

Musikgebrauch im Film *2001 – A Space Odyssey* dar (S. 101ff.). Das Beispiel ist sehr vorteilhaft gewählt, weil »Bild und Musik als Ergebnis und Ermöglichungsbedingung imaginativer ästhetischer Auseinandersetzung« (S. 106) entgegen der konventionellen Verwendung von Filmmusik verwendet werden und daher viel Spielraum und Inspiration für einen kontroversen Austausch bieten. Gleichzeitig können Schüler dazu angeregt werden, Konventionen kritisch zu hinterfragen und sich in ihrer Kreativität nicht einschränken zu lassen.

Durch das Hinzunehmen von Klafkis didaktischer Analyse kann Mertens Kategorien bereitstellen, die bei der Auswahl von Themen und Methoden helfen und so u. a. dazu ermuntern,

dass »im Unterricht die ästhetische Dimension als eine Grunddimension menschlicher Interessen und Fähigkeiten zur Geltung kommt« (S. 138). Mertens setzt mit seinem Buch zukunftsweisende Impulse für die Gestaltung von Musikunterricht, die nicht nur inhaltliche Anregungen bieten, sondern deren Anwendung vor allem auch die sozialen Interaktionen im Klassenzimmer auf einer neuen Ebene stattfinden lassen könnte. Anregungen zur Gesprächsführung und zu verschiedenen Gesprächsmethoden lassen den Begriff sinnstiftendes Kommunizieren sehr plastisch werden und ermutigen dazu, Musikunterricht als ein anderes und mit frei gestaltbaren kreativen Spielräumen ausgestattetes Format zu denken. ◀◀

Wolfgang-Andreas Schultz

Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und Musik in Europa im 21. Jahrhundert

München: Europa Verlag 2018; 176 S.; ISBN 9783958900837

Tim Steinke

Zunächst meint man, im Titel des Buches einen Hauch von Esoterik zu wittern. Doch dies sei gleich zu Anfang deutlich gesagt: Mit versponnenen Theorien hat diese Textsammlung des Komponisten und Musikphilosophen Wolfgang-Andreas Schultz nichts zu tun. Tatsächlich ist *Verlorenes Ich* ein Gedicht von Gottfried Benn, dessen Zeilen die in diesem Band versammelten Texte leitmotivartig durchziehen. »Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten, / und was die Menschheit wob und wog, / Funktionen von Unendlichkeiten –, / die Mythe log.« Das Gedicht von Benn spielt auf die im 20. Jahrhundert sich ausbreitende technische Rationalität an, die gleichsam eine Entzauberung der Welt in Gang setzte. Die Auswirkung auf die Künste ist hinlänglich bekannt. Glaubt man Adorno, so scheint es in der Musikgeschichte eine eindeutige Entwicklung gegeben zu haben. »Die Geschichte der neuen Musikbewegung duldet kein »sinnvolles Nebeneinander der Gegensätze« mehr« (Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 2013, S. 46.). Nach dem



Ersten Weltkrieg kam die Zwölftontechnik, nach dem Zweiten die serielle Musik. Eine Erzählung von monolithischer Einfachheit. So wird Musikgeschichte auch heute noch konstruiert, und in der Tat wundert es nicht, wenn man eine vom Materialbegriff dominierte Hochschul- und Festivallandschaft vorfindet, die immer noch viel Komponiertes als neu und innovativ feiert, was in der Tat schon 50 oder gar 100 Jahre alt ist. Die Szene der Neuen Musik hat sich in ein Ghetto verwandelt, das selbst Eingeweihte nur noch ungerne betreten.

Vor diesem Hintergrund sind die in diesem Band versammelten Texte von brennender Aktualität. Schultz geht es darum, der oben skizzierten und allgemein akzeptierten Erzählweise ihre Zwangsläufigkeit zu nehmen und nach Entwicklungsmöglichkeiten zu fragen, die der Musik – z. B. in einer die verschiedenen Zeiten und Stile umfassenden Vielfalt – neue Ausdrucksbereiche erschließen. Es geht also um eine Entgrenzung der alten und engen Ordnungen des westlichen Denkens. Erfrischend ist hierbei, dass es explizit

nicht das Ziel des Autors ist, die Neuerungen der Musik des 20. Jahrhunderts ausgrenzen zu wollen. Hier stehen die versammelten Texte in gesunder Distanz zu konservativen Strömungen, für die die Musikgeschichte bei Brahms endet. Schultz träumt dagegen am Beginn des 21. Jahrhunderts von einer möglichen neuen Einheit der abendländischen Kultur, die auch die offensichtlichen Brüche um 1910 und 1950 in sich aufgenommen hat. Der zweite Text dieses Bandes kann hierbei als Zentrum des Buches angesehen werden, um das die anderen Essays wie Satelliten kreisen. Schultz entrollt hier eine fesselnde Geschichte der abendländischen Subjektkonstitution, die den Zeitraum von ca. 1600 bis in die heutige Gegenwart umfasst. In der Darstellung wird der Fokus dabei nicht nur auf die verschiedenen philosophischen Theorien zu Ich-Konstitutionen gelegt, sondern auch auf die im Laufe der Jahrhunderte sich vollziehenden spannenden Verschiebungen im Erleben von Kunst.

Eine gleichsam komprimierte Darstellung dieser Zusammenhänge, die darüber hinaus sich explizit auf die Musik bezieht, bietet der Text »Ein neues Narrativ? Ein Versuch, die Musikgeschichte anders zu erzählen« (S. 107–124). Schultz schreitet hier systematisch die Stationen der Barockzeit, Klassik, Romantik bis hin zum aufgewühlten 20. Jahrhundert ab, wobei ihm eine luzide Darstellung des jeweilig vorherrschenden Menschenbildes gelingt, das unmittelbaren Einfluss auf die jeweils komponierte Musik hatte. Am Ende dieser Reise stehen Resignation und Stagnation als zentrale Wegmarken der Kunstlandschaft am Ausgang des 20. Jahrhunderts. Schultz macht überzeugend deutlich, dass die Traumata der beiden Weltkriege die Musik des 20. Jahrhunderts geprägt haben, gerade da, wo die Schmerzen und das Leid hinter einer Fassade von Objektivität, Sachlichkeit, Ausdruckslosigkeit und Konstruktivität versteckt wurden. Als eine mögliche Zukunft, die das reduktionistische Menschenbild des 20. Jahrhunderts hinter sich lässt, verweist Schultz auf eine Ich-Konstitution in Verbundenheit statt in Abgrenzung, relational statt essenzialistisch, oder – mit Martin Buber – in Ich-Du- statt in Ich-Es-Beziehungen. Hier wird auf frappierende Weise deutlich, dass die Frage der Ich-Konstitution einen blinden Fleck im europäischen Denken darstellt.

Schultz führt nun alternative Zugangsweisen vor, die aus dem fernöstlichen Kulturkreis stammen. Stellvertretend für diese spannenden philosophischen Modelle, die neue Möglichkeiten der Ich-Konstitution aufzeigen, sei hier das Bild von Indras Netz genannt, welches in dieser Sammlung wiederholt von Schultz herangezogen wird. Das Bewusstsein wird hier mit einem Netz von Perlen verglichen, die alle eine eigene Identität besitzen und zugleich alle anderen in sich spiegeln. Welche konkreten kompositorischen Möglichkeiten sich aus dieser integralen Sichtweise ergeben, zeigt Schultz dann in dem Essay »Paradigmen von Innovation« (S. 125–142), wo Schultz nicht nur integrale kompositorische Konzepte aus der Vergangenheit beleuchtet, sondern auch auf neue kompositorische Strategien hinweist. Eine Einführung in die Theorie der integralen Denkweise und die sich hieraus ergebenden Möglichkeiten einer »integralen Kunst« bietet der Aufsatz »Integrale Kunst. Versuch einer Konkretisierung am Beispiel der Musik« (S. 95–106). Aufbauend auf die von Jean Gebser bereits 1979 entwickelten integralen Positionen, zeigt Schultz vielfache Möglichkeiten von Integrationsprozessen auf, die in der Musik schon verwirklicht wurden oder noch zu verwirklichen wären. Zuweilen wünscht man sich hier sogar mehr Hinweise auf zeitgenössische Komponisten und Werke, die sich bereits abseits der ausgetretenen Pfade der Avantgarde bewegen.

Im Schlepptau dieser Ausführungen tauchen aber auch die ersten Desiderate dieser Textsammlung auf. So bleibt so mancher Begriff etwas diffus und bedürfte einer genaueren Erklärung. Beispielsweise wäre eine genauere Einordnung und Bestimmung der von Schultz vielfach verwendeten Kategorie des Spirituellen nicht unwichtig. Weniger als Kritik an diesem Buch, sondern vielmehr als ein Wunsch für künftige Publikationen sei hier auch das Verlangen angeführt, die von Schultz dargestellten kompositorischen Techniken und Gestaltungsmöglichkeiten an konkreten Werken durch Analysen erläutert zu bekommen. Solches Fassen im Konkreten würde zur Klärung mancher Überlegungen beitragen, die noch einer genaueren Erläuterung bedürfen. Ohne Zweifel

würde ein solcher musiktheoretischer Unterbau den Rahmen dieser Publikation sprengen. Hier liegt wohl auch der Hauptgrund dafür, warum solche detaillierten Auseinandersetzungen fehlen. So bleibt am Ende die schlichte Feststellung,

dass man mit dieser Sammlung von musikphilosophischen Texten eine überaus erhellende Lektüre zur Situation der Künste im 21. Jahrhundert an die Hand bekommt – ein wichtiges und lesenswertes Buch. ◀◀

Markus Schwenkreis (Hg.)

Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts

(= *Schola Cantorum Basiliensis* 5)

Basel: Schwabe 2018; 408 S.; ISBN 9783796537097

Jan Wedekind



»**E**rkläre mir und ich vergesse. Zeige mir und ich erinnere. Lass es mich tun und ich verstehe.« (zit. nach S. 1) Dieses beliebte Konfuzius-Zitat gilt dem vorliegenden *Compendium* als übergeordnetes Motto und zeigt so den hohen Anspruch des Bandes, nicht nur historisch über die Praxis des Fantasierens aufzuklären, sondern auch eine praktische Anleitung zum Erlernen desselben an die Hand zu geben. Und diesem Anspruch, so viel sei schon einmal vorab verraten, wird es durchaus gerecht. Mehr noch bleibt zu fragen, ob der Name *Compendium* hier gerechtfertigt ist, da mit diesem überaus umfangreichen Werk wirklich kein kurz gefasstes Lehrbuch in die Hände des Scholaren gelegt wird, sondern in jeder Zeile der wissenschaftliche Drang nach Vollständigkeit und Genauigkeit spürbar ist.

Das Fantasieren, so führt Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von 1739 aus, »bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder wie man sagt, *ex tempore* geschiehet. [...]. Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eigem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantaisiren? es würde ja lauter hölzernes, auswendig-gelerntes und steiffes Zeug herauskommen« (zit. nach S. 7). Dies gilt es scheinbar auch noch heute zu vermeiden, wie deutlich an dem Bestreben der Autoren des Bandes zu erkennen ist. Denn sie liefern nicht nur historische Fakten und werten Quellen aus. Sie hauchen vielmehr

der Praxis der »verloren gegangenen Kunst« (S. 7) des Fantasierens mit gezielten Übungen, die sich an historischen Vorbildern orientieren, auf über 400 Seiten im zweiseitigen DIN-A4 Querdruck (quasi 800 Taschenbuchseiten) wieder Leben ein.

Schon im Vorwort und spätestens im ersten Kapitel über den Generalbass wird deutlich, mit welchem didaktischen Aufwand hier gearbeitet wird. Neben der wissenschaftlichen Detailverliebtheit, ohne sich im Kleinteiligen zu verlieren oder den Elfenbeinturm zu erklimmen, können die vom Fließtext abgehobenen Übersichtstafeln und ganz besonders die neu edierten Auszüge aus Primärquellen das Leserherz höher schlagen lassen. Zusammen mit Johannes Menke, Musiktheoretiker, Herausgeber und Komponist aus Basel, und der Forschungsgruppe Basel für Improvisation (F.B.I) widmet sich Schwenkreis hier ganz im Sinne Friedrich Erhardt Niedts dem »vollkommenste[n] Fundament der Music« (S. 22), dem Generalbass. Dazu werden zunächst »Kontrapunktische Prinzipien des Generalbass-Satzes und ihre Ursprünge im »Contrappunto alla mente«« (S. 23) unter Zuhilfenahme diverser neu gesetzter Modellbeispiele vorgestellt; darunter auch ein Auszug aus Santa Marias *diez maneras* von 1565. Bereits im folgenden Abschnitt über Klauseln und Kadenzen beginnt auch schon die praktische Auseinandersetzung mit dem Generalbass-Satz. So lautet z. B. die erste Übung zur zweistimmigen Kadenz »Spiele Terz- und Grundton einer beliebigen Dur- oder Molltonleiter und