

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

eine ausführliche Beschäftigung mit diesem wichtigen Zeugnis der Weltsicht Weberns ist zu hoffen. Im abschließenden Beitrag zu „Weberns Bildern“ fragt Regina Busch nach Einflüssen älterer Musik und Möglichkeiten, deren Spuren im Werk des Komponisten zu verfolgen. Aussagen zu Johann Sebastian Bach werden in Zusammenhang mit dessen Musik wie auch mit Weberns eigenem Schaffen gebracht. Das facettenreiche Thema, welches im begrenzten Rahmen nur angedeutet werden kann, verdiente unbedingt, weiter verfolgt zu werden.

Den zweiten Teil der Publikation eröffnet Nikolaus Urbanek mit Gedanken zu Theodor W. Adornos Webern-Bild, dessen scheinbare Inkohärenzen er als sich stetig aktualisierende Näherungsversuche versteht. In der Auseinandersetzung mit Adornos Haltung zur Avantgarde der 1950er Jahre entwickelt Urbanek darüber hinaus Ideen zu einer Gesamtperspektive auf Weberns Schaffen, die hergebrachte Sichtweisen zur strukturellen Unterscheidung zwischen atonalem und zwölftönigem Werk ins Wanken bringt.

Konzentriert auf die (amerikanische) *set theory* unter Berücksichtigung einiger europäischer Beiträge gewährt Allen Forte eine kritische Übersicht über die Webern-Analyse seit den 1940er Jahren. Catherine Nolan zeichnet in ihrem kurzen, aber anregenden Artikel den Weg von einem wesentlich durch Positionen der Avantgarde beeinflussten Webern-Bild der 1950er Jahre zu einer allmählichen Öffnung für die ganzheitliche Betrachtung des Komponisten. Über die in Europa kaum bekannte, dabei überaus lebendige Auseinandersetzung mit Anton Webern in Südamerika berichtet Manuel Sosa. Sein frappierend einfaches Fazit zu dessen Popularität unter zeitgenössischen Komponisten lässt sich ohne Weiteres auch auf Europa übertragen: „[Webern] constituted not only the most approachable point of reference but also the most tangible point of departure for the progressive and perhaps desperate search of South American composers.“ (S. 315). Am Ende stehen Jörn Peter Hiekels teilweise auf E-Mail-Korrespondenzen beruhende Beispiele zum Webern-Bild jüngerer Musikschaffender. Die Zusammenschau ist zweifelsohne interessant, oft auch amüsant zu lesen, wenngleich manche Aussagen vor allem der Selbstdarstellung zu dienen scheinen. Für die meisten der

Befragten hat die rein technische Faktur von Weberns Musik an Bedeutung verloren, wenngleich bestimmte Stücke, das musikalische Ethos oder auch eine spezifische Herangehensweise an kompositorische Probleme relevant bleiben. Diese Haltung bestätigt auch Christian Ofenbauer im abschließend transkribierten Gespräch, wenngleich er einen konkreten Einfluss Weberns auf sein Schaffen bestreitet, da er sich kompositorisch mit gänzlich „andere[n] Probleme[n]“ (S. 339) konfrontiert sieht.

Die vorliegende Publikation wäre allein schon aufgrund der aktualisierten Bibliographie sowie der derzeit einzig greifbaren Veröffentlichung des Bühnenstücks „Tot“ unentbehrlich. Darüber hinaus vermitteln die Beiträge ein lebendiges Bild der heutigen wie teilweise auch der historischen Webern-Forschung sowie neue Aspekte zum Schaffen des Komponisten. Einer weiten Verbreitung sollte nichts entgegenstehen.

(Juni 2010)

Eike Feß

*MICHAEL CRUMP: Martinů and the Symphony. London: Toccata Press 2010. 512 S., Nbsp. (Symphonic Studies No. 3.)*

Bohuslav Martinůs Orchesterwerke erschweren einen analytischen Zugriff gleich in mehrfacher Hinsicht: Die große Zahl an Kompositionen lässt einen Überblick über das Œuvre ebenso zur Herausforderung werden wie die stilistischen Veränderungen, die Martinůs Tonsprache während fünf Jahrzehnten durchlief. Auch ist einer Auseinandersetzung mit dem Instrumentalschaffen nicht gerade förderlich, dass man zusätzlich die für das 20. Jahrhundert weit verbreitete Problematik bewältigen muss, überhaupt erst adäquate analytische Kriterien zu formulieren. Michael Crumps Leistung, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, besteht nun darin, in seiner umfangreichen und sorgfältig ausgestatteten Monographie diese Herausforderung mit der erforderlichen Genauigkeit angenommen zu haben. Darauf zielend, grundsätzliche Parameter von Martinůs instrumentalem Komponieren herauszuarbeiten, fokussieren seine Beschreibungen hauptsächlich das zweifellos zentrale Korpus der sechs Sinfonien, die zwischen 1942 und 1953 allesamt im amerikanischen Exil entstanden sind. Diese Gewichtung birgt den Vorteil,