

manns Beethoven-Verehrung unbefangen; der junge Schumann nennt ihn, zugleich mit Schubert, als seine Leitfigur; Brahms endlich wird schon früh als ein neuer Beethoven gefeiert. Wie jene «deutsche Innerlichkeit» zu verstehen sei, erläutert Geck anhand eines Gemeinschaftswerks von Schumann, Schumanns Schüler Albert Dietrich und Brahms, der Violinsonate über die Tonfolge F-A-E, die für das Lebensmotto Joseph Joachims stand: «Frei Aber Einsam» – eine Maxime, die Geck als «Die widersprüchliche Botschaft der absoluten Musik» begreift:

«Diese Kunst ist einerseits absolut, d.h. sie bedarf keiner ‚Programme‘ wie diejenige von Liszt und seiner ‚neudeutschen Schule‘, deren Erzeugnisse von Schumann mit Zurückhaltung, von dem Freundespaar Brahms/Joachim mit einer Mischung aus Verletztheit und Verachtung zur Kenntnis genommen werden. Sie ist andererseits voll von geheimen Anspielungen nach Art der Devise F-A-E: Hier äussert sich eine Elite, die von der geschäftigen Welt und von den Äusserlichkeiten des Musikbetriebs nichts wissen will und sich ihre innere Welt schafft – ‚frei, aber einsam‘, ‚einsam, aber frei‘. (...) Die ‚Freien, aber Einsamen‘ wissen nicht mehr, was sie wollen, sondern nur noch, was sie *müssen*: in Musik sich suchen und finden. Ihre Hörer lassen sie an ihrem Diskurs mit sich selbst teilhaben – nicht mehr und nicht weniger.» (S. 124 ff.)

Spätestens hier wird aber deutlich, dass das Schlagwort von der «absoluten Musik», als historische Kategorie verstanden, erst auf Beethovens Erben anzuwenden sei, schreibt Geck: denn Beethoven blieb zeitlebens Aufklärer,

«wie trotzig und verzweifelt auch immer. (...) Die Devise ‚frei, aber einsam‘, die sich treffend zur Bestimmung ‚absoluten‘ Komponierens heranziehen lässt, trifft auf ihn letztendlich nicht zu: Beethoven ist nicht frei genug, denn er hat eine öffentliche Sendung, und eben deshalb ist er auch nicht einsam genug – er arbeitet ja gemeinsam mit dem Besseren und Edleren seiner Zeit an der Höherentwicklung der Menschheit.» (S. 136 f.)

Kapitel 3 stellt Liszt und Mendelssohn-Bartholdy vor – ein ungleiches Paar, «der eine skandalumwitterter Allerweltskerl, der andere Musterknabe der Nation», deren Schaffen gleichwohl, programmatisch, «im Dienst der Volksbildung» stehe. Kapitel 4, *Wagner – vom Ring her gesehen*, bringt zunächst, unterm Titel «Der philosophische Horizont» einen reichlich opernführerhaften Überblick der Werke vom «Rienzi» bis zum «Parsifal»; das Subkapitel «Der zeitgeschichtliche Rahmen» reisst dagegen, unter exzessiver Zitation der Biographie, jene Perspektive auf, die klarstellt, dass der *Ring* «ein durchaus von politischem Sendungsbewusstsein gezeugtes Werk ist»; doch werden auch Wagners tiefst peinliche Auslassungen zum Thema «Das Judentum in der Musik» nicht unterschlagen. Folgt ein konventioneller Einschub über «Mythos und Dichtung». Im Abschnitt «Die ersichtlich gewordenen Taten der Musik» schliesst Geck die theoretischen Schriften Wagners mit seinen Kompositionen

kurz, wobei wiederum allein der *Ring* die zahlreichen Musikbeispiele liefert. Endlich resümiert «Der *Ring* – Lebenswerk und Vermächtnis» insbesondere Nietzsches Engagement in Sachen Wagner; abschliessend zieht der – sträflich oberflächliche – Essay «Parsifal, Hitler und *Das Drama des begabten Kindes*» nochmals die Summe aus Wagners «Polarität von Trieb und Geist» – eine insgesamt nicht unsolide, aber eher dröge Wagner-Schau, die keine neuen Denkanstösse vermittelt und wenig Anregungen bietet.

Differenziert und psychologisch einfühlsam dagegen Kapitel 5, *Die Welt noch einmal: Bruckners und Mahlers sinfonischer Monumentalismus*. Vor dem Hintergrund der Gründerzeit und ihrer Sinnkrise im Zeichen Nietzsches und des Nihilismus heisst sein erster Abschnitt folgerichtig «Abschied von Beethoven», dessen aufgeklärte Rationalität sich mit dem neuen Zug der Zeit – beschreibbar «in den Kategorien des Universalismus, des Monumentalismus und des Mystizismus» – nicht mehr verträgt. So konstatiert der Autor die «Erstarrung» der idealistischen Ästhetik in der Sinfonik Bruckners, dessen «Persönliches» zwar «unwiderlegbar» sei – doch die «Geschichten», die er Mann erzähle, seien nicht die seinen, steht in Gecks geradezu bekenntnisthafftem Kurz-Essay zu lesen:

«Werke können gewinnen, indem man sie immer wieder hört. In diesem Sinne schätze ich die Musik Bachs, nicht diejenige Bruckners: Die Vorstellung, den Weg seiner *Sinfonie* ein um das andere Mal abschreiten und mit ihm die immer gleichen Plätze aufsuchen zu sollen, ermüdet mich. Nicht, dass man eine vertraute Richtung nicht täglich einschlagen könnte! Doch mit Bruckner geht man einen Kreuzweg, an dessen einzelnen Stationen er demonstrierend auf die Knie fällt und seinen Begleiter auffordert, dasselbe zu tun.» (S. 400)

Ganz anders freilich Mahler, dieser Grossmeister der Ironie, dessen Sinfonik «Triumph und Ende romantischer Ästhetik» spiegele:

«Mahler geht einen entscheidenden Schritt weiter. Auch er weiss kein besseres Medium als die Sinfonie, um zu sagen, was er sagen will: steht diesem Medium jedoch nicht wie ein skrupelhafter Nachgeborener gegenüber, sondern wie ein furchtloser, von keinem Erbe belasteter Wiederentdecker. Sinfonie ist für ihn nicht mehr die historische Gattung, zu welcher Beethoven sie gemacht hat: Sie ist für ihn – in einem emphatischen Ursinn des Begriffs – tönendes Universum.» (S. 408 f.)

Neue Einsichten oder markante Korrekturen des tradierten Mahler-Bildes bringt der *tour d'horizon* der Sinfonien allerdings kaum.

Der Epilog *Die Musik des 19. Jahrhunderts in der Spannung zwischen Idealismus und Romantik* beschliesst ein Buch, das – nützlich, unterhaltsam und belehrend – durchaus das Zeug zu einem Standardwerk der von ihm behandelten Epoche hat.

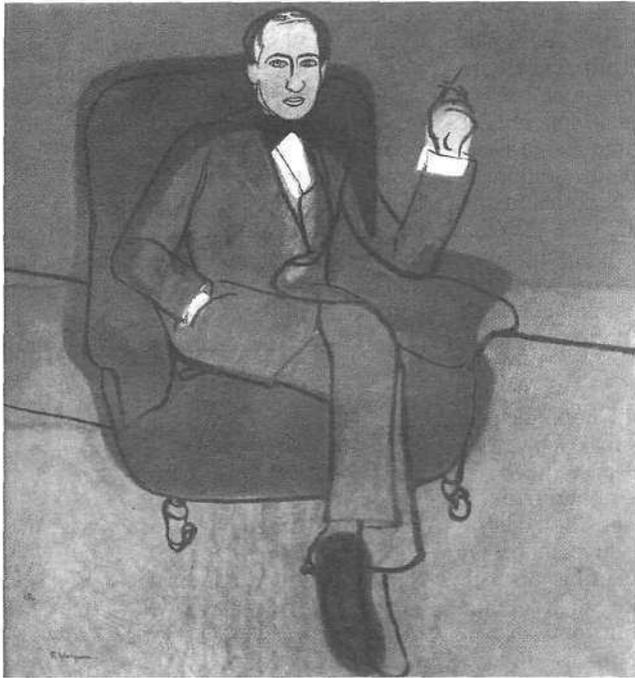
Erika Deiss

Musikgeschichte der Vergessenen

Detlef Gojowy: *Arthur Lourié und der russische Futurismus*
Laaber-Verlag, Laaber 1993, 326 S.

Detlef Gojowys neueste Publikation vermittelt mehr, als der Titel *Arthur Lourié und der russische Futurismus* erwarten lässt. Gewiss, im Zentrum steht die Person des Komponisten Lourié und seine Beziehung zu den russischen Futuristen. Aber Gojowy zeichnet den ganzen Lebensweg des Komponisten von 1892 bis 1966 nach und bezieht in seine Betrachtungen auch den italienischen Futurismus ein. Es handelt sich also um ein Stück Musik- und Geistesgeschichte und damit auch um die Geschichte der politischen Ereignisse innerhalb dieser Zeitspanne aus der Perspektive jener, von denen Brecht sagt: «die im Dunkeln sieht man nicht». Gojowy vermittelt dabei ein ausserordentlich breites Wissen und tiefe Einsichten. Er schreibt «deserfreudlich», sodass die Arbeit durchaus als «Lesebuch» aufgenommen werden kann. Zugleich aber genügt sie hohen wissenschaftlichen Ansprüchen: Die vielen Zitate – zum Teil private mündliche Informationen aus Louriés Freundes- und Bekanntenkreisen – sind genau belegt: 459 Anmerkungen auf 276 Textseiten! Zur Wissenschaftlichkeit gehört neben der althergebrachten Schreibweise der russischen Namen auch die moderne wissenschaftliche Transliteration der kyrillischen Orthographie; also gleich in der Einleitung auf S. 9: «Arthur Vincent Lourié (Artur Sergeevič Lur'e)». Die Zitate nehmen etwa die Hälfte des Textes ein. Das ist durchaus positiv zu bewerten, weil es sich oft um schwer zugängliche, zum Teil eben auch persönliche Quellen handelt, und weil die Zitate, oft sehr ausgedehnt vermittelt, ein lebendiges Bild «dramatis personarum» abgeben. Und um ein Drama handelt es sich tatsächlich, wobei Louriés Schicksal symptomatisch für den Zeitraum seines Lebens ist.

Wir erleben den Aufbruch der Musik in unbekannte Welten bereits kurz nach der Jahrhundertwende, also Jahre vor der russischen Revolution, wobei unter dem Einfluss von Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* mit neuen Skalen und Mikrointervallen, vor allem Viertel- und Sechsteltönen, experimentiert wurde. Die Welt der Symbolisten («Skrjabinisten») und Futuristen – Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker – mit ihrem Zentrum, dem Künstlerlokal zum «Streunenden Hund», nachgebildet den Treffpunkten «Chat noir» und «Lapin agile» in Paris, wird anhand von Dokumenten aller Art und Manifesten lebendig geschildert. Erster Pionier auf dem Gebiet der Vierteltonen war Ivan Wyschnegradsky, auf den sich Lourié bei seinen eigenen Versuchen berief. Im Futuristen-Almanach *Strelec* (Bogenschütze) veröffentlichte er 1915 eine Abhandlung über Viertelton-Notation am Beispiel einer Viertelton-Kom-



Petr
Vasilievich
Miturich:
Porträt des
Komponisten
Arthur Lourié
(1915)

position. Auf Seite 32 von Gojowys Buch ist ein Blatt davon reproduziert. Leider ist die Wiedergabe so klein und unscharf, dass just die neuen Zeichen selbst mit der Lupe nicht identifiziert werden können.

Schon im Jahre 1913 trat Lourié, ein Jude sephardischer Herkunft, zum Katholizismus über, was den Grundstein legte zu seiner immer intensiveren Hinwendung zu religiösen Themen. Diese sollten in der Zeit seines Aufenthaltes in Frankreich – 1924–1941(!) – unter dem Einfluss des neothomistischen Philosophen Jacques Maritain – von 1945 bis 1948 französischer Botschafter beim Heiligen Stuhl – seine geistige Heimat werden. Neben seinen kühnen *Formen in der Luft* schrieb er bereits 1915–1917 Musik zu religiösen Texten. Die Motette *Anathema*, vollendet am 19. Juni 1951, widmete er dem Papst Pius XII!

In der Zeit des Futurismus hatte Lourié Umgang mit Dichtern wie Velimir Chlebnikov und Vladimir Majakovskij, aber auch etwa mit dem Bildhauer Vladimir Tatlin. Dieser ist berühmt geworden durch sein «Projekt für ein Monument der 3. Internationale» (1920), das aber nie definitiv ausgeführt werden durfte. Die wichtigen Auseinandersetzungen mit dem italienischen Futurismus sind dokumentiert durch den Artikel *Wir und der Westen* (S. 97). Anlass dazu bot die Russlandreise von Filippo Tommaso Marinetti («Wir wollen den Krieg verherrlichen») im Winter 1914.

Die fortschrittlichen Künstler begrüßten 1917 den Sieg der Bolschewiki über den Demokratieversuch von Kerenskij, weil sie sich eine radikale Befreiung von den Fesseln der Vergangenheit im Sinne ihrer Welterlösungsutopien erhofften. Tatsächlich behandelten die neuen Machthaber diese geistige Elite vorerst pfleglich (vgl. S. 125ff.). Der erste Kulturminister, der liberale Anatolij Lunačarskij, berief erstrangige

Künstler zu Kommissaren; Lourié leitete die Musikabteilung und den Staatsverlag, zu Kunstkommissaren wurden u.a. Wassili Kandinsky und Marc Chagall ernannt. Aber sehr bald wendete sich das Blatt, und die freiheitlichen Künstler gerieten immer mehr unter den ideologischen Druck der Bolschewiki. Eine grosse Emigrationsflut setzte ein; wie viele bedeutende Köpfe (u.a. die drei oben Genannten) verliess Lourié Russland. Von einer Dienstreise nach Berlin 1922 kehrte er nicht mehr in seine Heimat zurück. Die vielen Zurückgebliebenen aber erwartete ein schreckliches Schicksal: Unzählige gingen in den stalinistischen Lagern zugrunde, Jessenin und Majakovskij brachten sich um, wieder andere erhielten Publikationsverbot und wurden totgeschwiegen, wie etwa Louriés bedeutender Komponistenkollege Nikolaj Roslavec, der, wie Lourié selber, auch in Westeuropa mit Aufführungen nicht eben verwöhnt wird.

In einem umfangreichen Aufsatz *Unser Marsch*, der erst 1969 veröffentlicht wurde (zitiert auf S. 132ff.), blickt Lourié in Porträts seiner damaligen Mitkämpfer zurück auf die Zeit des russischen Futurismus. Er hält auch nach 50 Jahren an seiner damaligen künstlerischen Position fest, verurteilt aber zugleich die politische Revolution, die den freien Willen des Künstlers zugunsten politischer Doktrin vernichtet habe (cf. Seite 143: «Schluss», mit Verweis auf den Artikel «Wir und der Westen», S. 97). Wir erleben anhand zahlreicher Dokumente einerseits die Verklärung seiner heroischen russischen Zeit, andererseits das Gefühl von Fremdheit und Einsamkeit, zuerst in Frankreich, dann in Amerika. Er teilt damit das tragische Schicksal vieler russischer Emigranten. Äusserungen aus der Zwischenkriegszeit lassen Louriés kompositorische Position oft unklar erscheinen; Gojowy weist auf Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität im Schaffen

Louriés jener Zeit hin (S. 167ff.) und ergänzt auf S. 267, dass Lourié «einerseits wohl rechtzeitig eine Verantwortung für die sowjetische Kulturpolitik nicht mehr mittragen wollte, aber dann andererseits, keine acht Jahre später, im Fahrwasser ästhetischer Konzeptionen segelte, die denen Ždanovs und der stalinistischen Kulturpolitik gar nicht so unähnlich waren und in deren Namen schliesslich die gesamte sowjetische Avantgarde ausgelöscht werden sollte...» Eine Pendelbewegung wird sichtbar, wie sie auf allen Gebieten menschlicher Aktivität stattgefunden hat. Nach dem Aufbruch in den vorrevolutionären Jahren der allmähliche Rückzug ins Traditionelle, in die Restauration. («Der Katholizismus ersetzte Lourié die Wurzeln der heimatlichen Erde», S. 177). Wichtig ist in diesem Zusammenhang der 1936 erschienene Artikel *Die Melodie* (S. 178ff.).

In der Zeit seiner zweiten Emigration litt Lourié unter der Wirkungslosigkeit seines Schaffens in der amerikanischen Öffentlichkeit. In einem denkwürdigen Aufsatz *Approach to the Masses*, erschienen Mai/Juni 1944 in *Modern Music* (bei Gojowy ab S. 228) lesen wir: «Das Problem des Populismus in der Musik stellt ein sehr aktuelles Problem dar.» Wie aktuell in der Tat! – und nicht nur auf musikalischem Gebiet. Der bereits erwähnte Pendelschlag ist im Gefolge der Postmoderne heute wieder an einem vergleichbaren Punkt angelangt. Das Buch endet mit dem ungekürzten Abdruck eines Aufsatzes aus dem Jahre 1948 *Warum haben sie das getan?*, worin Lourié in ungehemmter Bitterkeit und deshalb auch z.T. mit Argumenten, die aus dem Arsenal reaktionärer Ideologie stammen, mit dem russischen Marxismus ins Gericht geht und das gequälte heilige Russland beklagt und verklärt.

Leider verzichtet Gojowy ganz auf musikalische Analysen. Das ist schon deshalb bedauerlich, weil nur wenige Werke Louriés – vor allem Werke für Klavier allein – leicht zugänglich sind. Allerdings zeigt ein Blick in diese Klaviernoten, dass Lourié seit den *Formen in der Luft* (1915) zu historisch älteren, ja konventionellen Satztechniken zurückgekehrt ist. Wohl berichtet Gojowy von Kompositionen mit Klangfeldern und Tendenzen zu einer Zwölftönigkeit lange vor Schönbergs «Entdeckung». Aber schon eine einzige fundierte Analyse eines charakteristischen Werkes wäre eine notwendige und willkommene Bereicherung des im übrigen so guten Buches gewesen.

Vom Aufbruch nach 1945 wurde Lourié nicht erfasst. In Darmstadt etwa war vorerst nur die 2. Wiener Schule gefragt. Lourié tauchte erst 1988 auf, in einem Referat, eben von Gojowy. Gidon Kremer freilich hat zahlreiche Werke öffentlich aufgeführt und vor kurzem bei DG eine CD (437 788-2) mit dem Concerto da camera und anderen Werken aus Louriés neoklassizistischer Phase eingespielt. Im übrigen sind auf CD nur einige Kammermusik- und Kla-

vierwerke (mit Marie-Catherine Girod auf Accord 201072) greifbar. In der Konzertreihe «Musik im 20. Jahrhundert» des Saarländischen Rundfunks hatte Heinz Holliger 1990 als Programmgestalter zahlreiche Kammermusiken von Lourié und Roslavet, von Lourié ausserdem noch die *Sinfonia dialectica*, aufgeführt.

Jacques Wildberger

Fragments inachevés

Frédéric Chopin : Esquisses pour une méthode de piano, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger Flammarion, Paris 1993, 138 p.

Dans la troisième édition de son déjà classique «Chopin vu par ses élèves» (1988), Jean-Jacques Eigeldinger annonçait son intention de publier le projet de Méthode de Chopin et de compléter ainsi les références éparses qu'il y faisait dans le corps de son ouvrage. Ce document vient aujourd'hui éclairer de façon précieuse la spécificité révolutionnaire du pianisme chopinien. A la différence d'un Liszt, en effet, dont de nombreux disciples professionnels se chargèrent de faire la synthèse d'un enseignement technique tout empirique et d'en dégager ultérieurement les lois, Chopin n'eut que peu d'élèves qui firent une retentissante carrière de concertiste ou de professeur (à la notable exception, il est vrai, de Mathias – lui-même professeur de Raoul Pugno et d'Isidore Phlipp – et de Mikuli, dont le disciple Michalowski sera notamment le maître de Wanda Landowska, Manuel Rosenthal et Heinrich Neuhaus) : le secret de son enseignement est donc à chercher en priorité chez lui-même.

Pourtant, le lecteur avide de découvrir sous une forme systématique la quintessence de l'art du piano chez Chopin ne pourra qu'être déçu à la lecture de ces pages : fragments inachevés qui semblent avoir accompagné le compositeur de 1837 à 1846 environ et complétés d'un modeste plan probablement dicté à son élève Paul Gunsberg, ils ont fait l'objet de nombreux repentirs qui attestent l'embarras de leur auteur face à l'acte d'écrire. Pressenti à la mort de Chopin pour en poursuivre la rédaction, un autre élève, le Norvégien Tellefsen, infléchit son travail en direction d'un traité personnel du mécanisme du piano, resté lui aussi inachevé et qu'Eigeldinger publie pour la première fois en complément au texte de son maître. Il faut rendre hommage à l'éditeur dont la rigueur philologique a permis de nous restituer la lecture et l'ordonnance probable des diverses sources d'un manuscrit difficile et qui nous offre simultanément la possibilité d'en recouper la teneur avec plusieurs témoignages de première main.

L'intérêt de la publication réside dès lors dans quelques aperçus originaux,

qu'un commentaire avisé permet de resituer dans un contexte plus vaste. Ainsi Eigeldinger définit excellemment Chopin pédagogue comme un «dialecticien pragmatique», soucieux de définir les moyens techniques en fonction des buts artistiques à atteindre et visant à simplifier les catégories instrumentales en proscrivant tout exercice répétitif au profit d'une approche consciente, fondée sur les bases naturelles du toucher. Certes, «il est pathétique de le voir expliquer des notions solfégiques élémentaires pour se conformer aux usages du temps», mais c'est cependant l'occasion pour Chopin de préciser son esthétique musicale à partir du solfège. Définissant le principe de la double portée pour la notation de la musique de clavier et la position centrale de l'ut 3 au milieu du piano et au milieu de l'espace perceptible acoustiquement, Chopin insiste sur l'adéquation entre langage et musique : ce ne serait là qu'un simple truisme remontant à la querelle entre Rameau et Rousseau, si de nombreux témoignages n'insistaient sur le sens du phrasé et de l'articulation de son jeu pianistique, élément également cardinal de son enseignement. La saisissante formule : «le poignet [:] la respiration dans la voix» synthétise tout à la fois l'adaptation du bel canto au toucher instrumental, la primauté du legato dans l'éducation pianistique et un «redendes Prinzip» dont l'origine remonte au moins à l'esthétique de Carl Philipp Emanuel Bach.

Si le toucher est pour Chopin l'alpha et l'oméga de la technique pianistique, c'est qu'il existe une adéquation profonde entre la topologie du clavier et la morphologie de la main. Cette adéquation explique pourquoi Chopin, à la différence de tous ses contemporains, laisse de côté dans ses exercices la tonalité solfégiquement facile de do majeur au profit de tonalités riches en touches noires, notamment si majeur dans laquelle les 2e, 3e et 4e doigts de la main droite fonctionnent comme autant de points d'appui naturels légèrement rehaussés (mi-fa#-sol#-la#-si). Les catégories techniques prises en considération s'en trouvent de même radicalement simplifiées et se résument au jeu monodique conjoint, au jeu monodique disjoint et au jeu polyphonique. Par ailleurs le sempiternel problème de l'égalité du jeu peut être abordé sous un angle original : chaque doigt étant différent, il est illusoire de vouloir niveler leurs différences et il faut au contraire les considérer comme les ultimes prolongements de la main, du poignet, du bras et, en dernière analyse, du cerveau. On ne saurait ainsi concevoir une pédagogie plus opposée à celle de Kalkbrenner, pour lequel l'agilité des doigts était un but ultime à atteindre au moyen de procédés artificiels comme le guidemains.

Cet éloge du naturel explique la déconcertante simplicité des quelques rares exercices proposés par Chopin. Leur intérêt réside notamment dans l'absen-

ce de notes tenues et bloquées dans les exercices pour les cinq doigts, par l'emploi paradigmatique et novateur de l'accord de 7e diminuée (dans lequel tous les doigts sont situés à distance égale) pour l'étude du jeu disjoint, et par l'extension de la main au-delà de la limite habituelle de l'octave en la faisant pivoter autour des doigts centraux. Ils nous ramènent à maintes pages d'une musique qui demeure à bien des égards fondatrice du piano moderne.

Philippe Dinkel

Eine verpasste Chance?

Vera Sonja Stegmann: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie. Verlag Peter Lang, New York etc. 1991 (Music in Literature and Society, Vol. 1), 202 S.

In einem Interview malte sich Pierre Boulez 1967 aus, was geschehen wäre, wenn Strawinsky und Brecht in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hätten: «Mein Gott, was hätte das für ein Resultat gegeben.» Eine verpasste Chance? Dass beide Künstler sich mit ähnlicher Vehemenz von Wagners Gesamtkunstwerk abwandten und in ihren Bühnenwerken die Elemente Musik, Sprache und Bühnenbild auf vergleichbare Weise trennten und montierten, war schon den Zeitgenossen aufgefallen. Nachdem sich Jürgen Engelhardt diesen Ähnlichkeiten 1984 aus musikwissenschaftlicher Sicht angenähert hatte, untersuchte die US-amerikanische Germanistin Vera Sonja Stegmann solche Bezüge aus literaturwissenschaftlicher Sicht.

Zu einer persönlichen Berührung zwischen Strawinsky und Brecht kam es erst sehr spät. Zwar empfand der russische Komponist das «Mahagonny-Songspiel» schon 1933 als ideale Ergänzung seiner «Histoire du soldat», jedoch kam es erst im kalifornischen Exil zu einer dokumentierten Begegnung beider Künstler. Anlässlich seines «Lukullus»-Projekts hatte Brecht damals sogar eine Zusammenarbeit mit Strawinsky erhofft, weil er dessen rhythmische Musik als besonders geeignet empfand für episches Theater. Strawinsky lehnte jedoch ab. 1947 allerdings äusserte er sich enthusiastisch über die Uraufführung von «Galileo Galilei», zu der Hanns Eisler die Musik geschrieben hatte. Wie aber war es in den zwanziger Jahren? Hatte damals Kurt Weill wirklich eine Mittlerfunktion übernommen? Und sind die interessanten Ähnlichkeiten, die die Autorin vor allem zwischen Weill und Strawinsky beobachtet, auch tatsächlich als kausale Querverbindungen zu interpretieren? Ergibt sich aus der chronologischen Abfolge der szenischen Uraufführung von Strawinskys «Oedipus Rex» unter Klemperer (1928), von Leopold Jessners Berliner «Oedipus»-