

senschaft wird es mittlerweile offenbar als hinreichend angesehen, außer der englischsprachigen Literatur nur noch die in der Sprache des Gegenstandes (hier: Russisch) zur Kenntnis zu nehmen; man vergleiche des Rezensenten frühere Besprechung des Buches *New Worlds of Dvořák* von Michael Beckerman (Mf 56, 2003, S. 441, letzter Absatz). Wenn schon die Professoren der Eliteuniversitäten den Rest der Welt mit Verachtung strafen, was kann man dann von ihren Studenten erwarten?

(April 2009)

Albrecht Gaub

*GREGOR HERZFELD: Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 365 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 60.)*

Im Zentrum der Arbeit stehen mit Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman und La Monte Young sechs Komponisten, deren Werke im Hinblick auf eine aus spezifisch amerikanischer Kulturtradition heraus entwickelte Zeitgestaltung untersucht werden. Dabei steht „Prozess“ für einen strukturell als Abfolge nachvollziehbaren Zeitablauf, „Epiphanie“ für eine herausgehobene Erlebniszeit. Herzfeld bezieht sich dabei auf literarische wie philosophische Konzepte (u. a. Emerson, Thoreau, Proust, Joyce, Kierkegaard und Whitehead), die im Zusammenhang der Schwerpunktkapitel näher thematisiert werden. Die mit gerade mal 13 Seiten knapp gehaltene Einleitung irritiert zunächst, da gerade der schwer zu fassende, für die Arbeit aber zentrale Begriff der Epiphanie bisher wenig musikwissenschaftlich diskutiert wurde. Die naheliegende Frage, ob manche Passagen bei Beethoven (Oboensolo im 1. Satz der *Fünften Symphonie*) oder Mahler (Mittelteile der Scherzi) ebenfalls solcherart zu verstehen wären, bleibt ungeklärt.

Herzfeld versteht Epiphanie als „Kategorie mit einem hohen Erklärungspotenzial“ (S. 348), die eine gemeinsame Linie bei den besprochenen amerikanischen Komponisten benennt. Ausgangspunkt ist das *Ceuvre Charles Ives'* als Begründer einer amerikanischen musikalischen Moderne. Herzfeld interpretiert Ives' Formgestaltung vor dem Hintergrund der

Essayistik Ralph Waldo Emersons, deren scheinbare Strukturlosigkeit als individuelle Formbildung gemäß den Erfordernissen der Thematik zu verstehen ist. Diese spontane Entwicklungsweise entspricht „Ives musikalischer Assoziationstechnik, die eine mehrfache Perspektivierung von Grundmotiven der logischen Folgerichtigkeit vorzieht“ (S. 64). Auf diese Weise ergeben sich prozessual gerichtete Vorgänge, wie etwa Auflösungspassagen im „Emerson“-Satz der *Concord Sonata*. Als Epiphanie gelten demgegenüber Momente, die in keiner Weise aus dem zugrunde liegenden Verlauf herleitbar sind und bei Ives häufig außermusikalisch, biographisch vermittelt sind.

Im Sinne der Epiphanie als einer aus der alltäglichen Zeit herausgehobenen Erscheinung versteht Herzfeld auch experimentelle Werke, die analog zu natürlichen Prozessen einen quasi mathematisch nachvollziehbaren Ablauf realisieren. „Im Komponieren mit der strukturierenden Funktion der Zahl wird diese höhere Ordnung als kosmologische Wahrheit offenbart; es wird zum epiphanen Komponieren“ (S. 113). Ähnliche, durch die Übertragung der Obertonverhältnisse auf Rhythmik und Form entstehende Strukturen finden sich auch in Henry Cowells *Romantic Quartet*. Hier wirkt es etwas irritierend, dass Herzfeld ganz ähnliche Konzepte in der Musik Weberns oder Stockhausens mit keinem Wort erwähnt. Die Frage drängt sich förmlich auf, ob es sich trotz des unterschiedlichen Kulturzusammenhangs auch hier um epiphane Musik handelt oder ob die auf ganz anderer Grundlage beruhende geistige Verankerung eine differenzierte Interpretation nahelegt. Solche Ausblicke verbietet Herzfelds Methode, die Begriffe ausschließlich im Kontext ihrer Anwendung zu konkretisieren.

Wie er die unterschiedlichen Positionen dem Leser nahe zu bringen weiß, ist in jedem Fall beeindruckend. Verschiedene philosophische und ästhetische Perspektiven werden stets so weit verständlich gemacht, wie es die im Zentrum stehende Interpretation der Musik erfordert. Dieselbe Klarheit der Darstellung zeichnet auch die musikalischen Analysen aus, die, wie etwa im Falle der hochkomplizierten Zeitschichtungen im prozessualen Komponieren Elliott Carters, auf das Notwendige beschränkt stets die stilistischen Besonderheiten der Kom-

ponisten hervortreten lassen. Wenn manche Ergebnisse, vor allem im Abschnitt über John Cage, aus der Zusammenfassung bereits vorhandener Literatur gewonnen werden, schmälert das nicht die Originalität der Einsichten und Schlüsse.

Eine erste eingehende Untersuchung erfährt im Kapitel über Morton Feldman das Orchesterstück *On Time and the Instrumental Factor*, dessen Konzeption als Folge „musikalischer Bilder“ Herzfeld im Zusammenhang mit Feldmans Rezeption des amerikanischen Expressionismus, insbesondere der „color-field“-Malerei Mark Rothkos interpretiert (vgl. S. 250). Wie dort Farbe als reine Erscheinung zur Wirkung kommt, will auch die Musik Feldmans keine Bedeutung jenseits ihres Klangs vermitteln. Herzfeld entwickelt hier eine Doppelperspektive, in der zwei Varianten des Verstehens im Spannungsfeld von Prozess und Epiphanie für das Stück entwickelt werden.

Den Abschluss der Arbeit bildet die durchaus kritische Auseinandersetzung mit der Musik La Monte Youngs. Deren zwischen Mormonentum und indischer Religiosität angesiedelter ideologischer Hintergrund wird konsequent hinterfragt, der absolute Wahrheitsanspruch der Werke letztlich als „naturalistischer Fehlschluss“ (S. 309) enttarnt. Offensichtliche Distanz zum Komponisten hindert Herzfeld nicht daran, das zuletzt in einer gut sechsstündigen Aufführung durch La Monte Young zu Gehör gebrachte improvisatorische Werk *The Well-Tuned Piano* einer beeindruckend detaillierten Höranalyse zu unterziehen. Während bei Cage und Feldman, so das Fazit, die Kompositionsarbeit eine analysierbare prozessuale Zeitgestaltung hervorbringt, die aufgrund ihrer besonderen Struktur eine Wahrnehmung des Klangs als losgelöste Erscheinung bedingt, bleiben die Klänge La Monte Youngs Ereignisse, an deren epiphanen Charakter man glauben muss, um ihn zu empfinden.

Die Schlussbetrachtung – ähnlich kurz wie die Einleitung – fasst noch einmal die sechs thematisierten Positionen zusammen, um ihren gemeinsamen Ursprung, die teilweise überraschenden Parallelen in technischer Hinsicht wie auch die sich stark unterscheidenden Klangstile abschließend zu vergleichen. Im Hinblick auf die Begriffsdefinition mag die Publikation die letztgültige Klärung vermissen lassen, le-

senswert ist sie allemal für jede Beschäftigung mit der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts.

(März 2009)

Eike Feß

*Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassikern im Umfeld von ‚1968‘.* Hrsg. von Beate KUTSCHKE. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 249 S., Abb.

Bisweilen im Tonfall recht verklärend muteten einige im vergangenen Jahr unternommene publizistische Versuche an, sich dem Phänomen ‚1968‘ und dessen Auswirkungen aus einer historischen Distanz von nunmehr vier Jahrzehnten anzunähern. Ganz anders wirkt da der von Beate Kutschke herausgegebene Sammelband mit insgesamt 15 Aufsätzen, der anhand eines spartenübergreifenden Querschnitts zeigt, in welchem Maße die Kulturform Musik am gesamtgesellschaftlichen Umbau der damaligen Zeit beteiligt war. Im Blickpunkt steht hier vor allem die Frage, wie und in welchem Grad die Ereignisse zur Veränderung musikalischer Institutionen beigetragen und wie stark sie die kompositionstechnische Entwicklung der europäischen Avantgarde beeinflusst haben. Dass daneben auch andersgeartete Entwicklungen in den Ländern des Warschauer Pakts zur Sprache kommen, nämlich in den Beiträgen von Rüdiger Ritter (durch Darlegung der jeweils länderspezifischen Versuche in Polen, der DDR, der SSR und in Ungarn, die populäre Musik in systemkonforme Bahnen zu lenken) und Bogumila Mika (mit Blick auf die Wandlungen der polnischen Avantgarde), belegt die breit gefächerte thematische Ausrichtung der Publikation.

Was sich zumindest in der Gesamtsicht als eine Art Mythos erweist, ist die griffige Behauptung, die Ereignisse des Jahres 1968 hätten als alleiniger Auslöser zu fundamentalen Wandlungen von musikalischen Praktiken und Institutionen geführt. Eine Reihe von Einzeltexten legt vielmehr nahe, dass die Situation weitaus differenzierter betrachtet werden muss, weil das aufkeimende Bewusstsein für die Notwendigkeit sozialer und politischer Wandlungen sich über einen größeren Zeitraum hinweg entwickelt und auf unterschiedliche Weise Bahn gebrochen hat. So weist Antje Tunat in dem von W. H. Auden und Chester Kallman