

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

vorherigen unterscheiden bzw. welche zusätzlichen Erkenntnisse sie liefern. Ortmeier trennt den analytischen Teil vom hermeneutischen, was leider dazu führt, dass die musikalische Ausdeutung der Satzüberschriften – und ihrer exegetischen Kontextualisierung – nicht mit Notenbeispielen veranschaulicht wird. Dennoch liefert der Autor schlüssige Deutungsansätze, zum Beispiel die Auffächerung der *Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* in vier Ebenen und deren instrumentale Ausdeutung in Gubaidulinas Komposition: „1. *Die Sieben letzten Worte* als isolierte Sinnträger; 2. Das äußere Geschehen, als Jesus diese Worte ausspricht; 3. Der Seelische und körperliche Zustand des Gepeinigten in jenem Augenblick; 4. Die Bedeutung dieses Vorganges für die Christenheit“ (S. 130). Die Personalisierung von Instrumenten als christliche Charaktere ist indes nicht nur ein Rückgriff auf kirchenmusikalische Kompositionspraktiken des Barock, sondern, im abstrakten Sinne, auch eine typisch sowjetische Codifizierungstaktik gesellschaftlicher Zusammenhänge und Konflikte.

Der hermeneutische Teil der Abhandlung beschränkt sich nicht allein auf die Exegese der einzelnen Sätze, sondern wirft ebenso einen historischen Blick auf vorherige Vertonungen der *Sieben letzten Worte*, allen voran derjenigen Heinrich Schütz' – zu dessen Komposition Gubaidulinas Werk eine besondere Beziehung aufweist – und der ebenfalls instrumental vertonten Version von Joseph Haydn, die Gubaidulina bei einer Moskauer Aufführung 1980 gehört hatte. Gerade die Schütz-Bezüge mit symmetrischer Anlage, Rahmensätzen als *Symphoniae* (Schütz) bzw. *Ritornelle* (Gubaidulina) und dem „Mich dürstet“-Zitat sind offenkundig und von Ortmeier detailliert herausgearbeitet worden. Er liefert darüber hinaus eine kurze Vertonungsgeschichte der *Sieben Worte* als Teil der Passionsmusiken vornehmlich des 16. Jahrhunderts, was allerdings die vorherige Bezugnahme zu Heinrich Schütz' Vertonung aus dem mittleren 17. Jahrhundert musikhistorisch ein wenig ins Hinken bringt.

Was der insgesamt lohnenswerten Studie fehlt, ist eine Kontextualisierung sowohl der *Sieben Worte* als auch der weiteren betrachteten

Werke in die Vertonungs- sowie in die allgemeine Kompositionsgeschichte des späteren 20. Jahrhunderts. Ortmeier liefert selbst einige Hinweise und Andeutungen, ohne allerdings tiefer in Querverbindungen und Einflussphären einzusteigen. So ist etwa die „gewachsene Struktur“ (S. 39) des dritten Streichquartetts eindeutig dem Vorbild Anton Weberns und dessen Analogisierung des Reihenprinzips mit Goethes „Urpflanze“ entnommen, so wie es auch Alfred Schnittke mit seiner „Baumstruktur“ umschreibt. Zudem ist die Kreuzsymbolik keine Gubaidulina-spezifische Verschlüsselungstechnik, sondern tritt bei vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts auf. Vertonungen der *Sieben Worte* gibt es zudem von Ruth Zechlin (wenn auch „nur“ als Orgelstück) und in den Johannes-Passionen zahlreicher zeitgenössischer Komponisten. Freilich bedürfte dies einer gesonderten Untersuchung. Ortmeier gibt in einem separaten Kapitel zumindest erste Hinweise auf die materielle und inhaltliche Verbindung zwischen den *Sieben Worten* und Gubaidulinas eigener *Johannes-Passion* (S. 144–147).

Trotz der etwas mangelhaften Kontextualisierung ist das vorliegende Buch für die Gubaidulina-Forschung eine Bereicherung, nicht nur aufgrund der Begeisterung, die der Autor seinem Forschungsgegenstand entgegengebracht hat. Die profunden Analysen und die Einbindung der *Sieben Worte* in Gubaidulinas Gesamtschaffen stellen trotz aller Kritik einen guten Einblick in die kompositorische Anwendung ihres religiösen und symbolhaften Denkens dar. In weiteren Studien wird es notwendig sein, die innerauktoriale Stilistik in den Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts stärker einzubinden, ohne allerdings der Versuchung zu erliegen, Gubaidulinas Schaffen allein religiös oder nur vor dem Hintergrund der politischen Umstände analysieren zu wollen. Ihre Musik gibt weitaus mehr her, wie Ortmeiers Dissertation verdeutlicht hat.

(August 2012)

Christian Storch