

Rode-Breymann (Hg.): Krieg und Frieden in der Musik.

Hildesheim (Olms) 2007

Im ersten Beitrag des Bandes, Antrittsvorlesung gleichsam für Susanne Rode-Breymann in der HMT Hannover als auch für eine neue Jahrbuch-Reihe (Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der HMT Hannover, Bd. 1) dieser interdisziplinären Einrichtung, wird die Thematik des Buches in den Zusammenhang mit künstlerischen und wissenschaftlichen Foren zu »Krieg und Frieden« gestellt, darunter die Niedersächsischen Musiktage und das studentische Symposium des DVSM, beide im September 2006.

Susanne Rode-Breyermann vertritt darin eine musikwissenschaftliche Umsetzung neuerer historiographischer Ansätze, die sie auf die Historische Anthropologie bezieht, welche allerdings u.a. als New Historicism oder Subaltern Studies auch weitere Kreise gezogen haben. Für sie steht im Kern die Frage: »Will man weiterhin Geschichte, von starken Männern gemacht, schreiben und vermitteln oder Geschichte, in der Menschen Akteure sind und ihre Ideen einbringen?« (19). Sie sieht eine Chance in themenbezogener Forschung, welche die Litanei kanonisierter Musikschriftung kreativ unterbrechen kann und neue Ecken jenseits der Säulen erstarrter Komponistenriesen entdeckt. Allerdings ist sie sich der Vorbehalte bewusst, die dem Thema »Krieg und Frieden« entgegengebracht werden, das etwa Martin Geck als »Unterforderung der Musik« bezeichnet hatte (7).

Wie Dieter Senghaas ausführt, sind diese Kritiken oft das Erbe von Hanslicks Absolutheitsanspruch, der Musik vom Außermusikalischen befreit sehen will. Sein Artikel »Wie den Frieden in Töne setzen?«, der im Geleitwort als »beeindruckende[r] Überblick« (2) bezeichnet wird, erschien bereits 2005 in dem Heft »Musik und Gesellschaft« der

Reihe »Aus Politik und Zeitgeschichte« der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Er basiert auf Senghaas' Buch »Klänge des Friedens« von 2001 und bezieht daraus eine reiche Auswahl an musikalischen Beispielen aus dem »E-Musik«-Repertoire des 17. bis 20. Jahrhunderts. In seiner Konklusion behauptet er zwar, dass Kompositionen sich gemäß ästhetischer Kriterien »als Kunstwerke bewähren«, kommt einer komplexen Auffassung aber nicht näher als Hanslick selbst, sondern bleibt bei einem elitären Kunst- und Werkbegriff.

Vorsichtiger hat Peter Becker einige Werke des 20. Jahrhunderts in Bezug auf ihre Friedensbotschaft »grüne Blätter an totem Holz« genannt, welche das Salz sind, »das die Wunden offen hält, die nicht vernarben dürfen« (61), aber auch bei ihm scheint eine eingehende Betrachtung zur Rezeption zu fehlen, welche von Intentionen transzendiert und Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Aussage auf einen bestimmten Kreis tatsächlicher Rezipienten bezieht. Wieder gelingt aber eine spannende Zusammenstellung von musikalischen Werken (darunter Beispiele von Britten, Nono, Hosokawa, Huber und das eindruckliche Requiem der Versöhnung), diesmal auch mit Fotografien (Wilhelm Hauschild) und Malerei (Picasso, Goya).

Johannes Schöllhorn beginnt den Text »en blanc et noir« mit einer ähnlich beeindruckenden parforce-Jagd durch eine Reihe gedanklicher Puzzles, deren Zusammenkommen in »innere[r] Gebrochenheit« (76) er selbst als rhetorisch-argumentative Klänge verstanden wissen will. Er zeigt die flexibelste, wenn auch ebenfalls meist phänomenologische Herangehensweise an den musikalischen Reichtum der Menschheit. Am wichtigsten ist sein erfrischender, sich von anderen Beiträgen abhebender Pessimismus, denn wie er mit dem Hinweis auf CNN richtig andeutet, können wir uns durchaus »eine Gesellschaft vorstellen, die den Krieg nicht als Plage, Geißel oder Schuld, sondern als eine positive Form von Aktivität darstellt« (5f.), wie Aleida Assmann zitiert wird, denn wir brauchen nur den Fernseher anzuschalten, um in vielfältiger Weise



den »gerechten Krieg« vorgeführt zu bekommen. Das 20. Jahrhundert und seine Kunst als letztendlich vom Krieg geläutert und vollkommen friedensfreundlich darzustellen, hieße die Vorzeichen des 21. Jahrhunderts zu unterschätzen.

Nah am Kriegsgeschehen, jedoch als positive Nachkriegsgestaltung, wird im Text von Micha Philippi und Martin Häusler das musikpädagogische Projekt MUSIEGT vorgestellt, in dem versucht wurde, an bosnischen Schulen Ideen zum Musikunterricht einzubringen. Leider bleibt die Darstellung im Jargon der Evaluation stecken und versäumt, den Kindern wirkliche Gesichter zu geben. Sie erscheinen als Variablen in didaktischen und therapeutischen Gleichungen, als die sie ohne Zweifel nicht behandelt wurden. Dennoch wäre es schön gewesen, ihre individuellen Stimmen, die zum Klingen gebracht wurden, auch hier zu hören. Es ist auch kritisch zu hinterfragen, ob das Kultivieren kultureller Klischees, wie beim »Indianerlied« geschehen, tatsächlich »das Bewusstsein für fremde Kulturen wecken« (92) kann, oder ob das nicht besser funktioniert mit Musik, von der man sich nicht exotisierend distanziert, sondern die man verstehend vermitteln kann.

Der Beitrag von Jutta Rübenacker ist eine kurze, broschürenhafte Vorstellung der Werke eines Kammermusikabends (David Wilde, Sofia Gubaidulina, Béla Bartók), die vor allem in ihren Worten zu Bartóks politischem Bewusstsein inspiriert. Stefan Weiss untersucht in »Die Hand am Gewehr« Musik der DDR mit Friedensbezug und konzentriert sich dabei auf propagandistische Beiträge mit unterschwellig kämpferischer Aussage. Während im Detail tatsächlich – bezogen auf das einzelne Werk – überraschende Beobachtungen herauskommen, ist es nicht nur der Mangel an Einordnung in eine historische Situation, der die Darstellung schwächeln lässt. Weiss fällt selbst auf eine subtile Polarisierung herein, die letztendlich hinter jedem Gedankendenken steht – die blockhafte Bestimmung von »dem Einen« und »dem Anderen«. Er weist bei seiner Antwort auf Senghaas' pauschaler Beurteilung des »real existierenden Sozialismus« und seiner Künstler nicht darauf hin, dass es sich um die weitverbreitete Oberflächlichkeit handelte, ein instrumentalisiertes Staatsmonstrum

und seine instrumentalisierten Opfer gegenüber zu stellen. Während letzteren nebenbei fast völlig ihre Handlungsfähigkeit und Überzeugung abgesprochen wird, gerät die Argumentation auf eine Ebene, auf der »westlichen« Künstlern mit gleicher Berechtigung marktwirtschaftlicher Zwang unterstellt werden könnte – der Hanslicksche Traum wird reaktiviert, um sich nicht durch Details von Pauschalurteilen ablenken zu lassen. Das ist konfrontatives Denken.

Ein wenig deplatziert in diesem Gespräch wirkt der Beitrag von Ulrich Heinen, der mit dem Titel »Türkenkrieg und frühe Oper. Rubens in Mantua 1601/02« zwar einen Beitrag zum Rahmenthema verspricht, dieses aber in keiner Weise einlöst. Ohne Einleitung in eine Diskussion einsteigend, ob Rubens Bild »Götterrat« als Theatervorhang aufgefasst werden kann, verläuft sich der Text in sorgfältig gearbeiteten ikonographischen, mythologischen und anderen Details, ohne je klar zu machen, wohin er gerichtet ist. Auch die Skizzierung des historischen Rahmens, den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen europäischen Mächten und dem osmanischen Reich auf europäischem Boden, erscheint ohne Bezug zum übergeordneten Thema. Mit Begriffen wie »Mohammedaner« und einseitiger Darstellung der Ereignisse nimmt Heinen die damalige Perspektive des Umfelds von Rubens ein und erlaubt dadurch, die gestalterische Perspektive des Malers und seiner Rezipienten nachzuvollziehen. Doch eine sinngeschichtliche Deutung, die Rubens Theatervorhang als agitatorisch-politische Aussage interpretiert, reicht zur gedanklichen Vernetzung von Musikkultur und historischer Situation nicht aus, selbst wenn es im zeitlichen Umfeld nicht notwendig war, »alle Aussagen in jedem Moment auf allen Kommunikationsebenen des Bühnenkunstwerks zu vermitteln« (7).

Dass die Verbindung zur Diskussionsgrundlage auch bei historiographischer Auseinandersetzung mit ikonographischen, archivarischen, musikalischen und anderen Quellen gelingen kann, zeigen die folgende Beiträge von Susanne Rode-Breyermann. In ihrem Text zu Andreas Hammerschmidt, im Zusammenhang mit einer Ersteinstrumentierung einiger seiner Werke, lässt sie den Musiker und damit seine Werke in ihrer Bedingtheit erscheinen,

skizziert lebendig die historische Situation und bezieht darin auch den eigenen Forschungsprozess mit hinein. Dieses angenehm dialogische Prinzip führt sie auch in einem Artikel über »Musikalische Lyrik unter Eindruck des Dreißigjährigen Krieges« weiter. Dabei erscheinen neben dem »unvermeidlichen« Schütz unter anderen auch Thomas Selles, Johann Hermann Schein, Heinrich Albert und Johann Rist. Gattungen wie das Lied werden sowohl in gattungsgeschichtlicher als auch individuell umgesetzter Form verstanden, Bilder und Schriften

vermitteln historisches Mitempfinden. Aber auch wenn es sich größtenteils um neue Forschungsansätze handelt, fehlen letztendlich doch einige übergreifende Betrachtungen, welche die eingangs formulierten Fragen mehr als phänomenologisch angehen. Hier macht sich ein Mangel an musiksoziologischer und musikphilosophischer Ausarbeitung bemerkbar. Doch, wie es Susanne Rode-Breyermann formulierte: »Bleiben wir neugierig auf den Wandel und treten ein in den Dialog darüber.« (22). [Enrico Ille]

Herfrid Kier: Der fixierte Klang.

Zum Dokumentcharakter von Musikaufnahmen [...], Köln (Dohr) 2006

In Zeiten, in denen 35 Kompletteinspielungen der Sinfonien Beethovens und etwa 80 verschiedene Aufnahmen von Vivaldis »Vier Jahreszeiten« verfügbar sind, hat sich die Bedeutung einer Aufnahme und damit die Lesart eines Werks relativiert. Es existiert eben nicht die eine, wahre Standard-Einspielung, von der Rezensenten und Rezipienten oftmals sprechen. Die Übersättigung des Marktes aller wesentlichen Werke des Barock bis zur frühen Moderne erfordert eine differenzierte Betrachtung des Sujets und folglich auch des Mediums.

Schallplattenkunde im Allgemeinen und kritische Untersuchungen zur Geschichte und Entwicklung der Interpretation sind in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur bisher erst spärlich reflektiert. Diesbezüglich möchte Herfrid Kier mit seinem Buch »Der fixierte Klang« Abhilfe schaffen und leistet einen profunden Beitrag zur Geschichte der Schallplatte. Neben der Auswertung zahlreicher Quellen basiert diese Publikation auf jeweils einem ausführlichen Interview mit Elisabeth Furtwängler, der Witwe des Dirigenten Wilhelm Furtwängler, und zwölf weiteren namhaften Interpreten: Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Gedda, Reinhard Goebel, Yehudi Menuhin, Günter Pichler, Wolfgang Sawallisch, Heinrich Schiff, Elisabeth Schwarzkopf, Günter Wand, Christian Zacharias und Frank Peter Zimmermann. Auf nicht weniger als 326 Seiten geben die Künstler und Persönlichkeiten der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhun-

derts teils sehr persönlich Auskunft über alle Aspekte ihrer Auseinandersetzung mit der Schallplatte. Sie nehmen Stellung zu ihrem beruflichen und privaten Umgang mit Tonträgern, der Arbeit im Tonstudio und insbesondere dazu, ob und wie weit ihre auf Schallplatte beziehungsweise CD festgehaltenen Leistungen ihrem künstlerischen Anspruch genügen.



So vergleicht Menuhin seine künstlerischen Auffassungen nur selten mit denen anderer Kollegen und plädiert für Enthaltsamkeit: »Wenn man eine Platte gehört hat, kennt man sie; das nächste Mal ist diese Aufnahme keine Überraschung mehr«. Aus der Sicht der Interpreten wird deutlich, auf welche

Weise sinnlicher Musikkonsum im Verhältnis zwischen medial wahrgenommenem Klanggeschehen und live dargebotenen Konzerten changiert, wo Vor- und Nachteile von Studio-Aufnahmen und Live-Mitschnitten bestehen.

Kier, Jahrgang 1935, gehört zweifelsohne zu den relevantesten Autoren für ein solches Kompendium. Er begann seine Musikausbildung in Linz, Graz und