

gelangten „Clara-Chiffre“ erfreulich skeptisch (S. 281 f.). Alles in allem erweist sich das Buch – jenseits der genannten Unschärfe – primär als musiktheoretisch-methodisch akzentuierte Arbeit, die bisherige Verfahren im Umgang mit dem c-Moll-Klavierquartett methodisch leicht ausweitet und den Kenntnisstand über das Werk eher bestätigt als verändert. Erwartet man von einer musikwissenschaftlichen Untersuchung, dass sie über das Areal wissenschaftlicher Selbstreflexion hinaus wesentliche neue, bisher übersehene Aspekte ihres Untersuchungsgegenstandes aufzeigt, dann müsste der Rezensent die Frage nach dem innovativen Potenzial des Buches mit einem Achselzucken beantworten.

(November 2009)

Michael Struck

*SIMON OBERT: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 63.)*

Kompositionen von extremer Kürze waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts kein lokal beschränktes Phänomen. Neben Schönberg und Webern in Wien produzierten Satie und Stravinsky in Frankreich sowie Ives jenseits des Atlantiks Kompositionen von bis dato im jeweiligen Gattungsrahmen unvorstellbarer Kürze. Radikale Dauerreduktion ist also kein Phänomen, das auf den Bannkreis des Wiener Expressionismus beschränkt bleibt, sondern eines der globalen Kennzeichen der musikalischen Moderne. Davon geht Simon Oberts Dissertation aus, der es gelingt, auf Basis von ausgewählten Kompositionen und Rezeptionsdokumenten eine multiperspektivische Innensicht der Moderne zu eröffnen.

Im ersten Teil der Studie klärt Obert die Voraussetzungen des Diskurses über Länge und Kürze. Klingendes Dauern erkennt er als Grundbedingung von Musik und differenziert eine extensive, also messbare und äußerlich motivierte, sowie eine intensive, der konkreten Formung geschuldete, musikalische Dauer. Diese Unterscheidung liefert den Rahmen für Oberts zentrale These, dass die kurzen Stücke ihr ästhetisches Potenzial aus der Spannung zwischen dem extensiven als Musik „Zu-Kurz-Sein“ und dessen Relativierung durch die intensive Formung bezögen. Wenn an sich zu

Kurzes als „angemessen kurz“ wahrgenommen werden kann, bedingt dies die doppelte Fragestellung erstens nach den Normen, welche die Wahrnehmung der Zeitgenossen geprägt haben, zweitens nach den konkreten kompositorischen Mitteln, die traditionelle Korrelationen von Quantität und Qualität aufbrechen.

Daher unterzieht Obert im zweiten Teil seines Buchs zahlreiche Rezeptionsdokumente und programmatische Schriften – von der Konzertkritik bis zu Schönbergs brieflichen Manifesten – aufschlussreichen ‚close readings‘, die ein differenziertes Bild von den zwischen 1900 und 1920 vorherrschenden Meinungen über musikalische Länge und Kürze vermitteln. Gewinnbringend ist, dass der Autor dabei vor soziokulturellen Grenzen keinen Halt macht und Zeugnisse aus Amerika, England, Frankreich, Italien, Deutschland und Österreich mit gleichem Recht nebeneinander stellt, um Konstanten und Unterschiede herauszuarbeiten. Globale Einigkeit besteht bei den Kritikern darüber, dass die moderne Musik zu lang sei. Als Ursachen der Überlänge gelten den Zeitgenossen sowohl Redundanz als auch Komplexität. Wiederholungen und Sequenzen oft kleinster Motive vermitteln einerseits den Eindruck von Statik, andererseits bewirken sie Orientierungsverlust in der Überfülle. So verschieden der Eindruck des ‚Zu Lang‘ auch erklärt wird, er zeichnet sich ab als Charakteristikum einer Musik, die in ihrer Entfremdung vom Publikum als modern im negativen Sinne wahrgenommen wurde. Dass sich diese Kritik mit der Forderung nach kürzeren Stücken und Kürzungen langer Werke verbindet, liegt auf der Hand und bildet als öffentliches Faktum den Verständnishintergrund für das Phänomen musikalischer Kürze. Dieses nicht isoliert zu betrachten, sondern in Abhängigkeit von Länge und ihrer Wahrnehmung, erweist sich als konzeptionell sinnvoll. Es ist Oberts Verdienst, in diesem Zusammenhang zahlreiche kaum bekannte Quellen bereitgestellt und kommentiert zu haben, ohne die musikalische Kürze nur partiell zu verstehen wäre: So zeichnet sich aus Oberts Materialien manche wissenschaftliche Umwertung ab, beispielsweise, dass nicht die atonale Harmonik, sondern die Kürze der Form das Hauptproblem bei der Rezeption von Schönbergs und Weberns Musik darstellte. Die scharfe Kritik am Mammu-

tismus wie am Aphorismus zeigt, dass sowohl die langen als auch die kurzen, oft groß besetzten Stücke um 1910 den Erwartungshorizont der Zeitgenossen über- bzw. unterschritten. In diesem Extrem-Sein lag die charakteristische Modernität der Stücke, deren kulturgeschichtliches Umfeld vom Telegrafien bis hin zum Verlagswesen vom Autor sensibel und umsichtig besprochen wurde.

Auch Oberts Analysen im dritten Teil des Buchs können überzeugen. Vier Beispielpaare verdeutlichen den generellen Doppelcharakter musikalischer Kürze, teils in Bezugnahme auf die Konstanten der Rezeptionsdokumente. Anhand von Strawinskys Streichquartettstück Nr. 1 und Schönbergs zweitem der *Drei Stücke für Kammerorchester* zeigt der Autor, dass Kürze Wiederholung nicht ausschließt. Sie kann ebenso aus Wiederholungen entstehen wie aus Wiederholungslosigkeit. Für vergleichbar hält Obert daher Strawinskys Ostinatostück und Schönbergs wiederholungslose Satzzenenkompositionen in dem Punkt, dass beide Verfahren beliebig lang fortsetzbar wären. Die vom Komponisten bestimmte Kürze indes schützt die Stücke vorm Umschlagen des Neuen ins Gewohnte. Anhand von Ives *Study for String Quartet In Holding Your Own!* und Weberns drittem der *Fünf Stücke* op. 10 zeigt Obert, dass Kürze in beiden Kompositionen zugleich Offenheit und Geschlossenheit bewirkt. Den Doppelcharakter gleichzeitiger Klarheit und Unklarheit durch musikalische Kürze präpariert er aus Saties *Cinq Grimaces* und Schönbergs erstem der *Drei Stücke für Kammerorchester* heraus und zeigt dabei, dass beide Reduktionen sind: Reduktion auf Floskeln bei Satie und Reduktion von Floskeln bei Schönberg. Weberns zweite Bagatelle und Ives *The Pond* schließlich stehen für die Gleichzeitigkeit von Transparenz und Hermetik ein. Durch ihren Beziehungsreichtum auf engstem Raum ist die Bagatelle hermetisch, allerdings transparent als Rätsel, während Ives Komposition strukturell durchsichtig ist, sich jedoch durch die Privatheit der biografischen Symbole der Öffentlichkeit verschließt. Oberts Erkenntnisse über die einzelnen Kompositionen sind durchweg plausibel und Resultat solider Analysen teils wenig besprochener Stücke. Darin liegt für sich schon ein Verdienst dieser Publikation, welche in ihrem knappen

Fazit abschließend noch mit einem hartnäckigen Vorurteil aufräumt: Obert belegt, dass die Kürze der atonalen Instrumentalkompositionen der Wiener Schule nicht Folge eines Formproblems nach Preisgabe der Tonalität waren, sondern radikale Realisierungen eines ästhetischen Ideals, das mit den Reduktionsforderungen der Zeit durchaus konform ging. Ferner verweist der Autor nochmals auf musikalische Kürze als Indikator für die soziale Toleranz der Moderne und schließt mit einer variierten Reprise der Dauerdialektik, nun mit der Pointe, dass er die untersuchten Stücke nicht im Lichte des Verschwindens, sondern in der Gefahr des Zu-Lang-Seins präsentiert. Ungeachtet dessen, wie weit man einigen von Oberts Thesen folgen möchte – der wissenschaftliche Diskurs wird es erweisen – bietet sein Buch eine ebenso reiche wie tragfähige Grundlage zur Beschäftigung mit musikalischer Kürze in der Moderne. Es ist frei von Simplifizierungen, scheut die Ambivalenz der Sache nicht und ist im besten Sinne unemphatisch gegenüber einem Gegenstand, der so heftige Reaktionen provozierte.

(Januar 2010)

Konstantin Voigt

GUIDO HELDT: *Das Nationale als Problem in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Tondichtungen von Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, George Butterworth, Gerald Finzi und Gustav Holst.* Hamburg: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2007. XVII, 940 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 19.)

Um ehrlich zu sein: Ich habe seit Jahren auf diesen Band gewartet, und als er dann erschien, geschah dies so, dass ich es fast nicht gemerkt hätte. Bedingt war dies durch die Tatsache, dass der Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner (vormals in Eisenach) schon seit Jahren keine Werbung mehr macht, geschweige denn Rezensionsexemplare versendet. Mittlerweile wurde der Verlag verkauft, im Handel sind die Bücher nur noch mit Schwierigkeiten erhältlich. Dies ist sehr betrüblich, handelt es sich doch um eine Hochschulreihe, deren Lieferbarkeit gewährleistet sein sollte.

Guido Heldt hat sich zur britischen Musik des 20. Jahrhunderts durch einige Publikationen profiliert, jüngst in einem Aufsatz zum Delius-Band der *Musik-Konzepte*; seit 2004