

wald werden dabei nicht nur als Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk gedeutet, sondern auch als direkte Antworten aufeinander. Sie konstituieren durch ihre Bezugnahme auf gemeinsame kompositorische Merkmale – Sumner Lott nennt außer der Tonart a-Moll noch die prominente Rolle von F-Dur als Nebentonart – einen Kommunikationszusammenhang und eine virtuelle Gemeinschaft fortschrittsorientierter Komponisten, einen „club‘ of musical insiders“ (S. 126). Die analytischen Betrachtungen sollen dabei zeigen, „how composers and publishers used musical style to harness chamber music’s ability to reinforce or create bonds of community“ (S. 144).

Ähnlich verfahren auch die folgenden Kapitel zur programmgebundenen Kammermusik sowie zur Streicherkammermusik von Brahms und Dvořák: Sie kategorisieren die Kompositionen anhand von Stilbegriffen, die zunächst mit Blick auf die soziale Dimension der Musik – ihre Publika und Aufführungsbedingungen – postuliert und sodann in den untersuchten Werken wiedergefunden werden. Das ist nicht nur zirkulär, sondern wirkt auch zunehmend redundant: Nachdem die Stilkategorien einmal etabliert sind, beschränkt sich die Untersuchung weitgehend darauf, die Werke ihnen jeweils zuzuweisen. Diskutierbare Einsichten im Detail sind dabei jedoch nicht ausgeschlossen. So ergibt sich für Brahms’ Œuvre in der gewählten Perspektive eine Dreiteilung mit den beiden Sextetten als einer „first maturity“ (S. 176), die dem melodieorientierten Stil häuslich intendierter Kammermusik folgt, den Quartetten op. 51 als kompositorisch komplexe, an eine musikalisch-intellektuelle Elite gerichtete Beiträge zum Gattungsdiskurs, und den Quintetten als Antwort auf die Neudeutsche Schule, namentlich auf das Quintett Anton Bruckners (op. 88), bzw. als Abschiedswerk (op. 111) in einer bewussten „collection of stylistic souvenirs“ (S. 175). Für den Zusammenhang von op. 88 mit Bruckners Streichquintett (S. 203) hätte man

allerdings gerne belastbare Argumente gelesen, ebenso für den Bezug des c-Moll-Quartetts op. 51,1 zu Bachs Chaconne für Violine solo, der sich einzig an der Ähnlichkeit einer Begleitfigur (Vl. 1, T. 24ff.) festmacht, an den aber weitreichende Interpretationen geknüpft werden (S. 196–199).

Sumner Lott beruft sich zu Beginn auf den Politologen Benedict Anderson und den von ihm geprägten Begriff der „imagined communities“ (S. 9, auch eine Auseinandersetzung mit William Webers älterem Konzept der „taste publics“ wäre hier denkbar gewesen). Dessen Potential für sozial- und rezeptionshistorische Fragestellungen zur Musik bleibt allerdings noch weiter zu erkunden; in der vorliegenden Studie dominiert einstweilen das Interesse an der Musik und an einem teils recht unbekanntem Repertoire.

(Oktober 2017)

Markus Bögemann

*INA KNOTH: Paul Hindemiths Kompositionsprozess „Die Harmonie der Welt“: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. Mainz u. a.: Schott Music 2016. 480 S., Nbsp. (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt. Band 14.)*

Will man bei Hindemiths *Die Harmonie der Welt* über Lebensstationen des Astronomen, Mathematikers und Theologen Johannes Kepler sprechen, stolpert man (wie bei *Mathis der Maler*) über die Koexistenz titelgleicher Oper und Symphonie. Als Oper blieb sie ungedruckt: „auf eine Anfrage [...] für einen Druck reagierte [d]er [Komponist] 1962 ablehnend, da er zunächst noch auf eine weitere Aufführung als Anlass für eine erneute Umgestaltung warten wollte“ (S. 2). Gefragt nach den Unterschieden der (verhalten aufgenommenen) Uraufführung 1957 und einer veränderten Inszenierung (mit positiverer Resonanz) entgegnete Hindemith: „Eine solche Frage kann nur aufkommen, wenn man den vor Wagner kaum

gekannten Begriff der unveränderlichen Einmaligkeit einer Opernpartitur gelten läßt. [...] Ich gehöre gerne zu jener unentwegten Schar von Änderern, die von Monteverdi über Mozart und Beethoven zu Verdi reicht“ (S. 28).

In ihrer Unabgeschlossenheit und Relativität neben anderen rekonstruierbaren Prozessstufen sind beide Ausformungen „nur“ Brechungen entlang des jahrzehntelangen Kompositions-, Recherche-, Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionsprozesses innerhalb eines umfassenden kulturgeschichtlichen Zusammenhangs: „Allein für die Zeit vor der Uraufführung“ kann Knoth „sieben verschiedene Opern-Prozesszustände [...] mit zahlreichen Varianten und Korrekturschichten“ ausmachen (S. 3). Der nach vielen Faktoren offene Prozess ist zugleich Untersuchungs- wie methodischer Bewährungsgegenstand: „Dass nicht der Kompositionsprozess von der *Harmonie der Welt*, sondern der Kompositionsprozess *Die Harmonie der Welt* ihr Gegenstand ist“, begründet sich, indem „weniger ein ‚Weg zur Wahrheit‘ als vielmehr der Prozess verschiedener, genauso vorübergehender wie von multiplen Faktoren bestimmter ‚Wahrheits‘formulierungen des Komponisten [...] entscheidend waren“ (S. 1).

Eine solche Prozessorientierung bewegt sich im hochkonjunkturellen Feld, das sich um genetische und Phasierungsfragen kümmert und durch Ordnung von Quellenmaterial nach Blicken in kompositorische „Werkstätten“ trachtet. So könnte die Studie als Vorarbeit zu einer digitalen Edition dienen. In Zeiten eines stetig dekonstruierten Werkbegriffs, stetiger Semiose-Prozesse und Unmöglichkeitseingeständnissen normativer Bedeutungsattributionen – hinzukommen die Unwägbarkeiten einer Oper, die sich immer erst in der Situiertheit aktueller Inszenierung erfüllt –, dazu bei einem in Nachlassmaterialien verstreuten Prozess (anstatt eines Werkes), ist ein solcher Musik- und Kulturwissenschaft „als anachronistische Schein-

Alternativen“ (S. 8) betrachtender Ansatz naheliegend und entspricht der Höhe diskursanalytischen Problembewusstseins.

Da Hindemith eine von Vorurteilen und Verdikten geprägte Rezeption erfuhr, will Knoth „einen Neustart der wissenschaftlichen Rezeption der *Harmonie der Welt* wagen“ und sich „auf den Prozess der Komposition, den dynamischen Ablauf der Gestaltung mit seinen Veränderungen und Verlagerungen einlasse[n]“ (S. 19). Das mutige Wagnis mutet jedoch zugleich etwas tautologisch und willfährig an, denn die vielen Variablen des poststrukturalistischen Ansatzes erweisen sich schließlich als günstig, da sie zu verschiedenen methodischen „Gemachtheiten“ berechtigen und mit der Verortung im Raum „objektiver Wertungslosigkeit“ in Kauf nehmen, selbst relativ zu sein. „Ausweglosigkeit“ (Aporie) als erkenntnistheoretische Grenze, die systematisch zu verschieben Wissenschaft jahrhundertlang herausforderte, wird (uneingestanden) zum neuen „Ausweg“: Das Aporetische lockt an allen Fronten und eignet sich zu nivellierenden Formeln: „Von Quellen zu sprechen, heißt von Lücken zu sprechen. Von Überlieferung zu sprechen, heißt von lückenhafter Überlieferung zu sprechen. Von Erinnerung zu sprechen, heißt von Vergessen zu sprechen“ (zitiert nach Bernhard Fetz 2009; S. 34). Auf Niederschriften ist nur beschränkt Verlass, da diese nicht Teil des (genuin gedanklichen) Kompositionsprozesses, sondern in ihrer Reflektiertheit bereits mittelbare Folge sind. Als Fluchtpunkt dieser kardinalen Ambivalenzen dient Andreas Reckwitz’ „bedeutungsorientierte Kontingenzperspektive“, die hier erstmals auf einen jahrzehntelangen Kompositionsprozess angewendet wird: „Indem die Abhängigkeit der Praktiken von historisch- und lokal-spezifischen Wissensordnungen herausgearbeitet wird, wird die Kontingenz dieser Praktiken, ihre Nicht-Notwendigkeit und Historizität demonstriert“ (S. 10). So ist die Studie ein analoger Prozess, der die Kontingenz-Proble-

matik raffiniert gegen sich wendet, indem deren Sichtbarmachung zum (willkommenen) summarischen Ziel erhoben wird.

Sein Potential erweist das theoretisch oft nur ex negativo absteckbare Hybrid „Kompositionsprozess“ in der verdienstvollen erstmaligen systematischen Erschließung und gründlichen Aufarbeitung des Quellenmaterials. Unter verschiedensten Fragestellungen vermag der Ansatz die (vor allem aus dem Frankfurter Nachlass, daneben aus Hindemiths Privatbibliothek im schweizerischen Blonay stammenden) Quellen zum „Sprechen“ zu bringen und ihnen plastische Einblicke in Denken, Arbeitsmethodik, Motivation und Geschichtsbewusstsein zu entlocken; zudem Hindemiths instruktiv-pädagogische wie saloppe Untiefen besitzende Sprache kritisch zu durchleuchten. Abschließend stellt sich der Prozess als Ineinandergreifen „von Kontingenz und Ironie“ dar, als stetig reaktualisierte Lösungssuche jenes Basisproblems, das eigentlich „Die Disharmonie der ‚Welt‘“ (S. 299) lauten müsste: „Dabei nutzte Hindemith immer wieder verschiedene Auffassungen sowohl von Religion als auch von Wissenschaft als Orientierungsmaximen der Figuren bei ihrer Suche nach Sicherheit bzw. ‚Harmonie‘ innerhalb ihrer krisendurchwachsenen ‚Realität‘“ (S. 300).

Ausgeklammert bzw. auf den Anhang verwiesen bleibt der Notentext; ausgespart auch das Thema „Welt“ und der Problemdiskurs „Weltanschauungsmusik“, den Hermann Danuser herausgearbeitet hat und in besagter Oper enden sieht. Dass das Material nur auf eine Bestimmung für die zu Hindemiths Zeit schwergängige Gattung Oper hin diskutiert wird, obwohl bühnenorientierte und performative Ansätze theaterwissenschaftlicher Provenienz aus Gründen der Inkompatibilität mit dem Primäranliegen der Quellenaufarbeitung ausgeklammert werden, wirft die Frage auf, ob nicht die symphonische Kanalisierung (vergleichend) einzubeziehen wäre – schließlich ging diese Oper aus der Symphonie hervor. Auch hätte der Kontingenz-Zirkel

einmal verlassen werden können, um zu fragen, ob Hindemiths „Projekt“ (samt eigentümlicher Prozessdynamik) bereits auf jenen Typus vorverweist, den das konstitutiv unabgeschlossene, ebenfalls jahrzehntelange Projekt über Hölderlins (seinerseits fragmentarischen und um die verlorene Einheit der Welt kreisenden) *Hyperion* von Bruno Maderna repräsentiert – ist doch das Nichtfertig-Werden, was schon angesichts der Dimensionen des Themas (Welt) besonnener als die Alternative anmutet, hier schlicht mit den genuinen Offenheiten der Oper erklärt, modernetypisch und darin potentiell geeignet, Hindemiths abgeurteilter Musik einen revidierten Platz im 20. Jahrhundert zuzuweisen.

(Oktober 2017)

Philipp Heitmann

*The Oxford Handbook of the British Musical.* Hrsg. von Robert GORDON und Olaf JUBIN. New York: Oxford University Press 2016. XVIII, 754 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die seit siebzehn Jahren bestehende Sammelbandreihe des *Oxford Handbook* umfasst ein breites Spektrum wissenschaftlicher Teildisziplinen, von angewandter Mathematik über Medizinethik bis hin zu Kriminologie. Seit dem Jahr 2008 sind im Bereich der Musik- und Tanzwissenschaften über vierzig Bände erschienen. In jüngster Zeit trat dabei das Thema „Musical“ verstärkt in den Fokus: Einerseits wurden in den letzten vier Jahren schwerpunkthaft das *Handbook of the American Musical* (2013) und das *Handbook of Sondheim Studies* (2014) veröffentlicht. Andererseits konzentrierten sich einzelne Beiträge auf das populäre Musiktheater – so verfasste etwa Kathaleen Boche einen Aufsatz über das abendländische Musical während des Kalten Krieges in *Dance and the Popular Screen* (2017). Die vorliegende Publikation über das britische Musical ergänzt als dritter eigenständiger Band diesen Themenbereich und verdeutlicht exemplarisch die erfreuliche