

in England keineswegs zu den Standardbeständen der wissenschaftlichen Bibliotheken zählt. Doch hat der Archivar der Delius Society Lionel Carley immerhin durch herausragende Briefeditionen in den letzten Jahrzehnten zumindest den Zugang zu Originalquellen stetig deutlich verbessert. Längst wäre es wünschenswert, die in den Vereinspublikationen durchaus wissenschaftlich ernst zu nehmenden neuen Erkenntnisse auch in Buchform der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Somit schließt aber gerade im Moment der nun vorliegende Band eine wichtige Lücke. In zehn Beiträgen werden unterschiedlichste Aspekte von Delius' Schaffen beleuchtet, Beiträgen, die allesamt wohlwendig frei sind von Präkonzeptionen vergangener Zeiten. Und diese Freiheit ist erforderlich, um Neues zu entdecken.

Delius (1862–1934) hat sich selbst schon bald nicht mehr als britischer Komponist gesehen; den größten Teil seines Lebens verbrachte er im Ausland, zunächst in Florida, wo er eine Orangenplantage leitete, in Leipzig, wo er von 1886 bis 1888 bei Reinecke und Jadassohn studierte und sich mit Grieg anfreundete, sowie in Frankreich, zunächst fast zehn Jahre in Paris, dann in Grez-sur-Loing bei Fontainebleau. James Deaville, der deutschen Musikwissenschaft seit langem durch seine Arbeiten zum Allgemeinen Deutschen Musikverein bekannt, befasst sich mit der deutschsprachigen Delius-Rezeption. Das heißt, man muss von einem Versuch sprechen, denn bislang war keine systematische Materialerschließung betrieben worden und so kann Deaville nur einige Schlaglichter setzen. Insbesondere wäre interessant zu erfahren, wie die deutschsprachigen Verlage, die zu Delius' Lebzeiten den größten Teil seiner Werke veröffentlichten, sein Schaffen in Deutschland tatsächlich förderten. Auch die umfassendere Spiegelung von Delius' Schaffen in Aufführungen muss unterbleiben. Weitaus umfassender in ihren Ergebnissen sind da die Beiträge zu einzelnen Kompositionen, zu den Orchestervariationen *Brigg Fair* (1907) von Rebekka Sandmeier, zu dem hybriden Werk *The Song of the High Hills* (1911) für Orchester und Chor von Guido Heldt, zu dem orchestralen „Nocturne“ *Paris. The Song of a great City* (1899) von Peter Revers und der Oper *A Village Romeo und Juliet* (1899–1901) von Barbara Eichner. Sandmeier untersucht vertieft den anglophonen Bezug anhand des englischen Volks-

liedes und kommt zu dem bezeichnenden Ergebnis, dass sich auch „in ‚Delius‘ most english work' *Brigg Fair* bis auf das Volkslied wenig Englisch in der Musik“ findet (S. 35). Heldts Beitrag hebt besonders auf die typische Eigenart Delius' ab, textlosen Chor in eine Orchesterkomposition zu integrieren. Revers betrachtet intensiv die thematische und Motivarbeit in Delius' Orchesterkomposition und erschließt die dem Werk innewohnende ganz eigene musikalische Logik. Eichner verortet Delius' bekannteste Oper in der Musiktradition der Zeit, „im Kontext eines größeren Zirkels von spätromantischen Opern [...], die die Liebestod-Thematik gemeinsam haben“ (S. 158).

Zentrales Thema ist immer wieder der Naturbezug von Delius' Schaffen – nachgerade thematisiert wird er in einem grundsätzlichen Aufsatz von Julian Johnson ebenso wie in Arne Stollbergs Untersuchungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Bild und Klang in dem Orchesterwerk *In a Summer Garden*. Quasi den Gegenpol zu diesen Beiträgen bietet Andreas Dorschel, der sich mit Delius' Nietzsche-Rezeption und seiner Umsetzung in der *Messe des Lebens* (1904/05) befasst; er wirft viele wichtige Fragen auf, die eine vertiefte Untersuchung etwa in einer Dissertation wünschenswert erscheinen lassen. Eric Saylor spiegelt die drei auf Texte von Walt Whitman verfassten Vokalkompositionen mit der allgemeinen kompositorischen Entwicklung Delius' und Delius' Persönlichkeit gleichermaßen. Ein Beitrag von Anthony Gritton über die Konzerte mit Blick auf Michail Bachtins für die Literatur entwickeltes Konzept der ‚Vielstimmigkeit‘ rundet das Bild ab, dem einzig Texte zur Kammermusik und den Liedern fehlen.

Insgesamt hat der Band dennoch das Potenzial, viele neue Studien zu evozieren; ob eine regelrechte Renaissance von Delius' Werken in deutschen Konzertsälen und auf deutschen Bühnen möglich sein wird, wird sich zeigen.
(November 2009) Jürgen Schaarwächter

DORIS LANZ: *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 267 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)*

Wladimir Vogel, Lehrer u. a. von Rolf Liebermann, Einojuhani Rautavaara, Robert Suter und Jacques Wildberger, spielt im heutigen Musikleben kaum noch eine Rolle; die Spuren, die er als Mensch hinterlassen hat, sind zwiespältig, und die einem angemessenen Verständnis dienlichen Gesichtspunkte erscheinen nicht sonderlich aktuell. Normalerweise sollten wissenschaftliche Arbeiten hiervon nicht abhängig sein; noch besser aber, wenn sie es reflektieren und als Erkenntnishebel benutzen. Eben das ist bei dieser Arbeit der Fall, sie lässt sich – im Detail gründlich, im Hinblick auf übergreifende Gesichtspunkte souverän – darauf ein, dass dieser Komponist sich üblichen Zuordnungen nicht fügt und nur kaleidoskopisch beweglichen Betrachtungsmethoden erschließt. Gerade, indem sie von der speziellen Frage ausgeht, wie so ein zunächst auf die Busonis Ästhetik Vereidigter im Finale des in den 1930er-Jahren komponierten *Violinkonzerts* zur Dodekaphonie übergeht, und in hieraus sich ergebenden Folgerungen macht sie das deutlich. Herausgekommen ist ein Buch über mehr als diesen Musiker und seine Musik; so finden sich hier glänzende Darstellungen der Ästhetik und spezifischen Klassizität Busonis (S. 28 ff., 82 ff.), oder der Situation der 50er- und 60er-Jahre (S.125 ff.).

Dass die Autorin die letztere auch von den damals kurrenten Vorurteilen her aufschlüsselt, zeichnet ihre Untersuchung besonders aus; nicht zuletzt kommt zutage, wie viel seinerzeit übliche, durch den Ost-West-Gegensatz beförderte Dogmatismen verwandelt oder umgelenkt in heute gängigen Kategorien und Betrachtungsweisen fortwirken. So fällt es z. B. schwer, Dodekaphonie über die von Schönberg als oberstes Anliegen bezeichnete „Faßlichkeit“ (S. 45) hinaus mit antifaschistischem Kampf und Volksfront zusammenzudenken (S. 65) – über die Zusammenhänge gibt die Arbeit differenziert und triftig Auskunft.

Damit u. a. trägt sie dem Umstand Rechnung, dass der in jedem Sinn heimatlose Vogel nur von weitgreifenden Zusammenhängen her verstehbar scheint; demgemäß reicht die Untersuchung, bei pedantischer Quellenarbeit ansetzend, von musikalischen Analysen bis zu Kritik der Musikhistoriographie, von Biographica bis zu Fragen kompositorischer Methode etc. Dabei klärt sie nicht nur aufschlussreiche Filiationen – etwa Anregungen, die von Hanns Eislers *Streichtrio*

für das Finale von Vogels *Violinkonzert* ausgegangen sind (S.70 ff.), sie kommt auch dem Geheimtuer, zu dem Vogel sich zunehmend entwickelte, auf die Schliche, etwa, wenn er in einer 1947 dem Berner Konzertveranstalter Gattiker als Verlobungsmusik zgedachten *Marche dansée* ausführlich eine frühere Vertonung von Erich Weinerts *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion* zitiert (S. 135 ff.).

Mit guten Gründen verzichtet die Darstellung hier auf eine Erklärung: Der Mann und sein Leben geben wenig verlässliche Anhalte – zu gewunden die Wege des als Kind deutsch-russischer Eltern in Moskau Geborenen, bald nach Berlin zu Busoni Gekommenen, der sich an Eislers Seite politisch engagiert, deshalb und der jüdischen Mutter wegen Deutschland verlassen muss und jahrelang als Staatenloser zwischen Frankreich und der Schweiz hin- und hergetrieben wird, Schönberg teils adaptiert, teils ablehnt, von der politischen Kameradschaft der 20er-Jahre später nichts mehr wissen will, am Ende sich von reichen Witwen aushalten lässt und es mit der Wahrheit oft nicht genau nimmt.

Essenzielle Heimatlosigkeit und utopische Bedürfnisse bedingen einander in diesem Leben wie, von der Autorin minutiös verfolgt, im Werk. Vogel war ein Fanatiker der Mitteilung („Die Haupttendenz aller meiner Kompositionen ist die Ansprache“), er prägt die Kategorie „musique directe“ (S. 34) und dekretiert nachdrücklich, „das Ohr“ müsse „dem Verstand die Vorgänge vermitteln, nicht der Verstand dem Ohr sie aufdrängen wollen“. Dies führt ihn nicht, gängigen Vorstellungen entgegen, von der Dodekaphonie weg, sondern zu ihr hin. Jenes Finale erscheint ihm ein „résultat très naturel“ (S. 38), wobei sich Schönberg'sche Kriterien der Fasslichkeit – sämtliche Parameter nunmehr von einer einzigen Grundreihe strukturiert – und politische Argumente überlagern: Zur neuen Zeit, zum neuen Menschen gehört neue Musik – durch die Verfolgung der „Entarteten Kunst“ sah man sich darin negativ bestätigt; ein Kapitelthema lautet „Zwölftontechnik: eine ästhetische Notwendigkeit“ (S. 46 ff.), ein anderes „Zwölftontechnik: eine politische Notwendigkeit“ (S. 65 ff.). Nun mag man die von Schönberg erhoffte Fasslichkeit ebenso aberwitzig illusorisch finden wie die Kongruenz einer strikt innermusikalischen Begründung mit einer strikt politischen kurzschlüssig – mindestens jedoch je-

nes utopische Vertrauen respektierend, das sie fundiert und derlei Fragwürdigkeiten trägt.

Als Glanzstück einer Analyse, die tief dringt und weitreichende Verallgemeinerungen triftig ableitet, erweist sich die den *Sieben Aspekten einer Zwölftonreihe* gewidmete. Das 1949/50 komponierte Stück, worin das Hauptthema von Rimsky-Korsakows *Scheherazade* leicht erkennbar erklingt, erweist sich in mehrerlei Hinsicht als Gegenentwurf: ebenso zu Schönbergs, auch Leibowitz' musikalischem Germanozentrismus wie – als „musique directe“ – zur sektiererischen Arroganz der späteren Schönberg-Nachfolge. Bezeichnenderweise versuchte Vogel, von der Verfasserin schlüssig überführt, den Eindruck zu erwecken, das Zitat sei versehentlich unterlaufen. Offenbar lag ihm daran, als naiv Komponierender zu gelten, der er nicht war. Derlei Flunkerei mag von der Ahnung befördert sein, dass die mit einer Sache verbundenen Absichten noch nicht die Sache selbst seien und der Weg von utopischen Illusionen zu Selbstbetrug nicht weit. Seit jenen Jahren und später immer deutlicher betreibt Vogel die eigene Vereinsamung fast selbsterstörerisch, verprellt frühere Freunde und Genossen, schlägt eine ehrenvolle Einladung zu den Darmstädter Ferienkursen aus usw.

Etliche Kompositionen taugten durchaus als Exemplifizierung von Gottfried Benns Diktum, Kunst sei das Gegenteil von „gut gemeint“; zweifellos wiegt Vogels Musik symptomatisch schwerer denn künstlerisch. Diese Divergenz, bei vergleichbaren Arbeiten im Zuge engagierter Beschäftigung mit dem Gegenstand oft aus dem Blickfeld geratend, behält die Verfasserin konsequent im Auge und verhilft eben damit etlichen Aspekten zu ihrem Recht, die in Diskussionen um die Musik des 20. Jahrhunderts gern vernachlässigt werden. Darüber hinaus machen die konkret-anschauliche Diktion und methodische Transparenz die Lektüre zum reinen Vergnügen.

(September 2009)

Peter Gülke

BORIS HOFMANN: *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 2 Bände, 173 S., Anhang mit 36 Tafeln (sinefo-
nia 10.)*

Boris Hofmanns Dissertation unterscheidet sich wohltuend von jenen Publikationen über Iannis Xenakis, die dem komplexen Schaffen des Komponisten primär aus der Warte der Mathematik und ihrer gleichsam objektiven Gesetzmäßigkeiten auf die Spur kommen wollen. Der Autor ist vielmehr von Fragestellungen angeregt worden, die aus seiner Tätigkeit als Tonmeister und musikalischer Aufnahmeleiter resultieren. Von dieser Perspektive aus strebt er einen praxisorientierten Analyseansatz an, der in erster Linie auf eine Untersuchung der neuartigen Hörform von Xenakis' Kompositionen sowie auf den Wahrnehmungseindruck des Konzertbesuchers zielt. Ausgangspunkt ist eine überblicksartige Darstellung zentraler historischer Entwicklungen in Bezug auf Wechselwirkungen zwischen Raum und Musik, die u. a. über Giovanni Gabrieli, Hector Berlioz und den Vordenker Edgard Varèse bis hin zu den theoretisch fundierten Raum- und Zeitbegriffen in der Musik von Xenakis' Zeitgenossen Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann reicht. Die Rekapitulation historischer Positionen dient der Feststellung, inwieweit Xenakis auf Vorhandenes zurückgreift oder sich innerhalb bestimmter Traditionslinien verorten lässt; ergänzt wird dies durch Details zu bestimmten mathematisch-technischen Voraussetzungen: Naturgemäß spielt hier die Tätigkeit Xenakis' als Mitarbeiter des Architekten Le Corbusier eine zentrale Rolle, insbesondere seine Gestaltung der Fensterfronten im Kloster Ste Marie de la Tourette in Eveux sur l'Arbresle westlich von Lyon sowie die Übernahme vergleichbarer Proportionierungen einerseits in den Philips-Pavillons der Weltausstellung in Brüssel (1958), andererseits in die Glissandostrukturen des Orchesterstücks *Metastaseis* (1954/55). Darüber hinaus liefern aber auch die *Polytopes*, temporäre intermediale Arbeiten unter Einbeziehung von Licht, Klang und Raum, von denen Xenakis zwischen 1967 und 1978 insgesamt fünf Stück schuf, einige wichtige Erkenntnisse zur spezifischen Ausprägung räumlicher Vorstellungen.

Wie Xenakis nun die räumliche Disposition von Musikern und Publikum einsetzt, um damit die oft simultan ablaufenden rhythmischen oder zeitlichen Strukturen seiner Werke zu verdeutlichen, zeigt der Autor im analytischen Teil seiner Arbeit. Hofmann liefert erstmals ausführliche Untersuchungen der Kompositionen