

3 – Beziehungen und Rezeption durch zeitgenössische Komponisten

3.1 Die Rezeption eines polarisierenden Werks: Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*

Im Gegensatz zur teilweise gründlichen Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit Kurths Schriften ist eine biografische Einbettung in den künstlerischen und akademischen Kontext der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute kaum erfolgt. Dies liegt einerseits am offenbar geringen Forschungsinteresse – womöglich verstärkt durch die Tatsache, dass Kurth selbst nicht kompositorisch tätig war –, andererseits daran, dass sein Nachlass erst im Jahr 2005 öffentlich zugänglich wurde, als sein Sohn Hans Kurth ihn der Universität Bern übergab. Der Nachlass enthält neben einigen Zeitungsberichten und Kritiken vor allem postalische Korrespondenzen, die bislang nur wenig untersucht wurden. Im Zuge dieser Forschungsarbeit wurde dieser Briefbestand vollständig ausgewertet. Dabei zeigte sich, dass die Dokumente für die Rekonstruktion der Lebensumstände Ernst Kurths eine zentrale Rolle spielen.⁵⁸

Die öffentliche Auseinandersetzung mit Ernst Kurth fand hauptsächlich in Form von Zeitschriftenbeiträgen und Artikeln in Jahrbüchern statt, weniger innerhalb eigenständiger Publikationen. Unter den kritischen Debatten, die über einen Zeitraum von 30 Jahren – ab dem Beginn seiner Studienzeit in Wien ca. 1905/06 bis zu seinem Tod im Jahre 1946 – geführt wurden, ist die

58 Auch wenn diese Arbeit möglicherweise einen biografischen Beitrag erbringen kann, liegt darin nicht das Forschungsziel, weswegen von einer tiefergehenden Erörterung des Themas hier abgesehen wird.

Kontroverse, welche die Veröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts* 1917 nach sich zog, aufgrund ihres Ausmaßes hervorzuheben.

Als zentrale Person der kompositorischen Rezeption Ernst Kurths kann der österreichische⁵⁹ Komponist Ernst Křenek betrachtet werden. Křenek kam zum ersten Mal im Jahr 1919 im Kontext seines Studiums bei Franz Schreker in Wien mit dem *Linearen Kontrapunkt* in Berührung und zeigte sich von Kurths Ideen offenbar tief beeindruckt.⁶⁰ Durch sein Studium bei Schreker hatte Křenek bereits eine fundierte Ausbildung im kontrapunktischen Satz erhalten und war insbesondere an die Werke Bachs und später Regers herangeführt worden. Seine frühen Schülerarbeiten, die zahlreiche Kanons, Fugen, Doppelfugen etc. umfassen, dokumentieren seine Neigung zu kontrapunktischen Techniken. Die Entdeckung des *Linearen Kontrapunkts* muss für ihn daher einer Offenbarung gleichgekommen sein.⁶¹ Neben der persönlichen Beschäftigung mit Kurths Werken waren für seinen frühen Kompositionsstil vor allem die Gespräche und Diskussionen prägend, die er mit seinen Kollegen Artur Schnabel und Eduard Erdmann – beide spielten eine wichtige Rolle in Křeneks Berliner Jahren – über den *Linearen Kontrapunkt* führte. Dieser von ihm selbst als »musikalisches Credo«⁶² bezeichnete Stil war maßgeblich durch die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* definiert und schien fast im Sinne einer Anhängerschaft den von Kurth aufgestellten linearen Prinzipien zu folgen, wie zahlreiche persönliche Aussagen, auch rückblickende, zeigen. Am 13. April 1921 nahm Křenek, in Form eines Briefes, zum ersten Mal Kontakt mit Ernst Kurth auf. Er zeigte sich darin beinahe demütig in seiner Begeisterung für die neuartigen, revolutionären Auffassungen Kurths. Neben einigen Fragen an Kurth, die beispielsweise spezielle Unterrichtsmethoden seiner Lehre betrafen, tritt in diesem Brief ein zentraler Aspekt der frühen Kurth-Rezeption zutage, nämlich die Frage nach der Übertragbarkeit seiner Lehre auf das moderne Komponieren. Obwohl Kurth selbst seine Auffassungen nie auf die Gegenwart übertragen sehen wollte, sondern sie explizit und ausschließlich auf die Polyphonie Bachs anwandte, konnte er den Drang aufstrebender Komponisten wie Křenek, die in seiner Lehre Zukunftsperspektiven suchten, nicht aufhalten. Im Unwissen darüber, dass Kurth nichts von der Übertragbarkeit seiner Lehre auf die Gegenwart hielt, schrieb Křenek, »daß das Buch weit über die historische Analyse des Bachschen Stils hinaus

59 Ernst Křenek wird heute in biografischen Nachschlagewerken oftmals als US-amerikanischer Komponist österreichischer Abstammung beschrieben. Da für diese Arbeit ist jedoch insbesondere sein Schaffen vor 1937 (dem Jahr der Emigration in die USA) von Bedeutung ist, erscheint es akkurater, von einem österreichischen Komponisten böhmischer Abstammung zu sprechen.

60 John L. Stewart, *Ernst Křenek*, Tutzing 1990, S. 62.

61 Der Křenek-Biograf John L. Stewart sieht im *Linearen Kontrapunkt* sogar das für Křeneks Arbeit »wichtigste Buch [—], das er je gelesen hatte«. Ebd. S. 62.

62 Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, S. 266.

für das Schaffen der Gegenwart von entscheidender Bedeutung sein müsse« und dass er dies »schon vorher durch die Hinweise in Paul Bekkers ›Neuer Musik‹ erkannt« habe.⁶³ Křenek teilte folglich die Gedanken Paul Bekkers zur zeitgenössischen Adaption der Idee des *Linearen Kontrapunkts* und vermochte dies teilweise noch gesteigert zum Ausdruck bringen, denn er betonte »daß die in Ihrem (gemeint ist Kurth, Anm.) Buch dargelegten Prinzipien tatsächlich für das moderne Musikschaffen maßgebend seien, allerdings bedeutend rigoroser angewendet, als es P. Bekker in der erwähnten Broschüre tut.«⁶⁴ In dem Brief bat er auch um ein persönliches Treffen, welches dann ganze drei Jahre später, im Frühjahr 1924, in Spiez in der Schweiz stattfand. Wie Křenek später festhielt, war er von Ernst Kurth damals wohl enttäuscht, was möglicherweise auch den hohen, fast überzogenen Erwartungen geschuldet war: der Professor war »nicht der Prophet eines neuen musikalischen Evangeliums [...], für den er ihn gehalten hatte.«⁶⁵ Ab der Mitte der 1920er-Jahre distanzierte sich Křenek kontinuierlich von seiner früheren unbedingten Verfolgung linearer Ideen, wie weitere Briefwechsel mit Eduard Erdmann belegen.⁶⁶ Er stieß sich dabei an derselben Problematik, die Jahre zuvor bereits Hugo Riemann aufgezeigt hatte und Jahre später Carl Dahlhaus nochmals genauer benennen sollte: die Frage, inwieweit das harmonische Gefüge Ergebnis der Linearität sein kann.⁶⁷ In die Zeit zwischen 1919 und 1924, also die Jahre, in denen Křenek von Linearität überzeugt war, fallen einige Kompositionen, die wesentlich durch Kurths Lehre beeinflusst gewesen sein dürften. Darunter ist in erster Linie das Streichquartett Nr. 1 op. 6 zu nennen, welches Křenek seinen eigenen Aussagen zufolge nach den Vorstellungen des *Linearen Kontrapunkts* komponierte.⁶⁸ Als Vergleich dazu soll das Streichquartett Nr. 3 op. 20 beleuchtet werden, weil die Vermutung naheliegt, dass sich darin Křeneks veränderte Sicht auf Kurths lineare Ideale kompositorisch widerspiegelt.

Im Zusammenhang mit der Rezeption von Kurths *Linearem Kontrapunkt* innerhalb des Berliner Umfelds, zu dem auch Ernst Křenek gehörte, muss ein weiterer Musikschaffender genannt werden: Heinz Tiessen (1887–1971). Der gebürtige Königsberger studierte ab 1905 in Berlin zunächst Jura und

63 Brief von Ernst Křenek an Ernst Kurth am 13. April 1921, der sich im Nachlass Ernst Kurths befindet.

64 Ebd.

65 Křenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 62), S. 430.

66 Schader, *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 40), S. 235.

67 Ebd.

68 Im Vorfeld der Uraufführung im Jahr 1921 auf dem 51. Deutschen Tonkünstlerfest in Nürnberg schrieb Křenek in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* einen Beitrag zu seinem Streichquartett, in dem er explizit Teile aus Kurths *Linearem Kontrapunkt* und *Zur Motivbildung Bachs* wiedergibt. Vgl dazu: Ernst Křenek, »Streichquartett in einem Satz«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 48 (1921), S. 405–407.

Philosophie, später am Stern'schen Konservatorium Komposition, Musiktheorie und Dirigieren. Unter anderem durch seine enge Verbindung zu Richard Strauss, dessen Assistent er kurzzeitig war, erhielt er 1917 eine Stelle als Korrepetitor an der Berliner Königlichen Oper. Daneben dirigierte er kleinere Orchester, komponierte eigene Werke, wirkte als Musikkritiker der *Allgemeinen Musik-Zeitung* und war Begründer und anerkannter Wortführer des *Melos-Kreises*.⁶⁹ 1925 wurde er Kompositionslehrer an der Staatlichen Hochschule in Berlin, 1930 wurde er zum Professor ernannt. In seinem im Jahr 1924 verfassten Beitrag *Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen* bringt er seine Auffassung über die zeitgenössische Musik und ihre zukünftige Entwicklung zum Ausdruck und greift inhaltlich und terminologisch wesentlich auf die Philosophien des *Linearen Kontrapunkts* zurück:

Daß die Herrschaft der Harmonik – die ihre im voraus getroffenen Dispositionen der Linienführung nur quasi zur Exekutive überwies – als konstruktives Prinzip allmählich ausgeschaltet wurde, um der primären Aktivität und vorurteilslosen Eigenbewegung der Stimmen Platz zu machen, ist nicht willkürliches, bewußtes Zurückgreifen auf vorklassische Stile. [...]

Die allmählich zunehmende Durchlöcherung, Unterhöhnung, Zerrüttung der Harmonik durch unbotmäßige Einzelstimmen läßt sich bei ihnen fortschreitend verfolgen. [...]

Solange am Begriff des vom Dreiklangsystem aus verstandenen alterierten Tones und an der modulatorischen Kadenzierung festgehalten wurde, entwickelte sich durch das Differenzierungsbedürfnis jene bis zur Grenze harmoniemäßiger Auffaßbarkeit gesteigerte Häufung und Ineinanderpressung von Modulation und Alteration, jene Hypertrophie des Vertikalen, deren Fortsetzung ins gleichsam Mikroskopische geführt hätte, und die somit einen befreienden Durchbruch geradezu automatisch erzwang: die Aufhebung der alten, nicht mehr lebensfähigen, durch unablässige Differenzierung kraftlos gewordenen Vertikal-Orientierung.

Man greift zunächst zum Gegensatz: die horizontalen Kurven leben sich aus mit einer von vertikalen Hemmungen unbelasteten Triebkraft; der Träger des harmonisch-vertikalen Baugerüsts, der Baß, verliert seine patriarchalischen Fundamentsrechte; die harmonischen Füllstimmen werden überflüssig; der linear-heterophone Stil macht nicht mehr Schritt für Schritt Station auf einem neuen harmonischen Zentrum und gewinnt aus dieser Befreiung vom Kothurn unablässigen Kadenzierens jene neubelebende Triebkraft, die, außertechnisch und außertheoretisch betrachtet, unmittelbar als Ausdruck neuen Lebensgefühls empfunden werden darf. Eine neue, junge, idealistische Lauterkeit ist am Werke und dokumentiert sich in dem, was sie tut, wie in dem, was sie unterläßt: von quantitativer Überladung, Übersättigung, Überreife und von einer vielfach in ihrem Farbenreichtum erstickten, kraftlosen Linienführung und rhythmischer Untätigkeit fort zu reinlicher Mehrstimmigkeit neuer kraftvoller Linien, der vielfach auch Studien neuer Einstimmigkeit vorausgingen.⁷⁰

69 Siehe dazu das Kapitel 3.1.

70 Tiessen, »Das Verhältnis zum heutigen Musikschaffen« (wie Anm. 39), S. 72–73.

Tiessen positioniert sich offensichtlich als Verfechter eines durch Polyphonie geprägten, horizontal gedachten Stils,⁷¹ welchen er keineswegs als historisches Relikt, sondern als vollwertige, progressive Musikästhetik versteht. Die Begeisterung für die lineare Philosophie Kurths und die sich daraus in den Augen der Musikschaffenden der Zeit ergebenden Neuerungen und Perspektiven treten besonders im letzten Abschnitt zutage, der sprachlich eine gewisse Euphorie und Optimismus in Bezug auf die Fortentwicklung der musikalischen Kunst erkennen lässt. Nicht nur als Musikpublizist, auch als Kompositionslehrer war Tiessen überaus einflussreich. Seinem Unterricht lag ebenfalls das Ideal einer »linearen Polyphonie« zugrunde. Sein Schüler Eduard Erdmann berichtet, dass Tiessen in den Jahren 1918/19 einen bewussten Stilwandel vollzogen habe, der sich sowohl im Unterricht als auch im Kompositionsverständnis klar niedergeschlagen habe.⁷² Obwohl Ernst Kurth ein scharfer Kritiker atonaler Strömungen war und jegliche Verbindung von Atonalität und Linearität strikt ablehnte, wurde er in den als politisch links geltenden Musikkreisen, die progressive Ansätze und darunter auch atonale Strömungen favorisierten, als progressiv und neuartig wahrgenommen.

Zum Umkreis der Berliner Gruppe lassen sich ebenfalls die Komponisten Artur Schnabel und Eduard Erdmann zählen. Ebenso wie bei Tiessen ist auch bei Schnabel und Erdmann kein persönlicher Kontakt zu oder ein persönliches Treffen mit Ernst Kurth belegt, die Rezeption erfolgte allein auf Basis seines Werkes. Als Mitglieder der Berliner Gruppe – nach Berichten Křenek's trafen sich diese oft in Schnabels Wohnung – waren Schnabel und Erdmann jedoch an der Rezeption und Diskussion des *Linearen Kontrapunkts* beteiligt und dadurch mit dessen Inhalt gut vertraut. Von beiden Komponisten liegen einstimmige Werke für Solovioline – entstanden in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg – vor, in denen zeitgenössische Musikkritiker wesentliche Anklänge an Kurths Theorien zu erkennen glaubten. So sah ein weiteres Mitglied der Berliner Gruppe, Hans Mersmann, in einer für die Zeitschrift *Melos* verfassten und vor der Uraufführung veröffentlichten Interpretation von Schnabels Sonate für Violine solo in dem Werk wesentliche Kriterien von Linearität im Sinne Ernst Kurths als erfüllt an.⁷³ Auch die Beschreibung, die Erdmann zu seiner Sonate für Violine op. 12 verfasste, enthält zahlreiche Begriffe und Theoriagedanken, die zweifelsfrei Kurths *Linearem Kontrapunkt* entlehnt sind und

71 Nebenbei bemerkt, lassen sich die Auffassungen Tiessens wie die zahlreicher weiterer Kontrapunktiker jener Zeit im deutschsprachigen Raum in deutlicher Opposition zur Lehre Riemanns verstehen.

72 Heinz Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit«, in: Christof Bitter und Manfred Schlösser (Hrsg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1972, S. 25–69, hier: S. 48.

73 Mersmann, »Die Sonate für Violine allein v. Artur Schnabel« (wie Anm. 38). Vgl. dazu Kapitel 7.4.

diesen als Vorbild hatten. Von der zeitgenössischen Rezeption wurde das Werk in Bezug auf die Melodiebildung durchaus unterschiedlich bewertet. Heinz Tiessen, Erdmanns Kompositionslehrer, wollte in der Sonate in jedem Fall ein lineares Werk erkennen und schrieb dazu:

Jetzt [...] fand sich die melodische Linie auf sich selbst gestellt; das lineare Prinzip vorurteilsloser Eigenbewegung der Stimmen stellte neue Aufgaben.⁷⁴

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Terminologie und Ideale des *Linearen Kontrapunkts* im Umfeld der jüngeren Komponistengeneration in Berlin fest etablierten und verselbstständigten.⁷⁵ Im Gegensatz zu anderen Kreisen der deutschen Musikwissenschaft wie beispielsweise der Bach-Forschung, insbesondere des *Bach-Jahrbuchs*, nahmen die jüngeren Komponisten Kurths Ideen äußerst positiv auf. Den genannten Gruppierungen muss zuerkannt werden, dass sie Kurths Theorien – wenn auch zweifelsfrei gegen dessen Willen – aus einem historischen Kontext auf die ganz aktuelle, zeitgenössische Kompositionspraxis und folglich ein völlig neues musikalisches Umfeld übertragen haben.

Ein weiterer Komponist, dessen Werke im zeitlichen Kontext der linearen Bewegung verortet werden können, ist Heinrich Kaminski (1886–1946). Kaminskis Werk ist bis heute kein wesentlicher Bestandteil der musikwissenschaftlichen bzw. -historischen Forschung in Deutschland, was vorrangig seinem geringen Bekanntheitsgrad geschuldet sein dürfte, jedoch ebenfalls auf Kaminskis in späteren Jahren extrem zurückgezogenen Lebensstil zurückzuführen ist. Kaminski studierte zunächst ab 1909 am Stern'schen Konservatorium in Berlin bei Paul Juon, Hugo Kaun, Wilhelm Klatte und Severin Eisenberger. Nach einigen Jahren als Klavierlehrer in Bayern, in denen er unter anderem Carl Orff zu seinen Schülern zählte, schlug ihn 1929 Arnold Schönberg für die Besetzung einer Professur an der Berliner Akademie der Künste vor, obwohl er im Unterschied zu den anderen Kandidaten (Alban Berg, Anton Webern, Josef Matthias Hauer, Ernst Křenek) nicht zu dessen persönlichem Kreis zählte. Von 1930 bis 1933 war Kaminski als Nachfolger Hans Pfitzners Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste. 1933/34 zog sich Kaminski, von den Nationalsozialisten als Halbjude eingestuft, von allen Aufgaben und Ämtern in Berlin sowie von seinen Positionen als Musikdirektor der Stadt Bielefeld und als Leiter des Bielefelder Musikvereins zurück. Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, mit der er sich auch in seinem kompositorischen Werk auseinandersetzt, erschütterte Kaminski zutiefst und bewog ihn dazu, sich Mitte der 1930er-Jahre nach Ried in

74 Tiessen, »Eduard Erdmann in seiner Zeit« (wie Anm. 72), S. 42.

75 Siehe dazu Kapitel 2.1.

Bayern zurückzuziehen, wo er ein Leben fernab der Öffentlichkeit führte. Die Jahre bis zu seinem Tod 1946 waren durch weitere Schicksalsschläge getrübt, so verlor er zwei Töchter und einen Sohn in den Wirren des Zweiten Weltkriegs. Dennoch widmete er sich bis zuletzt seinem kompositorischen Schaffen.⁷⁶ Auch wenn seine Werke heute kaum mehr bekannt sind: Zu seinen Lebzeiten genoss Kaminski ein hohes Ansehen und war mit einigen Künstlern auch außerhalb der Musikszene bekannt. Ihn verbanden enge Freundschaften mit Franz Marc und Emil Nolde und er gehörte zu den geförderten Künstlern des Schweizer Industriellen und Mäzens Werner Reinhart, der unter anderem auch Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Richard Strauss, Paul Hindemith, Ernst Křenek und Rainer Maria Rilke finanziell unterstützte.

Kaminskis Œuvre, welches bis heute nicht in seiner Gesamtheit in gedruckter Form vorliegt, erstreckt sich auf Bühnenwerke (Oper und Passion), Werke für Orchester und Chor, Sololieder und Gesänge, kammermusikalische Werke sowie einige Orgel- und Klavierkompositionen. Zu seinen bekannteren Kompositionen zählen seine beiden Opern *Jürgen Jenatsch* (1929) und *Das Spiel vom König Aphelios* (1946) sowie die beiden Orchesterwerke *Concerto grosso* (1923) und die *Dorische Musik* (1934). Obgleich Themen und Textvorlagen oftmals weltlich sind, verstand Kaminski seine Kompositionen als geistlich inspirierte Werke, deren Ziel die Hervorbringung transzendenter Erfahrungen war. Den Schwerpunkt seines Schaffens bilden folgerichtig und naheliegend polyphone vokale Gattungen, insbesondere geistliche Chorwerke ohne Instrumentalbegleitung wie der *Psalm 130* (Motette für vierstimmigen gemischten Chor von 1912), die Motette *Der Mensch* (für Alt und gemischten Chor von 1926), die Motette *Die Erde* (für bis zu achtstimmigen Chor von 1929) sowie die *Messe deutsch* (für fünfstimmigen Chor mit zwei Solostimmen von 1934). In Kaminskis Nachlass, welcher vor einigen Jahren größtenteils in den Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek in München übergegangen ist, finden sich leider keinerlei Hinweise auf einen Kontakt zu Ernst Kurth, obgleich er aufgrund einer ganzen Reihe von Gründen äußerst naheliegend ist. Zum einen wäre der zeitliche Rahmen zu nennen, in welchem beide gelebt und gewirkt haben: Ernst Kurth und Heinrich Kaminski lebten beinahe exakt zur selben Zeit, sie teilen sowohl Geburts- als auch Todesjahr. Zum anderen kann die Nähe im geografischen Raum zwischen Süddeutschland und der Schweiz angeführt werden, aus dem überdies vergleichsweise wenige bedeutende Komponisten der Zeit hervorgingen. Kaminski war allein wegen seines Kontaktes zu Reinhart Werner in Zürich des Öfteren in der Schweiz, die Wahrscheinlichkeit, dass ihm der Berner Professor Ernst Kurth, zentrale

76 Werner Abegg und Ingrid Samson, Art. »Kaminski, Heinrich«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27794>> 24.10.2023.

Figur des Schweizer Musiklebens, bekannt war, ist hoch. Das Hauptargument einer Verbindung ist schließlich, dass einige gewichtige Personen der Zeit mit beiden Akteuren in Kontakt standen und insofern Kurth und Kaminski denselben Bekanntenkreis teilten. Paul Juon war ab 1911 insgesamt vier Jahre lang Kompositionslehrer Kaminskis in Berlin, sein Kontakt zu Ernst Kurth ist durch postalische Korrespondenz belegt.⁷⁷ Ernst Křenek hat Kaminski vermutlich im Rahmen des Donaueschinger Kammermusikfests im Juli 1925 kennengelernt,⁷⁸ seine Verbindung zu Ernst Kurth wurde bereits besprochen (siehe Abschnitt zu Ernst Křenek). Heinz Tiessen war zur selben Zeit wie Kaminski Schüler bei Wilhelm Klatte am Stern'schen Konservatorium in Berlin und gehörte später als prägende Figur der Berliner Gruppe zu den bekanntesten Vertretern linearer Musikauffassungen nach der Lehre Ernst Kurths.⁷⁹

Eine Auseinandersetzung Kaminskis mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* während seines Studiums in Berlin ist ausgeschlossen, da er das Stern'sche Konservatorium bereits 1914, also bereits drei Jahre vor der Erstveröffentlichung des *Linearen Kontrapunkts*, verließ. Zwar ist es möglich, dass die Kontakte zu Paul Juon oder Heinz Tiessen nach seiner Berliner Zeit abbrachen oder nicht weiter intensiv fortgesetzt wurden,⁸⁰ doch erscheint es angesichts der Kontakte und Verbindungen zu jenem deutlich umrissenen Kreis an Personen, die sich als Anhänger einer linearen Auffassung nach Kurth verstanden, beinahe unmöglich, dass Kaminski von diesen Strömungen nichts mitbekommen hatte bzw. sich mit diesen nicht auseinandersetzte. Im Gegensatz zu den späteren Jahren nahm Kaminski zwischen 1920 und 1930 noch durchaus rege am öffentlichen Musikleben teil. So gewann er beispielsweise 1928 den Beethovenpreis der Preußischen Akademie der Künste, welcher ihm Anerkennung und Bekanntheit in Musikkreisen und weit darüber hinaus einbrachte. Die Vermutung, dass sich Kaminski – auch wenn nicht dokumentiert – für die frühen linearen Strömungen des 20. Jahrhunderts interessiert haben muss, wird nicht zuletzt durch die Tatsache erhärtet, dass er in seinen späteren Jahren eigene musiktheoretische Erkenntnisse, wie zum Beispiel seine Theorie der Tonbezüge, formulierte,⁸¹ in welcher er Spannungsbeziehungen zunächst zwischen einzelnen Tönen, dann Linien und daraus resultierend schließlich Harmonien aufzeigt, mit dem Ziel, dem Hörer einen Zugang zu seinen eigenen

77 Siehe den Brief von Paul Juon an Ernst Kurth vom 3. April 1930.

78 Ernst Křenek, *Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941)*, hrsg. von Claudia Maurer Zenk und Rainer Nonnenmann, Köln u. a. 2010, S. 218.

79 Sowohl die Person Heinz Tiessen als auch der Begriff der Berliner Gruppe werden im Abschnitt zu Heinz Tiessen genauer erläutert.

80 In Kaminskis Nachlass finden sich leider auch keine Belege für eine postalische Korrespondenz mit den genannten Personen.

81 Die Theorie Kaminskis wird in Kapitel 7.3.2 genauer erläutert.

Kompositionen zu eröffnen. In einigen Bereichen weist sein System frappierende Ähnlichkeiten mit Kurths *Linearem Kontrapunkt* auf und lässt sich in einigen Punkten als dessen Fortführung betrachten. Dies manifestiert sich beispielsweise in der Übernahme durch Kurth eingeführter Begriffe wie »Spannung« und »Energetik« in Bezug auf die melodische Entwicklung, aber auch in der Festlegung des absoluten Primats der Linie und damit der übergeordneten Relevanz melodischer Parameter.

Paul Hindemiths kompositorisches Schaffen soll trotz der Relevanz seiner Person im Musikschaffen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum und entgegen anderen Forschungen im Kontext des *Linearen Kontrapunkts* keine Berücksichtigung finden. Die Gründe dafür lassen sich knapp erläutern: Über eine mögliche Rezeption des *Linearen Kontrapunkts* seitens Hindemith in den 1920er-Jahren lassen sich nur schwer Aussagen treffen, insgesamt bietet sich ein unklares Bild. Es existieren aus der Zeit um 1920 einige Äußerungen, vornehmlich in Form von Musikkritiken aus Fachzeitschriften, die in Hindemiths frühen Werken explizit lineare Strukturen erkennen wollen. Gerade diese frühen Werke wie beispielsweise Hindemiths 1. Streichquartett op. 2 datieren jedoch vor 1917 und damit vor Erscheinen des *Linearen Kontrapunkts* und können somit nicht davon beeinflusst sein. Einige dieser Zuordnungen zu einem linearen Stil lassen darüber hinaus eine musikkritische Qualität vermissen und scheinen von Laien verfasst zu sein. Hier lässt sich beispielsweise ein Zitat anführen, das einer Rezension im *Mainzer Anzeiger* vom November 1919 entstammt und in welchem Hindemiths Sonate für Violoncello und Klavier op. 11 Nr. 3 folgendermaßen beschrieben wird: »Was aber zum Beispiel an der Cellosonate wesentlich neu [klingt], das ist die einzige Linie, die sich melodisch endlos durch das Ganze spinn[t], und das himmelhoch strebende polyphone Gestalten im ganzen.«⁸² Tatsächlich ist das Werk jedoch an kaum einer Stelle polyphon komponiert – zumindest wenn man unter »polyphon« mehr als nur »mehrstimmig« versteht. Insofern erscheinen alle bislang unternommenen Versuche, einen Zusammenhang zwischen Hindemith und Kurth herzustellen, konstruiert und nur vage nachvollziehbar. Nicht zuletzt die Tatsache, dass diese Arbeit sich vornehmlich auf analytische Befunde sowie biografisch eindeutig herleitbare Zusammenhänge stützt, macht eine Betrachtung von Hindemiths Frühwerk überflüssig.⁸³

82 Anonym: Konzertrezension »Westphal – Hendorf – Hindemith«, in: *Mainzer Anzeiger*, 29. November 1919.

83 Die Hindemith-Forscherin Luitgard Schader versucht in ihrer Dissertation zu Ernst Kurth beides zusammenzubringen und eine Wirkung des *Linearen Kontrapunkts* auf Paul Hindemith zu belegen. Das Hauptproblem, dass ebenjene Werke Hindemiths, welchen lineare Aspekte zugeschrieben wurden, vor Erscheinen des *Linearen Kontrapunkts* komponiert wurden, versucht sie über den Umweg einer

3.2 Sergej Taneev und die Vermittlung des *Bewegbaren Kontrapunkts* – eine Lebensaufgabe

Im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit dem kompositorischen und musiktheoretischen Schaffen Taneevs, das bislang nur zu geringen Teilen Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen war, ist die biografische Aufarbeitung sowohl in der russischsprachigen als auch der westlichen Literatur bereits vorangeschritten, sodass wir uns ein recht klares Bild von seiner Person und seinem sozialen Netzwerk machen können. Die zeitgenössische Rezeption präsentiert Taneev als eine gewichtige, einflussreiche Person, als ein Monument der russischen Musikgeschichte, wie ein Zitat von Vasilij Vasil'evič Jakovlev über Nikolaj Metner deutlich macht:

Gleiche Aufmerksamkeit und tätige Teilnahme am Geschick des jungen Künstlers nahmen auch seine Professoren N. Kaschkin und P. Pabst, und schließlich der bedeutendste von allen, das Schicksal aller jungen, beginnenden Komponisten um die Jahrhundertwende, Sergej Taneyew.⁸⁴

Er gilt dabei in erster Linie als pädagogische Instanz, dessen Wirken weit über den musikalischen Bereich hinausgegangen sei, denn neben den musikhistorischen, ästhetischen und kompositorischen Vorstellungen und Idealen, die er vertrat, hätten ihn seine Lebenseinstellung und sein Lebensstil sowie seine markanten charakterlichen Züge zu einem beinahe väterlichen Leitbild für eine Vielzahl bekannter Musikschaffender gemacht.

Taneev (...) war ein Mensch von bemerkenswerter Unabhängigkeit, Souveränität und Moral (...). Für uns alle, die wir ihn kannten und an seine Tür klopfen, war er der höchste Richter: weise, gerecht, zugänglich und einfach. In allen seinen Handlungen war er Vorbild, denn was er auch tat, tat er gewissenhaft. Durch sein persönliches Beispiel lehrte er uns zu leben, zu arbeiten und sogar zu sprechen, denn er sprach in einer besonderen, ›Taneev'schen‹ Weise: kurz, treffend und prägnant. Er führte nur notwendige Worte auf den Lippen. Überflüssiges hat dieser Mann niemals geäußert... Und wir alle schauten gewissermaßen zu ihm auf!⁸⁵

biografischen Darstellung zu lösen. Die Idee ist es, lineares Denken, gewissermaßen vorausgreifend aus Hindemiths Biografie abzuleiten und sich auf diese Weise dem Komplex zu nähern.

84 Vasilij Vasil'evič Jakovlev, *Nikolaj Karlovič Metner/Nikolaj Medtner* (= Biografii Sovremennykh Russkikh Kompozitorov/Biographien Moderner Russischer Komponisten), Moskva I Moskau 1937, russisch/deutsch, deutsche Version zitiert nach Flamm 1995, S. 337–340, hier S. 338.

85 Aus dem Nekrolog zu Taneevs Tod 1915: Sergej Rachmaninov, »S. I. Taneev« [Nekrolog], in: *Russkije vedomosti*, Ausgabe vom 16. Juli 1915. Deutsche Übersetzung: Andreas

Wenngleich dieses Zitat von Sergej Rachmaninow über seinen Lehrer Taneev dem Nekrolog von 1915 entstammt und mithin, dem Anlass entsprechend, eine posthume Übersteigerung seiner Person vorliegen kann, bezeugt es doch – wie zahlreiche weitere Äußerungen, unter anderem von Rejngol'd Glière, Modest Čajkovskij, Sergej Prokov'ev oder Igor' Stravinskij – die außerordentliche Hochachtung für Taneev im Leben der genannten Komponisten, dessen Einfluss auf das außermusikalische Schaffen in jedem Fall als gegeben erachtet werden darf. Eine eingehende Auseinandersetzung mit seiner Person war für die genannten jungen Komponisten schon aufgrund der langen Zeit, die sie mit ihm verbrachten, beinahe unumgänglich. Offenbar war die Beziehungsebene zwischen den Schülern und ihrem Lehrer losgelöst von musikalischen Inhalten und Differenzen, sie konnten also zwischen musikalischen und außermusikalischen Positionen trennen, wie das Beispiel des jungen Alexander Skrjabin zeigt, der mit Taneev über Musik äußerst kontrovers und in vielen Teilen auch offen kritisch diskutierte, diesem aber dennoch zeitlebens höchsten Respekt und Anerkennung als musikalische Autorität zollte und ihm freundschaftlich verbunden war.

Auffallend ist ferner die Tatsache, dass in der älteren Taneev-Rezeption, insbesondere den Zeitzeugenberichten, kaum auf Taneevs musikalisches Schaffen eingegangen wird, sondern vielmehr detaillierte Charakterbeschreibungen dominieren. Taneev wird darin als rechtschaffene, unprätentiöse, sehr nahbare Persönlichkeit beschrieben, seine Art wurde aber auch als direkt und unnachgiebig empfunden; unangenehme Wahrheiten habe er unverblümt ausgesprochen. Sein einfacher, karger, jede Form des Maßlosen oder allzu Bequemen ablehnende Lebensstil und eine Form von Demut, die er auch mit Blick auf alles Musikalische vorzuleben und zu verkörpern schien, hat offenbar Bewunderung bei den zeitgenössischen Komponisten hervorgerufen. Aus fachlicher Perspektive verhalten ihm unter anderem sein Ruf als herausragender Konzertpianist und sein Rang als Rektor des Moskauer Konservatoriums zu hinreichender Autorität. Mit Blick auf sein musiktheoretisches Schaffen liegt und lag seit jeher das Hauptinteresse auf dem hier behandelten Werk *Der bewegbare Kontrapunkt*. In der Rezeption wurde es wegen seines Umfangs, seiner Detailtiefe und seiner profunden Darstellung in einer Weise gelobt, die beinahe überzogen wirkt und bisweilen in eine Art Ehrfurcht vor der unfassbaren Komplexität umschlägt. Mit Blick auf die Anerkennung seiner musiktheoretischen Leistungen erscheint es umso erstaunlicher, dass – auch in Russland – die analytische Untersuchung seiner zahlreichen Kompositionen keinen Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Taneev darstellt. Noch weniger tritt seine Stellung als (zumindest im russischen

Konzertwesen) berühmter Pianist in den einschlägigen Lexika und Enzyklopädiën in Erscheinung.

Die Liste seiner Schüler umfasst neben einigen auch in Westeuropa berühmten Komponisten wie Sergej Rachmaninov und Alexander Skrjabin eine ganze Reihe russischer Musikschafter, die bis heute kaum über die Landesgrenzen hinaus bekannt sind. Neben seinen Lehrveranstaltungen pflegte Taneev bei sich zu Hause regelmäßig Treffen abzuhalten, die der Überlieferung nach meist dienstags stattfanden und gewissermaßen eine Institution darstellten.⁸⁶ Jene Treffen waren Teil von Taneevs Unterrichtskultur und sind aus Erzählungen von Anatolij Aleksandrov, Modest Čajkovskij oder Leonid Sabaneev gut belegt. Sie dienten dem allgemeinen Diskurs über Musik und über neue Kompositionen der Taneev'schen Schüler ebenso wie der Diskussion über Musik aus Westeuropa: Überliefert ist beispielsweise in Teilen ein Gespräch über Werke von Brahms und Wagner. Zur Musikprominenz der Zeit – Künstlern wie Musikkritikern – gesellten sich Journalisten, Lyriker und Wissenschaftler der verschiedensten Fachrichtungen, sodass die Gesprächsinhalte über den musikalischen Rahmen hinausgingen und sich auch auf philosophische oder politische Themen erstreckten.⁸⁷

Einer der frühesten Schüler Taneevs am Moskauer Konservatorium war Alexander Skrjabin, der von 1885 und 1887 dessen Kompositionsunterricht besuchte. Skrjabin zeigte – wie sein Mitschüler Sergej Rachmaninov – eine Abneigung gegen den Kontrapunktunterricht bei Taneev. Beide verstanden sich in erster Linie als Pianisten; Theorie-/Kontrapunktunterricht schien mehr eine notwendige Pflicht zu sein. Ihr mangelnder Enthusiasmus muss Taneev unmittelbar aufgefallen sein, und er war für ihn Grund, sich um die Zukunft der beiden Sorgen zu machen.⁸⁸ Dass sich Skrjabin schon früh von Taneevs Idealen distanzierte, zeigt sich schon an ihren Auseinandersetzungen über die ersten größeren Werke Skrjabins: Die musikalischen Differenzen zwischen Skrjabin und seinem Lehrer, die bis zur offenkundigen gegenseitigen Ablehnung von dessen musikalischer Auffassung reichten, sind durch einige Bemerkungen belegt, die Taneev über Skrjabins Werke machte und die tendenziell negativ ausfallen.⁸⁹ Taneev spricht darin wiederholt vom großen Talent, das Skrjabin zeigt, kritisiert jedoch ebenfalls wiederholt fehlende Reife und einen zu sehr

86 Anatolij Aleksandrov, »Aus Taneevs Spiel sprach echte Empfindung (1963)«, in: Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 231–253, hier: S. 252.

87 Ebd., S. 253.

88 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 10), S. 36 f.

89 Andreas Wehrmeyer hat einige Kritiken Taneevs zu Werken Skrjabins in einer deutschen Übersetzung veröffentlicht, vgl. Sergej Taneev, »Tagebucheintragungen über fremde und eigene Musikwerke«; in: Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 176–183. Die originalsprachigen

vom Klavier her gedachten Stil. Trotz der offen kritischen Distanz zwischen Taneev und Skrjabin scheint beide bis zu ihrem Lebensende ein freundschaftliches Verhältnis verbunden zu haben, wenngleich regelmäßige private Treffen wohl weniger dessen Grundlage waren als vielmehr Skrjamins Besuche bei den immer dienstagsabends stattfindenden Treffen bei den Taneevs. Skrjamins plötzlicher Tod im Frühjahr 1915 ist wiederum eng an Taneevs Schicksal geknüpft, denn man geht davon aus, dass Taneev sich auf dessen Beerdigung erkältete, schwer erkrankte und infolge dessen nur wenige Wochen später starb. In Skrjamins persönlicher Bibliothek fand man nach seinem Tod ein Exemplar des *Bewegbaren Kontrapunkts*.⁹⁰ Auch wenn sich Skrjabin bewusst früh von den musikalischen Idealen Taneevs entfernte, scheinen dessen Methoden, insbesondere aus Sicht einiger Zeitgenossen, in sein musikalisches Denken übergegangen zu sein. So berichtet ein junger Kollege Skrjamins, Boris Javorskij, von einer Methode, musikalische Themen zu finden bzw. zu konstruieren, welche ihm von Skrjabin beigebracht worden sei:

Er zeigte mir, wie er seine Themen komponierte, und formulierte das Hauptprinzip: »Zuerst gibt es eine ALLGEMEINE KONTUR... Darauf folgt eine ANALYSE: die angelegte Bahn wird weiter entwickelt. Nach einem Aufblühen kommt es zur letzten Etappe: einer SYNTHESE.⁹¹

Boris Javorskij äußerte im Anschluss die Meinung, dass Skrjabin dieses Verfahren zur Themengenerierung nicht erfunden, sondern schlicht von Taneev übernommen habe. Weiterhin ist zu beobachten, dass sich Skrjabin mit den Mechanismen des »strengen Stils« beschäftigte, zumindest liegen Äußerungen von ihm zur Thematik vor, die Skrjabin auch in Verbindung zu eigenen Werken setzt. Beispielhaft zeigt sich das an der Idee, dass die Harmonik aus der Linienführung resultiere und dass dem Gerüst keine überflüssigen zusätzlichen Töne hinzugefügt werden sollten:

Hier gibt es bei mir ein sehr strenges Prinzip [...]. In *Prométhée* beruhen auch alle Figurationen auf der Grundtonleiter; hier gibt es keine überflüssige Note. Es ist ein *strenger Stil*. [...] In meinem *Prométhée* sind die Harmonie und die Melodie bereits eins; die Melodie besteht aus Harmonietönen und umgekehrt.⁹²

Tagebücher liegen vor in der Edition von Ljudmila Zinovjevna Korabel'nikova (Hrsg.), *S. Taneev. Dnevniki*, 3 Bde., Moskau 1981, 1982 und 1985.

90 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 10), S. 265.

91 Zitat von Boris L. Javorskij, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10), S. 240.

92 Zitat von Alexander Skrjabin, zitiert nach Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg* (wie Anm. 10), S. 197.

Wie Alexander Skrjabin zählte auch Sergej Rachmaninow zu den frühen Schülern Taneevs. Einigen Quellen zufolge begann er sein Studium bei ihm im Jahr 1888,⁹³ andere gehen von einem Unterrichtsbeginn bei Taneev erst im Frühjahr 1889 aus und zwar zunächst nur im Fach Kontrapunkt. Weitere Fachlehrer waren Nikolaj Sergeevič Zverev, Anton Stepanovič Arenskij sowie der Liszt-Schüler Aleksandr Il'ič Ziloti.⁹⁴ Interessanterweise schien sich Rachmaninow in frühen Jahren weder besonders für kontrapunktische Studien im Allgemeinen noch für Fugentechniken im Besonderen begeistert zu haben; seine Noten in diesem Fach bestätigen die widerwillige Beschäftigung mit dem Thema. Erst als Taneev die Klasse Arenskijs als Krankheitsvertretung übernahm, scheint das Interesse vieler Studenten am Kontrapunkt geweckt worden zu sein.⁹⁵ Dass die persönliche Beziehung zwischen beiden über das Lehrverhältnis hinaus bestanden haben muss, zeigt sich unter anderem im Jahr 1893, in welchem Rachmaninow, in einer finanziellen Notlage befindlich, Unterstützung von Taneev erhielt. Dieser übertrug ihm wöchentlich Aufgaben, die er abarbeiten sollte, so zum Beispiel die Korrektur seiner später veröffentlichten Oper *Orest*.⁹⁶ Wie auch Nikolaj Metner muss Rachmaninow die meisten seiner Werke vor der Veröffentlichung zu Taneev gebracht und ihm diese vorgespielt haben.⁹⁷ Auch wenn Taneev oftmals ausgesprochen kritisch und ohne Umschweife dazu Stellung nahm, setzte er sich danach dennoch für ihren Druck ein und setzte Empfehlungsschreiben für seine Schüler auf.⁹⁸ Unter anderem deshalb wusste er offenbar jederzeit, an welchen Stücken Rachmaninow arbeitete, informierte interessierte Außenstehende über den Arbeitsstand der jeweiligen Komposition⁹⁹ und setzte sich für die baldige Veröffentlichung und Aufführung der Werke ein.¹⁰⁰ Darüber hinaus scheint Taneev in allgemeine Fragen zur Lebensplanung sowie in familiäre Angelegenheiten involviert gewesen zu sein, beispielsweise berieten sie darüber, ob Rachmaninow ein Konzert in Wien annehmen solle.¹⁰¹ Überliefert ist auch ein Gespräch, in welchem Rachmaninow erzählte, dass sein Neffe inhaftiert

93 Christoph Flamm, Art. »Rachmaninow, Sergej Vasil'evič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11833>, 24.10.2023.

94 Maria Biesold, *Sergej Rachmaninoff 1873–1943. Zwischen Moskau und New York. Eine Künstlerbiografie*, Weinheim und Berlin 1993, S. 38 f.

95 Ebd., S. 45.

96 Ebd., S. 78.

97 Barrie Martyn, *Rachmaninoff. Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot u. a. 1990, S. 11.

98 Biesold, *Rachmaninoff* (wie Anm. 94), S. 90.

99 David Butler Cannata, *Rachmaninoff and the Symphony*, Innsbruck 1999, S. 72.

100 Martyn, *Rachmaninoff* (wie Anm. 97), S. 95.

101 Biesold, *Rachmaninoff* (wie Anm. 94), S. 147.

worden sei, und er Taneev versprach, ihn darüber auf dem Laufenden zu halten.¹⁰² Zu den Zeiten am Konservatorium war das Verhältnis der Schülerklasse zu ihrem Lehrer Taneev noch nicht so eng wie später (ca. ab der Jahrhundertwende), als Taneev den Unterricht in seine Privatwohnung verlegte. Rachmaninov, der in den Jahren um 1900 oft Gast in Taneevs Haus gewesen war, insbesondere zu dessen musikalischen Themenabenden,¹⁰³ erschien dort ähnlich wie Alexander Skrjabin nicht mehr als Schüler, sondern als ein Taneev ebenbürtiger Komponist. Das Verhältnis blieb dennoch aufgrund des Altersunterschieds, aber auch weil Taneev als zentrale pädagogische Figur wahrgenommen wurde, von einer gewissen Hierarchie geprägt, welche Rachmaninov ebenfalls wahrgenommen haben muss. Nicht ohne Grund trug er zahlreiche seiner Werke vor der Veröffentlichung Taneev vor und bat um seine Einschätzung und um Rat für Verbesserungen. Im Gegensatz zu den Werken anderer Schüler wie etwa Aleksej Stančinskij, die Taneev eher kritisch betrachtete, schätzte Taneev von einigen Ausnahmen abgesehen die Werke Rachmaninovs sehr und fand oft großes Lob für dessen kompositorische Fähigkeiten, wie sich an einigen überlieferten Notizen und Tagebucheintragungen erkennen lässt.¹⁰⁴

Zur zweiten Generation der Schüler¹⁰⁵ kann der russische Komponist Nikolaj Karlovič Metner¹⁰⁶ (1879–1951) gezählt werden, der ebenfalls in der Klasse Taneevs am Moskauer Konservatorium war. Metners großes musikalisches Talent muss schon in jungen Jahren erkennbar gewesen sein, denn die meisten der Professoren am Moskauer Konservatorium, inklusive Taneev, scheinen früh auf ihn aufmerksam geworden sein.¹⁰⁷ Ab 1897 erhielt er bei Taneev, der damals zum Konservatoriumsdirektor aufgestiegen war, Kompositionsunterricht, wenn auch zunächst unregelmäßig.¹⁰⁸ Aus anderen Quellen, zum Beispiel Briefen seiner Frau Anna Metner, geht hervor, dass der Unterricht nur

102 Ebd., S. 139.

103 Leonid Sabaneev, »Mein Lehrer Sergej Taneev (1925)«, in: Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist* (wie Anm. 48), S. 201–223, hier: S. 216–217.

104 Zu Taneevs Kritiken zu Werken Rachmaninovs vgl. Taneev, »Tagebucheintragungen« (wie Anm. 89).

105 Ebenfalls zur zweiten Generation kann Rejngol'd Glièr gezählt werden, der 1894 bis 1900 Kontrapunktunterricht bei Taneev erhielt. Glièrs Kompositionen, vor allem solche, die er Taneev zur Durchsicht vorlegte, weisen jedoch kaum kontrapunktische Merkmale auf und werden daher hier nicht beleuchtet.

106 Wenngleich sich der Komponist im westeuropäischen Ausland selbst »Medtner« schrieb, soll im Folgenden die wissenschaftliche Transliteration »Metner« verwendet werden.

107 Jakovlev, *Nikolaj Karlovič Metner/Nikolaj Medtner* (wie Anm. 84), S. 338.

108 Ebd., S. XVII.

ein Semester lang stattfand.¹⁰⁹ Wie viele andere Komponisten hatte Metner eine ambivalente Sicht auf Taneevs Unterrichtsmethoden. Einerseits erschienen sie ihm als unerlässliche Voraussetzungen für das kompositorische Schaffen, andererseits widerstrebten ihm einige Inhalte:

Natürlich erleichterte ihm der Unterricht die Arbeit. Aber akzeptieren konnte er diese von sich selbst bewegende kontrapunktierende Maschine des Sergej Ivanovič [Taneev, Anm.] eigentlich nicht. Nikolaj Medtner fiel es schwer, einigen Prinzipien Taneevs zuzustimmen, und Sergej Ivanovič spürte das. Bald fand [...] ein Gespräch zwischen ihnen statt, in dem Sergej Ivanovič sagte: »Arbeiten Sie so, wie es Ihnen gefällt, aber bringen Sie ihre Kompositionen zum Anschauen, wenn Sie möchten«. Nikolaj Medtner liebte und verehrte Taneev sehr. Die freundschaftlichen und in vielem auch kreativen Bindungen zwischen ihnen zerrissen nach diesem Gespräch nicht.¹¹⁰

Taneev schätzte Metners Können in hohem Maße und war von dessen kompositorischer Vielfalt stark beeindruckt. Insbesondere Metners Ansicht, dass man polyphone Strukturen nicht von Homophonie oder einer andersartigen Entwicklung der Themen isoliert betrachten dürfe, sondern miteinander verschmelzen könne,¹¹¹ scheinen Taneev dazu veranlasst zu haben, seine eigenen Methoden zu reflektieren und letztlich Metners Stil, obwohl er in Teilen zu seinen eigenen Vorstellungen konträr war, voll auf anzuerkennen. Wie bereits Rachmaninov und Skrjabin zuvor, sah Metner die zu große Gewichtung polyphoner Aspekte innerhalb der Kompositionslehre Taneevs als kritisch:

Taneev verstand seine Sache besser als ich, und wenn er sich täuschte, so kann ich das umso mehr. Worin könnte sein Fehler liegen? Darin, dass in seinem Unterricht der Kontrapunkt und die Fuge eine zu große Rolle spielten, die, auch wenn sie ein wichtiges Gebiet des musikalischen Wissens und Könnens sind, bei weitem keine primäre Grundlage für diese darstellen. Der Kontrapunkt ist wichtig [...], aber ohne ihn ist die Musik als Kunst dennoch denkbar.¹¹²

Während Taneev die Zukunft der russischen Musik in der Fokussierung auf polyphone Aspekte sah, wählte Metner, wie viele Zeitgenossen, ihn auf einem Irrweg. Er teilte jedoch Taneevs bereits in Jugendjahren entwickeltes

109 Zitat von Anna Metner aus einem Brief vom 17./18. September 1956 an Isaak Zetel, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Isaak Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner. Der Pianist. Sein kompositorisches Schaffen, seine Interpretationskunst und Pädagogik* (= Edition IME 12), Sinzig 2003, S. 30.

110 Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner* (wie Anm. 109), S. 31.

111 Ebd., S. 99.

112 Zitat von Metner, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Zetel, *Nikolaj Karlovič Medtner* (wie Anm. 109), S. 100.

Gefühl,¹¹³ die Last der Verantwortung für die Zukunft einer ganzen Kultur- nation zu tragen. Das Verhältnis Metners zu Taneev scheint seit ihrer ersten Begegnung aufrichtig freundschaftlich und wohlwollend gewesen zu sein. Metner respektierte seinen ehemaligen Lehrer bis zu dessen Tod und damit lange über das Lehrverhältnis hinaus als Autorität und fragte diesen oftmals um kompositorischen Rat. So beispielsweise bei seiner Sonate op. 5, die er Taneev am 16. Oktober 1903 vorspielte, in der Hoffnung, dass dieser ihm ein Empfehlungsschreiben zur Veröffentlichung schreiben könne.¹¹⁴ Auch hier zeigt sich wieder, dass wie bei den Beziehungen Taneevs zu Skrjabin und Rachmaninov musikalische Differenzen offenbar nicht auf die persönliche Ebene übertragen wurden. Die freundschaftlichen Verhältnisse blieben von den sehr direkt ausgetragenen Diskussionen und der unverhohlenen geäußerten Kritik an Kompositionen, welche von beiden Seiten vorgetragen wurde, erstaunlich unberührt.

Zwei Komponisten, die zur dritten Generation der Taneev-Schüler gezählt werden können und bei denen ebenfalls weitreichende kompositorische Einflüsse von Taneevs Lehre auf ihr musikalisches Schaffen zu vermuten sind, sind Aleksej Vladimirovič Stančinskij und Vsevolod Petrovič Zaderackij. Aufgrund Taneevs Rückzug von seinen Ämtern als Professor und Direktor des Konservatoriums im Jahr 1905 fand der Unterricht für alle Schüler ausschließlich in privatem Rahmen und nicht mehr wie bei seinen früheren Schülergenerationen (Skrjabin, Rachmaninov, Metner) am Moskauer Konservatorium statt. Wegen seiner großen Reputation nahmen einige jüngere Komponisten neben oder zusätzlich zu ihrem Studium am Konservatorium Privatunterricht bei Taneev. So auch Aleksej Stančinskij (*1888), der ab 1907 mit dem Beginn seines Studiums am Konservatorium Privatschüler Taneevs wurde und dies vermutlich bis zu seinem Tod 1914 blieb. Die frühesten Kompositionen sind für die Jahre 1904/1905 belegt.¹¹⁵ Von Zeitgenossen wurde Stančinskij unter anderem als größtes Talent der jüngeren Komponistengeneration neben Stravinskij und Prokof'ev betrachtet, leider starb er bereits im Alter von nur 26 Jahren. Obgleich Taneev und Stančinskij über den Unterricht hinaus eine enge Freundschaft verband¹¹⁶ – nach Aussage einiger befreundeter Komponisten soll Stančinskij einer der Lieblingsschüler Taneevs gewesen sein –, kann Taneevs Haltung gegenüber Stančinskijs Werken zumindest als ablehnend

113 Mehr dazu in Kapitel 5.2.

114 Christoph Flamm, *Der russische Komponist Nikolaj Metner* (= *studia slavica musicologica* 5), Berlin 1995, S. 369.

115 Christoph Flamm, Art. »Stančinskij, Aleksej Vladimirovič«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, New York u. a. 2016, zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24500>> 24.10.2023.

116 Aleksandrov, »Aus Taneevs Spiel sprach echte Empfindung« (wie Anm. 86), S. 246, 250.

beschrieben werden.¹¹⁷ Auch hier scheinen die musikalischen Differenzen das Verhältnis jedoch in keiner Weise beeinträchtigt zu haben. Taneev soll es beispielsweise vermieden haben, sich öffentlich negativ über Stančinskij zu äußern, er schätzte dessen Ehrgeiz und Lernbereitschaft sowie seinen Charakter, der von den Zeitgenossen als zurückhaltend und liebenswürdig beschrieben wurde.

Über den Komponisten Vsevolod Zaderackij (1891–1953) ist sowohl im Allgemeinen¹¹⁸ als auch in Bezug auf sein Verhältnis zu Taneev bisher nur wenig bekannt und zweifelsfrei belegbar.¹¹⁹ Eine Hauptquelle bilden die Überlieferungen seines Sohnes Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij.¹²⁰ Sie geben Aufschluss über den frühen Werdegang des Komponisten, werfen jedoch auch einige Fragen bezüglich der wissenschaftlichen Belastbarkeit auf. Universitätsdokumenten zufolge hat Zaderackij sein (Kompositions-)Studium am Moskauer Konservatorium im Jahr 1910 bei Vladislav Pachul'skij begonnen und es anschließend bei Michail Ippolitov-Ivanov fortgesetzt. Der zusätzlich und zeitgleich stattfindende Unterricht bei Taneev wird zwar als extern, jedoch im Rahmen des Studiums dargestellt. So wird angeführt, dass Taneev als »angesehenster Professor des Konservatoriums dieser Zeit, selbst [...] den jungen Abiturienten für den Kompositionsunterricht ausgewählt hat, welcher privat zu Hause«¹²¹ stattgefunden habe. Dass der Unterricht bei Taneev im Rahmen des Studiums am Konservatorium erfolgte, muss in jedem Fall bezweifelt

117 Ebd., S. 247.

118 Wissenschaftliche Beiträge zur Person Zaderackijs liegen bis zum heutigen Zeitpunkt in der russisch-, deutsch- und englischsprachigen Literatur kaum vor. Es existiert eine von seinem Sohn Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij verfasste, 2015 in Moskau erschienene Biografie mit dem Titel *Per aspera ...* (siehe dazu Anm. 120), ein 2007 erschienener Artikel, Jascha Nemtsov, »Ich bin schon längst tot.« Komponisten im Gulag. Vsevolod Zaderackij und Alexandr Veprik«, in: Manfred Sapper u. a. (Hrsg.), *Osteuropa* 6/2007, S. 315–340, sowie ein Kapitel über ihn in der Monografie von Inna Klause, *Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*, Göttingen 2014. In Letzterer bringt die Autorin mehrmals zum Ausdruck, dass eine Vielzahl der biografischen Erkenntnisse auf Quellen basieren, die nur unzureichend überprüft werden können und insofern eine wissenschaftlich belastbare Aufstellung bzw. Erforschung der Biografie Zaderackijs noch aussteht.

119 In keiner der vorliegenden Berichte aus der Zeit, u. a. von Vasilij Jakovlev, Pavel Kovalev, Rostislav Genika, Modest Čajkovskij, Leonid Sabaneev, Rejngol'd Glière oder Anatolij Aleksandrov, kommt der Name Zaderackij vor.

120 Vgl. dazu 1. Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij, *Per aspera...*, Sankt Petersburg²2015. 2. Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij, »Predislovie« [Vorwort/Kritischer Bericht], in: *Vsevolod Petrovič Zaderackij. Polnoe sobranie proizvedenij dlja fortepiano*, Band 1: *24 preljudii i fugi*, Moskau 2012, S. XIII–LXIV.

121 Ebd., S. XIII.

werden, denn Taneev verließ, wie bereits erwähnt, das Konservatorium (und damit seine Professur) im Jahr 1905 im Streit mit dem neuen Direktor Vasilij Il'ič Safonov. Es erscheint jedoch als plausibel, dass Zaderackij, analog zu Stančinskij, parallel zu seinem Studium am Konservatorium Privatunterricht bei Taneev erhielt. Die geringe Verbreitung der wenigen Werke Zaderackijs wird heute in erster Linie als Folge seiner politischen Diskreditierung betrachtet,¹²² die zeitlebens ein Hindernis für seinen künstlerischen Werdegang darstellte. Keines der Werke des Komponisten wurde zu seinen Lebzeiten je gedruckt oder aufgeführt.¹²³

122 In den Jahren 1919/1920 kämpfte Zaderackij als Offizier für die Weiße Armee. Nach ihrer Zerschlagung wurde er zum ersten Mal verhaftet und angeklagt. Es folgten zwei weitere Inhaftierungen, jeweils wegen anderer Anklagepunkte. Vgl. dazu Klause, *Der Klang des Gulag* (wie Anm. 118), S. 476. f.

123 Eine breitere Rezeption der Werke Zaderackijs ließ bis ins 21. Jahrhundert auf sich warten: Erst im Jahr 2021 wurde mit der Herausgabe einer wissenschaftlichen Notenedition ein erster Schritt unternommen. Darauf basierend existieren mittlerweile einige Einspielungen aus den Folgejahren, von welchen jene der *Praeludien und Fugen* von Jascha Nemtsov aus dem Jahr 2015 die erste jemals erschienene Verklangerung dieser Kompositionen und insofern eine Pionieraufnahme darstellt. 2016 folgten einige weitere von u. a. Ksenia Bashmet, Yuri Favorin, Lukas Geniušas, Andrei Gugnin, Nikita Mndojans und Andrei Yaroshinsky.