

Denn der Komponist verbindet Becketts Strategie einer künstlerischen Auslöschung von Wörtern mit der konkreten Darstellung von Monyóks Stottern und nutzt beides als Ausgangspunkt für sein Werk, tritt also in ein „abbildendes Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte“ (S. 96), dessen szenisches Potenzial er anschließend in op. 30b durch Erweiterung der Besetzung in den Aufführungsraum hinein sowie durch eine den Solostimmen anvertraute „amplifizierende Lesart“ (S. 128) der ursprünglichen Monodie entfaltet. Dadurch wird nicht nur der Sprachfindungsprozess zum „Sujet“ des Werkes gemacht; in ihm zeichnet sich auch eine Parallele zu den eigenen, seit den späten Fünfzigerjahren vom Komponisten immer wieder problematisierten Ansätzen des musikalischen Formulierens, seiner „sprachlichen wie musikalischen Legasthenie“ (S. 69), ab.

Zentral ist der Beckett-Bezug auch für Heinz Holliger, dessen erste Auseinandersetzung mit dem Dichter sich parallel zu den Versuchen ereignete, „die direkt artikulierte Geste aus seinen Kompositionen konsequent auszutreiben“ (S. 180). Entsprechend zeigt der Autor, wie stark Holligers Beckett-Annäherungen mit den Tendenzen zur energetischen Umwandlung von Klängen verknüpft sind, die der Komponist seit den Siebzigerjahren auf die Freisetzung eines destruktiven Potenzials richtet, um von dieser Grundlage aus immer wieder zu den physischen Grenzen der Aufführungssituation vorzustößen. Im Zentrum von Kunkels Ausführungen steht folglich der akribisch geführte Nachweis kompositorischer Zusammenhänge zwischen dem Instrumentalwerk *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971) – basierend auf dem einfachen Grundeinfall, dass ein Bläser seinen eigenen Pulsschlag spielend bis zum Kollaps hochtreibt, was Holliger als Folie für die „konsequente kompositorische Gestaltung des Exitus“ nutzt (S. 215) – und der monodramatischen Komposition nach Becketts *Not I*, die auf den Rückkopplungsplan der älteren Komposition zurückgreift, um die Körperhaftigkeit von Mouths' Redeschwall zu organisieren und dabei – wie dies auch bei Kurtág der Fall ist – auf „textsemantisch verankerten Deklamationsarten“ gründet, „die destruktiven Variationsprinzipien ausgesetzt sind“.

Trotz gewisser Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Elementarkonstellationen, so Kunkels

Resümee, basieren die Beckett-Auseinandersetzungen beider Komponisten jedoch auf zwei „grundverschiedenen Auffassungen über ein in komponiertem Gesang sich äussernde[s] (Schöpfer-)Subjekt“ (S. 275), deren Differenz sich vor allem „in Bezug auf die zentrale dramatische Kategorie der Gebärde“ (S. 274) äußert. In beiden Fällen erweisen sich die Werke als kompositorische Instrumentalisierung von Becketts literarischen Vorlagen, die „jegliche Autonomie [verlieren], indem sie zu neuen Kunstwerken vollkommen verwandelt erscheinen“ (S. 276). Gerade hierin macht der Autor die beiden Komponisten gemeinsame Diskrepanz zur konventionellen Manier von Textvertonungen fest, denn Kurtág und Holliger überschreiten diese, indem sie die bei Beckett artikulierte „Problematik des Unworte-Vertonens“ (S. 276) auf die ihnen eigene Weise forcieren. Dies detailliert anhand von Beispielen aufgezeigt zu haben, ist Kunkel bestens gelungen. In Bezug auf Quellenbefragung, philologische Gründlichkeit, Herstellung von Kontexten und Klarheit der Darstellung – insbesondere auch bei der Verschriftlichung von Analysen – ist dieses Buch eine vorbildliche Leistung. Sein methodischer Ansatz vermag auch über den Beckett-Bezug hinaus wertvolle Anregungen für die Aufarbeitung ähnlich gelagerter Zusammenhänge zwischen Literatur und Musik zu geben.

(Dezember 2009)

Stefan Drees

MICHIEL SCHUIJER: *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press 2008. 306 S., Abb. (*Eastman Studies in Music*.)

Hier Europa – da Amerika; hier die Musikwissenschaft – da die Musiktheorie: Michiel Schuijers Studie zur Pitch-Class Set Theory (ab jetzt: PCST) beginnt grob gerastert. Aber die gegenseitige Verständnislosigkeit, die das frei nach Charles Dickens als *A Tale of Two Continents* überschriebene Einleitungskapitel schildert, ist leider Realität. Obwohl der Dialog zwischen den Regionen sich erfreulich intensiviert: der zwischen Musikgeschichte und Musiktheorie hat es in Europa noch nicht getan. Daher ist eine Studie zu begrüßen, die den zweifachen Brückenschlag zwischen den Teildisziplinen und den Kontinenten versucht. Geschichte

das zudem am Beispiel einer Theorie, die einerseits so hermetisch erscheint, dass sie durchaus des Kommentars bedarf, andererseits als Inbegriff positivistischen Denkens gilt, so darf man gespannt sein. Schuijers Buch erfüllt die Erwartungen schon im ersten Kapitel, „Pitch-Class Set Theory: An Overture“. Klarer ist kaum gezeigt worden, was die PCST will und kann. Auch ihr Umfeld stellt Schuijer konzise vor: das musiktheoretische des US-amerikanischen Schenkerianism ebenso wie das institutionelle von Musicology und Music Theory.

Kapitel 2–6 geben eine Einführung in die PCST von den Elementen bis zu deren Integration. Schuijer beginnt mit „Objects and Entities“. Er hält einen Mittelweg zwischen der mathematischen Komponente und der musikalischen Anwendung, die im Einführungskapitel noch auf Ton- und Intervallrelationen beschränkt ist. So stellt der Autor die Theorie nicht als Abstraktum dar und verteidigt sie gegen solche Einwürfe – obwohl auf S. 31 f. einiges Unzusammenhängende (Orgeltabulatur, Generalbass, Ziffernschrift, Stufentheorie, alles garniert mit einem Koch-Zitat, dessen Relevanz sich mir nicht ganz erschloss) durcheinander gewürfelt ist. Doch ist er kein unkritischer Apologet, sondern nimmt zu diversen dunklen Punkten Stellung: etwa wenn er sich gegen Fortes Idee der „intervall class“ wendet (S. 39) und spätere Konzepte dagegen stellt. Es gibt, wird hier klar, nicht ‚die eine‘ PCST, sondern es handelt sich um einen Ansatz im historischen Wandel.

Auf diesem Wissen um Elemente, ‚Musikalität‘ und Historizität der PCST baut das nächste Kapitel auf, „Operations“. Das ist auch nötig, denn die formalisierten Operationen haben zum Zerrbild der musikfernen und geschichtsfeindlichen Theorie beigetragen, das bei oberflächlicher Beschäftigung entstehen mag. Schuijer sondiert dagegen historische Tiefenschichten: „Transposition“, „inversion“ und „multiplication“ erweisen sich als Verfahren im Argumentationshorizont der PCST, die aber mit älteren Konzepten korrespondieren. „Equivalence“, das nächste Kapitel, verlässt die derivativen Operationen und beschäftigt sich mit der Äquivalenzrelation. Die Themengebiete werden immer PCST-spezifischer; auch wenn Schuijer weiterhin die Historizität sucht, sind die Ansatzpunkte ab dem „multiplication“-Ka-

pitel spärlicher. Ist „equivalence“ noch präzise definiert, widmet sich das nächste Kapitel der „Similarity“ als Oberbegriff von „fuzzy‘ relations“ (S. 130). Ein Exkurs untersucht Paul Hindemiths Typologie der Akkordklassen aus der *Unterweisung im Tonsatz*. Gerade für methodenübergreifende Forschung böte sich die PCST als Manteltheorie an, deren Potenzial kaum abzusehen ist. Wie verhalten sich die Akkordklassen zu den Set-Tabellen in Fortes *The Structure of Atonal Music*? Lassen sich Tonnetz-Transformationen der Neo-Riemannian Analysis mit den Werkzeugen der PCST formalisieren und zu verschiedenen Idiomen abgleichen? Können solche Ergebnisse mit einer entsprechend umformulierten Theorie der Tonfelder nach Albert Simon verglichen werden? Kann die PCST also zu einem tertium comparationis werden? Vielleicht läge da ein bislang brachliegendes Feld der Anwendung verborgen.

„Inclusion“ untersucht dann den Überbau: in frei adaptierter Terminologie der Theorie tonaler Musik die Hintergrundschicht und die Frage, wie die Sets eines Stückes sich zum Ganzen zusammenschließen. Schuijer folgt zunächst Fortes Kapitel „Set-Complexes“ aus *The Structure of Atonal Music*, um dann andere Wege einzuschlagen: Im Sinne seiner Leitfrage nach Kontinuitäten unterstreicht er die Analogie von set complex und background structure, von PCST und Theorie der Tonalität. Provozierend beginnt er mit der Analyse von Gabriel Faurés *Elegie* für Violoncello und Klavier op. 24, um dann zu Schönbergs *Klavierstück* op. 11,1 umzuschwenken und dort schenkerianisch aufgeladene Begriffe einzusetzen (begonnen bei der „musical surface“, S. 185). Am Schluss dieses – wie ich fand – virtuosesten Abschnitts seiner Studie wiederholt Schuijer den Grund „to pinpoint elements of tonal thought in set-complex theory“: „these may help achieve continuity with the music-theoretical past – not some peripheral movement, but the grand tradition“ (S. 217).

Von der pitch class bis zum set-complex hat Schuijer seine Leser geleitet, um am Schluss den Blick über den Tellerrand zu wagen. Zunächst geht er, ausgehend von der Historizität aller Analyse, den Verbindungen zur Musikgeschichte nach, um sodann kurz nach Analyse als Performanzakt zu fragen: leider eher eine rhetorische Geste als eine fundierte Diskussi-

on. Das letzte Kapitel, „Mise-en-Scène“, bietet wieder mehr, fragt nach den Hintergründen der PCST und kontextualisiert sie historisch und kulturell. Der Ausblick auf die Einbettung in ihre Entstehungszeit wird zur Entdeckungsreise in strukturalistische Argumentationen und Computeranwendungen, die Schuijer am Beispiel Milton Babbitts und Allen Fortes unternimmt.

Kein Zweifel: Dies ist ein lesenswertes Buch, auch wenn die Lektüre viel Geduld und Mühe verlangt. Schuijer gelingt es, sowohl Zerrbilder zu zerstören als auch die PCST nicht als ‚Abbildung von Wahrheit‘ zu simplifizieren, sondern als Konstruktionshilfe eines möglichen Zugriffs im Dialog von Quelle, Analysierendem und Methode. Wer sich für das Verhältnis von Musiktheorie und Musikgeschichte interessiert, wer Ansätze zum analytischen Zugriff auf Musik des 20. Jahrhunderts sucht und wer Methodenreflexion zur Analyse schätzt, wird gleichermaßen fündig werden.

(November 2009)

Christoph Hust

*TILL H. LORENZ: Von der „jüdischen Renaissance“ ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer „jüdischen Musik“. Hamburg: von Bockel 2009. 179 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 14.)*

Ziel dieser Arbeit ist es, Leben und Werk der exilierten Musikwissenschaftlerin und Publizistin Anneliese Landau bis zu ihrem Weggang aus Deutschland zu rekonstruieren, wobei der Autor betont, dass sich das künstlerische und das wissenschaftliche Wirken auf der einen Seite sowie die religiös-kulturelle Identität der Musikpublizistin andererseits bedingen. Landau war als Frau wie auch als Jüdin Angehörige von gleich zwei Minderheiten, und dies machte sich bereits beim Studium bemerkbar, wo sie mit Vorurteilen zu kämpfen hatte. Durch ihre Flucht nach England entkam sie ihrer Ermordung; ihre Schwester sowie ihre Eltern kamen hingegen um. Erstaunlich, dass sie als Rundfunkjournalistin auf Komponistinnen wie Emilie Zumsteeg oder Fanny Mendelssohn aufmerksam machte – Künstlerinnen, die erst einige Jahrzehnte später von der Frauenforschung wieder ‚entdeckt‘ wurden. Von besonderem Interesse ist Anneliese Landaus Idee einer „Neu-

en jüdischen Musik“, wobei sie über das Konzept einer Konfession hinausging. Sie hielt es für möglich, späteren Generationen „mit unserm Ruf, mit unserm Sehnen nach einer uns eigenen Kunst“ vorzuarbeiten (S. 125) und sah die Musik als identitätsstiftendes Medium. Die jüdische Volksmusik, die sich in ihren Grundzügen aus der synagogalen Musik entwickelte, erklärte sie zur Basis einer künftigen Entwicklung.

So entfernt uns diese Ideen heute anmuten, so nachvollziehbar war damals der Kampf um einen Gegenentwurf zum Antisemitismus und zum Naziterror. Gerade dieser Abschnitt macht die ansonsten etwas trocken geratene Erstlingsarbeit lesenswert. Dass es 70 Jahre gebraucht hat, ehe man sich dieser Kollegin besann, stimmt nachdenklich; zugleich ist dem Herausgeber der Schriftenreihe, Peter Petersen, zu danken, dass er Studierende für diese Thematik interessiert. Eine kleine Korrektur: Der auf S. 47 erwähnte Beidler ist mit Isolde Wagners Ehemann verwechselt worden, der in der Tat Konkurrenzgefühle gegenüber Siegfried Wagner hegte; der Sohn hingegen (Wagners Enkel und Kollege Anneliese Landaus) war seinem Onkel freundschaftlich zugetan.

(September 2009)

Eva Rieger

*NINA NOESKE: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag 2007. XII, 435 S., Nbsp., 2 CDs (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft. Band 3.)*

„Dies [gemeint ist offene oder subtile Gängelung; G. R.] legt nahe, dass ein [...] mit einer Staatsideologie konfrontierter Künstler sich mit seinem Werke stets an ein Gegenüber richtete: Auf der einen Seite an das Publikum, welches sich aufgrund des unzureichenden Informationsflusses der offiziellen Nachrichten oftmals an Literatur, Kunst, Musik hielt, [...] auf der anderen Seite auch an jenen Gegner, welcher von Beginn an gänzelte, verbot, sich einmischte und über künstlerische Existenzen entschied. So fand [...] innerhalb der Werke ein ‚internes Gespräch‘ statt. Demnach lassen sich so geartete Werke nicht als autonome, monadenhaft konstituierte Gebilde angemessen analysieren [...]“ (S. 79 f.).