

Während im zweiten Teil des Buches diese Gespräche in vollem Umfang dokumentiert sind – was die Publikation nebenbei bemerkt zu einem Quellenband ersten Ranges macht –, unternimmt der Verfasser im ersten Teil nach einem ausführlichen Einleitungskapitel eine Auswertung der aufgezeichneten Interviews, bei der die einzelnen Fragestellungen zu Themengruppen zusammengefasst und die Antworten jeweils aller Interpreten einander gegenübergestellt werden. Indem er dabei immer wieder vergleichenden Bezug auf die Ergebnisse ähnlicher Befragungen nimmt, vermeidet Kier den Eindruck einer Verabsolutierung seiner Resultate und zeigt, wie gut er mit der Relativität der Aussagen umzugehen weiß. Nacheinander erschließt er so verschiedene Themenbereiche, um am Ende jeweils – mit der gebotenen Vorsicht vor Verallgemeinerungen – bestimmte Tendenzen aufzuzeigen. So werden zunächst die ersten Erfahrungen mit Tonträgern und der generelle Umgang mit ihnen, ihre Bedeutung für die persönliche Entwicklung der jeweiligen Künstler und die Beweggründe für Tonträgeraufnahmen referiert. Danach geht es um die Rolle des Produzenten, um die Studioarbeit aus der Sicht der Interpreten, um die Vorzüge und Nachteile von Live- und Studio-Aufnahmen, um die Suche nach dem idealen Klang und die Repertoirewahl, während eine weitere Gruppe von Themen darüber hinaus auf gelungene und misslungene Ergebnisse von Aufnahmen und auf den Tonträger als Unterrichtsmittel, aber auch auf seine positiven und negativen Auswirkungen sowie auf die Problematik von Videoproduktionen und den Dokumentarcharakter von Tonträgern zielt.

Auffällig ist jedoch, dass Kiers Schwerpunktsetzung auf der gleichsam „traditionellen“ Interpretationsschiene verläuft, dass also das in der zweiten Jahrhunderthälfte historisch neu belebte Instrumentarium nur anhand eines Beispiels (Goebel) gewürdigt wird. Dass bei seiner Auswahl die Blasinstrumente völlig fehlen und auch Tasteninstrumente wie Orgel oder Cembalo nicht berücksichtigt werden, kann man daher durchaus als Einbuße wahrnehmen, ebenso wie den Umstand, dass den spezifischen Bedingungen einer Produktion zeitgenössischen Musikschaffens überhaupt kein Platz eingeräumt wird. Problematisch ist darüber hinaus auch die deutliche Bevorzugung von

Künstlern der EMI, die in gewissem Sinne zu einer Schiefelage führt, da dadurch die Gefahr besteht, dass eine bestimmte Art des Produzierens von Musik als ästhetischer Maßstab dargestellt wird. Dass Kier auch dies bisweilen in den Gesprächen thematisiert, indem er auf das Problem zu sprechen kommt, wie stark mit zunehmend komplexer werdender Studioteknik der sich wandelnde Geschmack von Produzenten und Tonmeistern das klangliche Ergebnis häufig entscheidend mitbestimmt hat, zeigt, in welchem Maße er sich dieses Problems bewusst ist.

Akzeptiert man einmal die ausgewählten Schwerpunkte und die damit verbundenen Beschränkungen, muss man dem Autor für eine wichtige und grundlegende Studie zur Interpretationsforschung dankbar sein, die als Materialbasis für die weitere Forschung höchst aufschlussreich und wertvoll ist und zudem mit den vollständig abgedruckten Gesprächen auch eine durchaus fesselnde Lektüre bietet. Die Bedeutung des Bandes wird durch die Anhänge unterstrichen: Mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat beleuchtet Kier akribisch über die im Haupttext thematisierten Zusammenhänge hinaus zahlreiche Details bis hin zu den Katalognummern erwähnter Tonträger; ein ausführliches Personenverzeichnis gibt Auskunft über themenrelevante Persönlichkeiten, und ein Sachglossar informiert schließlich über einschlägige Fachbegriffe und Institutionen. Eine willkommene Ergänzung bietet zudem der Beitrag „Remastern analoger Aufnahmen: Segen oder Fluch?“ von Johann-Nikolaus Matthes, der dem Thema eine weitere wichtige Facette hinzufügt.

Alles in allem ist hier eine lobenswerte Mischung aus Dokumentation, diskursiver Darstellung und Nachschlagewerk entstanden. Kier hat damit eine wichtige Ergänzung zu der bislang eher schmalen Literatur zur Tonträger- und Interpretationsgeschichte geschaffen, die sicherlich in Zukunft den Rang eines Basiswerkes einnehmen wird.

(April 2007)

Stefan Drees

*CLEMENS KÜHN: Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 249 S., Nbsp.*

Das Buch von Clemens Kühn, seit 1997 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule in Dresden, spiegelt eine neue Richtung in der musiktheoretischen Darstellung wie auch in deren Vermittlung wider, die ca. in den 70er-Jahren einsetzt. Statt sich weiterhin an einen strengen Regelkanon zu halten, der mit der musikalischen Praxis und der Kompositionstechnik der verschiedenen Epochen wenig zu tun hat (z. B. beim Kontrapunktstudium das Lernen der einzelnen Gattungen, die auf die Schrift *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux, Wien 1725, zurückgehen), wird nun ein historischer Ansatz wichtig: Die harmonischen (Dissonanzbehandlung) und auch die satztechnischen und kontrapunktischen Eigenarten der führenden Komponisten der jeweiligen Epoche werden zum Maßstab für den Schüler, dessen Aufgabe es ist, z. B. Stücke im Josquin- oder im Bach-Stil zu schreiben. Das Wichtigste und Neue dabei ist, dass der Schüler sich am lebendigen Kunstwerk mit seinem reich ausgearbeiteten Rhythmus und seiner besonderen Klanglichkeit (Harmonik, Satztechnik) orientiert und nicht an einem abstrakten Schema. Dabei sollen auch, und dies ist Aufgabe des Dozenten, musiktheoretische Abhandlungen der einzelnen Epochen mit herangezogen werden. Von zentraler Bedeutung für den neueren musiktheoretischen Unterricht ist jedoch nicht nur die wissenschaftliche Ebene und das musikalische Kunstwerk, das gleichwohl im Zentrum der Unterweisung steht, sondern auch die Einbeziehung der musikalischen Praxis und, als Wichtigstes, eine neue Art der pädagogischen Vermittlung.

Die Intention des Autors geht in diesem zentralen Punkt noch deutlich über die sehr flexible und streng historisch orientierte Unterrichtsmethode Diether de la Motte hinaus (Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976; ders., *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1981): Der Schüler soll durch einen kreativen Prozess selbst dazu motiviert werden, sich mit einem Werk analytisch zu beschäftigen. Der Lehrer ist nur der Vermittler zwischen dem musikalischen Kunstwerk und dem Lernenden. Die Autorität des Lehrers hat gegenüber dessen Vermittlungsfunktion zurückzutreten. Der Schüler soll ganz im sokratischen Sinne „suchen“ und schließlich mithilfe der Denkanstöße des Lehrers „finden“. Wichtig ist, dass ein

Stück vor der eingehenden Analyse zunächst gesungen oder gespielt wird, um eine wichtige Grundlage durch persönliches Erleben der Musik zu schaffen. In diesem Sinne ist das Buch von Kühn durchaus revolutionär, da der musiktheoretische Unterricht an den Musikhochschulen auch heute noch meist nach den tradierten älteren Methoden durchgeführt wird.

Im 1. Kapitel seines Buches („Vom Gegenstand zur Methode“, S. 11 ff.) gibt Kühn sehr überzeugende Beispiele dafür, den Schüler zu motivieren und an eine bestimmte Problematik heranzuführen. Der Auslöser für ein kreatives Wecken des Interesses für ein Werk und für die Motivation zur Analyse kann auch etwas scheinbar Negatives sein: das Scheitern bei der Realisierung von Musik (S. 12 ff.). Die Studenten sollten das Hauptthema eines Werkes (hier: das Hauptthema des 1. Satzes der B-Dur-Klaversonate D 960 von Franz Schubert) singen und anschließend korrekt notieren. Das Scheitern dieses Versuchs aufgrund der komplexen Phrasenstruktur der Melodie und des teilweise ungewöhnlichen Rhythmus führte aber zu einem Motivationsschub auf Seiten der Studenten, der dann schließlich zu einer eingehenden Analyse des Beginns des Werkes führte. Zahlreiche weitere Beispiele werden in diesem Kapitel gegeben. In dem folgenden Kapitel „Elf Leitlinien“ werden konkrete Vorschläge aufgezeigt, wie ein effektiver Unterricht aussehen sollte. Insbesondere ergeben sich fünf Fragen: 1. Was will ich vermitteln? 2. Warum? (Man muss begründen können, warum man einen Gegenstand behandeln will.) 3. Woran? (Wichtig: die Auswahl des musikalischen Gegenstandes) 4. Wie? (Wird durch den Gegenstand bestimmt. Die Art und Weise des Herangehens sollen die Studenten selbst herausfinden.) 5. Wann? (Die Wahl des Zeitpunktes bei der Behandlung eines Gegenstandes. Dabei ist zu bedenken: die richtige Einordnung innerhalb des zu behandelnden Stoffes und der Leistungsstand der Gruppe.) Ferner gibt der Autor Vorschläge, wie man den Anfang einer Unterrichtsstunde in der Weise gestaltet, dass das Interesse der Studenten an dem zu behandelnden Stoff geweckt wird (S. 29). Ein Problem ist die richtige Dosierung des Stoffes für jede Stunde, ohne den Schüler zu über- oder unterfordern. Hier werden drei Lösungsvorschläge gegeben (S. 32 ff.). Wichtig ist auch das folgende Kapitel „Unter-

richtsformen“, wo formale Fragen wie die Größe einer Unterrichtsgruppe, die Zusammensetzung und deren Aufteilung in Leistungsstufen behandelt werden: Die Gruppen sollen je nach der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit des Einzelnen zusammengestellt werden. Weiter werden Vorschläge für effektive Arbeitsweisen der Schüler (S. 52 f.), Vorschläge zur Gestaltung und Thematik von Seminaren vorgestellt (S. 54 f.) und auf Möglichkeiten von Sonderformen von Lehrveranstaltungen (Wochenendseminare, Workshops, Blockveranstaltungen etc.) hingewiesen (S. 56 f.).

Auf diese einleitenden, die tägliche Unterrichtspraxis reflektierenden Kapitel folgen dann solche, welche die Musiktheorie selbst zum Gegenstand haben: das Kapitel „Musiktheoretische Richtungen“ behandelt knapp den Strukturalismus, die Funktionstheorie, die Schichtenlehre Heinrich Schenkers, die Stellung Adornos in der neueren Musiktheorie u. a. Das Kapitel „Zu zentralen Disziplinen“ behandelt die elementaren Abteilungen der Musiktheorie (Elementarlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Gehörbildung) stets unter Bezug auf die musikalische Praxis mit zahlreichen Notenbeispielen. Beim Unterkapitel „Harmonielehre“ wird auf die große Bedeutung der Funktionstheorie für die Analyse hingewiesen, jedoch auch auf deren Grenzen, namentlich bei Sätzen, welche durch Ausweichung in entferntere tonale Bezirke auf engstem Raum die Tonalität eines Stückes nicht aufheben, aber doch differenzieren (z. B. Lieder Hugo Wolfs).

In dem Kapitel „Analyse“ („Grundsätze“, „Ideen“, „Blickrichtungen“) werden zunächst vier Grundsätze für eine fundierte Analyse vorgestellt, ehe Ideen für Verfahrensweisen der Analyse im Unterricht vorgestellt werden. In dem Unterkapitel „Blickrichtungen“ wird überzeugend dargestellt, in welchem Maße unterschiedliche Sichtweisen der Analyse (Stufentheorie, Funktionstheorie, Schichtenlehre) das Erscheinungsbild der Komposition verändern können. Das umfassende Buch wird durch den Aufsatz „Musikalische Topoi“ des Dresdner Kollegen John Leigh und schließlich durch den Versuch Kühns, eine „Integrative Theorie“ (S. 220 ff.) im Sinne einer Synthese von Teildisziplinen für eine umfassende Analyse zu schaffen, abgeschlossen. Der Anhang enthält eine Liste kommentierter Lehrbücher sowie ein Re-

gister der behandelten Werke und ein Sachregister.

Das Buch, das Probleme des musiktheoretischen Unterrichts und deren Lösungsmöglichkeiten wie auch die Möglichkeiten und Grenzen der Analysemethoden in enzyklopädischem Umfang auflistet, muss als ein Standardwerk und auch als ein Leitfadens für jeden angesehen werden, der sich mit Musiktheorie und deren Vermittlung beschäftigt.

(Oktober 2007)

Rainer Boestfleisch

*Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung.* Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 104 S.

Vorweg: Der Titel des Buches ist einschüchternd, aber glücklicherweise missverständlich. Denn keineswegs stammen die Beiträge von einem eingeschworenen Autorenkollektiv, das sich vorgenommen hätte, den Standort der Disziplin zu bestimmen, um den einzig möglichen Weg in die Zukunft zu weisen. Vielmehr scheinen die einzelnen Beiträge einer je eigenen Stimmung anzugehören, wodurch sie sich zu einem wohltonenden Ganzen (wiederum: zum Glück) nicht recht zusammenfinden wollen. Diese Heterogenität nahm der Herausgeber von vornherein in Kauf: Die vier Texte entstammen so unterschiedlichen Kontexten wie akademischen Feierstunden (zweimal) und einem Weimarer Kongress; gemeinsam haben sie, dass sie für ein nicht ausschließlich fachinternes Publikum bestimmt sind. Einzig Peter Gülkes Beitrag ist eigens für das Bändchen entstanden. Dass es ausgerechnet dieser Text ist, der den Stier bei den Hörnern packt, es bei Halbheiten nicht belässt und den Leser so am Ende auf eine Aussichtsplattform mit beinahe paradiesischem Panorama geleitet, mag diesem Umstand geschuldet sein.

Der Anlass für die vorliegende musikologische Selbstreflexion ist seit einigen Jahren bekannt und wird von Laurenz Lütteken im Vorwort beschrieben: Die Musikwissenschaft sei im wissenschaftspolitischen Kontext mittlerweile zum „Freiwild“ (S. 15) geworden, ein Institut nach dem anderen würde geschlossen (ebda.) und die Existenz des Faches im interdisziplinären Kontext oftmals nicht einmal (mehr) zur Kenntnis genommen (S. 15 f.) – Grund genug, sich Gedanken zu machen. Ulrich Konrad