

nur gut eine Seite Text, die erläutert, was man dort nachvollziehen soll. Letztlich wird der Leser damit alleingelassen. Warum wurden die Seiten nicht bspw. bei IMSLP hochgeladen?

Die kuriose Geschichte um die ‚Zusammenarbeit‘ Overhoffs mit dem Pianisten Kurt Leimer ist dagegen atemberaubend zu lesen und gehört zu den Höhepunkten des Buches. Dass ein gestrandeter Komponist und Kapellmeister einem wohlhabenden und selbstverliebten Pianisten die Klavierkonzerte schrieb, die dieser dann unter seinem Namen veröffentlicht, aufführt und einspielt, hätte man nicht für möglich gehalten. Ganz nebenbei wurden in diesem Zusammenhang auch Herbert von Karajan und Richard Strauss hinters Licht geführt.

Adrian Müllers Overhoff-Buch hat fraglos seine Meriten. Hierzu zählen vor allem die gründliche Aufarbeitung und Durchdringung des Materials, namentlich auch in den Anhängen mit Werk-, Schriften- und Tonaufnahmenverzeichnis sowie einer umfangreichen Zusammenstellung von Overhoffs Konzertrepertoire. Bei der Gesamtanlage des Buches wie auch bei der Abfassung der Einzelkapitel hätten sich, wie hier nur ausschnittsweise skizziert, Änderungen und auch Kürzungen angeboten.

(August 2021)

Ulrich Bartels

*JULIAN CASKEL: Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2020. 406 S., Nbsp., Tab. (Musik und Klangkultur. Band 49.)*

Der Titel dieser zweifellos sehr umfassend konzipierten Monographie birgt durchaus Sprengstoff in sich: Versprochen wird nicht weniger als „die“ Theorie des Rhythmus – während die 2017 an der Folkwang Universität der Künste Essen eingereichte Habilitationsschrift, die diesem Opus magnum zugrunde liegt, noch etwas vorsichtiger formu-

liert *Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts* lautet. Unbestritten handelt es sich bei dieser Thematik um ein längst überfälliges Projekt (vgl. hierzu die Beiträge von Rainer Bayreuther und Rolf Großmann in der *Musikforschung*, 69. Jg. 2016, Heft 2, S. 143–160), dessen weitreichende Dimensionen letztlich nur durch eine transdisziplinäre Konzeption erschlossen werden können, und das sich insofern auch in idealer Weise für einen Sonderforschungsbereich anbietet (zu aktuellen wissenschaftspolitischen Dimensionen dieser heiklen Materie vgl. S. 190f. und 342ff.). Daher ist auch zuallererst positiv hervorzuheben, dass es Julian Caskel – ungeachtet der stellenweise labyrinthisch anmutenden Gedankengänge – gelungen ist, von der Musikwissenschaft ausgehend und bei ihr bleibend, den zu einer Neuperspektivierung der Rhythmus-Thematik erforderlichen Balanceakt zwischen Musiktheorie (auch in ihrer historischen Ausrichtung), Philosophie (insbesondere phänomenologische und poststrukturalistische Ansätze), naturwissenschaftlicher Empirie sowie Kunst- und Medienästhetik (auch kulturwissenschaftlichen Zuschnitts) methodisch und analytisch überzeugend, nicht zuletzt aber auch stilistisch anspruchsvoll zu meistern. Summa summarum liegt hier nun ein Kompendium vor, das eine Fülle älterer, jüngerer und jüngster Rhythmus-Theorien enthält, die in unmittelbarer Gegenüberstellung kritisch analysiert und kommentiert werden. Dementsprechend liegt dieser Studie ein (wenn auch nicht an Michel Foucault geschultes) diskursanalytisches Verfahren zugrunde, ohne hiermit ein primär (im engeren Sinne) kulturwissenschaftliches Anliegen zu verfolgen. Der Umstand, dass die Ausführungen latent dialektisch durchdrungen sind, zudem von rhetorischen Raffinessen grundiert werden (u. a. durch spitzfindige Wortspiele, die immer wieder neue Bedeutungsnuancen akzentuieren), macht die Lektüre nicht unbedingt leichter – sie wird jedoch dadurch

umso facettenreicher und hintersinniger, somit auch gewinnbringender. Schließlich kann der mit dem Buchtitel suggerierte Anspruch, nicht nur „eine“ (weitere), sondern „die“ Theorie des Rhythmus zu bieten, gerade durch das permanente Abwägen sehr divergierender Positionen und deren Hintergründe, das beständige Aufzeigen diametral gegenüberliegender Auffassungen in ihrer (vermeintlichen) Unvereinbarkeit und schließlich auch durch das im Schlusssatz emphatisch hervorgehobene offene Ende der vorliegenden Rhythmustheorie eingelöst werden („Alles hat ein Ende, nur der Rhythmus hat keins“, S. 363), das den Bogen zu einem die Studie einleitenden Paradox abrundet („Alles hat einen Anfang, nur der Rhythmus hat zwei“, S. 7. Die unausgesprochene Analogie zu der über Kreuz vergleichbar konzipierten Wurst lässt bereits die Originalität erahnen, mit der sich der Autor der Weitläufigkeit seines Themas nähert).

Um die Grenzen seiner Ausführungen – und naturgemäß jeder Monographie – wohl wissend, versteht Caskel „die“ Theorie des Rhythmus als ein ‚work in progress‘, zu dem er mit seinem Entwurf (methodisch) einen „erste[n] unhintergehbare[n] Anfang [...] gesetzt [hat]“ (S. 12). Und doch ließe sich dieser „Anfang“ ebenso als ein Meilenstein innerhalb einer (seitdem es Musik gibt) schon immer dagewesenen und (solange es Musik gibt) nimmer endenden Rhythmuskforschung umschreiben, deren Fortsetzung nicht nur wünschenswert ist, sondern genau genommen zu einem zentralen Anliegen musikwissenschaftlicher Arbeit (in den Teilbereichen der Theorie/Analyse und Historiographie) avancieren sollte.

Die beiden Ausgangsfragen „Was zerstört den Rhythmus?“ und „Was stört den Rhythmus“ (seit Beginn der „ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts“) stecken das Problemfeld, das man aus einer historischen Perspektive auch als Frage nach dem Huhn und dem Ei formulieren könnte (wer war [wann und wo] zuerst da: der Rhythmus

oder das Metrum?), an zwei markanten Punkten ab, denen einerseits eine „progressive“, andererseits eine „(wert-)konservative Logik“ zugrunde läge, erfährt man in der Einleitung (S. 7). Als gleichsam salomonische Lösung dieses Debakels entwirft Caskel eine „erweitert metrische Theorie“, die derzeit virulenten rhythmustheoretischen Verengungen durch kontraproduktive Dualismen („Beharren auf Unmittelbarkeit als Gegensatz von Vorstrukturiertheit“), unverbindliche Analysesprache oder gar ein Abdriften in irrationale Zeit- und Lebenskonzepte entgegenwirken soll (vgl. S. 8f.). Den Dschungel diverser Strömungen innerhalb des Rhythmus-Diskurses, die tendenziell konsensresistent nebeneinander existieren, unterteilt Caskel in „vier idealtypische Theoriepositionen“, die er als „einzelwissenschaftlich“, „empirisch“, „esoterisch“ und „kritisch“ charakterisiert und dabei eine Diskrepanz zwischen einerseits „positivistische[r] Empirie“ und andererseits „rabulistischer Kulturtheorie“ feststellt, die einander skeptisch gegenüberstehen (ebd.). Die von ihm dargelegte „erweitert metrische Theorie“ verstehe sich dagegen als „Angebot“, „Verbindungen zwischen den eher natur- und den eher geisteswissenschaftlichen Rhythmuskforschungen“ herzustellen, mit dem Ziel der Erarbeitung einer „Meta-Theorie, die in einer möglichst inklusiven Perspektive versucht, die stabilen Grundaxiome und strukturalen Gleichartigkeiten der getrennten Strömungen herauszuarbeiten“ (vgl. S. 9f.). Insofern kommt auch Caskel bei der Entwicklung seines „Thesenromans“ (S. 10) nicht ohne Dualismen aus, die seine Argumentationen sehr absichtsvoll und konsequent durchziehen: Er unterscheidet zwischen „analogen“ und „digitalen“ Zeitstrukturen, die für die in den Rhythmustheorien des 20. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffene Differenz zwischen „diskreten Quantitäten“ und „dichten Qualitäten“ stehen (ebd.). In diesem Zwiespalt beschreibt er Rhythmusphänomene als „Wegmarken in

Form spezifischer Wahrnehmungsbedingungen, die jede rhythmische Erfahrung teilweise kontrollieren und zugleich den engen Rahmen musikalischer bzw. ästhetischer Erfahrungen überschreiten“ (S. 11).

Mit diesem Dualismus korrespondieren zwei frappierend bezwingende Metaphern, die sich ebenfalls wie ein roter Faden durch alle folgenden Ausführungen ziehen: „Analoge“ Zeitstrukturen, die sich durch (horizontale) Linearität und (organische) Kontinuität auszeichnen, gleichzeitig diskontinuierlich (im Sinne von non-zyklisch) verlaufen, werden am Beispiel des Gesangs der mythischen Sirenen veranschaulicht, dem sich der an einen Schiffsmast gebundene Odysseus aussetzte, um ihm widerstehen und ihn auf diese Weise ergründen zu können. Dagegen wird ihr „digitales“ Pendant, das (Zeit-)Punkte vertikal markiert und dabei mechanisch agiert, mit der modernen Fabriksirene verglichen (vgl. hierzu das erste Großkapitel „Sirenen: Krisen der rhythmischen Praxis“). Und doch wohnen der Mythossirene ebenso wie der Fabriksirene vergleichbare „Extremwerte“ der analogen und digitalen Zeitstrukturierung inne – zumindest kommt Caskel im Verlauf seiner Rhythmus-Diskursanalyse zu dem Ergebnis, dass „die antiken Aussagen zum Gesang der Mythossirenen [...] eine gute Beschreibung des Klangs der Fabriksirenen“ erlauben (S. 21). Vor diesem Hintergrund werden zwei Modelle statuiert, von denen eines „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚digitalen‘ Struktur durch einen Vorgang der Anreicherung herleitet“ („digitales Modell“), während das andere „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚analogen‘ Struktur durch den Vorgang der Reduzierung herleitet“ („analoges Modell“) (S. 22). Und während das erste Modell im Zentrum der „empirischen“ Rhythmusforschung steht, findet sich das zweite Modell in Rhythmustheorien, die „von Bergsons Zeitphilosophie über die linearen Konzepte der musikalischen Phänomenologie in eine Kulturtheorie ‚glatter‘ und ‚gekerbter“

Räume [nach Gilles Deleuze / Félix Guattari, Erg. St. Sch.] sowie deren wissenschaftliche Rezeption“ münden. Die von Caskel ausgearbeitete „erweitert metrische Theorie“ changiert zwischen diesen beiden Modellen, indem sie – vergleichbar dem Sirenenklang – sowohl die analogen bzw. digitalen Extremwerte der Rhythmuslosigkeit als auch „das Prinzip einer Projektion rhythmischer Verhältnisse in diese Extremwerte“ impliziert (vgl. S. 23). Die entsprechenden Interferenzen lösen nicht nur die zuvor skizzierten Widersprüche historischer wie aktueller Rhythmus-Debatten auf, sondern bilden auch die Voraussetzung für jene von Caskel vorbildlich durchgeführte analytische Komplexität, mit der allein man „rhythmisierenden“ und „rhythmiserten“ Phänomenen gerecht werden kann – dies- und jenseits von Musik/Klängen, d. h. ebenso in den anderen Künsten wie in alltäglichen Zusammenhängen (vgl. hierzu beispielsweise Caskels Ausführungen zum Rhythmus von Druckfehlern S. 130ff. oder zum Rhythmus des Geldumlaufs, S. 167ff.).

(August 2021)

Stephanie Schroedter

NICHOLAS JONES und RICHARD MCGREGOR: *The Music of Peter Maxwell Davies*. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 368 S., Abb., Nbsp., Werkkatalog.

Peter Maxwell Davies (1934–2016) gilt als einer der führenden international bekannten britischen Komponisten nach 1945. Er schuf an die 550 Werke in fast jedem Genre: Kunstlieder und Ballette, Sonaten und Streichquartette, Messen und Oratorien, Symphonien und Konzerte, Werke für Musiktheater, aber auch Musik für Kinder und Amateure. Nach einer ersten zusammenfassenden Darstellung durch Paul Griffiths (1984) hatte sich Mike Seabrook 1994 hauptsächlich der Biographie gewidmet. Der vorliegende Band stellt erstmals umfassend die kompositorische Entwicklung von