

schnitt auf eine weitere, noch konkretere Vorlage für den Tanz, nämlich einen Abschnitt aus der »Klavier-Übung (Nr. 32), welche unmittelbar vor den »Carmina« entstand. Der Hinweis hierauf ist nun seinerseits Anlass für einen Exkurs über Orffs Zusammenarbeit mit Dorothee Günter, für deren Gymnastikschule die »Klavier-Übung« bestimmt war, doch damit nicht genug: Da an dieser Schule häufig mit Perkussionsinstrumenten und (hier: Block-) Flöte musiziert wurde, kann der Bogen zurückgeschlagen werden zum orffschen Tanz, in dessen Mittelteil ja Flöte und Pauke das Geschehen bestimmen.

Auf diese und ähnliche Weise gelingt es der Autorin, die verschiedensten Fragestellungen in die Darstellung einzubinden – etwa Aussprache des Lateinischen und des Mittelhochdeutschen, daran anknüpfend die sprachwissenschaftliche Einordnung der originalen Vorlagen, verbunden mit einer Besprechung der bisher gedruckten Textausgaben (zu Nr. 8 und 9). Für den Praktiker von besonderem Interesse dürften auch die Erörterungen über die Aussprache des Lateinischen sein, die spätestens beim Ausruf »Ecce« (Nr. 5) zum Thema wird, und auch die Artikulation der mittelhochdeutschen Texte wird erörtert (zu Nr. 8 und 9). Des weiteren geht Gläß auf die Geschichte der Findung des Titels samt der darin oft missverstandenen Formulierung »mit magischen

Bildern« ein, verknüpft mit dem generellen Problem, wie die »Carmina« gattungsgeschichtlich zu verstehen sind – Oper, Oratorium oder Kantate? (zu Nr. 9, »Reie«, der einzigen mehrfach geteilten Nummer des Werkes). Besonders zu nennen sind auch die diversen Erörterungen zu biographischen Aspekten, etwa der Herkunftsfamilie Orffs oder seinem Verhältnis zu Militär und Faschismus (zu Nr. 10), zu Sexualität und Frauen (Nr. 23), zur Religion (Nr. 24) und so fort. Dass diese Ausführungen oft nur Andeutungen enthalten können, liegt auf der Hand. Aber es entsteht so ein buntes Mosaik, und das ist dann auch das eigentliche Verdienst, das dem Buch gebührt: Es stellt die »Carmina burana« nicht isoliert, sondern im Kontext des orffschen Gesamtwerkes sowie des musikalischen und biographischen Umfeldes dar, und das in einer Art, die sowohl den Laien als auch den Kenner durchaus anzusprechen vermag.

Einen vollständigen Abdruck des Textes oder gar die zugehörige Übersetzung enthält der Band leider nicht, was jedoch aufgrund der zahlreichen bereits gedruckten Textausgaben zu verschmerzen ist. Zu erwähnen bleibt abschließend, dass am Ende der besprochenen Teile jeweils Empfehlungen zur weiteren Lektüre gegeben werden, und dass ein Register das schnelle Auffinden bestimmter Personen oder auch Stichworte ermöglicht. [Bernd Krause]

Obert: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Stuttgart (Steiner) 2008

Musikalische »Kürze« ist ein Phänomen, das keineswegs auf bestimmte Epochen beschränkt ist. In den Jahren um 1910 herum jedoch erscheint es in extremer Form in Bereichen, die bis dato nicht davon berührt waren: Neben Klaviermusik und Lied tritt »Kürze« nun auch im Kontext von Orchester- und Kammermusik auf. Nahezu unabhängig voneinander ist diese Erscheinung bei mehreren Komponisten zeitgleich zu finden. Simon Obert zeigt in seiner Baseler Dissertation von 2006 sowohl die Wege auf, die hierzu geführt haben, als auch die Ergebnisse, die aus der Beschäftigung damit entstanden sind. Im Mittelpunkt seiner Arbeit stehen im wesentlichen Kompositionen von Ives, Satie, Schönberg,

Strawinsky und Webern – jene Persönlichkeiten, die in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts die meisten »kurzen« Werke geschrieben haben (vgl. Übersicht, 52–53).

In einem ersten, »Voraussetzungen« überschreitenden Teil sucht Obert zunächst nach Annäherungen an den Begriff dieser »Kürze« bzw. deren Charakteristika – bezogen sowohl auf eine allgemeine wie auch eine speziell musikalisch orientierte Definition. Philosophische Erörterungen über Zeit und Kürze im Allgemeinen sind Ausgangspunkt einer Betrachtung über deren Ableitungen »zu lang«, »zu kurz«, »kurze Zeit«, »lange Zeit« usw. Der zweite Teil der Arbeit nähert sich dem konkreten musikalischen

Phänomen der Kürze auf verschiedenen Wegen. Anhand ausgewählter Werkbesprechungen und anderer dokumentarischer Materialien aus der Zeit um die Jahrhundertwende stellt Obert ein Mosaik von Meinungen zu diesem Themenkreis zusammen. Hauptansatz der zeitgenössischen Diskussion ist hier immer wieder die Kritik an den musikalischen Längen, wie sie sich in zahlreichen Werken des ausgehenden 19. Jahrhunderts manifestiert. Obert zeigt, dass große bzw. übergroße Länge als Normüberschreitung – in Zusammenhang mit anderen Kriterien, vor allem großen Besetzungen – als ein wesentliches negatives Kriterium von »Moderne« gesehen wurde. Dieser Kritik suchte man auf verschiedenste Weise zu begegnen, sei es mittels der Kürzung von als zu lang empfundenen Werken, der Hinwendung zu als ideal betrachteten Werken der Vergangenheit (Chopin und Mozart, 126–128) oder einer bewussten Hinwendung zu kammermusikalischen Formen der bürgerlich-häuslichen Hausmusik. Auch die allgemeine Diskussion um die Gültigkeit der bestehenden Gattungstradition – insbesondere die der Sonate – spielte in diesem Zusammenhang keine unwesentliche Rolle. Obert belegt dann im Einzelnen, wie die genannten fünf Komponisten vor dem Hintergrund der regionalen Entwicklungen und Erwartungshaltungen (Wien und Berlin; Paris; New England und New York) ihre jeweils individuellen Wege gegangen sind: Belege aus Briefen und theoretischen Skizzen bzw. Schriften dokumentieren Hintergründe und Entstehungsgeschichten der »kurzen« Kompositionen.

Im dritten Hauptteil widmet sich Obert der Analyse einiger ausgewählter Werke, die jeweils paarweise gegenübergestellt und unter bestimmten Blickwinkeln betrachtet werden. So werden etwa Strawinskys erstes der »Trios pièces pour quatuor à cordes« und Schönbergs zweites der »Drei Stücke für Kammerorchester« im Hinblick auf Wiederholung und Wiederholungslosigkeit verglichen: Basiert Strawinskys Komposition nahezu ausschließlich auf Wiederholung, so fehlen bei Schönberg solche Kennzeichen in Bezug auf Motivatik, Melodie, Akkorde und Zusammenklänge. Beiden Werken gemeinsam ist jedoch, dass sie – obwohl sie theoretisch prinzipiell ohne weiteres fortsetzbar wären – in ihrer Kürze in sich dramaturgisch abgeschlossen sind. In ähnlicher Wei-

se werden Ives' »Study for String Quartet in Holding Your Own!« und Weberns Orchesterstück Nr. 3 aus op. 10 gegenüber gestellt: Ives' Studie kann als »offen« interpretiert werden, bezogen auf das Fehlen eines spezifischen Anfangs- und Schlussteiles wie auch auf den Mangel an konkreter Gestalt, an einheitlichem Metrum, an durchgehendem Rhythmus und an gemeinsamen Zäsuren. Weberns Stück hingegen bildet eine in sich »geschlossene« Form mit deutlich erkennbaren Formgliedern, darunter

auch »ostinaten Felder« (225), die Anfang und Ende eines Prozesses markieren. Gerade diese klingenden Felder aber lassen in ihrer Ähnlichkeit auch die Interpretation zu, in Weberns, wie auch in Ives' Stück, eine Momentaufnahme aus einem fortgesetzten Zeitrahmen zu erkennen. Unter dem

Gesichtspunkt »Klarheit und Unklarheit« vergleicht Obert dann Saties Nr. 2 der »Cinq Grimaces pour le Songe d'une Nuit d'Été« mit Schönbergs Nr. 1 der »Drei Stücke« für Kammerorchester; »Transparenz und Hermetik« sind Kennzeichen der Analysen von Ives' »The Pond« und Weberns Streichquartett-Bagatelle op. 9, Nr. 2.

Etwas befremdlich erscheint die geäußerte Ansicht Oberts, in der Abfolge von »zwei Tönen, und seien sie noch so verschieden in Höhe, Dauer, Farbe und Lautstärke« (194) bereits den zweiten als Wiederholung des ersten ansehen zu können. Insbesondere die daraus folgende Konsequenz, dass die Vermeidung dieser Wiederholung mittels »Nicht-Klang« zur Aufhebung von Musik führe, die ja aus der Abfolge von Klängen bestehe, bereitet hier einigermaßen Schwierigkeiten, zumal Obert hervorhebt, dass »Nicht-Klang« nicht gleichzusetzen sei mit einer Pause. Bei seiner Analyse der genannten Bagatelle von Webern greift Obert diesen Gedanken leider nicht weiter auf, denn gerade hier bereitet diese Unterscheidung erhebliche Probleme: Weberns Stück beginnt mit einer Pause, die – sofern Musik als »gehörte« Musik betrachtet wird – auch



dem aufmerksamsten Hörer nicht als Pause, sondern stets als »Nicht-Klang« begegnen wird. Leider geht Obert auch nicht auf den Schluss der Bagatelle ein, die mit einem unvollständigen Takt mitten in einem *crescendo* unvermutet abbricht und eben nicht in eine Pause mündet, sondern in den durch Doppelstrich angezeigten »Nicht-(mehr-)Klang«.

Etwas problematisch erweist sich die Navigation durch Oberts insgesamt sehr lesenswertes Buch: Kapitelüberschriften wie »Weniger: mehr« oder »Kennzeichen: einerseits«, »... andererseits« und »... dritterseits« lassen das Inhaltsverzeichnis hier oder dort zu einem Rätsel werden. Hier wäre sicher »Mehr« mehr gewesen. [Bernd Krause]

Goltz, Müller: Der Brahms-Klarinettist Richard Mühlfeld Balve (ARTIVO music publishing) 2007

Der etwas umständlich gestaltete und nicht so gleich verständliche Untertitel »Einleitung, Übertragung und Kommentar der Dokumentation von Christian Mühlfeld« stellt die einzige Schwachstelle der sonst so beachtenswerten Publikation dar, benennt er doch deren inhaltliche Eckpunkte, ohne einen engeren Zusammenhang deutlich werden zu lassen: Neben mehreren Einzelbetrachtungen zur Biographie Richard Mühlfelds und den Instrumenten aus seinem Besitz handelt es sich bei der vorliegenden Studie nämlich um den kommentierten und, wo nötig, ergänzten und korrigierten Abdruck einer Dokumentation von Christian Mühlfeld zu Leben und Umfeld seines berühmten Bruders.

Richard Mühlfeld wirkte zunächst als Geiger im Gros der zweiten Violinen der Meininger Hofkapelle, erhielt dann eine Anstellung als 1. Klarinettist der Hofkapelle und sollte in der Folge zu einem der bedeutendsten europäischen Klarinettenvirtuosen avancieren. Er trug mit zum Aufstieg der Meininger Hofkapelle unter den bedeutenden Dirigenten Hans von Bülow und später Fritz Steinbach bei und begann 1876 daneben seine Tätigkeit bei den Wagner-Festspielen in Bayreuth. Von 1884 an war er hier zwölf Jahre lang als Soloklarinettist engagiert, unter Dirigenten wie Hermann Levi, Felix Mottl und Richard Strauss. Darüber hinaus erlangte er große Erfolge als Solist und Kammermusiker. Im Jahre

1891 ließ sich der fast sechzigjährige Johannes Brahms von Mühlfelds ungewöhnlichem Spiel zu zwei späten Kompositionen inspirieren: Es entstanden das Klarinetten trio op. 114 sowie das Klarinettenquintett op. 115. Ihnen sollten drei Jahre darauf die beiden Klarinettensonaten op. 120 folgen, deren Autograph der Komponist dem Musiker nachträglich schenkte, versehen mit der eigenhändigen Widmung »Hrn. Richard Mühlfeld dem Meister seines schönen Instrumentes in herzlich dankbarer Erinnerung. J. Brahms. Ischl im Sommer [18]95«. Dieses Zeugnis tiefer Verehrung hat sich mehr als einhundert Jahre lang, nämlich bis Ende 1997, im Besitz der Familie Mühlfeld erhalten und wird heute in der Pierpont Morgan Library New York aufbewahrt.

Christian Mühlfelds Aufzeichnungen konzentrieren sich zunächst in knapper Form auf die Lebensgeschichte des Bruders, die er mit der Überschrift betitelt »Richard Mühlfeld. Eine Biographische Skizze. Für die Angehörigen niedergeschrieben und diesen zugeeignet. Meiningen 1908«. Hieran schließen sich zahlreiche tabellarische Übersichten. Dabei werden zunächst die einzelnen Stationen von Mühlfelds Konzertreisen rekapituliert, die ihn über Deutschland hinaus etwa nach Amsterdam, Antwerpen, London, Oxford, Liverpool, Kopenhagen, Genf, Marseille, Basel, Zürich, Bozen, Graz, Wien und Budapest führten. Des Weiteren sind seine Auftritte bei den Meininger Kammermusikkonzerten und der Meininger Hofkapelle verzeichnet. Eine andere Zusammenstellung nennt bedeutende Kammermusikvereinigungen, mit denen Mühlfeld konzertierte, darunter in erster Linie Streichquartett-Ensembles wie das Böhmisches Quartett, das Fleischhauer-Quartett, das Halir-Quartett, das Joachim-Quartett, das Rosé-Quartett sowie

