

Verarbeitung garantiert. Inhaltlich profitiert das Handbuch von einem hochprofessionellen Lektorat, welches offenkundig alle 34 Beiträge (teilweise von mehreren Autoren gleichzeitig) sprachlich im Sinne bestmöglicher Verständlichkeit, Prägnanz und damit Nutzerfreundlichkeit angeglichen hat, ohne dabei jedwede Unterschiedlichkeit einfach wezuglätten. Zusammen mit dem Doppelband »Musik-

psychologie« (Oerter & Stoffer, 2005), sowie dem Band »Musikpsychologie« (Motte-Haber & Rötter, 2005) aus der Reihe »Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft« liegen nun drei ausführliche deutschsprachige Fachpublikationen vor, von denen das vorliegende »Handbuch« den wohl prägnantesten Überblick für eine breite Interessentenschicht liefert. [Dominik Axtmann]

Buschmeier, Konrad, Riethmüller (Hgg.): Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts

Stuttgart (Steiner) 2008

Wer sich dem Themengebiet der Transkription sowie der urtextlichen Frage nach Fassung eines musikalischen Opus im 20. Jahrhundert zuwendet, mag zunächst an die klassische Fragestellung denken, inwieweit kompositorische Bearbeitungspraxis des Komponisten von beispielsweise Klavierwerken zu Orchesterwerken sowie editorische Vorgänge die Rezeptionsfrage eines Werkes beeinflussen. Dass dieses Subjekt weitaus vielfältigere Ansätze bietet, hat das vom 5. bis 6. März 2004 in der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz stattgefundene Kolloquium eindrucksvoll unterstrichen, dessen Referate nun in einem editierten Sammelband »Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts« vorliegen.

Die Herausgeber Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Albrecht Riethmüller stellen zehn Autoren vor, die sich der Frage nach Transkription und Fassung in drei Unterkategorien nähern: 1. »Notation, Text und offene Formen in der Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts als editorische Herausforderung«, 2. » Fassungen zwischen Transkriptivität und Performativität« sowie 3. » Fassungen in der Musik des 20. Jahrhunderts als Problem editorischer Praxis«.

In ihrem Beitrag »It's important that you read the score as you're performing it. Die Fassungen von 4'33'' aus philologischer Sicht« greift Dörte Schmidt die fast schon als Paradoxon erscheinende Frage nach einer Editionsgeschichte von John Cages 4'33'' auf, einem Werk, bei dessen »Lautlosigkeit« man auf den ersten Blick keinerlei Fassungsproblematik vermutet; und doch sei gerade diese aufschlussreich, »wenn

man sich mit den Besonderheiten der Aufzeichnung jener Musik befassen will, die sich auf der Grenze dessen sich zu bewegen scheint, was der traditionelle Kompositionsbegriff noch trägt« (11). Kenntnisreich vollzieht sie die verschiedenen Stadien der Notation von Cage nach, angefangen bei der (inzwischen ver-

schollenen, aber rekonstruierten) Urfassung als Klaviersystem mit leeren Notenlinien (!) bis hin zu der durch die Schreibmaschinen-Typographie so bekannten 1960 publizierten Fassung und arbeitet heraus, dass Cage – trotz der scheinbaren Eindeutigkeit der Spielanweisung

TACIT – mehrmals alte Fassungen verwirft. Der für Cage so zentrale Begriff des »Schreibens« – hier zitiert sie Cages Anmerkung, dass das Schreiben des Manuskripts von 4'33'' tatsächlich dessen erste Ausführung gewesen wäre – wird von Schmidt mit einer philologischen Parallele zu Roland Barthes' »Tod des Autors« versehen und zeigt auf, dass Schmidt sich hier nicht auf die Rolle einer reinen musikhistorischen Betrachtung zurückzieht, sondern in einem größeren Kontext denkt.

Barbara Zuber thematisiert in »Übermalungen, Fortschreibungen, Neufassungen. Zum Verhältnis von Text und Prätext in Wolfgang Rihms Werk der



90er Jahre« speziell die Genese sowie Struktur von Rihms 2001 uraufgeführtem Orchesterwerk »Jagden und Formen«, welches interessante intertextuelle Bezüge zu vorherigen Werken Rihms, namentlich »Pol I« (1995), »Gejagte Formen« (1995/96), »Pol II« (1996), »Nucleus« (1996), »Verborgene Formen« (1995–97) und »Gedrängte Form« (1995–98) besitzt. Sie präsentiert hier klar und markant ihr Forschungsergebnis, dass von den »1105 komponierten Takten [...] knapp 200 Takte wirklich vollständig neu komponiert [wurden ...] alles andere wurde den vorherigen Kompositionen dieser Serie, meist wörtlich oder geringfügig revidiert, entnommen« (46). Hatte Wolfgang Rihm dieses kompositorische Verhalten selber als »Sammeler und Jäger« charakterisiert, so überspitzt Zuber dieses Bild, wenn sie formuliert, dass Rihm »wie ein Osterhase« nicht nur fragmentiere und neu montiere, sondern ein wahres Geflecht von intertextuellen Beziehungen schaffe, welche aber nicht als Korrekturen, sondern vielmehr als »Neuschöpfungsprozesse« zu sehen seien: »Solche Kompositionen sind alles andere als monolithische Werkeinheiten, ihre Prinzipien heißen Kontamination und Mutation, Dekonstruktion und erneute Vernetzung« (47). Mag dieses forsche präventöse Auftreten der Autorin zunächst verwundern: es ist der speziellen Werkästhetik Rihms geschuldet, welche in die Idee des »offenen musikalischen Textes« mündet, so dass Zubers Analyse einen pointierten Eindruck hinterlässt.

Martin Suppers kurzer Beitrag »Sprachen der Elektroakustischen Musik und der Klangkunst« (genauer: »über Sprachen, über Verschriftlichung von primär akustischen Ereignissen«) sowie Lydia Jeschkes Artikel »Live-Elektronik und andere Tücken. Grenzen des Notierten in Luigi Nonos Musik der 1980er Jahre« stellen die Fragestellung der möglichst adäquaten Abbildung eines elektronischen Musikstückes in Form einer Partitur in den Fokus ihrer Betrachtungen. Während sich Jeschke naturgemäß einer äußerst präzisen Untersuchung von Nonos Werken widmet, stellt Supper verschiedene Zentralwerke der elektroakustischen Musik, Gottfried Michael Koenigs »Essay«, Karlheinz Stockhausens »Studie II, Xenakis' Mycenae-Alpha« sowie Youngs/Zazeelas Klangskulptur »Dreamhouse« gegenüber. Klar arbeitet er das »Problem der schriftlichen Dokumentation« heraus (68f). Leidet, trotz Abdruck der

Partituren, sein Beitrag darunter, dass ohne zusätzliche auditive »Beigabe« der Text voraussetzt, dass alle musikalischen Beispiele fürs das Nachvollziehen bekannt sein müssen – diese Problematik war womöglich in der Kongresssituation nicht vorhanden –, so ist Suppers Fazit überraschend, doch zugleich provozierend und brillant: »Musik für den Lautsprecher ist unsichtbar. Ich meine, sie sollte es bleiben« (70).

Als erster Beitrag der zweiten Sektion »Fassungen zwischen Transkriptivität und Performativität« beginnt Albrecht Riethmüller in »Musik auf Tonband und im Film: Verlust der Fassung« seinen Vortrag mit einer persönlichen Anekdote: Ein an der TU Berlin ehemals lehrender Kollege der Thermodynamik, welcher mit der Umwandlung und Veredlung von chemischen Stoffen bestens vertraut war, hielt ihm eines Tages eine CD entgegen und konfrontierte ihn mit der Frage: »Ist das Musik?« (89). Würde ein Dirigent beispielsweise seine Dirigierpartitur zuhause liegen lassen, würde auch dieser (zu recht) sagen wollen: »I forgot my music«. Dieses amüsante Beispiel ist als *bon mot* jedoch nur der Einstieg in die Thematik. Riethmüller versteht es, kenntnisreich und zugleich prägnant, die einschneidende Zäsur, welche die Erfindung und Entwicklung der medialen Aufzeichnungstechnik und ihre Auswirkung auf den Werkcharakter hatte, herauszuarbeiten. Speziell fokussiert er hierbei die Rolle der Musik auf Tonband und im Film. Während Ferruccio Busoni die Notation von Musik mittels traditioneller Notation noch als »ingeniösen Behelf« bezeichnen konnte, sei die Musik auf die Tonspur unveränderlich »eingefroren«. Auch wenn man sich behelfe, die Musik des Films in Partiturform nachzudrucken – das traditionelle Zusammenspiel von Produktion und Interpretation sei *ad absurdum* geführt, wenn der Film als non-plus-ultra das ultimative »Original« darstelle, welches die letztendliche Fassung sei.

Haben die vorherigen Beiträge stets einen sehr konkreten Bezug zu musikalischen Beispielen gehabt, so ist Ludwig Jägers Artikel »Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen« eine im Sinne einer *general theory* konzipierte Betrachtung, die trotz zweier in den Text eingebetteter Fallbeispiele zur Transkription ihre Stärken in ihrer Makro-perspektivischen Herangehensweise hat. Jäger beschreibt die

Transkription als »ein grundlegendes sinninszenierendes Verfahren der kulturellen Semantik [...], das einmal die intramediale rekursive Selbstbezüglichkeit von Medien und zum andern die intermediale Kopplung differenter medialer Skripturen nutzt, um den symbolischen Welterzeugungsapparat in Gang zu halten« (122). Jäger setzt daher die Transkription in Bezug zur Rolle innerhalb der Gesellschaft; gerade aufgrund dieses thematischen Schwerpunkts ergänzt der Beitrag die bisherige musikwissenschaftliche Methodik aufs beste.

Ulrich Krämer (»Dekonstruktion als Rekonstruktion: Schönbergs Gurre-Lieder als Liederzyklus«), Regina Busch (»Bergs Drei Orchesterstücke und Weberns Orchesterstücke op. 6«), Giselher Schubert (»Mahagonny-Metamorphosen«) und Wolfgang Rathert (»Über das verlorene Geburtsrecht der Musik: Möglichkeiten und Grenzen editorischen

Handelns im Werk von Charles Ives am Beispiel der Fassungen der Concord Sonata«) beeindrucken als konkrete Fallstudien und bieten einen gelungenen Kontrast zu den vorherigen eher systematisch an einer Generalisierung interessierten Beiträgen. Speziell bei Busch und Krämer gelingt es durch die zahlreichen Faksimile und Notenbeispiele, die Analyse der Autoren plastisch nachzuvollziehen.

Allen Beiträgen sind ihre Detailtreue sowie Genauigkeit in der wissenschaftlichen Betrachtungspraxis gemein, was die häufige in Sammelbänden anzutreffende Problematik der Beliebigkeit oder gar ein zu vermissender roter Faden vollständig ausschließt. Herausgekommen ist ein gelungener Beitrag zur Editionsforchung, der aufzeigt, dass sich gerade der deutschsprachige Forschungszweig international nicht zu verstecken braucht. [Raphael D. Thöne]

Susanne Gläß: Carl Orff. Carmina burana

Kassel [u.a.] (Bärenreiter) 2008

Es ist eines der zentralen und meistaufgeführten Werke des 20. Jahrhunderts: Carl Orffs »Carmina burana«. Wer sich jedoch, mit welcher Absicht auch immer, mit ihnen auseinandersetzen wollte, hatte bislang das Problem, entweder auf unzureichende Darstellungen in Konzertführer-Manner oder aber auf hochspezielle wissenschaftliche Fachliteratur zurückgreifen zu müssen – eine monographische Gesamtdarstellung fehlte bislang. Diese Beobachtung machte auch Susanne Gläß, als sie vor einigen Jahren ein Seminar zu Orffs Komposition anbot; der Entschluss, eine Einführung in das komplexe Werk zu verfassen, lag nahe. Diese erschien nun als 160 Seiten umfassender Band in der Reihe »Bärenreiter Werkeinführungen«.

Und diese Einführung bietet einiges an Information: Die inhaltliche Gliederung der Darstellung gemäß der Nummernfolge erlaubt es zunächst, gezielt zu einzelnen Teilen des orffschen Werkes Informationen einzuholen, in deren Mittelpunkt kurze und auch für den Laien verständliche Analysen bzw. Beschreibungen stehen. Daran anknüpfend jedoch werden dann die verschiedensten Aspekte abgehandelt, die beim

näheren Hinsehen auftreten, angefangen vom Weg, der Orff zur Benediktbeurer Handschrift führte, bis hin zur Rezeptionsgeschichte der Komposition. Hierzu einige Beispiele aus der Besprechung des Teilabschnitts »Uf dem anger«

(Nr. 6–10, Seite 43–76): Dieser beginnt bekanntermaßen mit einem instrumentalen Tanz, der von Gläß zunächst in seinen formalen Aspekten erfasst wird. Daran anschließend wird auf Vorbilder eingegangen, zunächst auf den traditionellen bayerischen Tanz, den Zwiefachen, der mit dem orffschen Tanz den charakteristischen Wechsel zwischen geraden und ungeraden Takten gemeinsam hat; diese Verknüpfung ist für die Autorin an dieser Stelle Anlass, über Orffs Haltung und Verbindung zur bayerischen Volksmusik zu referieren. Im Anschluss daran verweist ein weiterer kurzer Ab-

