

kompositorische Auseinandersetzung mit Zimmermann gemünzte Fazit Wieners in gewisser Weise auch für die Publikation selbst: „Die hier verfolgten Spuren machen Hoffnung, dass das Werk Zimmermanns nicht in einer historischen Verankerung erstarrt, sondern als Musik der Zukunft präsent bleibt“ (S. 237).

(Mai 2021)

Ralph Paland

Notation. Imagination und Übersetzung.
Hrsg. von Susana ZAPKE. Wien: Hollitzer
Verlag 2020. 246 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des Symposiums „Notation. Imagination und Übersetzung“, welches im Mai 2018 an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) als Kooperation zwischen dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft der Kunstuniversität Linz in Wien (IFK) und dem Institut für Wissenschaft und Forschung (IWF) veranstaltet wurde. Die grundlegende Tagungsidee einer sowohl „wissenschaftstheoretischen als auch künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Notation‘“ (S. 7) geht dabei auf einen von Susana Zapke 2010 an der MUK etablierten Forschungsschwerpunkt – „Experiment Notation“ – zurück; dessen holistischer Titel prägt auch die Herangehensweise der einzelnen Beiträge der vorliegenden Publikation. Insgesamt versammelt diese zwölf in ihrer Methodik und Qualität sehr unterschiedlich zu bewertende Aufsätze von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen verschiedenster Disziplinen, welche einen Einblick „in die vielfältigen Deutungsfelder des Begriffs ‚Notation‘“ (S. 7) geben und dabei die „Problematik einer intermedialen Übersetzung“ (ebd.) aufzeigen sollen. Auch wenn das gleich zu Beginn der Einleitung gesetzte Versprechen, die Publikation befasse sich „mit der ontologischen Frage nach den Grundstrukturen von Imagination und den Möglichkeiten und Grenzen ihrer visuellen Darstellbar-

keit“ (S. 9), weder theoretisch noch in ihrer wissenschaftlichen Tiefe eingelöst wird, setzt die Auswahl der Beiträge den in (musikwissenschaftlichen) Notationsdiskursen bisher wenig diskutierten Versuch, praxeologische, wissenschaftliche und vermehrt persönlich reflektierende Aufsätze miteinander in Verbindung zu bringen und damit auch Methoden aus dem Bereich der Artistic Research für Fragen der Notation zu öffnen. Diese Herangehensweise entspricht konsequent auch dem Ziel des Buches, nämlich die „multiperspektivische“ (vor allem aber diskursive!) „Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Notation‘“ (S. 14). Dazu sollten zum einen Wissenschaftler*innen aus den Bereichen der Tanzwissenschaft, Kunst- und Kulturtheorie, Musikwissenschaft, Philosophie und Ästhetik „ihren methodologischen Blickwinkel“, und zum anderen Künstler*innen aus den Bereichen der Choreographie, Komposition, Ton-Raum-Kunst „ihre Ausdrucksstrategien“ „zu Wort bringen“ (ebd.).

Letzteres gelingt Rose Breuss gleich zu Beginn auf beeindruckende Weise. In einem sprachlich bisweilen fragmentarisch bleibenden, dabei wohlgeordneten Beitrag zu Ausschnitten aus Jean Cébrons *Phatic Etudes* präsentiert die Choreographin ein Gedankenexperiment, in welchem sie einen „Cébron-Lektüre-Raum“ (S. 22) eröffnet. Anhand eines Taktes des von Thomas Schallmann notierten Etüdenwerkes führt sie das Publikum über theoretische sowie praxeologische Fragestellungen zur Tanznotation hin zu ihrer Interpretation des Werkes: Diese offenbart sich konsequenterweise allein im Durchschreiten der im Text dargelegten Gedanken. Mit einem vermehrt technisch-experimentellen Zugang zu Kunst und Forschung berichtet im Anschluss der Ton-Raum-Künstler Bernhard Leitner über verschiedene Kunstwerke aus seiner „Ton : Raum“-Idee aus den Jahren 1968–1982. Gedanklich den damaligen technischen Möglichkeiten weit voraus, entwickelte Leitner zu dieser Zeit unterschiedliche Ton-Räume (z. B. *Sound-*

cube 1969, *Sound Gate* 1971), in welchen er nachspürte, wie man „eine Tonlinie im Raum [hört], wie sich eine Tonlinie im Raum [bewegt]“ (S. 42). Die dafür angefertigten Skizzen und Notate werden im Rahmen des Beitrages abgedruckt und zur Diskussion gestellt. Auf diesen praxeologischen Beginn des Bandes folgt nun eine analytische Auseinandersetzung mit Dieter Schnebels *Maulwerken* durch David Magnus. Darin zeigt er, wie durch Konzepte einer „Aesthetischen Operativität“ (S. 61) die Potentiale von „visuellen Zeichen, choreografischen Schritten oder Klängen“ (S. 77) produktiv miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Nach einem Beitrag zur musikalischen Notation der Fluxus-Bewegung von Stefan Fricke dekonstruiert Julia Ostwald auf bestechende Art und Weise die Geschichte der Tanznotation, indem sie – ausgehend von dem Duett *Speaking Dance* (Burrows / Fargion 2002) – vier „historisch situierte Topoi“ (S. 105) der Tanzgeschichte kritisch hinterfragt. Sie plädiert damit letztlich für eine Offenheit des Notationsbegriffs, der erst in seinem Ringen zwischen dem Notat und seiner performativen Erscheinungsform seine vielfältigen Potentiale schöpferisch und gleichwertig zu erkennen gibt. Im darauffolgenden musikhistorischen Aufsatz erinnert Peter Revers anhand von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* an das komplexe Spannungsfeld zwischen musikalischem Denken und dessen Verschriftlichung. Diesem schließen sich zwei Aufsätze an, welche sich mit der Faszination des Schachbretts für Fragen der Notation auseinandersetzen: Zunächst zeigt Reinhard Pock wie John Cages *Chess Pieces* als ein „transdisziplinäres Hybridkunstwerk“ (S. 145) zu verstehen ist, in dem die Notation unabhängig von seiner Aufführung ästhetisiert wird, während Ernst Strouhal anschließend am Beispiel einer kurzen Geschichte der Schachnotation das Problem des „toten Notats“ und seiner künstlerischen Erweckung diskutiert. Nach dem vermehrt theoretischen Beitrag „Musik zu sehen geben“ von Melanie Unseld, in welchem sie

Überlegungen anstellt, wie gut sich Sibylle Krämers Konzept der Schriftbildlichkeit auf musikalische Notation übertragen lässt, fasst schließlich Susana Zapke ihre grundlegenden Impulse für die Tagung bzw. den Tagungsband zusammen. Darin setzt sie sich, ausgehend von Wittgensteins Sprachphilosophie, holistisch mit „drei wesentlichen Aspekten des Begriffs ‚Notation‘“ auseinander: 1. Notation als Übersetzung, 2. Übersetzung als Metapher, 3. Notation als (unvollkommene) Transkription. Konstatiert sie darin zurecht die Notwendigkeit einer „neuen Hermeneutik der (unvollkommenen) musikalischen Notation/Transkription“ (S. 220), kommt der vorliegende Band selbst diesem Anspruch nicht nach. Abschließend beschäftigt sich Thomas Macho anhand einer Fallstudie mit Techniken der Notation im Film, bevor – spiegelgleich zum Beginn des Buches – der Kunst nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort erteilt wird, in dem der Komponist Christoph Herndler aus seinen persönlichen Erfahrungen über die Frage „Warum über Notation reden“ reflektiert.

Die hier zu besprechende Publikation ist ein Sammelband in jeder Hinsicht: Er versammelt in völlig freier Anordnung die verschiedensten Methoden, Personen und Disziplinen zum Thema Notation und ihrer medialen Transfermöglichkeiten. So sympathisch es ist, den Band mit einer Arbeit aus dem Bereich der Artistic Research zu eröffnen, hätte der systematisch einordnende Beitrag von Zapke die geeigneten Leser*innen an früherer Stelle besser durch das Buch führen können. Die Offenheit der Ordnung entspricht dabei jedoch genauso wie der offene Notationsbegriff notwendigerweise der Herangehensweise des gesamten Bandes. Diese konzeptuelle Stärke wird allerdings an jenen Stellen gleichzeitig zur Schwäche, bei denen in freien Analogien argumentiert oder versucht wird, aktuelle Theorien auf Notation „anzuwenden“, anstatt die gezeigten Fallbeispiele für kritische Betrachtungen fruchtbar zu machen. Dass Letzteres vor allem in Beiträgen aus dem

Bereich des Tanzes bzw. der Tanzwissenschaft zu finden ist, ist ein bekanntes Muster, das zeigt, dass die vermehrte inter- und transdisziplinäre Auseinandersetzung sowie kritische Theoretisierung mit diesem wichtigen Begriff für die Musikwissenschaft weiterhin eine zentrale Aufgabe bleiben. Der Herausgeberin ist zu danken, dass sie mit diesem Band einen Schritt in genau diese Richtung gegangen ist und nicht nur viele Disziplinen miteinander ins Gespräch gebracht, sondern insbesondere auch Künstler*innen und deren praxeologische Methoden und Sichtweisen mit eingebunden hat.

(Mai 2020)

Irene Holzer

AXEL FLIERL: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949. Köln: Verlag Dohr 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit vorliegender Publikation hat Axel Flierl den aktuellen Stand zur Karl-Hölller-Forschung neu definiert, zumindest für Höllers Biographie und seine choralgebundene Orgelmusik bis 1949. Flierls großes Verdienst besteht nicht nur darin, die meisten greifbaren – und auch die öffentlich nicht zugänglichen – Quellen zu Karl Höller (1907–1987) zusammengetragen und ausgewertet zu haben, sondern auch in der Erstellung eines Werkverzeichnisses und in der Sichtung des Höller-Nachlasses. Flierl konnte dafür „zahlreiche unveröffentlichte Dokumente und historisches Bildmaterial, wertvolle Briefe, Konzertprogramme, die Notenbibliothek, diverse Studienunterlagen und anderes biografisches Material“ aus dem ihm offenstehenden Höller’schen Familienarchiv“ (S. 10) nutzen und somit die Höller-Forschung auf eine gänzlich neue Basis stellen bzw. sie überhaupt in größerem Umfang begründen. Die vom Autor im Anhang zusammengestellten Archivalien beschränken sich auf die „nur für die vorliegende Arbeit relevanten Doku-

mente aus dem Nachlass von Karl Höller“ (S. 439); durch die Fülle der ausgewerteten Archivalien kann man erahnen, wie viele weitere Dokumente einer Bearbeitung, ja zumindest einer Sicherung harren.

Die titelgebende „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ lässt mehrere Fragen aufkommen, die der erste Blick ins Inhaltsverzeichnis nicht lösen kann: Wie versteht der Autor „choralgebunden“ bzw. den „Choral“ – wenn in den von ihm behandelten Werkbeispielen, etwa in der besprochenen *Sonate III über alte Volkslieder* von Paul Hindemith, auch weltliche Liedvorlagen verarbeitet werden? Warum die Beschränkung auf Orgelmusik, wo Höller doch im genannten Zeitraum auch mit der „großartige[n] *Sinfonische[n] Fantasie über ein Thema von Frescobaldi*“ (*Zeitschrift für Musik*, August 1940, S. 460) und ihrer Cantus-firmus-Behandlung Aufsehen erregte? „In Deutschland“ bedeutet in Deutschland geborene und/oder in Deutschland wirkende Komponisten oder auch in diesem Zeitraum in Deutschland gespielte choralgebundene Orgelwerke (auch nicht-deutscher Komponisten)? Warum der ausgewählte Zeitraum? Soll eine Abgrenzung von DDR-Komponisten vermieden werden? Zwar erschließt sich im Laufe der Lektüre die Stichhaltigkeit der von Flierl vorgenommenen Eingrenzungen, doch hätte ein Teilkapitel, das alle Fragen zur Wahl dieses Titels bündig beantwortet hätte, der Stringenz seiner Ausführungen sicher mehr genutzt als geschadet.

Das erste Kapitel widmet sich der Biographie Höllers, bei der auch „Die Rolle Höllers im Dritten Reich“ (S. 36ff.) nicht ausgespart bleibt. Flierl gelangt nach kritischer Auswertung zahlreicher Dokumente zu dem Schluss, dass es Höller „mit diplomatischem Taktieren gelungen war, sich einer Vereinnahmung durch den NS-Staat weitgehend zu entziehen“ (S. 44). Es wirkt etwas überengagiert, wenn Flierl an späterer Stelle, im zweiten Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“, nochmals das Thema aufgreift, nämlich im Unterkapi-