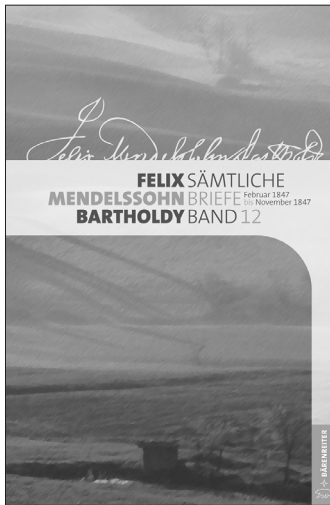


Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.

Hrsg. von Helmut Loos und
Wilhelm Seidel.

Band 12: Februar 1847 bis November 1847 und Gesamregister der Bände 1–12.

Hrsg. und kommentiert
von Stephan Münnich,
Lucian Schiwietz und Uta
Wald.



Kassel: Bärenreiter 2017. 632 S.,
geb., Notenbsp., 161.00 EUR
ISBN 978-3-7618-2312-5

Zum Abschluss der Ausgabe Sämtlicher Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy ist zunächst den Herausgebern, den kritischen Bandbearbeiter(inne)n und dem Verlag zu gratulieren und die Ausdauer und Konsequenz, mit der dieses kulturpolitisch bedeutende Unternehmen durchgeführt wurde, zu loben. Im Nachhinein hat es sich auch als wertvoll und richtig herausgestellt, die jeweiligen Bandeinleitungen von den beiden Hauptherausgebern schreiben zu lassen. Denn deren Überblick und besondere Darstellungsweise hat dazu geführt, dass diese Einleitungen – für sich genommen und zusammenhängend gelesen – eine eigene neuartige Biografie Mendelssohns ergeben, in der die aus den Briefen zu gewinnenden Neuigkeiten und Sichtwechsel auf diesen Komponisten, Pianisten und Dirigenten bestens zusammengefasst und deutlich gemacht wurden. Während Helmut Loos die Gelegenheit nutzt, um entsprechende, die Nachwelt erstaunende Akzente zu setzen, ist Wilhelm Seidel eher bemüht, Mendelssohn als lebendigen Protagonisten der Musikgeschichte verständnisvoll und abgerundet zu präsentieren, da klingt einiges zu schön, um wahr sein zu können.

Auch hat sich bewahrheitet, was zu Beginn der Briefausgabe im Jahr 2009 (siehe Rezension in FM 4/2009) betont wurde, nämlich dass diese Briefe eine Fundgrube für kunst- und kulturhistorische Sachverhalte sind und einen der geistvollsten und begabtesten, mit Witz, Leidenschaft und Sachverstand kommunizierenden Briefschreiber des 19. Jahrhunderts präsentieren. Man soll nicht glauben – da Mendelssohn es stets abgelehnt hat, seine Musik öffentlich zu erläutern – man fände in seinen Briefen keine bedeutenden musikästhetischen Äußerungen zur Musik im allgemeinen, zu einzelnen seiner Werke und denen anderer Komponisten. Man muss diese Stellen nur entsprechend zu lesen verstehen, da Mendelssohn nicht aufdringlich theoretisierte oder predigte, wie sonst im 19. Jahrhundert üblich. Sein Freund Julius Rietz z. B. hat ihn reizen können, am 23. April 1841 eine längere Passage über die Frage zu schreiben, dass musikalische Gedanken an und für sich interessant sein müssten und nicht erst durch das, was sie „bedeuten“ sollen. Leider wendet Mendelssohn diese Kategorien auf seine d-Moll-Sinfonie dahingehend an, dass er sie verwerfen musste, weil sie interessant sei nur durch das, was sie bedeuten wolle. Sicher sind die außermusikalischen Vorgaben für diese spirituelle Sinfonie religiöse gewesen (ihre Entstehung stand bekanntlich im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum Augsburger Bekenntnis, offenbart diese Spur aber nur im 4. Satz), aber die spektakuläre, an spätere Tristan-Klänge gemahnende Harmonisierung des Dresdner Amens und vieles andere mehr ist auch rein musikalisch genommen für historisch geschulte Ohren heutzutage hochinteressant. Man sollte sich Mendelssohns Fehlurteil über seine

eigene Sinfonie, für die er eine Zeit lang den Zusatz „Reformation“ erwog, nicht unbedingt anschließen, sondern sie öfter aufführen und unvoreingenommen hören. Trotzdem bleibt Mendelssohns Kritik an einer nur außermusikalischen Interessantheit (oder Interessiertheit?) von Musik ein beachtenswertes ästhetisches Kriterium.

Auch zur Ästhetik der Oper, zu ihren episch-lyrischen und dramatischen Bestandteilen und Wechselverhältnissen, gibt es in der Auseinandersetzung mit unzähligen Libretti, die Mendelssohn nicht überzeugen konnten, vielfältige nuancierte Ausführungen. Im nun letzten Band vor allem die Fortsetzung der Auseinandersetzung mit Emanuel Geibel, die zeigt, dass auch diese letzte von Mendelssohn konzipierte und für Jenny Linds Stimme als Lenore in dem Lorelei-Sujet gedachte Oper, deren ersten Akt Mendelssohn fragmentarisch hinterließ, in der von Geibel gedachten Form nichts hätte werden können.

Überhaupt offenbaren die letzten Briefe an Jenny Lind über alle erotischen Spekulationen hinaus eine intensive Arbeitsbeziehung der beiden Künstler, deren wichtigstes Resultat wohl war, dass Mendelssohn seinen Rückzug vom Kapellmeisterposten des Leipziger Gewandhauses schon vor seinem seelisch-körperlichen Zusammenbruch nach der Nachricht vom Tode der geliebten Schwester Fanny einleitete.

Überdeutlich und schmerzlich zeigen die letzten Briefe die Verfinsterung der Lebensstimmung, in der Mendelssohn sich nach den Strapazen der letzten England-Reise und dem Tod von Fanny Hensel befand, und auch sein verzweifertes Ringen um Wiedergewinnung der musikalischen Schaffenskraft und Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit als Komponist und Dirigent. Diese Versuche überlebte er nicht.



Eine genaue Lektüre dieser 5855 Briefe an Familie, Künstlerfreunde, Verleger und Geschäftspartner könnte dazu führen, einige der Werke Mendelssohns, vor allem die bis heute weniger bekannten aus dem Bereich der Kammer- und Kirchenmusik, mit anderen Ohren zu hören und zu versuchen, sie jenseits der im Falle Mendelssohn besonders eingefleischten, nur auf Hörensagen beruhenden Klischees wahrzunehmen. Damit hätte diese Edition ihre bestmögliche Wirkung erzielt. Die philologische Akkuratess der kritischen Bearbeitung in den Anmerkungen und bei der Registererstellung ist zu loben, für Hinweise auf evtl. kleinere Fehler ist hier nicht der Ort.

Seltsam berührt das Geschäftsgebaren des Verlages, den Abonnenten der Briefausgabe – anstelle der angekündigten Bonus-CD-ROM mit Gesamtregister und Ergänzungen – eine teuer bezahlbare CD-ROM mit dem gesamten Inhalt der Briefbände samt Suchfunktionen nicht nur anzubieten, sondern gleich mitzuliefern und es dem Empfänger zu überlassen, diese zu öffnen und damit unwiderruflich in seinen Besitz zu nehmen oder (da nicht bestellt) ungeprüft zurückzuschicken. Leicht könnte da jemand sich überrumpelt und finanziell ausgenommen vorkommen und auf die Idee kommen, seine gewichtigen und ausgesprochen schönen zwölf Bände in gedruckter Ausgabe wären nun überflüssig. Und in ca. fünf Jahren, wenn das demnächst anlaufende Projekt, auch die Gegenbriefe zu Mendelssohn Briefen zu erfassen, zu erschließen, kritisch zu bearbeiten und schließlich kostenlos zusammen mit den Briefen Mendelssohns online zu stellen, abgeschlossen sein könnte, wird man sich noch einmal fragen dürfen, ob sich die früheren Investitionen gelohnt haben. Glimpflich wären die Umstände als vielleicht unvermeidbare Irritationen des digitalen Wandels anzusehen. Die vordigitale Variante der Mendelssohn-Briefe in 12 Bänden aus dem Gutenberg-Zeitalter sollte allerdings in jeder größeren und besseren Musikbibliothek zu finden sein.

Peter Sühning

**Sabine Henze-Döhring
und Sieghart Döhring**
Oper. Die 101 wichtigsten
Fragen.

Das ist richtig schön: Ein kleines Taschenbuch über die große Oper. Noch dazu eines, das man nicht von vorn nach hinten durchlesen muss, sondern in dem man sich von Frage zu Frage treiben lassen kann. Und trotzdem – oder gerade deshalb – erfährt man eine ganze Menge über alles Mögliche rund um die Oper. Das Buch erscheint in einer Reihe des Beck-Verlages, in der auch schon Themen wie die Deutsche Literatur, Japan, der Islam, Demokratie, die Europäische Union und Rassismus behandelt wurden. Im Vordergrund steht nicht die Vermittlung enzyklopädischen Wissens, sondern die gute Idee,



München: C. H. Beck 2017.
160 S., Pb., 14 Abb., 10,95 EUR
ISBN 978-3-406-70667-7

intelligente Fragen an ein Thema zu stellen. Die 101 Fragen sind in neun Themenbereiche eingeteilt, die von „Basisfragen“ über „Stoffe und Handlungen“, „Gesang, Sängerinnen und Sänger“ bis hin zu „Organisation und Finanzen“ reichen. Sabine Henze-Döhring und Sieghart Döhring geben auf diese Weise Antworten auf Fragen, die sonst nur schwer und mit hohem Zeitaufwand zu klären wären.

Einige Fragen mag sich der Leser selbst schon oft gestellt haben, und er findet hier nun endlich eine kompakte und verständlich formulierte Antwort; auf andere wäre er von sich aus womöglich gar nicht gekommen: Warum sind für die Oper antike Mythen und Götter so wichtig? Seit wann wird in der Oper geklatscht und gebuhlt? Welche Bedeutung hat die Schallplatte für die Oper? Was ist eine Hosenrolle? Die unterschiedlichsten Bereiche finden auf diese Weise zusammen, es geht darum, wie Oper organisiert, finanziert und gemacht wird und welche Rolle sie gesellschaftlich und politisch spielt. Das alles wird sowohl historisch als auch für unsere Zeit dargestellt. Wie den Autoren das auf engstem Raum gelingt, ist beeindruckend. Die Texte zeugen von dem breiten Wissen und tiefen Durchdringen der Materie, das die Autoren in jahrzehntelanger Erforschung „dieser aufwendigsten aller Kunstformen“ (S. 2) erlangt haben. Beide sind ausgewiesene Opern-Spezialisten: Sabine Henze-Döhring ist Professorin für Musikwissenschaft in Marburg, Sieghart Döhring war Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater an der Universität Bayreuth. Allerdings sind einige Antworten teilweise subjektiv gefärbt. Manchmal liegt das Problem schon in der formulierten Frage: „Gehören Film- und Videoprojektion auf die Bühne?“ Solch eine Frage kann schwerlich objektiv beantwortet werden, denn woher sollte hier eine offizielle oder allgemein gültige Ansicht kommen? Und schon im ersten Abschnitt machen die Autoren keinen Hehl daraus, dass es sich ihrer Meinung nach im von ihnen beschriebenen Beispiel um „Klamauk“ handelt (S. 114). Dass sich hier ein Buch-Format, das vorgibt, objektives Wissen zu vermitteln, mit Privatansichten mischt, ist hin und wieder irritierend.

Um ihre Antworten dennoch möglichst zu objektivieren, zitieren die Autoren immer wieder Fachliteratur und andere Quellen. Diese Zitate sind meist möglichst unauffällig in die Texte integriert. Sie beweisen, dass die Autoren sich mit Primär- und Sekundärliteratur eingehend auseinandergesetzt haben. Zum Beispiel wenn es darum geht, warum es Kinderoper gibt: „Doch auch über die Zielgruppe ist damit nicht alles gesagt, denn Kinderoper hat außer den Kindern als offiziellen immer auch einen ‚inoffiziellen Adressaten, der [...] unterschwellig anvisiert ist – den Erwachsenen.“ (Gunter Reiß, in: Isolde Schmid-Reiter [Hrsg.], *Kinderoper*, 2004).“ (S. 134). Neben diesen Literaturhinweisen im Text geben die Autoren im Anhang des Buches

thematisch zusammengefasste Literaturempfehlungen, etwa zur Geschichte der Oper, zu Opernarchitektur, Operngesang und anderen Bereichen. Auch hilfreich zum Nachschlagen im Buch selbst ist das Personen- und Werkregister.

Die Autoren schreiben verständlich und ohne wissenschaftliche Verklammerungen. Manches scheint fast zu umgangssprachlich, etwa „wie Großvater selig“ (S. 146). Auch dass die gelungene Arbeit eines Dirigenten als etwas Übernatürliches dargestellt wird, scheint etwas zu märchenhaft: „Geht es um die Beschreibung einer idealen Beziehung zwischen Dirigent und den unter seiner Leitung ausübenden Musikern, sprach und spricht man von einer ‚Kraft der Übertragung‘ (Herbert von Karajan), von intuitivem Verstehen und meint das Quäntchen Magie, das vorhanden sein muss, damit das Wunder gelingt: eine Aufführung, die Begeisterung, Freude über ein schönes Kunsterlebnis, über einen gelungenen Opernabend weckt.“ (S. 57). Hat man verstanden, dass die Autoren auch emotional involviert sind, kann man sich an ihren klar formulierten Meinungen durchaus erfreuen. Die Sorge, dass die Oper es als besonders teure Kunstform in Zukunft immer schwerer haben könnte, räumen die Autoren aus. In jedem Fall beziehen sie auch hier klar Stellung: „Die Feinde der Oper sitzen nicht im Publikum, sondern unter Deutungshoheit beanspruchenden Regisseuren ohne Metier und Talent, unter Intendanten mit Angst vor Wagnis.“ (S. 146).

Almut Ochsmann

Pascal Bentoiu
George Enescu:
Meisterwerke.

Endlich! Endlich, nach nicht weniger als 31 Jahren, wurde Pascal Bentoius Standardwerk über die „Meisterwerke“ von George Enescu (1881–1955) aus dem Rumänischen von Larissa Schippel und Julia Richter ins Deutsche übersetzt. Es ist zu hoffen, dass der 1927 in Bukarest geborene rumänische Musikwissenschaftler und Komponist Bentoiu, der im Februar 2016 starb, die deutsche Veröffentlichung seines eigenen ‚Meisterwerks‘ im Rahmen der Reihe „Forum: Rumänien“ noch bewusst mitbekommen hat. Denn es dürfte (nicht nur) für ihn eine späte Genugtuung und Anerkennung seiner wichtigen, äußerst umfang-, kenntnis- und detailreichen Arbeit in Sachen Enescu gewesen sein. Pionierarbeit ist sie vor allem für die deutschsprachige Musikwissenschaft, die bisher kaum über das hiesulande sträflich vernachlässigte Œuvre des rumänischen Nationalkomponisten George Enescu geforscht hat. Enescu hat für Rumänien die Bedeutung, wie sie etwa Edvard Grieg für Norwegen, Carl Nielsen für Dänemark oder Béla Bartók für Ungarn hat. Bekannt geworden ist der mehrfach hochbegabte Enescu freilich zunächst vor allem als



Berlin: Frank & Timme 2015
 (Forum: Rumänien. 28). 790 S.,
 broschiert, 89.00 EUR
 ISBN 978-3-7329-0166-1

herausragender Geiger; dass er ebenfalls ein sehr guter Pianist, Dirigent und bedeutender Komponist war, blieb zu Lebzeiten ein wenig im Schatten seiner geigerischen Wunderkind-Begabung verborgen.

Zu diskutieren wäre, ob man alles als Meisterwerk bezeichnen muss, was kompositorisch gelungen ist. Als Meisterwerke im engeren Sinne sind von George Enescu vor allem sein frühes Streichoktett, seine relativ viel gespielten *Rumänischen Rhapsodien* für Orchester, seine Oper *Oedipe*, die 3. Violinsonate und die späte Kammer-sinfonie zu nennen. So ist der Titel des Buches vielleicht etwas unglücklich gewählt. Im Grunde handelt es sich um einen ausführlichen musikwissenschaftlichen Konzertführer durch die *repräsentativen* Werke George Enescus, mit – verglichen am Gesamtumfang des Œuvres – nur wenigen Auslassungen. Bentoiu selbst nennt es „eine ziemlich subjektive Arbeit, in der Art des Tagebuchs einer Reise durch das Schaffen von George Enescu“ (S. 9).

Die 31 Jahre seit Veröffentlichung der Studie in Rumänien sind (natürlich!) nicht spurlos am Text vorübergegangen. So beziehen sich die im Buch genannten Einspielungsempfehlungen auf in Deutschland nie erschienene oder längst vergriffene Interpretationen. (Im Anhang wurde dankenswerterweise eine aktuellere Diskografie beigefügt.) Man merkt Bentoius teils verklärend-apotheotischer Sprache den Stil der 1980er-Jahre an, sie ist vermutlich durch die damals in Rumänien vorherrschende sozialistische Musikwissenschaft geprägt. Dessen muss man sich als Leser des Jahres 2018 bewusst sein. An den Analysen und Beobachtungen hat sich sicher weniger geändert; wünschenswerte aktuellere Studien auf Deutsch scheinen derzeit nicht absehbar.

Wie geht Bentoiu vor? In 26 Kapiteln widmet er sich chronologisch den „Meisterwerken“ Enescus: von der zweiten Violinsonate op. 6 (1899) bis hin zur Kammer-sinfonie op. 33 (1954). Jedes Kapitel beginnt mit einer kurzen subjektiven Einordnung des zu besprechenden Werks in das Gesamtwerk mit einigen wenigen biographischen Anmerkungen. Ihnen folgt eine stets sehr ausführliche, manchmal in Ihrer Detailverliebtheit und Redundanz etwas ermüdende Musikanalyse, der man ohne musiktheoretische Vorbildung schwerlich folgen kann. Abschließend fasst Bentoiu in einem Fazit seine Sicht auf das besprochene Werk zusammen und gibt einen Überblick über Entstehungs- und Aufführungsgeschichte (bis Anfang der 1980er-Jahre). Am bereicherndsten dürfte die Lektüre der einzelnen Kapitel sein, wenn man sich parallel dazu die Kompositionen anhört, was Dank einer mittlerweile doch recht umfangreichen Enescu-Diskografie ohne größere Probleme möglich ist.

Kapitel 27 widmet sich dem „verborgenen Teil des Eisberges“. In ihm berichtet Bentoiu, dass viele große Werke Enescus unvollendet geblieben sind. Der Umfang der unvollendeten Werke sei dem

der vollendeten in etwa gleich. Der Komponist Bentoiu hat in den 1990er-Jahren selbst einige der bedeutendsten Fragmente rekonstruiert bzw. orchestriert, etwa die vierte und fünfte Sinfonie, die beide in sehr gelungenen Interpretationen beim Label cpo auf CD vorliegen.

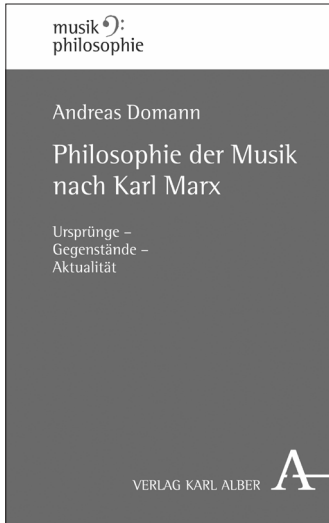
Das letzte (28.) Kapitel „Anstelle einer Schlussfolgerung“ stellt genau diese auf. Zwei wesentliche Charakterzüge des Komponisten seien „erstens die Fähigkeit, die einfachste Intervallreihe mit thematischer Bedeutung zu füllen und zweitens dem gleichen thematischen Verlauf sehr unterschiedliche, teils gegensätzliche Ausdrucksvalenzen zu verleihen“ (S. 709). Bei Enescu herrsche immer der Primat des Melodischen, Enescus „Harmonie ist fast immer unvorhersehbar in ihrer Dichte“ (S. 713). Geballte Informations-Dichte stehe grundsätzlich über dem Werk Enescus, das wohl auch gerade deshalb den Zuhörer beim ersten Hören oftmals überfordere. „Mit Enescu ist immer alles möglich.“ (S. 170) Dies sei auch Grund dafür, dass seine Werke sich kaum den ihnen gebührenden Platz im internationalen Repertoire erkämpft haben – Enescu sei „schwierig“ und stehe abseits der musikalischen Hauptströme seiner Zeit, als Einzelfall der Musikgeschichte. Um näher in Enescus Werke eindringen zu können, empfiehlt Bentoiu – ein frommer Wunsch –, sie zehn- bis zwanzigmal hintereinander zu hören.

Ein Manko dieser höchst verdienstvollen Veröffentlichung ist das Fehlen einer ausführlichen biografischen Skizze des hierzulande eher unbekanntem Komponisten. Diese war in der rumänischen Erstausgabe nicht vorgesehen (dort ist der Komponist hinreichend bekannt), der deutsche Verlag hat im Anhang eine zweiseitige Ausführung der Pianistin Raluca Știrbăț angefügt, die gemessen am Gesamtumfang der Publikation jedoch äußerst knapp ausfällt. Das ist schade, hätte man doch mit einer fundierten, neuen biografischen Einleitung dem deutschsprachigen Leser Leben und Werk dieses herausragenden Musikers und Komponisten noch deutlich näherbringen können. Darauf aufbauend wäre man vermutlich ge- und entspannter Bentoiu bei der Entdeckung des vielschichtigen Œuvres Enescus gefolgt. Auch hätte dieses Standardwerk eine Veröffentlichung als Hardcover in einem bekannten deutschen Musikverlag verdient. Das Erscheinen in einer wissenschaftlichen Reihe, die sich geschichtlich und gesellschaftlich Rumänien widmet, versteckt die Studie hoffentlich nicht vor musikgeschichtlich interessiertem Publikum. Das Buch gehört gut sichtbar in jede öffentliche Musikbibliothek und sei – auch mangels Alternativen – allen Musikliebhabern empfohlen, die sich intensiv mit dem Schaffen eines der größten osteuropäischen Komponisten beschäftigen wollen.

Christian Münch-Cordellier

Andreas Domann

Philosophie der Musik nach
Karl Marx. Ursprünge –
Gegenstände – Aktualität.



Freiburg/München: Verlag Karl
Alber 2016 (musik:philosophie.
8). 224 S., geb., 30.00 EUR
ISBN 978-3-495-48786-0

War Karl Marx etwa musikalisch, oder hat er auch nur ein Wörtchen über Musik hinterlassen? Mit einer so banalen Fragestellung darf man natürlich an eine diskursanalytische Untersuchung und Darstellung wie die hier vorliegende nicht herangehen. Trotzdem ist es manchmal ganz heilsam, hochgestochene oder gar verstiegene Gedankengänge durch primitiv anmutende Fragen auf den Boden der Tatsachen zu holen. Denn von Marx aus betrachtet, entbehrt ein Versuch, eine Philosophie der Musik nach ihm (nach seinen Anschauungen und Theorien) entwickeln zu wollen, eigentlich jeglicher Grundlage, oder kämen dabei nur ein paar Binsenweisheiten heraus, deren Marx sich wahrscheinlich geschämt hätte. Bekanntlich hat Marx weder eine Ästhetik im Allgemeinen, noch eine spezielle der Musik entwickelt und hätte es auch nicht getan, wenn ihm neben seiner philosophisch inspirierten Kritik der kapitalistischen Ökonomie noch Zeit für andere ihn interessierende Dinge geblieben wäre.

Was sich nach seinem Tod als marxistische Ästhetik aufspielte, hätte er wahrscheinlich als lächerlich empfunden. Als er noch zu Lebzeiten eine sich marxistisch nennende Literatur auftreten sah, zeigte er sich erschrocken und äußerte: „Was mich betrifft, so bin ich kein Marxist.“ Er fiel seinem Freund Engels zwar nicht in den Arm, als dieser sich wohlmeinend bemühte, bestimmte gemeinsame Grundsätze zu popularisieren, ahnte aber sicher die negativen Folgen solcher Simplifikationen und Entstellungen seiner wirklichen Ansichten, die er übrigens selbst öfter wieder in Frage stellte, als man gemeinhin weiß oder annimmt. Und so beschäftigt sich auch Andreas Domann fast ausschließlich mit der marxistischen Sekundärliteratur und kann deswegen auch dem selbsterhobenen Anspruch, „ausgehend von Marx ein mögliches Verständnis von Musik als einer sozialen Praxis [zu skizzieren], das die Pluralität menschlicher Ausdrucksbedürfnisse zu integrieren vermag“, wie es im Klappentext heißt, nicht gerecht werden.

Das sich selbst als marxistisch verstehende Denken über Musik, das hier anhand einer ganzen Reihe von Autoren ausführlich und durchaus nicht unkritisch referiert wird, kommt über Beteuerungen, wie materialistisch und dialektisch es sei, wie sehr es das Überbauphänomen Kunst mit der ökonomischen Basis in Beziehungen zu setzen verstünde, eigentlich nicht hinaus. Es kann sich auf Gedanken von Marx kaum wirklich stützen, der zwar philosophiehistorisch an Elemente der Dialektik (wie sie in Hegels System vorlag) und des Materialismus (auf dem Stand, auf den Feuerbach ihn gebracht hatte) anknüpfte, aber sehr wohl wusste, dass diese beiden Denkweisen historisch stark von dem sich emanzipierenden Bürgertum entwickelt worden waren. Und er ahnte, dass allein eine Kombination die-

ser beiden Stränge, etwa in einer Weltanschauung, die sich später dialektischer Materialismus nennen würde, noch kein wirklich anderes Denken und Handeln unter den Menschen, oder gar eine „proletarische Weltanschauung“, hervorbringen würde. Seinen Humanismus verstand er als eine Art Synthese der jeweils guten Elemente dieser beiden Denkrichtungen. Vor allem aber wünschte er sich eher eine Abschaffung von Philosophien, Ideologien und Weltanschauungen, als dass er eine neue in die Welt zu setzen gewollt hätte. Das bisherige, die Welt lediglich interpretierende Philosophieren sollte sich in einer neuen, die Welt verändernden sozialen Praxis der Menschen verwirklichen. So illusionär dies gewesen sein mag – je mehr es sich mit realen Klassenkämpfen, politischen Parteibildungen und einer „historischen Mission“ des Proletariats verkettete, desto illusionärer so ist dieser Impetus doch nicht mit der Inkraftsetzung einer neuen Weltanschauung zu verwechseln, die marxistische Philosophen (eigentlich ein Widerspruch in sich) für sich in Anspruch nehmen. Auch eine sich marxistisch verstehende Ästhetik oder Philosophie der Musik kann nicht in Marxens Sinne sein.

Der einzige mir bekannte Satz von Marx, in dem von Musik oder Musikalität die Rede ist, würde sich durchaus für eine Interpretation eignen, d. h. dazu, in einen größeren Zusammenhang Marx'scher Gedanken gestellt zu werden. Er steht genau da, wo Domann zu Recht den Ausgangspunkt eines möglichen Verständnisses von Musik à la Marx ansiedelt, nämlich in dessen anthropologischen Überlegungen, grundlegend in jenen aus Paris im Jahr 1844, die er als Manuskripte über „Nationalökonomie und Philosophie“ hinterließ, aber nie veröffentlichte. Er hat sie aber auch nie verleugnet, und sie sind als grundlegend für das Menschenbild auch des späteren Marx anzusehen. Leider und erstaunlicherweise wird der auf Musik bezogene Satz aus diesem Textzusammenhang von Domann nicht herangezogen, weder zitiert noch interpretiert. Könnte es sein, dass sich der Autor in der marxistischen und antimarxistischen Sekundärliteratur besser auskennt als beim originalen Marx? Der hier nur gekürzt wiederzugebende typisch Marx'sche Bandwurmsatz lautet: „Wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt, wie für das unmusikalische Ohr die schönste Musik keinen Sinn hat [...], [so wird] erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschliche Genüsse und fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt“ (Marx: Die Frühschriften, Stuttgart: Kröner 1971, S. 242). Ohne diesen Satz hier interpretieren

zu können, so zeigt er doch, wie sehr hier eine Wechselbeziehung behauptet wird zwischen einem „allseitig gebildeten Menschen“ (Ziel des Sozialismus) und einer musikalischen Spezialbegabung, und wie somit die musikalische Betätigung des Menschen als Teil einer den Menschen aus seinem bloßen Naturzusammenhang herauslösenden, freien und bewussten Lebenstätigkeit (Arbeit) angesehen wird.

Domann kritisiert etliche dogmatische Auffassungen, die sich im Rahmen eines weltweit agierenden Marxismus im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt haben, ein bisschen scheint auch ihm ein gewisser Geschichtsdeterminismus als ein negativer Aspekt des genuin Marx'schen Denkens unleugbar, und er verhehlt nicht seine Sympathien für eine Musikphilosophie, die sich unkonventionell auf Marx'sche anthropologische Ansichten stützt und sich dabei ihres utopischen Charakters bewusst bleibt, wie die von Ernst Bloch. Insgesamt kommt Marx selbst mit seinem in sich widersprüchlichen Denken, das keine in sich kohärente Ideologie ausbilden kann und auch nicht wollte, entschieden zu kurz. Da das Buch die marxistische Diskussion über Fragen der Kunst in der Geschichte angemessen referierend zusammenstellt, ist es für wissenschaftliche Musikbibliotheken zu empfehlen.

Peter Sühning

Der unfassbare Klang – Notationskonzepte heute.

Hrsg. von Christoph
Herndler und Florian
Neuner.

„Nichts mehr, was die musikalische Notation betrifft, ist heute selbstverständlich.“ Dieser etwas reißerische Satz findet sich nicht nur – als einziger – auf dem Rücken dieses handlichen und reich bebilderten Buches, es ist auch der Eröffnungssatz des Vorwortes. Er verdeutlicht die Intention der Herausgeber, aufzuzeigen, „wie aktuell über Fragen der Notation nachgedacht wird“. Dem unvoreingenommenen Leser wird somit zunächst einmal der Eindruck vermittelt, dass nur beim Nachdenken über „neue“ Konzepte etwas „Gutes“ liege, wenn also mit Konventionen, mit dem Alten gebrochen wird. Liest sich diese Einleitung bereits wie eine „Schelte“ an die Komponierenden, die für neu entstehende Musik konventionelle Methoden des Notenschreibens anwenden, als schlossen sich diese beiden Aspekte aus, so wird diese Haltung auch in der das Buch abschließenden transkribierten Podiumsdiskussion aufgegriffen. Dort fragt Florian Neuner: „Ist die traditionelle Notation jetzt obsolet und haben das bloß die meisten zeitgenössischen Komponisten noch nicht gemerkt?“ (S. 253). Sicher eine provozierende Frage, die sich aber mit der Einleitung wie zu einer rahmenden Einstellung fügt. Doch lässt dieses Podiumsgespräch, die Abschlussveranstaltung



Wien: Klever Verlag 2014.
276 S., Klappenbroschur, Ill.,
graph. Darst., Notenbeisp.,
19.90 EUR
ISBN 978-3-902665-79-9

eines Symposiums (samt Ausstellung im Jahre 2014 mit demselben Titel wie das Buch) doch noch etwas von dem offensichtlich lebhaften Austausch unter den Teilnehmenden spüren. Ein Austausch, der durchaus von sehr divergierenden Meinungen geprägt war. Und so ist auch dieser Band mehr als nur ein Symposiumsbericht, der die einzelnen Vorträge schriftlich ausformuliert wiedergibt. Nicht nur, dass diese sehr stark überarbeitet zu sein scheinen – also durchaus neue, vielleicht dem Austausch zu verdankende Erkenntnisse aufgegriffen haben. Es wurden ihnen auch zahlreiche Beiträge zur Seite gestellt, die einerseits ein sehr farbenreiches, aber auch kritisches Bild bieten, andererseits – und darin liegt ein ganz besonderer Reiz dieses Buches – Beiträge, in denen die Komponisten, deren Konzepte vorgestellt wurden (z. B. Michael Maierhof, Chiyoko Szlavnic und Jakob Ullmann) selbst zu Wort kommen. Damit wird das anfängliche Postulat um das Obsolete der traditionellen Notation in zahlreiche Facetten aufgefächert und auch in das Gegenteil verkehrt. Beim Lesen der einzelnen Artikel erkennt man schnell die Tendenz, dass eine Reflexion über das seit Jahrhunderten existierende System nicht umgangen werden kann, um neue „graphische, konzeptionelle und installative Konzepte und ihre Konsequenzen“ zu vermitteln. Denn welches Notat könnte so radikal sein, dass es nicht an etwas Früherem anknüpft? Sei dies nun im graphischen, im semantischen oder im philosophischen Sinne.

So reflektiert Sebastian Kiefer zunächst über Gründe und Motivationen, überhaupt etwas zu notieren. Dabei wird deutlich, wie in europäischen und außereuropäischen Hochkulturen ein Notat nicht lediglich eine „Spielanweisung“ war, sondern weitere Dimensionen in sich trug: die Veranschaulichung, die räumliche Umsetzung von Klang oder schlicht dessen Ästhetisierung. In diesem mehr als 40-seitigen Artikel werden sämtliche Türen aufgestoßen, die für eine sinnvolle Auseinandersetzung mit Notation offen sein müssen, um nicht in bloßes Dechiffrieren zu verfallen – als was historische Notation ja häufig angesehen wird. Jemand, der sich über die Komplexität dieses Themas einen schnellen und trotzdem kenntnisreichen Überblick verschaffen möchte, kommt durch diesen Artikel ganz bestimmt auf seine Kosten.

Den Gegenpol zu dieser wissenschaftlich ausgefeilten Darstellung Kiefers bilden Bruno Liberdas fast poetisch anmutende Ausführungen, in denen die Lesenden immer wieder aufgefordert werden, zu imaginieren, das Verhältnis von Klang und Schrift neu zu denken. Lösungsvorschläge gibt es nur in Ansätzen, aber man wird angeregt, Antworten für sich selber zu finden. Und so verwehrt sich Liberda auch vehement gegen eine Schwarzweißmalerei, die das Alte als

reaktionär verdammt und das Neue nur lobt, weil es neu ist. Wie Kiefer ist er sich der Mehrschichtigkeit älterer Notate bewusst, die als reiner „Text“ deshalb in sich genauso vollkommen oder unvollkommen sind wie die pragmatischen Ansätze von Roman Haubenstock-Ramati („Eine Partitur muss schnell und klar und deutlich lesbar sein“). Schließlich relativiert auch Harald Muenz' Beitrag „Kein Komponieren ohne Notieren“ den ersten Eindruck, die traditionelle Notation sei ein potenzieller Feind, gegen den man sich stellen müsse, wobei durchaus auch kritische Töne gegen eine „weltanschauliche Aufladung“ (z. B. bei John Cage) anklängen.

Nikolaus Gerszewski macht auf die Schwächen der traditionellen Notationsweise aufmerksam (sie sei nur für modale Musik geeignet und führt bei Akzidenzsetzung z. B. bereits in der Zwölftonmusik zu einer ungewollten Hierarchisierung). Doch erkennt man bei ihm durchaus auch eine „Abrechnung“ mit Konzepten der Neoavantgarde und wiederum deren Schwächen.

Die Reichhaltigkeit dieses Buches zeigt sich auch in der Darstellung sehr komplexer Systeme, auf die man sich einlassen kann, aber ja nicht muss (so N. Andrew Walshs Ausführungen über die Taxonomie ergodischer Partituren), oder der einem „Erfahrungsbericht“ gleichende Beitrag von Milan Adamčiak.

Dieses sehr breite Spektrum an Beitragenden wird noch ergänzt durch die als „Beobachterinnen und Historikerinnen“ bezeichneten Gisela Nauck und Susana Zapka, die für eine Außensicht sorgen, und aufgelockert durch thematische „Leitplanken“ der Autoren, kleine Texte, die die Themenfelder miteinander verknüpfen. Und schließlich durch das Medium des Interviews, hier mit Peter Ablinger, der über Texte, die „wie Musik“ (S. 121) wahrgenommen werden sollten, reflektiert. Dabei geht es auch um das Darstellen von eigentlich Undarstellbarem. Ein Problem, mit dem leider auch das Konzept dieses Buches etwas zu kämpfen hat. Denn wird über Bilder nur gesprochen, bleibt die Vorstellung vage.

Doch wie kann dieses Problem in so einem Buch gelöst werden? Die vorhandenen Abbildungen sind jedenfalls häufig von sehr schlechter Qualität und somit wohl mehr als Pflichtübung denn als tatsächliches Anschauungsmaterial zu verstehen. Zwar haben sich die Herausgeber ganz bewusst dagegen entschieden, einen Katalog zu machen, aber dass das Visuelle somit der hohen Qualität der schriftlichen Beiträge nicht gerecht wird, ist für den Gesamteindruck zumindest zu bedauern.

Angelika Moths