

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2007)
Heft: 99

Rubrik: Bücher/DVD

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bücher / DVD

Josef Matthias Hauer. Schriften, Manifeste, Dokumente
Joachim Diederichs, Nikolaus Fheodoroff und Johannes Schwieger (Hrsg.)
Wien: Lafite 2007, DVD-Rom

HAUER KOMPAKT



Man stelle sich einen Folianten mit einem Umfang von 1200 Seiten vor, samt einem detaillierten Index von Namen und Sachen, von Werken

und Orten plus Abbildungen (Fotos, Partituren, Faksimiles), umfassender Primär- und Sekundär-Bibliografie, beiliegenden Audio-CDs mit etwa zwei Stunden Klangbeispielen inklusive einem Film-Track. Das vor Augen hält man die Gesamtausgabe der Texte von Josef Matthias Hauer in seinen Händen, die Joachim Diederichs, Nikolaus Fheodoroff und Johannes Schwieger vor einigen Wochen als gut kommentierte Ausgabe im Wiener Verlag Lafite herausgegeben haben – in der schon auf um die dreissig Bände angewachsenen Reihe *MUSIKZEIT*, die dem Schaffen österreichischer «Komponisten unserer Zeit» gewidmet ist. Allerdings handelt es sich diesmal nicht um ein neues Buch der renommierten Reihe, sondern das Medium, das die Macher für die Schriften, Manifeste und Dokumente von und über Josef Matthias Hauer (1883–1959) ausgewählt haben, ist eine DVD-Rom, und sie haben damit sogleich und wohl wegweisend für die publizistische Zukunft eine Subreihe inauguriert: *MUSIKZEITnet*.

Auf einem Silberling finden sich nun alle Daten, alle Materialien. Programmiert ist das anspruchsvolle Projekt im Acrobat Reader 6+,

der zwar nahezu alle multimedialen Wünsche und Ziele erfüllt, mithin im Gebrauch aber nicht übermäßig userfreudlich ist, es sei denn, man beherrscht die Befehle und Icons des Programms aus dem Effeff. Ansonsten muss man spielen und probieren, lernen und memorieren. (Die Software der Digitalen Bibliothek, die allerdings nur Texte verwaltet, erschliesst sich etwas assoziativer.) Den Editoren und ihrem Produkt ist die gelegentliche Umständlichkeit nicht anzukreiden. Dafür ist die Qualität gewünschter Ausdrucke auf dem heimischen PC-Drucker, sei es Text, seien es die Abbildungen, wenn man doch mal wieder Papier in den Händen halten möchte, prima. Das DVD-Projekt «Hauer kompakt» verdient grösste Anerkennung: in Bezug auf die Zusammenstellung wohl aller Texte, die gründlichen Kommentare, die Anhänge, Listen, Verzeichnisse, Faksimiles, die Extras wie die Klangbeispiele, dem kurzen Film mit O-Tönen des Meisters. Ein grossartiges personalencyklopädisches Projekt, das Schule machen sollte – nicht nur in Österreich.

Stefan Fricke

Λόγος ἄγραφος. Die Entdeckung des Tones in der Musik
Jakob Ullmann
Berlin: edition KONTEXT 2006, 640 S.

ERSCHÖPFENDE BEFRAGUNGEN

Was selbstverständlich ist, ist nicht mehr im Bewusstsein. Heute gilt der Ton als selbstverständliche, grundlegende Einheit jeder musikalischer Praxis. Jakob Ullmann stellt fest: «Seine Befragung scheint so etwas wie der blinde Fleck unserer eigenen, abendländischen Tradition zu sein» (S. 11). Der Fleck ist zu untersuchen, da der Vergleich dieser Tradition etwa mit der ganz andersartigen byzantinischen den Bedarf anmeldet, wiederum im Gewohnten die vergessenen theoretischen Implikationen zu entdecken. «Eine solche Befragung hat zuallererst den Sinn, jene Bereiche der Theorie, jene Begriffe und Konstruktionen der eigenen, westeuropäischen Tradition zu identifizieren und zu isolieren, für deren konventionellen und an unsere Tradition gebun-

denen Charakter durch ihren selbstverständlichen und uneingeschränkten Gebrauch uns weit hin das Sensorium fehlt.» (S. 10) Jakob Ullmann legt dem entsprechend auf über 600 Seiten den Versuch vor, die Voraussetzungen unserer Praktiken reflexiv zu ergründen.

Ullmann will unter anderem aufzeigen, dass «die Entdeckung oder Erfindung» des Tons «in den 200 Jahren zwischen der Herrschaftszeit Karls des Grossen und der festen Verankerung der Orgel in Kirche und Gottesdienst des Abendlandes» (S. 553) anzunehmen ist, in der Situation also, in der unter anderem die Reproduktion von Melos auf dem Instrument den Ton vom Sänger trennt. Damit lässt sich auch ein Grund für «die eigenständige Entwicklung der

«Musik» im Sinne eines gewissen «Status der Autonomie» vermuten (S. 572). Auf solchen Wegen entsteht das letzte Kapitel «Jenseits der Worte», das ab S. 571 den dreifachen Ausgang «der Neuinterpretation von Wort und Zeichen in Bilderstreit und neuer Musik» darstellt.

Nach dreimaliger Lektüre des ganzen Buches bin ich nicht mehr in der Lage, weitere Inhalte nüchtern zu referieren, sondern widme mich erschöpft der Kritik. Im Titel steht der Ausdruck *lógos ágraphos* in griechischen Buchstaben. Er wird, wie andere griechische Wörter auch, weder transliteriert noch übersetzt; der Zusammenhang zwischen diesem spezifischen ungeschriebenen «Wort» (*lógos ágraphos*) und dem ungeschriebenen Gesetz (*nómōs ágraphos*)

erschliesst sich wie die «ungeschriebene Überlieferung» (*parádosis ágraphos*) nur Insidern. Dieser Gestus wirkt unangebracht angesichts der Schwierigkeiten des Autors, mit dem jüdischen Schrifttum, mit den syrischen Texten patristischer Zeit, mit den lateinischen und byzantinischen Quellen und den arabischen Schriften umzugehen. (Diese Breite des Ansatzes leitet sich aus dem Thema nach der Lesart Ullmanns her). Verstörend wirkt der am Gebrauch des Lateinischen und Griechischen ablesbare bildungsbürgerliche Habitus durch den Kontrast mit der völligen Unfähigkeit des Autors, in Fällen anderer Sprachregelungen wenigstens eine elementare terminologische Vorsicht zu bewahren.

Bei dieser Materialfülle, dann aber auch bei den Interessen des Verfassers an Interdisziplinarität wäre es sinnvoll gewesen, aufgrund vorhandener Fachliteratur einen Weg zu suchen, den ein Autor bewältigen und ein Leser nachvollziehen kann. Warum Ullmann alles und jedes in eigener Weise anspricht und der Länge nach unverständlich ausbreitet, was zahlreiche Enzyklopäden und Lexika verständlich auf einer Seite zusammenfassen, wird nicht klar. Der Versuch, zu Gunsten des Autors solche Darlegungen (zu Schelling, zu Peirce, zu Frege etc.) immer wieder auf ihren Gehalt hin abzuklopfen, hat mich bei der Lektüre am meisten erschöpft.

Ullmanns Grundideen (Ton, Tradition, Bild) sind interessant und wichtig, aber seine Schreibkunst sollte auf kürzere Aufsätze und nicht auf ein Buchprojekt gerichtet sein.

Ein Buch, das sich der Frage nach dem inneren Verbund einer an «Musik» festgemachten Tradition widmet und dabei in die Historie geht, sollte umsichtiger geplant werden. Bis S. 550 benötigt Ullmann, um «die Möglichkeit einer «Musik», ja die Existenz eines musikalischen Denkens plausibel zu machen, das [...] ohne den «Ton» auskommt.» Dabei verdunkelt er die Anfänge der Problematik. In der syrischen Überlieferung der Hymnen Ephraems (4. Jh.), die für die Ausgestaltung der byzantinischen Hymnodie so wesentlich ist, verwendet man Melodiemodelle (syr. *qolo/qala*). Sie sind als melodisches, textlich ungebundenes Material mental präexistent und werden für ganz unterschiedliche Texte gebraucht, wobei der Sänger das (ungeschriebene) Modell kenntnisreich an den jeweiligen Text adaptiert. Im byzantinischen Ritus entsteht daraus eine Überlieferungstechnik, deren Ursprung im Judentum zu finden ist. Dabei ist der Terminologie mehrerer Sprachen eigen, dass ein Wort für den (physischen) Ton ebenfalls eine Melodie (eine «Weise») bezeichnet, was zur Frage nach dem Verhältnis zwischen melodischem Substrat und einem solchen Ton führt.

Dafür interessiert sich der Verfasser ebenso wenig wie für jene byzantinische Modalität, die eben nicht auf der «Oktoechos» genannten oktomodalen Ordnung beruht (deren früheste Belege im arabischen Schrifttum Ullmann natürlich auch nicht beschäftigen), sondern (wie zeitweise in der davon abhängigen lateinischen Lehre) mindestens auf vier authentischen, vier plagalen und zwei medialen «Tonarten» (*échoi*), die wiederum mit solchen Melodiemodellen verknüpft sind.

Was Ullmann hätte beschäftigen können, wäre die Einsicht, dass der Name «Musik» zwischen Aristoteles und Leibniz in Judentum, Christentum und Islam nicht irgendwelche Klangwelten, sondern unter mehreren möglichen eine bestimmte, eben «Musik» genannte Reflexionsform anzeigt. Damit kontrastiert der Umstand, dass von den drei Schriftreligionen nur das im Geist geoffenbarte Christentum den Weg in die Schrift wählt, womit ein erster Schritt zur Entdeckung des Tons getan ist. Der diesen Schritt auslösende Traditionsbruch hätte ein Fokus des Buches werden können. Jetzt ist er zur Randerscheinung einer weitverzweigten Darstellung geworden. Wer am Komponisten Ullmann interessiert ist, wird sie begeistert als intellektuelle Autobiografie lesen. Wen das Thema packt, muss sich anderweitig Hilfe suchen.

Max Haas

Liturgische Solokantaten zum Kirchenjahr
Franz Rechsteiner (Freie Texte: Justin Rechsteiner)
Bern: Müller & Schade 2006

MUSIKALISCHE REFLEXION UND EMOTIONALE GEMEINSCHAFT

Kirchenmusik ist Gebrauchsmusik. Der Zweck ihres Erklingens im Gottesdienst liegt außerhalb ihrer selbst, ihre Aufgabe ist in jedem Fall eine dienende. Ihr künstlerischer Anspruch muss, wie immer dies im Einzelfall formuliert werden mag, mit der liturgischen Funktionalität parallel gehen. Über die Jahrhunderte hat dieser Umstand in der kirchenmusikalischen Praxis immer wieder für Konflikte gesorgt: Hier der Geist im Wort, da die Sinnlichkeit in der Musik – als ob letztere nicht ebenso zur konzentrierten Andacht fähig wäre, als ob das Wort nicht eine ebenso starke sinnliche Ausstrahlungskraft hätte wie alle non-verbalen Sinneserregungen. Heute muten solche Diskussionen freilich geradezu luxuriös an. Angesichts der leeren Kirchen haben sie sich in weit pragmatischere Bereiche verschoben, und es ging schliesslich nur noch um die Frage, was denn den restlichen noch verbliebenen Kirchenbesuchern am ehesten gefallen könnte. Das Ergebnis solchen Einschaltquotendenkens ist stets dasselbe: Das Publikum durchschaut die Anbiederung, geht aus Neugier vielleicht ein oder zwei Mal hin, merkt die Absicht, ist verstimmt und wendet sich darauf wieder seinen

anderen Unterhaltungsbereichen zu. Zurück bleibt die Leere. Nicht nur in den Kirchenbänken, sondern auch im Arbeitsalltag all der Kirchenmusiker, die gründlich ausgebildet, mit Können und Engagement bei der Sache sind, und die doch fühlen, dass ihr Wirken sich oft genug abseits gesellschaftlicher Relevanz abspielt.

Leerer Raum hat indessen auch sein Gutes. Er kann kreative Denkbereiche öffnen, die im Strudel der Grundsatzdiskussionen und der pragmatischen Überlebensversuche vernachlässigt worden sind. Er könnte zum Beispiel in kirchenmusikalischer Hinsicht endlich den Mut zur Verknüpfung der zeitgenössischen oder avantgardistischen Tonsprache mit den liturgischen Anforderungen befördern. Und er kann sich jenem menschlichen Bedürfnis öffnen, das unter dem universellen medialen Spasszwang der Gegenwart den grössten Hunger leidet: dem Bedürfnis, für einmal still, intellektuell gesammelt und vor allem – ernst zu sein.

Im Kirchenjahr 2003/2004 sind in der reformierten Kirche Thalwil und 2004/2005 in der Luzerner Jesuitenkirche an herausgehobenen Sonntagen fünf Kantaten – für Sologesang, je

ein Soloinstrument, Gemeindegesang und Orgel – erklingen, die solche Leerstellen mit hohem Anspruch neu füllen wollen. Komponiert hat sie Franz Rechsteiner, die ersten beiden – zu Advent und Weihnachten – sind inzwischen beim Musikverlag Müller & Schade publiziert worden. Initiiert hat den Zyklus die Fakultät II der Musikhochschule Luzern, als «Forschungsprojekt» ist die Kompositionsaufgabe also auch verstanden worden. Dass es der Forschungsauftrag einer Musikhochschule sein musste, der in Gang setzte, was einst selbstverständliche kirchliche Praxis war, zeugt seinerseits von kirchenmusikalisch prekären Zeiten.

Wird der Gottesdienst als ganzheitliches Ereignis verstanden, so hat die aktive Teilnahme der Gemeinde elementare Bedeutung. Um diese Grundebene für seine Musik zu sichern, greift Franz Rechsteiner auf ein bewährtes Mittel zurück: auf den Einbezug bekannter Choräle. Im Falle der ersten Kantate ist dies das Adventslied «O Heiland, reiss die Himmel auf». Es ist von den ersten Tönen an präsent, allerdings nicht in der noch immer gängigen Art eines post-neo-barocken «Choralvorspiels» mit Cantus-

firmus- oder kontrapunktischen Fugato-Techniken. Vielmehr wird der Choral in behutsamer, fragender Annäherung gesucht. Mit Luftgeräusch und schwankender Tonhöhe hebt die Klarinette im dreifachen Pianissimo zu jener «Eröffnungsmusik» an, die an der Stelle eines konventionellen stattlichen Eingangsspiels steht. Die Orgel antwortet mit sich auffächernden Akkorden «mit dunkler Registrierung», welche nicht nur die allmählich zu deklamierendem Gestus sich entfaltende Klarinette, sondern auch das diskret anklingende tonale Choralzentrum d umhüllen und verschleiern.

Die Einleitung entwickelt sich gleichsam improvisierend, enthält aber bereits einen Grossteil jenes aus dem Choral gewonnenen Materials, aus dem sich die ganze Kantate aufzubauen wird. Für Lesungen, Predigt, Abendmahl/Eucharistie sind die entsprechenden Stellen in der Partitur benannt, sie bleiben der freien priesterlichen Gestaltung vorbehalten. Der Gemeindgesang jedoch wird von der Komposition bestimmt und unmittelbar kommentiert: Den ein-

zelnen Liedstrophen schliessen sich rezitativische Abschnitte an, die wiederum zu betrachtenden Arioso-Teilen überleiten. Und hier nun erfolgt der Kommentar nicht nur mit musikalischen Mitteln, sondern in expliziter Rede. Justin Rechsteiner, Pfarrer an der Luzerner Franziskanerkirche, hat die Texte dazu geschrieben, und sie sind – gesungen vom Solo-Bariton – direkte Erläuterung und Reflexionen der Liedworte: «Seit Jesaja und schon lange zuvor fordert und schreit die Sprache des Protests: Gewaltsam ihr Bild vom aufgerissenen Himmel, vom weggesprengten Tor, von geknackten Schloss und Riegel ...»

Den genannten Gestaltungsprinzipien begegnet man auch in den weiteren Kantaten. Jene zu Weihnachten basiert auf dem Lied «Gelobet seist du, Jesu Christ» und ist der Orgel, einer Solo-violine und einer Altstimme zugeschrieben. Erneut folgen den Choralstrophen Justin Rechsteiners Texte zum unmittelbaren Kommentar in Kontemplation und aufbegehrendem Einspruch, auch hier spielen Ostinato-Prinzipien eine zentrale

Rolle. Und auch hier steht am Anfang eine «Eröffnungsmusik» mit tastender, horchender, fragender Gestik, klanglich von Schweberegistern der Orgel und Violin-Flageolets geprägt und mit einem 12/8-Takt versehen, der selbstverständlich an alte Pastoralmusiken erinnert, von betulicher «Hirtenmusik» aber weit entfernt ist.

Wenn im Kirchenjahr die hohen Feiertage anstehen, pflegen Kirchenchöre mit alter Musik anzutreten, pflegen die Organisten Sänger oder Instrumentalisten zur musikalischen «Bereicherung» anzuheuern. Verglichen mit solch kirchenmusikalischem Alltag bewegen sich Franz Rechsteiners Kantaten auf grundsätzlicheren Ebenen. Denn sie begleiten nicht, sondern sie reden selber. Dass sie eine zeitgenössische Sprache verwenden, ist somit die selbstverständliche Voraussetzung ihres Auftrags. Sie erst macht das Verstehen leicht für alle, die ernsthaft hören wollen. *Michael Eidenbenz*

Karajan, eine Biographie

Peter Uehling

Reinbek: Rowohlt 2006, 413 S.

«Unbedingt Musik», Erinnerungen

Michael Gielen

Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2005, 366 S.

DIRIGENTENLAUFBAHNEN, BIOGRAFISCH AUFBEREITET

Im Juni 1944 begann Herbert von Karajan im Berliner Rundfunk mit der Staatskapelle Bruckners 8. Sinfonie einzuspielen. 32 Aufnahmestunden brauchte die Produktion, am Ende war das Werk auf Band festgehalten – und Karajan unzufrieden. Denn während der bis in den September sich hinschleppenden Arbeit war auch ein neues Verfahren ausprobiert und beim Schlussatz angewendet worden: die erste Stereoaufnahme. Beim Anhören der Bänder verlangte Karajan sofort, auch die ersten drei Sätze nochmals, nun mit der neuen Technologie, einspielen zu können. In den Anfängen seiner Karriere also schon, während ringsum Europa in Trümmer lag, hatte sich jener Dirigent auf die modernste Technik zur Speicherung seines musikalischen Tuns gestürzt, der später zeitlebens eine geradezu manische Faszination für die optimale Reproduzierbarkeit des für die Ewigkeit Festgehaltenen entwickeln sollte. Wobei die Ewigkeitsgeltung in Wirklichkeit ausgerechnet bei ihm eine denkbar kürzeste war: Karajans Tod löste in der breiteren Musikwelt eher ein Seufzen der Erleichterung als des Verlustes aus, und heute ist sein künstlerischer Nachlass höchstens noch als Billig-Recycling in den Regalen der CD-Shops anzutreffen.

Mit schulterzuckendem Desinteresse begegnet der gegenwärtige Interpretationsdiskurs dem Vermächtnis des einst mit unvergleichlicher

Machtfülle ausgestatteten Inbegriffs dirigentischer Alleinherrschaft: Wäre es also an der Zeit, dies zu ändern? Ja, findet der 37-jährige Peter Uehling und legt eine neue Biografie vor. Es ist die erste Gesamtschau eines Autors, der die Pro- und Kontra-Grabenkämpfe um Karajan nicht mehr leibhaftig miterlebt hat und der sich deshalb einen vorurteilsfreieren Standpunkt als seine kommentierenden Vorgänger zutraut. Nicht um Rehabilitation und Re-Inthronisation geht es Uehling. Sondern (nachdem mittlerweile auch die Bewegung der Alte-Musik-Spezialisten, die damals den Karajan-Kult rasant hinweggefegt hatte, in die Jahre gekommen ist) um den Versuch, ohne Zwang zur Parteinahme neue Erkenntnisse über den inneren Antrieb für Karajans Lebenswerk zu erlangen, dessen Bedeutung historisch einzuordnen und unter objektivem Aspekt neu zur Diskussion zu stellen. Die Basismaterialien dazu bilden denn auch nicht etwa neu recherchierte biografische Details oder gar private Enthüllungen. In den lebensbeschreibenden Partien stützt Uehling sich auf die bestehende Literatur und schildert präzise und sachlich die relevanten Momente: die Kapellmeister-Anfänge in Ulm, den zweimaligen Eintritt in die NSDAP und die späteren Verschleierungsbemühungen, den Start der eigentlichen Karriere mit dem London Philharmonia Orchestra, die folgenreiche frühe Zusammen-

arbeit mit dem Produzenten Walter Legge, den Antritt des Furtwängler-Erbes in Berlin und Salzburg, die Ausweitung der Tätigkeit auf Opern- und Filmregie, die späten Krisen. Dies alles dient Uehling in erster Linie als Folie für seine zentrale Frage: Was wollte Karajan mit seinem Musizieren eigentlich erreichen? Die Antwort fällt – notdürftig verknüpft zusammengefasst – erstaunlich einfach aus: Karajans legendäre Perfektionsmanie scheint einer Vorstellung von Musik verpflichtet gewesen zu sein, die sich weder für die konkrete Kommunikation mit einem Publikum noch für aktuelle Stildiskussionen interessierte, sondern ein von den konkreten Erscheinungsformen in der individuellen Komposition unabhängiges ideales «Wesen» der Musik festzuhalten trachtete. Zu diesem Schluss gelangt Uehling hauptsächlich durch genaues Hören und Beschreiben der einschlägigen Einspielungen. Was einst als Hochglanz-Perfektionismus, als undifferenzierte Einheitsklangschönheit, als geglättete Kühle kritisiert wurde, versucht Uehling zunächst möglichst vorurteilslos zu hören und als annähernde Umsetzung jenes idealistischen Musikbegriffs zu erkennen, der in der reinen Kunst ein geradezu platonisch unerreichbares «Eigentliches» sieht.

Diese Deutung gelingt dem Autor plausibel, obwohl seine – ohnehin immer auch von subjektiven Standpunkten abhängigen – Interpreta-

tionsanalysen durchaus nicht wertneutral (und gelegentlich auch etwas redundant) ausfallen. Mit handfesten kritischen Statements wird nicht gespart, so wenig wie mit einem Staunen ob der obsessiven Arbeitshaltung Karajans (der auch für Werke abseits des damaligen Repertoirekanons eminent viel Zeit aufwendete: für Mahlers Neunte 40 Probenstunden, für Schönbergs Variationen für Orchester gar Jahre); wobei das Staunen weit eher einer Ver- als einer Bewunderung zu gleichen scheint. So wird auch der Leser schliesslich aus dem Zustand des Desinteresses allenfalls in eine leise Faszination für eine historische Erscheinung gehoben, deren Wirken man sich kaum ins Musikleben zurück wünscht. Und deren verfängliche Nähe zwischen privatem «ahistorischem» Idealismus und diktatorischen Zügen nicht zuletzt – von Uehling höchstens angetönte – Gedanken zu Parallelen mit anderen prägenden Gestalten des 20. Jahrhunderts aufkommen lässt. Ob der Band tatsächlich eine neue Diskussion über einen erledigten Fall in Gang bringt, ist zu bezweifeln, einen bereichernden Beitrag zur bereits üppigen Karajan-

Literatur stellt er aber dank seiner neuen Fragestellung zweifellos dar.

«Ich kann einem Musikstück lediglich das entnehmen, was ich dort finde und herauslese, und das hängt davon ab, wie ich bin, wie ich geworden bin, wie ich ausgebildet bin, was ich für ein Geschichtsverständnis habe.» So redet ein anderer Grosser des 20. Jahrhunderts über sein Dirigieren, und es ist müssig, nebst dem historischen Bewusstsein weitere Gegensätze zwischen dem Wirken Karajans und jenem Michael Gielens zu erwähnen, sie wären zu zahlreich. Darunter gehörte auch die Tatsache, dass Karajan zeitlebens dem öffentlichen intellektuellen Disput ausgewichen ist und ausser einigen unstrukturierten Skizzen keine schriftlichen Beitrachtungen hinterlassen hat, während Michael Gielen, der lebenslange Verfechter reflektierten Musizierens, 2005 eine tatsächlich eigenhändig verfasste, von eittem Posieren fast ausnahmslos freie Autobiografie von höchstem Unterhaltungs- und Informationswert vorlegte. Erstaunlich ist das nicht, erstaunen und erfreuen jedoch mag der gelöste erzählerische Tonfall, den

Gielen anzuschlagen in der Lage ist, ohne dabei seine sprichwörtliche Präzision aufs Spiel zu setzen. Was über den mit der Welt des Theaters und der Zweiten Wiener Schule verflochtenen familiären Hintergrund, über die jugendlichen Zeiten in Dresden, Wien, Südamerika, über die europäische Nachkriegszeit, über ungeschminkt charakterisierte Kollegen und über private Eindrücke bis hin zu unvermeidlichen Altersgebrechen zu erfahren ist, liest sich in der Tat als wertvolles authentisches Zeugnis von bisweilen schonungsloser Offenheit im Urteil über andere wie über den Autor selber. Chronologisch werden, mit kernigen Anekdoten garniert, die Lebensstationen und Begegnungen geschildert bis hin zur späten, von leiser Resignation und etlicher innerer Distanz zum Kulturbetrieb geprägten Zeit. Den letzten Abschnitt schliesslich nehmen unter dem Titel «Erfahrungen und Gedanken» essayistische Texte ein, übers Dirigieren, über das Orchester, über Schreker, Berg und Mahler. Diese allein schon machen die Lektüre empfehlenswert – ein Vermächtnis in der Tat.

Michael Eidenbenz

Hans Werner Henze. *Musik und Sprache*

Ulrich Tadday (Hrsg.)

München: edition text + kritik 2006 (= *Musik-Konzepte. Neue Folge*, Heft 132), 128 S.

Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz

Ulrich Tadday (Hrsg.)

München: edition text + kritik 2006 (= *Musik-Konzepte. Neue Folge*, Heft 133/134), 192 S.

Aloyse Michaely: *Messiaens «Saint François d'Assise». Die musikalisch-theologische Summe eines Lebenswerkes*

Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.)

Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2006 (= *QuerStand. Musikalische Konzepte*, Band 1/2), 316 S.

Leoš Janáček. *Die frühen Schriften 1884-1888. Grundlegung einer Musiktheorie*

Kerstin Lücker (Übersetzung und Kommentar), Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.)

Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2006 (= *QuerStand. Musikalische Konzepte*, Band 3), 162 S.

QUERSTÄNDIGE MUSIKKONZEpte

«Habent sua fata libelli»: doch beileibe nicht nur Bücher, nein, auch Schriftenreihen haben ihr zuweilen etwas verwirrendes Schicksal, das dann im Falle der «Musik-Konzepte» und der «Musikalischen Konzepte» in Fachpresse und Feuilleton mit Kommentaren und polemischen Kritiken abgehandelt wurde. Hier die altbekannten «Musik-Konzepte», allerdings in «Neuer Folge», dort – als Untertitel zur frischgebackenen Reihe «QuerStand» – die «Musikalischen Konzepte». Und schliesslich (um das Ganze noch zu steigern) kommt die «Neue Folge» der «Musik-Konzepte» in vertrauter Aufmachung und in fortlaufender Bandnummerierung verkleidet daher, während sich die Fortsetzung der durch Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn 1977 begründeten Reihe «Musik-Konzepte» – nunmehr der «QuerStand» – in unübersehbar neuer Gestaltung zeigt. Nur der Untertitel «Musikalische Konzepte» im «QuerStand» deutet zugleich auf die Wunde des Abgebrochenen wie auf das unbeirrbare Festhalten am 1977 konzipierten und seiner so grandiosen Realisierung in

den von Metzger und Riehn betreuten 122 Bänden hin.

Der Vorgang stellt sich so dar: Zum 31. Dezember 2003 kündigte der Münchner Verlag edition text + kritik den Herausgebern Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, über die nicht deutlich gewordenen Motive wurde in der Fachpresse gern spekuliert, dies soll hier nicht fortgesetzt werden. Was geschah danach? Der Verlag edition text + kritik installierte ab Januar 2004 einen neuen Reihen-Herausgeber, und zwar den an der Universität Bremen lehrenden Musikwissenschaftler Ulrich Tadday. 1963 geboren, gehört er zur Generation der «Söhne» von Metzger und Riehn, ist also mit der «alten» Reihe «Musik-Konzepte» quasi aufgewachsen. Dagegen setzten die gekündigten Herausgeber Metzger und Riehn mit Hilfe der Ernst von Siemens Musikstiftung ihre Herausgebertätigkeit beim Stroemfeld Verlag fort, allerdings ohne den vertrauten Reihen-Namen, den sie versäumt hatten, urheberrechtlich zu schützen. Nunmehr erscheint das aufgekündigte Grossprojekt unter

dem Namen «QuerStand» (mit dem um 90 Grad verstellten «e»), ein Reihentitel, der nicht nur auf einen musikalischen Sachverhalt hindeutet, sondern auch auf ein quer liegendes, sperriges musikkulturelles Konzept, das sich dem pluralistisch-populistischen Mainstream verweigert. Somit klingt im Titel nicht nur der diabolus in musica, der Tritonus im Querstand an, sondern auch eine ästhetische Haltung (oder Verweigerungshaltung), die Metzger und Riehn seit ihrem ersten Band nicht müde wurden zu beschwören. Immer wieder gelang es ihnen seit 1977, mit kontrovers angelegten Themen die Öffentlichkeit zu bewegen, sich zwischen Monteverdi und Lachenmann dennoch großräumig zu bewegen und die von ihnen als Vertreter des musikalischen Fortschritts betrachteten Komponisten mit der Emphase einer adornatisch geprägten Perspektive zu diskutieren. Schon die Titel ihrer Bände verrieten den beabsichtigten Sprengstoff auszulösender Kontroversen, z. B. «Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?» Bei solch dezidierten Positionen verwundert es nicht, dass

Metzger und Riehn sich ebenso über jene Komponisten definierten, die nicht in ihrem Reihenprogramm zu finden sind, also Hans Werner Henze, Dmitri Schostakowitsch, Richard Strauss, Wolfgang Rihm oder Steve Reich. Obwohl zweifellos streitbar, weist das aber andererseits auf eine dezidierte wie konsequente Haltung hin, eine Haltung, die sich versöhnendem Musikpluralismus wie -journalismus verweigert. Es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass Metzger und Riehn ihren in über 25 Jahren beschrittenen Weg auch in der neuen Heftreihe einschlagen, also Kontinuität mit Novität vereinen.

Inwieweit sich nun die nolens volens durch Verlagskündigung entstandenen zwei Zeitschriftenreihen zu friedlich-komplementärer Themenverteilung oder unversöhnlicher Kampfposition aufsteigern, bleibt abzuwarten. Wenn gleich aber die von Metzger und Riehn vertretenen Herausgeberposition bekannt ist und Kontinuität verspricht, äussert sich Ulrich Tadday in einem auf der Verlagshomepage veröffentlichten Interview seinerseits durchaus kritisch zu den alten «Musik-Konzepte»: «Zunächst einmal sehe ich inhaltlich das Bekenntnis zur neuen Musik [...] Gleichzeitig wäre die Reihe thematisch im musikgeschichtlichen und ästhetischen Sinne zu öffnen. Wenn man die über 100 Bände der Musik-Konzepte überschaut, fällt zunächst auf, dass etwa 50 bis 60 der sogenannten ‹Heroen› der Musikgeschichte nicht behandelt worden sind. Ich denke an Komponisten wie Paul Hindemith, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm [...]». Doch wenn man sich fehlende Namen genauer anschaut, dann stellt sich durchaus die Frage, ob sie bisher nicht behandelt wurden, weil kein Platz für sie da war, oder ob für sie kein Platz da sein sollte». Und zur Frage der Adressierung seiner «neuen Folge» hofft Tadday: «Dazu zählt, dass ich diese Reihe Musik-Konzepte als ein Organ von Musikwissenschaft verstehе, die sich [...] vor allem in den Dienst der Leser stellt. Dies hat einen tieferen Sinn, nicht den, sich opportunistisch einem Markt anzubiedern, um dem Verleger gute Verkaufszahlen zu beschaffen, sondern um zunächst die Funktion von Musikwissenschaft überhaupt einzuholen: Für wen soll die da sein, wenn nicht für die Menschen, die sich für Musik interessieren? Und das ist nicht das kleine Häuflein von musikalischen Spezialisten und Musikologen [...]». Es kann nicht angehen, dass sich die Beiträge in hermetischer Weise sprachlich abschliessen, sich sehr elitär und selbstbezüglich in rein analytischen Prozessen der Musikologie erschliessen [...] Der Sinn muss transparent sein.»

Zum 80. Geburtstag Hans Werner Henzes im Juli 2006 erschien in der Reihe Musik-Konzepte das Heft «Musik und Sprache». Vorgestellt wird ein Komponist, «der sich gegen jede ideologische Vereinnahmung sperrt [...]» auch dann, wenn ihm das Gegenteil von seinen Kritikern nachgesagt wird» (Vorwort) und dessen erstmalige Aufnahme in die Reihe nicht zuletzt auch eine Antwort auf die «Fehlstellen» der alten Reihe Metzgers und Riehms ist. Jens Brockmeier befasst sich im Heft mit der Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Henze, Hartmut Lück geht den literarischen Bilderwelten in Henzes früher vokaler Kammermusik nach, Peter Petersen analysiert Henzes *Floss der Medusa* in musikalischer und in rezeptionsgeschichtlich-politischer Hinsicht, Klaus Oehl setzt sich mit der Funkoper *Ein Landarzt* und ihren surrealen Elementen auseinander und Marion Fürst stellt Überlegungen zur Funktion des Exotischen im Werk Henzes an. Vor allem Brockmeiers Beitrag «Eine Sprache in harter Währung» ist sehr lesenswert, weil hier Henzes diskursive musikalische Sprachlichkeit sowohl als heutige Aussenseiterposition wie auch als traditionsbegründet – mit Verweis auf musiksprachliche Denkmuster bei Henze und Schumann – beschrieben wird.

Spannender dagegen, weil thematisch aus dem gewohnten Rahmen von alter und neuer «E-Musik» fallend, ist der Doppelband «Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz». Das Genre der Operette, in der konservativen Musikwissenschaft irgendwo zwischen Kunst und Kitsch angesiedelt, scheint noch immer durch Werke wie das Singspiel *Im weißen Rössl* diskreditiert: «Dabei haben die Kritiker immer das restaurative Remake der Nachkriegszeit vor Augen, die schnulzige Verfilmung mit Peter Alexander oder eine Inszenierung mit Schöngesang und Alpenkitsch, nicht aber die ursprüngliche Fassung der Revue aus der Vorkriegszeit» (Vorwort). Diese Vorkriegsfassung, die 1930 unter der Leitung von Erik Charell und mit Musik von Ralph Benatzky, Robert Gilbert, Bruno Granichstaedten, Eduard Künneke und Robert Stolt im Berliner Großen Schauspielhaus uraufgeführt wurde, steht im Zentrum von neun Beiträgen. Die Spannbreite ist weit gefächert, denn die Beiträge reichen von der Aufführungspraxis des *Weissen Rössls* (Kevin Clarke), von seiner Rezeption in der englischsprachigen Welt (Richard Norton) und Benatzkys Kammeroperetten nach 1930 (Ralf Waldschmidt) bis hin zu zeitgeschichtlich und biographisch orientierten Themen («Operettenfinale und Weltverspottung» von Norbert Abels) oder den Diarien

Benatzkys, die Inge Jens erstmals ediert (Kevin Clarke). Das oftmals unbekannte Material, das hier präsentiert wird, macht den informativen Reiz des Bandes aus und zeigt die Kluft zwischen Werk und zählebigem Klischee auf.

2006 erschienen die ersten beiden QuerStand-Bände. Der Doppelband 1/2 wie auch Band 3 sind von jeweils nur einem Autor realisiert worden. Der Debüt-Band der neuen QuerStand-Reihe (er war bereits als Sonderband der alten «Musik-Konzepte» geplant wie auch der über Janáček) stammt von Aloyse Michaely, der sich mit Messiaens Franziskus-Bild und seiner einzigen Oper *Saint François d'Assise* beschäftigt. Er breitet das Material in aller Fülle (zu viel des Guten) auf 316 Seiten aus, beschreibt zunächst die Entstehungsgeschichte der Oper, dann Messiaens Franziskusbild, Franziskanische Szenen sowie die Personen und die Handlung. Ab S. 117 wird die Musik, deren Klänge und Farben sowie deren Themen vorgestellt, um dann mit einer Analyse der einzelnen Opernbilder abzuschliessen. Dies ist eine in ihrer Materialfülle ebenso beeindruckende wie unhandliche Studie, die den Zugang zur selten gespielten Oper Messiaens leider eher verstellt als bereitet.

Band 3 dagegen ist übersichtlicher disponiert. Vorgestellt werden erstmals Janáčeks frühe Schriften zwischen 1884 und 1888, die von Kerstin Lücker übersetzt und kommentiert sind. Die Schriften bilden die Grundlage von Janáčeks musiktheoretischem Verständnis, das er zeitlebens im Sinne eines Einmischens in die musiktheoretischen Diskurse publizistisch mitteilte. Lücker macht somit die bislang spärliche Rezeption seines musiktheoretischen Werks erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Das ist nicht nur der Sprachbarriere, also den auf Tschechisch verfassten Beiträgen geschuldet: «In Tschechien selbst galt das Werk lange als schwierig und unzugänglich und blieb weitgehend unbeachtet» (S. 8). Kerstin Lücker nimmt deshalb eine Neubewertung von Janáčeks musiktheoretischem Denken vor, zugleich werden neuere Publikationen über den Komponisten einer kritischen Sichtung unterzogen. Mit diesem Band werden wesentliche Quellen zum musiktheoretischen Verständnis Janáčeks erschlossen und erstmals vorgestellt. Das ist wohl das wichtigste Verdienst dieser Arbeit und nicht zuletzt auch: dieser neuen Schriftenreihe.

Joachim Lucchesi