

ausgiebig erörtert wurden. Als Kehrseite dieses Vorgangs zeigt sich eine Tendenz zur vorrangigen Beschäftigung der Wissenschaft mit sich selbst und damit die Gefahr einer Selbstbespiegelung. Wenn sich dies mit der an vielen Orten zu beobachtenden institutionellen Gefährdung des Faches verbindet, ist es sinnvoll, Hegels Mahnung – aus den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* – nicht aus den Augen zu verlieren: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“

Zunächst aber und ohne alle Umschweife: Bei dem von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges herausgegebenen Band handelt es sich um ein überaus informatives Buch. Alle Beiträge sind gut dokumentiert, und die CD im Anhang bietet darüber hinaus ein umfassendes Verzeichnis der Lehrveranstaltungen aus dem behandelten Zeitraum. Wo sich wegen der Nicht-Erreichbarkeit von Quellen (Einhalten von Sperrfristen u. ä.) Grenzen der Forschung abzeichnen, werden diese klar benannt. Neben markanten Fallstudien zur Geschichte des Faches in den Anfangsjahren der alten Bundesrepublik werden auch wichtige Forschungsdesiderate aus der SBZ/DDR bearbeitet. Dazu zählen der „Fall Günter Haußwald“, Heinrich Besslers Schule in Jena (wobei auch Zeitzeugenberichte herangezogen werden) oder die gescheiterten musikwissenschaftlichen Publikationsprojekte in der DDR. Besondere Aufmerksamkeit finden die Tätigkeit der Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung und die Berücksichtigung der Musik des 20. Jahrhunderts in den Lehrveranstaltungen der jeweiligen Institute. Letztere werden – verbunden mit der unterschwellig mitlaufenden Kritik am Überwiegen der älteren Musikgeschichte und der Vernachlässigung der systematischen Musikwissenschaft – unter der Hand zu einem

zentralen Beurteilungskriterium für die einzelnen Institute.

Bei aller Solidität und allen Verdiensten des vorgelegten Bandes bleibt aber zu fragen, ob „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ oder „Vergangenheitspolitik“ die einzigen möglichen Paradigmen für die Erschließung des Gegenstandes sind. Eine Analyse von „Netzwerken“ oder „Seilschaften“ – um einen zentralen Begriff aus der Publizistik nach der deutschen Wiedervereinigung aufzugreifen – bei den Stellenbesetzungen in der Nachkriegszeit (und vor der Einführung durchformalisierter Auswahlverfahren!) hat jedenfalls nur einen begrenzten Erkenntniswert. „Seilschaften“ und „Netzwerke“ gibt es auch heute, und ob sie das Fach in eine sinnvollere Richtung als vor einigen Jahrzehnten lenken, darf mit guten Gründen bezweifelt werden. Die inhaltlichen Erträge der musikwissenschaftlichen Arbeit im Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg stehen in dem vorgelegten Band offenbar nicht zur Diskussion, und der Anschluss an ältere und neuere geisteswissenschaftliche Debatten wird gar nicht erst gesucht. Unter diesen Umständen bekommt dann das Bild des Hegel-Zitats vom Anfang dieser Besprechung noch einen anderen Akzent: Die Abenddämmerung der Musikwissenschaft ist längst vorangeschritten, aber die Eule der Minerva zögert ihren Abflug immer noch hinaus.

(April 2017)

Gerhard Poppe

CLAUS RØLLUM-LARSEN: *Knudåge Riisager. Komponist og skribent. 2 Bde. København: Museum Tusulanums Forlag 2015. 807 S., Abb., Nbsp., 2 CDs. (Danish Humanist Texts and Studies. Band 49.)*

Der 1897 in der damals russischen (heute estnischen) Hafenstadt Port Kunda geborene dänische Komponist Knudåge Riisager gehört in Europa zu den großen Unbekannten – was angesichts der handwerklichen

wie ästhetischen Qualität seiner Werke, deren Verbreitungsgrad vor allem unmittelbar nach dem Krieg und insbesondere Riisagers vielfältiger publizistischer Tätigkeit bemerkenswert ist. Nicht so im heimischen Dänemark: Der polyglotte Riisager genoss in der dänischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts bis über seinen Tod 1974 hinaus großes Ansehen – nicht zuletzt als Mitbegründer und langjähriger Vorsitzender des dänischen Komponistenverbands (zunächst der „Unge Tonekunstneres Selskab“, später für satte 25 Jahre des „Dansk Komponistforening“), vor allem aber aufgrund seiner Haltung: Während der Besatzungszeit gehörte er zu den aufrichtigen Kulturschaffenden Dänemarks, die den allgegenwärtigen deutschen Drangsalierungen mit einer klaren Linie begegneten und nicht müde wurden, an den besonderen Patriotismus der Dänen zu appellieren. Zu seinen Werken gehört unter anderem die Hymne *Mor Danmark* – „Mutter Dänemark“. Nach seiner langen Tätigkeit als Abteilungsleiter am dänischen Finanzministerium ließ er sich schließlich dazu überreden, 1956 die Leitung des Kopenhagener Konservatoriums zu übernehmen – ein Amt, das er als Verwaltungsexperte führte: Er verzichtete darauf, zu lehren, so dass es keine Schülergeneration gibt, die das Erbe Riisagers bewahren konnte.

Bereits von seiner in Kopenhagen, Leipzig und Paris absolvierten Studienzeit an arbeitete Riisager als Konzertkritiker für die unterschiedlichsten dänischen Zeitungen und Zeitschriften, veröffentlichte aber zunehmend auch Artikel grundsätzlicher und programmatischer Natur. Dass seine umfangreichste schriftstellerische Arbeit ausgerechnet eine Monographie zum Firmenjubiläum eines Herstellers von Öfen war – *F. L. Smith & Co. 1882–1922* aus dem Jahr 1921 –, ist nur auf den ersten Blick überraschend, zumal Riisager zunächst (und wie sein Vater) für die dänische Firma gearbeitet hatte.

Claus Røllum-Larsen, Musikbibliothekar an Kopenhagens Det Kongelige Bibliotek,

hat mit seiner großen zweibändigen Monographie zu Riisager ein Standardwerk von besonderem Gewicht – im doppelten Sinn – vorgelegt: Auf insgesamt über 800 Seiten entfaltet er Leben und Werk eines großen Netzwerkers, dessen Kontakte weit über den europäischen Kontinent und darüber hinaus verstreut zu finden sind und dessen Schaffen noch bis heute in der dänischen Musikwelt nachwirkt.

Die Arbeit Røllum-Larsens überzeugt durch seine akribische Aufarbeitung des kulturhistorischen Kontexts, vor allem der zahlreichen journalistischen Arbeiten Riisagers von seiner Studienzeit an; seine Werke erscheinen in kurzen Analysen unter immer wieder anderen Aspekten, mit Hilfe derer der Autor ein polyperspektivisches Bild des Komponisten in seiner Zeit entwickelt. Dabei ist der Zugang zu diesen Kompositionen nicht durch übergeordnete ästhetische Theorien Riisagers verstellt, auch wenn er als Musikschriftsteller immer wieder sehr eigenümliche Stellungnahmen zum Musikleben seiner Zeit, vor allem zu stilistischen Weiterentwicklungen um die Jahrhundertmitte abgab: Die Musik Riisagers ist eher erweitert freitonal, höchstens bi- oder tritonal (so die skurrile Ballettmusik *Etudes* von 1947, die die Fingerübungen Carl Czernys in orchestrierter und ungewöhnlich arrangierter Fassung verarbeitet und das am stärksten verbreitete Werk Riisagers darstellt). Bereits vor seinem Studienaufenthalt in Paris war Riisagers Bevorzugung der französischen Klangsprache etwa Debussys, Ravels oder seines späteren Lehrers Albert Roussel gegenüber der ihm „verdächtig“ erscheinenden deutsch-österreichischen Tradition und ihrer Weiterentwicklungen wie die Musik Schönbergs – die in Kopenhagen regelmäßig aufgeführt wurde – greifbar; dazu kommt sein Interesse am italienischen Futurismus, der sich später etwa in seiner nach einem Flugzeug betitelten Orchesterkomposition *T-DOXC* (1926) niederschlägt. Erst spät, etwa mit der Ballettmusik zu *Fruen fra havet* (1959), probiert Riisager

auch dodekaphone Techniken aus. Tatsächlich liegt auf dem Orchesterwerk (auch den zahlreichen Ballettmusiken) Riisagers das besondere Augenmerk des Autors – zumal der Komponist vor allem als virtuoser Instrumentator berühmt wurde; Røllum-Larsen setzt für seine Ausführungen ungewöhnlich viele, auch großformatige Notenbeispiele ein.

Von besonderem Interesse ist die Arbeit aufgrund der ihr zugrundeliegenden Quellenarbeit; so vermag Røllum-Larsen etwa das nicht unproblematische Bild in der dänischen wie europäischen Presse, das vom Konservatoriumsdirektor Riisager im Kontext des Abgangs seines Komponistenkollegen Per Nørgård an das Schwesterkonservatorium in Aarhus entworfen wurde und nur bedingt der Realität entsprach, zu dokumentieren und zu korrigieren.

Zusätzlich aufgewertet wird die Monographie durch zwei beiliegende CDs, auf denen ein guter Querschnitt der kompositorischen Sprache Riisagers vorliegt – angefangen mit der frühen *Romance* für Violine und Klavier (1914) über die berühmt gewordene Ballettmusik *Slaraffenland* (1936) und die in Riisagers Schaffen omnipräsente Musik für Kinder bis hin zu Riisagers Oper *Susanne* aus dem Jahr 1950, die auf der CD-Beilage mit einer historischen Aufnahme der Uraufführung dokumentiert ist. Damit kann sich jede/r Interessierte auch einen klanglichen Eindruck dieser vielseitigen Persönlichkeit verschaffen, deren Schaffen der (Wieder-)Entdeckung harret.

(Juli 2017)

Birger Petersen

MARTIN ZINGSHEIM: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik*. Wien: Verlag Der Apfel 2015. X, 310 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 21.)

Mit hyperbolischer Ironie – etwa dem Bonmot vom „Yoga am Notenpult“ – kom-

pensierte das deutsche Feuilleton Ende der 1960er Jahre seine Verwunderung über eine Reihe von Kompositionen Karlheinz Stockhausens, die sich unter dem Neologismus der „Intuitiven Musik“ durch ihre extreme spirituelle Überformung im Geist des New Age auszeichnen. Gänzlich ohne den Rekurs auf die rhetorische Figur der *eirōneía* kommt nunmehr eine Monographie aus, die sich Stockhausens intuitiven Werkzyklen *Aus den sieben Tagen* (1968) und *Für kommende Zeiten* (1968–70) aus musikwissenschaftlicher Perspektive widmet. Martin Zingsheim nähert sich mit der gebotenen Distanz insgesamt 32 Einzelkompositionen, die das Musikalische holistisch-esoterisch überfrachten. In der Tat zeichnet sich Stockhausens intuitive Musik weniger durch ihre musikalischen als durch ihre weltanschaulichen Konturen aus. Unter Verzicht auf traditionelle Notation, im Rückgriff auf das geschriebene Wort, kreisen die Partituren implizit um das Nicht-Klingende der „ewigen“ Musik. Die Interpreten sollen mithilfe einer verbalen „Aktionschrift“ (S. 23), die Anleitungen wie die folgende umfasst, in Einklang mit dem Kosmos zu Selbst- und Welterkenntnis gleichermaßen gelangen: „Spiele einen Ton/ Spiele ihn so lange/ bis du spürst/ daß Du aufhören sollst“. Mit der Ansicht, dass eine solche Spielanweisung anstelle von technischen Fertigkeiten eher eine „mentale Disposition“ (S. 66) von den ausübenden Musikern einfordere, führt der Autor die Leser seines Buches ganz nahe an den ideellen (und vielleicht auch ideologischen) Kern von Stockhausens intuitiver Musik heran.

Das zentrale Anliegen der Publikation ist offensichtlich die analytische Erschließung der (kunst-)religiös motivierten Poetologie des Musikalisch-Intuitiven vor dem Hintergrund des Gesamtwerks und der Biographie des Komponisten Stockhausen. Als äußerst gewinnbringend, wenn auch als methodisch riskant, erweist sich dabei die Lesart des Verfassers, die Textkompositionen zugleich als Fortführung von Stockhausens früherem Se-