

zweiter Stelle platzierten Satz, der seinerseits auf den „Hawthorne“-Satz aus der *Concord Sonata* zurückgeht, erst im Nachhinein, nämlich 1921, hinzufügte. Dass die materialreiche Spurensuche der Autorin hier wie an anderen Stellen nachvollziehbar bleibt, verdankt sich nicht zuletzt den zahlreichen, teils mit Farbfeldern unterlegten tabellarischen Darstellungen, die – ergänzt durch Skizzenreproduktionen und -übertragungen sowie durch die Beschreibungen der Skizzen im zweiten Band – dem Leser Zugriffe auf Details erlauben und die Beziehungen zwischen einzelnen Werken, aber auch die vielfältigen Anlagerungs-, Fortschreibungs- und Überschreibungsvorgänge nachvollziehbar machen. An solchen Elementen setzen auch die analytischen Fragestellungen der Autorin an, die sich vor allem den Differenzen im Umgang mit Material, Zitatstrukturen und harmonischen Dispositionen, der Arbeit mit Melodievariationen, Rhythmusveränderungen und Tempoverläufen sowie den klangräumlichen Elementen und instrumentatorischen Gegebenheiten widmen. Gails Form- und Strukturstudien führen insbesondere im Hinblick auf den zweiten Satz zu der Folgerung, dass der Komponist sämtliche Einzelstimmen sorgfältig durchgeplant hat, was sich auch in den Umarbeitungen des Satzes im Zuge seiner Drucklegung im *New Musical Quarterly* (1929) nachvollziehen lässt – eine Partiturausgabe, die erfreulicher Weise im dritten Band der Dissertation als großformatiges Reprint wiedergegeben ist. Ein weiteres, den Schlusschoral des vierten Satzes betreffendes Ergebnis der Quellenstudien ist die für die Aufführungspraxis der Symphonie bedeutsame Erkenntnis, dass Ives den Choral nicht – wie bislang gehandhabt – nur auf Vokalisen intoniert, sondern tatsächlich auf einen Text gesungen haben wollte.

Aufbauend auf ihren analytischen Befunden tastet sich die Autorin im abschließenden und kürzesten Teil ihrer Untersuchung durch Diskussion multipler Deutungsmöglichkeiten – etwa im Hinblick auf ein philosophisches Programm, auf religiöse, politische und psychologische Deutungsvarianten oder auch auf bestimmte Gender-Konnotationen – an die Frage nach „Sinn“ und „Bedeutung“ der Symphonie heran. Jenseits der vielfältigen, auf unterschiedlichen Ebenen der strukturellen Disposition angesiedelten und gleichsam programma-

tisch auffassbaren Deutungsmöglichkeiten versucht Gail, diese Frage für jeden einzelnen Satz sowie für das Werk als Ganzes aufzuschlüsseln, wobei ihre Bemühungen auf die Erschließung eines übergeordneten „Sinns“ ausgerichtet sind. Die Autorin stützt sich hierbei auf einen Ansatz, den sie aus dem von Jean-Luc Nancy in seinem Buch „Die Musen“ geprägten Begriff „toucher“ ableitet: Sinn der Kunst ist demnach das Moment des „Berührens“, das bei gelungenen Werken während des ästhetischen Vollzugs im Wahrnehmungsprozess greift. Dies ist allerdings nur dann möglich, wenn Kunst die Kraft besitzt, den Menschen durch Erzeugung von Unsicherheiten aus seinem Alltag zu katapultieren – eine Wirkung, die Ives nach Gails Ansicht durch die Vielschichtigkeit des Kompositionsprozesses erreicht und die letztlich das ästhetische Gelingen seiner Musik unterstreicht. Auch wenn diese etwas knappen Schlussbetrachtungen einer noch weitergehenden Entfaltung bedürften, erweist sich ihre Herleitung aus den angestellten Untersuchungen durchaus als schlüssig. Und auch ohne eine solche Deutung lässt sich die enorme Bedeutung von Gails Buch für die gesamte Ives-Forschung nicht bestreiten.

(Februar 2010)

Stefan Drees

*Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSSEN in Verbindung mit Carmen OTTNER. Köln: Verlag Dohr 2009. 215 S., Nbsp.

Die Aufsatzsammlung hat – wie die von der Österreichischen Gesellschaft für Musik und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich 2004 in Wien abgehaltene Tagung, aus der sie hervorgegangen ist – eine klare Zielrichtung. Sie spiegelt sich im Titel der Sammlung (der den Untertitel von Albrecht Dümmlings Dissertation über Schönbergs George-Lieder aufgreift) und wird von den Herausgebern im Vorwort thematisiert: Es sei zu untersuchen, inwieweit das Lied zwischen Mahler und Eisler sich als „öffentlich zelebrierte oder gar planvoll veröffentlichte Einsamkeit“ verstehen lässt. Dies zu verdeutlichen ist die Aufgabe des einleitenden Beitrags von Bernd Roeck,

„Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität“. Er zeigt, wie sich der traditionelle Begriff der Einsamkeit, in dem sich Vorstellungen von Melancholie, Weltflucht, Eremitage verbinden, seit dem 18., vor allem aber im 19. Jahrhundert wandelt. Er war zunächst stark religiös besetzt, wird dann aber zunächst „säkularisiert“, auf das Genie des Einzelnen übertragen, zugleich aber auch auf seinen Auftritt in der Öffentlichkeit. So gewinnt er „Freizeit“, damit Freiheit, und sehnt sich doch zurück in die verlorene Idylle der Einöde. Rainer Cadembach – der seinen Aufsatz „Am Ende: Schlichte Weisen. Zum Liedschaffen Max Regers“ nicht mehr bis zu Ende betreuen konnte – geht von der „Einsamkeit des Genies“ aus, setzt diese aber für 1818 an, nicht mehr für die Zeit um 1890, als Liederabende große Säle füllten und ein Massenpublikum anlockten. Gleichwohl weist er auf den Zwiespalt zwischen Regers kaum rezipierten „großen Gesängen“ und einer späten Neigung des Komponisten zu seinen dann durchaus populär gewordenen, intimen „schlichten Weisen“ hin. Eine ähnliche Dialektik zeigt sich bei Richard Strauss, folgt man Michael Heinemann („Generalprobe im Wohnzimmer. Zu Liedern von Richard Strauss“), der allerdings einen Großteil seiner Argumente auch aus den Opern des Komponisten ableitet. Private Intimität steht hier gegen den Drang, sich an die Öffentlichkeit zu wenden.

Ins thematische Zentrum des Bandes führen naturgemäß die Beiträge von Matthias Schmidt („Gedachte Tradition. Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Liedern“) und Nikolaus Urbanek („„Öffentliche Einsamkeit“? Anmerkungen zum atonalen Liedschaffen Alban Bergs und Anton Weberns“). Schönbergs atonale Lieder um 1910 erscheinen da als „Bekenntnismusik intimster Art“, als „Ausdrucksmusik“, die gleichwohl auf eine Aufführung in „durchaus repräsentativem Rahmen“ zielt. Sie gibt sich damit einen „Schein von Intimität“, meint Schmidt – zu Unrecht, glaube ich. Denn ein Bekenntnis wendet sich nach außen, ist aber zugleich kompromissloser Ausdruck seiner selbst. Urbanek weist dann in seinem umfangreichen und sehr differenzierten Aufsatz darauf hin, dass die Wendung zur Atonalität bei den drei Komponisten der „Wiener Schule“ (was für Schönbergs Lieder richtig ist, gilt Urbanek „mithin“ auch für Berg und Webern) eine „vereinsamende In-

dividualisierung“ bewirkt. So ist deren „Ausdrucksmusik“ zwar essenziell „autobiographische Musik“, doch plädiert der Autor – insbesondere im Hinblick auf Webern – energisch für eine „Entbiographisierung der Debatte“, sobald durch den Rezipienten die Einsamkeit des Individuums öffentlich wird.

Dagegen stellt Hans-Joachim Hinrichsen – unter dem Titel „Lebendig begraben“ (dies der Titel eines Zyklus von Orchesterliedern) – das „Lied-CŒuvre Othmar Schoecks zwischen Rückzug ins Stilreservat und Reflexion der Gattung“. Schoeck sei als ein der Tradition verbundener Schweizer in doppelter Weise kulturell isoliert, gegenüber der Außenwelt wie gegenüber der musikalischen Avantgarde. So habe er sich in der Tat als „lebendig Begrabener“ gefühlt, in einer Art existenzieller Einsamkeit, die dann auch aus Schoecks letztem Lied (*Nebel*, Text von Hesse) spricht. Wie sehr gerade die Traditionalisten sich durch Isolation bedroht fühlen, zeigt auch Gerhard J. Winklers Beitrag „Einsamkeit mit Eichendorff. Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik“, in dessen Mittelpunkt freilich weniger Pfitzners Liedschaffen steht als dessen Oper *Palestrina*. Es ist bemerkenswert, wie häufig die Autoren der Beiträge zu Großwerken ihrer Komponisten (Sinfonien, Orchesterzyklen, Opern) greifen, um dem Liedwerk näherzukommen. Wäre auch dies ein Moment der „Einsamkeit“? Winkler sieht sie als charakteristisch für den subjektiven, allein seinem „Genius“ folgenden Künstler, der mit einer „banausischen Öffentlichkeit“ konfrontiert ist: den Wünschen einer Kirchenpolitik, die er am Ende gleichwohl befriedigt.

Für Joachim Lucchesi („Landschaft des Exils? Hanns Eislers *Hollywooder Liederbuch*“) treibt die Öffentlichkeit den Komponisten in eine nicht nur subjektiv erlebte Einsamkeit, sondern in die „eines befremdlich anmutenden Lebens“ im kalifornischen Exil, einem „Öffentlichkeit wie Einsamkeit gleichermaßen produzierenden Ort“. Allerdings ist dies eine andere Einsamkeit als die der Traditionalisten oder der Avantgarde (mit beiden fühlt Eisler sich ja verbunden, gerade in dem *Hollywooder Liederbuch*). Wenn er damit die Öffentlichkeit nicht erreicht, dann weniger seiner Musiksprache wegen als aufgrund seines Exils, des Lebens in einer Umwelt, der zu deutschsprachigen Liedern der Zugang fehlt.

Einige Beiträge gehen auf das Generalthema des Bandes kaum ein, etwa Michael Walters Überlegungen zu „Text und Kontext in Mahlers Liedern“. Im Zentrum steht hier die Frage nach der Semantik in Mahlers Liedern im Vergleich zu den Orchesterwerken, ausgeführt am Beispiel der *Fischpredigt* als Lied und in seiner Bearbeitung in der zweiten Sinfonie. Das Lied, so folgert Walter nicht gerade überraschend, interpretiert die Welt real (da an einen Text gebunden), die Sinfonie hingegen metaphysisch im Sinne der Romantiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Carmen Ottners umfassender Aufsatz „Shockwaves“. ‚Afrika singt‘ in den Vertonungen von Alexander Zemlinsky und Wilhelm Grosz“ bietet neben eingehenden Analysen von Vertonungen afroamerikanischer Lyrik auch zahlreiche Details zum Liedœuvre beider Komponisten, während Ivana Rentschs Beitrag „Erich Wolfgang Korngolds Lieder als kritische Aneignung der Gattungskonventionen“ Korngolds Liedästhetik vor allem als traditionsbewusst beschreibt. Die Prinzipien seines Vaters Julius – die harmonisch strukturierte Melodie sei „das natürliche Moment“ der Musik – erweitert er jedoch so, dass tonale Strukturen in den dem Vater gewidmeten *Drei Gesängen* op. 18 nur mehr rudimentär wirksam bleiben.

Der sehr lesenswerte Band bietet im Ganzen ein Panorama der Liedkomposition deutscher Sprache zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Er macht die prekäre Situation deutlich, in der sich gerade diese Gattung damals befand, eine Gattung, die bei allen hier behandelten Komponisten, den Traditionalisten wie den Avantgardisten, am Erbe der Romantik anknüpft – zu einer Zeit, die doch sonst vor allem „sachlich“ sein wollte.

(Januar 2011)

Walther Dürr

MARKUS BÖGGEMANN: *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem*. Wien: Verlag Lafite 2007. 239 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg Gesellschaft. Band 7.)

Die Beobachtung, die Markus Böttgemann an den Anfang seiner Studie über Arnold Schönbergs „musikalischen Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung

und Historismusproblem“ stellt, ist unmittelbar einleuchtend – dass viele Jahre der Schönberg-Forschung ins Land gingen, bevor sie artikuliert werden sollte, mag bei einem so bekannten und vieluntersuchten Themenkomplex wie der Frühphase der freien Atonalität in den Jahren um 1908 erstaunen, möge aber die dringende Notwendigkeit dieser Arbeit untermauern: Ausgehend von der Gegenüberstellung divergierender, sich grundlegend widersprechender Aussagen Schönbergs aus unterschiedlichen seiner Schaffensphasen konstatiert Böttgemann, dass „es nicht angängig [sei], Schönberg ein einheitliches, sich über die Jahre gleichbleibendes ästhetisches Konzept zu unterstellen“ (S. 6).

Diese unschuldig anmutende Feststellung birgt nun gehörigen Sprengstoff, führt sie Böttgemann doch zu einer Annahme, die notwendigerweise eine Verabschiedung von gängigen Lehr-Meinungen impliziert: Abseits der wirkungsmächtigen geschichtsphilosophisch argumentierenden Vorstellung einer unilinearen Fortschrittsgeschichte des musikalischen Materials, wie sie etwa Schönberg selbst oder Adorno vertraten, verfolgt Böttgemann – sich „einerseits auf Schönbergs poetologische Stellungnahmen aus der Zeit vor 1914“ stützend und andererseits den Anspruch und das Konzept einer „kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung“ im Hinblick auf eine konsequente Historisierung der kunstprogrammatischen Überlegungen Schönbergs ernst nehmend (S. 7 f.) – die These, dass „Schönberg mit seinem Übergang zur Atonalität und insbesondere mit den Werken der Jahre 1909/10 der Idee einer Befreiung des schöpferischen Subjekts“ folge und seine Überlegungen daher „im Kontext der avantgardistischen Kunstprogrammatisierung, die ebenfalls von der Vorstellung eines von allen historischen Bindungen freien, nur dem emphatischen Selbstausdruck des Subjekts verpflichteten Kunstschaffens geprägt ist“, zu verorten seien (S. 8).

Mit der klugen Beschränkung auf einige zentrale – musikwissenschaftlich nicht allzu häufig befragte – Kronzeugen erreicht Böttgemann in der brillanten, kenntnis- und infolgedessen erkenntnisreichen Durchführung seiner These eine bestechende Prägnanz, wobei es ihm gelingt, die zeitgenössischen Debatten um die Kulturkrise um 1900, die Krise des Historis-