

EVA SEDAK (Zagreb/Kroatien) †

Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien

1. Was ist die Wiener Schule?

- 1.1 Zeitliche Abgrenzungsversuche in Bezug auf den Wirkungskreis dieser ‚Schule‘, auch für die Zeit nach Arnold Schönbergs Übersiedlung(en) sowie nach seinem Tod.
- 1.2 ‚Schule‘ als Ideengeschichte. Die Gleichberechtigung der ‚Lehrerpersönlichkeiten‘ von Alban Berg und Anton Webern. Die Verschiedenheit ihrer pädagogischen Ansätze und Ausstrahlungen in der ‚Neuzeit‘ und ihr eventueller Bezug zur ‚Postmoderne‘.
- 1.3 Zur Gefahr der Einengung des Begriffs ‚Wiener Schule‘ auf die technische und anekdotische Ebene wie auch auf ästhetische Stereotype als von der ‚allgemeinen‘ Entwicklung abgesonderte Einzelsymbole.

2. Was ist Rezeption?

- 2.1 Methodologischer Ansatz in historischer Perspektive. Rezeptionsforschung als Datensammlung und Kritikerübersicht (vgl. Carl Dahlhaus) oder Rezeption als Transzendierungsprozeß. Positivismus oder Kritizismus?
- 2.2 Neubewertung mit Möglichkeit der Abwertung? Ist Schönberg passé? Ist die ‚Schule‘ passé?
- 2.3 Das Territorium (die Orte) – die Zeit. (Beides ist aus den oben aufgestellten Untersuchungsprämissen abzuleiten und zu begründen.)

Leider ist Frau Eva Sedak vor der endgültigen Ausarbeitung ihres Beitrags verstorben. Wir sind ihrer Zagreber Kollegin, Frau Nada Bezić, sehr dankbar, gemeinsam mit der Tochter von Frau Sedak sowohl den Artikel als auch die Anhang-Übersichten aus der Hinterlassenschaft der Autorin ‚gerettet‘ zu haben. Frau Bezić und Herrn Nikša Gligo danken wir zusätzlich für die kompetente Durchsicht der Unterlagen. Zu den Punkten „1. Was ist die Wiener Schule?“ und „2. Was ist Rezeption?“ hat Frau Sedak im Symposium gemäß ihren hier abgedruckten Stichworten frei gesprochen.

3. Zur Sache

Im folgenden Beitrag soll das Thema in zwei zeitlichen Abschnitten betrachtet werden. In einem, der ungefähr mit den Jahren 1910 und 1924 zu umrahmen wäre, und in einem zweiten, der ca. von 1951 bis 1965 reicht. Es handelt sich um zwei charakteristische Etappen der kroatischen Musikgeschichte, in denen sich die jeweils aktuellen Modernisierungstendenzen konzentrierter als sonst einstellten und auf jeweils verschiedene Weise die weitere Entwicklung bestimmten. In beiden Fällen ging es um Emanzipationsprozesse. Bei der ersten Etappe um die Emanzipation von den ‚romantischen‘ nationalen Ideologien des 19. Jahrhunderts; bei der zweiten um die von den ‚modernen‘, aus der Zwischenkriegszeit geerbten und durch die Ideologie des sozialistischen Realismus ‚bereicherten‘ nationalen Ideologien der Nachkriegszeit.

Der erstgenannte Prozeß wurde durch die direkte Berührung mit der Musik der Jahrhundertwende ausgelöst, die von Studierenden aus den europäischen Musikzentren Prag, Budapest, Berlin, Paris, Venedig oder Pesaro, vor allem aber aus Wien nach Hause gebracht wurde. Dadurch kam es auch zu ersten Berührungen mit der Musik der Wiener Schule. Diese musikalische ‚Moderne‘ in Kroatien blieb allerdings auf expressionistische und postimpressionistische Spuren in den Werken der Komponisten beschränkt, die gleichzeitig wesentlich zur folkloristischen *mainstream music* in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen beigetragen haben. Der zweite Prozeß wurde dann ganz konzentriert aus den zwei wichtigsten Nachkriegszentren der Neuen Musik gespeist: aus Paris, also durch Olivier Messiaen und Pierre Schaeffer, aber auch durch René Leibowitz, der nach 1945 die stärkste Autorität für die Übermittlung der Ideen der Schönberg-Schule wurde, und von den Darmstädter Ferienkursen, die diese Ideen vor allem über Webern zu neuer Perfektion brachten. Beide Zentren verhalfen dann wesentlich zur Bekräftigung eines neuen Musikdenkens, das auf dieser Basis als Avantgarde bezeichnet wurde und bald zum neuen *mainstream* der kroatischen Nachkriegsmusik heranwuchs.

1910–1924

Gestern hörte ich (bei der Generalprobe) die *Gurrelieder* von Schönberg. Für großes Orchester, Chor und Solisten. Ein grandioses Stück, ohne allzu originelle Ideen, aber technisch vollkommen. Wenn ich solche großen modernen Sachen höre, fühle ich mich so klein [...] ich

denke an mein Schicksal, vor allem jetzt, wo ich für Ziehler arbeite [...] und dennoch habe ich das Gefühl, daß ich noch so manches besseres zu schaffen im Stande wäre [...].¹

So lautet der Anfang der Tagebucheintragung des kroatischen Komponisten Blagoje Bersa (1873–1934) vom 27. März 1914, der manchmal auch als Benito Bersa von Leidenthal unterzeichnete. Als einstiger Kompositionsschüler von Robert Fuchs lebte und arbeitete Bersa von 1903 bis 1919 in Wien und komponierte dort seine Hauptwerke, die beiden Opern *Der Eisenhammer (Oganj)* und *Der Schuster von Delft (Postolar od Delfta)* nach Texten von Alfred Maria Willner und Julius Wilhelm. Er war nur einer von vielen Musikern aus Kroatien, die zwischen den Jahren 1904 und 1925 länger oder kürzer in Wien weilten, hauptsächlich, um am dortigen Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bei Robert Fuchs und Hermann Grädener oder an der Wiener Universität bei Guido Adler das aus der Heimat mitgebrachte Wissen zu erweitern (siehe Anhang 1). Wie gut Bersa die Musik Schönbergs kannte, ist schwer zu beweisen. Das fast bis zu seinem Tod sorgfältig geführte Tagebuch gibt keine weiteren Anhaltspunkte, und auch in seinen für die späteren pädagogischen Tätigkeiten an der Zagreber Musikakademie angefertigten Skizzen für ein Lehrbuch der Instrumentation ist viel öfter von Gustav Mahler die Rede. In seinem Tagebuch befindet sich am 7. November 1926 die folgende Anmerkung über seine symphonische Dichtung *Gespenster (Sablasti)* von 1927: „Ich habe ein chromatisches Posaunenglissando eingeführt. Ich denke, ich bin der erste, der das bei uns tat (ich weiß nichts über das Ausland).“² Und auch René Leibowitz erwähnt im Kontext der ‚Erstmaligkeit‘ dieses Verfahrens die Partitur von Schönbergs *Pelleas und Melisande*, deren Uraufführung Schönberg im Jänner 1905 dirigierte. Bersa war zu dieser Zeit in Wien und hätte Gelegenheit gehabt, das Werk kennenzulernen; er tat es aber offenbar nicht.

Die oben angemerktten Jahre zwischen 1904 und 1925 sind jene, die der neueren Literatur nach als offizielle Zeitspanne der Wiener Schule im engeren Sinn gelten, und es wäre anzunehmen, daß die jungen Musiker aus Kroatien, die zur selben Zeit in Wien weilten, von ihr Notiz nehmen mußten. Umso mehr, als einige unter ihnen sogar Schönberg und Berg zu ihren

¹ *Blagoje Bersa. Dnevnik i Uspomene* [Blagoje Bersa. Tagebuch und Erinnerungen], hrsg. von Eva Sedak und Nada Bezić, Zagreb 2010, S. 145 f.

² Ebd., S. 325.

Lehrern zählen konnten. So zum Beispiel Rikard Schwarz (1897–1941), der ursprünglich Chemie an der Technischen Hochschule in Wien studieren sollte, aber dann gegen den Wunsch seines Vaters das Kompositionsstudium bei Joseph Marx antrat und nach eigenem Zeugnis privat bei Arnold Schönberg Unterricht nahm. Da als Folge seines höchst unruhigen Lebenslaufs jegliche schriftliche Dokumentation zu dieser Bemerkung fehlt, kann man nur annehmen, daß er jenes „Seminar für Komposition“ nach einem „vollkommen neuen, freien System“³ besuchte, das Schönberg Anfang 1918 in Wien eröffnete und bald nach Mödling versetzte, und zu dessen Schülern u. a. Josef Rufer, Erwin Ratz und Hanns Eisler zählten. Diese Annahme wird auch durch die besonders intensive Schaffensperiode von Schwarz zwischen 1919 und 1921 unterstützt, in der unter anderem die Lieder nach Texten von Rainer Maria Rilke und Hans Bethge sowie das frei atonale 2. Streichquartett (1924) seinen stilistischen Wandel anzukündigen scheinen. Anders steht es um Aron Marko Rothmüller (1908–1993), der zur gleichen Zeit in Wien bei Franz Steiner Gesangsunterricht genoß und den die einschlägige Literatur neben Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek oder Willi Reich als Schüler Alban Bergs erwähnt. Bei Hans Ferdinand Redlich wird er sogar als „der beste Darsteller des Wozzeck“⁴ hervorgehoben. Rothmüller, unter anderem Verfasser einer der ersten ‚jüdischen‘ Musikgeschichten,⁵ bewährte sich als Komponist vor allem auf dem Gebiet der Vokalmusik im traditionell jüdischen Volkston, aber auch mit Kammermusik und zwölftönigen Liedern über Texte von Karl Kraus, die eindeutige Spuren des Unterrichts bei Berg aufweisen. Nun, wie ‚verlockend‘ die Tatsache im Rahmen unseres Themas auch klingen mag, daß es sich hier um zwei direkte ‚Sprößlinge‘ der Wiener Schule handeln könnte, muß dennoch hervorgehoben werden, daß sich sowohl Schwarz als auch Rothmüller gleichsam am Rande der kroatischen Musikgeschichte befinden, wenn man diese als Kompositionsgeschichte betrachtet. Heute werden sie, wenn überhaupt, vor allem als reproduktive Künstler, als Pädagogen sowie als Musikschriftsteller rezipiert. Ihre Kompositionen liegen in tiefem Dunkel.

³Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Frankfurt / Zürich 1968, S. 149.

⁴Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien / Zürich / London 1957, S. 305.

⁵Aron Marko Rothmüller, *Musik der Juden*, Zürich 1951.

Das gilt nicht für Dragan Plamenac (Siebenschein, 1895–1983). Der internationale Ruhm, den ihm seine spätere musikwissenschaftliche Tätigkeit eintrug, warf schon früh auch ein Licht auf seine kompositorische Arbeit, die ziemlich intensiv und frühzeitig anhub, um dann jäh abzubrechen. So zählen seine *Trois chansons de Charles Baudelaire* (1914) im Rahmen der kroatischen Musik zu den radikalsten Beispielen einer expressionistisch üppigen harmonischen Sprache, was zweifellos auf den, wenn auch sehr kurzfristigen, Unterricht bei Franz Schreker in Wien (und später bei Vítězslav Novák in Prag) zurückzuführen ist. Plamenac arbeitete mit Schreker ganz zu Beginn seiner Berufung an die Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst und zur Zeit der intensivsten Vorbereitungen für die Uraufführung von Schönbergs *Gurre-Lieder* zusammen, die Schreker am 23. Februar 1913 dirigierte. Es ist also anzunehmen, daß der junge Plamenac in der Lage war, von dieser Tätigkeit starke künstlerische Eindrücke zu erhalten, die sein aufkeimendes kompositorisches Talent beeinflussten. Bald konnte er aber erfahren, daß diese in seiner Heimat wenig gefragt waren, und die zurückhaltende Rezeption seiner Lieder bei der Uraufführung in Zagreb (1916) von Seiten der hiesigen Kritik hatte Anteil an dem ziemlich bald gefaßten Entschluß des jungen Komponisten, sich der Musikwissenschaft zu widmen. Die jugendliche, wenn auch nur am Rande erworbene Erfahrung der Ideen sowie vor allem der Musik Schönbergs und seiner Schüler bestimmte auch die späteren Interessen, die Plamenac, obwohl er sich als Wissenschaftler vorwiegend der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts widmete, der Neuen Musik entgegenbrachte. Wir werden noch einmal darauf zurückkommen.

So viel von der ersten Periode der ‚kroatischen kompositorischen Resonanz auf die Wiener Schule‘, wie sie nachgewiesen werden kann. Der Rest der ‚Wiener Studenten‘ aus meiner Liste bewahrte ihr gegenüber eine neutrale Distanz, um früher oder später aus einer Art gealterter Frühromantik in den folkloristisch getönten Neoklassizismus überzugehen, was zur führenden musikästhetischen Richtung zwischen den beiden Weltkriegen wurde. Diese Position erklärt auch die diesbezügliche Haltung der beiden in Wien geschulten und bei Guido Adler promovierten Musikwissenschaftler Božidar Širola und Pavao Markovac (Ebenspanger, 1903–1941), die in ihren Schriften den Namen Schönberg höchstens aus Gründen einer unumgänglichen Informationspflicht erwähnten. Das verwundert vor allem im Fall von Širola, dem Verfasser der ersten modernen kroatischen Musikgeschich-

te (1922),⁶ die sich im Anhang mit „zeitgenössischen Erscheinungen in der Welt“ befaßt und Igor Strawinsky, Claude Debussy sowie Vítězslav Novák erwähnt, nicht aber Arnold Schönberg. Das war allerdings nicht die allgemeine Einstellung der Zagreber fachverständigen Öffentlichkeit, die zu den oben erwähnten Modernisierungstendenzen positiver eingestellt war.

In diesem Zusammenhang muß in erster Linie der Kroatische Musikverein in Zagreb erwähnt werden, der als Organisator der wichtigste Promotor eines zeitgenössisch interessanten Repertoires galt. Er bevorzugte allerdings, neben französischen und italienischen Komponisten, vor allem Igor Strawinsky und Paul Hindemith, wendete sich aber auch Alexander Zemlinsky und Franz Schreker zu. Schönberg kam nur viermal zu Wort, Alban Berg einmal, Anton Webern nicht einmal das (siehe Anhang 2). Die positive Rezeption der Musik Schönbergs bei ihrem ersten Kontakt (durch das 1. Streichquartett, op. 7) mit einer eher traditionell gestimmten Öffentlichkeit, und zwar sowohl mit dem Publikum als auch mit der Kritik (die das Ereignis in den wichtigsten Tageszeitungen vermerkte), ist darum um so bemerkenswerter; ebenso wie die Tatsache, daß nur ein Jahr nach dem Konzert des Amar-Hindemith-Quartetts bereits mit hiesigen Kräften das Streichsextett *Verklärte Nacht*, op. 4, realisiert wurde. Die Ausstattung des Konzertprogramms mit einem kompetenten Kommentar über Schönbergs Werk, samt Literaturnachweis und Abdruck des Dehmelschen Gedichts, spricht für sich. Leider blieben auch hier die hauptsächlich auf Kammermusik und allgemeine Modernisierung gerichteten Programminitiativen des Musikvereins von dem Rest des öffentlichen Zagreber Konzertbetriebs unerwidert. Der Verein war aber auch selber nicht imstande, das eben geweckte Interesse für Schönbergs Musik über die Opuszahl 8 hinaus zu erweitern.

Um mehr zu erfahren, mußte man in das Ausland reisen. Die ausführlichen Berichte des kroatischen Komponisten Josip Štolcer Slavenski (1896–1955) aus Donaueschingen 1924 in der Musikzeitschrift *Sv. Cecilija* und später jene von Dragan Plamenac über das I.G.N.M.-Festival in Florenz 1934 in der Musikzeitschrift *Zvuk* [Der Klang] beweisen, daß man das auch tat. Wie genau man dabei die Musik, den Ideenkreis und die Ausstrahlung der Wiener Schule rezipierte, ist vielleicht den beiden Textausschnitten zu entnehmen (Anhang 3 und 4). Dabei ist der Fall Slavenski wesentlich verschieden von jenem von Plamenac. Als Komponist war er bestimmt einer

⁶Božidar Širola, *Pregled povijesti hrvatske muzike* [Überblick über die Geschichte der kroatischen Musik], Zagreb 1922.

der wenigen, dessen kompromißloses Rütteln an den Grenzen der Tonalität ihn in die Nähe der Ansätze der Wiener Schule hätte bringen können. Andererseits aber überschritt sein Erleben der 12 Töne der Oktave nie sein Bedürfnis, von der Macht des chromatischen Totals berauscht zu werden, und komprimierte sich nie zu einem rationalen System. Daran hinderte ihn auch seine Einstellung zur Folklore, die, wie bekannt, entgegengesetzt zu jener Schönbergs war.

Trotz dieser sowie wahrscheinlich noch einiger Einzelfälle ist aber doch nicht zu leugnen, daß es auch weiterhin nicht einfach war, die hiesigen Fachleute für das Thema Dodekaphonie bzw. Wiener Schule zu gewinnen. Die einzigen kompetenten Texte über die Wiener Schule in der größten Musikzeitschrift des damaligen Jugoslawien stammen aus der Feder von Willi Reich, was für die hiesigen Fachleute ohne Zweifel ein großer Gewinn war.

Zum Schluß des ersten Teils meines Beitrages noch eine kurze Abschweifung:

Die kroatische Komponistin Dora Pejačević (1885–1923) hatte zwar keinen persönlichen Kontakt zu Arnold Schönberg, hingegen aber zu Karl Kraus, mit dem sie, zusammen mit Sidonia Nádherný von Borutin, eine enge Freundschaft verband, über die inzwischen auch in der österreichischen Musikwissenschaft vieles bekannt ist. Kraus, bekanntlich auch im Zusammenhang mit der Zeitschrift *Die Fackel* in reger Verbindung mit Schönberg, suchte 1916 dessen fachliches Urteil über das Solo-Lied *Verwandlung*, das Dora Pejačević ein Jahr zuvor nach einem Gedicht von Kraus komponierte. Er traute seiner eigenen Einschätzung nicht und war doch sehr interessiert an der Vertonung seiner Poesie. Die Korrespondenz zwischen Kraus und Nádherný zeigt uns dann Schönbergs Meinung:

Heute war Schönberg bei mir, der die Qualzeit (von 11 Monaten) glücklich hinter sich hat. Ich habe ihm Doras *Verwandlung* gezeigt. Er befindet natürlich, daß eine Frau keine *Schöpferin* von Musik sein kann, *lobte* aber die Komposition, besonders eine Stelle. Er ist sehr dafür, daß ich es ausführe.⁷

⁷ Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, hrsg. von Heinrich Fischer und Michael Lazarus, München 1974, zitiert nach Koraljka Kos, *Dora Pejačević*, Zagreb 1982, S. 30.

1951–1965

Die jahrelange Überzeugung, daß die Neue Musik in Kroatien erst mit der ersten Musikbiennale Zagreb 1961 wie mit einem Schlag eintritt, hat sich in der Zwischenzeit als eine etwas voreilige Vereinfachung erwiesen. Werke von Ivo Kirigin (1914–1964) und vor allem von Milo Cipra (1906–1985) aus der zweiten Hälfte der 1950er Jahre lassen solche Einschätzungen bezweifeln. Daß aber, wie anderswo in Europa, der Nachholbedarf bezüglich der musikalischen Avantgarde nach 1945 ein großer war, ist kaum zu leugnen. Dies kann man auch dem Nachruf auf Arnold Schönberg entnehmen, der in der Zeitschrift *Muzičke novine* [Musikalische Neuheiten] vom 1. Jänner 1952 erschien und dessen Autorschaft (der Text ist nur mit „B“ unterzeichnet) man mit ziemlicher Sicherheit dem kroatischen Komponisten Silvije Bombardelli (1916–2002) zuschreiben kann. Schon in den späten 1930er Jahren zeigte Bombardelli (durch die Vermittlung der sogenannten ‚Prager Schule‘) in einigen Werken sein Interesse an Erfahrungen mit der Wiener Schule, und gegen Ende seines Lebens transformierte der extravagante Musiker dieses Interesse in ein eigenes System, welches er *dekaphonie* nannte. Nun – sein Text beginnt mit der Feststellung, daß der Tod Schönbergs, anders als in der ganzen musikalischen Welt, „bei uns fast unbemerkt blieb“. Es folgt eine übliche Würdigung des Werkes Schönbergs, die mit den Worten schließt:

Es ist charakteristisch, daß Schönberg auf die Übermacht des Herzens über den Verstand hinwies – was merkwürdig anmutet für einen Menschen, dessen Musik die Mehrheit als eine gänzlich theoretische Konstruktion einschätzt. [...] Vertieft man sich aber in diese, entdeckt man ihren romantischen Kern.⁸

Dem Text ist eine Auswahl von Schönbergs Aphorismen beigelegt, weiters Aussagen über den Meister von Arnold Bax, Arthur Bliss, Herbert Murrill und Ralph Vaughan Williams. Der Auswahl dieser Namen entsprechend, könnte man also vermuten, daß der Autor seinen Nachruf nach dem Vorbild ähnlicher, vor allem englischsprachiger Texte samt Ausstattung verfaßte, da es wenig wahrscheinlich ist, daß er schon Kenntnis von der nur ein Jahr zuvor in der *Philosophical Library* von Dika Newlin editierten ersten Fassung von *Style and Idea* haben konnte.

⁸B. [Silvije Bombardelli], „Arnold Schönberg (1864–1951)“, in: *Muzičke novine* I (1952), 2, S. 3.

Gleich in einer der nächsten Nummern derselben Zeitschrift und von dem eben erwähnten Nachruf inspiriert, erschien dann ein ausführlicher Text „Über die theoretischen Grundlagen der 12-Tonmusik“ aus der Feder des Komponisten Natko Devčić (1914–1997).⁹ Als gewesener Partisanenfunktionär und sowohl politische als auch künstlerische Autorität war Devčić absolut berufen, auch in Fragen des musikalisch Revolutionären tonangebend zu wirken. Er hatte dazu auch die volle Kompetenz, denn er war einer der ersten, der ins Ausland reisen konnte, um sich zu informieren: Er absolvierte 1949/50 Kurse bei Joseph Marx in Wien, 1955 am Pariser Konservatorium und 1965 bei den Darmstädter Ferienkursen; und er reagierte prompt in der Tauwetter-Atmosphäre, die 1948 nach Titos Bruch mit Stalin begann (im Sinne der neuen Offenheit der westlichen Avantgarde gegenüber). Sein Artikel fußt auf der gründlichen Kenntnis der Schrift *Lehrbuch der Zwölftontechnik* von Herbert Eimert, das nur ein Jahr zuvor in Wiesbaden bei Breitkopf & Härtel erschien und das Devčić ausführlich zitiert. Gleichzeitig äußert Devčić aber auch Einwände gegen die hermetischen Eigenschaften der neuen Methode, wie er sie auch den Aussagen von Schönbergs Schüler Hanns Eisler zu entnehmen glaubte. Eisler traf Devčić offenbar bei dem 2. Internationalen Kongreß der Komponisten und Musikkritiker, der 1948 von der Verband der tschechischen Komponisten in Prag organisiert wurde (und über welchen bekanntlich tieferschürfende Zeugnisse Theodor W. Adornos in seinem Artikel *Die gegängelte Musik*¹⁰ vorliegen). Im Lichte einer offensichtlich musiksoziologischen Tendenz schließt Devčić seinen Artikel mit folgender Feststellung:

Das dodekaphone musikalische Gewebe ist in einem solchen Maße den apperzeptiven Fähigkeiten des Hörers entrissen, so kompliziert und unverständlich, daß es auch so manche Schönheiten unzugänglich macht, welche die Zwölftonmusik bei der Darstellung von zuvor unbeschreibbaren Nuancen der menschlichen Gefühle hervorbringt. Diese Kompliziertheit verursacht eine Desorientierung der Musik-

⁹Natko Devčić, „O teoretskim osnovama 12-tonske muzike“ [Über die theoretischen Grundlagen der Zwölftonmusik], in: *Muzičke novine* I (1952), 8, S. 1 f.

¹⁰Theodor W. Adorno, „Die gegängelte Musik“, in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14), 3. Auflage Frankfurt am Main 1990, S. 51–66.

konsumenten, die dann nicht imstande sind, talentierte Werke von Produkten von Scharlatanen zu unterscheiden.¹¹

Wie sich Devčić selbst die Zwölftonmethode als eine ‚menschenfreundliche‘ anzueignen versuchte, bewiesen seine Werke erst ungefähr zehn Jahre später. Dabei ging es immer um spezifische Transformationen, Erweiterungen und Modifikationen des ursprünglichen Prinzips in Richtung motivischer und sogar thematischer Anspielungen, die dann auch auf die Kongruenz der Gesamtform Einfluß hatten. Auf ähnliche Weise näherte sich der Dodekaphonie etwas früher auch der schon erwähnte Milo Cipra, und zwar als erster in seiner Generation. Die Suite *Der Weg der Sonne* (*Sunčev put*) für Bläserensemble, Klavier, Harfe und Schlagzeug (1958/59) ist auf einer Elftonreihe aufgebaut, die eher leitmotivischen als seriellen Charakter hat, aber doch in solch einer Weise die Tonalitätsverhältnisse neu bewertet, daß Cipra dem ganzen Werk eine geradezu symbolische Stelle in seinem gesamten Schaffen beimißt. Insbesondere wird das im Bläserquintett *Aubade* (1964/65) augenscheinlich, in dem die frühere Komposition fast programmatisch zitiert wird und dessen 2. Satz teilweise mit Hilfe einer Zwölftonreihe und dessen Teilung in drei Tetrachorde organisiert ist.

Zu den frühesten seriellen oder quasi-seriellen Werke kroatischer Komponisten der Nachkriegszeit sind dann auch die *Kontrapunktischen Etüden* (*Études contrapuntiques*, 1958) für Bläserquintett von Milko Kelemen (*1924) und die *Lyrischen Variationen* (*Lirske varijacije*, 1961) des Leibowitz- und Messiaen-Schülers Ruben Radica (*1931) zu zählen. Bei Kelemen ging es hier allerdings nur um eine der vielen Etappen seiner immer regen Neugier für neue kompositionstechnische Lösungen. (Auf ähnliche Weise spielte seit den späten 1960er Jahren auch Cipras Generationsgenosse Boris Papandopulo, 1906–1991, mit der Zwölftontechnik). Bei Radica hingegen kann man von einer tief durchdachten künstlerischen Haltung sprechen, die sein gesamtes Schaffen beherrscht. Sein Anspruch auf eine einheitliche Logik, die auf der gegenseitigen Abhängigkeit musikalischer Mikrostrukturen begründet ist und von innen aus sowohl die Großform als auch die psychologische Durchdringung des Werkes bestimmt, ist der Ausgangspunkt einer strukturellen Kompositionsweise, die innerhalb der zeitgenössischen kroatischen Musik vielleicht als wahres geistiges Erbe des Ideenkreises der Wiener Schule und von dessen komplementären ästhetischen Kategorien – *Stimmigkeit*

¹¹Devčić, „O teoretskim osnovama 12-tonske muzike“ (wie Anm. 9), in: *Muzičke novine* I (1952), 8, S. 2.

und *Faßlichkeit* – betrachtet werden kann. Allerdings ist Radica in der Exklusivität seiner diesbezüglichen schöpferischen Prämissen eher ein Einzelgänger.

An diesem Punkt meines kurzen Berichtes angelangt, wäre nun festzustellen, daß die zweite Etappe der ‚Rezeption der Wiener Schule in Zagreb (und Kroatien?)‘ eine fertige, historisch gesicherte sowie kompositionstheoretisch und pädagogisch verarbeitete Tatsache zu sein scheint, die auch weiterhin in eine höchst pluralistische musikalische Zukunft hinüberstrahlt. Für so eine Behauptung wäre dann allerdings erst die eigentliche Studie über die ‚Rezeption der Wiener Schule‘ erforderlich. Da es in unserem Fall aber in erster Linie um Datensammlung und Dokumentation geht, will ich in diesem Sinn auch nur kurz zusammenfassen.

Meinem letzten Anhang (5) ist die Dynamik der Schönberg-Berg-Webern-Aufführungen zwischen 1950 und 1965 bzw. 1970 zu entnehmen; im Falle der Zagreber Philharmonie sind nur Erstaufführungen in Zagreb vermerkt, die der offizielle Konzertbetrieb in Zagreb (samt Musikbiennale) anzubieten hatte. Dabei verwundert die Tatsache nicht sonderlich, daß Webern im Verhältnis zu den beiden anderen Kollegen ein kleiner Vorsprung zukam. Wie anderenorts betrachtete man seine Musik auch hier als den Auslöser einer Rationalität, die eine neue Ästhetik versprach. Musikwissenschaft und Kritik würdigten die Wiener Schule mit Respekt und allgemeinem Verständnis, zum Teil auf Grund wichtiger aus dem Ausland erworbener Fachliteratur, sowie als ein unumstrittenes historisches Phänomen, ohne sich mit ihr ernstlich analytisch zu beschäftigen. Anders intoniert ist der musikpublizistische Versuch *Musikdenken*¹² von Petar Selem aus den späten 1960er Jahren, der mit jener Feststellung von René Leibowitz anhebt, die am Ende seines Buches über Schönberg zu lesen ist: „Warum spricht man so viel über diese Musik anstatt sie öfters zu spielen?“ Selems Artikel ist aber auch nur ein weiterer Beitrag zur These von der geringeren Genießbarkeit der Musik des Meisters im Vergleich zu jener seiner Schüler. Einer These, die, wie es scheint, immer wieder Anhänger findet.

Auch diesen Abschnitt meines Beitrages will ich mit einer Abschweifung zu Ende führen. Die bis heute ausführlichste Abhandlung über ein Werk der Wiener Schule aus der Feder eines aus Kroatien stammenden Fachmannes ist das Buch eines Violinpädagogen: Radovan Lorković, an der

¹²Petar Selem, „Mišljenje glazbe“ [Musikdenken], in: *Glupi prostor* [Der Raum ohne Schall], Zagreb 1982, S. 17–30.

Musik-Akademie der Stadt Basel tätig, schrieb es über das Violinkonzert von Alban Berg.¹³ Das Buch ist 1991 im Schweizer Amadeus-Verlag erschienen und ist einzigartig in seiner methodologischen Verschmelzung von wissenschaftlicher und praktischer Analyse. Schade, daß es die einzige von hiesigen Kräften erarbeitete Publikation dieser Art ist; aber vielleicht ist es gut, daß es außerhalb der wohlgehüteten Grenzen der Musikwissenschaft entstand – sie kann von ihr nur Nutzen ziehen.

Anhang 1

Musiker aus Kroatien, die in Wien studierten bzw. arbeiteten

(K. = Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, pr. = privat, Ak. = Akademie für Musik und darstellende Kunst, U. = Universität Wien)

Blagoje Bersa (1873–1934)	1896–1899 1903–1919	(K.) Robert Fuchs (Verlag Doblinger)
Slavomir Grančarić (1878–1941)	1899–1902 1913–1919	(K.) R. Fuchs, Hermann Grädener (Auskunftsstelle f. Kriegsgefangene)
Josip Mandić (1883–1959)	1902–1905	(K.) R. Fuchs, H. Grädener
Božidar Širola (1889–1956)	1918–1921	(U.) Guido Adler, Robert Lach
Dragan Plamenac (1895–1983)	1912–1913 1924–1925	(Ak.) Franz Schreker (U.) G. Adler
Rikard Schwarz (1897–1941)	1919–1921?	(Ak.) Joseph Marx (pr.) Arnold Schönberg
Pavao Markovac (1903–1941)	1921–1926	(U.) G. Adler, Hans Gál
Aron Marko Rothmüller (1908–1993)	1928–1932?	(Ak.) F. Steiner (pr.) Alban Berg

¹³Radovan Lorković, *Das Violinkonzert von Alban Berg: Analysen – Textkorrekturen – Interpretation*, Winterthur 1991.

Anhang 2

Wiener Schule, Aufführungen in Zagreb bis 1940. Evidenz des Kroatischen Musikvereins

ARNOLD SCHÖNBERG

Streichquartett d-Moll, op. 7	Amar-Hindemith-Quartett	21. 11. 1923
<i>Verklärte Nacht</i> für Streichsextett	Zagreber Quartett	2. 5. 1924
<i>Natur</i> (Text von Heinrich Hart), op. 8/1	Ruzena Herlinger, Sopran Paul Pisk, Klavier	9. 3. 1928
<i>Verklärte Nacht</i> für Streichsextett	Zagreber Quartett	25. 1. 1939

ALBAN BERG

<i>Die Nachtigall</i>	Božica Mužević-Sitarić, Sopran Viktor Šafranek, Klavier	13. 3. 1939
-----------------------	--	-------------

Anhang 3

Josip Štolcer Slavenski, „Meine Eindrücke vom Musikfest in Donaueschingen“ (Ausschnitt), in: *Sv. Cecilija* 18 (1924), September / Oktober

[...] Es ist interessant zu beobachten, wie die Deutschen, ähnlich wie einst unter Wagners Einfluß, heute unter jenem von Schönberg stehen. Obwohl bei diesem Festival Komponisten der verschiedenen musikalischen Richtungen vertreten waren, konnte man den starken Einfluß von Schönberg bemerken, von dem sie nicht sein feines Klanggefühl und die Art seiner Stimmführung und Formentwicklung übernahmen, sondern die zufälligen, äußerlichen Merkmale, wie z. B. verminderte und vergrößerte Oktaven, Arbeit mit sehr kurzen Motiven sowie die mechanische Anwendung von merkwürdigen Intervallen in der Melodieführung, was ins Konventionelle übergeht. Es ist darum kein Wunder, daß es in den Werken seiner Epigonen keine Frische und Kontraste gibt und daß sie ermüdend wirken, was auch selbst Schönberg zugibt.

[...] Der Schüler und Anführer der Schönberg-Schule in Wien, Anton Webern, tritt mit einigen kleinen Stückchen auf, von denen ein jedes nur einige Minuten dauert, so daß die Pausen dazwischen länger dauerten als sie selber. Webern hat

eine schöne Invention und Klangsinn, vermindert die eigentliche Wirkung seiner Kompositionen aber durch die ständigen Unterbrechungen.

[...] Im dritten Konzert am selben Nachmittag war, neben wenig charakteristischen Werken von Georg Winkler (einem Schüler von Hindemith) und Heinz Joachim (einem Schüler von Busoni), nur Schönbergs Serenade für Baß-Solo und kleines Kammerorchester, op. 24, bemerkenswert. Diese Premiere, die der Komponist selbst dirigierte, wurde mit größtem Interesse erwartet, was sie auch rechtfertigte. Schönberg wendet sich in dieser Serenade indirekt klassischen Formen zu und nähert sich im ersten (Marsch) und im letzten Satz auch einigermaßen an Strawinsky. Man kann auch Verwandtschaften mit seinem Opus 15 (Fünf Orchesterstücke) [sic!] bemerken. [...] Besonders gelungen sind der 4. (Sonett von Petrarca) und 6. Satz (Lied ohne Worte).

Anhang 4

Dragan Plamenac, „XII. Festival der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (I.G.N.M.) in Florenz“ (Ausschnitt), in: *Zvuk*, 1934, Nr. 8–9, S. 355–360

Ursprünglich sollten von Alban Berg bei diesem Festival einige Fragmente seiner Oper *Wozzeck* aufgeführt werden. Ich weiß nicht, warum in letzter Minute das Programm geändert wurde und anstatt der *Wozzeck*-Fragmente drei Sätze der *Lyrischen Suite* erklangen. Dieses Werk, schon vor einiger Zeit komponiert, zeigte nun wieder, daß Alban Berg, der im nächsten Jahr sein 50. Lebensjahr vollendet, die bei weitem stärkste schöpferische Persönlichkeit des engeren Schönberg-Kreises ist. [...] In dieser klanglich außerordentlich differenzierten Komposition hat sich das Konstruktive völlig in einer intellektuell-geistigen und suggestiven musikalischen Sprache aufgelöst. Bei aller Freiheit der Zusammenklänge in ihrer linearen Ausrichtung geht das Resultat dieser subtilen Verflechtungen und dissonanten Spannungen doch in die Richtung einer spätromantischen „Gefühlsmusik“. Was bei diesem Werk fasziniert, ist die Überzeugung, daß es bei aller „Fortschrittlichkeit“ mit der Tradition *organisch* mit der Tradition verbunden ist und auf den Zusammenhang der Entwicklung von Wagner über Hugo Wolf und Schönberg bis zu Berg weist. Aus diesem Grund wirkt das Werk trotz seines avantgardistischen Charakters klassisch.

Anhang 5

Aufführungen von Werken der Wiener Schule in Zagreb (1950–1979)

ARNOLD SCHÖNBERG

- | | | |
|-------------|--------------------------------------|---|
| 4. 6. 1957 | 1. Kammersymphonie, op. 9 | Kammerens. des Zagreber Rundfunks |
| 20. 5. 1961 | <i>Pierrot lunaire</i> , op. 21 | Ensemble für Neue Musik, Köln |
| 23. 5. 1961 | 4. Streichquartett, op. 37 | Quartett Parrenin, Paris |
| 23. 5. 1965 | <i>Ein Überlebender aus Warschau</i> | Zagreber Philharmonie, L. Foss |
| 15. 5. 1967 | Serenade, op. 24 | Ensemble <i>die reihe</i> , Wien |
| 19. 3. 1969 | Variationen für Orchester, op. 31 | Zagreber Philharmonie, N. Bareza |
| 15. 5. 1969 | <i>Pierrot lunaire</i> , op. 21 | The Pierrot Players, London |
| 16. 5. 1969 | Streichtrio, op. 45 | Trio à cordes français, Paris |
| 23. 4. 1971 | <i>Pelleas und Melisande</i> , op. 5 | Zagreber Philharmonie, D. Machado |
| 14. 5. 1971 | <i>Moses und Aron</i> | Deutsche Oper, Berlin |
| 15. 5. 1971 | Drei Klavierstücke, op. 11 | Maurizio Pollini |
| 15. 5. 1971 | Fünf Klavierstücke, op. 23 | Maurizio Pollini |
| 15. 5. 1971 | Sechs kleine Klavierstücke, op. 19 | Maurizio Pollini |
| 17. 5. 1973 | Sechs kleine Klavierstücke, op. 19 | Schülerin der Musikschule „V. Lisinski“ |
| 13. 5. 1975 | <i>Friede auf Erden</i> , op. 13 | Svenska Radiokören, Stockholm |

ALBAN BERG

- | | | |
|-------------|--------------------------------------|--|
| 9. 5. 1963 | <i>Lyrische Suite</i> | Zagreber Streichquartett |
| 12. 5. 1963 | <i>Wozzeck</i> | Deutsche Staatsoper, Hamburg |
| 14. 5. 1963 | <i>Lulu</i> | Deutsche Staatsoper, Hamburg |
| 19. 1. 1966 | Violinkonzert | Zagreber Philh., M. Horvat, F. Gulli |
| 12. 4. 1967 | <i>Wozzeck</i> , Ausschnitte | Zagreber Philh., A. Vandernot, H. Hoelzl |
| 11. 5. 1967 | Violinkonzert | Zagreber Philh., M. Horvat, H. Bress |
| 9. 5. 1969 | Vier Stücke f. Klarinette u. Klavier | M. Stanković, F. Došek |

26. 9. 1969 Violinkonzert Zagreber Philh., M. Horvat,
Chr. Ferras

ANTON WEBERN

10. 2. 1960 Fünf Stücke für Orchester, op. 10 Sechs Sätze für Streicher, op. 9 [!]	Zagreber Philharmonie, F. Zaun
18. 5. 1961 Fünf Sätze für Streicher, op. 5	Zagreber Solisten
21. 5. 1961 Variationen für Klavier, op. 27	Yvonne Loriod, Paris
13. 5. 1963 Fünf Lieder, op. 14	Kamm.-Orch. der Philh. Krakau, H. Lukomska
27. 1. 1965 Kantate Nr. 2, op. 31	Zagr. Philh., M. Horvat, L. Dutoit, N. Foster
13. 5. 1965 Sechs Bagatellen, op. 9	Lasalle Quartett
15. 5. 1965 Erste Kantate, op. 29	Reproduktion vom Band
21. 5. 1965 Vier Lieder, op. 12	D. Dorow, R. Rodney Bennett
22. 5. 1965 Sechs Stücke f. Orch., op. 6	Kölner Rundfunk-Sinfonie-Or- chester, M. Gielen
17. 5. 1967 Vier Lieder, op. 12	C. Herzog, F. Došek
6. 3. 1968 Passacaglia, op. 1	Zagreber Philharmonie, I. Gjadrov
16. 5. 1969 Streichtrio, op. 20	Trio à cordes francais, Paris
17. 5. 1969 Fünf Stücke für Orchester, op. 10	Ensemble Domaine musical, Paris
22. 5. 1970 Variationen für Orchester, op. 30	Zagreber Philharmonie, N. Bareza
10. 5. 1971 Kantate, op. 29	Reproduktion vom Band
10. 5. 1971 Kantate, op. 31	Reproduktion vom Band
15. 5. 1971 Variationen für Klavier, op. 27	Maurizio Pollini
3. 3. 1978 Sechs Stücke für Orchester, op. 6	Zagreber Philharmonie, P. Steinberg