

zieht uns aus» formulieren liess), finden in den Werkanalysen keine Berücksichtigung. Relevanter ist die aus zahlreichen Briefzitate Bergs ablesbare Einstellung, Kreativität stelle Lebenssinn, teilweise sogar Lebensersatz dar. Auf solche schaffenspsychologischen Aspekte wie auch auf die Überzeugung des Komponisten, innere Erlebnisse förderten die schöpferische Wahrhaftigkeit, geht Floros ausführlich ein. Bei ihrer ästhetischen Bewertung hält er sich dagegen auffallend zurück.

Die von Carl Dahlhaus geäusserte Auffassung, wonach geheime Programme nicht zur ästhetischen Sache gehören, qualifiziert er ohne weitere Begründung als fragwürdig ab. Macht es aber wirklich keinen Unterschied, ob ein Programm – wie bei Richard Strauss – veröffentlicht oder – wie bei Berg – verheimlicht wurde? Ist es ohne Bedeutung, dass der Komponist strukturelle Analysen seiner Werke zwar für «Äusserlichkeiten» hielt, dennoch nur solche publizierte?

Der zweite Teil des Buches behandelt die theoretischen Voraussetzungen bei Berg, nicht jedoch, was man sich gewünscht hätte, die methodischen Voraussetzungen auch beim Autor Floros. So bleibt unklar, welche Konsequenzen die Unterscheidung von innerer und äusserer Natur für ihn hat, oder, was er aus Bergs Vertrauen auf Schicksal und Aberglauben ableitet. Weniger überzeugend als seine Ausführungen zur Zahlenmystik sind die indirekt über Thomas Mann nachgewiesenen Neigungen zur Magie. Leitete sich Bergs Vorliebe für Spiegelformen wirklich primär aus magischen Ideen ab oder nicht vielmehr aus der Raumkonzeption, die Schönberg von Balzac und Swedenborg übernommen hatte? Die Berg und Schumann gemeinsame Verwendung von Klangchiffren hatte der Rezensent bereits 1985 dargelegt. Alles dies sind interne Voraussetzungen, die Berg nicht auch vom Hörer erwartete. Anders als Floros unterschied er zwischen biographischer und ästhetischer Relevanz, zwischen Text und Kontext, Genesis und Geltung.

Manche anregenden Gedanken werden in dem vom Verlag hervorragend ausgestatteten Band eher skizziert als ausgearbeitet. Es sind Gedankensplitter wie die reichlich eingestreuten Zitate aus dem Schönberg-Kreis, die erst der Interpretation bedürften. So wäre beispielsweise zu fragen, ob wirklich das Vorbild Bergs oder nicht das des damals ebenfalls in Los Angeles lebenden Hanns Eisler Schönberg zur späten Rückkehr zur Tonalität bewog. Oder: Hat Berg mit dem Begriff «Schicksal» tatsächlich nur Aberglauben gemeint? Im dritten und umfangreichsten Teil seines Buches belegt der Autor mit teilweise verblüffenden Details den autobiographischen Charakter vieler Berg-Werke. Während Autobiographisches im Streichquartett op.3 und im Marsch aus op. 6 doch eher Seitenaspekte repräsentiert, umgreift es im Kammerkonzert und der Lyrischen

Suite viele Dimensionen; es gehört damit in den Kernbereich. Floros konnte hier frühere Erkenntnisse durch neuere Skizzenforschungen bestätigen und vertiefen. Wirklich interessant lesen sich seine Schilderungen der Kompositionsprozesse, auch der Anagramme in der Lyrischen Suite oder der Bezüge auf Baudelaire und Tristan im Largo desolato. Es überrascht, dass Floros bei der Oper *Lulu* mit Ausnahme der Identifikation Alwa/Alban keine weiteren autobiographische Momente entdeckte.

Obwohl so der Anspruch des Buchtittels in vollem Masse nur für das Kammerkonzert und die Lyrische Suite eingelöst wird, und obwohl man ausgeführte hermeneutische Deutungen vermisst, ist die Lektüre jedem Berg-Liebhaber nachdrücklich zu empfehlen. Man erfährt, wie viele musikalische Dimensionen bei wechselnder Gewichtung inhaltlich motiviert sein können. Musik wird damit zur Botschaft. An wen sich diese richtet, ob sie von nur privatem oder von öffentlichem Interesse ist – diese Entscheidung bleibt offen. Ohnehin ist damit, wie der Autor selbst im Vorwort zugibt, lediglich ein Werkaspekt angesprochen.

Albrecht Dümling

Gesicherte Spuren

Felix Meyer, Hg.: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (Anton Webern, Igor Strawinsky, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Witold Lutoslawski, Erik Bergman, Elliott Carter, Sándor Veress, Klaus Huber)
Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 3, Amadeus-Verlag, Winterthur 1993, 329 S.

Jedes Forschungsinstitut setzt seine Prioritäten anders. Da die Paul Sacher Stiftung Basel heute über Manuskriptsammlungen von fünfzig zum Teil noch lebenden Komponisten verfügt, liegt hier der Akzent auf der Entstehung der Werke, auf Skizzen, Entwürfen, Particellen und Reinschriften der Partitur neben verbalen, aber auch schriftlich im Institut vorhandenen Äusserungen der Komponisten. Wie ein Werk «gemacht» wurde, steht im Vordergrund, wobei sich die Wissenschaftler vollkommen im klaren darüber sind, dass die letzten Beweggründe nie ganz aufzuhellen sind. Was aber in den Noten steht – und nicht dahinter oder darüber – wird mit grosser Sorgfalt studiert, wobei die vielen zum Teil farbenprächtigen Faksimiles nicht nur eine Augenweide darstellen, sondern mit ihrer jeweils persönlichen Handschrift – kräftigen oder nur hingeworfenen Zeichen – einen Zugang zur Musik schaffen können. Biographische Angaben, wenn sie überhaupt anzutreffen sind, können den Schaffensprozess nie endgültig verdeutlichen, obwohl Felix Meyer sensibel

die seelischen Hintergründe einer von Webern später verworfenen Vokalkomposition erforscht. Zu ihr wäre kein grösserer Gegensatz denkbar als Strawinskys spielerische «fabrication» von *The Rake's Progress*, die, wie Volker Scherliess beschreibt, mit auf irgendeinen Fetzen Papier geschriebenen Einzeltakten begann.

Bei den jüngeren Komponisten, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv wurden, bildet unter dem Einfluss des Serialismus die Materialvorordnung eine grosse Rolle. Doch dass die Autoren nicht dabei stehen bleiben und zum real erklingenden Tonsatz vorstossen, ist eines der grössten Verdienste des Buches. Schon am Anfang der sechziger Jahre erklärte Pierre Boulez während der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, dass eine ästhetische Orientierung nottue; man habe zu lange nur von der Grammatik und Syntax gesprochen. Robert Piencikowski geht dieser neuen Fährte nach, ohne die philologische Exaktheit zu vernachlässigen. Sein Aufsatz über *Eclat* lässt vermuten, dass er über die labyrinthischen Beziehungen zwischen verschiedenen Werken von Boulez noch mehr weiss, als er hier preisgibt. Die Treue zum Detail kann so weit führen, dass das Umfeld nur zu ahnen ist. Forschende Genauigkeit führt zum Fragment; Bescheidenheit und Ehrlichkeit muss darauf verzichten, einen totalen Eindruck zu vermitteln.

Deshalb will der Sammelband auch nicht den Eindruck einer Musikgeschichte der letzten vierzig Jahre vermitteln. Deutlich aber werden die Gegensätze zwischen Komponisten wie Henze und Huber einerseits und Berio und Maderna andererseits, ohne dass von konträren politischen Gesinnungen sofort auf den musikalischen Wert geschlossen wird. Alle diese Musiker in einem Buch zu vereinen zeugt von Klugheit und Toleranz der Stiftung und gibt doch nur eine blasse Ahnung von dem, was noch zu leisten wäre. Komponisten dürfen sich über Applaus des Publikums und gute Kritiken freuen, aber erst durch Arbeiten wie diese gehen sie in die musikwissenschaftliche Geschichte ein, mögen sie auch oft unwillig – und doch geehrt – auf die Interpretationen reagieren, die man ihrem Schaffen in mühsamer Kleinarbeit abringt.

Theo Hirsbrunner

Une polysémie chamarrée

Pierre Albert Castanet (éd.): «Musique et geste»
Les Cahiers du CIREM (Université de Tours), Rouen 1993, 186 p.

L'expression «geste musical», recouvrant des concepts utilisés par des musiciens, des danseurs, des acteurs, des esthéticiens, ouvre aujourd'hui des voies d'investigation aussi nombreuses que variées. Mais sa polysémie – et a fortiori sa banalisation – se prête à des