

die 2010 von Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf publizistisch geführt wurde (S. 182) – verweist, vermag im Zusammenhang mit ihrer Fragestellung zu überzeugen. Die These von der „Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur“ (S. 55ff.) hingegen leuchtet zwar zunächst ein, könnte aber durch eine noch zu schreibende Skandalgeschichte der sozialistischen Staaten während des Kalten Krieges widerlegt (oder zumindest differenziert) werden.

Mit Blick auf eine Studie, die, wie die vorliegende, im Dienste neuer Perspektiven disziplinäre Grenzbereiche beschreitet, den verbreiteten Impuls einzelner Fächer zur Besitzstandswahrung also auf erfrischende Weise ignoriert, sind die folgenden Anmerkungen Marginalien: Dass, wie Schürmer bemerkt, zentrale Anliegen der Neuen Musik in „Schock und Provokation, Subversion und Innovation, Dogma und Absolutismus“ (S. 21) bestehen, kann derart pauschal wohl kaum so stehenbleiben und bedient eher die üblichen Klischees. Auch, dass sich die „Isolation der Neuen Musik von der Kulturindustrie“ erst nach 1945 vollzogen habe (S. 29), deutet auf ein Missverständnis. Die Hinweise zur *Ars Nova* (S. 32), die Datierung von Johann Sebastian Bachs Kontrapunktik (S. 32) oder der Einführung der Notenschrift (S. 151) wären im Rahmen einer Zweitauflage zu korrigieren. Und nicht erst nach 1913 wurde der „Fortschrittsgedanke“ (S. 71) musikgeschichtlich relevant. Doch auch an die Kultur- und Medienwissenschaftlerin ist die Frage zu richten, ob audiovisuelle Medien „durch ihre Technik der identischen Aufzeichnung und Wiedergabe“ tatsächlich, wie Schürmer notiert, „originäre und authentische Spuren“ transportieren (S. 12). Die Ausführungen zum „enfant terrible“ (S. 104) Johannes Kreidler schließlich geben lediglich das publizistisch gespiegelte Bild wieder; dass etwa die Aufsehen erregende Aktion während des Eröffnungskonzerts der Donaueschinger Musiktage 2012 im

Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik geschah, wird an keiner Stelle erwähnt.

Dies sind, wie gesagt, im Rahmen einer wichtigen und erkenntnisreichen Untersuchung nur Randbemerkungen. Mitunter erinnert die Studie daran, dass die Balance zwischen allgemeinverständlich-journalistischer und Wissenschaftssprache stets eine Gratwanderung ist – Anlass für die Musik- und Kulturwissenschaften, sich noch einmal grundsätzliche Gedanken über die potentielle Leserschaft und ein entsprechend geeignetes Sprachniveau zu machen. Ein sorgfältiges Lektorat seitens des Verlages wäre schön gewesen; dass Stockhausens siebenteiliger Opern-Zyklus *LICHT* zwischen 1077 und 2003 entstanden sein soll (S. 236), birgt aber vielleicht eine tiefere Wahrheit.

(März 2018)

Nina Noeske

*Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik. Hrsg. von Andreas MEYER und Christina RICHTER-IBÁÑEZ. Mainz: Schott Music 2016. 200 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)*

Die Bandbreite des Kongresses „Lost & Found“, der im Juni 2014 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst stattfand, wird in der vorliegenden Publikation nur angeschnitten, da sie sich auf die Vorträge des darin implementierten Symposiums über „Stimme – Musik – Szene“ fokussiert. Dennoch zeigt sich an mehreren Stellen, wie dieses mit diversen Performances, Meisterkursen, Workshops, öffentlichen Gesprächen und dem Festival „Der Sommer in Stuttgart“ eng verwoben war. „Lost & Found“ sollte darauf verweisen, wie die Oper einerseits bereits als totgesagt galt und sich andererseits zugleich zahlreiche musiktheatrale Spielarten sowie Szenen in medialen Zwischenräumen herausbildeten. Demnach eröffnet der Band mit einer Diskussion des Begriffes „neues Musiktheater“,

der nachfolgend bewusst offen gefasst wird für „alle Formen des Zusammenspiels von musikalischen und szenischen Elementen“ (S. 13), statt ihn als Abgrenzung zum traditionellen Opernbetrieb aufzufassen. Die einzelnen Beiträge legen folglich ihren Fokus je auf unterschiedliche Phänomene des zeitgenössischen Musiktheaters, ohne hierbei die Bezüge zu traditionellen Gattungen außer Acht zu lassen. So schlägt etwa Andreas Meyer den Bogen zum romantischen Klavierlied, indem er auf die implizite Szenerie von Liedzyklen verweist (S. 76f.), greift Jörn Peter Hiekel unter anderem auf Schuberts *Fierrabras* zurück, um aufzuzeigen, dass die „Verflüssigung von Grenzen und die Durchmischung von Darstellungsebenen“ (S. 13) keineswegs erst ein Phänomen der postdramatischen Bühne ist, oder untersucht Christa Brüstle die Veränderungen im Ritual des Konzertes und deren Inszenierung im 20. Jahrhundert.

Dergestalt versammelt das Buch – analog zum Kongress – bewusst facettenreiche Ansatzpunkte durch unterschiedliche Fragestellungen, heterogene Untersuchungsgegenstände und gegensätzliche methodische Herangehensweisen. Es ist sehr zu begrüßen, dass in diesem Band neben Musik- und Theaterwissenschaftlerinnen auch Medien- und Literaturwissenschaftlerinnen, Komponisten sowie professionelle Musiker zu Wort kommen und hier divergierende Standpunkte vereint werden, ohne zu werten oder die dadurch entstehenden Spannungen zu glätten. Vielmehr wird dadurch nochmals verdeutlicht, dass es „das aktuelle Musiktheater“ als Gattung nicht gibt, sondern dass es bewusst als ein „fallweise sehr verschieden motiviertes Phänomen an der Schnittstelle von Musik und Szene“ (S. 7) aufgefasst wird. Um dies zusammenzufassen und zu gliedern, dienen drei Leitgedanken, die bereits aus dem Titel ersichtlich werden. Erwähnt wurden bereits die Diskussionen über die Begrifflichkeit und Breite eines „Neuen Musiktheaters“, die Gattungsgrenzen auflösen

möchten und dadurch zugleich eine Vielzahl an weiter differenzierten Termini für die musikalischen Szenen, über das „instrumentale Theater“ (Mauricio Kagel) und die Performance, über Ritual, Revue zum composed theatre oder der inszenierten Musik führen. „Inszenierte Musik“ wird als „jedwede Musik, die Szenisches impliziert oder durch die szenische Realisation wesentlich gewinnt“, verstanden, also „Musik nicht so sehr von der Komposition, sondern als Performance“ (S. 8).

Folglich treten die Übergänge der Medien in den Fokus, womit das Augenmerk – im Gegensatz zur Idee des Gesamtkunstwerks – nicht auf die Verschmelzung der miteinander interagierenden Künste gelegt wird, sondern auf die Heterogenität. Schließlich wird unter dem Begriff des „Übergangs“ auch die Autorschaft hinterfragt und sich für eine engere Teamarbeit, etwa zwischen Komponistin, Regisseurin und Interpretinnen, ausgesprochen (S. 188). Zugleich können bereits Bestrebungen zu einer Art „Meta-Musiktheater“, etwa in den Werken von Ruedi Häusermann, ausgemacht werden (S. 170). Leo Dick untersucht, wie beispielsweise dessen *Vielzahl leiser Pfliffe. Umwege zum Konzert* (2012) „als Labor zur experimentellen Erforschung und Aufarbeitung der Bedingungen musikalischen Theaters“ aufgefasst werden kann (ebd.). Aus dessen Sicht sollte „komponiertes Theater [...] ein heterogenes und in sich widersprüchliches ‚Gesamtkunstwerk‘ im Übergangsbereich zwischen Revue und Ritus“ sein (S. 179). Derartige Ansätze spiegeln sich häufig bereits in den Textgrundlagen des „neuen Musiktheaters“ wider, wenn diese intertextuelle Geflechte ohne lineare Handlungen oder Dialoge darstellen, die collageartig auf der Materialität der Sprache fußen. Ähnlich zum postdramatischen Theater tritt die logische Handlungsführung „zugunsten von Körperlichkeit, Emotion, expressiver Gestik, Rhythmus und Musikalität der Sprache“ zurück (S. 85). Somit wird häufig auch das „Vertonen“ von Litera-

tur, etwa von Heinz Holliger oder Mauricio Kagel, abgelehnt, „weil jene dabei nur verlieren kann“ (S. 142); gleichzeitig beginnt man, die sich immer stärker herausbildende „Vokalakrobatik“ kritisch zu betrachten (S. 133), weswegen das Interesse an „natürlichen“ Stimm-Biographien wieder zunimmt. Hierzu wird Heiner Goebbels' Kritik an den akademisch ausgebildeten Sängern, mit ihrem „normierten“, „unpersönlichen“ schönen Ton (S. 34), anhand unterschiedlicher Fallbeispiele von David Roesner diskutiert und teils entkräftet. Gerade ein Beispiel, wie die Unverwechselbarkeit – trotz ihrer extremen Wandelbarkeit – von Björks Stimme, die entgegen eines Mainstreams eine enorme Popularität gewinnen konnte, kann hier weiterhin als Gegenargument dienen. Sonja Dierks untersucht die „inszenierte Intimität“ der Sängerin, bei deren Auftritten die Stimme selbst einer Performance unterzogen wird (S. 157/167). Die Differenzierungsmöglichkeiten der menschlichen Stimme werden auch in Musiktheaterwerken wie etwa Kagels *Aus Deutschland* (1977–80) vorgeführt, wenn diverse Nuancen zwischen Sprechen und Singen gefordert sind, wie die Herausgeberin in ihrem Beitrag „Mediensprünge und Übergänge“ darstellt. Hierin wird deutlich, wie das „Schwellenphänomen“ Stimme nahtlos von experimentellen Ansätzen zu einem durchaus „lyrischen Musiktheater“ überzuleiten vermag. Andreas Meyer zeigt unter diesem Begriff auf, wie Elemente des postdramatischen und des imaginären Theaters in der „musikalischen Lyrik“ vereinbar sind (S. 81ff.). Dass Literatur beständig bereits an der Grenze zum Szenischen angesiedelt ist, wird auch in Britta Herrmanns Beitrag über John Cages Lecture-Performances deutlich, in dem sie herausarbeitet, in welchem Verhältnis sich die Neue Musik zur Schrift – „als Schauplatz der Inszenierung“ (S. 92) – verhält. Es wird untersucht, welche Impulse und Gegenimpulse auf Literatur, Musik und Performance-Konzepte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein-

wirkten. Einerseits wird im *composed theatre* implizite Musikalität ins (Sprech-)Theater integriert (vgl. S. 9), andererseits werden beispielsweise bei Cage Schrift und Sprache „in ihrer Materialität zum Gegenstand einer Aufführung“ (S. 95). Zugleich werden damit die Rituale des Konzert-/Theaterbesuchs aus kritischer Perspektive betrachtet und in den Werken gespiegelt oder ironisch gebrochen (vgl. S. 49ff.). Dabei werden nicht nur Aktionen des traditionellen Bühnengeschehens inszeniert hervorgehoben, sondern weitere Rituale und Zeremonien ausgestellt. So weist Arne Stollberg etwa „Strukturen des Rituals“ in den Instrumentalkompositionen bei englischen Komponisten des 20. Jahrhunderts nach, wobei festzuhalten ist, dass es sich bei den dargestellten musikalischen Zeremonien wiederum eher um „portraits of rituals“ (129f.) handelt. Schließlich zeigt der Band auch, wie Goebbels' zitierte Kritik bereits konstruktiv aufgenommen wurde, wenn in der Hochschulausbildung der Gesang nicht mehr nur „als Hervorbringen von Tönen und Klängen“ aufgefasst wird, sondern zunehmend die darstellerische Präsenz sowie die Individualität der Interpretinnen in den Fokus gerückt werden (S. 188). Komponisten wiederum schneiden den Musikerinnen und Darstellerinnen ihre Partien auf den Leib und stellen das „Musizieren als theatrale Handlung“ aus, auch um daraus neues narratives Potential zu generieren (S. 38).

Da die meisten besprochenen Werke in Hinblick auf eine avantgardistisch ausgerichtete Ästhetik gewählt wurden, ist es zu begrüßen, dass diese am Ende nochmals eingeordnet werden, um nicht einen falschen Eindruck von der aktuellen Theaterszene zu erwecken: Denn die Fallbeispiele stehen keineswegs für alltägliche Produktionen, bei denen sich Innovationsbemühungen häufig bereits am vorhandenen Apparat abarbeiten müssen (S. 182) und mit derart vielen Herausforderungen konfrontiert werden, dass das eigentliche Potential selten voll ausgeschöpft werden kann. Im Gegensatz zum

Repertoire-Theater haben sich in der freien Szene jedoch Nischen eröffnet, die sich durchaus erfolgreich behaupten können und Einfluss auch auf die „großen“ Häuser ausüben. So schließt der Band mit dem Appell, die Heterogenität zu fördern und auch kulturpolitisch „die freie Szene neben dem klassischen und institutionalisierten Betrieb als gleichwertig anzusehen und entsprechend finanziell zu fördern“ (S. 189) sowie den ständigen Wandel als Chance anzusehen, sich neuen Wegen und Übergängen zu verschreiben.

(Januar 2018) Florian Henri Besthorn

*Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der Neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ unter Mitarbeit von Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2016. X, 331 S., Abb., Nbsp., Tab., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 3.)*

Der von Dieter Torkewitz – Komponist und langjähriger Professor für Musiktheorie in Essen – herausgegebene Band *Zwischen Bearbeitung und Recycling* ist im Kontext eines interdisziplinären und spartenübergreifenden Projektes entstanden, das von 2009 bis 2011 in Wien stattfand und in dem „künstlerische Praxis mit wissenschaftlicher Reflexion“ (S. IX) verbunden werden sollte. Teil des Projekts war ein internationaler Kongress, deren Beiträge der Sammelband wiedergibt. Die Autorinnen und Autoren entstammen einem weiten Spektrum, das die Musikwissenschaft und -theorie ebenso umfasst wie künstlerische Fächer, Philosophie und angrenzende Fachrichtungen. So wird das Kongressthema aus verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet, und der Leser wird facettenreich mit der gegenwärtigen Auseinandersetzung „postmoderner“ musikalischer Praktiken und Werke konfrontiert. Dass

hierbei nicht der Eindruck eines beliebigen Sammelsuriums disparater Stimmen und Einzelmeinungen entsteht, dürfte Folge der Autorenauswahl sein, von denen viele entweder selbst aus der Szene der neuen Musik stammen oder aber aus deren Binnenperspektive auf die Musik der Gegenwart blicken.

Die schiere Materialfülle gestattet nur einen cursorischen Einblick in einige Themen: Zunächst stehen einzelne Komponisten und deren Werke im Fokus. Der Praxis der Bearbeitung widmen sich Torkewitz mit einem Beitrag über Alban Bergs Schumann-Variationen für Streichquartett, in denen Material aus den *Davidsbündlertänzen* op. 6 verarbeitet wird, sowie Hans Winking, der Anton Bruckners Siebte Symphonie für Kammerensemble in der Fassung von Hanns Eisler, Erwin Stein und Karl Rankl in den Blick nimmt. Elisabeth Haas, unter deren Mitarbeit der Sammelband entstand, widmet sich in zwei Beiträgen über György Kurtág zum einen der „Werktranskription und -transformation“ sowie „Aspekten des Fremdbezugs“ (S. 81); zum anderen deutet sie seine Musik als „Bekenntnismusik“, als „Ausdruck seiner Weltanschauung“ (S. 95). Der Komponist Karlheinz Essl bespricht sein eigenes Stück *Gold.Berg.Werk*. In ihm interpretiert er die Bach'schen *Goldberg-Variationen* mit Streichtrio und Live-Elektronik, deren „Variationsgedanken“ er „auf den Bereich des Klanges übertragen“ will (S. 165). Maximilian Ebert widmet sich György Ligetis *Atmosphères*, an denen er eine „analytisch-hermeneutische Herangehensweise“ erprobt, in der er das von Wolfgang Welsch „dargelegte dialektische Verhältnis von Ästhetik und Anästhetik [...] als eine sinnvoll kongruierende Situation fruchtbar“ zu machen sucht (S. 111). Jörn Peter Hiekel geht diversen Ansätzen der Beethovenrezeption in der neuen Musik nach, in der es oft darum ginge, die in Beethovens „Musik enthaltenen Botschaften und deren Relevanz für die politische Gegenwart gleichsam zu überprüfen“