

kann. Die Zeit Ullmanns in Wien ist auch die der Familie Eisler, der »Fackel« von Karl Kraus und der Skandalaufführungen um Arnold Schönberg – Umstände, die nicht nur das frühe Komponieren Viktor Ullmanns erheblich beeinflussten; Prag war auch nach dem 1. Weltkrieg ein kultureller wie politischer Schmelztiegel – das von Schultz entworfene Mosaik informiert und macht zugleich neugierig.

Die Musik Ullmanns lässt – den Umständen der Zeit, aber auch der Vita des Komponisten als Schüler Schönbergs entsprechend – deutliche Einflüsse Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs und Alban Bergs erkennen: Das zweite Mosaik, das Ingo Schultz entwirft, besteht aus Werkbeschreibungen, die mit der Darstellung der Variationen op. 3 und seiner Oper »Der Sturz des Antichrist« von 1934/35 einsetzen; sie lassen das Bild eines Komponisten entstehen, dessen unverwechselbare Handschrift sich in differenzierter Harmonik, unkonventioneller Kontrapunktik und faszinierender Rätselhaftigkeit zeigt. Die Darstellungen des Autors gehen dabei durchaus ins Detail – wie zum Beispiel in der Analyse der erwähnten »Schönberg-Variationen« –, die Detailfreude aber erst erschließt auch den kompositionsgeschichtlichen Kontext der Kompositionen. Dass Schultz ei-

nen Schwerpunkt auf die großen Theresienstädter Kompositionen Ullmanns legt, ist wiederum nicht der Rezeptionsgeschichte zuzuschreiben, sondern – das ist ablesbar an den Analysen des Autors – dem Umstand, dass Werke wie die späten Klaviersonaten oder die große Oper »Der Kaiser von Atlantis«, die zu Ullmanns bekanntesten Kompositionen gehört, einen Gipfel der kompositorischen Arbeiten Ullmanns bilden, in dem die Kompositionen der zwanziger und dreißiger Jahre gleichsam kulminieren. Der Blick des Autors ist in erster Linie auf den Tonsatz gerichtet und verbindet diesen Teil der Veröffentlichung mit dem ersten Mosaik, denn nur so erklärt sich etwa die launige Beschreibung der Bedeutung von Militärmusik für die Jugend Viktor Ullmanns – denn gerade die Zeichnung des Diktators in der späten Oper benötigte auch assoziationsreiche Vorläufer. Ingo Schultz gelingen mit Querverbindungen über den ganzen Band auf diese Weise große Bögen, die die Veröffentlichung zu einer Biographie in einer neuen, dem Thema überaus angemessenen Qualität werden lassen. Der Arbeit ist ein instruktiver Anhang sowohl mit einem chronologischen als auch mit einem kommentierten systematischen Werkverzeichnis beigegeben. [Birger Petersen]

Sergiu Celibidache: Über musikalische Phänomenologie

Werke und Schriften, Band 1, Augsburg (Wißner) 2008

Kaum ein Dirigent polarisierte die musikbegeisterte Öffentlichkeit wie auch die Fachwelt so sehr wie der 1912 in Rumänien geborene Sergiu Celibidache. Galt er den einen als Klangmagier und Enthüller ungeahnter Ausdrucksbereiche und -tiefe, so wurde sein musikalisches Verständnis von anderen als Effekt heischendes Geschwurbel von Phänomenologie, Ideologie absoluter Musik und Zen-Buddhismus abgetan. Seine häufig und lautstark zum Ausdruck gebrachte Ablehnung der Schallplatte als »tönender Pfannkuchen« tat zu dieser Polarisierung ein Übriges, genauso wie die wenig glimpflichen Urteile gegenüber seinen dirigierenden Kollegen.

Es gehört zur Ironie der Geschichte, dass Celibidaches Ruhm seit seinem Tod vor allem auf den greifbaren Tonkonserven seiner Konzertmitschnitte

beruht. Dass dies nicht der primäre oder alleinige Zugang zu dem Phänomen Sergiu Celibidache bleiben muss, ist Ziel der Sergiu Celibidache Stiftung. Sie widmet sich den vielfältigen Hinterlassenschaften des Dirigenten (und Komponisten). Dabei stellt sich die Schwierigkeit, aus den vorhandenen, nicht für eine Veröffentlichung vorgesehenen Materialien ein in sich geschlossenes Produkt zu formen.

Davon betroffen ist etwa das nun im Wißner-Verlag Augsburg erschienene Bändchen »Über musikalische Phänomenologie« mit dem Untertitel »Ein Vortrag und weitere Materialien«. Celibidaches gleichnamiger Vortrag wurde schon einmal publiziert; hier nun liegt er in einer umfassenderen und hinsichtlich des zugrunde liegenden Quellenmaterials erweiterten Fassung vor. Celibidaches Hauptvortrag sind in

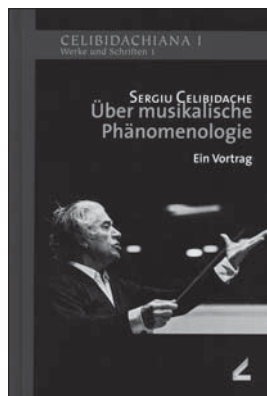
dieser Ausgabe die vorangestellten Einführungsvorträge beigelegt sowie die anschließende Publikumsdiskussion. Die solitäre Stellung von Celibidaches Einstellung gegenüber dem Phänomen musikalischer Interpretation wird auch daran ersichtlich, dass er zu dem Ansatz Rudolf Bockholdts, den dieser in seinem Einführungsvortrag darlegt, keine Verbindungslinien zieht, obgleich Bockholdts nähere Bestimmung des Begriffs musikalischer Interpretation dem Verständnis Celibidaches näher zu stehen scheint als die vielen musikwissenschaftlichen Bestimmungsversuchen der letzten Jahrzehnte. Dass nur Teile der Publikumsdiskussion wiedergegeben werden können, ist auf die spärliche Quellengrundlage zurückzuführen. Der Tonbandmitschnitt lässt eine lückenlose Transkription der Diskussion nicht zu, ebenso wenig eine komplette Wiedergabe von Celibidaches Vortrag.

Im Gegensatz zur ersten Auflage sind hier nun auch Notenbeispiele eingefügt, was die Chance eröffnet, die Erklärungen des Dirigenten besser nachvollziehen zu können. Die wegen Quellenausfällen nur bedingt Authentizität beanspruchenden Passagen sind im Druck durch Graustufen abgesetzt, so dass sich diese Ausgabe zu Recht als ein weiterer Schritt zu einer wissenschaftlich-kritischen Edition verstehen darf.

Einen konzentrierten Text zur musikalischen Phänomenologie aus der Hand Celibidaches zur Verfügung zu haben, darf zweifelsohne nicht nur als hoher Gewinn gelten, sondern auch als großes Glück. Stets weigerte sich der Dirigent, öffentlich einen Aufriss seines besonderen Musikverständnisses zu geben. Warum er für dieses eine Mal einwilligte, ist ungeklärt. Vielleicht kommt es von seiner »heroischen, unbelehrbaren Haltung, das versuchen zu wollen, was der Verstand völlig ausschließt«. (10) Umso spannender ist es, sich mit ihm auf einen Erkundungsweg in einen ganz eigenen Musikkosmos zu begeben.

Sergiu Celibidaches Musikverständnis ist entwickelt aus den philosophischen Grundlagen der Phänomenologie, die mit den Schriften Edmund Husserls ihre stärkste Ausprägung erfuhr. Verbunden ist diese im Gegensatz zur philosophischen Phänomenologie bedeutend abgewandelte musikalische Phänomenologie bei Celibidache mit einem breiten Verständnis der physikalischen Grundlagen des Klangs, also der Akustik und den klanglichen Eigenheiten der ver-

schiedenen Instrumente, einer umfassenden Repertoirekenntnis und einer inneren Haltung, deren genauso neugierige wie ruhige Offenheit sich Erkenntnissen aus dem Zen-Buddhismus verdankte. Freilich wird jeder, der Phänomene auch der Musik in ihren historischen Dimensionen zu verstehen versucht, bei



Celibidache auf Fragen dieser Zielrichtung keine Antworten finden. Seine Antworten entziehen sich historischen Bedingungen.

Die Grundfrage von Celibidaches Vortrag lautet: »Was ist ›Phänomenologie der Musik?‹« (9). Eingeschränkt wird die Hoffnung des Publikums auf eine um-

fassende Erklärung durch den Hinweis, dass Musik nicht etwas ist, das sich mit den Mitteln der Sprache festsetzen ließe. Schon die ersten Aussagen enthalten den Kern von Celibidaches Musikauffassung: »Musik ist nicht etwas. Etwas kann unter bestimmten einmaligen Voraussetzungen Musik werden. Und dieses ›Etwas‹ ist der Klang. Also: Klang ist nicht Musik; Klang kann Musik werden.« (10) Zu einer Phänomenologie der Musik komme man durch die schrittweise Beantwortung zweier Fragenfelder: erstens durch die Verdeutlichung, was es mit dem Objektivieren des Klangs auf sich hat und zweitens durch die Erkundung, wie sich das Verhältnis von Klang und Mensch darstellt. (Dass in diesem Verhältnis soziokulturelle und historische Dimensionen keine Rolle spielen, ist für dieses Verständnis konstitutiv.)

Celibidache erörtert hinsichtlich einer Objektivierung des Klangs die physikalische Struktur des Tons samt seiner Obertöne mit den sich daraus ergebenden zeitlichen Implikationen. Die Frage nach der Beziehung zwischen Ton und Mensch beantwortet gleichzeitig die nach dem Wesen der Musik: »Das Wesen der Musik ist in der Beziehung Ton–Mensch und den Entsprechungen zwischen dieser zeitlichen Struktur des Klangs und der Struktur der menschlichen Affektwelt zu suchen.« (14). Solche Aussagen haben den Charakter von Absolutheit und sie lassen keine Modifizierung zu. Entweder man folgt dem

Dirigenten in seinem Denken über Musik oder man distanziert sich von solchen Aussagen durch Einbeziehung von Dimensionen im Kontext von Musik, die in einem solchen Verständnis keine Rolle spielen. – Polarisierung also auch in der Reaktion auf Celibidaches »Glaubenssätze«.

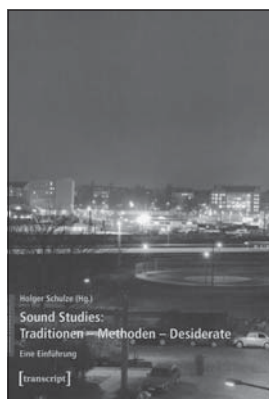
Celibidache erklärt die Grundkomponenten seiner Parallelisierung, die ihre Gemeinsamkeit in ihrer zeitlichen Dimension findet sowie in der geistigen Tätigkeit der Reduktion von Vielfalt in eine Einheit. Zentral ist die Aussage, dass der Stärkegrad der Opposition (was es damit auf sich hat, wird von Celibidache soweit erklärt, dass man mit dem Begriff etwas anfangen kann) zwischen zwei aufeinander folgenden musikalischen Erscheinungen eine unterschiedlich rasche zeitliche Abfolge der Einzelercheinungen bedinge, um eine Reduktion zu gewährleisten: Je größer die Opposition,

[...] desto mehr *Zeit* brauche ich, um das wahrzunehmen.« (31). In diesem Satz steckt vielleicht eine der erhellenden Erklärungen für den begeisterten Musikhörer, dem stets die angeblich langsamen Tempi bei Celibidache unangenehm aufgestoßen sind. Zeit ist in diesem Verständnis nichts physikalisch Messbares, sondern steht in Abhängigkeit zu dem, was sich innerhalb der Zeitstrecke musikalisch ereignet. Mag man auch mit diesem Vortrag nicht vollständig in den Kosmos von Celibidaches Musikverständnis einsteigen können, so bietet sich doch die einmalige Gelegenheit, sich mit den Grundlagen dieser Auffassung vertraut zu machen. – Und das in einer für den Dirigenten ganz typischen Diktion, die seine Persönlichkeit vor dem geistigen Auge zu evozieren vermag: »Aha! Haben wir noch nicht gewusst! Was erzählen Sie, Herr Celibidache?« (27f.). [Tobias Pfleger]

Holger Schulze (Hg.): Sound Studies

Traditionen – Methoden – Desiderate, Bielefeld (transcript) 2008

Die Erkundung der Klänge in ihrer ganzen Breite ist Gegenstand der mit diesem Band beginnenden Reihe. Sie versammelt künstlerische und gestaltungstheoretische Ansätze ebenso wie kulturwissenschaftliche, kommunikationstheoretische und ethnographische, historisch-anthropologische Ansätze; Klangforschungen der Musik-, Kunst- und Literaturwissenschaft haben hier ebenso ihren Ort wie künstlerische Arbeiten, die andere Verständnisse von Klang anders zu zeigen beabsichtigen.« (11) Dieses Zitat aus der Einleitung des Herausgebers lässt sich als Bekenntnis für die komplexen Problemstellungen des Forschungsfelds »Sound Studies« wie auch als Hinweis auf die Fülle möglicher Zugangsweisen lesen. Nicht zuletzt zeugt es davon, dass die deutsch-



sprachige Forschung endlich auf die veränderten Bedingungen des Umgangs mit dem Klang reagiert und sich dem Untersuchen der Klänge in ihren vielfältigen Erscheinungsformen zuwendet.

Holger Schulze macht zur Genüge deutlich, dass das damit skizzierte Forschungsfeld quer zu etablierten Disziplinen und Ausdrucksformen steht, dass – analog etwa zu den transdisziplinären »Cultural Studies« – sich die »Sound Studies« als »ein offenes Feld von Desideraten« verstehen, die »anders angelegt sind als traditionelle Disziplinen im engeren Sinn« (11). Die Publikation ist dementsprechend als Forschungs- und Arbeitsgrundlage mit Einführungscharakter konzipiert: Denn sie umreißt die verschiedenen Problemfelder und demonstriert anhand ihrer thematischen Streuung, dass der Klang und der Umgang mit ihm einerseits ein Sprechen über die Fach- und Methodengrenzen, andererseits aber auch über die Grenzen rein wissenschaftlichen Sprechens hinaus erfordert. Damit tritt das Buch an die Seite der im angloamerikanischen Raum erschienenen Grundlagenbände von Michael Bull / Les Back (»The Auditory Culture Reader«, New York 2003) und Christoph Cox