

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-

mus, den Zerfall der Tradition(en) in der Moderne und die Aporien der Avantgarden konzipierte nachzuvollziehen. Anschließend an einige differenzierende „Fallstudien“ zur spezifischen Situation der Wiener Moderne, die sowohl Debatten in der Musikpublizistik als auch Schönbergs theoretische Auseinandersetzung mit der Tradition im Rahmen seiner *Harmonielehre* einschließen, widmet sich Böggemann dem von Schönberg bewusst vollzogenen Projekt eines „Traditionsbruchs“. In einer luziden Analyse der musikalischen Poetik Schönbergs zwischen 1908 und 1912 erweist sich nunmehr sehr deutlich, dass eine Vielzahl der insbesondere in Briefen und kleineren Schriften im Zusammenhang mit diesem Traditionsbruch lancierten Überlegungen mit der späteren – nennen wir sie der Einfachheit halber: klassizistischen – Poetik, die Schönberg insbesondere in seinen großen Aufsätzen und Vorträgen in den zwanziger und dreißiger Jahren entwickelt und vertreten hat, nicht viel gemein hat und dass sie auch kaum in ein einheitliches theoretisches Konzept zu pressen sind.

Bevor nun allerdings – mit Böggemann die Inadäquanz eines klassizistischen Instrumentariums mit seinen Kernbegriffen der „Einheit“, „Fasslichkeit“ und des „Zusammenhangs“ in Hinblick auf eine Analyse frühexpressionistischer Werke konstatierend – die Geschichtsbücher vollkommen umgeschrieben werden, möchte ich kurz daran erinnern, dass die musiktheoretischen Überlegungen der dreißiger Jahre in mancherlei Hinsicht in der Debatte um die Skandalkonzerte in den Jahren des Schönberg'schen Traditionsbruchs wurzeln; insbesondere die feuilletonistische Auseinandersetzung um die Uraufführung des zweiten Streichquartetts im Dezember 1908 kann für den Beginn der theoretischen Reflexion in der Wiener Schule verantwortlich gemacht werden, wobei auch bereits hier jene Argumentationsfiguren angelegt sind, die sich auch in einer klassizistischen Poetik als grundlegend erweisen werden. Vor diesem Hintergrund wäre also bereits innerhalb der einzelnen „Phasen“ auf durchaus ambivalente Tendenzen hinzuweisen, die sich in einem Widerstreit zwischen einem intendierten Traditionsbruch einerseits und einem beständig beschworenen Traditionsbezug andererseits manifestieren.

Böggemann schlägt freilich eine eindeutigere

Lesart vor: Das intendierte Projekt eines vom schöpferischen Subjekt zu vollziehenden Traditionsbruchs gelinge in Schönbergs Schritt in die Atonalität schlichtweg nicht, und Schönberg werde von den „Aporien der Avantgarde“ eingeholt, dergestalt, „dass sich auch das intendierte absolute Neue nur im Rückgriff auf ein Material herstellen lässt, das selber immer schon von Geschichte geprägt ist“ (S. 201). In musicis aufzuzeigen, „in welchem Maße ein Komponieren, das vom Willen zum Bruch mit überlieferten Gestaltungsweisen getragen ist, dennoch weiterhin auf diese bezogen bleibt“ (S. 197), unternimmt Böggemann in einer exemplarischen Analyse der *Drei Stücke für Kammerorchester*.

Nicht zuletzt an seinem umsichtigen, kulturwissenschaftliche und werkanalytische Zugänge klug miteinander verbindenden Nachvollzug des Projekts des Traditionsbruchs, dem es gelingt, kulturelle Phänomene bis ins Gefüge der Komposition hinein zu verfolgen, wird deutlich, dass Böggemanns Studie das Ergebnis einer lange währenden intensiven Beschäftigung mit ihrem Gegenstand darstellt, die sich in ihrem souveränen wissenschaftlichen Zugriff, ihrem dichten und prägnanten Stil und ihrer erfrischenden Originalität wohltuend von einer Vielzahl musikologischer Beiträge der sich beständig (ad infinitum?) ausdifferenzierenden Schönberg-Forschung der letzten Jahre und Jahrzehnte unterscheidet. Die Lektüre dieses anregenden und grundlegenden Buches über eine zentrale Phase der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte kann somit uneingeschränkt empfohlen werden, und es bleibt zu wünschen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den von Böggemann zur Diskussion gestellten Überlegungen nicht nur auf den Bereich der Wiener-Schule-Forschung beschränkt bleibt.

(November 2010)

Nikolaus Urbanek

*Havergal Brian on Music. Band 2: European and American Music in his Time. Hrsg. von Malcolm MACDONALD. London: Toccata 2009. 460 S., Nbsp. (Musicians on Music 7.)*

Wegen seiner für britische Komponisten seiner Zeit eher untypischen, tonal oft stark erweiterten, vielfach auch polyphonen Musiksprache ist der englische Komponist Havergal Brian (1876–1972) bis heute ein Außensei-