

Eine Frage, die wiederholt tangiert wird, gilt der Originalität nordischer Mythen. Wenn mit der Frage eine Stellenwertdebatte einhergeht, ist das in erster Linie die Schuld offensiv pronordischer Autoren, allen voran Wilhelm II., welche die humanistische Bildung gerne durch moderne Nordlandkunde ersetzt hätten. Wird beispielsweise in Wilhelm Stenhammars Oper *Tirfing* (1898) oder in Wagners *Ring* die Gestalt einer kriegerischen Frau thematisiert, mag ein skeptischer Leser fragen, ob die weit verbreitete These von der spezifisch nordischen Qualität solcher Frauen mit Blick auf Diana u. a. doch noch überprüft werden sollte. Schließlich ist die herausragende Rolle starker Frauen in der nordischen Gesellschaft weit über ABBA hinaus ein Mythos des 20. Jahrhunderts. Auch könnte die mit Blick auf die Götterdämmerung à la Wagner wichtige Qualität des Weltuntergangs in der nordischen Mythologie (und dementsprechend in der nordischen Literatur der Strindberg'schen Moderne) zum Teil mit der Apokalypse zu tun haben. Dass Aegir mit Poseidon und Neptun zusammenhängt, wird von den Autoren zugegeben.

Auch wenn gerade Nietzsche und Wagner (aber auch Jean Sibelius, Ernst Josephson und viele andere) durch ihr Schaffen an die Notwendigkeit eines komparatistischen Blickwinkels erinnern und das häufige Nebeneinander der antiken und nordischen Mythologie als Thema geradezu personifizieren, besteht die Qualität der Forschung über ein Sujet wie die nordischen Mythen um 1900 allerdings noch eher in sorgfältigen Text- und Fallanalysen. Im vorliegenden Band sticht die skandinavistische Kompetenz der Autoren und Herausgeber hervor. Quellennachweise sind (soweit es der Rezensent beurteilen kann) korrekt formuliert, altskandinavische Sprachen sorgfältig übertragen und Übersetzungen mit Liebe und Verstand ausgeführt. Manifest wird dies etwa dann, wenn Ulrike Kienzle ihre musikanalytisch fundierte Analyse der Verwandlungen der Brünnhilde-Gestalt mit Blick auf nordische Vorbilder in der aktualisierten Form ihres Beitrags für die Anthologie *Alles ist nach seiner Art* von 2001 präsentiert. Zusammen mit Rüdiger Jacobs' Aufsatz zu nordischen Mythen bei Wagner (an sich kein neues Thema, aber gut ausgearbeitet) macht Kienzles Beitrag aus dem Buch einen sicher oft zitierten Titel in

der im Vergleich zu musikwissenschaftlichen Nordeuropastudien deutlich populärer Wagner-Forschung. Skandinavische Wissenschaft wird in diesem Band nicht stillschweigend zur Kenntnis genommen, sondern gebührend ausgearbeitet.

Florian Heesch's wichtiger Beitrag zu Wilhelm Stenhammars Oper und zu anderen schwedischen Versuchen, nach 1890 eine „Nationaloper“ zu komponieren, regt indirekt die Frage an, wie eine solche zu definieren wäre. Wie und wieso „wurde“ Wilhelm Peterson-Bergers *Arnljot* 1910 eine Nationaloper, während Stenhammars *Tirfing* oder andere Versuche der neunziger Jahre noch „scheiterten“? Warum sind Ivar Hallströms *Hertig Magnus och sjöjungfrun* (1867) und *Den bergtagna* (1874) – obwohl beide in schwedisch, zu einem regional-spezifischen Sujet und Tonfall komponiert (im markanten Unterschied zu Opern von Uttini, Kraus, Naumann, Vogler und Hæffner) – keine Nationaloperen? Hat *Arnljot* diesen Status immer noch und in welchen Kreisen? Könnte *Tirfing* nie mehr eine „Nationaloper“ werden? Im Gegensatz zum Genre der Nationalhymne scheint es schwierig, die Funktion Nationaloper im wissenschaftlichen Diskurs zu isolieren, ohne ein enges historisches Gerüst aufzustellen. Sehr wichtig ist es allerdings, zu untersuchen, unter welchen Bedingungen in den nordischen Ländern um 1900 an der Idee einer Nationaloper gearbeitet wurde. Themen dieser Art gehörten freilich gar nicht unbedingt in ein Buch über die *Edda*-Rezeption.

(August 2010)

Tomi Mäkelä

*Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004.* Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER, Ulrich KONRAD und Albrecht RIETHMÜLLER. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur / Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 210 S., Abb.

Der Band versammelt Beiträge eines Mainzer Kolloquiums des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen der deutschen Akademien der Wissenschaften aus dem Jahre 2004. Er tut das, das sei vorweg gesagt, mit einer redaktionellen Nachlässigkeit, die bei einem philologischen Fragen gewidmeten Band erstaunt

und angesichts der Qualität der Beiträge wohl nicht nur den Rezensenten verärgert. Die äußere Form der Beiträge (Anmerkungen, bibliographische Nachweise) ist nicht vereinheitlicht, Versehen (S. 28, Anm. 41: der vollständige Titelnachweis von James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge u. a. 1994 fehlt), Irrtümer (S. 109, Anm. 26: Berg, Schönberg und Webern bearbeiteten Werke von Johann Strauß, nicht umgekehrt) und dysfunktionale Reste der Vortragsfassung (S. 50, zweiter Absatz) wurden übersehen, Textteile stehen am falschen Ort (S. 88, letzter Absatz). Dass darüber hinaus eine sich auf den gesamten Band beziehende Einleitung fehlt – es gibt lediglich ein kurzes, allgemeines Vorwort von Albrecht Riethmüller und eine den ersten vier Aufsätzen des Bandes geltende Einleitung von Ulrich Konrad – trägt nicht zur Kohärenz des Buches bei.

Dabei verdiente es Aufmerksamkeit: Es handelt u. a. von den Veränderungen des Werk- und des Textbegriffs in der Musik ab 1950 und von den Konsequenzen, die in editorischer und philologischer Hinsicht daraus erwachsen. Diese Veränderungen zeichnet beispielsweise Dörte Schmidt in ihrem Beitrag anhand der verschiedenen Fassungen von John Cages *4'33''* nach und kommt dabei neben einem beredten Plädoyer für die Historisierung des Cage'schen Denkens und Komponierens zu einer Differenzierung des Verhältnisses von Text und Performativität (nicht nur) bei diesem Komponisten. Prinzipielle Überlegungen aus medientheoretischer Sicht bringt der Beitrag von Ludwig Jäger, indem er den gerade für die Musik höchst anregenden Gedanken entfaltet, dass Transkription „ein grundlegendes sinninszenierendes Verfahren der kulturellen Semantik“ (S. 122) darstellt. Ohne Transkription kein Sinn – auch und gerade nicht innerhalb der „autochthonen Semantiken“ der Künste: So ließe sich mit Jäger sagen. Was das im Einzelnen bedeuten kann – für den Status von musikalischen Fassungen, Transkriptionen oder Werk-Texten generell –, das bleibt einstweilen leider weitgehend unerörtert: Kein Beitrag greift diese Anregungen auf.

Den letzten Teil des Bandes bilden einige Fallstudien aus der editorischen Praxis, die sich weniger dem Themenfeld Transkription als vielmehr dem der Fassungen widmen: Ulrich Krämer präsentiert Schwierigkeiten und deren Lösungen bei der Edition von Arnold Schön-

bergs *Gurreliedern* im Rahmen der Schönberg-Gesamtausgabe; Regina Busch skizziert einige Probleme, die auf die Herausgeber von Alban Bergs und Anton Weberns Orchesterstücke warten; Giselher Schubert gibt einen Überblick über die Fassungen von Kurt Weills Oper *Mahagonny* und deren Geltung, und Wolfgang Rathert schließlich zeigt am Beispiel von Charles Ives' *Concord Sonata* die Grenzen von historisch-kritischen Ausgaben auf: Sie enden in ihrer herkömmlichen Gestalt dort, wo der ihnen immanente Werkbegriff ins Leere geht. (August 2010) Markus Böggemann

ARMIN H. KUTSCHER: *Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 286 S.

Wie kann das zwischen römisch-katholischer Kirche und zeitgenössisch-avantgardistischer Musik weitgehend zerrissene Band wieder zusammengefügt werden? Dieser Frage widmet sich die von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen angenommene Dissertation von Armin H. Kutscher. Insbesondere geht es dem studierten Orchestermusiker und Theologen, der heute als Trainer in der Unternehmensberatung tätig ist, um die Frage, wie nach dem Zerfall der „musikalisch-tonalen Grammatik“ im 20. Jahrhundert der daraus entstandene „Freiraum“ im Falle der geistlichen Musik gefüllt werden könne. Ausdrücklich geht es in dem Buch nicht darum, „aus einer theologischen Perspektive heraus Postulate für die geistliche Musik zu entwerfen“. Vielmehr soll gezeigt werden, „wie die theologischen Postulate, die an die Musik herangetragen werden, ins kompositorische Werk gesetzt werden können“ (S. 12). Diese theologischen Postulate werden allerdings nicht näher benannt. Stattdessen wird mit Theodor W. Adorno ein für den Autor zentraler „Gesprächspartner für die Auseinandersetzung mit Neuer Musik“ (S. 159) ins Feld geführt, aus dessen musikästhetischem und philosophischem Werk konkrete kompositorische Kriterien für die geistliche Musik generiert werden sollen.

Den Weg dahin beschreitet der Autor in drei Kapiteln, zwei historischen und einem philosophisch-ästhetischen. In „Neue Musik – ein einführender Überblick“ geht es kenntnisreich