

Schröder-Devrient für Robert Schumanns *Dichterliebe* konzentriert), bei dem die Autorin den entkörperlichten „Klang der Stimme“ als „Träger der Seelensprache“ für das Wesentliche hält.

Ein zweiter Teil rundet den Band mit einer Reihe durch Mösch klug geführter Interviews mit Komponistinnen und Komponisten ab (John Adams, Chaya Czernowin, Peter Eötvös, Beat Furrer, Hölszky, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Miroslav Srnka, Jörg Widmann), in denen naturgemäß das im Bandtitel angesprochene „Komponieren für Stimme“ als Problem aus der kreativen Perspektive nach allen Regeln der Kunst beleuchtet wird. Insgesamt also erhält man auf den knapp 400 Seiten ein repräsentatives Spektrum an Gesichtspunkten zu dieser sehr besonderen und selten so explizit untersuchten schöpferischen Herausforderung, die übrigens vom Herausgeber in einem kurzen Vorwort in modellhafter Verdichtung auf neuere und neueste musikwissenschaftliche Analyse- und Theoriemodelle bezogen wird.

Das vorzügliche Buch hätte es allerdings verdient, unter einem passenderen Titel und mit einer adäquateren Gattungsbezeichnung in die Welt zu segeln. Beide sind so unnötig wie ungewollt reduktiv. Weder beschränkt sich das Ganze nämlich auf den Aspekt eines „Komponierens für Stimme“, noch ist es im Wortsinne ein „Handbuch“. Auf wohlthuende Weise fehlt ihm vielmehr der trockene Charakter eines Nachschlagewerks, auch will es kein selektiv zu benutzendes Kompendium sein. Vielmehr bietet es unter einer Fülle von Perspektiven chronologisch geordnete Bausteine zu einer umfassenden historischen Phänomenologie der Stimme, und dies keineswegs nur unter dem Aspekt der Komposition, sondern auch und vor allem dem der Interpretation, der Ästhetik, der Distribution, der Pädagogik und der Rezeption. Allerdings leistet es das – dies ist eine Einschränkung, die auch nicht durch die

entsprechende *captatio benevolentiae* des Vorworts (S. 8) behoben wird – vorwiegend für den Gesang auf dem Musiktheater, und auch hier nur für den solistischen: Das Ensemble (oft zwar wenigstens angeschnitten) und das Kunstlied (nur in einem einzigen, und dort zudem extrem eng fokussierten Beitrag thematisiert) fehlen ebenso wie der Umgang mit der Stimme in allen Gattungen jenseits der Bühne (die nur in wenigen der letzten Beiträge wenigstens kurz gestreift werden). Das ist überhaupt nicht schlimm, denn das Buch leistet in dem, was es wirklich unternimmt, mehr als genug; es hätte aber im Titel signalisiert werden können. Nichtsdestotrotz gehört es unbedingt in die Bibliothek (oder wenigstens in die Hand) aller Musikliebhaber, Musikstudenten, Musikwissenschaftler und Musiker – und zwar nicht nur exklusiv in die aller an diesen Gegenständen ohnehin schon interessierten Menschen, denn in solche wird es aufgrund seiner Qualität mühelos auch all die anderen, die bedauernswerten, nicht von vornherein Stimm- und Musiktheater-Affinen verwandeln.

(April 2018)

Hans-Joachim Hinrichsen

KATRIN BECK: *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 449 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Clytus Gottwald – sein „Damaskuserlebnis“ war die Aufführung der *Cinq Rechants* Olivier Messiaens durch das Pariser Vokalensemble Marcel Couraud 1952 in Stuttgart – gehört gleichermaßen zu den künstlerisch potenten wie wortmächtigen Befürwortern einer Verbindung von Gottesdienst und musikalischer Avantgarde, die er während seiner Tätigkeit als Kantor der Paulusgemeinde in Stuttgart mit den sogenannten „informellen Gottesdiensten“ (wobei – ausgehend von Theodor W. Adornos Text *Vers*

*une Musique informelle* – „informell“ so viel wie „ohne Schema“ bedeutet) zu realisieren suchte. Insofern ist der Titel der hier zu besprechenden Studie vielleicht doch zu vorsichtig, geht es doch nicht nur um Neue Musik, deren konzertanter Aufführung ein Kirchenraum dient, sondern schlussendlich auch um die Einbindung der Avantgarde in die dem Raum ureigene Funktion, nämlich um die Integration in eine kultische Handlung. Tatsächlich wurde innerhalb der „Informellen Gottesdienste“ „die modernste Musik ihrer Zeit *gottesdienstliche* Musik“ (S. 11). Die Analyse dieser Gottesdienste einschließlich der Darstellung der entsprechenden Vorarbeiten sowie die Auseinandersetzung mit Mauricio Kagels Film *Hallelujah* in der Pauluskirche stehen im Mittelpunkt der Untersuchung Katrin Becks, die gleichzeitig verschiedene weitere Kontexte berücksichtigt. Gar nicht hoch genug eingeschätzt werden können in diesem Zusammenhang die persönlichen Kontakte der Autorin zu Clytus Gottwald selbst ebenso wie zum inzwischen verstorbenen Gerd Zacher, ermöglichten sie doch tiefgehende Einblicke in biographische Details (zu nennen wären z. B. Gottwalds Verhältnis zu Kurt Thomas und seine kämpferische Auseinandersetzung mit der Nähe der deutschen Musikwissenschaft zur NS-Ideologie), vor allem aber in Vorgeschichte, Planungen und Abläufe der „Informellen Gottesdienste“. Die Studie nimmt ihren Ausgang von der Beschreibung der politisch-gesellschaftlichen Situation der jungen Bundesrepublik. Die Berücksichtigung dieses Aspekts dürfte weniger – diese kleine Anmerkung sei hier gestattet – durch erkenntnisleitendes Interesse motiviert als der von Qualifikationsarbeiten geforderten Interdisziplinarität geschuldet sein, zumal zwangsläufig lediglich allgemein bekannte Gegebenheiten dargestellt werden. Eine breite Entfaltung erfährt die kenntnisreiche Darstellung der weiter verzweigten Entwicklungen der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland, ausgehend von der sogenann-

ten „Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“ in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und ihrer Protagonisten wie Oskar Söhngen (mit dem Gottwald eine heftige, in Becks Buch nachgezeichnete Kontroverse führt), Walter Blankenburg und Walter Kiefer. Die sowohl in der evangelischen wie in der katholischen Kirche zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden kirchenmusikalischen Reformbewegungen repräsentieren durchaus eine von Hermann Danuser so genannte „mittlere Musik“, die zwischen einem mit kunstreligiösem Anspruch verbundenen Autonomieprinzip auf der einen und Trivialmusik auf der anderen Seite, auf der Ebene des Materialstands aber auch zwischen „fortschrittlicher“ Atonalität und Tonalität steht. Mit zahlreichen Quellenhinweisen belegt, zeigt Beck, dass die bis auf den heutigen Tag sowohl in den protestantischen Kirchen als auch in der katholischen Kirche geforderte „Fasslichkeit der Musik“ als Grundbedingung für die „Mitwirkung aller“ Gemeindemitglieder den radikalen Widerspruch Gottwalds und seines kürzlich verstorbenen Mitkämpfers Dieter Schnebel evozierte. „Musik dieser Art“ ist für Gottwald „untragbar“, weil sie gleichermaßen wie der Gottesdienst, für den sie gedacht ist, „Herrschaftssysteme“ (S. 129) symbolisiert. Wenn eine solche Haltung ganz ohne Zweifel auch Respekt verdient – dies umso mehr, als das Populäre in der Kirchenmusik heute immer mehr dominiert und allenthalben als (fragwürdiges) Allheilmittel im Kampf gegen den Bedeutungsverlust der Kirchen betrachtet wird –, hätte man sich an dieser Stelle vielleicht eine größere Distanz der Autorin zum Untersuchungsgegenstand und eine kritischere Auseinandersetzung mit dem von Gottwald benutzten Vokabular gewünscht, bedeutet Funktionalität im Kontext von Kirchenmusik, jenseits aller verbalen Aufrüstung innerhalb der einschlägigen Diskussionen, doch schlicht und einfach Liturgietauglichkeit, für die es zwei wichtige Kriterien gibt, nämlich eine musikalische

Faktor, die von musikalischen Laien realisierbar sein sollte und von den Gottesdienstbesuchern verstanden werden kann. Dass hinter einem solchermaßen formulierten Plädoyer für die Beibehaltung des kommunikativen Charakters von Musik sich nicht zwangsläufig reaktionäres Bewusstsein und erst recht keine Nähe zum Nationalsozialismus (vgl. S. 50ff.) verbergen müssen – trotz so mancher Verstrickung einiger kirchenmusikalischer Akteure –, dafür mag Theodor W. Adorno als unverdächtiger Gewährsmann dienen, diagnostizierte er doch, sogar den professionellen Hörer im Blick, hinsichtlich des Serialismus: „Die totale Determination berührt sich insofern mit dem Zufall, als die durchkonstruierte Musik dem Subjekt als ein so Fremdes und Inkommensurables gegenübertritt wie Zufallereignisse.“ („Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in: ders., *Musikalische Schriften V* [= ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann], Frankfurt a. M. 1984, S. 138.) An dieser Stelle wird, wie ich meine, erkennbar, dass für eine sachlich angemessene Diskussion des Problemfeldes „Kirche und Avantgarde“ bzw. „Kirche und usuelle Musik“ die Unterscheidung von „sakraler“, „geistlicher“ und „spiritueller“ Musik, auf die Beck bewusst verzichtet (S. 28), vielleicht doch hätte hilfreich sein können.

Einen weiteren Schwerpunkt des Buches bildet die Auseinandersetzung mit Kagels Film *Hallelujah*, in welchem drei seiner Kompositionen Verwendung finden, die exemplarisch für Kagels erweiterten Musikbegriff stehen und eingehender besprochen werden, nämlich die Chorkomposition *Hallelujah* sowie – Daniela Philippis Studie *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne* (Kassel 2002) aufgreifend – *Improvisation ajoutée* und *Phantasie für Orgel mit Obligati*. Im Zusammenhang mit der Darlegung der „zeitgenössischen Rezeption“ (S. 275) des Films zitiert die Autorin u. a. die von Wolfgang Metzger und

seinem Vetter Hans-Arnold – beide waren Funktionsträger in der evangelischen Kirche – vorgebrachten „Beschwerden beim Oberkirchenrat“ (S. 296ff.), die die Auf-führung von *Hallelujah* in der Pauluskirche während der Amtszeit Clytus Gottwalds nach sich zog. Hier wird nun deutlich, dass die Frage nach dem Verhältnis von Kirche und Avantgarde sich drastisch zuspitzte, ging es doch nun nicht nur um die Frage, welche Musik für kirchliche Vollzüge, sondern welche Musik, welche Kunstform überhaupt für den Kirchenraum geeignet sei. So entwickelte sich eine Debatte von „verfeindeten“ Parteien (S. 327), die heute, knapp 50 Jahre später, kaum noch nachvollziehbar zu sein scheint. In den Kapiteln „Brüche“ und „Kontinuitäten“ sucht Beck einerseits, ohne einseitige Schuldzuweisungen, Gründe für das Scheitern der Stuttgarter Experimente aufzuspüren, andererseits verweist sie auf Stellen wie St. Martin in Kassel, wo zumindest eine „kritische Allianz“ (S. 370) von Neuer Musik und Kirche aufrechterhalten werden konnte. Leider muss man für die Jetztzeit konstatieren, dass die Zahl ähnlich profilierter Orte für die Aufführung neuester geistlicher Musik kaum größer geworden ist und, was sicher noch schwerer wiegt, die Entfremdung zwischen Kirche und Komponisten in den vergangenen Jahrzehnten eher zu- als abgenommen hat.

Die Kirchenmusik der vergangenen 100 Jahre spielt in der Musikforschung nach wie vor eine untergeordnete Rolle. Umso erfreulicher ist es, dass Katrin Beck ein durch profunde Sachkenntnis charakterisiertes Buch vorlegen kann, das einen kurzen, aber im Hinblick auf das Verhältnis von Musik und Kirche denkbar interessanten Zeitraum der jüngeren Vergangenheit trotz der Detailfülle gut lesbar und sprachlich elegant präsentiert. (Juli 2018)

Paul Thissen