

von ihrer Ermordung berichtet, ist natürlich grotesk. Dass die Hauptfigur keinen anderen Laut hervorbringt als „Äh!“ wird man ebenfalls als grotesk empfinden. Wichtiger aber sind die musikalischen Parameter wie Instrumentierung, Parodie, Kontrast, Motivik, Anklänge an *Boris Godunow* und verschiedene Schostakowitsch-Praktiken, die detailliert untersucht werden. Das Buch entwickelt aus diesen Details eine informative Analyse von Schnittkes „Requiem auf die Sowjetunion“ und von dessen kulturpolitischem Umfeld. Es zeichnet sich durch flüssigen Stil und Lesbarkeit aus und liefert im Anmerkungsapparat ein breites Spektrum an Quellenmaterial zu Überprüfung und Vertiefung.

Die Frage bleibt jedoch, ob das, was die Zeitgenossen als grotesk empfanden, unter geänderten politischen und kulturellen Umständen noch immer als grotesk und damit als erkenntnisfördernde Verunsicherung empfunden wird, oder nur als fremdartig, brutal, grob und abstoßend. Die Frage, ob also Schnittkes Oper ein Zeitphänomen war oder auch einen darüber hinaus wirkenden künstlerischen Kern besitzt, wird von Flechsig positiv beantwortet. Ich selbst war bei der Uraufführung überaus beeindruckt (Tagesspiegel vom 21. 4. 1992). Die Wiederbegegnung mit der Partitur ließ mich jetzt jedoch ziemlich kalt. Wie würde sie heute in Russland wirken? Vermutlich würde sie umgehend verboten. Das Groteske liegt ganz im Auge des Betrachters.

(März 2020)

Bernd Feuchtnner

*Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer. München: edition text & kritik 2019, 467 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Eine übergreifende Darstellung zur Thematik wie Problematik des musikalischen

Schließens und der kompositorischen Schlussgestaltung im Allgemeinen war seit längerem überfällig. Der vorliegende Band füllt diese Lücke, indem er vorhandene Ansätze sichtet und um neue Perspektiven bereichert. Aus einem Symposium der Gesellschaft für Musikforschung 2016 hervorgegangen, spannen die 18 Beiträge des Buches einen inhaltlich wie methodisch beeindruckend weiten Horizont auf. Zwar liegen die thematischen Schwerpunkte eindeutig auf „Werken“ der Gattungen Sinfonie und Klaviermusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert, doch wird diese Zentrierung zeitlich wie gattungsmäßig bereichert durch Aufsätze zur weltlichen spätmittelalterlichen Einstimmigkeit, zur Mehrstimmigkeit der *Ars nova* und des 15. Jahrhunderts sowie dem Jazz und der Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Neben einem Beitrag aus der Kommunikationswissenschaft beziehen die meisten der Aufsätze auch Erkenntnisse aus Philosophie, Geschichtswissenschaft und Wissenschaftstheorie mit ein. Vier übergeordnete Kapitel fokussieren die Vielfalt unter „Ordnungen“, „Theoriebildungen“, „Erscheinungen“ sowie „Öffnungen – (Auf)lösungen“; fast alle Aufsätze eint bei allen Unterschieden in der Annäherung erfreulicherweise ein enger Bezug zum klingenden Gegenstand.

Die beiden Herausgeber eröffnen den Band mit grundsätzlichen terminologischen Ausführungen. Sascha Wegner rollt zunächst die historischen Hintergründe und Bedeutungskontexte einer „Problemgeschichte“ des musikalischen Schließens auf, er verweist differenziert auf Vorzüge und Grenzen des Begriffs. Florian Kraemer beleuchtet danach die drei im Buchtitel genannten Begriffe mit Bezugnahme auf philosophisches Gedankengut und leistet damit wichtige Vorarbeit für eine Ideengeschichte des musikalischen Schließens. Auch Wolfgang Steinbeck stellt die kompositorischen Mittel der Schlussbehandlung, ihre Traditionen und Entwicklungen in einen ideen-

und geistesgeschichtlichen Zusammenhang. Er widmet sich vor allem jenen artifiziellen Prozessen, die zu einer Selbstreflexivität der Schlussbildungen führten. Hektor Haarkötters Streifzug durch das literarische Ende aus narratologisch-medientheoretischer Perspektive richtet den Blick auf die Vielfalt an Typen und schenkt extremen Lösungen besondere Aufmerksamkeit. Daniel Martin Feige diskutiert die Funktion des Schlusses im Jazz im Rahmen einer umfassenden Definition der Improvisation gegenüber komponierter Werkhaftigkeit. Er sieht „in Jazzimprovisation ein Moment, [...] das auch für das Spielen von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik von Belang ist.“ Leider bleibt seine ästhetisch-philosophische und genreüberschreitende Standortbestimmung jene Exemplifikationen schuldig, auf die der Text zuzulaufen scheint.

Felix Diergartens Fallstudien zu dissonanzreichen Schlussbildungen in Liedsätzen von Machaut und Zeitgenossen am Beginn der zweiten Sektion des Buches führt die Relevanz der klanglichen Intensivierung im Kadenzvorfeld der *Ars nova* vor Augen. Drei Exkurse zeigen, dass die Dissonanzbehandlung im Rahmen der Kontrapunktlehre gleichsam als eine Art musikalische Figur „avant la lettre“ gesehen werden kann, die bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein wirkt. Markus Neuwirth widmet sich Kopfsätzen von Haydn, Koželuch und Pleyel, die sich durch mehrfache interne Binnenzäsuren gegenüber dem späteren Sonatenformmodell deutlich abheben. Dieses in der Zeit zwischen 1760 und 1800 verbreitete alternative Formmodell wurde erst durch die spätere Theoriebildung marginalisiert. Julian Caskels umfangreiche Ausführungen zur Dialektik der Kadenz beschäftigen sich mit durchaus widersprüchlichen Prämissen der Kadenztheorie des 19. Jahrhunderts, die sich bei einem Blick auf Schumanns Liedzyklen nur als bedingt praxisrelevant erweisen. Einmal mehr bestätigt sich, dass einseitige Systembildungen durch die diskursive

kompositorische Realität wirkungsvoll unterlaufen werden.

Das dritte Segment des Bandes eröffnet Henry Hopes Studie zu den sprachlich-musikalischen Schlüssen der Spruchdichtungen von Hermann Damen aus dem Jenaer Liederbuch. Sie zeigt, dass die bislang zu wenig beachteten Schlussbildungen der weltlichen Einstimmigkeit zum charakteristischen, identitätsstiftenden Muster der poetisch-musikalischen „Töne“ wesentlich beitragen. Joachim Kremer versucht in seinem Beitrag den „blinden Fleck“ der „Amen“-Vertonungen im 15. Jahrhundert zu erhellen und leistet hier mehr als nur Vorarbeit. Ausgewählte Mess-Sätze von Ciconia, Dufay und Ockeghem zeigen eine Perspektivenvielfalt, die sich jedoch vorerst noch nicht zu einem schlüssigen Gesamtbild fügt. Anselm Gerhard und Ursula Kramer lenken den Blick auf die Oper. Gerhard zeigt die verschiedenen Formen des „lieto fine“, seine dramaturgische Begründung und Ausgestaltung, er richtet aber auch die Aufmerksamkeit auf die Sonderstellung des tragischen Endes und die ambivalente Haltung der Musik ihm gegenüber bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Kramer widmet ihre Ausführungen eben diesem tragischen Schluss in der deutschen Oper, vornehmlich in Mannheim. Die musikalischen Umsetzungen erweisen sich eher als gewagte Experimente („Dekonstruktionen der etablierten Formen eines echten Schließens“) denn als zukunftsweisende Modelle. Bernd Sponheuers Aufsatz entwirft eine Typologie sinfonischer Finalmodelle zwischen Beethoven und Mahler: Im Zentrum steht das Kulminationsfinale, ihm gegenüber tritt der ältere Typ des leichteren Finales. An die Seite des gesteigerten Endes trat erst spät als Variante der leise, verdämmernde Schluss. In seiner zweiten Studie dieses Sammelbandes vergleicht Florian Kraemer zwei Klavierstücke Robert Schumanns, die nicht nur in ihren Titeln aufeinander bezogen sind: das „Ende vom Lied“ aus op. 12 und das „Lied ohne

Ende“ aus op. 124. Er interpretiert sie als Sinnbilder romantischer Zeiterfahrung und durch den Begriff „Langeweile“ artikulierte, positiv erfahrene „Entgrenzung des Augenblicks“. Zwei scheinbar paradox gegensätzlichen Beispielen kompositorischer Finalität widmet sich Arne Stollberg: den beiden alternativen Schlüssen von Liszts *Dante-Symphonie* und dem Coda-Finale aus Dvořáks *Symphonie Aus der Neuen Welt*. In beiden Fällen handelt es sich um transzendente Schlusswirkungen. Während sich Liszt mit seiner Vergegenwärtigung der Himmelsleiter an eine Grenze musikalischer Darstellbarkeit herantastete, schuf Dvořák eine Fortissimo-Apotheose, die in ihrem eigenen Verlöschen gipfelt.

Die drei Beiträge des abschließenden Kapitels führen zur Musik des 20. Jahrhunderts und über diese hinaus. Matthias Tischer zeigt, dass Komponisten wie Schostakowitsch, Eisler und Dessau sich in ganz unterschiedlich kritischer Weise mit dem von der Doktrin des sozialistischen Realismus geforderten „positiven“ Schluss auseinandersetzen; am Ende von Werken lassen sich Distanz und Nähe zur proklamierten Ästhetik besonders gut ablesen. Stefan Keym verdeutlicht in seinem Beitrag, dass drei in ihrer Grundkonzeption sehr unterschiedliche Werke des Musiktheaters nach 1945 von Nono, Stockhausen und Rihm in der „introvertierten Emotionalität“ ihrer Schlüsse verblüffende Parallelen aufweisen; ein Konzept, das das Ende nicht ohne Bezugnahme auf traditionelle Formen äußerlich zurück- und herausnimmt. Nina Noeske schließlich widmet sich zum guten Ende ironischen Schlüssen als Merkmal der (Post-)Moderne. Ein Blick auf Werke von Stockhausen, Ligeti, Goldmann und Bredemeyer zeigt, dass Ironie mitunter spekulativ bleibt und die oft verschlüsselte Botschaft immer der Gefahr unterliegt, missverstanden zu werden.

Der vorliegende Sammelband über musikalische Schlussgestaltung ist eine lohnende, höchst anregende Lektüre: Hier

wird eine Grundbedingung, der Musik und Musikmachen unterworfen sind, uneingeschränkt und umfassend erhellt, werden Denk- und Theoriemodelle lehrreich miteinander in Beziehung gesetzt und Kompositionen und Musikausübung auf ihr normatives und kreatives Potential überprüft. Die sinnstiftenden, übergeordneten Sichtweisen auf unterschiedlichste klangliche Ereignisse und Konzepte lesen sich nicht zuletzt aufgrund der Disparität der Ansätze und Zugänge erfrischend. Am Ende „alle Fragen offen“? Für die Fortsetzung und Erweiterung eines intensiven und inspirierten Diskurses über musikalische Schlussbildungen sind mit diesem Buch die besten Voraussetzungen geschaffen.

(Mai 2020)

Klaus Aringer

*UTE JUNG-KAISER: Das ideale Musikerporträt. Von Luther bis Schönberg. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 528 S., Abb.*

„All art is at once surface and symbol“, ist in dem Vorwort zu Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* zu lesen. Würde man der Aussage zustimmen, könnte sich die Frage stellen, ob ein ideales Artefakt, beispielsweise ein Musikerporträt, überhaupt existieren kann. Denn was wäre etwa unter einem idealen Symbol zu verstehen? Ute Jung-Kaiser würde jedoch die erste Frage bejahen, wovon ihre hier zu besprechende Publikation zeugt.

Das Buch besteht aus einem kurzen Vorwort, einem einleitenden Kapitel, dem Hauptteil, einem Nachwort und besitzt ein Personen- und Werkregister. Es enthält 380 Illustrationen, darunter auch selten zu sehende Abbildungen von Monumenten, Büsten, Holzschnitten, Radierungen, Medaillen, Gemälden, Zeichnungen, Photographien, Totenmasken, Kunstpostkarten und Computerbildern aus den letzten drei