

Marie-Agnes Dittrich: Erfahrungen eines Außenseiters.

Interview mit Constantin Floros, Hamburg, 18. Juli 2018.

Transkript von Haruki Noda, korrigiert und gekürzt und mit einigen Literaturangaben ergänzt von Constantin Floros und Marie-Agnes Dittrich.

Constantin Floros: Du hast, Marie-Agnes, sehr viele Fragen an mich, und ich bin neugierig zu hören, was für Fragen das sind.

Marie-Agnes Dittrich: Ja. Ich würde sehr gerne anfangen mit dem, was du mir erzählt hast über deine Ausbildung in Österreich. Du hast erzählt, du habest bei Schenk promoviert, und er habe dir dann direkt nach deiner Promotion eine Assistentenstelle angeboten. Und dann habe er dir davon abgeraten, sie anzunehmen?

C.F.: Nein, er hat nicht mir nicht abgeraten, sondern hätte es sehr begrüßt. Aber ich hatte das Gefühl, eine Entwicklung in Österreich wäre schwierig, und ich hatte damals meinen Militärdienst in Griechenland nicht absolviert und hätte meine Staatsangehörigkeit verloren. Ich bin nach Griechenland gefahren und habe anderthalb Jahre als Soldat dort meinen Dienst abgeleistet. Ja, aber wie gesagt, Schenk war von mir sehr angetan.

MAD: Hast du etwas mitbekommen von seiner politischen Einstellung?

C.F.: Nein, damals nicht, gar nicht, es wurde damals darüber nicht gesprochen. Man merkte allerdings, dass er nationalistisch gesinnt war. Er war ein autoritärer Mensch. Ich hatte auch nach der Promotion gelegentlich Kontakt mit ihm. Ich bin nach Wien gefahren, nachdem ich meinen Militärdienst absolviert hatte. Aber von diesen Dingen, was die Bibliothek von Adler anging, und dass er nationalistisch war, das wussten wir, aber dass er Nazi war, das wusste ich nicht, davon haben wir nie gehört.

MAD: Ja, meines Wissens ist das damals wirklich verschwiegen worden.

C.F.: Schenks Vorgänger war Direktor Guido Adler. Die meisten seiner Schüler waren Juden, die nachher ausgewandert sind, und davon war aber keine Rede. Auch von Stilkritik wurde wenig gesprochen, über die Methode von Adler auch nicht. Ich habe angefangen als Musikwissenschaftler, als Stilkritiker, das war mir sehr wichtig. Ich hatte natürlich auch Musiktheorie studiert. Wenn man sich mit Stilkritik beschäftigt, muss man analysieren. Das habe ich auch getan; erst in Hamburg habe ich gemerkt, dass das mir nicht genügte, die normale formale Analyse. Ich befasste mich mit Mahler, ich habe seine Briefe studiert. In den Briefen sind viele Andeutungen über literarische Dinge, in seiner Musik, in seinem Schauen, und ich habe Manuskripte bestellt, aus den USA die meisten, und da habe ich gesehen, dass viele Sätze mit literarischen Überschriften versehen sind, und so begann mein Interesse an der Semantik und an dem Außermusikalischen. Ich bin nach wie vor der Meinung, dass die formale strukturelle Analyse der Anfang ist, aber es genügt nicht. Man muss versuchen, sie mit einer semantischen Analyse zu kombinieren, weil die Musik nicht nur Struktur ist, sondern etwas mehr.

MAD: Wie war das, als du an der Musikhochschule, Musikakademie studiert hast? Da hast du Komposition studiert und Dirigieren?

C.F.: Komposition und Dirigieren, ja. Also Semantik spielte auch da keine Rolle. Das Wort Semantik war nicht bekannt. Ich habe zunächst bei Felix Petyrek studiert, der ein namhafter Komponist ist, aber er ist bald gestorben, und ich übersiedelte in die Klasse von Alfred Uhl, der ein sehr sympathischer Mann war, und sehr freizügig, er ließ uns Freiheiten, nur er mochte die Zwölftonmusik nicht. Und keine atonale Musik, ich hatte einige Versuche in dieser Richtung unternommen und merkte, das mochte er nicht.

MAD: Hast du das trotzdem weitergemacht? Oder hast du einen anderen Stil...

C.F.: Ich habe weiter gemacht.

MAD: Und er hat dich gelassen?

C.F.: Ja, er war sehr liberal.

MAD: Und du hast Dirigieren bei Swarowsky studiert?

C.F.: Dirigieren bei Hans Swarowsky, der wirklich ein universaler Mensch war. Manchmal erzählte er in den Stunden sehr viel über Kunstgeschichte und Kultur, er wusste viel, er war auch sehr beredt, aber auch ein sehr guter Dirigent. Und wir haben Partituren von Bruckner, von Mahler, von Brahms, also wichtigen Sinfonikern der neueren Zeit, analysiert, nach der Taktgruppenanalyse.

MAD: Darüber würde ich gerne etwas mehr wissen, über diese Taktgruppenanalyse. Weil ich der Swarowsky-Schule indirekt begegnet bin, dadurch, dass spätere Lehrer auch bei Swarowsky studiert hatten, und ich unterrichtete dann teilweise deren Studenten und Studentinnen, und da kommt es mir oft vor, als sei die Taktgruppenanalyse relativ mechanisch. Wie war das bei Swarowsky selber?

C.F.: Ja, er sagte, es gebe zunächst Perioden in der Musik. Aber nicht alles lässt sich auf Perioden zurückführen, es gibt auch Viertakter, Übergänge, oder achttaktige, neuntaktige Perioden, fünftaktige Gruppen, und wir sollten diese Analysen machen, damit wir die Partituren möglichst auswendig lernten, und das konnte man durch diese Methode gut. Harmonielehre natürlich, Akkorde und das alles, das war Voraussetzung dafür.

MAD: Hat er sich für seine Taktgruppenanalyse an der Syntax orientiert, also an den Kadenzen?

C.F.: Eigentlich an den Kadenzen, natürlich, aber auch an Modulationen, modulatorischen Vorgängen, die dann genauer analysiert wurden.

MAD: Hat er dafür Vorbilder genommen, hat er sich auf Quellen berufen?

C.F.: Ja, er kannte seine Quellen sehr gut, vor allem die berühmte Schule von Leopold Mozart, er konnte auch daraus zitieren, er wusste auch von musikwissenschaftlichen Sachen eine Menge, wovon später im musikwissenschaftlichen Institut niemals die Rede war.

MAD: Was war das zum Beispiel, wo war der Unterschied?

C.F.: Riemanns Kompositionslehre kannte er, Marx' Kompositionslehre kannte er auch.

MAD: Auch ältere, auch Lehren aus dem 18. Jahrhundert?

C.F.: Ja, Leopold Mozart.

MAD: Auch Koch oder Riepel oder dergleichen?

C.F.: Nein. Sein wichtigstes Gebiet war die Musik von Mozart an, von Bach haben wir kaum etwas gehört; er sagte, man kann Mozart oder Haydn auch so spielen, wie es nicht richtig ist, dennoch - es klingt immer gut (lacht). Er war ein sarkastischer Mensch, ironisch in allem. Die großen Dirigenten, die berühmten damals, kamen oft nach Wien, Furtwängler und Karajan sehr oft, und er machte immer sehr spöttische Bemerkungen über die Art, wie Furtwängler die Auftakte gab.

MAD: Was hat ihm daran genau nicht gefallen?

C.F.: Die Ungenauigkeit. Er war Diener am Werk. Zumindest verstand er sich so. Über die bekannten Dirigenten sagte er, man schätzt an ihnen ihr Profil auf Schallplatten, immer das Ego, aber nicht die Musik. Und er wollte nur der Musik dienen. Er war eine Art Vorläufer vor Harnoncourt. Aber die Musik bedeutete für ihn nur Ausdruck, und er interessierte sich besonders für das Tempo in der Musik. Das Tempo zu erkennen war ganz wichtig für ihn, und er meinte, in der klassischen Musik, auch bei Beethoven noch und später auch, bestünden Proportionen zwischen den Teilen einer Sinfonie, und ein guter Dirigent müsse sie erkennen, auch wenn sie nicht metronomisiert waren!

MAD: Und hat er das begründet, oder war das eine Art apodiktischer Feststellung?

C.F.: Begründet ja, er berief sich immer auf Leopold Mozart.

MAD: Aber findet man dazu denn wirklich etwas?

C.F.: Er sagte, es gebe einige Werke von Mozart, die beginnen mit einer langsamen Einleitung und dann mit einem schnellen Satz, wie viele Sinfonien und andere Werke wie die *kleine Nachtmusik*, von der er meinte, am besten wäre es, sie mit Proportionen zwei zu eins zu dirigieren.

MAD: Das kommt mir wie eine sehr mechanische Formel vor. Ich würde mich interessieren für die Grundlage, weil es ja offensichtlich auch andere Auffassungen gibt.

C.F.: Nein, begründet hat er das nicht, aber in der Praxis: Also zunächst einmal die Tempi, die er wählte, waren etwas schneller als die üblichen Tempi, ich habe das in einem Aufsatz auch dargelegt, wie das war, aber er verließ sich, glaube ich, auf seinen Instinkt und auf sein Wissen, auf seine Erfahrung.

MAD: Und Du hast mir dann erzählt, dass du als Klassenbester abgeschlossen hättest, und dann wäre es eigentlich Deine Aufgabe gewesen, ein bedeutendes Konzert im Musikverein zu dirigieren?

C.F.: In Bad Aussee, ein Sommerkonzert in Anwesenheit des Bundespräsidenten, und ein solches Konzert bedeutete eine gewisse Auszeichnung und war für die spätere Karriere eines jungen Musikers sehr wichtig. Ich habe alle Proben für das Konzert gemacht, es war Brahms. Wir haben eine Ouvertüre und die zweite Sinfonie intensiv geprobt. Eine Woche vor dem Konzert bekam ich ein Telegramm, in dem es hieß, der Bundespräsident wünsche, dass Wolfgang Gabriel das Konzert dirigiere. Gabriel ist bekannt geworden, gerade in Österreich ist er einer der bekanntesten, er war Mitschüler von mir.

MAD: Und er war Österreicher.

C.F.: Er war Österreicher, ja, das ist der Grund. Es wurde nichts Näheres darüber gesagt, warum, keine Begründung ... Ich war natürlich sehr überrascht, gekränkt, es wurde sogleich meine Laufbahn damit bestimmt, aber ich habe das hingenommen. Dann habe ich mich auf mein Studium im Musikwissenschaftlichen Institut konzentriert, an der Musikhochschule musste ich nur zwei Jahre Unterricht nehmen, weil ich in Griechenland eine sehr gute Grundausbildung hatte.

MAD: Ja, das hast du in deinem Buch erwähnt, wie außerordentlich gut vorbereitet du warst.

C.F.: Ja, als ich das erste Mal die Klasse Swarowsky besuchte, mussten alle Schüler dirigieren. Es gab einige Proben mit dem Akademieorchester, und ich kam auch an die Reihe, und hat er zu mir gesagt: Das ist aber nicht das erste Mal, dass Sie dirigieren!

MAD: Natürlich, du hattest ja schon Erfahrungen, abgesehen von dem familiären Hintergrund natürlich. Gab es Studentinnen in der Swarowsky-Klasse?

C.F.: Nein, keine einzige, nur Männer. Dirigentinnen gab es damals nicht, heute gibt es eine ganze Menge! Das finde ich gut. Sie sollen, teilweise zumindest, sehr gut sein. Aber damals nicht. Auch im Institut, im musikwissenschaftlichen Institut... es waren ein paar Studentinnen, die auch promoviert haben, aber nicht viele, die meisten waren Männer.

MAD: Wurde das jemals expressis verbis begründet, oder war das einfach so?

C.F.: Das war einfach so, über Feminismus wurde nicht gesprochen, das Wort habe ich dort niemals gehört. Niemals, und übrigens auch in Hamburg in der ersten Zeit, die meisten Studenten waren Männer, bevor du begonnen hast.

MAD: Zu meiner Zeit war's schon anders.

C.F.: Zu deiner Zeit war das anders.

MAD: Diese Ausländerfeindlichkeit, die dir vom Bundespräsidialamt entgegengebracht wurde, war das die einzige Erfahrung in der Hinsicht in Wien zu deiner Studienzeit?

C.F.: Ausländerfeindlichkeit würde ich das nicht nennen, aber zunächst einmal, man sorgt für die eigenen Leute. Nebenbei bemerkt: Als ich später als junger Professor von Deutschland Österreich besuchte, brachte man mir großes Wohlwollen entgegen, und heute habe ich viele Freunde in Österreich.

MAD: Ist dir das auch anderswo begegnet bei deinem Studium in Wien, diese Haltung?

C.F.: Ja, es ist so, nicht direkt, aber latent. Also mein Lehrer Schenk wollte mich unbedingt haben, und ich hatte auch viele Freunde unter den Studenten, aber ich merkte, ich war einfach zu gut, es war latent, es war nicht böseartig.

MAD: Wie wirkte sich das dann aus? Blicke? Bemerkungen?

C.F.: Blicke!

MAD: Also du hast etwas Kluges gesagt, und dann haben die anderen durch Blicke signalisiert... und sagten die Blicke, du gehörst nicht dazu?

C.F.: Nein! Das haben sie niemals gesagt, die waren höflich, die Österreicher sind meistens höflich, meistens.

MAD: Und an der damaligen Akademie, der Musikhochschule, war das auch so?

C.F.: Nein, an der Musikhochschule war das nicht so, es gab Fremde, Ausländer natürlich. Zu meiner Zeit war ein da Belgier, der auch von Swarowsky sehr unterstützt und gefördert wurde, weil er die Möglichkeit hatte, Swarowsky nach Brüssel einzuladen, aber von dem hat man dann später nichts gehört.

MAD: Und als du dieses Konzert in Bad Aussee nicht dirigieren durftest, hat sich Swarowsky in irgendeiner Weise dazu geäußert?

C.F.: Nein, gar nicht. Das war eine Tatsache. Übrigens, nachher hatte er viele ausländische Schüler, nach mir...

MAD: Ja, Zubin Mehta...

C.F.: Zubin Mehta, Claudio Abbado, Sinopoli, Jansons und viele andere, da war die Klasse mehr international.

MAD: Wie war es in der Kompositionsklasse, waren das auch vor allem österreichische Studenten?

C.F.: In der Kompositionsklasse... naja, es waren auch einige Griechen, Ausländer...

MAD: Gab's da Frauen, in der Kompositionsklasse?

C.F.: Niemals, nie.

MAD: Auch nie, interessant. Das hat sich wirklich geändert, inzwischen. – Ich würde sehr gerne wissen, welche Inhalte impliziert im Studium vermittelt wurden, und zwar geht es mir um die Frage unseres Faches; ich glaube, es ist ja doch nicht übertrieben zu sagen, dass die Musikwissenschaft in einem weiten Teil auch deutschnational gewesen ist, dass es um die großen deutschen Meister ging, und dass es eine bestimmte Sichtweise auf diese Heroengeschichtsschreibung gegeben hat. Ich weiß, dass du nicht über einen deutschen Komponisten promoviert hast, also es war natürlich möglich, sich mit anderen Dingen zu beschäftigen, das ist mir schon klar...

C.F.: Also in Österreich war das anders. Es waren österreichische Komponisten, die eine besondere Bedeutung hatten: Mozart, Haydn, Bruckner... Mahler nicht, Mahler wurde totgeschwiegen. Es lag auch an Schenk. Ich hatte auch gehört damals, irgendein Kommilitone wollte über Mahler promovieren, und das hat Schenk scharf abgelehnt.

MAD: Mit einer Begründung? Antisemitischen Begründung?

C.F.: Nein: „Bei mir können Sie das nicht!“

MAD: Ah, sehr diskret.

C.F.: Er war diplomatisch. Ich finde, er wird heute zu hart beurteilt. Viele prominente Leute, auch Wissenschaftler in der Nazizeit, waren Sympathisanten der Nazis, das war ja üblich.

MAD: Es ist leider sehr häufig gewesen.

C.F.: Es war sehr häufig, viele haben später große Positionen bekommen. Ich will keine Namen nennen...

MAD: Aber in der Brucknerforschung spielte das ja auch eine große Rolle, nicht?

C.F.: Ja, Robert Haas, aber einer der besten Brucknerforscher überhaupt. Haas ist, glaube ich, der bedeutendste von allen.

MAD: Du beginnst deine Autobiographie mit Gedanken über das Außenseitertum. Hast du dich von Anfang an in Österreich als Außenseiter gefühlt, oder wann begann das?

C.F.: Nein, das war anders. Ich hatte, ich kann mich erinnern, 1964 war ich in Hamburg junger Privatdozent, und man hatte mir empfohlen, wichtige Kongresse zu besuchen, also einer war der Kongress der Gesellschaft der Musikforschung in Kassel, das war 1961 oder 1962, und dann später 1964 ein Kongress, international, in Salzburg, und es waren viele Amerikaner da. Und ich habe viele Sitzungen besucht, ich hatte auch ein Referat über atonale Musik gehalten. Das Thema war damals gewagt, aber es kam zu keiner Diskussion. Aber die Art der Referate sagte mir nicht zu, ich habe mir gedacht, das kann nicht Alles sein.

MAD: Das muss dir doch oft so gegangen sein.

C.F.: Es war mir oft so gegangen, und das ist der Grund dieses Wechsels. Als junger Privatdozent in Hamburg habe ich sehr viel Stilkritik gemacht, stilkritische Übungen, Analysen noch und noch, Analysen von Zwölftonmusik, von atonaler Musik, wie die Klänge beschaffen sind, wann sie wirken, wie sie wirken, und alle diese Dinge habe ich gemacht, in Seminaren auch mit Kollegen wie Manfred Stahnke, der dann später Komponist wurde, Professor für Komposition an der Hochschule für Musik. Ihn interessierten nur diese Dinge, Boulez, Stockhausen, das war alles Struktur, das war üblich, denn die serielle Musik ist weitgehend strukturell. Aber nach und nach, nach der Lektüre der Briefe von Mahler und anderen Quellen, habe ich mir gedacht, es müsse auch einen anderen Weg geben. Und so begann das Andere.

MAD: Und dieses Andere hat dich damals zum Außenseiter gemacht in Deutschland?

C.F.: Ja.

MAD: Und du beschreibst das in Deinem Buch, dass es da um die Ablehnung der Idee eines programmatischen oder semantischen Inhalts ging. Also dass die absolute Musik...

C.F.: ... eine Sprache der Klänge sei.

MAD: Und das war eine Ideologie, diese absolute Musik?

C.F.: Ja es war eine Ideologie, man muss aber auch sagen, bis auf wenige Ausnahmen, zum Beispiel Schenk war Schüler von Schering, und Schering war der einzige Musikwissenschaftler, der in der Musik auch nach Inhalten zumindest suchte. Er hat leider, muss ich sagen, leider - er war einer der hochgebildetsten Musikwissenschaftler, Schering -, aber er hat dann die Meinung vertreten, dass die ganze Musik von Beethoven, alle Sonaten und Sinfonien und so weiter, programmatisch sei, und er hat die Programme selbst erfunden, ohne jegliche Beweiskraft, und dadurch wurde die Hermeneutik total abgelehnt und abgeurteilt in Deutschland.

MAD: Hat man damals jemals öffentlich diskutiert, dass die Tatsache, dass ein Mensch eine Idee falsch benutzt, also die Methodik unsauber macht, dass damit nicht die gesamte Hermeneutik diskreditiert wäre? Oder war das dann einfach ein Gegebenes?

C.F.: Nein, das war eine Gegebenheit, sie wollten damit nichts zu tun haben, also von der Hermeneutik zu sprechen, war ein Selbstmord.

MAD: Ketzerei, ja?

C.F.: Ja, Ketzerei. Und es gibt noch auch heute viele Kollegen, für die das auch gilt.

MAD: Die politischen Implikationen waren damals vielleicht noch nicht so bekannt? Es gibt jetzt ja Untersuchungen über Hanslick, der ja ursprünglich wohl Hegelianer gewesen ist und sich dann nach der Revolution von 1848 zur Idee der absoluten Musik bekannt, also eine Wendung von 180 Grad gemacht hat, weil er beruflich in Wien etwas werden wollte, und im Neoabsolutismus ging das für einen Hegelianer nicht. Also, die Idee der absoluten Musik war ursprünglich eng mit dem österreichischen Neoabsolutismus verbunden. Wurde das schon in irgendeiner Weise diskutiert?

C.F.: Das wurde niemals diskutiert, niemals. Von Eduard Hanslick besaß ich sämtliche Schriften. Er hat viele Bände, Kritiken und so weiter herausgegeben. Und er hatte eine verheerende Wirkung, glaube ich, auf die Musikkritik und auf Musikwissenschaft auch, Brahms selbst mochte ihn nicht als Kritiker. Der als Musterbeispiel der absoluten Musik gilt.

MAD: Das ist ja auch ziemlich ironisch, nicht? Also diese Vereinnahmung von allen Seiten. Das war dann vermutlich damals auch nicht konnotiert mit einem bestimmten Weltbild? Also, dass die absolute Musik als etwas Wertvolles galt?

C.F.: Ja natürlich, also es ist so: durch Berlioz, durch Liszt, und durch Wagner und Richard Strauss bekam die Programmmusik einen großen Aufschwung und war ungefähr bis 1900 sehr in Mode, da gab es natürlich auch Anhänger der absoluten Musik... Gegen Wagner konnte man nichts sagen, er war ein großer Mann. Danach aber, nach dem 1. Weltkrieg, gibt es eine Wende, sie wollten mit Gefühlen wenig zu tun haben, nur mit Mustern in der Musik, Motiven, motivischer Arbeit, nur die Struktur.

MAD: Also eine Parallele zur Sachlichkeit in den anderen Künsten.

C.F.: Ja, komischerweise, das ist wenig bekannt, Ferruccio Busoni, der berühmte Pianist, war ursprünglich ein Anhänger der Programmmusik, er hatte auch Werke geschrieben mit Überschriften, die in den Partituren aber später geschwärzt sind, und dann wurde er zum prominentesten Vertreter der absoluten Musik.

MAD: Also das ist wirklich interessant, also es spiegelt sich da die Mentalitätsgeschichte...

C.F.: ... es spiegelt sich genau die Mentalitätsgeschichte...

MAD: ... und dasselbe ist natürlich dann nach 1945 wieder passiert.

C.F.: Ja, genau. Also so erklärst du das?

MAD: Also, so bilde ich's mir ein.

C.F.: Ja, nach 45, die serielle Musik und alles in diesen Jahren...

MAD: Du sprachst über die Probleme unseres Faches, dass unser Fach sich viel zu sehr auf diese Ideologie der absoluten Musik festgelegt habe, ist das ein deutschnationales oder deutsch-österreichisches Problem?

C.F.: Es ist in erster Linie ein deutsch-österreichisches Problem. Zum Beispiel Tschaikowsky, einer der wichtigsten russischen Komponisten, aber in Deutschland hat er es immer noch schwer, Sibelius - dasselbe. Rachmaninow ebenso. Die Idee der deutschen Musik war sehr verbreitet, und zwar selbst bei den Komponisten der Wiener Schule, die hielten sich für die einzigen, die deutsche Komponisten waren, und die deutsche Musik war für sie die höhere Musik, nicht die französische. Es gibt Kritiken von Alban Berg, zum Beispiel, der wirklich Programmmusik komponierte, aber er mochte Honegger nicht, er mochte Busoni nicht. Er sagte, das ist alles nichts, Bartók ist auch nichts. Die ganze Sache von Adorno, seine ganze Kritik an Bartók, an Sibelius, Tschaikowsky... Das hat seinen Ursprung bei Alban Berg.

MAD: Das ist interessant.

C.F.: Und interessant ist auch, dass selbst Schönberg anfangs ohne Programm nicht komponieren konnte. Aber Programmmusik zu schreiben, war eine inferiore Sache, und sie wollten damit nichts zu tun haben, deshalb haben sie auch die Programme verschwiegen. Die verschwiegene Programmmusik ist ein Riesengebiet.

MAD: Und Du hast es gewagt, diese Verschwiegenheit, also das Geheimnis, aufzudecken, das war dann deine Ketzerei.

C.F.: Ich habe das nur versucht, wenn es sich beweisen lässt. Nach meiner Überzeugung sind viele Werke von außermusikalischen Ideen und Fakten inspiriert, aber das behaupte ich nicht, wenn ich es nicht beweisen kann. Aber die vielen Komponisten, die wirklich solche verschwiegene Musik geschrieben haben, sind sehr viele. Janáček zum Beispiel, Sibelius, ganz klar.

MAD: Wodurch erklärst du dir die Tatsache, dass mit Deinen Forschungen so wenig Auseinandersetzung stattgefunden hat in Deutschland und Österreich?

C.F.: Darüber habe ich auch nachgedacht. Es ist wohl so: Wenn ein Wissenschaftler sein ganzes Leben für eine Doktrin kämpft und sie propagiert, wie zum Beispiel Carl Dahlhaus für die Idee der absoluten Musik, die Musik von Beethoven sei nicht ein Spiegel seiner Persönlichkeit, Biographie und Werk müssten total getrennt werden. Wenn man das glaubt, dann kann man nichts anderes akzeptieren, weil die eigene Produktion, die bisherige, das Bemühen um das Verständnis, beschädigt wäre.

MAD: Welche Position hatte [REDACTED] ? Hatte er dieselbe?¹

C.F.: Ja natürlich, und er war sehr polemisch. Dahlhaus war nicht so polemisch, aber auch eindeutig. Aber [REDACTED] ... ich hatte mit [REDACTED] sehr viele Kontroversen.

MAD: Wie spielten die sich ab, also wo?

¹ Anmerkung MAD: Auf Wunsch von Constantin Floros wurde der Name des Kollegen unkenntlich gemacht.

C.F.: Kongresse! Zum Beispiel über Bruckner, es war 1986 ein Kongress über Bruckner und die Neudeutsche Schule. Und ich habe ein Referat gehalten. Normalerweise blieb ich die ganze Zeit da, aber diesmal musste ich weggehen, weil ich eine andere Verpflichtung hatte. Und [REDACTED] nutzte meine Abwesenheit und machte mein Referat schlecht.

MAD: War das in einem Referat oder in Privatgesprächen oder in einer Diskussion?

C.F.: Die Kollegen vom Brucknerinstitut fühlten sich verpflichtet, weil ich so angegriffen wurde, mir das Referat von [REDACTED] zu schicken. Es war zu 90% alles, was er behauptete, faktisch falsch!

MAD: Und du konntest das dann...

C.F.: ...ich konnte natürlich darauf reagieren, ich habe eine Erwiderung geschrieben.

MAD: Und die wurde dann auch publiziert?

C.F.: Ja, sie wurde publiziert (Bruckner und Liszt, in: Bruckner-Symposium 1986, erschienen in Linz 1989, S. 181-188).

MAD: Dahlhaus hat dich ja auch in Zeitungsartikeln angegriffen, nicht?

C.F.: Darauf habe ich erwidert, dass es faktisch falsch sei.

MAD: Du warst aber damals relativ zurückhaltend mit Erwiderungen.

C.F.: Ja, natürlich war ich das.

MAD: Warum eigentlich?

C.F.: Warum? Dahlhaus hat eine ganze Schule gegründet, es waren sehr viele Leute, die gefördert wurden und oft bedeutende Stellen bekamen, Professoren und so weiter, und ich stand damals mit dem Rücken zur Wand.

MAD: Aber hätte es deine Position denn verschlechtern können?

C.F.: Ja, verschlechtern.

MAD: Inwiefern? was hätten sie dir tun können? Du hattest doch deine Stelle.

C.F.: Ja, aber es gibt auch heute Menschen, Kollegen, die meine Art, die Musik zu betrachten und zu interpretieren, nicht akzeptieren. Ich war aber davon überzeugt, dass ich Recht habe.

MAD: Du hättest ja auch sehr gute Argumente gehabt.

C.F.: Ja! Und je mehr ich mich mit diesem Thema des Außermusikalischen beschäftigte, desto mehr Beweise entdeckte ich. Ravel, Debussy, alles, es ist alles so. Aber es ist auch, was du angedeutet hast, ein Germanozentrismus.

MAD: Nicht? Deutschnational, deutschösterreichisch-national...

C.F.: Deutschnational: wir sind die besten Musiker. Allerdings ist nicht daran zu zweifeln, dass bedeutende Musik zu einem großen Teil deutsche Musik ist.

MAD: Zu einem großen Teil, aber nicht ausschließlich.

C.F.: Die Italiener haben ja auch vieles vorzuweisen. Verdi ist ein großer Komponist!

MAD: Oder Salieri, ich finde Salieri großartig, da gibt's wunderbare Sachen.

C.F.: Ja! Wir müssen auch an die Franzosen und die Engländer denken. Auch an Sibelius und alles mögliche, Russland, Polen: Chopin, einer der größten Komponisten aller Zeiten...

MAD: Vor allem ist es immer alles eine europäische Musik, das ist ja der Punkt. Keine deutsche oder französische.

C.F.: Das ist eine europäische Musik. Beethoven ist deutsch.

MAD: Was heißt das in seiner Zeit?

C.F.: Brahms ist deutsch. Bruckner ist Österreicher. Mahler... ja, Mahler, der hauptsächlich in der deutschen Musik beheimatet war, ist Jude, aber er verehrte Wagner sehr.

MAD: Aber es ist doch alles europäisch, das ist doch das Wichtige. Die Frage, was Deutsch zu Beethovens Zeit geheißen hat...

C.F.: Ja, das ist ein anderes Thema.

MAD: Beethoven gehört doch zur Traditionserfindung einer deutschen Kultur, denke ich, aber das ist jetzt nicht das Thema. Was mich noch interessiert: Ich bin ja der Ansicht, dass bei Dahlhaus' Zugang zur Musik, beim analytischen Zugang, auch einiges zu kritisieren wäre, zum Beispiel die Idee seiner Subthematik bei Beethoven. Ich muss gestehen, ich habe dieses Kapitel mehrfach gelesen, und ich verstehe es nicht. Er behauptet, dass es unterhalb der motivischen Ebene eine noch tiefere Ebene gebe an Zusammenhangsbildung, die natürlich nur dem Analytiker zugänglich sei, die aber wirksam sei. Und was mir auffällt, ist, er bringt überhaupt keine Beispiele, er begründet das nicht.

C.F.: Ja, er ist ein Essayist, der mit der Sprache umgehen kann, aber – ich habe am Anfang vieles von ihm gelesen und war mit keinem dieser Axiome einverstanden. Denn alles, was ich lese und worauf ich stoße, ist das Gegenteil von dem, was ich glaube.

MAD: Dahlhaus wird ja jetzt im englischsprachigen Raum viel rezipiert, seitdem es Übersetzungen wichtiger Texte gibt, und dadurch gibt's jetzt ja bei Taruskin zum Beispiel diese scharfe Kritik an der deutschen Musikwissenschaft, die offenbar eine Dahlhaus-Kritik ist und nicht die *der* deutschen Musikwissenschaft. Da gibt's jetzt eine merkwürdige Phasenverschiebung, dass jetzt Dahlhaus dort so behandelt wird, als wäre er noch aktuell, aber natürlich ist das längst nicht mehr der Fall. Ich sehe ich der Kritik eine gewisse Offenheit für Ideen, wie du sie eher vertrittst. Hast du jemals erwogen, in die USA zu gehen oder in andere Länder, wo man dir gegenüber...

C.F.: ... ich hatte eine Einladung.

MAD: Nach Texas, oder?

C.F.: Nein, nach Connecticut. Damals war ich noch im Amt, aber das habe ich auch mit Kollegen besprochen. Man sagte mir: „Constantin, du bist wahnsinnig unglücklich, wenn du das erlebst, College-Gedanke und so weiter, mach das nicht!“ Und in letzter Minute habe ich abgesagt. Aber ich

habe jetzt einen recht guten Kontakt zu amerikanischen Kollegen, viele laden mich zu Aufsätzen ein, die ich auf Deutsch schreibe und die in Amerika übersetzt werden. Fast alle meine Bücher liegen heute auch in englischen Übersetzungen vor.

MAD: Also da ist man offener?

C.F.: Viel offener! ich bekomme viel größere Beachtung in den angelsächsischen Ländern als in Deutschland.

MAD: Du hast vorhin von Dahlhaus' Sprache gesprochen - dafür, dass er Journalist gewesen ist, schreibt er ja doch in einem recht komplizierten Stil, finde ich...

C.F.: Ja, das hat er von Adorno gelernt.

MAD: Du hast das immer anders gemacht, nicht?

C.F.: Ja.

MAD: Wurdest du auch dafür getadelt? Dafür, dass du so verständlich geschrieben hast?

C.F.: Manchmal wurde ich getadelt. Diese Neigung, sehr kompliziert, sibyllinisch zu schreiben, kommt aber nicht von Dahlhaus, die kommt von Adorno. Adorno meinte, wenn man philosophische Texte in einfacher Sprache, verständlicher Sprache schreibt, sei es nicht mehr philosophisch. Die Kompliziertheit gehört dazu. Und es gab einen anderen Philosophen, der in England wirkte, der Name ist mir entgangen, er hat eine Kritik an Adorno gemacht, und die langen Absätze von Adorno in zwei Sätzen wiedergegeben.

MAD: Popper! Das ist wunderbar, herrlich, der Adorno ins Deutsche übersetzt hat. - Da zeigt sich doch eine ziemliche Arroganz, in dieser Haltung von Adorno. Hältst du das für typisch für die deutsche Musikwissenschaft?

C.F.: Ich glaube, in der Musikwissenschaft ist es besonders krass.

MAD: Das wäre auch interessant, du hast ja auch Kunstgeschichte studiert. Dort ist es doch anders?

C.F.: Dort ist es ganz anders. In Österreich war's auch nicht so stark, diese Germanophilie. Man hat Sartre sehr gelobt und studiert. In Deutschland hat es ein bisschen etwas mit der Nazizeit zu tun.

MAD: Also, du siehst auch ganz deutlich die enge Verbindung der Musikwissenschaft, auch der Methodendiskussion in der Musikwissenschaft, mit der Politik und der Geschichte. Also auch da kann man nicht abstrahieren, sondern...

C.F.: Ja. Obwohl, es gibt viele Aufsätze und auch viele Bücher gegen Nazis in der Musikwissenschaft, es gibt eine Menge.

MAD: Das heißt aber doch, dass deine Außenseiterposition in der deutschen Musikwissenschaft letzten Endes auch diese historischen Hintergründe hat.

C.F.: Auch, ja... Ich komme aus einem deutschen Kulturkreis und aus einem griechischen Kulturkreis. Ich habe zunächst die deutsche Schule in Saloniki besucht, bis zum Ende des Krieges. Weil die einen guten Ruf hatte, und meine Eltern wollten mir eine gute Ausbildung geben. Mein Vater hatte in Deutschland studiert, er hatte eine große Bibliothek mit deutschen Büchern. Nach dem Ende des

Krieges wurde die Schule geschlossen, ich machte die Matura auf einem humanistischen griechischen Gymnasium, und ich konnte mich auch sehr gut zurechtfinden in der griechischen Geistesgeschichte, das ist vielleicht der Grund, ich bin nicht voreingenommen.

MAD: Das ist sehr interessant. Du hattest vorhin gesagt, du seist enttäuscht von unserem Fach. Was enttäuscht dich? Wenn du das Fach neu erfinden könntest, was würdest du gerne anders haben?

C.F.: Ich würde gerne meine Methode überall vertreten sehen. Absolute Musik gibt es auch, natürlich, das würde ich differenziert sehen. Aber es ist so, die Musikwissenschaft, wie sie heute ist, ist eigentlich keine Humanwissenschaft, und ich möchte, dass sie wieder zu einer Humanwissenschaft wird.

MAD: Ist dir da die New Musicology näher?

C.F.: Ich kenne sie nicht so gut.

MAD: Da geht es ja dann sehr viel stärker um die gesellschaftliche Grundierung der Musik und die Tatsache, dass Musik...

C.F.: ja, Soziologie...

MAD: ... und Geschlechterrollen und dergleichen. Die westdeutsche Musikwissenschaft ist ja, gerade bei Dahlhaus, auch eine Reaktion auf die Musikwissenschaft des Sozialismus. Wie war es da, bist du in der DDR stärker rezipiert worden?

C.F.: Ja, ich bin da stärker rezipiert worden...

MAD: Knepler oder Goldschmidt?

C.F.: Knepler und Goldschmidt haben meine Arbeiten sehr geschätzt. Georg Knepler hat mich in seinem 1991 erschienenen Mozart-Buch auch gegen Karl Heinz Füssl in Schutz genommen, der für das alte Dogma der absoluten Musik eintrat. Auch mit Goldschmidt habe ich korrespondiert.

MAD: Ach, diese Korrespondenz gibt's noch, das ist ja wichtig, dass die bitte nicht verloren geht.

C.F.: Ja. Also, der soziale Faktor spielt auch in der Musikgeschichte eine große Rolle, wie andere Faktoren auch. Und das Emotionale vor allem, das Biographische, das Autobiographische. Und wenn ich von Biographie spreche, meine ich nicht die äußere Biographie, die interessiert weniger, aber die innere Biographie, was den Menschen ändert und vorantreibt, das ist für mich das Entscheidende.

MAD: Wenn ich dich richtig verstehe, ist für dich im Grunde die Unterscheidung zwischen absoluter Musik und Programmmusik nicht wichtig; nur, weil das ein ideologischer Streit ist, wird es wichtig.

C.F.: Ja. Ein großer Teil der sogenannten absoluten Musik ist keine absolute Musik. Sie hat außermusikalische Gründe. Ich habe das anhand vieler Komponisten, wie gesagt, Busoni, bewiesen. Erstaunlich, aber es ist so.

MAD: Ist das eine protestantische Tradition? So mit Texten umzugehen, also Bilder, Bildliches abzulehnen?

C.F.: Ah so, ja, vielleicht ist es das auch, die Katholiken haben das nicht.

MAD: Oder eine lutherische Tradition, dass sich hinter dem Wortlaut des Textes nichts anderes verbergen dürfe?

C.F.: Das ist interessant, was du sagst. Doch, Fellerer zum Beispiel war ein Vertreter der Katholischen, und er war nicht so streng wie Dahlhaus. Du hast Recht. Aber die ganze Kunstgeschichte, was macht die denn da? Die hat nur mit Bildern zu tun!

MAD: Und das ist interessant, warum ist man eigentlich bei der Musik so streng, und die Kunstgeschichte darf das alles, und die Literaturgeschichte auch, meines Wissens?

C.F.: Die Literaturgeschichte weitgehend auch.

MAD: So, was ist da los?

C.F.: Weil die Musik als eine Kunst definiert wird, für die nur das Innere zählt, aber das Innere wird nicht definiert.

MAD: Ja, genau, das ist ja das methodische Problem.

C.F.: Eine Kunst des Inneren, der Innerlichkeit, das ist von Hegel ein Terminus, aber es wird eben nicht gesagt, was das Innerliche ist, es ist abstrakt, absolut, es ist philosophisch. Für Mahler war nur das Innerste wichtig.

MAD: Es ist doch interessant, wie gerade in der Musik das Deutschnationale, und auch sehr männlich konnotierte Intellektuelle, Asketische, das Ideal des Musikhörers wird, und des Analysierenden natürlich.

C.F.: Ja. Du sagst, ist es männlich?

MAD: Ich glaube ja, ich glaube, dass das eine männliche Konnotation ist. Mein Gewährsmann wäre Schiller, wo er über die schönen Formen schreibt und da doch eine deutliche Gegenüberstellung macht, eigentlich die alte rhetorische Gegenüberstellung zwischen *res* und *verba*, und die *res*-Seite ist für Schiller auch männlich konnotiert. Es sind die männlichen Künstler, die die intellektuelle harte Arbeit leisten, sie aber unter einer schönen Oberfläche verstecken, die dann attraktiv für die Frauen und den Adel ist. Die Männer sind diejenigen, die die Bäume pflanzen, und die Frauen sind die, die die Früchte genießen. Das ist doch sehr gegendert. Und ich glaube, dass diese Trennung im 19. Jh. immer stärker und dann auch das Männliche immer stärker die deutsche Seite wird, und auf anderen Seite stehen dann auch Franzosen und Österreicher als weniger männlich.

C.F.: Ach, meinst du?

MAD: Ich meine das in der Schubert-Rezeption sehr deutlich zu sehen, dass Schubert als weniger männlich beschrieben wird, bei Grove ganz deutlich zum Beispiel. Schubert ist wie eine Frau im Vergleich zu Beethoven. Ich halte das im Grunde für einen gegenderten Diskurs, diese ganze Sache.

C.F. Aber es gibt Frauen, die enorm kraftvoll sind.

MAD: Und es gibt den witzigen und humorvollen und zärtlichen Beethoven.

C.F.: Ja, den gibt es auch.

MAD: Aber in dieser Traditionserfindung der neuen deutschen Nation, da spielt eben dieses militaristische Männliche offenbar eine ganz gewaltige Rolle, und das ist das, was mich im Moment sehr interessiert.

C.F.: Das finde ich aber sehr interessant, diese Beobachtung über das Fach und die Zusammenhänge mit allgemein geistigen Entwicklungen.

MAD: Ich trage mich im Moment mit der Idee, vielleicht mit Melanie Unseld einen Kongress zu machen, oder einen Workshop, wie auch immer, genau über unser Fach und genau über auch die Marginalisierung.

C.F.: Melanie hat ein Buch über Biographik geschrieben, das kennst du? Das ist ein sehr gutes Buch.

MAD: Ja. Großartig. Mir fällt immer stärker auf, wie sehr diese Sichtweise gegendert ist und mit Machtpolitik zu tun hat, und wie sich analytische Macht und militärische Macht im 19. Jahrhundert entsprechen.

C.F.: Das ist ein großes Thema, man müsste es interdisziplinär behandeln.

MAD: Und es ist das Problem, dass diese Verknötung zwischen diesen verschiedenen Mentalitäten und Weltbildern so universal ist, dass sie ganz schwer an einzelnen Punkten festzumachen ist. Man findet Tausende von Behauptungen, die genau in die Richtung gehen, aber zugleich wirkt das sehr schnell banal, wenn man eine Beispielsammlung macht; letzten Endes ist es eben doch bekannt, es ist nur nicht so an der Oberfläche, und es kommt in der Methodendiskussion nicht oft genug vor. Also, gerade diesen Zusammenhang zwischen musikalischem Wert und Arbeit, das finde ich so interessant. Gute Musik muss hart erarbeitet werden, und ihr Verständnis ist harte Arbeit, und Musik, die man einfach nur schön findet, ist weniger wert, das ist doch verrückt.

C.F.: Das war ein gutes Gespräch.

MAD: Ich finde auch. Vielen Dank!

SCHLUSS