

anderer Beitrag explizite Gender-Themen in den Blick nimmt.

Indem die meisten in der Festschrift versammelten Texte ein recht traditionelles Verständnis der Musikbetrachtung widerspiegeln, die ihre Gegenstände als historische Objekte (hier beschränkt auf den Zeitraum zwischen ca. 1770 und 1970) erörtert, erscheinen Ansätze aus der Interpretations- und Quellenforschung sowie aus Teilgebieten der systematischen Musikwissenschaft stark unterrepräsentiert. Auch popularmusikalische oder transkulturelle Perspektiven werden bis auf jeweils einen Beitrag ausgespart. So wird die im Klappentext als „Dialektik der Auslegung und Ausführung“ bezeichnete Interdisziplinarität, die für Mausers Wirken charakteristisch sei, zumindest mit Blick auf die Forschungsmethodik nicht überzeugend eingelöst. Auch Biographien der beteiligten Autor\_innen fehlen, ebenso wie ein Personen- und Stichwortregister; dafür ist Mausers Schriftenverzeichnis und Diskographie in Gestalt eines separaten Autorenbeitrags von Irene Schwalb vertreten.

Die öffentliche Wahrnehmung des Bandes wird bestimmt durch die Darstellungen eines männlich dominierten, süddeutsch-bayerisch geprägten Netzwerks, das sich hier mit einer Serie von selbstreferenziellen oder sich gegenseitig zitierenden Verlautbarungen präsentiert, deren Zweck sich mitunter in bloßer Ehrerweisung erschöpft. Für diese allerdings brauchte es nicht notwendigerweise das vorliegende Format: Die an Mauser gerichteten Beiträge wirken in einer Druckpublikation eines wissenschaftlichen Verlags eher deplatziert (zumindest wäre für die angestrebte Vielfalt von Musik, Lyrik und Texten verschiedener Gattungen eine multimediale Präsentationsform, etwa auf einer Webseite, eher angebracht gewesen). Andererseits hätten etliche Beiträge, so sie inhaltlich unabhängig von der Person Mauser sind, durch ein Erscheinen an anderem Ort aufgewertet werden mögen, beispielsweise als Artikel in einer begutachteten Zeitschrift

oder als Kapitel einer Sammelpublikation mit klarer fokussiertem Themenzuschnitt, als er gemeinhin von einer Festschrift erwartet werden mag.

Die fachliche Bedeutung dieser Publikation zu würdigen heißt, sie gleichzeitig zu relativieren. Rein kommerziell dürfte der Band ein Erfolg werden, zumal ihm schon jetzt mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde als den meisten anderen geisteswissenschaftlichen Fachbüchern. Der Ertrag für die Musikforschung ist allerdings überschaubar: Der beachtlichen Zahl von 38 Autor\_innen (von denen nur vier nach 1965 geboren sind) stehen lediglich zehn größtenteils recht knappgehaltene Aufsätze gegenüber, die hinsichtlich ihrer Methodik und der Qualität ihrer Erkenntnisse tatsächlich einen Mehrwert bieten. Sollte es auch nach der Causa Mauser noch erstrebenswert erscheinen, musikwissenschaftliche Festschriften (für hoffentlich besser beleumundete Persönlichkeiten) zu veröffentlichen, so besteht zumindest Anlass zur Zuversicht, dass diese die Schwachpunkte der vorliegenden Publikation nicht wiederholen und mehr sein werden als ein buntes Panorama „kleiner Beiträge“ ohne den sprichwörtlichen roten Faden.

(November 2019)

Wendelin Bitzan

*Neue Perspektiven. Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Pietro CAVALLOTTI, Simon OBERT und Rainer SCHMUSCH. Wien: Verlag Lafite 2019. 320 S., Abb., Nbsp., Tab. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 4.)*

Es gibt wohl wenige Komponisten des 20. Jahrhunderts, deren Musik einen so großen Einfluss vor allem auf nachfolgende Generationen ausübte und zugleich so kontrovers diskutiert wurde wie diejenige Anton Weberns. Für die Musik der Nachkriegsavantgarde wurde Webern als Kronzeuge eigener Entwicklungen in Anspruch genommen,

insofern er insbesondere in seinem konstruktivistischen Spätwerk serielle Strategien antizipiert zu haben schien. *Junge Komponisten bekennen sich zu Webern*, so lautete denn auch emphatisch der Titel einer Rundfunksendung aus dem Jahr 1953 mit Beiträgen von Komponisten wie Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen, während Iannis Xenakis aus der Perspektive makroskopischer Strukturverläufe für die detaillierten Tonhöhenkonstruktionen seiner seriell komponierenden Komponistenkollegen und für diejenigen Weberns gleichermaßen vor allem Geringschätzung übrig hatte.

Das Programm des Bandes, erneut nach den Einflüssen Anton Weberns zu fragen, den unterschiedlichen Anknüpfungspunkten und sich daraus ergebenden Akzentverschiebungen nachzugehen, um das Bild der Webern-Rezeption gleichermaßen zu aktualisieren wie zu erweitern, erweist sich vor diesem Hintergrund trotz der über Jahrzehnte gewachsenen Literatur zu diesem Thema als gleichermaßen wichtige wie lohnende Aufgabe. Das Spektrum der Beiträge ist in ästhetischer, geographischer und bedingt auch zeitlicher Hinsicht bewusst weit gefasst, um so die faszinierende Vielfalt der kompositorischen Reaktionen auf Weberns Musik herauszuarbeiten. Gegliedert sind die um zwei Podiumsgespräche erweiterten 13 Beiträge in verschiedene Themengebiete. Vier Beiträge gehen zunächst den Einflüssen Weberns auf einige seiner Zeitgenossen nach. Der zweite, gut doppelt so umfangreiche Teil der Publikation ist der Webern-Rezeption nach 1945 gewidmet und entlang verschiedener systematischer Themenfelder wie „Klang“, „Struktur“ und „Reduktion“ strukturiert.

Der eröffnende, mit einigem Understatement als „Einleitung“ etikettierte Beitrag des Mitherausgebers Pietro Cavallotti rekapituliert keineswegs nur die kontrovers diskutierten Anfänge der Webern-Rezeption durch die Nachkriegs-Avantgarde, sondern untersucht unter Einbeziehung von gleichermaßen detaillierten wie gut nachvoll-

ziehbaren Analysen, welchen Stellenwert „Musikalische Analyse als Prozess geschichtlicher Aneignung“ genießt (S. 9–26) und arbeitet am Beispiel von György Ligeti und Pierre Boulez plausibel heraus, wie diese „in der Musik von Webern nach Modellen und Konzepten suchen, [...] die ihren eigenen poetischen und kulturellen Horizonten entsprechen“ (S. 26).

Die nun folgenden Texte über Anton Webern und seine Zeitgenossen verschränken eine meist detaillierte Nachzeichnung der biographischen Berührungspunkte mit musikanalytischen und ästhetischen Vergleichen. Thomas Ahrend (S. 27–50) nimmt mit Hanns Eisler, Ludwig Zenk und Leopold Spinner drei Kompositionsschüler Weberns exemplarisch in den Blick und reflektiert angesichts einer unzureichend spezifischen Nähe der ersten beiden das Problem, inwieweit stilistische Ähnlichkeiten auf persönliche Einflüsse oder aber auf zeitspezifische Affinitäten bzw. gattungstheoretische Aspekte zurückzuführen sind, während angesichts der offensichtlichen Ähnlichkeiten der *Sonate für Klavier* op. 3 von Leopold Spinner mit Weberns *Klaviervariationen* op. 27 seine Rede „von einer Stilkopie und von Epigonalität“ (S. 45) nicht verfehlt zu sein scheint. Martin Zenck legt in seinem Beitrag über Stefan Wolpe (S. 51–72) nicht nur einleuchtend dar, welche Bedeutung Weberns Unterricht für Wolpe hinsichtlich einer Befreiung von spätromantischen Instrumentationstraditionen hatte, sondern zeigt zugleich Parallelen in konstruktiven Kompositionsverfahren auf, die mit einer verblüffend gegensätzlichen Ausdruckshaltung, nämlich „Auskühlung von Ausdruck“ (S. 71) und „extreme[r] Aufladung des Ausdrucks“ (S. 72) einhergehen. Rainer Schmusch hingegen beleuchtet das Musikverständnis des nicht kompositorisch tätigen Musiktheoretikers Erwin Ratz, ebenfalls Schüler Weberns, und bringt Ratz' Formauffassung einer „prozessualen Dynamik des musikalischen Geschehens“ (S. 87) mit Weberns (und Schönbergs) organischem

Musikverständnis in Verbindung. Ergänzt wird das Themenfeld um ein Gespräch mit Gösta Neuwirth über „Erwin Ratz und die Wiener Musiktheorie nach 1945“ (S. 93–103).

Die drei folgenden Beiträge sind unter dem Themengebiet „Klang“ subsumiert. Pascal Decroupet fokussiert in seinem Beitrag „Webern als Projektionsfläche – Worin serielle Komponisten bei Webern sich wiederzuerkennen glaubten“ (S. 105–126) auf jene Webern-Analysen von Pousseur und Stockhausen, in denen nicht nur Tonhöhen- oder Dauernorganisation untersucht, sondern auch die Dimension der Klangfarbe mit einbezogen werden und geht den Auswirkungen dieser „interessegeleiteten“ Betrachtungen auf eigene Kompositionen nach. Der Beitrag von Andreas Meyer untersucht die weniger offensichtliche, aber gleichwohl plausible Verbindung von Webern zu John Cage und zeigt u. a. die Verwandtschaft von dessen *String Quartet in Four Parts* (1949–50) mit Weberns *Quartett* op. 22, welche in der Wiederholung und symmetrischen Anordnung von Klangaggregaten sowie in der daraus entstehenden stagnierenden Form besteht (S. 127–154). Ausgehend von der Begeisterung zeitgenössischer Komponisten für die konkrete Klanglichkeit von Weberns Kompositionen geht Nikolaus Urbanek – flankiert von methodologischen Überlegungen – der Bedeutung des Klangs für Weberns Musik selbst nach (S. 155–169), um abschließend eher cursorisch „die Klangflächenkomposition um 1960 [...] als Ergebnis einer spezifischen Form der Webern-Rezeption [zu] deuten“ (S. 166).

Bei den beiden unter dem Aspekt „Struktur“ zusammengefassten Beiträgen von David W. Bernstein und Christoph Neidhöfer handelt es sich um zwei der drei englischsprachigen Texte des Bandes. Bernstein schildert Webern-Einflüsse auf John Cage, Christian Wolff und Morton Feldman, die zum einen in punktuellen Strukturen und

statischen Formen und zum anderen in konstruktiven symmetrischen Tonhöhenbeziehungen begründet sind, wobei letzteres bei den ersten beiden eine größere Rolle als bei Feldman spielt, wie etwa kurze Analysen des bereits erwähnten *String Quartet* von John Cage oder von *For Prepared Piano* (1951) von Christian Wolff zeigen (S. 171–194). Neidhöfers Aufsatz besteht im Kern aus einer ausführlichen Auswertung der unveröffentlichten, in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Webern-Analysen Luciano Berios, bezieht jedoch auch publizierte Äußerungen in seine Exegese von Berios Webern-Bild mit ein (S. 195–229).

Der folgende Beitrag von Mark Delaere mit dem schillernden, einem Zitat entstammenden Titel „Jede kleine Leiche könnte ein Beethoven-Thema sein“ (S. 231–248), widmet sich unter der Rubrik „Reduktion“ der Webern-Rezeption Karel Goeyvaerts' und zeigt eindrucksvoll, wie die zunehmende Strenge und Reduktion in Goeyvaerts' Komponieren zwar in Teilen mit Weberns strukturellem Denken konvergiert, aber völlig andere ästhetische Hintergründe hat, insofern jener damit das Ziel einer „vollkommen objektivistische[n] und statische[n] Musik“ verfolgte, dieser aber auf eine „Steigerung des Ausdrucks“ zielte (S. 248). Ist Delaeres Beitrag eine kenntnisreiche Vertiefung und Aktualisierung einer seit langem bekannten Nähe, so akzentuiert Jonathan W. Bernard mit La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich wenig offensichtliche Verbindungslinien zu Webern. Gelingt es im Fall Youngs, am Beispiel der mit „A Tooth“ überschriebenen Nummer 5 seines *String Quartet* (1956), stichhaltige Parallelen zu Webern ausfindig zu machen, die hinsichtlich konstruktiver Zwölftonkonstruktionen auf das *Streichquartett* op. 28, hinsichtlich Gestik, detaillierter Artikulation und zeitlicher Verknappung aber vielmehr auf opp. 5 und 9 verweisen, so ist das gleiche Verfahren im Falle Rileys und Reichs weniger überzeugend, genügen zwölfstimmige Verfahren und wieder-

kehrende Intervallkonstellationen in deren Frühwerk doch kaum, um eine spezifische Nähe zur Musik Weberns nachzuweisen.

Drei weitere Beiträge beschließen den Band. Mit Henri Pousseur reflektiert Michael Kunkel das Webern-Bild eines weiteren zentralen Protagonisten der Nachkriegs-Avantgarde, der sich emphatisch zu Anton Webern bekannte und beleuchtet auch den gesellschaftspolitisch-utopischen Gehalt, den dessen schwebende und multipolare chromatische Harmonik für den belgischen Komponisten beinhaltete (S. 291–304). Ergänzt wird der Band um das wichtige zeitgeschichtliche Dokument eines Podiumsgesprächs mit den Komponisten Pierre Boulez und Dieter Schnebel aus dem Jahr 1990 (S. 267–290). In einem letzten, kurzen und daher beinahe epilogartigen Beitrag weitet Simon Obert die Perspektive noch einmal radikal und fragt nach den Beziehungen Weberns zur Pop-Musik, um wenig überraschend festzustellen, dass sich Weberns Musik aufgrund ihrer Sprödigkeit und satztechnischen Dissoziation wenig zur popmusikalischen Vereinnahmung eignet und mögliche Verbindungen daher nahezu inexistent sind (S. 305–311).

Die Beiträge des Sammelbandes, der als vierter Band der Beihefte zur Anton Webern Gesamtausgabe erschienen ist, basieren auf den Vorträgen, die im November 2011 auf dem internationalen Symposium *Anton Webern und das Komponieren im 20. Jahrhundert: Neue Perspektiven* am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel gehalten wurden (S. 8). Akkuratess, Detailgrad und Substanz fast aller Beiträge reichen über das häufig in Tagungsbänden Gebotene deutlich hinaus und lösen den Anspruch ein, den eine Gesamtausgabe an die begleitende wissenschaftliche Reflexion stellt. So zeigen die meisten Texte nicht nur differenzierte Einschätzungen auf der Basis einer detaillierten Kenntnis des derzeitigen Forschungsstands, sondern verschränken diese auch mit anspruchsvollen und gründ-

lichen Analysen, die die jeweiligen Schlussfolgerungen plausibel begründen oder überhaupt erst möglich machen. Nur selten, wie etwa im Fall der Berio-Exegese Christoph Neidhöfers, erschwert der hohe Detailgrad das Lesen merklich, muss man sich doch bei der prinzipiell verdienstvollen Auswertung der unpublizierten, daher schwer zugänglichen und mehrheitlich unbekanntem Primärquellen einen Weg durch das dornige und schwer durchdringliche Gestrüpp aus hochdetaillierten Tonhöhenanalysen und unzähligen Fußnoten bahnen, die an Länge und Ausführlichkeit häufig das Ausmaß des Haupttexts erreichen. Positiv hervorzuheben ist ferner die hohe Anzahl an Notenbeispielen, analytischen Schaubildern und Abbildungen von autographen Skizzen, die zumeist aus dem Archiv der Paul Sacher Stiftung, einem wichtigen Partner des Projekts, stammen.

Die vielleicht bedeutendste Leistung des Bandes besteht aber darin, anschaulich zu machen, welche vielfältigen und unterschiedlichen Berührungspunkte mit der Musik Weberns existieren. Dank der thematischen Breite zeigt sich, dass nachfolgende Komponisten so unterschiedliche Aspekte wie konstruktive Strenge, statische Formen oder klangliche Differenziertheit hervorgehoben haben und kaum an „objektiven“ und ausgewogenen Webern-Deutungen interessiert waren, sondern ihre Rezeption durch ihr eigenes Musikverständnis subjektiv gefiltert wurde – ein zentraler Sachverhalt, der in der Publikation immer wieder aufscheint und bisweilen von rezeptionstheoretischen Überlegungen begleitet wird. So wird offenbar, dass das Webern-Bild nachfolgender Komponisten kein einheitliches ist, sondern sich vielmehr zu einem bunt schillernden Kaleidoskop zusammenfügt. Und doch zeigt sich gerade an dieser Stelle, dass die Themensetzung in zweifacher Weise zu einseitig ist. So sind die im zweiten Teil des Bandes erwähnten Komponisten zwar von einer breiten stilistischen und geographi-

schen Provenienz, gehen die einzelnen Texte doch auf so verschiedene Protagonisten wie John Cage, Morton Feldman, Steve Reich, Luciano Berio, Karel Goeyvaerts oder Henri Pousseur ein. Auffällig hieran ist jedoch zugleich die zeitliche Beschränkung auf die erste, „heroische Generation“ der Neuen Musik nach 1945, während allenfalls am Rande nach den Einflüssen Weberns auf Komponistinnen und Komponisten gefragt wird, die deutlich später als in den 1930er Jahren geboren wurden. Dies führt dazu, dass die kompositorische Webern-Rezeption bis etwa 1960, allenfalls 1970 sehr differenziert ausgeleuchtet ist, spätere Akzentverschiebungen jedoch weitgehend im Dunkeln liegen. Zum anderen zeigt sich trotz einer Erweiterung der Perspektiven ein überproportionaler Rekurs auf konstruktive Techniken selbst in Beiträgen, die eigentlich den Themengebieten „Klang“ oder „Reduktion“ zugeordnet sind. In den Texten über John Cage (Andreas Meyer und David W. Bernstein) etwa nimmt der Vergleich symmetrischer Tonhöhenbeziehungen einen beinahe größeren Raum ein als die eigentlich im Vordergrund stehenden Aspekte von Zeitkonzeption und Klang. Pascal Decroupet hingegen hebt zwar explizit Weberns „akustische[s] Bewusstsein“ (S. 105) hervor, das seiner Musik die Bedeutung einer Schwelle in Richtung einer klangbasierten, „sonalen“ Musik verleiht, reflektiert in der Folge dann aber doch nur die parametrischen Klangfarbenordnungen bei Pousseur und Stockhausen, in denen eine Typologie des Klangs letztlich noch nicht in einer qualitativ neuen Weise strukturwirksam wird. Da dies dem untersuchten Gegenstand geschuldet ist, lässt sich dieser Mangel zwar kaum seiner ansonsten profunden Argumentation anlasten. Doch auch an anderer Stelle wird dieser Aspekt nur unzureichend aufgegriffen. Die dadurch entstehende Lücke führt aber letztlich dazu, dass die latente Antizipation der strukturellen Bedeutung des Klangs in den Orchesterstücken opp. 6 und 10 oder den Streich-

quartettkompositionen opp. 5 und 9, die etwa von Helmut Lachenmann theoretisch reflektiert und zum zentralen Paradigma seiner eigenen Poetik erhoben wurde, schlicht unberücksichtigt bleibt. Aber auch andere Aspekte, die über das konstruktive Moment hinausreichen, wie der gleichermaßen ästhetisch wie musiktheoretisch herausfordernde Impuls der Freiheit des frühen Webern oder die expressive Verdichtung, von der Spuren etwa zu György Kurtág führen, bleiben eher randständig, so dass es bisweilen scheint, als bliebe der Band zumindest implizit dem bekannten Paradigma des „strukturalistischen Webern“ verpflichtet, das eigentlich hin zu neuen Perspektiven überschritten werden sollte.

(Oktober 2019)

Tobias Schick

*Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik. Hrsg. von Nils GROSCH. Münster: Waxmann Verlag 2018. 199 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 10.)*

Der vorliegende, von Nils Grosch herausgegebene Band befasst sich mit der Künstlervereinigung „Novembergruppe“, die eine ästhetische, politische und soziale Revolution zum Programm hatte. Den Namen „Novembergruppe“ gab sich die Künstlervereinigung mit Rekurs auf die Novemberrevolution von 1918. Der Anspruch, über die Kunst auf die Politik einzuwirken, erwies sich tatsächlich nur bedingt als realisierbar, wie der von Nils Grosch herausgegebene Sammelband zeigt. Sowohl in der Frage der künstlerischen wie auch bezüglich der politischen Positionierung erwiesen sich die anfangs euphorisch artikulierten Interessen im Verlauf des Bestehens als überhaupt nicht so selbstverständlich vereinbar. Unter den Mitgliedern der „Novembergruppe“ fanden sich Vertreter des Kubismus, Bauhaus, Expressionisten, Futuristen, DADA-Künstler und Agitati-