

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.

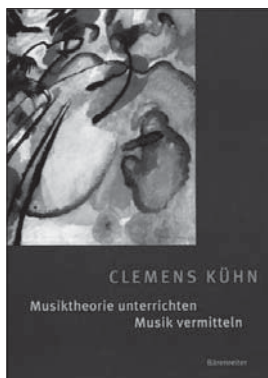
Einer ganz anderen ästhetischen Befassung mit dem Wald wenden sich die Ausführungen Kerstin Stutterheims sowie die anschließenden Anmerkungen von ihr und der Herausgeberin zu: Sie befassen sich mit der Rolle des Waldes im Kulturfilm der NS-Zeit, insbesondere am Beispiel des Films »Ewiger Wald«. Mit den 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

dem Gegenstand Musik von der »theoretischen« Seite her nähern kann. Häufig wird dabei – und hier offenbart sich wohl am stärksten der Unterschied zu spezifisch »wissenschaftlichen« Unterrichtsveranstaltungen – sinnliches Erleben mit einbezogen: zum Beispiel in der unmittelbaren »Umsetzung« eines Seminarthemas (ein Seminar zum Thema Pausen beginnt mit Schweigen), im Erfinden von Fortsetzungen, in der stilistischen Zuordnung von Versatzstücken etc.

Diese aufgrund der Fülle theoretisch möglicher Ansätze notwendigerweise eher rhapsodische Anordnung setzt sich im nächsten Kapitel systematischer mit »Elf Leitlinien« zur Unterrichtsplanung fort: Wie sieht »der Anfang« einer Stunde aus, geht man ein Thema »direkt oder auf Umwegen« an, wie dosiert man den Stoff, was bedeutet richtiges »Fragen« oder – in Zusammenhang damit stehend – die als »Sokrates-Prinzip« apostrophierte Methode des genannten griechischen Philosophen, seine Schüler im Dialog zu Erkenntnissen zu führen.

Als nächstes geht der Verfasser unter dem Etikett »Inhalte« auf verschiedene Teildisziplinen ein: Unter »Satztechnik« wird die Relevanz von Stilkopien erörtert, »Sachkunde« meint die »Grundpfeiler« Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, und »Historische Reichweite« enthält kurze Überlegungen zur Größe des zeitlichen Bogens, den man anhand eines Phänomens schlägt.

Erneut kommt der erfahrene Hochschullehrer im Kapitel »Unterrichtsformen« zu Wort mit Überlegungen zu »Gruppeneinteilung« und -typen (z. B. Seminare), zu »Arbeitsweisen« (hier mit ermutigenden Ideen zu flexibler Unterrichtsgestaltung) und zu »Sonderformen«, wie Wochenendseminaren, Projekten und Workshops.

»Sprechen über Musik« setzt sich – ähnlich wie bereits Carl Dahlhaus in einem einschlägigen Aufsatz – mit dem Phänomen des wechselnden Subjekts in analytischer Literatur auseinander. Das Kapitel basiert vor allem auf zahlreichen Zitaten, die verschiedenste Formulierungstechniken vorführen und enthält etliche – ganz im Sinne des Wortes bewusst nicht zu Ende gedachte – Denkanstöße. Inwiefern verbirgt sich (außermusikalischer) Sinn hinter Satztechnik? Inwieweit soll subjektiv Wahrgenommenes thematisiert, soll »der ganze Mensch« in musiktheoretische Unterweisung einbezogen werden? Überlegungen zu

solchen Fragen findet man unter »Technik und Ästhetik«. Im nächsten Kapitel stellt der Verfasser neun unterschiedliche »Musiktheoretische Richtungen« vor, wobei unklar bleibt, inwiefern dabei ein Anspruch auf Vollständigkeit intendiert ist (so kommt beispielsweise PC Set Theorie nicht vor) beziehungsweise welche Art von Systematik der Darstellung zugrunde liegt (Funktionen vs. Schenker vs. Adorno vs. Quellen usw.). Das abschließende Plädoyer »für eine methodische Vielfalt« kann man nur unterstreichen.

Unter »Geschichtliche Differenzierung und systematische Lehre« wird ein grundlegendes Problem der Unterweisung in Satztechnik angesprochen: die Balance zwischen normativen Vorgaben und der konkreten Vielfalt in der kompositorischen Realität; guter Unterricht soll beides bieten. Der Verfasser schlägt in diesem Sinne drei Ansätze vor und dringt abschließend – ein eigentlich selbstverständlicher, aber gelegentlich vergessener Gedanke – auf eine Lösung von einem teleologischen Geschichtsbild.

Wiederum anhand konkreter Beispiele nimmt der Verfasser »zu zentralen Disziplinen« Stellung: Wie schaffe ich Bezüge zur »konkreten Musik« innerhalb der »Elementarlehre«? Was kann »Harmonielehre« unter welchen Gesichtspunkten leisten (wo liegen z. B. Grenzen der Funktionsbezeichnung bei einem Lied von Hugo Wolf)? Welches Repertoire sollte im Fach »Kontrapunkt« für welche Zielgruppe zusätzlich zu den »Klassikern« Vokalpolyphonie und Bach-Fuge einbezogen werden? Sechs »Wegweiser« im Umfang von zehn Seiten sollen helfen, Studierenden die für die meisten eher ungewohnte klassische Vokalpolyphonie näher zu bringen, darunter Empfehlungen für eine adäquate Dosierung der Lehrmethode von Fux. Auch der bachschen Fuge werden sechs Seiten gewidmet. Schade, dass innerhalb der auch hier sehr brauchbaren methodischen Tipps auf die in einschlägigen Publikationen vorgeschlagene Differenzierung der Terminologie verzichtet wird (Begriffe wie »Exposition«, »Kontraexposition« oder »Codetta« kommen nicht vor). Auch bei »Formenlehre« kann der Verfasser aus dem Vollen – nämlich neben seinen Unterrichtserfahrungen dem Verfassen eines eigenen Lehrbuches – schöpfen, niedergelegt in »sieben Prinzipien«, die zwischen eingangs angesprochenen Konzepten balancieren: historisch, systematisch oder »thematisch frei gruppiert«. »Ge-

hörbildung«, ansonsten vergleichsweise knapp eingebunden, bekommt hier ein Kontingent von vierzehn Seiten zugewiesen, dicht gepackt mit Beispielen und methodischen Überlegungen.

Im Kapitel »Analyse« erläutert der Verfasser an verschiedenen Beispielen, wie sinnliche, theoriegebundene und quergedachte Zugangsweisen sich gegenseitig ergänzen können. Im gleichnamigen Unterkapitel werden unterschiedlichste Ideen vorgestellt, die helfen, standardisiertes Analysieren zu bereichern und aufzubrechen, darunter so unkonventionelle Methoden wie vertauschte Komponistennamen und Vermeidung von Fachsprache. Dass Analyse immer auch von der Zugangs- und Denkweise des Analysierenden geprägt ist, zeigt das zweite Unterkapitel »Blickrichtungen« an Beispielen von Beethoven und Schumann. Das Kapitel »Vernachlässigte Bereiche« enthält mehr oder weniger kurze, aber wirkungsvolle Tipps zu den Bereichen »Stilkunde«, »Partiturlunde«, »Repertoire-Kenntnis«, »Lektüre« [historischer theoretischer Schriften], »Einrichten von Musik«.

Wiederum ausführlicher kommen nun »Standardthemen« zu Wort. Den »Choralsatz« anhand von Heinrich Christoph Kochs »Fünf Setzarten« zu lehren, erscheint zunächst ebenso überraschend wie dann zweckmäßig. Als Gegenbeispiel zu Kochs Methode einer zunehmend komplexeren Harmonisierung wird am gleichen Cantus firmus das Arbeiten mit (»Bachs«) »Skalenmodellen« vorgeführt. Effizient auch der folgende Abschnitt »Modale Homophonie«, ein Kurzlehrgang zum Einstieg in die Gattung Tenorlied. Das Kapitel »Generalbass« steht zu Recht unter der Prämisse: weg vom schulmäßig praxisfernen Zwang zur Vierstimmigkeit. Gewürzt mit treffenden Zitaten aus (Lehr-)Werken des 18. Jahrhunderts präsentiert der Verfasser eine Sammlung methodischer Ideen für verschiedene Unterrichtssituationen. Analoges gilt auch für das sich anschließende Thema »Modulation«.

Mit »Musikalische Topoi« stellt John Leigh – Hochschulkollege des Verfassers – eine Analyse-methode auf der Basis musikalisch-rhetorischer Figuren des 16. und 17. Jahrhunderts vor. Wie der gedanklich anregende Spagat zwischen frühbarocken Formeln und romantischem Klavierlied aussehen kann, zeigt Leigh im »Prolog« plausibel und Schritt für Schritt am Beginn des Schumann-Liedes »Im

wunderschönen Monat Mai«. Voraussetzung für die Arbeit mit dieser Methode soll die Beherrschung der drei Teildisziplinen »Kontrapunkt«, »harmonisch-kontrapunktische Modelle« und »formale Topoi« sein, die in den folgenden Kapiteln unterschiedlich ausführlich dargestellt werden. Als einziges schließt dieses Kapitel mit Literaturangaben.

Im vorletzten Kapitel »Aus der Geschichte des musikalischen Denkens« wirbt Kühn für die Integration historischer Dokumente in den Unterricht. Er begnügt sich aber nicht mit einer Aufzählung und Würdigung relevanter Literatur, sondern regt zur Bildung von Themenkomplexen an, die er nach »Theorien« (Beispiel »Musikalische Prosa«) und »Denkfiguren« (Beispiel »Musik als Sprache«) bündelt. Dass exemplarisches Lernen dem enzyklopädischen häufig vorzuziehen ist, zeigt die ausführliche Darstellung weniger Beispiele auf der Basis von Quellenmaterial.

Das Buch schließt mit einem Plädoyer für eine »Integrative Theorie«. Gemeint ist damit nicht die Aufhebung der einzelnen Disziplinen zugunsten eines musiktheoretischen Schmelztiegels, mit dem sich schnell die Befürchtung von hochschulpolitischen Sparmaßnahmen verbindet, sondern die befruchtende Kombination verschiedener Methoden mit Fokus auf einen Topos (»Lamentobass«) oder ein Werk. Wie das in der Unterrichtspraxis aussehen könnte, zeigt der Verfasser eindrucksvoll auf neun Seiten am Beispiel der Kirchensonate D-Dur op. 1, Nr. 12 von Arcangelo Corelli.

Der Anhang enthält eine umfangreiche Liste kommentierter Lehrbücher, ein Register der angesprochenen Werke und ein Sachregister. Alle Themen sind anhand zahlreicher Beispiele aus mehreren Jahrhunderten Musikgeschichte dargestellt, vorwiegend inklusive Notenbild und mit instruktiven Eintragungen versehen. Die Gliederung auch innerhalb der Kapitel vermittelt sich schnell durch das ansprechende Layout. Die Absetzung von Beispielen, vertiefenden und kommentierenden Passagen usw. durch Symbole und Kleindruck ermöglicht verschiedene Methoden des Lesens.

Fazit: Mit »Musiktheorie unterrichten« stellt ein Hochschullehrer dieses Fachs, der bereits auf eine ganze Reihe von Buchpublikationen zu Teildisziplinen der Musiktheorie zurückblicken kann,

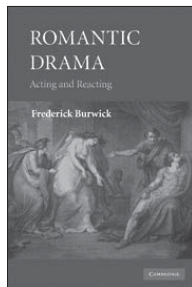
auf der Basis seiner umfangreichen Erfahrungen zahlreiche Konzepte und Ideen vor, wie Musik erfolgreich vermittelt werden kann. Dabei zeigt er unterschiedliche Einstiegsmöglichkeiten und berücksichtigt Zugangsweisen über verschiedene (Sinnes-)Kanäle. Nicht zuletzt die Orientierung

an der Maxime, dass Unterricht (in musiktheoretischen Fächern) nicht nur irgendwelchen »Rezepten« folgen, sondern auch auf der Basis von Dialog und Reaktion sich entwickeln kann, macht diese Publikation zu einer empfehlenswerten Lektüre für alle Lehrenden in Sachen Musik. [Christoph Wünsch]

VERLAGS-NEUHEITEN

»Romantic Drama«

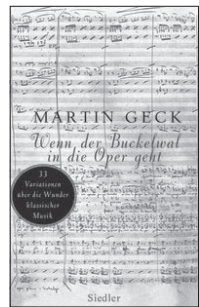
In der Romantik wurden zahlreiche Theater ausgebaut, um das stetig steigende Interesse einer immer größer werdenden Zuschauermasse fassen zu können. Hierzu korrespondiert ein konsequenter Stilwandel in der Schauspielerei, die auf ein neues, bürgerliches Publikum zu reagieren beginnt. Das vorliegende Buch von Frederick Burwick: »Romantic Drama. Acting and Reacting« (ISBN 9780521889674) untersucht die einschneidenden Wandlungen in der Institution Theater zur Zeit der romantischen Epoche. Dabei werden sowohl Veränderungen der Travestie, der Einzug von mystischen und horrorartigen Effekten, Veränderungen der szenischen Bühnenbilder sowie Dramenkonzeption beleuchtet. Damit gibt das Buch einen aufschlussreichen Einblick in die windungsreichen Wandlungsprozesse der romantischen Theaterwelt, die in ihrem Einfluss auf die Gegenwart wohl nicht überschätzt werden kann. Mehr unter www.cambridge.org.



Buckelwale in der Oper

Weshalb wäre Bruckner ohne die Generalpause verloren? Benutzte Bach das kabbalistische Zahlenalphabet? Warum schrieb Wagner fast dreißig Jahre am »Ring des Nibelungen«? Und: Sind Buckelwale musikalisch? Der bekannte Musikwissenschaftler und erfolgreiche Buchautor Martin Geck gibt Antworten

auf diese sowie zahlreiche weitere Fragen und vermittelt so interessante und unterhaltsame Phänomene der klassischen Musik. Bildhaft, humorvoll und zugleich mit Tiefgang erzählt Martin Geck, der in Fachkreisen als »letzter Generalist seiner Zunft« (»Spiegel«) bezeichnet wird, in »Wenn der Buckelwal in die Oper geht« von den Wundern der klassischen Musik (ISBN: 9783886808960). In 33 kurzen Variationen lässt er uns über die Schönheit der Musik, unbekannte Geschichten aus dem Leben von großen Komponisten und außergewöhnliche Entdeckungen staunen. Mehr unter www.randomhouse.de/siedler.



Haydns Kontrapunktik

Ausgehend von Haydns Instrumentalwerken der Zeit zwischen 1765 und 1775, die oft als seine »Sturm und Drang«-Phase bezeichnet wird, bietet das Buch »Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn« von Thomas Enselin (ISBN 9783936655599) zunächst einen Überblick über die wichtigsten der von Haydn verwendeten kontrapunktischen Satztechniken, Imitation und doppelter bzw. mehrfacher Kontrapunkt der Oktave. Ihre Untersuchung im Zusammenhang mit verschiedenen Sequenztypen, die vielfach die Basis für Haydns Kontrapunkt

