

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-

flusst habe, scheint Weinbuch des Öfteren subjektive Eindrücke von Zeitgenossen als wissenschaftliche Erkenntnisse misszuverstehen. Zwar wird der Stand der Musikethnologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst kritisch reflektiert, Weinbuch interessiert sich trotz aller Zweifel für den Evolutionismus, um Orffs Denken und Schaffen zu verstehen (S. 55). Bedauerlicherweise vermischen sich dabei aber allzu häufig wissenschaftlich seriöse Aussagen mit unkritisch wiedergegebenen Begriffen und Theoremen. Ausführlich schildert sie den persönlichen Kontakt Orffs mit Curt Sachs, beendet diesen Abschnitt aber unkommentiert mit der Information, dass jener ins Exil ging – da er „1933 aller Ämter enthoben wurde“ (S. 58). Dass dies aufgrund des nationalsozialistischen Berufsbeamtengesetzes wegen seiner Zugehörigkeit zur jüdischen Glaubensgemeinschaft geschah, erscheint der Autorin nicht erwähnenswert. Eine längere Pause im Briefkontakt zwischen Orff und Sachs in den 1930er und 40er Jahren – Sachs ließ „mehrere briefliche Anfragen Orffs“ unbeantwortet – erklärt sie sich damit, dass „Sachs die Haltung Orffs gegenüber dem NS-Regime von den USA aus nicht richtig einschätzen konnte“ (S. 59).

Bei der sich anschließenden musikethnologischen Kontextualisierung von Orffs Idee der Elementaren Musik ist die Ausblendung der NS-Ideologie, die bekanntlich auch auf die Wissenschaften massiv eingewirkt hat, grob fahrlässig. Orff sei von der Prämisse ausgegangen, „wie sich die Musik der Kinder aller Welt übereinstimmend“ decke, so decke sie sich „im großen auch mit der Musik der Primitiven aller Welt“ (S. 62) – wobei „primitiv“ bei Orff gleichbedeutend mit Ethno- oder Volksmusik gemeint sei. Das Ringen um einen geeigneten Begriff in der zeitgenössischen Musikethnologie zeichnet Weinbuch sorgfältig nach, doch auch hier fällt wieder die kategorische Verneinung jeder regimekonformen Begriffsverwendung bei Orff auf. Doch sollte er tatsächlich so naiv gewesen sein, zu glauben, dass sein Begriff „unpolitisch“ und als positiv besetzt verstanden werden würde, während der nationalsozialistisch durchgezogene Diskurs in seinem

engsten Umfeld mit „primitiv“ nichts anderes als die verachteten „Untermenschen“ bezeichnete? Orff hätte wohl kaum Karriere im „Dritten Reich“ gemacht und beispielsweise den Kompositionsauftrag für den *Olympischen Reigen* 1936 oder eine Neukomposition des *Sommernachtstraums* 1939 erhalten, wenn er sich dem System nicht zumindest angepasst hätte. Immerhin drei seiner Bühnenwerke listete die Reichstheaterkammer 1942 als „bekannte Repertoireballette der Deutschen Bühnen“ (Lilian Karina, Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 1999, S. 314 f.), und 1944 wurde er vom Goebbels unterstehenden Deutschen Rundfunk zu den „zeitgenössische[n] Komponisten, auf die der Rundfunk nicht verzichten möchte“, gezählt. (Michael H. Kater: Carl Orff im Dritten Reich, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 43/1 (Jan. 1995), S. 1–35, hier S. 22.) Auch gibt es Belege dafür, dass Orff sein Schulwerk für eine Verwendung in der Hitlerjugend für geeignet hielt, wie Michael H. Kater herausgearbeitet hat (ebd.). Ausgerechnet eine anlässlich zu Orffs 100. Geburtstag gehaltene Huldigungsrede aber als Beleg für Orffs angebliche innere Opposition anzuführen (S. 63, Anm. 42), ist ein weiterer Ausweis für die mangelnde kritische Distanz der Autorin zu ihrem Protagonisten.

Auf der Suche nach einer Elementaren Musik sei Orff zu den „wirklichen Quellen und Ursprüngen der rhythmischen und melodischen Elemente“ gegangen, behauptet Weinbuch auf S. 65. Diese glaubte er in einer Betonung der Rhythmik, der „Verwendung von Formeln und Wiederholungen“, der „pentatonischen Skalen“ und dem „fremdartige[n] Klang des Schlagzeugorchesters“ (S. 65) gefunden zu haben: Hier waren antikisierende (Verweis auf *musiké*) und exotisierende (vor allem „afrikanische“) Elemente auf eine Art und Weise miteinander verschmolzen, die schon vielen Zeitgenossen zumindest kurios erschien.

Orffs Vorstellung einer „aus dem Menschen an sich geschöpften Musik, die sich frei von einem rationalen Musiksystem präsentiert“ (S. 67), sei gerade deshalb auf Unverständnis

gestoßen, weil sie nach Maßstäben der europäischen Kunstmusik bewertet worden sei. ‚Elementar‘, das hieß im Orff’schen Sinne so viel wie ‚grundlegend‘ und deutet wiederum in evolutionistische Sphären: Orff sah seine Elementare Musik „als pädagogische Vorstufe zum Verständnis von Kunstmusik“ (S. 68). Herzschlag und Atem werden als „Urrhythmus“ und „Urmelodie“ aufgefasst; eine „Urmusik“ wird in mit Körperbewegung verbundenen musikalischen Ausdrucksformen ausgemacht, die, so Orff, „sowohl außereuropäischen Musikkulturen als auch Kindern aller Welt eigen“ seien (S. 70). Seine „elementaren Gebilde“ habe Orff dabei nicht nur in seinem Schulwerk, sondern „auch in seinen Bühnenwerken“ verwendet (S. 73).

Die Erklärung Weinbuchs ist denkbar platt: „Die Elementare Musik enthält [...] vermutlich weltweit gültige, kulturunabhängige Klänge und Gestaltungsmittel“ (S. 73): Mit diesem Satz – und ähnlichen – diskreditiert sich die Autorin selbst. Die wiederholt aufzufindenden Übernahmen bzw. Wiedergaben Orff’scher Thesen sind durch ihre unkritische, distanzlose sprachliche Darstellung oftmals kaum von der wissenschaftlichen Meinung der Autorin unterscheidbar. Darüber geht die gar nicht so neue Erkenntnis, dass die skizzierten Ursprungshypothesen „allerdings alle spekulativen Charakter haben“ (S. 77), schlicht unter – zumal Weinbuch nur eine Seite später Kurt Huber attestiert, mit seinen intervallästhetischen Untersuchungen „aufgrund ihrer kulturellen Allgemeingültigkeit“ schon 1923 den „Beweis *universaler Konstanten*“ erbracht zu haben.

Weinbuchs Vergleich von Orffs Musik und „afrikanischem Musikdenken“ – bezogen auf „die subsaharische, schwarzafrikanische Musikkultur“, wie Anm. 71 erläutert – ist nichts anderes als hanebüchen: Die „Nähe beider Musikkonzepte ist frappierend“, heißt es da, und von einem „afrikanischen Kulturkreis“ ist die Rede. Vollends ins Abseits katapultiert sich Weinbuch mit folgenden Sätzen: „Die Parallelen zu afrikanischer Musik erwachsen vielmehr von Orff intuitiv und unbewusst aus seinem Denken über Musik und sein Umgang

mit Klängen [sic], so dass man vielleicht von einer inneren Verwandtschaft zwischen afrikanischer Musik, altgriechischer *Musiké* und Orffs Musikempfinden sprechen könnte. Orff konnte sich von der Korrelation seines eigenen Musikdenkens und der afrikanischen Musik, vor allem bezüglich der umfassenden Einheit von Musik, Tanz und Sprache in der afrikanischen Kultur auf seiner Afrikareise selbst ein Bild machen – allerdings erst lange nach seiner eigenen Konzeption einer Elementaren Musik.“ (S. 82) Dass Weinbuch keine Afrikanistin ist und sich darüber hinaus an zweifelhafter Forschungsliteratur aus den 1930er bis 70er Jahren orientiert, ist ebenso offensichtlich wie ärgerlich.

Die Darstellung des Orff’schen Instrumentariums und seines Vorbildes in der Instrumentengenealogie von Sachs dagegen ist gut gelungen, wenngleich Weinbuch danach wieder „eventuell unbewusste Kongruenzen seiner [Orffs] musikalischen Strukturen mit außereuropäischen musikalischen Phänomenen herauszufiltern“ versucht und Hinweise auf „neue transkulturelle musikalische Konstanten“ zu entdecken hofft (S. 119). All die behaupteten kulturübergreifenden Intervallähnlichkeiten beispielsweise, die die frühere Musikethnologie herbeigeschrieben und als Beweis universell gültiger musikalischer Prinzipien eingestuft hat, erkennt Weinbuch dabei nicht als Konstrukt westlicher Prägung. Sie sieht in der Elementaren Musik Orffs vielmehr die Eigenschaft, „allen Menschen verständliche musikalische Fundamente zu beinhalten“, dadurch bestätigt, dass „das Orff-Schulwerk bzw. die Version *Musik für Kinder* weltweit Resonanz findet, in vielen Ländern praktiziert wird und einen Bezug zu beinahe jeder Musikkultur aufbauen kann“ (S. 143 f.). Mit ernst zu nehmender Musikwissenschaft oder -ethnologie haben solche Aussagen nichts zu tun – auch wenn wenige Seiten später unvermittelt die Einsicht formuliert ist, dass „eine Universalisierung [...] insbesondere in Bezug auf außereuropäische Musik natürlich die Gefahr“ birgt, „diese charakteristischen Merkmale zu verkennen und fremde Strukturen dem eigenen, bekannten System unterzu-

ordnen, wie es in der Musikethnologie nur allzu oft geschehen“ sei (S. 147). In der vorhergehenden und nachfolgenden Argumentation des Kapitels unterliegt diese Erkenntnis aber allzu oft einer gefühlten Empirie dessen, was ‚in vielen Kulturen‘ auf musikalischem Gebiet zu beobachten sei. Der Erfolg des Schulwerks liegt vermutlich aber eben nicht darin, dass Orff dort allgemeingültige musikalische Elemente isoliert hat, von denen jeder Mensch auf der Welt kontextlos angesprochen wird, sondern darin, dass es durchlässig ist, d. h. fremdkulturelle musikalische Praktiken zu integrieren vermag – oder auf Menschen trifft, die bereit sind, eine andere – die ‚europäische‘ – Musikkultur kennen zu lernen.

Wenn Weinbuch nun in ihrem Analyseteil die Instrumente in Orffs späten Bühnenwerken in den Blick nimmt, tut sie das mit dem Erkenntnisziel, „die Einsatzweise außereuropäischer Instrumente“ zu ergründen und die „Frage nach einem Einbezug ihrer authentischen Verwendung bzw. ihres originären kulturellen Kontextes“ (S. 162) zu beantworten. Einen Überblick über die dabei untersuchten Werke, deren Inhalt und Entstehungskontext liefert sie nicht, sondern verlegt sich bei ihrer mäandrierenden Suche nach Symbolen und Zeichen in der Instrumentalverwendung auf punktuelle Szenenverweise – ohne ein einziges Notenbeispiel zu bemühen. Weinbuchs Beschreibung der „kultischen Bedeutung von Musikinstrumenten“ (S. 165–168) stützt sich unverständlicherweise wiederum auf die Arbeiten Sachs' und auf andere veraltete Studien; die Folge sind unzulässige Verallgemeinerungen. Dass ihr „instrumentalsemantischer“ Ansatz sie recht schnell in eine Sackgasse führt, wird nach wenigen Seiten klar: Orff hat zwar eine Vielzahl außereuropäischer Instrumente in seinen Orchesterapparat aufgenommen, verwendet deren charakteristische Klänge aber keineswegs immer lautmalerisch oder ‚indirekt symbolisch‘ in immer gleicher Weise für bestimmte Szenen, Personen oder Motive. Aus diesem Befund windet sich Weinbuch heraus, indem sie behauptet, dass Orff sich „lautmalerische und instrumentalsemantische Effekte bzw. [...] kodierte Informationen [...] zunutze

machte oder eben gerade unterließ, da nach Nöth [1985] die Funktion eines musikalischen Zeichens auch rein ästhetischen Charakters sein kann, d. h. das musikalische Zeichen ist auf sich selbst bezogen und autonom“ (S. 171). Damit erklärt sie jedoch ihr Analysemodell für nicht tragfähig, wenn nicht sogar für substanzlos. Der 1982 verstorbene Orff kann die Arbeit Nöths nicht gekannt und sich daher unmöglich auf ihn bezogen haben, wenn er auf jene einheitliche Kodierung von Informationen in seiner Musik ‚verzichtete‘, die Weinbuch so gerne aufdecken würde. So kann die Autorin auch keinen Hinweis darauf geben, dass Orff derlei überhaupt im Sinn hatte: „Zweifel sind angebracht, ob diese Bezüge von Orff bewusst hergestellt wurden“ (S. 173), stellt sie etwa im Zusammenhang mit einer Szenenbetrachtung aus dem *Prometheus* fest, und „die Annahme einer allgemeinen Klangsymbolik wird nur an wenigen Stellen von Orffs eigenen Aussagen legitimiert“ (ebd.). Ähnlich verläuft die Argumentation bei der Darstellung der Instrumente außereuropäischen Ursprungs, die Orff in seine Bühnenkompositionen integrierte (S. 190–235): Organologische Sachinformationen werden vielfach aus kulturkreisgelehrter Literatur übernommen, Symbolhaftigkeit wird einem Orffschen Klang dort zugeschrieben, wo es gerade passend erscheint – auch wenn ein *Signum mal*, „wie so oft bei Orff nicht konsequent durchgehalten“ wird (S. 207).

Auch im folgenden, zweiten Analysekapitel, das sich „Orffs *Welttheater* im Spannungsfeld künstlerischer und kulturanthropologischer Vorstellungen“ (S. 236–330) widmet, bleibt Weinbuch eine einleitende Begriffsbestimmung und Werkaufzählung schuldig. Bemerkenswert ist die Begründung, mit der sie das *Trittico teatrale* (1953) von der weiteren Betrachtung ausnimmt: „Ogleich die drei verbundenen Werke durch ihre Textwahl in einer sehr antik-abendländischen Tradition stehen und hier deshalb [!] nicht näher beleuchtet werden sollen, weisen diese Werke eine allgemeingültige Dimension auf, die ein zeitlich und kulturell unabhängiges Welttheater auszeichnet“ (S. 238). Warum die ‚antik-abend-

ländische Tradition' aus kulturanthropologischer oder ethnologischer Sicht nicht relevant sei, behält die Autorin ebenso für sich wie ihre Beweggründe, Orffs Werk für allgemeingültig und noch dazu – Tradition hin oder her – für zeitlich und kulturell unabhängig zu halten. Offenbar gilt ihr nur Außereuropäisches als irgendwie ‚ethnisch‘. Was für den *Trittico* gilt, trifft auf den (antik-abendländischen?) *Prometheus* und den *Mond*, der „dem nordischen Märchengut“ (S. 239) entstamme, offenbar nicht zu, denn diese Stoffe findet Weinbuch dann doch der Untersuchung wert. Um die angenommene Universalität der Orff'schen Werke zu beweisen, wählt sie ihre Analysestützen passgenau aus: „In der folgenden Untersuchung der thematischen Motive Orffs aus kulturanthropologischer Perspektive kann auf vergleichende Mythen- und Märchenforschung [...] nur insoweit eingegangen werden, als sie zur Unterlegung der These einer Universalität und Transkulturalität als wichtiges Merkmal der Kunst Orffs [...] sinnvoll ist“ (S. 240). Mit dieser Methode ließe sich wohl alles beweisen. Wo sie aber trotz allem versagt, müssen die zahlreichen Übersetzungen der Bühnenwerke zwecks weltweiter erfolgreicher Aufführung als Beleg für die erträumte universale Gültigkeit herhalten.

Am Ende (Kap. 6) kommt auch Weinbuch nicht umhin festzustellen, dass ihre Kernthesen nicht zu beweisen waren: „In der Elementaren Musik waren Anlehnungen an außereuropäische Musikpraktiken bei Orff konkret nicht nachweisbar“, und auch im späten Bühnenwerk „konnte kein expliziter Einfluss fremder Kulturen festgestellt werden“ (S. 333). Das Scheitern ihres instrumentalsemantischen Ansatzes tut sie damit ab, dass „Orff nicht immer erwartungsgemäß agiert“ habe (S. 334). Von der „globalen, universalen Dimension“ der Orff'schen Musik ist sie trotzdem noch im letzten Satz ihrer Studie überzeugt (S. 339) – „gedruckt und gefördert dankenswerter Weise mit finanzieller Unterstützung der Carl-Orff-Stiftung, Diessen am Ammersee“.

(Dezember 2011)

Hanna Walsdorf

JULIA H. SCHRÖDER: *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz. Hofheim: Wolke Verlag 2011. 399 S., Abb., Nbsp.*

Der Komponist John Cage hat fünfzig Jahre lang intensiv mit dem Tänzer Merce Cunningham und dessen *Merce Cunningham Dance Group* zusammengearbeitet. Julia H. Schröder untersucht einzelne Stationen dieser für das 20. Jahrhundert singulären künstlerischen Kooperation am Beispiel von sechs Choreografien aus den Jahren 1958 bis 1991, wobei sie auch Kompositionen des Cage nahe stehenden Komponisten Morton Feldman und der um eine Generation jüngeren Komponistin Pauline Oliveros heranzieht. Im Zentrum ihrer materialreichen Studie, für die sie vielfältige Quellen wie Skizzen und Entwürfe aber auch Audio- und Videoaufzeichnungen aufgearbeitet hat, steht die Frage nach den spezifischen Entstehungsprozessen, die diesen Choreografien zu Grunde liegen, und nach dem sich daraus ergebenden, jeweils eigens zu bestimmenden Verhältnis von Tanz und Musik.

Das ästhetische Credo der *Merce Cunningham Dance Company* ist die Unabhängigkeit von Tanz und Musik. Aufgrund ihrer detaillierten Analysen der unterschiedlichen Arbeitsprozesse kann die Verfasserin diesen künstlerischen Anspruch differenziert diskutieren und die Vielfalt der Inter- und Independenzen zwischen Tanz und Musik an vielen Einzelbefunden überzeugend dokumentieren. In ihrer Einleitung bringt die Autorin ihre Hoffnung zum Ausdruck mit ihrem musikwissenschaftlichen Ansatz neue Methoden für die Tanzwissenschaft zu erschließen. Für die Musikwissenschaft – so lässt sich ergänzen – ist ihre interdisziplinäre Studie ebenfalls innovativ. Denn sie verdeutlicht die enge Verflechtung des kompositorischen Denkens von John Cage und seinem Kreis mit dem Tanz, als einer Kunst der Bewegung im empirischen Raum. Dies ist eine Perspektive, die bisher in den wissenschaftlichen Arbeiten zu Cage wenig oder gar nicht berücksichtigt wurde.