

sik war. Schließlich enthält der Band Einzeluntersuchungen zu den Italienbeziehungen der Kölner Musikwissenschaft schon vor der Institutionalisierung in den 1950er Jahren (Martina Grempler) und der Geschichte der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung*, die seit 1900 dazu beitrug, ideologische Positionen vorzubereiten, „die von den Nationalsozialisten genutzt werden konnten“ (Inga Mai Groote, S. 315).

Über diese konkreten Fallstudien gehen die Beiträge von Volker Kalisch und Norbert Jers hinaus, die sich mit dem Diskurs über Definitionen von Wissenschaft und Musik im Nationalsozialismus befassen: Kalisch zeigt anhand einer kritischen Kommentierung einschlägiger Konzeptentwürfe von Musikwissenschaftlern, wie diese dazu beitrugen, das Wissenschaftsverständnis neu zu definieren, indem wissenschaftliche Techniken wie der Beweis, die Kritik oder die Reflexion gegen Begriffe wie Gefühl, Überzeugung oder Gesinnung ausgetauscht wurden. Jers wiederum untersucht zentrale Texte von Musikwissenschaftlern aus dem Rheinland und fasst die Versuche zusammen, eine „deutsche Musik“ zu definieren. Die „deutsche Musik“ diente, so Jers, als ein „Funktionsbegriff“, aber nicht als „Substanzbegriff“ (S. 392), da es nicht gelang, eine positive Bestimmung dessen zu unternehmen, was die „deutsche Musik“ enthielt.

Der Band stellt eine Fülle an neuen Erkenntnissen im Detail dar und belegt eindrucksvoll den Reichtum lokalhistorischer Quellen für diese Thematik. Kritisch muss angemerkt werden, dass die Zusammenstellung der Beiträge insgesamt disparat erscheint. Die Geschichte von Konzertprogrammen der Neuen Musik in Köln (Niemöller) steht beispielsweise neben der Geschichte der Rundfunkpropaganda (Bernard) und die Geschichte der Heyer'schen Sammlung (Kolb) neben der intriganten Institutspolitik an der Kölner Universität (Leitmeir), ohne dass eine explizite Verknüpfung stattfindet. Für die weitere Forschung wäre es zudem wünschenswert gewesen, wenn die Beiträge eine stärkere methodische Reflexion unternommen hätten. Die Autoren gehen meist biografisch, institutionen-

oder ideenhistorisch vor, obwohl die Beiträge von Kolb, Groote oder Niemöller anschaulich belegen, wie sehr die wissenschaftliche Praxis auf lokale Netzwerke angewiesen war: auf Kuratoren, Sammler, Mäzene, Journalisten, Musiker usw. Gerade solche Fallstudien könnten ihren Wert durch Netzwerkanalysen oder Transferstudien noch steigern, um der Frage nach dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie neu nachzugehen. Schließlich beschränken sich die Herausgeber auf eine Binnengeschichte ihrer Disziplin. Beiträge wie der von Kalisch, aber auch die Vielzahl an unterschiedlichen Themen in dem Band können dagegen als eine Anregung verstanden werden, sich nicht nur mit einer Disziplingeschichte im engeren Sinne zu beschäftigen, sondern eine Geschichte des Wissens über die Musik und ihrer Kontexte im Nationalsozialismus in den Blick zu nehmen, gerade auch mit Hilfe eines interdisziplinären und internationalen Dialogs mit anderen Geisteswissenschaftlern.

(August 2012)

Hansjakob Ziemer

*CLAUDIA DI LUZIO: Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 468 S., Abb., Nbsp. (Schott Campus.)*

Die Autorin untersucht in ihrer Dissertation Luciano Berios „konkret für die Opernbühne konzipierten Werke“ (S. 7) mit dem Ziel die „enge Verflechtung von Poetik und Dramaturgie“ (S. 15) aufzuzeigen. Sie unterscheidet hierbei Berios „explizite Poetik“, die es in Bezug auf wesentliche Aspekte seines Musiktheater zu vertiefen gelte und die sich in Aussagen des Komponisten, in seinen „poetologische[n] Standpunkte[n]“ (S. 8), äußere, und eine „implizite Poetik“, die sich in tatsächlich nachweisbaren Kompositionstechniken nachweisen lassen. Mit dem der Poetik zugesellten Begriff der „Dramaturgie“ meint sie in diesem Zusammenhang alle inszenatorische Arbeit an der Textvorlage, dem „Werk“ oder der Aufführung, die nicht unbedingt dem Diskurs der musikalischen Komposition und ihren Techniken unterliegt, aber mit jenen in ein Wechsel-

verhältnis tritt. So zählt sie zu den „dramaturgischen Verfahren“ auch die „Karnevalisierung, wie zum Beispiel das Vertauschen der Rollen, das Zusammentreffen von Gegensätzen, die Vermischung von Gattungen sowie Ernstem und Komischem, die Familiarisierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren, die Wandlung der Figuren“ (S. 195).

Die Arbeit ist in drei große Teile gegliedert. Im ersten Teil zeichnet die Autorin auf Grundlage von Berios zahlreichen Aussagen über Fragen der Neuen Musik und des Musiktheaters dessen explizite Poetik nach. In diesem Teil wird Berios Begriff des „Metatheaters“ (anhand von Aussagen des Komponisten) erörtert und der Aspekt der Stimmenvielfalt (u. a. auf Basis von Berios Joyce-Rezeption) behandelt. Besonderes Augenmerk wird hier auf Berios Traditionsverständnis und Geschichtsbewusstsein gelegt, welche die weiteren kompositorischen und inszenatorischen Entscheidungen, wie den Verzicht auf Psychologisierung von Figuren oder dramatischen Situationen, den Einsatz von Diskontinuitäten und Nicht-Linearität sowie additiver oder subtraktiver Verfahren und Montageverfahren auf mehreren Ebenen usw. (S. 28 ff.) bestimmen.

Die Teile II und III handeln folgerichtig von dieser – auf Seite 57 so genannten – „impliziten und faktischen Poetik“ und Dramaturgie, wobei in Teil II der „dramatische Text“ der jeweiligen Werke und damit die Entstehungsgeschichte der Werke, die Zusammenarbeit mit den Textdichtern und Aspekte der Dramaturgie abgehandelt werden. Der Fokus dieses Teiles liegt in der werkgenetischen Untersuchung des künstlerischen Prozesses von den ersten Ideen zur Sujetfindung über die Kontaktaufnahme und Auseinandersetzung mit den Textdichtern, die Genese des Textes bis hin zu etwaigen Variantenbildungen bei Überarbeitungen.

Teil III, „Die musikalische Handlung“, besteht aus einem Kapitel, in dem frühe Werkideen dargestellt werden, und jeweils in Kapiteln angeordneten Einzelstudien zu den Werken. Die Autorin geht hierbei von den jeweiligen Partituren aus, bindet die aus deren Betrachtung gewonnenen Ergebnisse aber an

kompositorische Skizzen und historische Zeugnisse anderer Art zurück. Neben dem Leihmaterial der Verlage verwendet die Autorin auch die in der Paul Sacher Stiftung eingelagerten Quellen und Korrespondenzen sowie Material des Historischen Archivs der Universal Edition, die Berios Werke verlegt, und bindet darüber hinaus auch Aussagen von Interviews ein, die sie beispielsweise mit den Textautoren Edoardo Sanguinetti und Dario Del Corno sowie Talia Pecker Berio (zugleich Berios Witwe) gehalten hat.

Nach einem abschließenden Teil findet sich neben den üblichen Registern auch ein Quellen- und Uraufführungsregister, welches aber nur die Grunddaten der sechs Werke und, wenn vorhanden, Fotos, Audio- und Videomitschnitte der Aufführungen auflistet. Die Quellen der Sacher Stiftung, hier unterteilt in die beiden Kategorien „Reinschriften“ und „Skizzen und Entwürfe“, werden leider, ebenso wie der dort genutzte Briefbestand, nicht genauer annotiert oder in ihrer Materialität beschrieben. Dieses Vorgehen ist im Bereich der Skizzenforschung zur Neuen Musik zwar nicht ungewöhnlich. Dadurch, dass die Autorin die Gegenstände ihrer Textkritik nicht näher dokumentiert, mindert sie aber die Aussagekraft gerade jener Abschnitte, in denen es um konkrete kompositorische oder dramaturgische Abläufe und womöglich Prozesse von Entscheidungsfindungen geht. Diese formalen Ungenauigkeiten wirken sich auch auf den Ansatz aus: Die dargestellten Skizzen fungieren meist, wenn sie konzeptuellen Text festhalten, als Stichwortgeber für die Verlaufsanalyse (beispielsweise S. 209, dort zu Abb. 13) oder sie unterstützen die Narration eines als letztlich bruchlos angenommenen kompositorischen Prozesses (beispielsweise S. 230, dort zu Abb. 18).

Die Autorin gibt (S. 9) in der Einleitung an, dass die nach der Verteidigung der Arbeit im Juni 2007 erschienene Literatur nicht berücksichtigt wurde. Warum sie jedoch die direkte Konkurrenzschrift von Ute Brüdermann, Frankfurt am Main 2007, die ebenfalls die Quellen der Sacher Stiftung und der UE heranzieht sowie Berios Terminologie zugrunde

legt, weder nennt noch in ihrer Literaturschau heranzieht, ist mir eingedenk der drei Jahre zwischen Verteidigung und Veröffentlichung der Schrift ein Rätsel.

Insgesamt vermittelt die Arbeit durch ihren ausschließlichen Rekurs auf Berios Werke für die Opernbühne einen sehr konsistenten Überblick über dieses Korpus, wobei besonders die Dokumentation der Zusammenarbeit mit den Textdichtern interessant erscheint, ein Arbeitsverhältnis, das andere prominente Komponisten zu dieser Zeit ja aufgegeben haben. Die Autorin geht grundsätzlich davon aus, dass die Veränderungen in Berios (expliziter und impliziter) Poetik, die immerhin über einen Werkzeitraum von 38 Jahren detailliert dargestellt werden, Bestandteile, Einzelfalllösungen und Variationen innerhalb eines größeren Konzepts einer Künstlerpersönlichkeit sind. Die Arbeit vermittelt daher besonders im Teil I, in der Berio oft zu Wort kommt, einen tiefen Blick in Berios künstlerische Welt.

Ein großes Verdienst der Arbeit liegt darin, dass sie alle im Fließtext zitierten Aussagen Berios und anderer (beispielsweise Sanguineti) in Originalsprache und deutscher Übersetzung darbietet. Dem des Italienischen Unkundigen wird damit ein Blick in die Fachdiskussion gewährt und es ergeben sich eine Reihe an Anknüpfungsmöglichkeiten für den deutschen bzw. deutschsprachigen Diskurs über Neue Musik.

(August 2012)

Knut Holtsträter

PHILIPP ORTMEIER: *Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina. Zur Hermeneutik des Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher. Passau: Dietmar Klinger Verlag 2011. XI, 190 S., Abb., Nbsp.*

Religiöse Symbolik und Metaphorik spielen im kompositorischen Schaffen Sofia Gubaidulinas eine wichtige Rolle. Ähnlich wie Arvo Pärt, jedoch ganz anders in der kompositorischen Faktur der Werke, hat sich Gubaidulina früh der christlich-katholischen Religion zugewandt und Symbole und Metaphern des

christlichen Glaubens in ihre Werke eingeflochten, oftmals verbunden mit Instrumenten und Klangfarben ihrer Heimat, der autonomen Wolga-Republik Tatarstan (so z. B. in der Komposition *De profundis* für Bajan solo aus dem Jahr 1978).

Philipp Ortmeier geht in seiner Würzburger Dissertation diesen Phänomenen auf den Grund, und zwar am Beispiel von Gubaidulinas Doppelkonzert *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher aus dem Jahr 1982, einem der für Gubaidulinas Schaffen zentralen Werke. Das erste Drittel des Buches gehört allerdings einer „Hinführung“ (S. 11–67), in der weitere Kompositionen analytisch betrachtet werden: das Streichquartett Nr. 2 (1987), *In Croce* für Violoncello und Orgel (1979), *Hell und Dunkel* für Orgel (1976), das Streichquartett Nr. 3 (1987) sowie *Der Seiltänzer* für Violine und Klavier (1993/95). Ortmeier hatte die Gelegenheit, in der Paul-Sacher-Stiftung die Autographe (d. h. Skizzen und Reinschriften) einzusehen und sie zu seinen Betrachtungen hinzuzuziehen. Dadurch gewinnen seine Funktionsanalysen erheblich an Tiefenschärfe, wenngleich einige schematische Übersichten zum Aufbau der Kompositionen hilfreich wären. Die Analysen sind nicht Selbstzweck, sondern dienen der Veranschaulichung einzelner Charaktereigenschaften der *Sieben Worte* am Beispiel weiterer Kompositionen Gubaidulinas, so z. B. der „zweiteiligen Form“ (Streichquartett Nr. 2) oder „gewachsenen Strukturen“ (Streichquartett Nr. 3). Ortmeier hat sich tief in das Œuvre Gubaidulinas hineingearbeitet und findet immer wieder Querverweise auf in der Dissertation nicht behandelte Kompositionen. Dass er die autographen Reinschriften der betrachteten Werke kurz vorstellt, ist ein zusätzlicher Pluspunkt.

Im Hauptteil (S. 69–164) wendet sich Ortmeier explizit den *Sieben Worten* zu. Zunächst werden die sieben Satzteile ebenfalls funktionsharmonisch analysiert. Der Autor gibt allerdings zu, dass zu den *Sieben Worten* bereits zahlreiche Analysen vorliegen, weshalb sich dem Rezensenten nicht ganz erschließt, warum seine Betrachtungen darüber hinaus notwendig sind und worin genau sie sich von den