

Zeitspanne von 70 Jahren Kompositionen für ‚concert-band‘ (1927–1998) ist insofern einzuschränken, als Whites Marsch als Vorläufer einer Entwicklung begriffen wird, die erst in den 1940er Jahren zu ihrer Entfaltung gelangt. Als Schlüsselereignis der Entwicklung eines Repertoires von Originalkompositionen für ‚concert band‘ wird Edwin Franko Goldmans 1942 stattgefundenes Konzert angesehen, in dem er das Programm nur mit Originalwerken füllen konnte (S. 66). Von den 1940er Jahren an trägt Moss seine Werkskizzen in chronologisch dichter Abfolge zusammen. Neben bekannten Namen wie William Grant Still, Ulysses Kay oder Hale Smith stehen die von Julian Work oder Stephen James Taylor. Dennoch tun sich hier Gemeinsamkeiten auf, denn es geht grundlegend um weitgehend Unbekanntes, seien es die Werke, die Komponisten oder beides. Man wird fündig in Moss' Skizzen, lässt sich überraschen und neugierig machen: Da ist Kays *Solemn Prelude* (1949), tonal elaboriert („the piece treats tonality in a variety of ways“, S. 81), klangfarblich facettenreich („use of the coloristic variety and richness available in a large band“, S. 83) und mit tiefgründiger Expression („the overall effect of the piece is dark and serious“); Roger Dickersons durch die Klangsprache Hindemiths beeinflusstes kontrastreiches Werk *Essay for Band* (1958), das sich auf einen einzigen in Legato-Wellen auf- und niederschlagenden, aber dennoch rhythmisch variantenreichen thematischen Gedanken fokussiert (S. 90 ff.) oder Adolphus Hailstorcks *Out of the Depths* (1974), das difficile Grade an Expression durchläuft, bis es zu seinen klanglichen Anfängen zurückkehrt („the vocal clusters re-enter briefly, and the gong, the first instrument played in the piece, is struck at the end and concludes the piece by fading into silence, marked on the score, ‚no sound, no motion‘“, S. 247).

Einen tiefen Einblick gewähren die Analysen und Notenbeispiele, zumeist zu den thematischen Hauptgedanken, nicht. Bei der gebotenen Kürze und aufgrund des umfangreichen Materials können sie es auch nicht. Dennoch findet Moss in seinen versierten ana-

lytischen Skizzen treffende Charakterisierungen und aussagekräftige Beispiele. Die in der Einleitung angekündigte Einbindung der Komponisten und Werke in kompositionshistorische Kontexte (S. 35) verbleibt durch die nicht nach inhaltlichen, sondern chronologischen Gesichtspunkten geordneten Analysen und die Skizzenhaftigkeit jedoch schwach. Auch der von Moss hergestellte Bezug zur Multikulturalitätstheorie Henry Louis Gates' geht letztlich nicht über einleitende Phrasen und der Propagierung einer Inklusion afroamerikanischer Kunst in den Bildungskanon (S. 10) hinaus. So verwundert es nicht, dass die Einordnung der thematisierten Musik afroamerikanischer Komponisten und ihres besonderen Facettenreichtums (S. 321) in den übergeordneten Kontext einer amerikanischen Musik ausbleibt. Moss' Buch ist ein Werkführer, vornehmlich für die musikalische Praxis, so macht es auch der Anhang, der die Werke nach Schwierigkeitsgraden und Spielempfehlungen ordnet, deutlich. Ob sein Buch der intendierte Wegweiser zu einer merklichen Erweiterung des ‚concert band‘-Repertoires um die Werke afroamerikanischer Komponisten wird, bleibt abzuwarten.

(Oktober 2011)

Ildikó Keikutt-Licht

*Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre. Hrsg. von Dominik SACKMANN. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 308 S., Abb. (Zürcher Musikstudien. Band 6.)*

Paul Hindemith gehört bekanntermaßen zu jenen Komponisten, die – wie sein Zeitgenosse Kurt Weill – in den historiographischen Konstruktionen ihrer Nachwelt zweigeteilt werden. Im Falle Weills sind es der „deutsche“ und der „amerikanische“ Weill, im Falle Hindemiths der „frühe“ und der „späte“ Hindemith. Die Präferenzen waren lange Zeit unstrittig, sie galten jeweils der ersten, avantgardistischen Phase, dem „frühen Hindemith“ wie dem „deutschen Weill“. Erst in der jüngeren Vergangenheit wurde diese historiographische Konstruktion einer gespaltenen künst-

lerischen Identität wie auch die mit ihr verbundenen Wertungen einer Revision unterzogen. Der von Dominik Sackmann herausgegebene Band mit dem Untertitel „Hindemith und die zwanziger Jahre“ scheint zunächst erneut auf den „frühen“ Hindemith zu zielen. Ein Blick in die versammelten Texte macht jedoch deutlich, dass die Mehrheit der Autoren diese thematische Setzung nicht in einem trivialen chronologischen Rahmen angeht. Vielmehr zeigen sie überwiegend ästhetische Konzeptionen auf, die sich zwar in den zwanziger Jahren herausbilden, Hindemiths Denken aber bis hin zu seinen späten Kompositionen und Texten prägen. Dies gilt vor allem für seine Auseinandersetzung mit der Alten Musik, allen voran mit der Musik Bachs, die immer wieder im Zentrum seiner interpretatorischen und kompositorischen Bemühungen stand. Sackmann analysiert Hindemiths Bach-Rede im Kontext der von Adorno geprägten Debatte über die Aufführungspraxis Anfang der 1950er Jahre und macht deutlich, wie zentral Hindemiths ästhetische Position zu diesen Fragen durch seine Erfahrungen als ausübender Musiker und Komponist bestimmt sind.

Thematisch fokussiert die Aufsatzsammlung, die die Ergebnisse einer Studienwoche an der Hochschule Musik und Theater Zürich bündelt, Hindemiths Verhältnis zu den Künsten. Nach einleitenden Überblicksdarstellungen zu „Expressionismus und Neue Sachlichkeit in den zwanziger Jahren“ (Siegfried Mauser) und zur „Konkurrenz der Avantgarden“ in der Bildenden Kunst (Hans-Peter Schwarz) setzen sich drei Aufsätze mit textbezogenen Werken Hindemiths auseinander. Wolfgang Rathert deutet Hindemiths Bühnenwerke der 1920er Jahre im Lichte der von dem Germanisten Helmuth Lethen erforschten neusachlichen Verhaltenslehren der Kälte. Lethens Darstellung, mittlerweile ein Klassiker der Literaturwissenschaft, hat in der Musikwissenschaft von wenigen Ausnahmen abgesehen bislang kaum Beachtung gefunden. Rathert zeigt überzeugend, wie perspektivenreich sich Lethens Ansatz für die dramaturgische und musikalische Analyse entwickeln lässt und wie

hierdurch Hindemiths Opern, ihre marionettenhaften, oft psychologisch flachen Charaktere sowie die zwar wandlungsfähige, aber scheinbar beziehungslose Musik als Teil einer Kulturkritik am Ausdrucksprinzip verstehbar werden, die sich nicht nur inhaltlich in der Fabel artikuliert, sondern in der Konzeption der Opern selbst künstlerisch gestaltet ist. Benn und Brecht, die beide an der literarisch-diskursiven Prägung der Verhaltenslehren der Kälte entscheidenden Anteil hatten, markieren dabei, wie Gisela Schubert erläutert, in der Biographie Hindemiths die zwei politisch radikalisierten Fronten, zwischen denen sich seine ebenfalls hochpolitische Suche nach einer Position der Mitte vollzieht. Ausdruck dieser Suche sind u. a. seine 1930 bis 1935 entstandenen Hölderlin-Lieder, in denen er Anschluss an deutsche Bildungstraditionen sucht, die er jedoch in seiner Auswahl der Texte im Gegensatz zum vorherrschenden Hölderlin-Bild der Zeit gleichsam ins Private wendet (Hans-Joachim Hinrichsen). In den 1920er Jahren wurzelt auch Hindemiths Auseinandersetzung mit tänzerischen Formen, die – abgesehen von den zahlreichen unterhaltungsmusikalischen Tanzsätzen – in der Pantomime *Der Dämon* (1923) ihren vorläufigen Höhepunkt findet. In seiner erhellenden Analyse des 1946 von George Balanchine choreographierten Balletts *Die vier Temperamente* zeigt Steffen Schmidt, wie dieses Interesse Hindemiths auch in der Emigration fortwirkte und zu einem Werk führte, dessen tänzerisch-musikalische Strukturen sich in komplexem Wechselspiel entfalten, indem sie sich an einigen Stellen zu narrativen Zusammenhängen verdichten, um im nächsten Moment wieder scheinbar „bedeutungslos“ nebeneinander zu verlaufen.

Hindemiths Auseinandersetzung mit den Künsten wird in der Aufsatzsammlung allerdings nicht nur retrospektiv analysiert, vielmehr gab sie im Rahmen der Studienwoche auch Anlass zu neuen künstlerischen Auseinandersetzungen mit seinem Werk bzw. zeitgenössischen Strömungen. Eine Reihe dieser Arbeiten sind in dem Bildteil des Bandes dokumentiert und werden in einem begleitenden

Essay von Bettina Richter kommentiert. Quellenreiche biographische Einblicke schließlich vermitteln Giselher Schubert zu Hindemiths frühen musikalischen Kontakten sowie Harry Joelson-Strohbach zu seinen Beziehungen zum Kaufmann und Mäzen Werner Reinhart.

In der Einleitung wird das Ziel formuliert, „ausgehend von Hindemith ein Panorama der Epoche“ zu entwerfen. Diesem zweifellos ambitionierten Ziel steht allerdings die Konzeption des Bandes entgegen. Eine Epoche wie die der 1920er Jahre, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie den herkömmlichen Kunstbegriff hinterfragt, lässt sich kaum mit einer Konzentration auf das Zusammenwirken zwischen den Künsten angemessen fassen, ohne etwa Experimente mit Neuen Medien wie Film, Schallplatte und Rundfunk oder die Öffnung zu populären Formen zu berücksichtigen. Statt dessen liegt der Gewinn des Buches in den kenntnisreichen Einzelanalysen, die vielfach neue Deutungsperspektiven aufzeigen und zugleich deutlich machen, wie grundlegend Hindemiths ästhetische Orientierung in den zwanziger Jahren für sein gesamtes späteres Schaffen war.

(Oktober 2011)

Camilla Bork

*ISABEL WEINBUCH: Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 428 S., Abb. (Schott Campus.)*

Die Annahme, dass Musik eine Weltsprache sei, hält sich hartnäckig. Besonders unter Orff-Anhängern scheint diese Sichtweise nach wie vor gültig zu sein. Ohne ihren Protagonisten eingangs auch nur vorzustellen (nicht einmal die Lebensdaten werden genannt), lässt Isabel Weinbuch ihm schon in ihrer Einführung gleichsam hagiographische Überzeichnung zuteil werden. Er habe „für die Menschheit allgemeinverbindlich[e]“ Grundaussagen getroffen (S. 12), was ihm in seiner Elementaren Musik gelungen sei, obwohl „generell kein direkter Einfluss außereuropäischer Stilmerk-

male auf Orffs Schaffen“ vorliege, sondern „vielmehr eine musikalische Grundlage geschaffen wurde, in die sich leicht fremde Stilmerkmale integrieren lassen“ (ebd.). Mehr noch: Er habe „intuitiv das kulturell Fremde in eine allgemeingültige Sprache übersetzt“ und dadurch „den Grenzbereich zwischen Universalismus und Ethnologie als die alleinige Wissenschaft vom kulturell Fremden“ aufgehoben (S. 13). Derlei Behauptungen durchziehen wie Pilzfäden die gesamte Studie. Weinbuch wendet sich nun der „Rezeption außereuropäischer Stilelemente in der zeitgenössischen Kunst und ihre[r] Wirkung auf Orff“ zu (Kap. 2), zeichnet dann „Carl Orffs Konzept der Elementaren Musik im Spiegel der zeitgenössischen Musikethnologie“ nach (Kap. 3), um anschließend die „Instrumente in Orffs Bühnenwerken mit Schwerpunkt auf dem Spätwerk“ (Kap. 4) und sein „Welttheater im Spannungsfeld künstlerischer und kulturanthropologischer Vorstellungen“ zu beleuchten (Kap. 5). Auf ihr Schlusswort (Kap. 6) folgt noch ein umfangreicher Anhang mit Instrumentenkatalog (in Farbdruck!), Inhaltsangaben der behandelten Werke (nun doch noch chronologisch sortiert) und einem immerhin zweiseitigen tabellarischen Lebenslauf Orffs.

Die in dieser inhaltlichen Strukturierung suggerierte umfassende Kontextualisierung von Orffs Denken und Schaffen wird jedoch gleich zu Beginn eingeschränkt, indem Weinbuch sein Verhältnis zum Nationalsozialismus von vornherein für die weitere Betrachtung ausklammert. Die Autorin empört sich schon in der Einführung über „oftmals angenommene, aber unberechtigte, unsachliche [...] Vorwürfe gegenüber Orffs Haltung im Dritten Reich“ und verweigert schlicht die Behandlung dieses Lebensabschnitts, will sein Werk stattdessen „inhaltlich und neutral“ beurteilen (S. 13). Da ist es nur folgerichtig, dass sie sich später über den „überraschend geringen Anteil [...] außereuropäische[r] Tanzformen“ (S. 34) auf dem Lehrplan der Günther-Schule, deren Musikabteilung Orff leitete, wundert – 1936.

In ihrer Beschreibung dessen, wer und was Orff wissenschaftlich und kulturell beein-