

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

theatralisiert, und einem „Mehrspurkonzept“, das von vornherein mit unterschiedlichen Materialien (Bewegung, Licht, Bühnenbild, Sprache, Musik) arbeitet. Ihnen korrespondiert eine Differenzierung nach jenen Bereichen (Theater – Musik), aus denen das jeweilige Stück vorrangig schöpft. Diese Kategorien definieren ein Feld, das Kagel komponierend und reflektierend – seinem Text „Über das instrumentale Theater“ von 1960 kommt gerade aufgrund seines projektiven Charakters eine prominente Rolle zu – abschreitet. Im Zentrum seines Interesses stehen hierbei Phänomene des Übergangs: von bloßer Präsenz zu definierter Rolle, von strikt funktionsbestimmter Aktion zu in sich bedeutungsvoller Darstellung, vom Primat des Hörbaren zur Dominanz des Sichtbaren.

Um diese Verschiebungen adäquat zu erfassen, kommt in der vorliegenden Studie ein zeichentheoretischer Analyseansatz zur Anwendung, der im Rückgriff auf die Arbeiten Nelson Goodmans und Martin Seels nicht danach fragt, *was* jeweils bezeichnet wird, sondern *wie* das geschieht: Die Zeichenfunktionen, ihre Kombination und ihr plötzliches Umschlagen von (sich selbst) präsentierender (in Goodmans Terminologie: exemplifizierender) Aktion in (etwas anderes, eine Bedeutung) re-präsentierende Handlung rücken in den Fokus der Aufmerksamkeit – und damit eben jene Dimension, die Kagels Musiktheater von demjenigen John Cages unterscheidet.

Dieses Oszillieren der theatralischen Zeichen zwischen Präsenz- und Verweisfunktion wird in den Analysen des abschließenden dritten Teils exemplarisch an *Sur scène* und *Match* nachvollzogen, ohne dass damit das Potenzial eines solchen Ansatzes schon ausgereizt schien. Angesichts des Erkenntnisgewinns, den das vorliegende Buch in Sachen Kagel bereithält und den es zu einem nicht geringen Teil der gewählten zeichentheoretischen Perspektive verdankt, erscheint deren Übertragung auf andere Bereiche (nicht nur) des Musiktheaters äußerst vielversprechend.

(Januar 2008)

Markus Böggemann

*Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main. Hrsg. von Axel HONNET, Peter KEMPER und Richard KLEIN. Frankfurt*

*a. M.: Suhrkamp Verlag 2007. 343 S. (edition suhrkamp 2507.)*

*Bob Dylan. Ein Kongreß:* Der Titel des Bandes setzt ganz auf einen bescheidenen Wortlaut, während der Inhalt, basierend auf den Vorträgen des 2006 in Frankfurt am Main veranstalteten Internationalen Bob Dylan-Kongresses, sich der anspruchsvollen Aufgabenstellung widmet, in „interdisziplinären Anstrengungen“ – so die Herausgeber in ihrer Einleitung – „das ästhetische Potential“ von Dylans Schaffen „im Spannungsfeld von Popmusik und autonomer Kunst auszuschöpfen“ (S. 8). Dass hinter dieser Bemühung die klischeehafte Auffassung steht, die Dominanz der angeblich „bis heute vorherrschenden Entgegensetzung von Kulturindustrie und moderner Kunst“ (ebd.) à la Adorno und Horkheimer müsse ausgeräumt werden, verwundert dann allerdings doch angesichts einer inzwischen weit verbreiteten und substantiellen Forschung im Bereich der populären Musik, angesichts derer diese Frage eigentlich überhaupt nicht mehr aufkommen dürfte. Was also hat der Band mit seinen insgesamt 14 Einzelbeiträgen, den drei Themenbereichen „Zeit und geschichtliche Erfahrung“, „Rock als autonome Kunst“ und „Masken der Verweigerung“ zugeordnet, tatsächlich zu bieten?

Bei der Lektüre wird rasch deutlich, dass im ersten Teil des Buches die allseits beliebte Exegese von Dylans Songtexten fröhliche Urständ' feiert. Einmal mehr zeigt sich dabei, wie schön man an Wortkonstrukten herumdeuteln kann, ohne überhaupt einen Schimmer von deren musikalischen Kontexten zu haben. Stattdessen werden schwergewichtige Interpretationen aufgeföhren und wortreich breitgetreten: Der interdisziplinäre Ansatz, so bekommt man im Themenbereich „Zeit und geschichtliche Erfahrung“ vermittelt, besteht daher vor allem darin, dass sich Autoren aus den unterschiedlichsten Disziplinen – Philosophie, Komparatistik und Literaturwissenschaft – im journalistischen Jargon mittelmäßiger Radiofeatures oder anhand metapherngesättigter Formulierungen voller Füllwörter zu Deutungen aufschaukeln, die fast ohne Abstriche auch auf so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Frank Zappa oder Simon & Garfunkel übertragen werden könnten. Entsprechend dürftig sind zumeist auch die dahinter steckenden Diskurse. Da ist dann bei Wolfram Ette etwa mit Be-