

SIMONE HOHMAIER: „Ein zweiter Pfad der Tradition“. Kompositorische Bartók-Rezeption. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 256 S., Nbsp.

Nicht ohne resignativen Unterton hatte 1972 der Komponist Hans Vogt in seinem Buch *Neue Musik seit 1945* gefragt: „Wo bleibt die Bartók-Nachfolge?“ Drei Jahrzehnte später hätte ihm die an der Berliner Humboldt-Universität entstandene Dissertation von Simone Hohmaier ein umfassendes, erstaunliches Antwort-Mosaik liefern können. Um es gleich zu sagen: Dieses Mosaik ist eine ebenso materialintensive wie kompetente Antwort von großer Zuverlässigkeit, eine Arbeit, die Bartók-Forschung, neuere Musikhistoriographie und Rezeptionsästhetik auf hohem Niveau bereichert und zu weiteren Fragen anregt.

Eingebettet in einen „postmodernen“ Fragehorizont, d. h. befreit von den dogmatischen Fesseln, Geschichte in den Kategorien von Fortschritt und Restauration sehen zu müssen, wird ein neuer, unbefangener Blick auf Béla Bartók möglich. War im Geschichtskonstrukt mit den Bezugspolen Arnold Schönberg und Igor Stravinskij für Bartók und viele andere kein Platz, so ist nun „ein zweiter Pfad der Tradition“ erkennbar und für wissenschaftliches Fragen attraktiv geworden. Erst dieser befreite Blick, der sich nicht vor einem geschichtsphilosophischen Tribunal zu rechtfertigen hat, macht das Panorama einer breiten, pluralistischen Musikszenerie sichtbar. Die kompositorische Bartók-Rezeption ist ein Segment der Szenerie.

Zur methodologischen Fundierung gehören Reflexionen über Kreativität und über Subjekt und Objekt im Rezeptionsprozess sowie Überlegungen zu den Kategorien Werk und Text und zu den Stichworten Eklektizismus und Epigonalität. Derart gerüstet, kann die Autorin eine verblüffende Vielzahl von Bartók-„Genen“ ermitteln – kann sie konkret und anschaulich machen, dass „Rezeption“ vielschichtiger und facettenreicher ist als Zitieren, Kopieren und Übernehmen, dass „Rezeption“ erst recht nicht verwechselt werden darf mit der Klippmechanik von Reiz und Reaktion. – Die Arbeit schließt die Auswertung von Interviews, umfangreiche Archivstudien und eine Liste der ermittelten Kompositionen ein und entfaltet einen logischen Fragefächer in sechs Durchgängen:

Hohmaier untersucht (1) Analysen Bar-

tók'scher Werke von Sándor Veress und György Kurtág und die „Verlängerung“ der Ergebnisse ins eigene Komponieren, also Prozesse „zwischen Rezeption und Produktion“ (S. 40). Sie verfolgt (2) Einzelaspekte der kompositorischen Grammatik Bartóks in der Musik Jüngerer, die ihr Vorbild auch beim Namen nennen. Dazu zählt die Nutzung der in den *Harvard Lectures* erläuterten „polymodalen Chromatik“, also eines Tonalitätsgefüges, das aus der Beschäftigung mit der Bauernmusik des Balkans und den Tendenzen der Wiener Schule resultiert, einer Synthese aus grundtonbezogenen Modi und reihentechnischem Denken. Dies wird bei Witold Lutosławski, György Ligeti, György Kurtág und Peter Eötvös analysiert. Im Zusammenhang mit den kompositorischen Grundprinzipien Bartóks prüft die Autorin auch die Einschmelzung folkloristischer Texturen. Sie hat dazu die Musik des Argentiniers Alberto Ginastera gewählt, mithin den Kontext einer kulturell gänzlich anderen Welt.

Konkrete Werke und Werkgruppen Bartóks, die in ihren kompositionstechnischen Aspekten für eigene kompositorische Anliegen studiert und rezipiert wurden, sind (3) unter der Leitidee des Spiels der Klavierzyklus *Mikrokosmos* (vor allem Kurtág, auch Luciano Berio), unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten die Streichquartette (modellhaft Guido Turchi und George Crumb) und in seiner klangmagisch-semantischen Dimension das Klavierstück *Klänge der Nacht* aus dem Zyklus *Im Freien* (Kurtág und Crumb). Eine eher moralische als kompositorische Vorbildfunktion wird (4) unter der Formel „Ästhetik und Ethik – Bartóks künstlerischer Habitus“ (S. 194) in Werken von Helmut Bornefeld und Goffredo Petrassi aufgespürt. Der kaum bekannte Unterricht beim lehrunwilligen Komponisten Bartók ist (5) bei Imre Weisshaus alias Paul Arma untersucht worden, insbesondere unter dem Aspekt, inwieweit dem Schüler die kompositorische Idiomatik des Lehrers suggeriert worden ist. Ergebnis: Derartige Einflussnahmen hat sich Bartók versagt. Eine Zusammenstellung und Untersuchung von Hommage-Kompositionen und Variationen über Bartók-Themen verfolgt (6) deren Motivationen, Intentionen und Ausformungen.

Hohmaier ist in der theoretischen Fundierung ihrer Strategien, in der Recherche und in

den Analysen ein eindrucksvoller Wurf gelungen. Anmerkungen, zu denen die Lektüre anregt, seien darum nicht als heimlicher Versuch beargwöhnt, die Leistung zu beschädigen, sie sind vielmehr als kritisch-selbstkritische Nachdenklichkeit zu werten:

1. Gelungene Arbeiten über ein Bartók-Thema wie die vorliegende Dissertation lenken einmal mehr den Blick auf die Verdienste der ungarischen Forschung im Umfeld des Budapester Bartók-Archivs. Sie relativieren z. B. die seltsam überschätzte Bedeutung Ernő Lendvais für die Musikwissenschaft. Umso auffälliger ist dessen verführerischer Sog auf Komponisten, den Hohmaier subtil herausgearbeitet hat. 2. Musikhistorische und musikethnologische Methoden mit vergleichbarer Kompetenz zu handhaben, dürfte für die Bartók-Forschung eine unverzichtbare und zugleich hoffnungslose Herausforderung sein. 3. Vernachlässigt worden sind bislang Untersuchungen des Bartók'schen Tritonus als eines „angelus in musica“. 4. Auch in der musikalischen Rezeptionsforschung sollte die von der Musikwissenschaft häufig übersehene Hermeneutik Hans-Georg Gadamers ihren Stellenwert haben.

(Februar 2005)

Jürgen Hunkemöller

*Schostakowitschs Streichquartette. Ein internationales Symposium.* Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. XV, 304 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 22./Schostakowitsch-Studien. Band 5.)

BERND FEUCHTNER: *Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Künstlerische Identität und staatliche Repression.* Kassel: Bärenreiter / Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2002. 268 S., Abb.

Der anzuzeigende fünfte Band der *Schostakowitsch-Studien* konzentriert sich auf das Streichquartett-Schaffen des russischen Komponisten, das mit fünfzehn seit 1938 entstandenen Werken einen mindestens ebenso gewichtigen Teilbereich seines Œuvres einnimmt wie die sinfonische Produktion.

Insbesondere in der letzten Schaffensphase Dmitrij Šostakovičs rückte diese Gattung ins Zentrum der kompositorischen Auseinandersetzung. Der von Andreas Wehrmeyer zusammengestellte Band gibt nun erstmals Gelegenheit, sich umfassend mit diesem Gebiet

zu befassen. Etwas irreführend ist zunächst der Untertitel, denn es handelt sich nicht um einen Kongressbericht. Vielmehr vereinigt das Buch in Umfang, Anlage und Herkunft ganz verschiedenartige Beiträge im Sinne eines idealen Symposiums. Wer erste Orientierung über die einzelnen Quartette sucht, wendet sich am besten an Sigrid Neefs einleitenden Überblick, der jedes Werk steckbriefartig charakterisiert. Anhand der als Zyklus gedeuteten Werkreihe der ersten acht Quartette gelingt es Kadja Grönke, Šostakovičs nachhaltige Auseinandersetzung mit Anspruch und Ästhetik der Gattung nachzuzeichnen. Der auf Grönkes Dissertation beruhende Text wird durch weitere Überlegungen der Autorin zur Bedeutung der für Šostakovič charakteristischen Autoreferentialität ergänzt, die das Thema des biographischen Subtextes methodologisch überzeugend auf ein sachliches Niveau bringen. Knappere Beiträge widmen sich dem Prinzip der zyklischen Gestaltung in den Quartetten (Peter Cahn), den Typen der musikalischen Dramaturgie (Ryszard Golianek) und den Bezügen zu Gustav Mahlers Spätwerk (Julia Kreinina). Besondere Beachtung verdient der Text des Moskauer Musiktheoretikers Jurij Cholopov, dessen Übertragung in ein nicht nur lesbares, sondern den Gedankengang geradezu erhellendes Deutsch dem Herausgeber als großes Verdienst anzurechnen ist. Der Beitrag vermittelt dem des Russischen unkundigen Musikwissenschaftler Einblick in Cholopovs ausgefeiltes terminologisches Instrumentarium zur Beschreibung modaler Musik. Nicht nur finden sich hier äußerst nützliche Beobachtungen zu zentralen Organisationsprinzipien der russischen Musik wie etwa der „Obichod-Reihe“; der Autor entwickelt mit seiner Theorie der Mixodiatonik auch ein geeignetes Beschreibungsmodell für typische Šostakovič-Modi und macht Šostakovičs Umgang mit der Dodekaphonie als Sonderfall modalen Komponierens verständlich. Im zweiten Teil des Bandes finden sich Rezeptionsdokumente zu den Quartetten Nr. 6 bis Nr. 15, Aufsätze von renommierten sowjetischen Komponisten und Musikwissenschaftlern, die zeigen, wie differenziert die Werke unmittelbar nach ihrer Entstehung rezipiert wurden.

Bernd Feuchtners Šostakovič-Monographie bedarf eigentlich keiner eigenen Besprechung. Es handelt sich nämlich um einen nahezu un-