

aber ihre Relevanz für das Verständnis zumindest von Bartóks Kompositionsprozess. Der Gedanke, Bartóks Brückenform könne „auch in einer religiösen Tiefenschicht seines Pantheismus [...] fundiert sein und in der Bekenntnismusik der *Cantata profana* 1930 eine mystisch-gedankliche Pointierung gefunden haben“ (S. 29), ist verlockend, wird aber leider nicht weiter ausgeführt.

Historische Kontextualisierungen, etymologische Exkurse und Ausblicke in die benachbarten Künste wie in den Beiträgen zu wichtigen Gattungen und Sujets in Bartóks Œuvre („Klage“, „Nacht“, „Choral“ und „Scherzo“) sind nie lehrbuchhaft, sondern exemplarisch verdichtet. Und in der pointierten Darstellung jener charakteristischen Satzanfänge des Komponisten, die sich durch Einstimmigkeit und Überlänge auszeichnen, als „klingende Chiffren aus den unterschiedlichsten Lebenssituationen des Komponisten und Menschen Bartók“ (S. 79), offenbart sich Hunkemöllers subtil mit analytischen Erkenntnissen verwobene anthropologische Perspektive. Diese Herangehensweise, die seiner Prämisse entspricht, dass „ein Fragen, das sich selbstgenügsam im Strukturellen erschöpft, [blind ist] für Ausdrucksqualitäten“ (S. 87), wählt er auch in der biographisch orientierten analytischen Betrachtung der in Bartóks Œuvre so zentralen Topoi „Klage“ und „Nacht“.

Hunkemöllers zweiter Forschungsschwerpunkt führt im Kapitel „Jazz-Reflexe“ zu einer nicht unbedingt naheliegenden, deswegen aber nicht weniger fruchtbaren Fragestellung: Kannte Bartók Jazz-Musik, wie beurteilte er sie, und reagierte er kompositorisch auf den Jazz? Wieder wird Bartók in der Gesamtschau als Komponist, Ethnologe und Privatperson betrachtet: Für den Komponisten war es „unsinnig, sich mit dem Jazz [als Fremdsprache, SH] einzulassen“; als Musikethnologe unterschied er zwischen authentischem Jazz und Derivaten, als Privatperson hörte er durchaus Jazz – da er allerdings kaum authentische

Jazzmusik kannte, fiel sein Urteil negativ aus. Der in der Forschung immer wieder behaupteten Präsenz von Jazz-Elementen in Bartóks Werk begegnet der Jazz-Experte Hunkemöller zurecht eher skeptisch, und ausgerechnet das immer wieder als Bartóks „Jazz-Komposition“ schlechthin angesehene Trio *Kontraste* hält seiner Prüfung unter Jazz-Aspekten am allerwenigsten stand.

Bis auf einige kleinere Versehen beim Scannen ungarischer Literaturangaben ist der Sammelband sorgfältig lektoriert und mit seiner Kombination von pointierten, schlaglichtartigen Analysen, deren plastischer Darstellung in Diagrammen und einer übersichtlichen Materialerfassung, handelt es sich um eine nicht nur für die Forschung, sondern auch für den Lehrbetrieb wertvolle Lektüre. Es bleibt zu hoffen, dass mit dieser Textkompilation, die keine Monographie sein möchte und dennoch das Zeug zu einem Standardwerk der Bartók-Forschung hat, die Neugier des Autors auf Bartók noch nicht vollständig gestillt ist und in der Benennung schmerzlicher Forschungslücken, wie der noch immer nicht ausreichend erforschten Bedeutung des Tritonus als Bartóks „angelus in musica“ (S. 96) das Arbeitsprogramm des Autors für die nächsten Jahre angelegt ist.

(August 2014)

Simone Hohmaier

JOHANNES LAAS: *Das geistliche Chorwerk Max Baumanns. Kirchenmusik im Spannungsfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2013. 393 S., Nbsp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 17.)*

Das Komponieren für die Kirche im 20. Jahrhundert zählt zu den von der Musikwissenschaft eher vernachlässigten Gebieten. Die Leerstelle „Kirchenmusik“ im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* darf hierfür als symptomatisch angesehen werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit

der Dissertation von Johannes Laas nunmehr eine Studie vorliegt, die die geistlichen Kompositionen eines Protagonisten der katholischen Kirchenmusik der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet (leider beinhaltet das Buch kein Werkverzeichnis), darüber hinaus aber auch die kirchenmusikalische Situation in Deutschland im zeitlichen Umfeld des Zweiten Vatikanischen Konzils in den Blick nimmt.

Der Verfasser setzt drei Schwerpunkte, nämlich die „biographischen und musikalischen Voraussetzungen, die Baumanns Werdegang und seine daraus resultierende musikalisch-ästhetische Haltung bestimmen“ (S. 19), die „Darstellung von Baumanns geistlichem Chorschaffen“ (S. 20) und schließlich „die Bedingungen und Arbeitsfelde[r] des katholischen Kirchenmusikkomponisten vor und nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil“ (S. 20).

Im I. und II. Kapitel arbeitet der Autor auf der Basis eines intensiven Quellenstudiums detailreich den biographischen Hintergrund auf, der entscheidend war für Baumanns Entwicklung als Musiker und Komponist, aber auch für die Ausprägung seiner (kirchenmusikalisch) ästhetischen Grundhaltung, die Laas vor allem durch die Bejahung funktionaler Kirchenmusik und eine damit verbundene „zunehmend rigorose Ablehnung“ (S. 45) von Dodekaphonie und Serialismus sowie des „musikalischen Experiments“ (S. 77) charakterisiert sieht. Diese Abwehrhaltung Baumanns gegen Tendenzen der Neuen Musik auf die musikalische Sozialisation des jungen Baumann in einem konservativen Umfeld zurückzuführen oder aber damit zu entschuldigen, dass er während seiner Studienzeit und in den Kriegsjahren „mit der europäischen Avantgarde“ nicht „in Berührung“ (S. 36) gekommen sei, ist sicher nicht unproblematisch. Abgesehen davon, dass die historiographischen Voraussetzungen hier falsch sind, traten avantgardistische Tendenzen doch erst ab den 1950er Jahren auf den Plan, attestiert

Laas dem Komponisten Baumann damit doch einen gewissen Grad von geistiger Immobilität.

Bei den Analysen der Chorwerke (III. Kapitel) hebt der Verfasser vor allem darauf ab, ein sinnfälliges Verhältnis von Musik und Text sowie Baumanns Aneignung kirchenmusikalischer Traditionen darzustellen. Nicht selten wirken die Folgerungen ein wenig schlicht und naiv, was aber aus der einfachen Faktur der vorgegebenen Musik resultieren dürfte, dies umso mehr, als die Besprechung der komplexeren nachkonziliaren Werke, die für den Konzertsaal entstanden (V. Kapitel), deutlich gehaltvoller ist. Im Hinblick auf einen Abschnitt aus dem *Requiem* z. B. stellt Laas fest, er wirke „mit seiner stark romantisierenden Sopran-Kantilene mit melodischem Sextsprung [...] tröstlich“ (S. 123), und die Vertonung der Worte „Und obgleich alle Teufel hier“ aus den Choralvariationen *Befiehl du deine Wege* kommentiert Laas mit den Worten, „Frauen- und Männerchor“ scheinen „mit kurzen, wiederholten Motiven einen Kampf gegen den Diabolus auszufechten“ (S. 106). Als besonders gewagt erscheint mir die These, der Rekurs auf den Tristan-Akkord bei „peccata“ im „Agnus Dei“ der *Missa* op. 39 habe zeichenhaften Charakter, insofern er angesichts des Fortschritts des Parameters „Harmonik“ im 20. Jahrhundert als harmonischer „Sündenfall[!]“ (S. 91) zu verstehen sei. Demgegenüber gelingt die Darstellung der *Passion* op. 36 als ein aufgrund der Art der Textkompilation „betont katholisches Bekenntniswerk“ (S. 133) besonders überzeugend.

Das IV. Kapitel bietet einen umfassenden Einblick in den kirchenmusikalischen Diskurs nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil und rekapituliert u. a. die teils heftigen Auseinandersetzungen z. B. um die Pflege des sogenannten „Thesaurus musicae sacrae“, das Problem der „Deutschen Gregorianik“ und nicht zuletzt um die immer stärker an Bedeutung gewinnende Popular-

musik. Wie Laas zeigt, zählte Baumann in der deutschen Kirchenmusikszene zu den schärfsten Kritikern der Liturgiereform des Zweiten Vaticanums. Vor allem die im Zentrum stehende, auf der Forderung der „*participatio actuosa*“ basierende Idee der „Einbeziehung des Volkes als singende Gemeinde“ (S. 17) verstand Baumann als Hindernis für die Weiterentwicklung der Kirchenmusik, für die Unmöglichkeit von Modernität. In einem „Brief an den ACV“ schrieb er, gegenüber „organisch gewachsenen Formen“ sei „jeder ‚Nachschöpfer‘ in einer hoffnungslosen Situation“ (S. 252). Mit ein wenig kritischer Distanz dem Gegenstand gegenüber hätte Laas an und für sich erkennen und darlegen müssen, dass diese These Baumanns sich durchaus gegen den Komponisten selbst wenden ließe, war es doch sein Bestreben, ganz in der Tradition der überkommenen katholischen Kirchenmusik zu komponieren. Baumann zieht das Konzil – sicher nicht völlig zu Unrecht, wie ich meine – der „Kunstfeindlichkeit“ (S. 18). Aber wie steht es um seine liturgischen Kompositionen, die Laas vor allem durch „Reduktion der musikalischen Mittel“ (S. 131) und die „groß[e] Einfachheit der Faktur“ (S. 145) charakterisiert sieht? Auch der Diskussion der kirchenmusikalisch relevanten Verlautbarungen (S. 216f.) hätte ein weniger affirmativer Duktus gut angestanden. Im *Motu proprio* „*Tra le sollicitudini*“ (1903) stellt Pius X. die Forderung auf, Kirchenmusik müsse die Wesensmerkmale der Liturgie teilen, das sind „Heiligkeit“, „Güte der Form“ und „Allgemeinheit“. Zwar erläutert Johannes Laas diese Terminologie, aber die Antwort auf die doch zwangsläufig im Raum stehende Frage, was das für die Faktur der Musik denn schlussendlich bedeute, muss er zwangsläufig schuldig bleiben, da die Aussagen der entsprechenden Dokumente doch meist äußerst vage bleiben und deshalb Konkretisierungen kaum zulassen.

Da sie zweifellos eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchen muss, steht Kirchenmusik

als funktionsgebundene Musik zur Autonomieästhetik zwangsläufig in einem besonderen Spannungsverhältnis – dass hieraus ein kaum lösbares Dilemma resultiert, hat Wolfgang Fortner bereits 1956 festgestellt. Und so dürfte es auch ein eher zwiespältiger Eindruck sein, den selbst der/die unvoreingenommene Leser/in nach der Lektüre dieses Buches von der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts erhalten hat, dominiert offensichtlich doch – und hier fungiert Baumann als *Pars pro Toto* – eine nahezu reaktionär zu nennende, jedweder Neuerung skeptisch gegenüberstehende und zwanghaft um Sakralität (was auch immer das sei) bemühte Grundhaltung, die einmal mehr die oben erwähnte „Leerstelle“ verständlich werden lässt. Dieses eher negative Bild hat ganz und gar nichts mit der Qualität der Arbeit zu tun, ganz im Gegenteil: Johannes Laas hat deutlich nachgezeichnet, „wie es eigentlich gewesen ist“. Vielleicht muss man deshalb einfach der Wahrheit ins Auge sehen und mit Rudolf Stephan feststellen: „Die Geschichte der Kirchenmusik ist – als für die Geschichte der Tonkunst (die vielleicht auch bereits abgeschlossen ist) bedeutsam – beendet.“

(Mai 2014)

Paul Thissen

ANDREAS HOLZER / TATJANA MARKOVIĆ: *Galina Ivanova Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession. Mit einem Essay und einer Wortsäule von Edu HAUBENSAK. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2013. 299 S., Abb., CD, Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 8.)*

Mit ihrer umfangreichen Biographie knüpfen Andreas Holzer und Tatjana Marković an das beachtlich hohe Niveau an, das sich seit dem 2009 von Ulrich Tad-day herausgegebenen Band 143 aus der Reihe *Musik-Konzepte* in der deutschsprachigen Forschung zu Galina Ustvol'skaja etabliert hat. Von Anfang an strebt das Autorenteam