

untersucht den Paradigmenwandel im Musikleben um 1800, der eben nicht, wie meist pauschal behauptet, zur völligen Tilgung des improvisatorischen Moments führte, sondern vielmehr zu seiner Verlagerung und Umformung in kompositorische Phantastik und in die erst entstehende Disziplin der Interpretation. Klaus-Ernst Behne leistet Pionierarbeit bei der (wenngleich noch ein wenig schematischen) Analyse motorischer und psychologischer Grundstrukturen bei Improvisations-Praktikern und -Rezipienten. Und Bert Noglik arbeitet anhand zahlreicher Musikeraussagen die spezifische «gestische» Spielhaltung der Improvisatoren der Gegenwart heraus, eine Haltung, die ihm wesentlich dünkt als die analytisch greifbare Struktur der er-improvisierten Musik selbst – Improvisation als Tätigkeit, nicht als Objekt, oder, in Nogliks Metapher: Musik als Verb, nicht als Substantiv. Improvisation als «Risikoverhalten» (wobei das Risiko von Spielern wie Zuhörern gleichermaßen in Kauf genommen wird): Das ist die Essenz, in die Nogliks musiksoziologische und Behnes musikpsychologische Reflexionen einstimmig münden. Eine erste Zwischenbilanz, auf der sich aufbauen liesse, um die im einzelnen höchst heterogenen Improvisations-Philosophien und Kommunikations-Strategien improvisierender Musiker differenzierter zu untersuchen. Dazu kam es in Luzern 1990 noch nicht – warten wir auf den Ertrag der 2. Luzerner Improvisations-Tagung, die im vergangenen Oktober stattfand.

Peter Niklas Wilson

Zwischen gesichertem Wissen und offenen Fragen

Stefan Kunze: «Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie». Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1. Laaber-Verlag, Laaber 1993, 321 S.

Das auf nicht weniger als 15 Bände angelegte Unternehmen verdient erst einmal allen Respekt. Nach Kunzes allzufrühem Tod hat Siegfried Mauser das Konzept modifiziert, u.a. weil Kunze seine Arbeit über die Sinfonie der Wiener Klassik nicht mehr abschliessen konnte. Weitere Modifikationen würden freilich nichts schaden. So scheinen Kammermusik bzw. ihre verschiedenen Gattungen ausserhalb des Streichquartetts allzu subsumiert und subordiniert (ob die «Sonate» eine Gattung ist, ist fraglich), und vollends Liedtypen ohne «Lyrik», deren es zwischen Palästinalied und Einheitsfrontlied doch nicht wenige gibt, sind anscheinend überhaupt nicht vorgesehen; ebensowenig schliesslich populäre Gattungen, ob Wiener Walzer oder English Waltz, Blues oder *torch song*.

Kunze nun versucht, zwischen dem bei einem Handbuch berechtigten Verlangen nach Fakten und gesichertem Wissen und Innovativem sowie offenen

Fragen zu vermitteln; er betont dabei mit einleuchtenden Argumenten die Schlüsselrolle der (dreisätzigen) italienischen Opernsinfonie. Damit greift er überraschender-, aber angenehmerweise bis in die Zeit um 1600 samt «instrumentalen Eingangsstücken» (z.B. Orfeo-Toccata) zurück, nimmt dergleichen Fanfare als Ausgangspunkt der Symphonie und behandelt dann mit relativer Breite das 17. Jahrhundert, bis er zur Frühzeit der Opernsinfonie (1700–1730) kommt, um mit deren Fortsetzung bis 1760 samt der «Kammersinfonie» (G.B. Sammartini) einen ersten Schwerpunkt zu setzen. Die auf Realisierung im höfischen und bürgerlichen Konzert bezogene Orchestersinfonie behandelt Kunze jeweils differenziert nach den Zentren bzw. Regionen Mannheim, Wien und Süddeutschland, London, Paris. Wenn Kunze dabei C.Ph.E. Bachs Symphonik in einem besondern Abschnitt als «unzeitgemäss» bezeichnet, so beschreibt er zwar zutreffend die «Unvereinbarkeit der neuen Sinfoniemusik mit den alten konzertanten Gattungen und mit dem Prinzip des Generalbasszeitalters», bringt aber mit der Kategorie des «Unzeitgemässen» eben ein Moment des von ihm an sich dezidiert abgelehnten «linearen» Entwicklungsdenkens herein.

Im letzten Teil stehen zeitgenössische Gattungstheorie des 18. Jahrhunderts neben – summarischen bis leicht tendenziösen – Ausführungen über Sinfonie und Konzertwesen. Unklar ist etwa, was mit «Verlust des allgemein gesellschaftlich Repräsentativen als Gehalt» vor 1800 gemeint ist, und fraglich, ob zu den «Liebhabern» wirklich in nennenswertem Ausmass nichtbürgerliche Schichten gehörten. – Warum schliesslich Kunze die Zeit zwischen 1800 und 1830 als den «vielleicht einschneidendsten Umbruch in der Musikgeschichte» bezeichnet, bleibt unerfindlich, zumal jede Begründung dafür fehlt; es ist überdies unwahrscheinlich, da die musikgeschichtlichen Umbrüche mit neolithischer Revolution oder Herausbildung der frühen Klassengesellschaften bzw. «Hochkulturen» (Spaltung der Musikkultur) oder mit der Herausbildung von mehrstimmiger Komposition ebenso wie die mit der Durchsetzung der technischen Reproduktion oder der Rockmusik als internationaler «Lingua franca» der Musik (wodurch die vorindustrielle traditionelle Musikkultur deklassiert wird) sicher einschneidender waren bzw. sind.

Die zahlreichen Notenbeispiele, die für Kunze merkwürdigerweise einer Rechtfertigung bedürfen, machen generell im Verein mit den meist einlässlichen Analysen die Darstellung noch besser plausibel und nachvollziehbar. Der – verlagsüblich – opulenten Bildausstattung kontrastiert eine vorherrschend flächige Art des Umgangs mit der wissenschaftlichen Literatur: summarische Zusammenfassungen und Paraphrasen, und nur selten genaue Nachweise. – Den teleologischen Schlusssatz, dass

die Sinfonie «sich bereits um 1800 erschöpft hatte», wird man bei allem schuldigen Respekt als Unfug deklarieren dürfen.

Hanns-Werner Heister

Musikalische Botschaften von öffentlichem Interesse?

Constantin Floros: Alban Berg – Musik als Autobiographie. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1993, 376 S.

Mit Fragen der musikalischen Semantik setzt sich der Hamburger Musikwissenschaftler Constantin Floros bereits seit Jahren auseinander, wobei der Widerspruch, den Verfechter der «absoluten Musik» ihm entgegenbringen, seinen Forschergeist nur stimuliert. Neben Brahms, Bruckner, Beethoven und Mahler, denen er eigene Bücher widmete, hat er in Alban Berg den Komponisten entdeckt, der seinem exegetischen Erkenntnisinteresse wohl am stärksten entgegenkommt. Verschiedene Studien über ausgewählte Kompositionen, die vor allem in den *Musik-Konzepten* und der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen, sind in den vorliegenden Band eingegangen. Seine Studie über das esoterische Programm der Lyrischen Suite war 1975 die erste derartige Arbeit, der dann Veröffentlichungen von George Perle und Douglas Jarman folgten. Nach ausgiebigen Quellenstudien hat Floros diesen Ansatz nun vertieft und auf das Bergsche Gesamtwerk auszuweiten versucht.

Der Titel seines Buches enthält bereits die Hauptthese vom überwiegend autobiographischen Charakter von Alban Bergs Werken. Entsprechend richtet sich das Hauptinteresse auf Charakter und Leben des Komponisten. Neben Momenten, die er tatsächlich in den Kompositionen ausmachte, schildert Floros auch solche, die dort erst noch aufzufinden wären. Seine aus reichem Quellenmaterial geschöpften biographischen Informationen (sie entstammen dem unpublizierten Briefwechsel zwischen Berg, Schönberg und Webern sowie dem Berg-Nachlass in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek) sind meist detaillierter und aufschlussreicher als die aus der Musik selbst ablesbaren Äusserungen. Wir erkennen bei der Lektüre des Buches zwar, wie Erlebnisse sich in thematische oder formale Strukturen verwandeln, kaum je aber, wie daraus eine Verdichtung des Ausdrucks erwächst. Der auf Faktizität pochende Autor ist so eher Stichwortgeber als wirklicher Interpret.

In erster Linie handelt es sich um eine biographische Arbeit, die Aspekte von Bergs Persönlichkeit an Werkbeispielen erläutert. Manche Charaktermerkmale, so seine Hassliebe auf Wien, die Bevorzugung des Landlebens für kompositorische Arbeiten oder das problematische Frauenbild (das ihn einen so bissigen Aphorismus wie «Das Ewig-Weibliche