

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

Schule mit Felix Draeseke, Hans von Bülow und Richard Strauss (!), die Schuberts Werke mehrfach aufgeführt haben.

Die vorgestellte Methodik scheint zunächst einleuchtend und tiefgründig zu sein. Jungblut analysiert die bisherige Literatur zur musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung in Bezug auf Schubert und kann anhand der Auswertungsergebnisse bisherige „Schubertbilder“ (S. 27 ff.) ausmachen: in Literatur und Film (S. 26–31), in der Editionspraxis (S. 31–33), in der künstlerischen Interpretation (S. 33–35) sowie schließlich als kompositorische Schubertrezeption (S. 35–40). Als Kategorien für eine kompositorische Auseinandersetzung deduziert Jungblut für das 20. Jahrhundert „Transkriptionen und Instrumentationen“, „Instrumentationen mit Interpolation“, „Variationen“, „Hommagen“, „Neukompositionen als ‚Anti-Rezeption‘“ und „Schubert als Bühnenfigur“ (S. 45–51). Eine solche Kategorisierung sagt zunächst freilich nichts über den Grad der Bezugnahme aus. Jungblut gibt selbst an mehreren Stellen an, wie vielschichtig die Rezeption eines Komponisten und dessen Werkes über mehrere Jahrzehnte wird.

Umso bedauerlicher ist, dass er zur Entflechtung solcher Komplexitäten nur punktuell beiträgt. Seine als Veranschaulichung gedachten Grafiken zu Bezugsverhältnissen stiften mehr Verwirrung als Klärung (besonders die Abbildung zu Kagels *Aus Deutschland*, S. 217). Die umfangreiche Literaturlauswertung verbleibt innerhalb der Disziplin Musikwissenschaft und ist deshalb äußerst einseitig: Begriffe wie Intertextualität und Interaktorialität tauchen – bei aller Obacht, die bei ihrer Adaption auf Musik gegeben werden muss – überhaupt nicht auf. Nirgendwo wird die Betrachtung der Schubertrezeption unter den ästhetischen Prämissen der Postmoderne, in der die Fallstudien doch irgendwie verortet werden müssten, diskutiert. Ebenso fehlt eine Erklärung dafür, was der Wunsch nach einem wissenschaftlichen Schubertbild, „welches sich idealerweise der historischen Person Schuberts maximal annähert“ (S. 30), mit der Tatsache zu tun hat, dass Komponisten sowieso nur individuelle Schubertbilder als Maßstab nehmen können und jegli-

cher Versuch, sich einer historischen Person zu nähern, immer nachzeitig konstruiert ist.

Jungbluts theoretische Grundüberlegungen, seine Zusammenfassung der Schubertrezeption im 19. und 20. Jahrhundert sowie seine Einzelbetrachtungen basieren zum Großteil auf veröffentlichten Quellen oder Sekundärliteratur. Kein einziges Autograph zu einem rezipierenden Komponisten oder zu Schubert selbst wurde bemüht. Nicht einmal originale Rezeptionsdokumente über Schubert und dessen Musik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, z. B. originale Zeitungsartikel, Konzertprogramme etc., werden angegeben, sondern nur ‚zitiert nach...‘. Damit sind aber lediglich durch vorherige Rezipienten gefilterte Schubertbilder der Ausgangspunkt von Jungbluts Betrachtungen, in denen er doch eigentlich auf perpetuierte Schubertbilder hinweisen will und wie diese z. B. durch Kagel „entkitscht“ (S. 241) worden sind.

Jungbluts zahlreichen guten analytischen Ideen (besonders in den Fallstudien zu Schnebel und Matthus, S. 167–174) stehen leider einige methodische und inhaltliche Probleme gegenüber, die bis zum Schluss nicht behoben werden. Als Fazit bleibt eine vom Ansatz her interessante Studie, die sich dem Thema ‚Musik über Musik‘ unter Zuhilfenahme lediglich innerdisziplinärer Modelle und Theorien widmet, denen unübersichtliche Grafiken und Abkürzungen beigegeben sind. Außerdem bestehen zu viele Nebenschauplätze in den 765 (!) Fußnoten, womit auch deutlich wird, dass Jungbluts Dissertation vor allem eines ist: Ein Buch über (bereits geschriebene) Bücher.

(Dezember 2011)

Christian Storch

*GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXIV: Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1. Hrsg. von Carsten LANGE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2008. LXVI, 268 S., Faks.*

Die Edition einer Vertonung der Brockes-Passion ist ein hehres Unterfangen. Der He-