

nerträger der «Moderne») gegen eine avantgardistische (Lyotard, Welsch), welche sich als aktuelle Erbin der Moderne sieht. Es geht ihm darum, «die Perspektiven der Idee einer musikalischen Postmoderne breiter und faszinierender zu entfalten» als dies bisher durch Verwendung des Begriffs als Negationsbegriff möglich war. Mit Lyotard und Welsch sieht Danuser die Postmoderne als eine affirmativ die Pluralität begründende Philosophie, im Unterschied zur «melancholischen» Moderne, welche den Verlust von Subjektivität und Einheit betrauert. Über den Begriff der Affirmation schafft er den Sprung zu John Cage, dessen Philosophie deshalb postmodern sei, weil sie «den – der Moderne zugrundeliegenden – Kanon des Verbotenen zurückweist». Fazit mit Bezug auf Lyotards «affirmative Ästhetik» und Cages «Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake», welches Danuser als postmodernen Kommentar zu Joyce liest: «Damit haben die beiden anarchistischer Philosophie zuneigenden Antisystematiker unterstrichen, dass gerade die Postmoderne eine avantgardistische Kunstidee in einer Zeit ihrer Gefährdung zu retten vermag.» Der Vorzeige-Avantgardist als Postmoderner *avant la lettre!*

Hoch hält das Banner der Moderne Reinhard Schulz, der nichts weniger will als «den Begriff des Fortschritts als positiven retten». Er ereifert sich: «Es ist die Fahrlässigkeit eines Postmodernismus, der glaubt, nicht mehr kritisch mit dem Material umgehen zu müssen, sondern sich seinen verhärteten und kontinuierlich weiter verhärtenden Mechanismen bequem überlässt. Die Tilgung des Fortschrittsbegriffs liefert hierzu die theoretische Rückendeckung.» Bloss, wer behauptet denn, dass Postmoderne oder Pluralismus oder affirmative Ästhetik oder Mehrfachkodierung oder Zitattechnik oder wie immer man das Ding nun nennen will, dass das alles also aus einem «Überdruß am Fortschritt» (so der Titel von Schulz' Beitrag) erwachse? Doch nur wer der Einfachheit halber schlechte mit «postmoderner» Musik vorab gleichsetzt. Beiträge über sowjetische Musik, neue Mythen der Weiblichkeit, Neubewertung des Begriffs «Konsonanz» oder repetitiv-meditativ-intuitive Musik tragen wenig bis nichts zur Begriffsklärung bei.

Das Buch enthält Begriffsklaubereien, Schaumschlägereien, Schattenboxereien, Streitereien um und Definitionen von Kaisers Bart auf beiden Seiten der Front. Es kann aber durchaus dazu beitragen, die Postmodernediskussion endlich in Richtung einer positiven, affirmativen Lesart des Begriffs zu entkrampfen und zu bereichern.

Eine jederzeit streng um den Ernst der fortschrittlichen Sache bemühte Angelegenheit ist die Publikation *Blick zurück nach vorn. Ein Buch zur praemoderne*, die sich ja schon im Titel so toll dialektisch und somit zweifelsfrei kritisch-modern gibt. Sie basiert auf dem «praemodernen Kongress fluktuieren-

der Möglichkeiten und Bezugnahmen, Köln, Pfingsten 1991» und enthält Gedichte, Glossen, Abbildungen von Gemälden und Skulpturen, Kompositionen, Werkstattberichte, Aufsätze und viele schöne Fotos von allerlei Leuten, welche Pfingsten 1991 in Köln verbracht haben, ohne dass jenseits der Fluktuation ein zwingender Zusammenhang ersichtlich wäre. Die Herausgeber erklären sich so: «Die Rückführung des Schlagwortes Postmoderne (der sogenannte Tod der Moderne) auf die Zeit knapp vor der Geburtsstunde der Moderne verschaffte uns Befriedigung durch die Auflösung und eigentliche Unbenutzbarkeit innerhalb der Bedeutung, des Inhalts und der Zeit des Begriffes, die bloße Nichtexistenz.» Einzig zwei Referenten leisten einen Beitrag zur theoretischen Debatte.

Heinz-Klaus Metzger liefert ein «Kölner Manifest 1991» im gewohnt emphatisch-intoleranten Predigerstil. Linkspathetisches Gerede von materialimmanentem Fortschritt und sich stetig ausweitenden und verstärkenden Reflexions- und Kritikpotentialen in der Musik («Wenn das kritische Reflexionsniveau zählt, ist eben Schönberg tatsächlich ein besserer Komponist als Beethoven.») mündet in die These, dass es «trotz achtbarer Ansätze ... noch keine Moderne gab».

Der Schweizer Kulturphilosoph Beat Wyss bezieht die Gegenposition. Für ihn lernt im Ausklang der Moderne, in welcher Toleranz, Zuhören, Aufnehmend sein nicht als Tugenden galten, wo Halsstarrigkeit mit Genie verwechselt wurde, die Kunst das Lachen wieder. Die Postmoderne «erlöst vom Zwang zur Erlösung und bekennt sich zu einem Humanismus der Vorläufigkeit». Wyss' Schlussatz: «Fragte die Moderne, was die Wahrheit ist, fragt die Postmoderne, wie die Wahrheit gemacht wird; für sie zeigt nichts sich von selbst.»

Peter Bitterli

\* Otto Kolleritsch (Hrg.): Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall «Postmoderne» in der Musik, Universal Edition 26826, Wien und Graz 1993 (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 26), 187 S.

Ingrid Roscheck, Heribert C. Ottersbach und Manos Tsangaris (Hrg.): Blick zurück nach vorn, ein Buch zur praemoderne, Thürmchen Verlag, Köln 1992, 132 S.

## Magere Ausbeute

Otto Kolleritsch (Hrg.): *Beethoven und die Zweite Wiener Schule, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 25* Universal Edition, Wien-Graz 1992, 221 S.

Die Styriarte 1990 in Graz war Beethoven und den Komponisten der Zweiten Wiener Schule gewidmet. Das parallel dazu durchgeführte Symposium nahm sich wie üblich des gleichen Themas an; die dort gehaltenen Referate sind im

vorliegenden Band vereinigt. Nehmen wir das Fazit vorweg: Die Ausbeute ist mager. Allerdings konnte weder viel Neues erwartet werden, noch waren unter diesem Titel genug Ansatzpunkte für ein ausgewachsenes Symposium vorstellbar. Dass die Thematik durch den Einbezug des Kampfes des Schönberg-Kreises für eine Interpretation als «Realisation des musikalischen Sinns» erweitert wurde – nicht aus Stoffmangel, sondern weil es, wie der Tagungsleiter und Herausgeber Kolleritsch in seinem Patchwork-Nachwort festhält, «die Aufgabe von Theorie und Praxis in der Musik wäre, Kompositionsgeschichte und Interpretationsgeschichte zu analogisieren bzw. eine adäquate Interpretationsvorstellung aus der Kompositionsgeschichte zu begründen» (S. 218) –, änderte leider auch nicht viel daran, wurde doch das löbliche Vorhaben durch die zufällige und unverbundene Referatsauswahl bei weitem nicht eingelöst.

Ingeborg Harers «Beethoven und die ‚historische Aufführungspraxis‘» ist z.B. mit ein paar Begriffserklärungen und der dürftigen Aufzählung von Namen ein entbehrlicher Füller – ein (sehr unvollständiger) Faktenfriedhof ohne Bezug zu Rudolf Kolisch (etwa zur wichtigen Frage des Tempos) und damit zum (weit gefassten) Gegenstand der Veranstaltung, zudem ohne jegliche kritische Stellungnahme – hierzu war in den letzten Jahren Substantielleres und Differenzierteres zu lesen und zu hören! Recht wenig bringen des weitern Dieter Rexroths kurze Bemerkungen zum Stellenwert der Beethovenschen Musik im heutigen Konzertleben unter dem Titel «Beethoven – Anstoss und Anregung». Kritik am Beethoven-Missbrauch, wie er sie am Anfang seiner Erläuterungen zuspitzt, hat, so notwendig sie ist, mit dem Anliegen des Symposiums zunächst ja nicht viel zu tun, ist zudem mittlerweile nicht mehr ganz unüblich und kann auch in Organen wie dem SPIEGEL gefunden werden. Immerhin gibt Rexroth einige Anregungen zu dramaturgischen Dispositionen von Programmen und legitimiert in diesem Zusammenhang die Bemühungen, Beethoven mit neuer Musik zu konfrontieren, weil die «Bezugsetzung Beethoven und neue Musik des zwanzigsten Jahrhunderts (...) nicht allein im Sinne einer Aktualisierung und Rettung seiner (sc. Beethovens, TH) Musik für die Gegenwart zu sehen (ist), wie das immer betont wird, (sondern) entscheidend wichtig für die Moderne selbst» ist (S. 210). Noch mehr an den Haaren herbeigezogen ist endlich, trotz der einleitenden Berufung auf Kolisch, Siegfried Mausers Erörterung «Zum Begriff des musikalischen Charakters in Beethovens frühen Klaviersonaten» (wiederum höchst fragmentarisch und mit fast unlesbaren Notenabbildungen).

Wesentlicher hingegen sind Regina Buschs Erläuterungen (unter dem Titel «...den Genuss klassischer Musik wieder verschaffen») zu Kolischs Aufsatz

«Tempo und Charakter in Beethovens Musik», dessen erstmalige Veröffentlichung in deutscher Sprache, 1992 eine der wichtigsten Musikbuch-Neuerscheinungen, sie betreut hat. (Der historischen Wahrheit wegen sei immerhin vermerkt, dass vor mehr als 20 Jahren eine Gruppe von MusikstudentInnen in Zürich schon einmal eine Übersetzung – für den eher internen Gebrauch – angefertigt hatte.) Unzumutbar weit vom Thema scheinen *Bodo Bischoff* («Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92, als Dokument seiner Beethoven-Interpretationen») und *Reinhard Kapp* («Wagners Beethoven») abzukommen; sie versuchen indes die interpretationsgeschichtliche Kluft zwischen Beethoven und Schönberg zu überbrücken – «wenn sich die Wiener Schule, im Positiven wie im Negativen, auf Beethoven beruft, handelt es sich wesentlich um den Beethoven Wagners» (Kapp, S. 123) – und fördern durch «Kärnerarbeit» tatsächlich Neues zutage. Dabei verstanden sich beide Referate als vorläufige Zwischenberichte zu grösseren Projekten (Bischoff über die Beethoven-Rezeption Schumanns, Kapp über die historischen Voraussetzungen der Aufführungstheorie der Wiener Schule). Sechs Beiträge (oder mehr als die Hälfte des Buches) befassen sich also plusminus mit den Bemühungen der sich auf Beethoven und seine Vermittler stützenden Schönbergschule um eine strukturhellende Interpretation, während die eigentlichen kompositionsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Beethoven und Schönberg (und weniger, wie es der Titel verspricht, zwischen Beethoven und der Zweiten Wiener Schule) in nur vier Aufsätzen untersucht werden. Auch hier sind neue Erkenntnisse Mangelware. So zitiert *Constantin Floros* «Zum Beethoven-Bild Schönbergs, Bergs und Webers» die allerbekanntesten Aphorismen Schönbergs («Kunst ist der Notschrei jener...», «Kunst kommt nicht von Können...», «Die Musik soll nicht schmücken...» usw.), führt sie auf «Beethovens Vorbild im Geistigen» zurück, gleichzeitig aber betuernd, dass es Schönberg «niemals in den Sinn gekommen wäre, die Orientierung an einem anderen Künstler zu suchen» (S. 8), und kommentiert sie mit Klischees wie: «Diese Sätze (sc. Schönbergs, TH) muten wie Reflexe auf Beethovens Kampf mit dem Schicksal und seinen Willen, das Schicksal zu besiegen, an» (S. 9) oder «Schönberg, Berg und Weber nahmen schon vor dem Ersten Weltkrieg und vollends in den zwanziger und dreissiger Jahren innerhalb des zeitgenössischen Musikschaffens die Position der extremen, radikalen Moderne ein» (S. 11). Die Vorbildfunktion Beethovens sieht er auch «im Artistischen» (wiederum Vertrautes zitierend wie Schönbergs «Überlegung, dass die Zwölftonkomposition die notwendige Konsequenz aus der Entwicklung der Musik darstelle» [S. 13], oder dessen

Bekenntnis, was er alles von Beethoven gelernt habe) und in «Schönbergs politisch engagierter Musik».

Was Floros hier nur streift: die kompositorischen Reflexe Schönbergs auf die «Eroica», führt *Peter Schleuning* («Schönberg und die Eroica. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung») mit detaillierten analytischen Vergleichen zwischen Beethovens Dritter, «der Wegbereiterin der gesamten Moderne» (S. 28), und Schönbergs Erstem Streichquartett op. 7 anhand der Notentexte aus und zeigt, was und wie Schönberg von Beethoven übernommen hat. Schleuning will «die Techniken der Anverwandlung innerhalb einer dreigliedrigen Systematik in aufsteigendem Differenzierungsgrad: zitierend, themenbildend, strukturbestimmend» (S. 28), exemplifizieren, und Schönbergs op. 7 dient ihm als Beispiel für die höchste Rezeptionsstufe.

*Hartmut Krones* befasst sich nach Harald Kaufmann, Manfred Wagner (und auch – unbescheiden sei es hier vermerkt – dem Rezensenten) noch einmal mit der «Wiener Symbolik» – allerdings mit Fragezeichen und dem Untertitel «Zu musiksemantischen Traditionen in den beiden Wiener Schulen». Das Fragezeichen mündet indes schnell in die von keinem Zweifel beleckte Behauptung des spezifisch Österreichischen in der Musik (wobei Beethoven natürlich ebenso dafür vereinnahmt wird wie Liszt, Brahms und Mahler), als da sind: der Hang zum theatralischen Gestus oder die «Dominanz des Theatralischen» (Wagner) und das «Streben nach Inhaltlichkeit, Symbolik und semantischen Sinngebungen» (mit Traum, Krankheit, Tod als typischen Inhalten, Zahlen-, Tonnamen- und Tonartensymbolik als speziellen Wiener Sinngebungen sowie «Dur-Moll-Sigel», «Neapolitaner» und rhythmischen Leitmotiven als semantisch besetzten österreichischen Kompositionselementen). Mehr als einmal weist Krones darauf hin, dass er sich kurz halten könne, weil ja alles bekannt sei, sagt es dann aber doch, und Einwänden, die hier wegen ihrer Offensichtlichkeit entbehrlich sind, beugt er vor, indem er «für allfällige Ungläubige» Wittgenstein bereithält: «Ich glaube, das gute Österreichische ist besonders schwer zu verstehen; es ist in gewissem Sinne subtiler als alles andere, und seine Wahrheit ist nie auf der Seite der Wahrscheinlichkeit.» (S. 72)

*Karin Marsoners* Beitrag «Das Beethovenbild des Expressionisten Schönberg» scheidet sich vom Titel her mit Floros' zu überschneiden, setzt indes andere und vor allem nicht so oberflächlich abgehandelte Akzente. Marsoner will die Verwandtschaft Schönbergs mit Beethoven nicht allein im Bereich des «rein Rationalen, des ‚bewussten Arbeitens‘» situieren, sondern – wie Schönberg schon – auch «Irrationales, Metaphysisches» miteinbeziehen und Einseitigkeiten vermeiden. Deshalb hält sie musikästhetische Fragestellungen

für unabdingbar und kommt dem eigenen Postulat in langen Exkursen zu Wagners und Hauseggers sich an Beethoven orientierender Produktionsästhetik, die sich in Schönbergs Auffassung von Musik als «Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit» widerspiegeln, gleich selbst nach. (Zwei Einwände: Von der Deutschtümelei Hauseggers hätte sie sich ruhig distanzieren können, und den musikalischen Parameter-Begriff überzieht sie allzusehr – cf. S. 88 und 99.) Das Beethovenbild Schönbergs kann sie danach folgendermassen beschreiben:

«Beethoven stand am Beginn einer ästhetischen Tradition, die die Musik mit den Persönlichkeitsstrukturen des schöpferischen Musikers verbindet und den schöpferischen Prozess, durch den diese Strukturen vermittelt werden, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Dementsprechend bemühte sich Beethoven, die Strukturen seiner schöpferischen Einfälle, der ersten Vorstellungen seiner Musikstücke, zu erkennen und durch die formale Gestaltung im Material diese unbewusste Konstruktion möglichst genau darzustellen. Als «Ausdruck der Persönlichkeit» stellt jeder «musikalische Gedanken» eine Totalität dar, (...) die dem Zuhörer vermittelt werden sollte. (...) Es handelt sich um «subjektive» Musik, jedoch in einem anderen als dem üblicherweise auf Emotionalität bezogenen Sinne, die den Interpreten keinesfalls ermächtigt, seine individuellen Gefühle «auszuleben» und dabei irgendwelche Veränderungen und Verzerrungen des Formverlaufs vorzunehmen.» (S. 99)

Nicht nur Resümee also, sondern auch eleganter Übergang zum interpretationsgeschichtlichen Teil des Bandes!

Toni Haefeli

## Komponist und (Sockel-) Bauer

*Elisabeth Eleonore Bauer: Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos Metzler, Stuttgart 1992, 368 S.*

*Johannes Bauer: Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Sinfonie Centaurus Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1992, 217 S.*

«Wer zwei Paar Hosen hat, verkaufe eines, um sich vom Erlös dies Buch zu kaufen!» Dieses Jubelrufs bedarf es nur zur Hälfte: Elisabeth Eleonore Bauers Buch ist für verdiente 48 Franken zu bekommen. Trotzdem sehe man dem Autor, mindestens für Bauer eins entschieden lesenswertes Buch, die schmetternde Fanfare nach. Meinetwegen auch mit einem Naserümpfen – wenn ergänzt sei, dass das Werk in ausgesprochen populärem Ton daherkommt. Eine selten klare, dabei keineswegs versimpelnd ihrem Gegenstand inadäquate Sprache redet. Eine wahre Sturzflut detailliertester Materialbefunde bringt – ein Glücksfall unter den