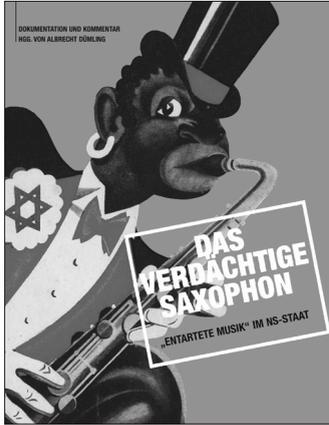


Das verdächtige Saxophon

Hrsg. von Albrecht
Dümling



Regensburg: ConBrio Verlag
2015. Mit Audio-CD, 368 S.,
Pb., Abb., 29.90 EUR
ISBN 978-3-940768-52-0

Mit großem Interesse hat der Rezensent das Buch „Das verdächtige Saxophon“ aufgeschlagen, doch beim ersten Studieren stellte sich eine kurze Irritation ein: Ist das Buch womöglich identisch mit dem schon lange im Regal stehenden Band „Entartete Musik – Dokumentation und Kommentar“ von 1988 bzw. 1993? Und was ist mit der Version von 2007? Ein Vergleich der Inhaltsverzeichnisse und die genaue Sichtung der Beiträge ergab, dass tatsächlich gut 150 Seiten des neuen Buches mit der Ausgabe des alten Buches von 1993 deckungsgleich sind, in neuer Anordnung zwar und an wenigen Stellen minimal redigiert und aktualisiert, aber sonst wirklich identisch. Weil die alten Ausgaben des ursprünglich „Entartete Musik – Dokumentation und Kommentar“ betitelten Buches längst nicht mehr greifbar sind, macht ein solcher Wiederabdruck absolut Sinn, sind doch größere Teile davon aussagekräftige Dokumente zu Musikauffassung und Kulturpolitik im Nationalsozialismus – es ist gut und wichtig, die abstrusen Gedanken und perfiden Methoden des Nazismus anhand von solchen entlarvenden Originaldokumenten nachlesen zu können. Auch die wiederveröffentlichten Essays von Pamela Potter, Fred K. Prieberg, Eckehard John und vom Herausgeber Albrecht Dümling selbst lohnen die Wiederauflage, sind das doch allesamt lesenswerte und grundlegende Beiträge zur Musik im Nationalsozialismus. Ursprünglich war das Buch „Entartete Musik etc.“ ja als ausführlicher Kommentarband zur Rekonstruktion der Ausstellung unter diesem Titel von 1938 in Düsseldorf erschienen.

Wer nun wie der Rezensent eine der alten Ausgaben sein eigen nennt, sollte diese nun aber nicht einfach entsorgen, denn dort finden sich Aufsätze und Dokumente, die wohl aus Platzgründen im neuen Band von 2015 nicht mehr enthalten sind, etwa Wolfgang F. Haugs Essay zum Thema „Entartung und Schönheit“ und andere Aufsätze sowie Originaldokumente wie F. von Borries' Bericht über die Arbeit der Reichsmusikprüfstelle oder Auszüge aus dem berühmten Musiklexikon von H.-J. Moser.

Was spricht nun aber dafür, das 2015 erschienene Buch mit dem Titel „Das verdächtige Saxophon“ zu erwerben?

Zunächst muss nun erwähnt werden, dass es sich um eine im Textteil identische Neuauflage der 4., überarbeiteten und erweiterten Auflage der Dokumentation von 2007 handelt. Wer diese Ausgabe besitzt, kann sich die Anschaffung des Buches von 2015 sparen, außer man legt Wert auf die leichtere Handhabbarkeit der beiliegenden CD. Letztere enthält als Klangdokument die auch als Faksimile im Buch abgedruckte Rede des Staatsrates Hans Severus Ziegler zur Ausstellungseröffnung 1938 (mit Abweichungen von der Druckfassung). Durch die größere Anzahl von Tracks ist es komfortabler, bestimmte Passagen dieser Hetzrede anzuhören.

Wer nun aber keinen Zugriff auf die Buchversion von 2007 hat, dem sei dringend empfohlen, die Neuauflage von 2015 zu erwerben. Der Titel „Das verdächtige Saxophon“ weist darauf hin, dass im Vergleich zu den Ausgaben von 1988 und 1993 neue und gewichtige Schwerpunkte gesetzt wurden: Im Fokus stehen nun zusätzlich der Jazz und die Operette, gleich mehrere Beiträge widmen sich diesen Themenfeldern.

Eröffnet wird das Buch mit einem Essay des Herausgebers, der die Figur des schwarzen Jazzmusikers Jonny aus Ernst Kreneks Oper als Aufhänger verwendet, um die Rolle des Jazz im NS-Regime zu reflektieren. Hier wird kurz die Begriffsgeschichte des Wortes „entartet“ mitgeteilt und sodann anhand des Titelbildes der Ausstellung 1938, das auch auf dem Umschlag des Buches abgedruckt ist, der Bogen zu Krenek geschlagen.

Herrlich ist der ironische Beitrag von Erwin Schulhoff über das Saxophon, der kein Klischee auslöst und völlig ins Absurde führt.

Es folgt ein Aufsatz von Guido Fackler über den Jazz im „Dritten Reich“, der trotz aller Unterdrückungsmaßnahmen weiterhin praktiziert und rezipiert wurde, ja sogar in den KZ zur Ermutigung der Lagerinsassen gespielt wurde.

Nach dem Originaldokument „Der Jazz als Kampfmittel des Judentums und des Amerikanismus“ von C. Hannemann wendet sich das Buch der Gattung der Operette zu.

Kevin Clarke berichtet kenntnisreich von der Verwandlung der witzig-frivolen Operette der 20er-Jahre in die muffige „Alte Tante“, wie man sie bis heute kennt. Wenig überraschend hängt das unmittelbar mit der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 zusammen. Erhellend ist die Schilderung der Problematik, wie sie sich für die Nazis stellte, nämlich dass an so gut wie jeder Operette auf irgendeine Weise jüdische Autoren beteiligt waren; als Konsequenz daraus wurden, nachdem die nicht linientreuen Stücke verboten waren, vom Regime epigonenhafte Neuschöpfungen gefördert und das ganze Genre näher zur Oper gerückt. Durch die mindere Qualität der regimetreuen Komponisten und Textdichter driftete die Operette ab in eine Biederkeit, die bis heute zu beobachten ist. Die guten und erfolgreichen (meist jüdischen) Autoren wirkten im Exil weiter und orientierten sich Richtung Musical um.

Sehr lesenswert ist Eckehard Johns Klärung des Begriffes „Kulturbolschewismus“, der hier wissenschaftlich einwandfrei von allen seinen Herkunfts-Mythen befreit wird.

Es folgt ein bereits an anderer Stelle erschienener Text des Herausgebers, der die NS-Polemik gegen die Atonalität thematisiert und dabei präzise die gedanklichen Unschärfen der Nazis herausarbeitet: Atonale oder zwölftönige Musik war ihnen nur problematisch in

Verbindung mit Judentum, nicht geduldeten Inhalten oder widerständiger Querdenkerei. Das zeigt auch die Tatsache, dass atonale Werke von regimetreuen Komponisten wie Zillig oder von Klenau problemlos in Nazideutschland aufgeführt werden konnten.

Die neueren Artikel finden sich also vor allem im ersten Drittel des Buches, zentral platziert sind die aus früheren Veröffentlichungen übernommenen Dokumente, und ganz am Schluss gibt es noch einige neue Beiträge, etwa über das Musikleben in Theresienstadt (A. Dümling) sowie eine Zeittafel, die einen Überblick über die Verfolgung von Juden und Musikern zwischen 1933 und 1945 bietet. Der Abdruck eines Verzeichnisses Berliner Gedenktafeln für Opfer nationalsozialistischer Kultur- und Rassenpolitik ist wohl auch der Tatsache geschuldet, dass die Stiftung Berliner Philharmoniker die Neuauflage des Buches großzügig unterstützt hat.

Fazit: Es ist gut und wichtig, dass diese bewährte Sammlung aus Materialien und Essays nach wie vor bzw. wieder greifbar ist – gerade in heutigen Zeiten muss die Erinnerung an den menschen- und kunstverachtenden Ungeist des Nationalsozialismus wachgehalten werden, dafür sind solche Dokumentationen hilfreich und notwendig.

Burkhard Kinzler

Philipp Weber

Zwischen Avantgarde und Tradition – Ernst Kreneks neoklassizistische Werke

Ernst Křenek (1900–1991) wurde ob seines langen Lebens und seiner langjährigen Schaffenskraft des Öfteren als Ein-Mann-Jahrhundert bezeichnet. Geboren 1900 in Wien-Währing als Sohn eines k. u. k. Offiziers böhmischer Herkunft, begann Ernst Křenek schon im Alter von gerade einmal 16 Jahren bei Franz Schreker zu studieren. Er folgte seinem Lehrer 1920 nach Berlin und lernte dort viele bedeutende Musiker kennen. Den größten Erfolg seiner Karriere hatte Křenek mit seiner 1927 uraufgeführten Zeitoper *Jonny spielt auf*; gleichzeitig war es vor allem dieses Werk, das die Nationalsozialisten gegen ihn aufbrachte. Nach der erzwungenen Emigration in die USA trennte sich Ernst Křenek 1938 vom Hatschek über seinem „r“ und nannte sich fortan Ernst Krenek.

Eine weitere Bezeichnung Kreneks als „Chamäleon der Musik“ ist nur wenig schmeichelhaft, trifft aber die äußerste Wandlungsfähigkeit seiner Tonsprache – Krenek komponierte in und mit (fast) allen Stilmitteln des selbst so turbulenten 20. Jahrhunderts und ist in diesem Sinne tatsächlich so etwas wie ein wandelndes Jahrhundert-Lexikon. Würde man sich nur mit seiner Musik beschäftigen, bekäme man trotzdem einen guten Überblick über die Musikgeschichte seiner Zeit. (Wie unterschiedlich Krenek in benachbarten Werken komponierte, haben im Frühjahr an der Oper Frankfurt eindrücklich



Schliengen: Edition Argus 2015
 (Ernst Krenek Studien. 6).
 268 S., Pb., Notenbsp.,
 38.00 EUR
 ISBN 978-3-931264-35-2

Kreneks drei Einakter – *Der Diktator* op. 49 / *Schwergewicht oder die Ehre der Nation* op. 55 / *Das geheime Königreich* op. 50 – vor Ohren geführt.)

Eine bisher wenig beachtete Facette von Kreneks Kompositionsstil, der Neoklassizismus, steht im Mittelpunkt der Veröffentlichung von Philipp Weber. Das Buch gliedert sich in fünf Teile, wobei Teil I eine grundsätzliche Einführung in „Das Phänomen des Neoklassizismus in der Musik“ gibt. Die Teile II bis IV widmen sich verschiedenen Lebensstationen Kreneks: Berlin (II), Schweiz (III) und schließlich Kassel (IV). Der kurze fünfte Teil fasst als Fazit die Erkenntnisse der Dissertation zusammen.

Sehr gut gelungen ist die knapp 60-seitige Einführung in das Phänomen des Neoklassizismus in der Musik. Zur Überwindung eines Geniekults und extremen Ausdrucksmusizierens in Spätromantik und Expressionismus entstanden zu Beginn der 1920er-Jahre vermehrt Werke, die sich älterer Musik v. a. des 18. Jahrhunderts zuwandten, um deren Formen und Satztechniken in eine neue Musiksprache zu integrieren. Protagonist dieser Entwicklung war Igor Strawinsky, dessen *Pulcinella* (1920) als erstes Meisterwerk des schließlich so genannten „Neoklassizismus“ gilt. In Deutschland war es besonders Paul Hindemith (v. a. mit seinen *Kammermusiken*), der sich den Idealen eines Neoklassizismus widmete: Klassizität, Antiromantik, Sachlichkeit, absolute Musik, Rationalität, Objektivität, Handwerklichkeit – das sind die gängigen Zuschreibungen, die auch Philipp Weber ganz zu Beginn seiner Studie aufzählt. Dabei sind der Begriff und seine zeitliche Zuordnung bis heute umstritten. Andere Begriffe wie „Neobarock“ oder – vielleicht am überzeugendsten – „Klassizistische Moderne“ stehen im Raum. In seinen Vorlesungen Über neue Musik (1937) schreibt Ernst Krenek über den Neoklassizismus: „Am weitesten geht in der restaurativen Tendenz der Neoklassizismus [...] Ein ganz naives Verfahren ist das ja wohl nicht, besonders wenn es von geistreichen Männern, wie später von Strawinsky, praktiziert wird. [...] im Neoklassizismus [...] sind Narben und Brüche, die sein Werk mit oder ohne Willen der Urheber trägt, nicht bloß das eigentlich Reizvolle, sondern auch das einzig Wahre.“ (zitiert nach Weber, S. 26). Weber untersucht die Frühgeschichte und Entstehung des Neoklassizismus in Frankreich und Deutschland, um danach die Merkmale neoklassizistischen Komponierens vorzustellen, wie sie Rudolf Stephan 1981 beschrieben hat.

Die Teile II–IV beschäftigen sich intensiv anhand mehrerer ausführlicher Analysen mit dem Neoklassizismus im Werk von Ernst Krenek. Im zweiten Teil untersucht Weber Werke Kreneks aus den Jahren in Berlin (1920–1923). Er beschreibt die Begegnungen mit Ferruccio Busoni, Arthur Schnabel und Eduard Erdmann. Vor allem letzterer bestärkt Krenek bei der Abnabelung vom Stil seines Lehrers

Franz Schreker. Die Ergebnisse von Ernst Kurths Bach-Studie *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) üben starken Einfluss auf den Komponisten aus. Als erstes Werk, das neoklassizistische Elemente aufweist, stellt Weber Kreneks *1. Streichquartett* op. 6 vor, mit dem dieser 1921 den Durchbruch als Komponist feierte. Ein radikal linearer Stil, BACH-Motivik, barocke Satztechniken (Fuge, Imitation, Fortspinnungen) entsprechen Kurths Theorien. Anfang 1922 entsteht Kreneks *Concerto grosso Nr. 1* op. 10, welches schon durch seinen Titel neobarocke Assoziationen hervorruft. In der Berliner Zeit wolle Krenek „bei allem Rückgriff auf vorklassische Elemente keinen offensichtlichen Eindruck alter Stile vermitteln [...] Die barocken Elemente haben vielmehr eine rein kompositionstechnische Funktion, dienen gewissermaßen mehr als Bausteine“ (S. 146).

Im Mittelpunkt des dritten Teils stehen Kreneks Werke aus der Schweizer Zeit (1924–1925). Im Dezember 1924 war Krenek erstmals in Paris und saugte das französische Kulturleben förmlich auf. Als zentrales Werk dieser Schaffensperiode stellt Weber das *Concerto grosso Nr. 2* op. 25 vor, welches sich zu einem der erfolgreichsten Orchesterwerke Kreneks entwickeln sollte. Textur und Geste der Barockmusik schienen Krenek nun nachahmenswert. Durch motorisch-tänzerische Rhythmik, konzertante Musizierfreude und stets transparente Kontrapunktik habe besonders der Kopfsatz deutlich neoklassizistische Züge. Das in weiten teilen tonale Werk lehnt sich an Bachs *Brandenburgische Konzerte* an. Im folgenden *Concertino* op. 27 verwendet Krenek als einer der ersten Komponisten im 20. Jahrhundert das Cembalo. Als „eine interessante Mischung aus traditionell barocken Elementen mit Stilmitteln des Jazz“ bezeichnet Weber die *Kleine Suite für Klarinette und Klavier* op. 28, die Krenek für den in diesen Jahren für ihn immens wichtigen Mäzen Werner Reinhart (der ihn nach Winterthur einlud) komponierte. Werke dieser Episode sind „knapper in der Form, leichter in der Substanz, spielhaft und weniger aggressiv“ (so Krenek 1963).

Ende 1925 bot Paul Bekker Ernst Krenek eine Stelle als Hauskomponist am Preußischen Staatstheater Kassel an. Werke dieser Periode (1925–1927) bilden den Inhalt des vierten Abschnitts. Hauptsächlich mit der Komposition von Schauspielmusiken beschäftigt, die (zwangsläufig) dem Gedanken der Gebrauchsmusik verpflichtet waren, wendete sich Krenek in dieser Phase bewusst vom Modernismus ab und dem Publikum zu. So ist es wenig verwunderlich, dass in dieser Zeit auch Kreneks erfolgreichstes Stück, die Oper *Jonny spielt auf*, entstehen konnte. Die Rückkehr „zum Idiom der Tonalität und zur Kantilene Puccinis“ (Krenek), die Hinwendung zu „klangvollerer Harmonik mit teilweise durchaus romantischen Zügen sowie unterhaltungsmusikalischen Elementen“ (S. 231) half bei der Popularisierung. Als ein typisches Werk dieser Phase stellt Philipp Weber die

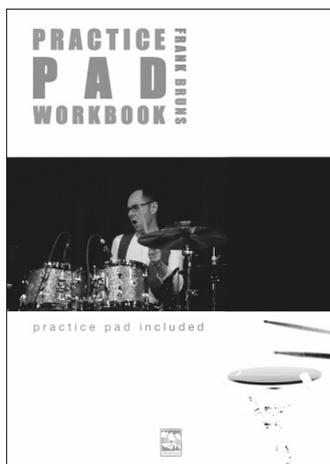
Fünf Klavierstücke op. 39 vor, die Krenek für den eigenen Vortrag bei einer Veranstaltung einer Arbeiterorganisation komponierte. Einzig der dritte Satz, der sich an Strawinskys *Sonate* für Klavier anlehnt, zeigt mit „augenzwinkerndem Rückgriff auf traditionelle Elemente“ laut Weber noch durchgängig neoklassizistische Merkmale. Die anderen Sätze näherten sich eher dem, was Krenek als Surrealismus beschrieben hat: „Ist beim Neoklassizismus die Intention primär doch auf die Erzeugung des Scheins von Geschlossenheit gerichtet [...], so ist die Absicht des Surrealismus von vornherein auf die Entlarvung der Illusion gerichtet“ (S. 237). Antirromantische Tendenzen fänden sich in dieser kompositorischen Phase kaum noch.

Im kurzen Fazit (V.) fasst Weber zusammen, dass es sich bei Kreneks Auseinandersetzung mit dem Neoklassizismus nicht um ein einheitliches Ganzes handelt. Seine Herangehensweise veränderte sich vom strukturellen, radikal-linearen Neobarock der Berliner Zeit zu klar antirromantischer, deutlich an historischen Vorbildern orientierter Form der Schweizer Werke. In Kassel spielen dann vor allem amerikanische Unterhaltungsmusik („Jazz“) und neoromantische Elemente wieder eine größere Rolle. Später nimmt die Dodekaphonie eine wichtige Stelle in Kreneks Komponieren ein, und neoklassizistische Elemente sind kaum mehr zu finden. Als Ergebnis regt Weber an, das Verdienst Ernst Kreneks um die Verbreitung neoklassizistischer Ideen künftig mehr zu beachten und „das Phänomen des Neoklassizismus überhaupt differenzierter zu betrachten und gegebenenfalls auch bei anderen Komponisten verschiedene Phasen oder Facetten in ihrer Auseinandersetzung mit der Bewegung zu unterscheiden und zu charakterisieren“, damit der Begriff Neoklassizismus seine „noch immer abschreckende Schwammigkeit“ sukzessive verliert (S. 254).

Philipp Webers kluge Dissertation ist 2015 als Band 6 der Ernst Krenek Studien in der Edition Argus erschienen. Das merkwürdige Format (etwas kleiner als A4) und die sehr feste Bindung erschweren das Lesen mitunter, das Schriftbild und die Notenbeispiele sind jedoch tadellos gesetzt. Etwas bedauerlich ist das Fehlen eines Personenregisters am Ende des Bandes, lernt man im Buch doch deutlich mehr über die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts als nur eine Bewertung von Ernst Kreneks neoklassizistischen Werken. Sicherlich ist das Thema und der etwas trockene, teils redundante Schreibstil Webers nicht dazu geeignet, ein großes Publikum anzusprechen; aber allen, die an der Geschichte des Neoklassizismus, dem Werk Ernst Kreneks und an Kompositionen v. a. der 20er-Jahre interessiert sind, ist die Lektüre zu empfehlen.

Christian Münch-Cordellier

Frank Bruns
Practice Pad Workbook



Neusäß: Leu-Verlag 2015.
Mit Practice PAD, 112 Seiten,
Spiralbindung, 24.80 EUR
ISBN 978-3-89775-157-6

Ein weiteres Buch über Technik an der Snare Drum ... da fragt man sich, ob dies angesichts der bereits weltweit erhältlichen Bücher über das Thema noch nötig ist? Meine Antwort lautet: Auf jeden Fall! Denn dieses Buch des Autors Frank Bruns, freischaffender Musiker mit Studium am Konservatorium Maastricht sowie am Drummers Collective New York, hat den großen Vorteil, dass Technik-Üben damit sehr großen Spaß machen kann. Doch der Reihe nach: Der erste sehr große Pluspunkt des Buches ist die Spiralbindung! Wie oft habe ich mich über teils sehr teure Bücher großer Verlage geärgert, wenn man bei doppelseitigen Übungen erstmal das Buch so knicken muss, dass die Seiten nicht dauernd zuschlagen ... und wenn das Buch dann auch noch mit Klebebindung zusammengehalten wird, dauert es nicht lange, bis die ersten Seiten herausfallen. Als erstes werden die 40 PAS (Percussion Arts Society) Rudiments vorgestellt, und danach geht es mit den ersten Übungen los ... erst Single Stroke Rolls, wobei die Übungen aufeinander aufbauen ... und jetzt werden die Singles kombiniert mit Double Stroke Rolls und Paradiddles. Und das ist es, was den Spaß bei der Sache ausmacht: Es werden nicht nur die einzelnen Übungen vorgestellt, sondern sie werden auch mit anderen Übungen kombiniert. Langeweile? Fehlanzeige! Weiter geht es mit Double Stroke Roll Development Exercises, alle möglichen Rolls kombiniert mit Flam Paradiddles. Die Abteilung Diddle Rudiments bringt Paradiddles in allen möglichen Kombinationen, wobei jede Hand bei jeder Übung einmal anführt; Variationen in Sechzehnteln, Triolen und Zweiunddreißigsteln machen die Sache noch spannender, teilweise kommen dabei rhythmische Verschiebungen heraus. Es folgen Flam Rudiments, auch wieder Kombinationen, bei denen es durch alle Arten von Flam Paradiddles usw. geht. Anschließend Drag Rudiments, wieder mit verschiedenen Varianten. Im Kapitel Workouts werden Themen wie Sechzehntel, Triolen, Akzente, Drags, Rolls, Flams in ganzseitigen Übungen vorgestellt. Weiterhin ein sehr interessantes Kapitel sind die Interpretationen von Leseübungen, wie man diese durch Flams, Rolls erweitern bzw. um den vorgegebenen Rhythmus ausfüllen kann. Am Schluss des Buches befinden sich Trainingspläne für 5, 10 und 20 Tage. Hier wird sinnvoll erklärt, wie und vor allem wie lange an verschiedenen Übungen man pro Tag „trainiert“, damit gute Ergebnisse erzielt werden. Ein Zwölf-Minuten-Workout zum schnellen Warmwerden rundet das Buch ab. Der Clou des Buches ist das eingeklebte Practice Pad aus Moosgummi, welches für den Anfang hervorragende Dienste leistet. Der Rebound des Pads ist meiner Meinung nach im Vergleich sogar zu manchen hochpreisigen Pads realistischer. Der Vorteil ist, dass man kein extra Practice Pad verstauen muss, wenn es auf Tour geht; es sollte jedoch eine glatte Unterlage wie z. B. ein

Tisch vorhanden sein. Schließlich muss noch gesagt werden, dass man bei diesem Buch bereits gute Technik und Notenkenntnisse haben sollte, um damit Spaß zu haben.

Fazit: Eine klare Kaufempfehlung!

Gerald Stütz

Günther Anders
Musikphilosophische
Schriften. Texte und
Dokumente.



München: C.H. Beck 2017.
417 S., geb., 39,95 EUR
ISBN 978-3-406-70661-5

Seit Günther Stern, Sohn der deutsch-jüdischen Psychologen Clara und William Stern, die Aufforderung eines Berliner Zeitungsredakteurs, sich anders zu nennen, wörtlich nahm, hieß er Anders. Der Name passt wunderbar zu ihm, denn er ist wirklich anders als die meisten Philosophen. Man ahnte schon bei der Lektüre seiner Philosophischen Stenogramme und Ketzereien, dass er ein Faible für und eine Ahnung von Musik haben muss, denn einige der dort eingestreuten Betrachtungen über Musikhören oder über Beethoven verrieten das. Nun hat man es endlich schwarz auf weiß gesammelt, dass er sich sein Leben lang intensiv philosophisch und soziologisch mit Musik beschäftigt hat.

Die hier abgedruckten Texte und Dokumente versammeln alle verstreut in Zeitschriften publizierten Artikel zur Musik aus den 1920er- und 1930er-Jahren sowie unveröffentlichte Notizen in Verbindung mit einer Artikelserie über Musiksoziologie in der Zeitschrift *Melos* aus dem Jahr 1931 und mit Anders' Teilnahme an den Diskussionen in der von Hanns Eisler veranstalteten *Arbeitsgemeinschaft „Über dialektischen Materialismus und Musik“*, außerdem als Hauptkonvolut den Text seiner als Habilitationsschrift verfassten Abhandlung „Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen“ von 1930/31.

Mit letzterer Schrift erweist sich Anders als einer jener „besten Köpfe, die wirklich etwas zu sagen haben“, aber „höchstens die neuere idealistische Philosophie (Husserls Phänomenologie) auf die Musik transponieren“, wie Eisler es formulierte. Dass Anders ernsthaft glaubte, mit einer Argumentation, die noch relativ stark der Terminologie Heideggers verhaftet war, ausgerechnet in Frankfurt am Main bei Paul Tillich habilitieren zu können, war schon sehr illusionär. Wie Walter Benjamin mit seinem Frankfurter Habilitationsversuch über das deutsche Trauerspiel an einer Intervention Horkheimers scheiterte, so Anders an einer Adornos. Dieser fand zwar die Vorstellung von „musikalischen Situationen“, in die ein Musikhörer sich begibt, interessant und hat sie sogar aufgegriffen. Die ganze phänomenologische Schule, aus der Anders kam, war ihm aber zuwider während Anders gerade dabei war, sich von ihr zu lösen, ohne ihre positiven und konstruktiven Elemente zu verleugnen.

Der an sich schöne Gedanke eines „In-der-Musik-seins“ nicht nur als ein Spezialfall eines allgemeinen „In-der-Welt-seins“ des Menschen, sondern derart, dass die Musik selbst eine eigene Welt wird, in die die Seele des Hörers, das Alltagsleben unterbrechend, sich versenkt, um ihren Bewegungsimpulsen zu folgen, wird hier nach allen Regeln der phänomenologischen Denkweise ausgebreitet. Im amerikanischen Exil wollte Anders diese Studie von den Begrifflichkeiten der deutschen Philosophie reinigen, sie musiksoziologisch ergänzen und den angloamerikanischen Verhältnissen anpassen, bekam für diesen Arbeitsplan aber keine Unterstützung – also ging er wieder Teller waschen.

Interessant an Anders' Theorie der mehrdimensionalen Verwandlung durch Musikhören sind auch die historischen Exkurse zu Augustin, Kant, Hegel und Kierkegaard sowie die Musikwerke, auf die er im Zusammenhang seiner positiven Bestimmungen der musikalischen Situation zu sprechen kommt: eine Messe von Josquin, Klavierwerke von Bach und Beethoven, die „Champagner-Arie“ und eine Violinsonate von Mozart, ein Lied von Brahms, Wagners *Tristan*-Musik, Bruckners 4. Sinfonie, Schönbergs *Gurre-Lieder* und Strawinskys *Histoire du soldat*. Leider ist die Schrift für philosophisch ungeschulte oder uninteressierte Leser kaum genießbar, obwohl sie in einem freundlichen Stil geschrieben ist.

Anfang der dreißiger Jahre in Berlin, wo der damals mit Hannah Arendt verheiratete Kulturkritiker sich nach seinen Frankfurter Erfahrungen hinbegeben hatte, beginnt seine Hinwendung zu musiksoziologischen Fragestellungen. Sie ist hier mit bisher unveröffentlichten Notizen aus Anders' Nachlass dokumentiert, in denen er Problemformulierungen leistet, Aufgabenstellungen erarbeitet und Fragelisten anfertigt, die heute noch für jeden Musiksoziologen ein Leitfaden sein könnten. Als Teilnehmer der Eisler'schen Diskussionsrunde über die Frage, dass (oder ob) „ästhetische Wertmaßstäbe ausschließlich Klassen-Interessen entsprechen und ihnen dienen“, wähnte sich Anders zwischen den Stühlen der marxistischen Gruppe und der bürgerlichen „Opposition“ sitzend, wurde aber von Eisler nach seinem hier erstmals gedruckten Referat der Opposition zugeschlagen. Anders' Eindruck nach Beendigung der Diskussion, er stimme mit Eisler völlig überein, wurde von diesem umgehend zurückgewiesen. Zweifellos war Anders' ursprünglicher Eindruck, zwischen den marxistischen und bürgerlichen Stühlen zu sitzen, völlig richtig, denn seine Ansichten fragten schon damals nach der Seele im industriellen Zeitalter unter kapitalistischen Bedingungen und hielten an der individuellen oder „insularen“ ästhetischen Erfahrung des Musikhörens fest.

Eine große Überraschung stellen die hier verdienstvollerweise wieder abgedruckten Artikel dar, die Anders in verschiedenen Zeitschriften der Weimarer Republik von 1924 bis 1933 veröffentlicht hatte.

Darunter befinden sich ein schöner Nachruf auf Ferruccio Busoni, eine Stellungnahme zum Paradox des revolutionären und zugleich konservativen Charakters der Atonalität Schönbergs, eine phänomenologische Betrachtung zum Hören impressionistischer Musik, eine Betrachtung zu Debussys Bearbeitung der Fabel Maeterlincks von *Pelléas und Mélisande*, eine ethnografische Studie über europäische Musik, gehört mit den Ohren eines Inders, vier Pariser Musikbriefe vom Format Heines aus den Jahren 1927/28, eine Glosse über Spuk und Radio und ein triftiger Hinweis auf Dilthey als Musikphilosophen. Ergänzt wird diese Serie durch die übersetzte Wiedergabe eines 1949 in Amerika veröffentlichten Aufsatzes über paradoxe Phänomene des Hörens raumgreifender Musik über das Radio, das Anders als akustisches Stereoskop charakterisiert, mit dem der Hörer in die Enge getrieben wird.

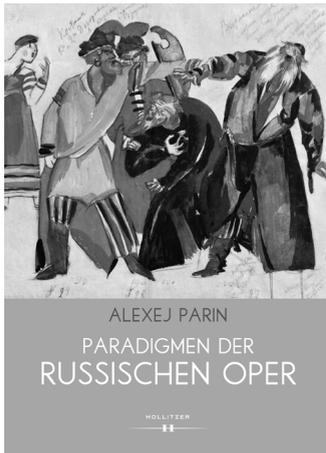
Reinhard Ellensohn hat diese Texte und Dokumente auf eine hervorragende Weise herausgegeben, d. h. nicht nur schlicht und kritisch ediert, sondern mit instruktiven Anmerkungen versehen, ein die aktuellen Umstände und ideengeschichtlichen Hintergründe erläuterndes Nachwort verfasst und in einem Anhang mehrere nützliche Verzeichnisse und Register beigefügt. Der Band liefert einen wichtigen Beitrag auch noch zur heutigen philosophischen und soziologischen Diskussion über Musik und sollte in keiner wissenschaftlichen Bibliothek fehlen.

Peter Sühning

Alexej Parin

Paradigmen der russischen Oper.
Aus dem Russischen von Anastasia Risch und Christiane Stachau.

Der Operndramaturg und -kritiker Alexej Parin veröffentlichte 1999 im Agraf Verlag Moskau sein Buch „Choždenie v nevidimyj grad: paradigmy russkoj klassi eskoj opery“ (wörtlich übersetzt: „Gehen und Kommen im unsichtbaren Hagel. Paradigmen der russischen Opernklassik“). Nun ist der Band von der Literaturwissenschaftlerin Anastasia Risch (Kapitel 1 und 2) und der Journalistin Christiane Stachau (Kapitel 3–7) übersetzt worden und 2016 im Hollitzer Verlag Wien erschienen – zwischen dem Erscheinungsjahr der Originalausgabe und der deutschsprachigen Ausgabe liegen 17 Jahre. Parin teilt im Vorwort zur deutschen Ausgabe mit, dass es vor der Übersetzung keine Überarbeitung der Originalfassung gab, weil die Publikation als ein Zeitdokument zu verstehen sei, dessen Aktualität nachhaltig ist. Nach Auflösung der Sowjetunion pflegte der Autor zahlreiche persönliche Kontakte zu Künstlern und Wissenschaftlern außerhalb Moskaus und konnte endlich ungehindert zu den europäischen Festspielorten München, Bayreuth, Wien, Salzburg reisen. Er wurde zu Vorträgen nach Wien eingeladen, besuchte Seminare in Bregenz und verfasste Beiträge und Rezensionen für die *Opernwelt*. Die westeuropäische Kultur wurde zum Ziel seiner „inneren Emigration“



Wien: Hollitzer 2016. 296 S.,
geb., 39.90 EUR
ISBN 978-3-99012-270-9

(Vorwort, S. 7), und er begann in den 1990er-Jahren, seine eigene Verbindung zur russischen Musik und Oper zu suchen. Sein Anliegen in der vorliegenden Publikation ist es, einen Beitrag zum Verständnis der weitgehend unbekannteren russischen Oper zu leisten, denn in Spielplänen der westeuropäischen Opernhäuser sind Bühnenwerke von russischen Komponisten eher selten zu finden; dazu gehören *Boris Godunow* von Modest Mussorgski, *Ruslan und Ljudmila* von Michail Glinka, *Fürst Igor* von Alexander Borodin, *Pique Dame* und *Eugen Onegin* von Peter Tschaikowski. Das Buch ist in sieben Kapitel eingeteilt: I. „Opferungsglocken und Krönungsgeläut: Der Zar“; II. „Die Polowetzer Orgie in Paris: Der Feind“; III. „Elegie auf den verschneiten Weiten des Weltalls: Der Dichter“; IV. „Frau, Mannweib, Starez: Die Heldin und ihr Umkreis“; V. „Feuer, Wasser und das Licht ohne Flamme: das Allerheiligste“; VI. „Furchterregende Alte, blühende Schönheit, verhängnisvolle Karte: der Mythos Petersburg“; und VII. „Birken vor Säulenportalen: Die heilige Rus gegen Petersburg“. Schon die Inhaltsübersicht legt ein Problem der Publikation offen. Die Thematik ist sehr breit angelegt und die Kapitel scheinen untereinander wenig Bezug zu haben. Dabei dürfte jedes Kapitel für sich eine tiefer gehende Einzelstudie beanspruchen. Auch das eigentliche Ziel des Autors ist unklar. Grundlegendes erklärt Parin in den ersten beiden Kapiteln. Er beschreibt, inwieweit die Position des Herrschers mit der Funktion des Hohepriesters in der Gestalt des Zaren zusammenfällt. Dieser hat die höchste Stellung in der sakralen und sozialen Rangordnung Russlands inne, was sich als Sujet in vielen russischen Opern abbildet, u. a. in *Ein Leben für den Zaren* von Michail Glinka, *Die Zarenbraut* von Nikolai Rimski-Korsakow und besonders deutlich in der Oper *Boris Godunow* von Modest Mussorgski. Ein Diskurs über die Zeit des „Heiligen Russlands“ lässt erkennen, dass etwa ein Drittel der in Russland kanonisierten Heiligen von der Einführung der christlichen Staatsreligion (um 988) bis zur mongolisch-tatarischen Invasion (1237–1240) Fürsten waren. Die „Heiligen Fürsten“ wurden als Vertreter einer tugendhaften christlichen Welt verehrt und sie waren gleichzeitig Märtyrer, die ein Leben in Schlichtheit und Demut führten, was paradigmatisch in den Opern thematisiert wird. Ihre Vita, Passio und Martyrologien sind die Quellen der christlichen Hagiographie und bilden die Grundlagen für die altrussische Volksdichtung, aber auch für die russische Literatur, wie Dramen, Romane und Novellen von Alexander Puschkin. Auf ihn sind zahlreiche literarische Vorlagen für Opernlibretti zurückzuführen. Das „Böse“ manifestiert sich in der russischen Oper nur in Gestalt äußerer Feinde (fremder Stämme). *Fürst Igor* von Alexander Borodin (der auch selbst das Libretto verfasste), mit den berühmten „Polowetzer Tänzen“, erlangte Anfang des 20. Jahrhunderts in Paris einen großen Erfolg. Borodin

bezieht sich auf das Epos *Igorlied* (um 1185), das in der slawischen Mythologie eine besondere Rolle einnimmt. In den „Polowetzer Tänzen“ widerspiegelt sich das Paradigma des „tanzenden Feindes“ (Musik mit Orientalismen). In den Kapiteln III–VII beschreibt Parin sehr ausführlich die Frauengestalten in der russischen Oper, ihre engen Verbindungen mit dem orthodoxen Glauben, dessen Höhepunkt die Auferstehung ist. Die Komponisten Michail Glinka, Alexander Borodin, Nikolai Rimski-Korsakow, Anton Rubinstein, Peter Tschaikowski und Modest Mussorgski greifen neben anderen in ihren Werken auf diese Urquelle der russischen Kultur zurück.

Im Anhang des Bandes werden in einem „Verzeichnis der am häufigsten genannten russischen Opern“ noch einmal die wichtigsten 32 Opern mit Personenverzeichnissen, Textvorlagen und Uraufführungsdaten genannt. Leider verzichtet der Autor auf ein Quellen- und Literaturverzeichnis und fügt im Anhang nur seine eigene Publikationsliste bei. Ebenso fehlt im Anhang der Übersetzung die in der Originalausgabe vorliegende Chronologie der wichtigsten europäischen Opern (Ende des 16. bis Anfang des 20. Jahrhunderts), auf die er mehrfach in seinem Buch Bezug nimmt. Während in der russischen Originalausgabe dem Band noch einige Figurinen (schwarz-weiß) beigelegt sind, wird in der deutschen Ausgabe komplett auf Illustrationen verzichtet.

Dennoch ist das Buch ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der noch weitgehend fremden russischen Oper und kann viele Details zum Verständnis der osteuropäischen Kultur- und Musikgeschichte beitragen.

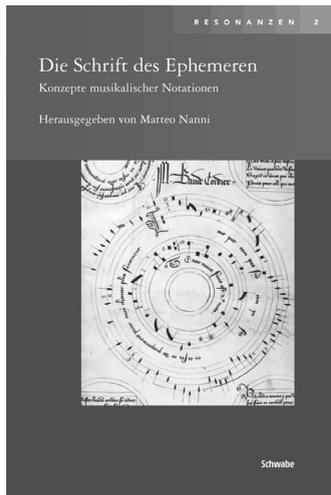
Marina Gordienko

Die Schrift des Ephemeren – Konzepte musikalischer Notationen

Hrsg. von Matteo Nanni

Der „Flüchtigkeit“ der Musik entgegenzuwirken, dazu dient ihre schriftliche Fixierung. Diese ruft jedoch eine komplexe Auseinandersetzung hervor, die in diesem Band in unterschiedlichsten Facetten beleuchtet wird. So reicht das Spektrum der Beiträge von Aspekten des nicht schriftlich erfassen *Könnens* (im Mittelalter) bis zu Aspekten des nicht schriftlich erfassen *Wollens* (z. B. bei John Cage) und der immer latent vorhandenen Parallelität zur schriftlichen Erfassung von Sprache und zu Bildtheorien.

Matteo Nanni ist es dabei gelungen, den Ansprüchen der Reihe *Resonanzen* aufs Genaueste gerecht zu werden, „Geschichte von diesen Rändern her zu denken und damit vermeintlich Nahes als Fernes, scheinbar Vertrautes als Fremdes zu betrachten“ (S. 160). So wird nicht nur dieses enorme Spektrum abgedeckt, sondern von den sieben Beitragenden bieten immerhin vier nicht rein



Basel: Schwabe Verlag 2015. (Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik, hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. 2.) 158 S., geb., Abb., 48.00 EUR ISBN 978-3-7965-3219-1

musikwissenschaftliche Ansätze und somit die nötige Kontextualisierung in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen „musikalische Notation“. Doch ist der Grad der Reflexion dabei so spezifiziert, dass man durchaus nach dem Nutzen, eine Sammlung solcher Aufsätze in einem Band zu vereinen, fragen darf, da in fast jedem Artikel auf weiterführende Arbeiten verwiesen wird, verwiesen werden muss, da diese zum Verständnis des Erläuterten notwendig sind. Eine Vermittlung zwischen den „Rändern“ findet dabei so gut wie nicht statt. Vielmehr gleichen die Artikel in sich geschlossenen (wunderschönen!) Inseln, zu denen aber nur bereits in die jeweilige Materie sehr weit eingedrungene Spezialisten Zugang haben. Das Titelbild, auf welches im übrigen außer in einer kurzen Erwähnung im Vorwort gar nicht eingegangen wird, ist dafür symptomatisch: Baude Cordiers „Tout par compas“ – ein Werk aus der sogenannten *Ars subtilior*, die in den Bereich einer *Musica reservata* angesiedelt werden kann, verweist diejenigen in ihre Grenzen, die Erläuterungen von „Konzepten musikalischer Notation“ (die der Untertitel des Buches verspricht) und damit berechtigter Weise einen historischen Überblick erwarten. Vielmehr erläutern die Autorin und die Autoren – je nach Kontext – theologische, philologische, philosophische oder soziale Hintergründe, die zur (Weiter-) Entwicklung einer bestimmten Notationsform oder deren Auflösung geführt haben.

Dass es sich dabei aber um ein Projekt – und damit um eine konkrete Fragestellung – gehandelt hat, bildtheoretische Konzepte zu untersuchen und miteinander zu vergleichen, wird nur bei Max Haas deutlich, dessen wunderbare Sprache auch tatsächlich dafür sorgt, dass sein Text (*Mensuralnotation als Bild. Mathematik und Physik als Grundlagenwissenschaften für das Visualisieren von Musik in mittelalterlicher Sicht*) in sich verständlich und nachvollziehbar ist.

Die anderen Artikel wären wohl in spezifischen Fachzeitschriften mit entsprechendem Zielpublikum und der Möglichkeit, Raum für Gegendarstellungen oder Diskussionen zu bieten, besser aufgehoben gewesen.

Bei nur sieben Artikeln ist es darüber hinaus enttäuschend, dass ausgerechnet der längste (*Aufführung im Kopf. Schrift, Klang, Manuskripte* von Volker Mertens) lediglich eine Übertragung und Ergänzung eines bereits auf Englisch vorliegenden Textes ist. Dies umso mehr, als der Autor bei allen kenntnisreichen Ausführungen über Worttexte bei der Übertragung auf musikalische Aspekte gewisse fachliche Defizite erkennen lässt und somit einen Mangel an Auseinandersetzung mit dem neuesten musikwissenschaftlichen Erkenntnisstand. Hier hat also für einmal der interdisziplinäre Ansatz nicht wirklich funktioniert und es wäre von Seiten des ja sehr kompetenten Herausgebers ein korrigierendes Eingreifen wünschenswert gewesen.

Brillant dagegen der Beitrag von Christian Grüny (*Musik als Schrift. Die Elemente des Erklingenden und die Notation*), in dem er an vermeintlich gut funktionierenden musikwissenschaftlichen Anleihen aus der Philosophie wortgewandt und kompetent Kritik übt. Auch findet bei ihm – wie auch bei Peter Szendy (*Notation, annotation, punctuation*) – zumindest innerhalb des Textes eine gelungene Gegenüberstellung der „Ränder“ (Mittelalter und Neue Musik) statt. Aber auch wenn – dem Konzept der Bandreihe und Matteo Nannis klarer Einführung entsprechend – ganze Jahrhunderte der Auseinandersetzung mit musikalischer Notation dazwischen fehlen dürfen, so lassen sich diese doch nicht wegdenken: als eine Errungenschaft, die von vielen Komponisten dieser Jahrhunderte als solche durchaus erkannt wurde und deren Demontage insbesondere aus ideologischen Gründen erfolgte. So sind manche Ansätze, wie sie bei Gianmario Borio (*Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts*) erläutert werden, ja keine „Erfindungen“ des 20. Jahrhunderts und auch nicht nur in Abgrenzung und Umkehrung von Vorangegangenen zu verstehen, sondern eben auch in deren Weiterentwicklung. Eine „Distanz zwischen Zeichen und resultierendem Klang“ (S. 134), die hier natürlich zum künstlerischen Ausdruck wird, hätte – wenn auch ideologisch unmotiviert – in Tabulaturen des 16. Jahrhunderts durchaus zu interessanten Parallelen geführt. Auch bediente sich Musik immer „der alten Zeichen [...] um neue Inhalte mitzuteilen“, nicht erst in der „posttonalen Zeit“ (S. 129). Und niemand wird z. B. einem Beethoven – als „Tondichter“ – eine außermusikalische Auseinandersetzung mit Notation und deren „Problem“ mit der „Schriftähnlichkeit“ (S. 12) absprechen. Dies umso weniger, wenn man fasziniert den Ausführungen von Dorit Tanay (*The Visible and the Invisible: Rhythmic Notation in the Late Middle Ages*) folgt, welche die notationstechnischen Modifizierungen der französischen *Ars Nova* durch Marchetto da Padova vor dem Hintergrund der *Ars dictaminis* erläutert. Der aufmerksame Leser findet durchaus Anknüpfungspunkte, ein Fortspinnen ähnlicher – wenn auch auf anderes Material gerichteter – Gedanken, wenn z. B. David Magnus (*Aurale Latenzen. Über Gestalt und Operativität in der bildlichen Notation*) schreibt: „Was Schriften sehen und nicht sehen lassen, ist dem Wahrnehmungsverhalten der Leser zu entnehmen, die jeweils einzelne Aspekte ihrer Elemente ein- und ausblenden können“ (S. 121). Doch wird dem Lesenden sehr viel Eigeninitiative abverlangt, diese Jahrhunderte überspannenden Brücken zwischen den beiden „Rändern“ zu überschreiten.

Angelika Moths