

Anschaulichkeit tragen auch die zahlreichen Fotos aus Privatbesitz bei).

Die Darstellung des ersten Teils von Messiaens Karriere, für den keine Tagebücher vorliegen, wird durch eine Vielzahl zeitgenössischer Feuilletons dokumentiert, die Nigel Simeone teils bereits vorab in einigen Aufsätzen neu veröffentlicht hat (Rezensionen von und über Messiaen sowie Berichte über die Vereinigungen „La Jeune France“ und „La Spirale“, in denen er sich stärker und länger engagierte als bisher angenommen). Diese Quellen ermöglichen den Autoren, für diese Zeit ein sehr plastisches, vielschichtiges Bild des Pariser Musiklebens zu zeichnen. Den Höhepunkt der Darstellung bilden die 1940er Jahre, in denen Messiaen unter sehr schwierigen politischen Bedingungen den entscheidenden Durchbruch erlebte und zugleich Gegenstand einer heftigen Pressekontroverse war. Im Übrigen kann man dem Buch entnehmen, dass der Farbbegriff und die Metapher des „klingenden Kirchenfensters“ bereits in den 1930er Jahren in diversen Rezensionen auf Messiaens Harmonik bezogen und dem Komponisten somit regelrecht angetragen wurden. Diese Schlussfolgerung muss der Leser allerdings selbst ziehen, denn die Autoren bevorzugen über weite Strecken eine sehr deskriptive Darstellungsweise. Eine Ausnahme bildet ihre These, der Liederzyklus *Harawi* (1945) sei eine Hommage nicht an Yvonne Loriod (wie bisher vermutet wurde), sondern an Messiaens erste Frau Claire Delbos, die zu dieser Zeit bereits an einer unheilbaren psychischen Krankheit litt und 1959 in einem Pflegeheim starb.

Gelegentlich sind werkanalytische Exkurse in die Darstellung integriert, die vor allem die Klavierwerke sowie späte, noch weniger bekannte Kompositionen betreffen. Die These, Messiaens Hinwendung zu kleineren Stücken um 1950 sei nicht zuletzt aufgrund seiner damaligen schwierigen Familienverhältnisse erfolgt, erscheint plausibel, vermag diesen Wendepunkt indes nicht vollständig zu erklären. Überhaupt bleibt die Darstellung der Zeit ab 1950 blasser als die der früheren Jahre; so wird etwa auf Messiaens ambivalentes Verhältnis zu Pierre Boulez und zur Darmstädter Avant-

garde kaum eingegangen. Dass die Autoren die Quellen zu Messiaens Gastspielen bei den Darmstädter Ferienkursen nicht auswerten, könnte auf sprachliche Barrieren zurückzuführen sein, denn es fällt auf, dass generell nahezu keine deutschsprachigen Quellen und Darstellungen einbezogen wurden (dass man es auch bei der deutschen Ausgabe nicht für nötig hielt, die Bibliografie durch einschlägige deutsche Beiträge zu ergänzen, steht auf einem anderen Blatt). Die insgesamt recht gelungene Übersetzung leidet etwas darunter, dass die Zitate zweimal übersetzt wurden (vom Französischen ins Englische und dann ins Deutsche), wobei weder in der englischen noch in der deutschen Ausgabe der französische Originaltext zu finden ist. So kommt es, dass der für Messiaens Harmonik und seine Klang-Farb-Korrespondenzen zentrale Begriff „son-couleur“ wiederholt wörtlich mit „Klangfarbe“ übersetzt wird, obwohl sich dieser Terminus im Deutschen auf die Instrumentation bezieht.

Trotz dieser kleineren Monita bedeutet das Buch einen wesentlichen Fortschritt für die Messiaen-Forschung und darf als ein Standardwerk bezeichnet werden, das für Wissenschaftler und Musikliebhaber gleichermaßen von großem Nutzen ist.

(März 2012)

Stefan Keym

*NIKOLAUS URBANEK: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente. Bielefeld: transcript Verlag 2010. 318 S., Nbsp.*

Nikolaus Urbanek unternimmt in seiner Dissertation nichts Geringeres als den Versuch, eine (wie der Titel verlauten lässt) „zeitgemäße Musikästhetik“ auf den bedeutenden, wie-wohl in der unüberschaubaren Adorno-Forschung bislang recht wenig beachteten Beethoven-Fragmenten zu gründen – oder zumindest nach ihr zu suchen. Der Versuch muss scheitern, aber das Scheitern Urbaneks ist brillant und lesenswert.

Urbaneks Ausgangspunkt ist eine „Landkarte des ästhetischen Denkens“ Theodor W.

Adornos (S. 13), die einerseits Adorno als systematischen Denker ernst nimmt und andererseits weite Ausgriffe in die musikästhetischen Arbeiten Adornos zulässt, denn mit den regelmäßigen Zugriffen auf die erst posthum als *Philosophie der Musik* veröffentlichten Beethoven-Fragmente kann es, auch aufgrund der chronologischen Breite der im Nachlass veröffentlichten Texte, bei einer Zusammenschau der musikästhetischen Ansätze Adornos beileibe nicht bleiben (zumal ja die Erstveröffentlichung der Beethoven-Fragmente, die Rolf Tiedemann 1993 vorgelegt hat, auch Interpretation des Nachlasses ist). Die „Variationensfolge“ Urbaneks zur Frage, warum das Beethoven-Buch eine „Philosophie der Musik“ (und damit eine „Philosophie der neuen Musik“) darstellt, gipfelt in der Darstellung der Antinomie, dass eine gegenwärtige Musikästhetik sich zwischen der Autonomie von Kunst einerseits und der Kunst als „Entfaltung von Wahrheit“ (S. 50) bewegt – und der Differenzierung des Verhältnisses von Adorno zu einer Hermeneutik Gadamer'schen Zuschnitts: Adornos Ästhetik ist in ihren Grundzügen nicht als reine Werkästhetik formuliert, sondern erhält ihren Rahmen auch durch Fragen der Rezeption und der Reproduktion.

In seiner Hauptsache präsentiert das Buch zunächst (im Abschnitt „Adornos Beethoven“) die These einer Verknüpfung von musikalischer Logik mit der Theorie der Sprachähnlichkeit von Musik, die ihren Ursprung in der Verwurzelung von Adornos musikalischem Denken in der Wiener Schule um Arnold Schönberg hat; der Mahler-Monografie Adornos weist Urbanek nachvollziehbar eine andere theoriearchitektonische Rolle zu. Dem Spannungsbogen von Beethoven zu Schönberg folgend, nimmt Urbanek zunächst eine stereoskopische Lektüre der Beethoven-Fragmente und der *Philosophie der Neuen Musik* vor, um dann (im Abschnitt „Beethoven“) die beiden von Adorno in erster Linie problematisierten Bereiche zu vertiefen: Auf das Verhältnis von Musik und Sprache folgt als Kern der Arbeit die Darstellung der Zeitgestaltung im Werk Beethovens – die Konfrontation des „intensiven Zeittyps“ als eigentlich „klassischer“ Typ, der auf eine „Kon-

traktion der Zeit“ abzielt (S. 166), und des extensiven Zeittypus, in dem „die Zeit freigegeben“ sei (S. 166–167).

Mit dieser Gegenüberstellung schafft Urbanek die Darstellung eines wirksamen und handhabbaren Paradigmas (wie der Autor in zwei schlüssigen Analyseansätzen zur *Eroica* und zum *Erzherzogtrio* unter Beweis zu stellen vermag), das als eine der entscheidenden Leistungen Adornos für eine zeitgemäße Musikästhetik gelten muss. Das Paradigma ist übertragbar auf die Musik des 20. Jahrhunderts in der Identifikation von Schönberg als Vertreter extensiver Zeitgestaltung gegenüber etwa Alban Berg; Beethoven wird darüber hinaus zu einem Gegenbild der seriellen Musik (S. 164).

Ihrem Ausgangspunkt – dem Zuschnitt einer Ästhetik nach Adorno folgend, der Werkästhetik einerseits und Rezeptions- bzw. Reproduktionsästhetik andererseits inhärent sind – entspricht der vorletzte Abschnitt der Arbeit Urbaneks, der der Theorie der musikalischen Reproduktion gewidmet ist und einer Einordnung der Figuren Beethoven und Hegel in das philosophische Weltbild Adornos folgt.

Die Probleme, die das hochgegriffene Projekt Urbaneks mit sich bringt – und die im Kern bereits im Titel der Arbeit anklingen –, sind dem Autor offenbar durchaus bewusst. Erstens ist eine musikästhetische Orientierung im 21. Jahrhundert und gerade in der Folge Adornos prinzipiell nur möglich unter Einbeziehung ausführlicher Analysen – anders als die „flüchtigen“ Texte, mit denen der Autor das Spätwerk Beethovens in Ausschnitten berührt. Urbanek selbst steuert gerade im Kontext seiner Zeit-Diskussion beachtliche Analysebeispiele und -ansätze bei, beklagt allerdings zu Recht den Umstand, dass die grundlegende Darstellung der analytischen Methoden Adornos und auch der Wiener Schule nach wie vor ein Desiderat der Forschung ist.

Zweitens ist für die tatsächliche Begründung einer zeitgemäßen Musikästhetik, die sich gleichwohl an der Ästhetik Adornos orientieren muss, die von Urbanek angeschnittene Auseinandersetzung mit postmoderner oder dekonstruktivistischer Terminologie (gegenüber der der Autor Skrupel äußert, vgl. S. 215)

sicherlich nicht zu umgehen, hätte aber auch den Rahmen der Darstellung Urbaneks gesprengt; so böte insbesondere der Begriff der „différance“ Derridas in diesem Kontext einen weiterführenden und stärker noch differenzierenden Anknüpfungspunkt – zumal eine postmoderne Musikästhetik, die diesen Namen verdient, auch in den Augen Urbaneks nach wie vor nicht formuliert ist (S. 285). Die Bewältigung der Sekundärquellen gelingt dem Autor dabei höchst elegant, so dass schon die einführenden Kapitel der Arbeit (auch die Ausführungen zur ästhetischen Position des Nachfolgers Adornos am Frankfurter Lehrstuhl, Rüdiger Bubner) sich auch als gelungene Aufarbeitung der Adorno-Rezeption in der Ästhetik-Debatte der letzten vierzig Jahre lesen.

Der Stil des Autors in der Orientierung an der Diktion Adornos ist streckenweise anstrengend – und inflationär erscheint das Wort „schlechterdings“, das (uminterpretiert) im Sinne einer negativen Dialektik vieles über das Verhältnis Adornos zur gegenwärtigen Musikästhetik verrät. Die abschließende Frage, ob denn Musikästhetik heute noch möglich sei, beantwortet denn der Autor seinerseits mit drei fragmentarischen Thesen, die sich – an Adornos Arbeiten zu Beethovens Spätstil anknüpfend, denen Urbanek im letzten Drittel seines Buches relativ viel Raum bietet – Fragen der Dekonstruktion und der Dekomposition widmen und erneut auf die Trias Adorno, Gadamer und Derrida verweisen: Nach einer zeitgemäßen Musikästhetik, die sich dem unvollendbaren Projekt der Aufklärung verpflichtet, ist weiterhin zu suchen – aber dank der Arbeit Urbaneks sind Spuren in den Fragmenten Adornos offenbar geworden.

(Dezember 2011)

Birger Petersen

*CHRISTIAN JUNGBLUT: Kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2011. 274 S., Abb., Nbsp.*

Das geflügelte Wort der ‚Musik über Musik‘ ist bereits seit mehreren Jahrzehnten Ge-

genstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen. Nun hat sich Christian Jungblut mit einer Dissertation (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim) an die kompositorische Schubertrezeption im späten 20. Jahrhundert herangewagt. Ausgehend von einem Blick ins 19. Jahrhundert entwirft Jungblut Rezeptionsmodelle, die als Einflussphären auf Komponisten des 20. Jahrhunderts gewirkt haben mögen. Sein Hauptfokus liegt dabei auf folgenden Kompositionen: Reiner Bredemeyers *Die Winterreise* für Bariton, Horn und Klavier (1984), Dieter Schnebels *Schubert-Phantasie* (1978) aus *Re-Visionen I* für geteiltes großes Orchester, Siegfried Matthus' *Das Mädchen und der Tod* (1996), einem Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello, sowie Mauricio Kagels *Aus Deutschland* (1977–80), einer Liederoper. Jungblut hat versucht, analytische und diskursive (Musik-) Wissenschaftsmodelle auf sein gewähltes Sujet anzuwenden.

Ein Blick in Kapitel 6 („Ausblick: Die kompositorische Schubertrezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“) bietet interessante Details und Übersichten über die kompositorische Beschäftigung mit dem Werk und der Person Schuberts – Begriffe, die Jungblut oft einfach unter dem Begriff „Schubert“ subsumiert –, so u. a. von Hans-Werner Henze, Luciano Berio, Beat Furrer oder Jörg Widmann. Diese Details hätten allerdings schon in der Einleitung kommen können, um die Entwicklungsstränge bis zu den Entstehungszeiten der als Fallstudien verwendeten Kompositionen aufzuzeigen. Solche Stränge fasst Jungblut mit dem lapidaren Satz zusammen: „Es lässt sich demnach von Schubert aus eine Linie der Rezeption durch Komponisten späterer Generationen ziehen, die von Schumann über Liszt, Mendelssohn, Brahms, Bruckner und Mahler bis ins 20. Jahrhundert reicht und auch Momente außerdeutscher, europäischer Rezeption einschließt.“ (S. 25) Er geht auf Franz Liszts Transkriptionen Schubert'scher Lieder ein, auf die Vorbildwirkung Schuberts für das Liedschaffen Gustav Mahlers – ohne freilich auf die Gattungsunterschiede zwischen klavierbegleitetem Lied und Orchesterlied näher einzugehen – und erwähnt auch die Neudeutsche