

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.

Jedes der sechs Beispiele betrachtet Schröder im Hinblick auf einen thematischen Schwerpunkt. Dabei werden stets Skizzenmaterial sowie fotografische Aufnahmen der Choreografien in die Darstellung eingebunden. Das erste Beispiel, die Choreografie *Summerspace* und die zugehörige Komposition *Ixion* von Morton Feldman aus dem Jahr 1958, diskutiert die Autorin im Hinblick auf den Begriff Indeterminacy – Unbestimmtheit, einer zentralen Kategorie im Denken Cages. In diesem Kapitel stellt die Autorin die Genese der von Cage entwickelten Space-Notation überzeugend in den Kontext des Tanzes, wenn sie belegt, dass Cage Feldmans immer gleich gerasterte Grid-Notation adaptierte, indem er einzelne Abschnitte dieser Zeitstruktur in verschiedenen Tempi spielen ließ – ein Verfahren, das er von den Tänzern kannte, die auf den Boden gezeichnete, gerasterte Strecken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten abschritten. Zudem verweist sie in diesem Kapitel auf den Zusammenhang von zeitgenössischen Tanznotationen und den Notationen der amerikanischen Komponisten.

Die Choreografie *Variations V* (1965) untersucht die Autorin im Hinblick auf ihre medientechnischen Implikationen. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit ist das im Buch präsentierte Dokumentationsmaterial besonders interessant, handelt es sich doch bei *Variations V* um eine frühe interaktive Arbeit, die Kontaktmikrofone und Lichtsensoren benutzt. Bei dem dritten Beispiel handelt es sich um *Canfield/In Memoriam Nikola Tesla* aus dem Jahr 1969 (mit der Musik von Pauline Oliveros), die Schröder im Hinblick auf „Spiele“, die der Choreografie zu Grunde liegen, betrachtet. Auch zu der Musik von Oliveros hat die Autorin trotz schwieriger Quellenlage aussagekräftiges Material zusammengetragen. Oliveros fungiert jedoch eher als Kontrastfolie zum Musikdenken Cages. Das vierte Beispiel „Inszenierungsparameter“ stellt mit der 1973 uraufgeführten Choreografie *Changing Steps* und der *Cartridge Music*, dem ersten live-elektronischen Stück von John Cage, eine besonders lose Koppelung von Tanz und Musik vor, die durchaus auch austauschbar wa-

ren, und diskutiert die Abbildbarkeit solcher Arbeiten im Medium des Films. Cage hat sich gegen die filmische Aufzeichnung ausgesprochen, weil er eine Verfestigung der Bezüge zwischen Hören und Sehen verhindern wollte. *Interventions/Sculptures Musicales* (1989) wird im Hinblick auf Cages Konzept der Stille erörtert. In den musikalischen Pausen sollen die Bewegungen der Tänzer als nicht-intentionale Umgebungsgeräusche wahrgenommen werden. Im letzten Beispiel des Bandes *Beach Birds/Four*³ aus dem Jahr 1991, das zugleich die letzte Zusammenarbeit von Cunningham mit dem 1992 verstorbenen Cage ist, werden die Entstehungsprozesse von Choreografie und Komposition mit Hilfe von aussagekräftigem Skizzenmaterial besonders detailliert nachgezeichnet, um auf mögliche Bezüge zwischen Tanz und Musik hinzuweisen.

Bei allen Verdiensten der vorliegenden Studie – ihrem interdisziplinären Ansatz und dem großartigen Material, das sie präsentiert – muss dennoch angemerkt werden, dass sie den Lesern eine mühsame und letztlich unerfreuliche Lektüre bereitet. Dies liegt zum einen an der mäandernden Struktur, die zu viele Aspekte kurz berührt, ohne zu einleuchtenden Ergebnissen im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit zu gelangen. Zudem mangelt es den argumentativen Passagen häufig an Stringenz und Klarheit der Formulierungen, so dass (zu) viele Fragen offen bleiben. Julia H. Schröders Buch bietet einen beeindruckenden Materialfundus und kann als ein erster Impuls zu einem wichtigen Thema betrachtet werden, das jedoch weiterer Untersuchungen und Reflexionen dringend bedarf.

(Oktober 2011)

Marion Saxer

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 4. Band 11: Psalm 112/113 I–V: Laudate pueri.* Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2010. 236 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: *Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 6. Band 13: Psalm 114 (116): Dilexi.*