

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

und genau, wenn auch mit wenig Bezug zur klingenden Musik, um eine zusammenfassende Darstellung der Begriffsgeschichte der Neuen Musik sowie um einen Überblick über die wichtigsten musikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Dabei spielt Kirchenmusik allerdings keine Rolle. Insgesamt wird ein Bild weltlichen postmodernen Komponierens als Vorbild entworfen, dem sich „eine heute mögliche geistliche Musik angstfrei und kompetent stellen“ müsste (S. 69). Dem wird nun im folgenden Kapitel „Das Miteinander von Musik und Kirche“ vor allem eine Geschichte amtskirchlicher Verlautbarungen zu kompositionstechnischen Neuerungen in der Kirchenmusik seit der Notre-Dame-Schule bis hin zum Zweiten Vatikanischen Konzil gegenübergestellt. Dabei handelt es sich im Grunde eher um die Darstellung eines „Gegeneinanders“ beider Bereiche. Sie verdeutlicht vor allem, dass zeitgenössische musikalische Errungenschaften von der Kirchenführung allezeit zu wenig gewürdigt worden seien und dass es den zuständigen Autoritäten zumeist weniger um theologische und musiktheoretische Fragen ging. Beide Kapitel über Neue Musik und Kirchenmusikgeschichte bringen im Prinzip nichts Neues, sondern stellen fußnotenreich bisherige Erkenntnisse und gängige Thesen ausführlich dar.

Mit dem abschließenden Kapitel „Ästhetisch-kompositorische Kriterien geistlicher Musik ausgehend von Adorno“ (S. 159–259) soll nun die Brücke zwischen beiden Bereichen geschlagen werden. Es ist in zwei Abteilungen aufgeteilt. Dabei werden zunächst Adornos philosophische und musikalische Schriften ausführlich und, trotz der teilweise sperrigen Materie, gut verständlich referiert. Anschließend werden – nach einer ergebnislosen Diskussion der Frage, was geistliche Musik eigentlich sei – in „Drei Miniaturen“ mithilfe von Adornos Analysen der Musik Alban Bergs Kriterien für die musikalische Gestalt heutiger geistlicher Musik entworfen. Zusammengefasst geht es dabei um dreierlei: (1) um die Erfahrbarmachung des Transzendenten durch die in sich stimmige materiale Konstruktion einer autonomen Musik, die „alles zweckmäßige oder subjektive an Intention ausschließen muss“ (S. 247), (2) um die musikalische Berücksichtigung des mit der Moderne einhergehenden „Bruchs“ mit der Tradition, der der gebrauchsmusikalischen

Funktionalisierung und der falschen Positivität des widerspruchslosen Systems widerspricht und mit dem „Bruch als Prinzip und Formgesetz“ nach Adorno allein noch „Einheit, Sinn und Wahrheit“ ermögliche (S. 248), und (3) um die Gewinnung einer „destruktiv-generativen Ästhetik“, die einerseits als Auflösungs-, andererseits als gestalterzeugende Bewegung sich im Sinne Bergs zum Beispiel in der Atomisierung des Klanges bzw. dem Übergang ins „Nichts“ als konsequente Aufweichung verfestigter Gestalten zeigt (S. 254). Für das Komponieren geistlicher Musik gelte, dass es der Gefahr affirmativen Sprechens entgehen muss. Als Folge ergibt sich für Kutscher daraus einerseits die Forderung nach dem Verstummen der „Material-Innovations-Moderne“, andererseits nach einem Widerruf jeglicher Verfestigung oder ästhetischer Selbstsetzung in der Komposition selbst. Für diesen „Weg ins Verstummen über die ‚Zer-Setzung‘ oder in die konzentrierte Stille“ (S. 258) wird schließlich der Komponist Hans Zender als Kronzeuge aufgerufen. Ein mit 27 Seiten und über 500 Titeln etwas überdimensioniert erscheinendes Literaturverzeichnis beschließt die Arbeit.

Die Untersuchung weist vor allem mit der Frage danach, inwiefern ausgerechnet Adorno „als Anwalt der geistlichen Musik aufgerufen“ werden kann, „wengleich er diese ablehnt“ (S. 242), ein Grundproblem auf, das nicht befriedigend gelöst und wohl überhaupt nur angegangen werden kann, wenn man sich Adornos spezifische Dialektik und Offenheit der Begriffe zu eigen macht. Ohne dass hier im Einzelnen auf die Inkompatibilität von Adorno'scher Philosophie (mit ihrem zum Materialismus tendierenden Menschenbild und ihrer Ablehnung jeglichen Offenbarungsglaubens) und einer letztlich auf Überlieferung fußenden katholischen Theologie (sofern sie mehr sein will als eine Definition eines irgendwie unbestimmbaren „Rests“) eingegangen werden könnte, bleibt nach der Lektüre eine grundsätzliche Frage offen: Inwiefern kann sich geistliche Musik dem Anspruch auf künstlerische Autonomie im Sinne Adornos (als säkularisierte und von jeglicher Theologie emanzipierte) nähern, ohne ihren Begriff zu verlieren? Da der Autor die „römisch-katholische Kirche“ im Untertitel der Arbeit führt, muss diese Frage erlaubt sein. Kurz, in dem Buch wird versucht, unvereinbare

Dinge miteinander zu verbinden. Der dennoch erzielte Kompromiss wird mit dem Verzicht auf eine Präzisierung des Begriffs „Kirchenmusik“ erkaufte. So erweist sich insbesondere die mangelnde begriffliche Unterscheidung zwischen „Kirchenmusik“ und „geistlicher Musik“ sowie eine genauere Definition derjenigen „theologischen Postulate, die an die Musik herangetragen werden“ und denen der Autor konsequent aus dem Weg geht, als fraglich. Wenn es ihm um katholische Kirchenmusik als liturgische Musik geht, die letztlich immer auch in der Vertonung vorfindlicher Texte besteht, bleibt dann die Frage nach der Funktion der Musik an liturgischem Ort nicht unüberwindbar vorhanden? Wenn es ihm allgemein um eine geistliche Musik im Raum der Kirche geht, die grundlegende Fragen des religiösen Glaubens zur Sprache bringt, bleibt so der Bezug zum römisch-katholischen Bekenntnis nicht irgendwie virulent? Hier wäre es vielleicht ehrlicher gewesen, von vornherein das an die Musik herangetragene eigene Bild von Glaube, Gott, Kirche und Liturgie offenzulegen. Da es dem Autor um den ästhetischen Entwurf einer geistlichen Musik der Postmoderne geht, stellt sich die Frage, inwiefern diese mit den von Adorno hergeleiteten Kriterien noch eine konfessionell gebundene sein kann oder letztlich gerade so sehr „geistlich“ ist, wie trivialerweise jede Form von Musik, die irgendwie über sich hinausweist. Bei Kutscher schlägt die angeblich „gegenseitige Angewiesenheit von Neuer Musik und Kirche“ (S. 69) jedenfalls ziemlich einseitig aus. (Oktober 2010) Johannes Laas

*Webern*, 21. Hrsg. von Dominik SCHWEIGER und Nikolaus URBANEK. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2009. 392 S., Nbsp., Abb. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

Die hier publizierten Vorträge gehen auf ein Symposium des Komponistenforum Mittersill im September 2009 zurück und bieten – so die Herausgeber im Vorwort – einen „panoramaartigen Überblick über die gegenwärtige Webern-Forschung“ (S. 9). Der Band gliedert sich in Aufsätze einerseits über das Werk des Komponisten und sein unmittelbares Umfeld („Weberns Bilder“), andererseits über historische und zeitgenössische Sichtweisen („Bilder Weberns“). Den Abschluss bildet ein Gespräch

zwischen Reinhard Kapp mit dem Komponisten Christian Ofenbauer und Symposiumsteilnehmern sowie eine von Julia Bungardt sorgfältig recherchierte Bibliographie zur Webern-Forschung seit 1995, als Fortsetzung der letzten aktuellen Bibliographie von Neil Boynton (Cambridge 1996).

In seiner Einführung referiert Dominik Schweiger die in der wissenschaftlichen Rezeption kursierenden Webern-Bilder, daraus resultierende Widersprüche und eingleisige Deutungen. Durch konsequente Dekonstruktion öffnet er das Feld für neue Fragen und Interpretationen. Dass zu enge Perspektiven manchmal in einer Sackgasse münden können, zeigt sich im vorliegenden Band bei Jerry M. Cain, der recht umfänglich Tonkonstellationen nach den Prinzipien der *set theory* analysiert. Die Konzentration auf Entwürfe zu Karl-Kraus-Vertonungen wird dabei lediglich in der isoliert wirkenden Einleitung thematisiert – für die Kernaussagen bleiben die Implikationen solchen Materials ohne Bedeutung.

Im Ganzen bietet die Sammlung eine Fülle innovativer Ansätze. Profund gestaltet Federico Celestini die auf seiner Habilitationsschrift zum „Grotesken in der Musik“ (Stuttgart 2006) basierende Untersuchung zu Gestik und Klanggestalt in Weberns Orchesterstück op. 6 Nr. 2. Auf die in diesem Aufsatz bereits angesprochene Bedeutung Gustav Mahlers für Webern beziehen sich auch Julian Johnsons Überlegungen zu formalen „Schwellen“ („Thresholds“), die der Autor in den Werken von der frühen atonalen Phase bis zur späten Kantate als Momente des musikalischen Innehaltens und der Vorausschau deutet. Neil Boynton setzt den streng werkanalytischen Ansatz fort: Im Studium der Skizzen gewinnt er neue Erkenntnisse zur formalen Gestalt der Variationen op. 27. Andreas Vejvar und Monika Hennemann erweitern den Betrachtungsraum von der Musikanalyse auf Weberns Weltanschauung, ersterer durch eine kritische Lektüre jener Schriften, die Weberns von christlicher Mystik geprägtes Weltverständnis begründen (u. a. Wille, Häcker, Böhme). Dankbar dürfte sich die Webern-Forschung für die standgenaue Transkription des bisher nur in Auszügen bekannten Schauspiels „Tot“ zeigen. Hennemanns Aufsatz liefert erste Deutungsansätze und verweist auf Querverbindungen zu zeitgleich entstandener Musik. Auf