

Rezeption seit Frank van der Stuckens Aufführung der *König Christian II.-Orchestersuite* im Jahr 1901. Als Studie zum Musikleben der NS-Zeit setzt die Arbeit schon allein wegen der Fülle des Materials hohe Maßstäbe und erweitert das Spektrum der „Musik in der NS-Zeit“.
(Juli 2002) Tomi Mäkelä

GERD ZACHER: *Max Reger: Zum Orgelwerk*. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2002. 81 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 115.)

Drei Aufsätze, 1973 (über op. 127), 1993 (über op. 73) und schließlich als neuer Beitrag zu der vorliegenden Publikation (über *Komm, süßer Tod* o. Op.-Zahl) geschrieben, belegen Zachers beständiges Nachdenken über Musik. Sein Zugriff ist der des Interpreten und Orgellehrers, und das merkt man auch seinen Aufsätzen an: Während man als Musikwissenschaftler gewohnt ist, spätestens bei der Überschrift die ersten Anmerkungen zu machen, fehlen solche hier gänzlich; vergeblich sucht man auch bibliographische Angaben. Aber, keine Frage: so geht's auch, vorausgesetzt, man verfügt über soviel interpretatorische Kompetenz wie der Autor. Das halbstündige Variationswerk Opus 73 wird von Zacher aufgeschlüsselt und seinen Hörern durchschaubar, ja nachvollziehbar gemacht. Dazu gehört, dass zunächst die Variationen, dann die (Schluss-) Fuge und schließlich die Introduction besprochen werden. Das Kapitel über Reger verbale Anweisungen sollte jedem Praktiker ins Gebetbuch geschrieben werden, aber auch für Musikwissenschaftler erweist sich der Interpret als gewinnbringender Analytiker und Deuter. Zugrunde gelegt wird für Opus 73 die ältere Ausgabe von Bote & Bock (1904 und 1932), nicht diskutiert wird die jüngere Reger-Gesamtausgabe (Breitkopf) mit der textkritisch problematischen, aber gleichwohl erwägenswerten Wiederaufnahme einer von Reger gestrichenen Variation durch Hans Klotz.

Ganz anders der Ansatz im Falle des Opus 127: Als „Interpretation über die Grenze“ bezeichnet Zacher die Bezugnahme des 1913 entstandenen Werkes zu Gustav Klimts Bild *Judith I* aus dem Jahre 1901. In einer „axiomatisch“ gewonnenen Analogie von Gemälde und Orgelwerk, Farben und Klängen (z. B.: „Haupt-

werk mit den Klangqualitäten [...] von Gold: archaisch, autoritär (fff), glänzend, profiliert“) erreicht Zacher eine in sich schlüssige Neuinterpretation, die nach historischer „Richtigkeit“ nicht fragt, stattdessen aber das Werk auf einer regerfernen (eher neobarock konzipierten) Orgel in wahrhaft neuem Licht erscheinen lässt. Zumindest als Stein des Denkanstoßes ist das ein Gewinn, denn es wird hier eine Orgelkomposition aus dem (heute so überschätzten) Ghetto der Werktreue befreit und aktualisiert.

Schließlich der kleine Aufsatz über Regers in mehrfacher Hinsicht singuläres Orgelstück *Vorspiel über „Komm süßer Tod“*: Dass dies Stück ohne Opuszahl blieb, deutet Zacher – typisches Beispiel für sein unverdrossenes Querdenken – als Indiz seiner Einzigartigkeit („nicht bündelbar“). In mehreren Durchgängen (z. B. Kolorierung, Pedal, Kadenzen, Fermaten) erforscht Zacher Regers 1894 entstandenes Jugendwerk und sieht in ihm ein Stück Bachparaphrase des späten 19. Jahrhunderts, das sich neben Francks drei Chorälen, Brahms' nachgelassenen Choralvorspielen und Saties *Messe des pauvres* „angemessen“ verhält und behauptet.

(Juni 2003)

Martin Weyer

SIGLIND BRUHN: *Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2000. 235 S., Abb., Notenbeisp. (*Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 47.)

Man hätte dieser Studie einen weniger missverständlichen Titel gewünscht: Weder geht es Siglind Bruhn um ‚Musikalität‘ oder musikanaloge Strukturen bei Rilke, noch ist dies eine primär methodisch orientierte Arbeit über musikalische ‚Ekphrasis‘, also – nach einem bislang aus der Literatur- und Kunstwissenschaft bekannten Konzept – über die „musikalische Repräsentation eines Textes, der ursprünglich in einem anderen Zeichensystem verfasst wurde“ (S. 9, Übers. Andreas Meyer). Vielmehr handelt es sich um eine Arbeit über Paul Hindemiths *Marienleben* nach dem gleichnamigen Zyklus Rainer Maria Rilkes; ein Schwerpunkt liegt auf dem Vergleich der verschiedenen Fassungen des Werkes, der Originalfassung von 1922/23 und der 1948 erschienenen Neufassung.

Die Kontroverse um Hindemiths Opus 27 ist bislang, wie die Autorin zu Recht anmerkt, vornehmlich entlang stilistischer Kriterien geführt worden. In der hochkochenden Diskussion um die neue Musik Ende der vierziger Jahre bekannten sich junge Komponisten wie Hans Werner Henze zur „wilden Schönheit“ der Originalfassung; auch Rudolf Stephan hat gegen die Revision – die Hindemith selbst zeitweise als praktischen Kommentar zur *Unterweisung im Tonsatz* ansah – als Ausdruck des Übergangs zu einem „formell rigiden Kompositionsstil“ Stellung bezogen.

Demgegenüber sind für Bruhn *Marienleben I* und *II* Ergebnis einer je verschiedenen Interpretation der Gedichte mit den Mitteln der Musik. Der junge Hindemith habe den bei Rilke vorgezeichneten Widerstreit zwischen ‚irdischer‘ und ‚himmlischer‘ Bestimmung Marias, zwischen menschlicher Verletzlichkeit und klaglosem Vollzug des göttlichen Plans akzentuiert, der ältere Hindemith hingegen sei in den sicheren Hafen einer kirchlich korrekten Devotion zurückgekehrt.

Wem das als Ergebnis musikalischer Analyse allzu spekulativ erscheint, der sei an Hindemiths eigenes Vorwort zur Neufassung erinnert, in dem der Komponist ein ausgeklügeltes System musikalischer Symbolik entwickelt. Indes hält Bruhn diesen vom Komponisten autorisierten Ansatz spürbar auf Distanz, sieht subtilere Symbolismen in der Erstfassung durch die eher eindimensionalen Zuordnungen der späteren Poetik verschüttet – wenn zum Beispiel durch die nachträgliche Verankerung einer Passage auf *Es*, für Hindemith die Tonalität der „Reinheit“, etwaige Zweifel an der frommen Tendenz eines Gedichtes ausgeräumt werden (vgl. S. 199, über „Vom Tode Mariä II“).

Um diesem originellen Ansatz in allen Belangen zu folgen, hätte man sich allerdings – über den sperrigen Begriff der Ekphrasis hinaus – eine schärfere methodische Reflexion gewünscht. Während Hindemith keinen Zweifel daran lässt, dass seine Zuordnungen durch bloße „Verabredung“ mit dem geneigten Hörer entstehen – also im Grunde gerade keinen Symbolcharakter haben, sondern arbiträre Zeichen darstellen –, lässt Bruhn ihre Leser über den Status der von ihr aufgedeckten „symbolischen Signifikanten“ (S. 190) einigermaßen im

Unklaren. Wer entscheidet darüber, ob ein musikalisches Merkmal etwas ‚bedeutet‘ (und wenn ja, was)? Bei einer Arbeit mit theoretischem Hintergrund – Bruhn hat das Konzept der ‚musikalischen Ekphrasis‘ an anderer Stelle ausgeführt (*Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale 2000) – erstaunt das geringe Problembewusstsein gegenüber dem ‚medialen Übergang‘ von lyrischer Dichtung zum Lied – bis hin zu der Vorstellung, man könne die Interpretation praktisch komplett aufrechterhalten, wenn der musikalisch ‚repräsentierte‘ Text gar nicht gesungen, sondern die Vokalstimme zum Beispiel von einer Bratsche gespielt würde (vgl. S. 11).

Der Leser ist also gut beraten, die Argumentation am Notentext nachzuvollziehen und von Fall zu Fall selber zu entscheiden, wie weit er der Autorin zu folgen bereit ist. Neben manch scharfsichtiger, ja verblüffender Feststellung – über tonale Ambivalenzen etwa – wird er in anderen Fällen die Grenze zur zufälligen Analogie überschritten finden. Da werden komplex verschränkte ABA-Strukturen auf dreifach wiederkehrende Handlungsmuster im Gedicht bezogen, die in der Vertonung an ganz anderer Stelle stehen (vgl. S. 87–89), eine Vokalstimme aus fünf „Segmenten“ – nach einer durchaus anfechtbaren Einteilung – auf gleichfalls fünf Begriffe von „vielfacher Bedeutung“ (vgl. S. 160–165). Manches wäre bei etwas zurückhaltenderer Formulierung unproblematisch – ganz ohne Zweifel hat die selbstaufgelegte stilistische Mäßigung Hindemiths, die Abkehr von polymetrischen oder bitonalen Verfahren, inhaltliche, ja weltanschauliche Implikationen. Aber warum muss z. B. eine phrygische Eintrübung konkret die „Empörung des Dichters“ über das Schicksal der Maria bezeichnen, die Hindemith als „Subtext“ in seine Vertonung eingebracht habe, obwohl im Gedicht davon gar keine Rede ist (vgl. S. 90–94)? Demgegenüber sind die Gedichtanalysen und die eingeschalteten Passagen zur Religionsgeschichte und Ikonographie der Marienverehrung durchweg stichhaltig und instruktiv. Obwohl Bruhn ihre Arbeit nicht ausdrücklich in den Kontext der „gender critique“ stellt, ist ein zentrales Motiv dieser Studie das Interesse an einer Frau, die bei Rilke und Hindemith – gegen die vorbestimmte Funktionalisierung – vernehmlich mit

eigener Stimme spricht. Man wird sich dieser Perspektive gerne anschließen, ohne vor der behaupteten Strenge des Verfahrens in die Knie zu gehen.

(Mai 2003)

Andreas Meyer

BEATE KUTSCHKE: *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 338 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel dieses Buches löst zunächst Verwunderung aus: Da ist von „Wildem Denken“ die Rede, was den Namen Claude Lévi-Strauss und eines seiner ethnologisch-anthropologischen Hauptwerke *La Pensée sauvage* assoziiert, weiter von Neuer Musik (mit großem „N“), wofür im Untertitel stellvertretend Wolfgang Rihm genannt wird, und beides tritt in einen Zusammenhang mit Theodor W. Adorno und einem Schlagwort der so genannten Postmoderne, dem „Ende der Geschichte“. Wie groß muss der Hut sein, unter den dies alles passen soll? Um es vorweg zu nehmen; er ist in der Tat sehr groß und bemisst sich an der Weite des geistigen Horizonts der Autorin. Methodisch orientiert sich Kutschke an dem, was sie auch inhaltlich zeigen möchte, nämlich dem Aufspüren „strukturell-gestalthafter Figuren [...], die in der Form, wie sie im Endgeschichtsgedanken und in der Musik erscheinen, sich isomorph zueinander verhalten“ (S. 19) und dabei räumt sie ein, dass es weniger um „inhaltlich-konkrete Bezüge“ (ebd.) geht. Hier liegt also eine vom Strukturalismus inspirierte, primär kulturwissenschaftliche Studie vor, die gewisse Analogien zwischen einer geschichtsphilosophischen Idee und musikalischen Werken am Beispiel Adorno und Rihm aufdeckt. Dementsprechend ist der Band in zwei gleich gewichtige Teile, einen Adorno- und einen Rihm-Teil, gegliedert. Im Adorno-Teil gelingt es der Autorin, vor dem Hintergrund einer aufklärerisch-optimistischen Fortschrittsgeschichte, wie sie im Anschluss an Kant und Hegel bei einem Großteil der Autoren des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel einer geschichtlichen Vollendung formuliert wurde, die Herausbildung einer neuen, pessimistischen Endgeschichtsvorstellung der Katastrophe und Apokalypse durch absoluten Stillstand zu beschreiben. Die-

ser Idee vom Ende der Geschichte wird in Adornos Schriften unter vier Gesichtspunkten (systemische Totalität, Entsubjektivierung, Stagnation und Zeitverlust, der dialektische Umschlag) nachgegangen, die gewissermaßen als Symptome einer an der Krankheit „Selbstausslöschung“ leidenden, modernen, westlichen Zivilisation diagnostiziert werden. In musikalischer Hinsicht lässt Kutschke die punktuelle Phase der Seriellen Musik mit dieser gesellschaftlichen Verfallsform korrespondieren, in der nach Adorno (vgl. *Das Altern der Neuen Musik*) das System durch Überorganisation die Kontrolle über sich selbst verloren habe und somit künstlerische Freiheit in Systemzwang umgeschlagen sei.

Der Rihm-Teil wird dazu genutzt, einen künstlerischen Ausweg aus der Endgeschichts-Sackgasse zu demonstrieren. Unter Berufung auf frühmoderne und expressionistische Ideale, wie sie auch Adorno hegte, gelinge es Rihm, einerseits apokalyptische Visionen in seinen Werken *Dies* und *Andere Schatten* zu thematisieren, andererseits die genannten Symptome musikalisch zu beseitigen, indem er dort Fragmentizität (erstes Kapitel des Rihm-Teils) und Kreativität (drittes Kapitel) gegen System und Prozessualität, Expressivität (zweites und viertes Kapitel) gegen Rationalität und Selbstkontrolle setze.

Der größte Wert dieser Studie liegt sicherlich in der gedanklich dichten und geistesgeschichtlich umfassenden Darstellung eines Bezuges, der in der Musikwissenschaft keineswegs allgemein anerkannt ist, zumal Adorno meistens als unvereinbar mit jeglichen postmodernen Tendenzen, Rihm hingegen als Überwinder von Adorno-Doktrinen in den 1970er-Jahren (vgl. jüngst etwa in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 146) verstanden wird. Der Nachweis des Bezuges gelingt der Autorin freilich nur im Rahmen der von ihr selbst gesteckten Grenzen, d. h. innerhalb des strukturalistischen Ansatzes einer übergeordneten Gestaltanalogie. Damit ist auch eine wesentliche Schwäche des Buches berührt, denn die wenigen musikalischen Analysen fallen im Vergleich zu den Textinterpretationen im Niveau ab. Sie beschränken sich erstens hauptsächlich auf die zwei genannten Werke Rihms bzw. auf jeweils nur einige Takte