

Renaissance beginnt und vom hohen Kunstanspruch einer „Kathedralkultur“ geprägt ist, freilich auch von deren Konservativismus. Und es sind andere Schwerpunkte, an denen sie sich als nationalsprachliche *Musica sacra* am römischen, gregorianischen Vorbild anknüpft: mehr im Ausbau der Stundengebete, der Morgen- und Abend-„Services“ als es der predigtzentrierte Lutherische Gottesdienst tut, was den vertonten Texten mehr Freiheit und Unabhängigkeit vom *De tempore* einräumte.

(November 2007)

Detlef Gojowy †

ROBERT SCHMITT SCHEUBEL: *Chronik einer Fälschung. Studie und Materialien zu Hermann Aberts Illustriertem Musiklexikon. Berlin: Consassis.de 2005. VI, 241 S.*

Der Name Einstein genießt bis heute einen fabelhaften Ruf. Sein Mozart-Buch (1947) ist legendär, seine Bearbeitung des Köchelverzeichnisses in dritter Auflage (1937) war über Jahrzehnte hinweg der Grundstock aller Mozartforschung und auch sein *Riemann-Musiklexikon* (1919, 1922 und 1929) setzte Maßstäbe. Dass das alles so ist, hat sich der Gelehrte und Musikschriftsteller gegen manche Widerstände erarbeitet. Die akademische Musikwissenschaft in Deutschland hatte ihn früh ins Abseits gestellt. Die Habilitation des Madrigalforschers verhinderte der eigene Doktorvater. Und wenn Einsteins Name gleichwohl auf Berufungslisten auftauchte, waren die Einwände gleich zur Hand: „Daß er nicht habilitiert ist, und dann sein Judentum“, stellte Hans-Joachim Moser in Heidelberg fest (an Theodor Kroyer, 28. Mai 1927; Nachlass Kroyer, Bayerische Staatsbibliothek München). Und in Köln stichelte die zentrumsnahe *Kölner Volkszeitung* öffentlich gegen den wohl kaum universitätsreifen „jüdischen Musikkritiker“ (14. Juli 1930). Seit 1918 Schriftleiter der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, dem offiziellen Organ der *Deutschen Musikgesellschaft*, jagte die deutsche Musikwissenschaft ihn im Juli 1933 aus ‚rassischen‘ Gründen davon, d. h. man nötigte ihn, sein Amt freiwillig niederzulegen. Einstein arbeitete bis 1933 noch beim *Berliner Tageblatt* und verließ dann Deutschland. Er emigrierte über London und Florenz nach Northampton (Massachusetts) und starb 1952 in El Cerrito (Kalifornien).

Robert Schmitt Scheubel erweist sich hier

einmal mehr als ebenso engagierter wie findiger Anwalt in Sachen Alfred Einstein. Er hat sein Buch Eva H. Einstein gewidmet, der Tochter, die über Jahrzehnte hinweg den Nachlass ihres Vaters betreute und just im Jahr der Buchdrucklegung in ihrem fünfundneunzigsten Lebensjahr starb. Mit philologischer Akribie und innerem Engagement nimmt sich der Autor des alten Plagiatsfalls an: *Illustriertes Musiklexikon*, herausgegeben von Hermann Abert unter Mitarbeit von Friedrich Blume, Rudolf Gerber, Hans Hoffmann und Theodor Schwartzkopff, Stuttgart: J. Engelhorn's Nachfolger 1927. Auf der anderen Seite: das *Neue Musiklexikon nach dem Dictionary of modern Music and Musicians*, herausgegeben von A. Eaglefield-Hull, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag 1926, sowie: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon, zehnte Auflage*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag 1922. Die Fakten im Groben, gewiss, sind bekannt. Spemanns Plan eines Konkurrenzunternehmens zu Riemanns *Musik-Lexikon*, 1919 in neunter und 1922 in zehnter Auflage von Einstein bearbeitet, sollte sich in Umfang, Format und Konzeption, und dann auch in Bezug auf den wirtschaftlichen Erfolg, eng am „Riemann“ orientieren. Als zusätzliches Highlight dachte sich der Verleger einen umfangreichen Bildteil aus – während Einstein zeitgleich einen „bekannten Bilderatlas von Kandt“ (gemeint: C. F. Kahnt?, der Band ist nie erschienen) bearbeitete. Am Ende zwang ein Prozess vor dem Landgericht Berlin 1928 den Verlag, seinen „Abert“ nach dem Verkauf der noch vorhandenen Exemplare, so der geschlossene Vergleich, einzustellen.

Schmitt Scheubel hat die Affäre im Briefwechsel der Beteiligten, vor allem Adolf Spemanns und Friedrich Blumes, nachgezeichnet und doppelt aufgerollt: Zunächst arbeitet er die Entstehung des Lexikons und den Prozess anhand von Zitaten gründlich auf und fügt dann die Quellen selbst noch einmal an. Seiner redlichen Begründung, damit der Gefahr der Vernachlässigung von Zusammenhängen entgegen zu wollen, kann man folgen. Freilich ist bereits im ersten Teil die Zitatfolge derart dicht, dass das Bedürfnis nach doppelter Lektüre dann doch nur noch gering ist. Vielleicht aber sollte man bei der Lektüre des Buches umgekehrt vorgehen: erst die Originalquellen le-

sen und dann die Ausschnitte mitsamt Schmitt Scheubels verbindenden Kommentaren. Das alles liest sich ohnehin (natürlich) nicht einfach, handelt es doch von Zahlen, Namen und Fakten in ungeheurer Fülle.

Aber immer wieder lassen einen die Früchte des so ungeheuren Fleißes des Verfassers und Herausgebers doch den Atem stocken. Es wurde in diesem Fall ja nicht nur abgekupfert, gedanklich, faktisch und konzeptionell. Zuweilen bediente sich das Herausgeberteam Blume & Co in kaum glaublicher Unverfrorenheit direkt der unwissenden Zulieferung Einsteins, des Geschädigten (S. 15). Spemann, der Verleger, zeigte sich zwar von Anfang an skeptisch, vor allem, was das Niveau des Gelieferten betraf: „[...] von der sorgsam abwägenden Art des Urteils bei Einstein und Riemann keine Spur“, bemerkte er Blume gegenüber im April 1926. „Auch der ganze Stil genügt oft nicht“ (S. 13). Blume erwies sich als zielgerichteter Taktiker. Er glättete, vermittelte, spielte herunter. Und Spemann zog am Ende eben doch mit. Gewiss nachdenkenswert bleibt Schmitt Scheubels Schlusswort (S. 79 vor dem Quellenanhang): „Bescheidenheit wird es gewiß nicht gewesen sein, daß Blume und Gerber in ihren MGG-Artikeln – die anderen finden sich dort nicht – auf eine Verzeichnung ihrer Mitarbeit am Illustrierten Musiklexikon verzichtet haben“.

(Februar 2008)

Thomas Schipperges

*MATTHIAS REBSTOCK: Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 376 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 6.)*

Die Erweiterung des Materialbegriffs – die Einsicht also, dass sich auch mit Anderem als akustischen Phänomenen komponieren lässt – stellt eine der wesentlichen Errungenschaften der musikalischen Avantgarde nach 1950 dar. Wie das aber geschieht, ist bis dato noch wenig untersucht. Matthias Rebstocks Studie setzt hier an: Sie fragt dezidiert, „wie Mauricio Kagel in seinem instrumentalen Theater Musiktheater komponiert“ (S. 9) und gibt eine Antwort u. a. anhand detaillierter Analysen der Stücke *Sur scène* und *Match*. Diese Analysen bilden, zusammen mit Untersuchungen zum Kompositionsprozess auf der Grundlage des Skizzen-

materials, den dritten Teil der Arbeit. Ihnen voraus gehen zwei Hauptteile, deren erster zumal die Bedeutung der frühen argentinischen Jahre für die Entwicklung von Kagels musikalisch-theatralischem Denken herausstellt. Jenseits eines bloßen Konstatierens von Zeitgenossenschaft (das noch nichts erklärt) werden Kagels Kontakte mit den künstlerischen Strömungen im Buenos Aires der 40er- und 50er-Jahre detailliert beschrieben, seine Einbindung in eine zeitgenössische Kunstszene, die einerseits durchtränkt ist vom lebendigen Fortwirken der klassischen Avantgarden (vermittelt durch ihre ins argentinische Exil vertriebenen Vertreter) und die andererseits auf äußeren Marginalisierungsdruck mit innerer Aufgeschlossenheit und der Durchmischung der verschiedenen Kunstsparten reagiert. Das dort herrschende gattungsübergreifende Kunstverständnis bestimmt Kagels eigene ästhetische Anschauungen ebenso nachhaltig wie seine u. a. am Teatro Colón gesammelten praktischen Erfahrungen mit dem Musiktheater. Gründliches musikalisch-theatralisches Metier und eine intime Vertrautheit mit den Positionen der klassischen Avantgarden: diese aus der Neuen Welt mitgebrachten Voraussetzungen begründen, so die überzeugende Darstellung Matthias Rebstocks, die Sonderstellung Kagels innerhalb der Darmstädter und Kölner Kreise, in denen man sich jene Traditionsbestände im Zuge von Neo-Dada und Fluxus erst nach und nach wieder erschloss.

Die Einsicht, dass das Kagel'sche instrumentale Theater nicht aus einer immanenten Entwicklungslogik des musikalischen Materials entspringt, sondern aus den Erfahrungen und der auf ihnen aufbauenden ästhetischen Imagination eines autonomen Komponisten-Subjekts, bestimmt auch den zweiten Hauptteil der Arbeit. Dargestellt werden die Grundzüge einer Ästhetik des instrumentalen Theaters anhand chronologisch geordneter Kurzanalysen der relevanten Kompositionen bis 1965. Dabei rückt die Frage nach kompositorischen Verfahren, insbesondere nach dem Zustandekommen von Theatralität und dem Verhältnis von Hör- und Sichtbarem innerhalb einer intermedialen Komposition in den Vordergrund. Als hilfreich erweist sich hier die Unterscheidung zwischen einem „instrumentalen Konzept“, das die klangliche, gestische und visuelle Einheit des Instrumentalspiels dekomponiert und dadurch