlichen Werkbeschreibungen. Beispielsweise bezieht sich Enders plausible Idee, den Topos des „Scheiterns“ mit der Brüchigkeit der Form zu verbinden (S. 141) nicht nur auf ein Werk (*still*), sondern ist für das ganze Schaffen Furrers prägend. Schlüssig sind auch die Beobachtungen über den perspektivischen Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund (*nuun*, S. 117) sowie zwischen Reduktion und Dichte, und über das Verfahren von „Verdoppeln-Verzehren“, die Idee des „Filters“, die „Prozesse der Schattierungen zwischen Ton und Geräusch“, die „freigesetzten Resonanzspektren“ und die ineinander übergehenden „klaren und verschwommenen Strukturen“.

Die in den einzelnen Kapiteln zerstreuten Ideen hätten eine optimale Wirkung, wenn sie eine Zusammenfassung im abschließenden siebten Kapitel gefunden hätten. Das tiefgreifende Gespräch mit dem Komponisten kann nur teilweise diese Lücke füllen, denn auf viele Fragen antwortet Furrer kon-

trovers, seiner eigenen Ästhetik folgend. Das ist aber gerade das Spannende dabei: In der Auseinandersetzung zwischen dem Blickwinkel eines Komponisten und einer musikwissenschaftlichen Reflexion offenbart sich das Wesen der Musik selbst.

(Mai 2016)

Maria Kostakeva

*Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945.* Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2013. 608 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Band 1.)

In dem vorliegenden Band finden sich insgesamt 32 Beiträge verschiedener Symposien, die in Wien, New York und México stattfanden und mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten aus verschiedenen Blickwinkeln Schicksale österreichischer Musikschaffender, Institutionen und Klangkörper während der Zeit des Austrofaschismus und der anschließenden nationalsozialistischen Herrschaft betrachten. Innerhalb des Buches wechseln sich überblickshafte Beiträge mit Detaildarstellungen, Betrachtungen von Einzelschicksalen und Zeitzeugenberichte ab.

Zunächst werden die für die Musikerinnen und Musiker bedeutsamen historischen Ereignisse vom Verbot der Sozialdemokratischen Partei Österreichs im Februar 1934 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im April 1945 dargestellt. Sodann werden das ambivalente Verhältnis Arnold Schönbergs und die Position Anton Weberns zur Arbeitermusikbewegung beleuchtet. Während Schönberg sich deren politischen Idealen zunächst zu- und danach konsequent abwandte, bleibt Weberns Position weniger eindeutig. Anschließend werden die Auswirkungen des Austrofaschismus auf die Arbeitersänger von der 1934 erfolgten Zerschlagung der Arbeitersängerbünde bis zu deren Neubeginn 1945 dargelegt.

Das Schicksal „linker“ österreichischer Musikschafter steht nun im Mittelpunkt, von denen viele, die zuvor in Deutschland tätig waren, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in ihre österreichische Heimat zurückkehrten. Sie fanden dort nur unzureichende Arbeitsmöglichkeiten vor, da es in Österreich nur wenig Vakanzen, viele Rückkehrer gab. Nach den Verboten der Kommunistischen und der Sozialdemokratischen Partei Österreichs sowie den Februarrunruhen 1934 setzte eine zweite Flüchtlingswelle ein, die viele „linke“ Musiker aus der Heimat in andere Länder trieb.

Eine Fallstudie über Ernst Kreneks sich wandelnde Position zur Kulturpolitik des Ständestaats sowie ein Beitrag über das Verständnis der Nationalsozialisten von der Musik der Wiener Schule schließen sich an.

Neben Personen waren auch Institutionen von den politischen Umwälzungen betroffen, so wurde die Wiener Staatsakademie unter der nationalsozialistischen Herrschaft zur Reichshochschule, die österreichische Verwertungsgesellschaft AKM wurde der STAGMA angeschlossen, und die Urheberrechte wurden kurzerhand „arisiert“. Im Beitrag „Die emigrierte Staatsoper und Wiener Philharmoniker“ werden u. a. die ab 1938 erfolgten personellen Veränderungen dieser Ensembles dokumentiert.

Zwei Zeitzeugenberichten über das Singen in der NS-Zeit sowie über Linz im Nationalsozialismus schließt sich ein Bericht über Schüler der Zweiten Wiener Schule in NS-Deutschland an, in dem insbesondere die Lebenswege von Schönbergs „Berliner Schüler[n]“ nachgezeichnet werden.

Die musikwissenschaftliche Exilforschung, ihre bisherige Entwicklung und weitere Zielsetzung ist Gegenstand zweier Referate, in denen divergierende Positionen vertreten werden. An anderer Stelle wird die Forderung gestellt, auch die Vorgeschichte und die Nachwirkung der Flucht mit in die Exilforschung einzubeziehen. Auch der bislang zu wenig erforschten Vertreibung der

„Leichten Muse“ ist ein Beitrag gewidmet, in dem die Schicksale einiger der prominentesten Vertreter dieser musikalischen Richtung nachgezeichnet werden, darunter Paul Abraham, Hermann Leopoldi, Oscar Straus und Leo Ascher.

Beim Blick auf die Exilländer gibt es drei Schwerpunkte, die jeweils mit mehreren Beiträgen bedacht wurden: Großbritannien, die USA und Lateinamerika. Hier werden Einzelschicksale – darunter nicht nur Arnold Schönberg (dem drei Beiträge gewidmet sind), Eric Zeisl, Egon Wellesz oder Marcel Rubin, sondern auch Kurt Roger, Peter Stadlen oder Ernst Kanitz – ebenso thematisiert wie beispielsweise die Rolle der Emigranten im britischen Verlagswesen und Konzertleben. Darüber hinaus gibt es u. a. Beiträge zur Kleinkunst und über den Alltag österreichischer Musiker im lateinamerikanischen Exil. Den Abschluss des Bandes bilden zwei Beiträge, die Musik im Konzentrationslager – die Musik der Avantgarde und das Vokalschaffen Viktor Ullmanns in Theresienstadt – thematisieren.

Die Lebenserinnerungen von Erwin Steins Tochter stehen am Anfang der Beiträge über das Exil in Großbritannien. „Become Englishmen!“ widmet sich musikschaftern, österreichischen Flüchtlingen. Vielen von ihnen wurde aufgrund restriktiver Bestimmungen der englischen Musikergewerkschaft nicht erlaubt, in ihrem bisherigen Beruf tätig zu werden, so dass nicht wenige von ihnen ihren Lebensunterhalt als Diensthelfer, Krankenpfleger o. ä. bestreiten mussten oder vom Einkommen ihrer Partner abhängig wurden.

Diejenigen, die aus Österreich fliehen konnten, waren nicht nur mit einer fremden Sprache konfrontiert, sondern massiv vom Problem der Dislokation betroffen. Ihr Vorleben wurde quasi nichtig und führte zu manchen Brüchen in den Biographien. Jüngeren Geflohenen gelang die Assimilation im neuen Kulturkreis oftmals leichter als Älteren. Und auch die Sprachschwierigkeiten

trafen die Exilanten unterschiedlich hart. „Für die mit Sprache Arbeitenden – insbesondere für jene, welche die Vieldeutigkeit des Deutschen, die Doppelbödigkeit und den Wortwitz ihrer Muttersprache zur Basis und Inspirationsquelle ihrer beredten Kunst machten, geriet das Exil gewissermaßen zur mehrfachen Vertreibung: nicht nur mußte man eine neue Gebrauchssprache erlernen, mehr noch litten die meisten unter dem qualitativen Verlust ihrer sprach-künstlerischen Gestaltungsfähigkeit. Das Absinken unter das in der Muttersprache gewohnte Sprachniveau ging vielfach einher mit einer Nivellierung des bisherigen kulturellen und gesellschaftlichen Niveaus.“ (S. 439.) Auch die kulturellen Unterschiede bedeuteten für manche Exilanten einen Schock, denn je „größer der Kulturunterschied zum Asylland, desto stärker manifestierte sich auch die Ausgrenzung gegenüber der Gesellschaft“ (S. 556.).

Ein weiteres Thema, das aufgegriffen wird, ist die Remigration. Es gab Remigranten, die nach ihrer Rückkehr desillusioniert waren: So zeigte sich Erich Wolfgang Korngold bei Besuchen in der Heimat „tief enttäuscht darüber, mit welcher Kälte er in Wien begrüßt wurde“ (S. 289), und auch Marcel Rubin, der auf Initiative von Friedrich Wildgans aus México nach Wien zurückkehrte, konnte „erst nach vielen Jahren an die Erfolge der Zeit vor seiner Flucht anknüpfen“ (S. 289). Daneben gab es aber auch Exilanten wie Stadlen und Roger, die der Einladung, aus Großbritannien nach Österreich zurückzukehren, nicht folgten, „weil sie sich in ihrer neuen Heimat eine Berufslaufbahn geschaffen hatten, die ihnen mehr Möglichkeiten bot als das Leben im Nachkriegs-Österreich hätte bieten können“ (S. 413).

Der opulente Band enthält eine Fülle wichtiger Beiträge zum Schicksal österreichischer Musikschaffender während der Zeit des Austrofaschismus, der NS-Herrschaft, im Exil und in Konzentrationslagern. Die im Buch umrissenen Themengebiete werden

aus verschiedensten Blickwinkeln betrachtet und stellen eine willkommene Ergänzung der vorhandenen Literatur dar.

(November 2016)

Nicole Ristow

*JULIA GLÄNZEL: Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption. Hofheim: Wolke Verlag 2013. 327 S. (sinefonia. Band 19.)*

Julia Glänzels 2010 an der Technischen Universität Berlin verteidigte, 2013 im Wolke Verlag erschienene Dissertation über die Rezeption Arnold Schönbergs in der DDR liest sich – auch – als hervorragend recherchierte Geschichte der musikästhetischen und musikpolitischen Debatten in Ostdeutschland bis Ende der 1970er Jahre. Dass Schönberg im Zentrum der Untersuchung steht, erweist sich mit Blick auf eine derart umfassende Perspektive als überaus sinnvoll – wurde der Erfinder der Dodekaphonie und konsequente Vertreter der Atonalität doch in den ersten Jahren des ostdeutschen Staates häufig zum Paradebeispiel für „formalistisches“ Komponieren stilisiert; an der Haltung zu Schönberg als Hauptvertreter der Wiener Moderne auf dem Gebiet der Musik entschied sich mithin Grundlegendes. So diente die offizielle Distanzierung gegenüber dem „spätbürgerlichen“ Komponisten in den frühen 1950er Jahren sowohl dem emphatischen Bekenntnis zum Sozialismus, zu Staat und Partei, als auch der unmissverständlichen Abgrenzung gegenüber der BRD, in der man, wie es vielen schien, vor allem im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse an Schönberg anknüpfte. Komplex wird es indes, wenn Schönbergs musikalische Bekenntnisse zum Antifaschismus – etwa das Melodram *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 – ins Blickfeld geraten (vgl. hierzu Kapitel III, 1.5) oder wenn Hanns Eislers bis zum Schluss unverminderte Hochachtung gegenüber dem umstrittenen Lehrer berücksichtigt wird, die etwa in dessen Akademie-