

keineswegs aus, um diesen Einwand zu entkräften. Die Konzeption der Studie lässt eher eine latent germanozentrische Einstellung vermuten, die versucht, die Rezeptionsproblematik des 20. Jahrhunderts aus rein österreichisch-deutscher Sicht zu erklären. Insofern verspricht der Titel etwas, das er nicht halten kann.

Petrik wirft Schönberg an einer Stelle vor, nicht zwischen »Hörgewohnheit und Hörempfindung« zu unterscheiden (64). Eben dieser Vorwurf ist ihr jedoch selbst zu machen, wenn sie (u. a. auf der Basis eines 40 Jahre alten Hörversuchs mit Wiener Probanden) postuliert, westlich-tonale Musik sei für das Gehör leichter aufzufassen als atonale, da die Struktur letzterer von den Probanden nicht hörend mitvollzogen werden könne. Dass kaum jemand zwölfstönige Strukturen strukturell »erhört« ist unbestritten, doch wissen wir nicht, ob dies an physiologischen Gegebenheiten (»Hörempfindung«) liegt oder eher daran, dass wir von kleinauf mit tonaler Musik »gefüttert« werden und atonale Musik wenn überhaupt erst sehr spät und stets in außerordentlich kleinen Dosen verabreicht bekommen (»Hörgewohnheit«). Petrik scheint hier die keineswegs neue Position zu vertreten, dass westliche Tonalität und Konsonanzverständnis aufgrund der Struktur der Obertonreihe »natürlicher« sind. Es haben aber alle Kulturen unterschiedliche Intervalle und Skalen entwickelt (einschließlich von uns als »mikrotonal« eingestuft), was gegen die Existenz von Universalien in diesem Bereich spricht. Die Autorin argumentiert hier »emisch«, aus der eigenen Sozialisierung und Kultur heraus, während eine »etische«, neutrale und von außen kommende Betrachtungs-

weise angezeigter wäre, die westliche Tonalität als eine von zahlreichen möglichen (und existierenden) Strukturierungen des Tonraums ansieht.

Der Titel des Buches weckte im Rezensenten gewisse Erwartungen hinsichtlich seines Endes: wenn der Werther der Neuen Musik nicht mit der Lotte des Publikums zusammenkommen kann, wird er sich dann schließlich das Leben nehmen? Erkennt die Neue Musik ihr Scheitern an und zieht sich von der Bühne zurück? Die positive Wendung am Ende der Studie kommt unvorbereitet und ist argumentativ nicht sehr gut ausgearbeitet (die jüngste Vergangenheit wird sonst an keiner Stelle thematisiert); der Hauptteil des Textes würde in der Tat ein Ende à la Werther vermuten lassen – wenn schon kein Selbstmord, so doch ein allmähliches Dahinsiechen und Aussterben des doppelköpfigen Helden Modernismus und Avantgarde.

Viele von Ursula Petriks Beobachtungen sind zutreffend; die Distanz zwischen zeitgenössischer Musik und dem Publikum in den letzten 100 Jahren ist in der Tat ein wichtiges Problem und sollte weit aus stärker im Zentrum musikwissenschaftlichen Interesses stehen. Die gewählten Methoden und Argumentationen führen jedoch dazu, dass diese Studie nicht alle an sie geknüpften Erwartungen erfüllen kann. Schönberg, Webern, Boulez und Stockhausen werden weiterhin auf Unverständnis, Ablehnung und Spott stoßen – und nicht zuletzt auch auf parodistische Reaktionen. Interessenten können sich mit Cory Arcangels »Katzenmusik« à la Schönberg in Ton und Bild unter http://www.beigerecords.com/cory/Things_I_Made/DreiKlavierstucke vertraut machen. [Wolfgang Marx]

Ute Jung-Kaiser (Hg.): Der Wald als romantischer Topos

Bern (Peter Lang) 2008

Der Wald, um den es in dieser Veröffentlichung geht, ist kein realer Ort, sondern eine Projektionsfläche für Hoffnungen, Sehnsüchte und Wünsche ebenso wie für Ängste; sie verheißt Zuflucht vor der Welt voller Besinnung und Ruhe, bietet jedoch auch das Vergnügen der Jagd oder aber die Bedrohung durch das Geheimnisvolle, Undurchdringliche – im Wald wurden einsame Lauben und Hexenhäuschen,

zierliche Rehe und grauisige Drachen vermutet. Zugleich fungiert er als Vorbild für Architektur, als Gegenstand für Malerei und als ein Anlass für Musik. Mit seiner inhaltlichen Variabilität war der Topos »Wald« Anlass und Herausforderung für das fünfte Interdisziplinäre Symposium der Frankfurter Musikhochschule, das ihn mit zahlreichen, in Umfang und Qualität durchaus differierenden Beiträgen aus

Kunst-, Musik-, Literatur- und Naturwissenschaft sowie mit Arbeiten aus den Bereichen Musik, Bildende Kunst und Literatur insbesondere in seiner Funktion, Relevanz und Aktualität thematisierte. Sie werden in dem von der Initiatorin herausgegebenen vorliegenden Band eindrucksvoll dokumentiert.

Bereits äußerlich bilden Einband, Layout, zahlreiche Farb- bzw. Schwarz-Weiß-Abbildungen und Notenbeispiele ein gelungenes Korrelat zum ästhetischen Gegenstand, die vielen weiterführenden Literaturhinweise und ein Register unterstreichen die wissenschaftliche Qualität. Inhaltlich ist vor allem die Vielfalt der Aspekte und Zugangsweisen hervorzuheben. So verweist Albrecht Lehmann auf die Kontinuität in der Vorstellung des Waldes vom romantisch geprägten Volksmärchen bis heute als Gegenentwurf zur Welt der Technik in ästhetischer, ökonomischer und ökologischer Dimensionierung. Der Pflanzenökologe Hansjörg Küster zeigt, dass unsere Vorstellung vom »Wald« kulturell hervorgebracht wurde und wird, da alle Bemühungen, eine Landschaft zu bewahren, nicht darauf zielen, den Wald sich natürlich entwickeln zu lassen, sondern sich für einen Zustand einsetzen, »der von den Dichtern, Musikern und Malern der Romantik gepriesen wurde« (69).

Schlüsselcharakter für die Methodik der Deutung hat der Beitrag Christian Thoraus, in dem er Konsequenzen aus einer »Theorie metaphorischen Denkens und Verstehens« skizziert. Im Rahmen einer Diskussionsrunde über Schumanns »Vogel als Prophet« lässt er einleuchtend die interpretationsbezogenen Aktivierungsqualitäten einer musikalisch-sprachlichen Metapher deutlich werden. An diesem Beispiel zeigt sich, was der Band im Ganzen belegt: dass es beim künstlerischen Umgang mit einem Topos weniger um »die Übermittlung einer Botschaft« als um den »Prozess einer besonderen, geheimnisvollen Kommunikation und ihrer Wirkungen« geht (99).

So zeigt Christina Grummt an der Gestaltung des Waldes bei Caspar David Friedrich dessen Suche nach »Erfahrung mit Gott« (126) in der Auseinandersetzung mit der Natur, die für ihn zugleich insbesondere in seinen Baumbildern eine Widerspiegelung seiner Gefühlswelt war. Ulrike Kienzle verweist auf die kulturgeschichtlich vermittelte Fassung des Topos des Waldes als Ort der Initiation, um zu zeigen, wie Wagner im »Parsifal« im Kontext

eben dieser Vorstellung den Akt der Erlösung und des »neuen Bundes« situiert, den Parsifal dank seiner Einweihung in die Geheimnisse der Welt vollzieht, ausgehend von der Ersterfahrung des Mitleids, die er nicht irgendwo, sondern im Wald gewinnt. »Wald« erscheint damit als »der Ort, an dem Wissen geteilt und Erfahrung vermittelt wird« (177) – auch diejenige, »dass die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten ist« (182). Sehr eindrucksvoll wird in diesem Beitrag herausgestellt, wie diese Einsicht bei



Wagner insbesondere auch musikalisch repräsentiert wird.

In den Ausführungen Peter Steinackers dagegen spielen weder Wald noch Musik eine Rolle. Seine das Verhältnis von Kunst, Ästhetik und Religion erhellende Betrachtung richtet sich auf die einschlägigen Schriften Richard Wagners. Er sichtet dessen religiöse Interessen und charakterisiert Handlung, Dramaturgie und Ritual im »Parsifal« als Vergegenwärtigung deren Inbegriffs. Relevanz, Funktion und Leistung des Musikalischen bedürfen in diesem hochinteressanten Kontext allerdings noch der Interpretation.

Dagegen arbeitet Susanne Popp sehr eindrucksvoll die Korrelation zwischen musikalischen Spezifika und Textaussage bzw. -ausdruck in thematisch einschlägigen Liedern Max Regers heraus. Das in den Texten zu findende Träumerisch-Ungewisse des Waldes erscheint als Stimulans insbesondere einer Harmonik, die durch Vieldeutigkeit zu mannigfachen Assoziationen veranlasst. Dass hingegen der »Wald« als – musikalisch widergespiegelter – Ort der Bedrohung fungieren kann, skizziert äußerst knapp Siegfried Mauser am Beispiel von Schönbergs »Erwartung«.

Während es im Rahmen eines von Julia Cloot moderierten Gesprächs nicht gelingt, dem Thema »Der Wald in der Musik des 21. Jahrhunderts« mehr als einige Marginalien abzugewinnen, wendet Marion Saxer äußerst gestreich eine Waldmetapher John Cages zur Interpretation akustischer und Klang-Kunst, die sich experimentell so dem Wald zuwendet, dass

der Bezug zu ihm als Herausforderung an das Hören der Rezipienten fungieren kann. Sie zeigt an fünf Beispielen die Relevanz der für Cage bedeutsamen Idee einer »freischwebenden, nicht gelenkten Aufmerksamkeit« (272) für die Konzeption aktueller Klangkunst. Mit ihrer Systematisierung weist sie einen bedenkenswerten Weg zur heutigen Auseinandersetzung mit dieser Kunst, in der – wenn auch mit allen Anzeichen einer Revision – der romantische Topos »Wald« durchaus noch aktuell ist.

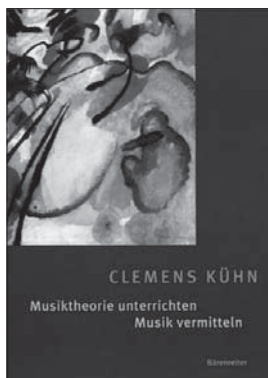
Einer ganz anderen ästhetischen Befassung mit dem Wald wenden sich die Ausführungen Kerstin Stutterheims sowie die anschließenden Anmerkungen von ihr und der Herausgeberin zu: Sie befassen sich mit der Rolle des Waldes im Kulturfilm der NS-Zeit, insbesondere am Beispiel des Films »Ewiger Wald«. Mit den Projektionen von politischen, sozialen, ethischen, moralischen und ethnischen Positionen auf ästhetisch wahrgenommene und filmisch verwandelte Natur werden an diesem Beispiel Mechanismen, Funktionen und Gefahren eines Denkens deutlich, das Mythen hervorbringt und propagiert mit dem Anspruch, sie seien wahr.

Die in dem Band wiedergegebenen Bilder (u. a. Gemälde von Gerhard Richter, Graphik von Georg Thumbach und Baldwin Zettl, Computerbilder von Jürgen Czaschka, Photos von Thomas Schmid) und Kommentare der zeitgenössischen Künstler, deren Werke im Rahmen des Symposions zu sehen waren, machen deutlich, dass »Wald« noch heute ein Topos ist, auf den facettenreiche Imagination gerichtet ist und der als Stimulans für Bildfindungen im Schnittpunkt von Seelenleben und äußerer Realität fungieren kann. Die zeigt sich auch – in anderer Form, aber inhaltlich verwandt – in der Lyrik Reiner Kunzes. In seinen Wald-Gedichten »werden die Bäume zu Metaphern für Verwundung, Verletzung, Verbiegung, Diktat der Macht« (331). Sie runden den Band zu einem Dokument ab, in dem sich in hervorragender Weise die Intention bewährt, die von der Herausgeberin seit mehreren Jahren erfolgreich realisiert wird: Wissenschaften und Künste zu einem Dialog zusammenzubringen, dessen interdisziplinärer Zusammenhang für die Erkenntnis, Anschauung und Erfahrung mehr erbringt als die Summe seiner Teile. [Peter W. Schatt]

Kühn: Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln

Kassel (Bärenreiter) 2006

Unterricht und Unterrichten haben viele Facetten, ebenso, wie das Fach Musiktheorie selbst. Es gibt so gut wie nie den einen »richtigen« Weg, sondern fast immer geht es auch anders. Minuziös ausgearbeitete Stundenkonzepte sind – vor allem zu Beginn einer (Hochschul-)Lehrerlaufbahn – durchaus sinnvoll; ihre flexible Handhabung, orientiert am konkreten Stundenverlauf und den Reaktionen der Beteiligten, sollte aber immer mitgedacht werden. Clemens Kühn (im Folgenden: Verfasser) präsentiert dementsprechend eine Palette von Zugangsweisen inhaltlicher und methodischer



Art, bei der, dem Gegenstand »Musik« entsprechend, (philo-)logische und sinnliche Zugangsweisen vielfältig kombiniert werden. Dabei pendelt der Verfasser zwischen expliziten Anweisungen in der Art eines Kurzlehrgangs (z. B. »Choralsatz«), Ideensammlungen zu einem bestimmten Themenbereich (z. B. »Gehörbildung«) und der Beurteilung vorhandener Lehrkonzepte. Aufgebaut ist das Buch ähnlich wie Unterricht, der für sich in Anspruch nimmt, dass er gleichermaßen informativ und spannend ist: nach thematischen Feldern geordnet, bestrebt, alle wichtigen Aspekte einzubeziehen, jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit, dort, wo dies unrealistisch erscheint, manchmal eher assoziativ, jedoch nicht ohne einen roten Faden, zumindest innerhalb der Teilgebiete. Die Kapitel im Einzelnen:

»Vom Gegenstand zur Methode« enthält elf recht unterschiedliche methodische Ansätze, wie man sich