

Andere Dinge hingegen werden nicht einmal erwähnt. So werden zwar ältere Instrumente in die Darstellung generell mit einbezogen, insbesondere dem Interessenten für die sogenannte »Alte Musik« werden jedoch eine Menge an speziellen Details unterschlagen, die ihren Platz hätten finden müssen: Weder die vom heutigen Erscheinungsbild deutlich abweichende historische Bogenform noch die übrigen baulichen Besonderheiten alter Originalinstrumente bzw. von deren Nachbauten, die inzwischen einen nicht unerheblichen Anteil auf dem Markt einnehmen (zum Beispiel verkürztes Griffbrett oder geringere Neigung desselben) werden angesprochen.

Bei genauerer Beschäftigung mit einem Streichinstrument werden auch dem lesenden Laien einige Fragen in den Sinn kommen, die Gschaidler nicht beantwortet. In diesem Zusammenhang ist generell zudem zu prüfen, ob die im Vorwort gemachte Aussage, dass – mit zugestandenen Einschränkungen – »die Aussagen für Geige, Bratsche und Cello gleichermaßen gelten«, überhaupt zu halten ist, zumindest was das letztgenannte Instrument betrifft, für das zum Teil ganz andere Gesetze gelten als für Geige und Bratsche. Was ist zum Beispiel mit dem Stachel des Cellos? Beeinflusst er die Klangqualität eines Instrumentes? Und was ist beim Kauf diesbezüglich zu beachten? Auch die Möglichkeit, den Nachwuchs zunächst an (zum Beispiel an Musikschulen ausleihbaren)

verkleinerten, sogenannten »halben«, »Dreiviertel-« oder gar »Viertel«-Instrumenten das Spielen erlernen zu lassen, wird leider verschwiegen. Und schließlich wäre im Zusammenhang mit dem Thema Aufbewahrung und Pflege vielleicht ein Satz über verschiedene Transportmittel – Kästen und Hüllen – angebracht gewesen.

Positiv hervorzuheben ist die sehr übersichtliche Untergliederung, die das schnelle Auffinden einzelner Stichwörter ermöglicht. Eine ganze Reihe von Illustrationen (einige davon unnötigerweise doppelt – vgl. 31 und 105 bzw. 33 und 104) und Fotografien ergänzen den Eindruck der Übersichtlichkeit und ermöglichen das schnelle Erfassen der im Text angesprochenen fachlichen Einzelheiten. Hinweise auf weiterführende Literatur fehlen bedauerlicherweise ganz; hier wäre der ein oder andere instrumentenkundliche Titel für das Einholen von zusätzlichen vertiefenden Informationen durchaus von Nutzen. Immerhin gelingt es jedoch, einige der in der knappen Einleitung angesprochenen Mythen rund um das Instrument Geige – betreffend etwa die Thematik um die im Lauf der Jahre angeblich stattfindende Wertsteigerung der Instrumente – durch Fachwissen zu entkräften. Nur dem unbedarften Laien wird die Lektüre allerdings das bringen, was als Untertitel den Einband des Buches zielt: »Mehr Freude an der Geige«. [Bernd Krause]

Constantin Floros: Hören und verstehen

Die Sprache der Musik und ihre Deutung, Mainz (Schott) 2008

Das Cover signalisiert ein wichtiges Buch, ja, ein Desiderat ersten Ranges: »Hören und verstehen« – mit diesem Titel benennt der Hamburger Emeritus Constantin Floros immerhin die zentrale Intention des Faches Musikwissenschaft. Der Rückeinband seiner neuen Publikation verspricht: »Musik in ihrer Tiefendimension zu erfassen ist eine Kunst, die sich erlernen und perfektionieren lässt.« Offenkundig geht es dem Verfasser also darum, auch dem interessierten Laien einen Zugang zu den Geheimnissen seines Faches zu eröffnen. Damit wandelt Floros auf den

Spuren des altersweisen Hans-Heinrich Eggebrecht, der sich in seinen späten Jahren so zentralen (und nur vermeintlich unwissenschaftlichen) Themen wie dem »Schönen« und dem »Schön-Finden« von Musik zuwandte und in unaufhörlichem Ringen um eine Verständigung zwischen Musikkennern und Musikliebhabern einige der erhellendsten Einsichten in das abendländische Musikdenken vorgelegt hat. Floros dagegen fehlt nicht zuletzt Eggebrechts unermüdliches, kritisches Hinterfragen der eigenen Person, Funktion und Vermittlertätigkeit. Sein Versuch, ein breites Publikum bildungsbürgerlich zu

erheben, wirkt belesen und belehrend – ohne dabei wirklich zu Lernprozessen anzuregen. Der Grund dafür liegt in einer erstaunlichen Unausgegorenheit des Konzepts, die bis ins Detail reicht.

Während das Inhaltsverzeichnis mit Grundsätzlichem lockt (»Voraussetzungen des aktiven Hörens«, »Sprachlichkeit der Musik«, »Emotionales Hören«, »Über die Stille – Ein kulturkritischer Versuch«) verleihen »Exemplarische Werkbesprechungen« dem Gerüst der Theorie das Fleisch des Beispielhaften. Berücksichtigt werden – in sehr unterschiedlicher Gewichtung – Sinfonik (5 Unterkapitel), Oper und Musikdrama (4 Kapitel), Programmmusik (4 Beispiele und ein Grundsatzkapitel), Geistliche Musik (ein Beispiel und ein Grundsatzkapitel) sowie Kammermusik, Ballettmusik, impressionistische Musik und räumliches Hören (jeweils ein Unterkapitel).

Die Bevorzugung von Werken, die sich einem gesungenen Text oder einem expliziten oder impliziten Programm zuwenden, erklärt sich aus dem personaltypischen Forschungsansatz, mit dem Constantin Floros in der Musikwissenschaft seinerzeit neue Bahnen beschritten hat: »Das Ziel der von mir entwickelten semantischen Analyse besteht darin, nicht nur verschwiegene Programme ans Licht zu bringen, sondern eben auch den ›Ausdruck‹ der Musik und das ›Geistige‹ am Kunstwerk wissenschaftlich zu erfassen« (33), benennt er das Konzept seiner (Lebens-)Arbeit. »Nach meiner festen Überzeugung kann jedwede musikalische Analyse nicht erfolgreich sein, wenn sie ausschließlich um ihrer selbst willen betrieben wird, isoliert von der Biographie des Komponisten, losgelöst von seiner Persönlichkeit und seiner geistigen Welt« (33). Das leuchtet ein und wird mittlerweile in fast allen Teildisziplinen unseres Faches mehr oder weniger intensiv praktiziert – nicht zuletzt in der Gender-Forschung. Umso bedauerlicher ist es, dass Floros nicht ein einziges Werk einer Komponistin in sein Buch integriert und auch sonst den von ihm selbst mit angeregten Methodenfortschritt unberücksichtigt lässt.

Stattdessen fragt Floros zwar nach Auftraggebern, Widmungsträgern, Entstehungsanlass, Entstehungsgeschichte, ästhetischen Prämissen und geistiger Welt der Komponisten, doch ein wirklicher Sinnzusammenhang zwischen diesen Faktoren und der individuellen Werkgestalt wird nicht hergestellt. Für eine Schrift, die die Summe eines reichen For-

schlerlebens ziehen könnte, bleiben die Analysen erstaunlich an der Oberfläche. Oft genug scheint es sogar, als ob Floros genau da abbricht, wo es interessant zu werden verspricht, nämlich da, wo endlich das Einzelwerk neu zum Sprechen kommen könnte. Stattdessen liefert er kursorische Partiturbeschreibungen, die das Niveau von soliden Konzerteinführungen und Programmhefttexten haben – zu wenig für seine vollmundig angekündigte »semantische Analyse« und zu wenig auch, gemessen



an den sinnfälligen Informationsverknüpfungen, mit denen jüngere Kolleginnen und Kollegen heutzutage Musik zum Sprechen bringen können.

Wirklich ärgerlich wird das vor allem dann, wenn die Fragestellungen der Untersuchungen vollständig im Dunklen bleiben und die Überlegungen zum Werk den Anschein von Beliebigkeit erwecken. So demonstrieren die sechs Punkte zu charakteristischen musikalischen Idiomen bei Gustav Mahler (34ff.) zwar die Partiturkenntnis des Verfassers; Sinn und Ziel dieser Aufzählung werden jedoch nicht einmal ansatzweise deutlich. Und die Analyse zu Peter Tschaikowskys »Symphonie Pathétique« (bezeichnenderweise nicht unter »Sinfonik«, sondern unter »Programmmusik« abgehandelt) endet genau da, wo die Fragen erst richtig anfangen und die Verpflichtung zur Deutung beginnt. Denn wenn Tschaikowskys Musik tatsächlich »zu einem wesentlichen Teil autobiographisch konzipiert ist« (151) und »ihre Domäne [...] der Gefühlsüberschwang« ist (150) – Allgemeinplätze, die Floros leider nicht hinterfragt, obwohl die Art der autobiographischen Komponente in der gegenwärtigen Tschaikowsky-Forschung hochdifferenziert diskutiert wird –, dann reicht es nicht, durch eine überraschende Ich-Aussage an den Glauben des Lesers und der Leserin zu appellieren (»Meines Erachtens lassen sich mehrere Situationen in ihren ausdruckshaften Momenten zweifelsfrei verbalisieren«; 157). Gerade Tschaikowskys lebenslange (!) Schwermut benötigt unbedingt werkanalytische

Belege, wenn entsprechende Behauptungen nicht auf dem Niveau von Banalitäten verbleiben sollen. Floros aber fügt stattdessen einen Mini-Exkurs zur russischen Literatur ein, weckt dadurch erneut Erwartungen nach Analyse, Erläuterung, Detaillierung und Verankerung in der Musik – schließt das Kapitel dann aber vollkommen unerwartet und ergebnislos mit dem erneuten Allgemeinplatz ab: »Vieles von dieser Emotionalität und dem Geist der Zeit wird der engagierte Hörer auch in Tschaikowskys Musik entdecken« (157). Da beißt sich das Kapitel, das mit der Beschwörung von Tschaikowskys Emotionalität begann, ergebnislos in den Schwanz ...

Auch die sprachliche Vermittlung enttäuscht. Zwar befließigt Floros sich einer angenehm klaren, von Fremdwörtern und Fachterminologie weitgehend entschlackten Sprache, die elementares Grundwissen aufzuarbeiten bestrebt ist. Aber dass die Analysen nicht zu Ende gedacht sind, spiegelt sich eben leider auch darin, dass Informationen allzu oft unbedacht eingestreut und dann nicht vertieft werden. Ein Lesepublikum, das mitten in Erörterungen zu Olivier Messiaen erklärungsfrei einen Einschub wie »Die Verwandtschaft dieser Gedanken mit Bernd Alois Zimmermanns Zeitphilosophie und seiner einprägsamen Formulierung von der ›Kugelgestalt der Zeit‹ ist offensichtlich« (27)

versteht, bedarf sodann keiner Gemeinplätze wie »So repräsentieren Dur und Moll – wie allgemein bekannt – gegensätzliche Stimmungen und Affektlagen« (32). Und Fragwürdigkeiten wie »Sehr lehrreich sind schließlich manche Klavierzyklen von Schumann [...], in denen teilweise äußerst erregte Stücke mit sehr ruhigen abwechseln, als gelte es, das für die Romantik so charakteristische Phänomen der Persönlichkeitsspaltung musikalisch zu demonstrieren« (40), würde man in ihrer kontextlosen Reflexionsferne (und ungeschickten Formulierung) nicht einmal einem Erstsemester-Studierenden durchgehen lassen.

Spätestens an dieser Stelle drängt sich die Frage nach der Zielgruppe dieses Buches auf. Als eine Publikation mit wenig Musikbeispielen und ganz ohne Abbildungen scheint »Hören und verstehen« auf ein musikinteressiertes Bildungsbürgertum abzielen, das ein profundes Maß an Repertoirekenntnissen in die Lektüre mit einbringt (u. a. bespricht Floros Messiaens »Chronochromie« und Zemlinskys »Lyrische Sinfonie«). Ein solches Lesepublikum wird das Buch jedoch enttäuscht beiseite stellen, da es seine Erwartungen nicht erfüllt findet bzw. sich unterfordert fühlt. Für Studierende jedoch bietet es nicht die vom Klappentext suggerierte Anleitung zum »engagierten Hören«. – Cui bono? [Kadja Groenke]

Dietrich Wölfel: Die Hausorgel von Hugo Distler

Lübeck (Hugo-Distler-Archiv) 2004

Es ist eines dieser seltenen Bücher, bei denen man sich fragt, warum man sie nicht öfter in die Hand bekommt: Von einem Fachmann geschrieben, ohne für den Laien unverständlich zu sein, ausführlich gegliedert, ohne unübersichtlich zu wirken, und seine Protagonisten aus der Distanz würdigend und wertend. Dietrich Wölfel legt mit seiner kleinen Schrift über die Hausorgel von Hugo Distler »eine Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe« vor. Er beschreibt in einer Einleitung Distlers Lebensweg bis zum mehr oder weniger erzwungenen Umzug nach Stuttgart und dokumentiert danach die Planung, den Bau und die verschlungenen Wege der Hausorgel, die

Hugo Distler in seinem Haus in Stuttgart installieren ließ. Distler bekannte sich deutlich zur sogenannten Orgelbewegung, über die Wölfel in kurzen Zügen informiert, und benutzte die Erfahrungen, die bei der Restaurierung der beiden Orgeln der Jakobikirche zu Lübeck gesammelt worden waren, als Ausgangspunkt für seine eigenen Ideen. Fast ein Jahr dauerten Planung und Bau, und Distler diskutierte mit Freunden und Verwandten nicht nur die Disposition, sondern machte auch Vorschläge zur Ausführung des Orgelinneren bis hin zur Legierung der Metallpfeifen. Wölfel lässt Distler ausführlich zu Wort kommen und, wo immer möglich, für sich selbst sprechen. So kann sich der Leser, sei