

*Ewert*, „Wagners Dramaturgie von Musikgeschichte“: 307–330). Der etwas summarische Überblick zu „Religion – Kunst – Politik“ von *Stefan Breuer* (145–181) krankt an einem stark vereinfachenden Zugang zu diesem typischen Problemkomplex bei Wagner: Geht es wirklich an, eine „erlösungsreligiöse Grunddisposition“ (145; was sollte dies genau heißen, und müßten nicht die nötigen Differenzierungen diesen Leitbegriff wieder aufheben?) zum hermeneutischen Passepartout zu nehmen, ohne den theoretischen Schriften und dramatischen Werken Gewalt anzutun (in einem früheren Beitrag spricht der Autor ähnlich pauschal von „Richard Wagners Fundamentalismus“ (in: Richard Klein [Hg.], „Narben des Gesamtkunstwerks“. München 2001, 33–52)? *Hans Rudolf Vaget* nimmt die *Meistersinger* als ein „Wehvolles Erbe“ an (271–290), das „zu einer politischen Indiennahme geradezu“ einlade (279). Abgesehen davon, daß dies für eine ganze Reihe anderer kanonischer Werke (bis hin zu den Flaggschiffen der Beethovenischen und Lisztschen Symphonik) ebenfalls gilt, erscheinen mir die vorgetragenen Argumente durchaus strittig (und sind es in der Wagnerliteratur auch). *Richard Kleins* (= Kl.) umfangreicher und anspruchsvoller Aufsatz, mitten im Sammelbd. plaziert, gilt nun explizit dem, was in fast allen anderen Beiträgen mehr oder weniger deutlich mitklingt: der vor Wagner warnenden und zugleich von ihm faszinierten Stimme Adornos, wie er sie im „Versuch über Wagner“ erhoben hat. Kl. attestiert überzeugend die „Zwangsverwandtschaft“ beider (mit dem Untertitel „Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner“: 183–236). Da gibt es, wie Kl. zeigt, mehr begriffliche Gemeinsamkeiten, als Adornos Attacken ahnen lassen wollen, wenn eine solche Kritik an Wagner tatsächlich dessen *eigene* Denkmuster auf ihn selbst anwendet – allerdings ohne sie angemessen darzustellen und, vor allem, ohne das ästhetische Phänomen seines Werks wirklich in den Blick zu nehmen (186). So treffe Adornos These, Wagner verfälsche „den Sinn der Utopie in einen Kultus der Präsenz“ (190), zwar seine Tendenz, „das geschichtsphilosophisch unmögliche Ziel dennoch mit allen Mitteln der Egomane des genialen Artisten zu erzwingen“ (192; vgl. 213), verfehle aber das Werk selbst und seine mitkomponierten modernen Brüche (195). Dies gelte vor allem dann, wenn Adorno seine Geschichtssteleologie gegen das „Musikdrama“ ausspielt und eine dialektische Entwicklung à la Beethoven, wie er sie unterstellt, vermißt (vgl. 218). Solche letztlich undialektische „Polemik“ des zwangsverwandten Meisterkritikers aber „gefährdet Rettung, wie Benjamin sie versteht“ (206). Trotzdem gibt Kl. Adornos Ansatz nicht auf, sondern will ihn vor sich selbst (und damit auch Wagner als ihr potentiell Opfer) retten. So demonstriert er präzise, wie auf diesem scheinbar abgeernteten Feld vor allem die Wurzeln eines tieferliegenden Konflikts freizulegen und so neue Einsichten zu ernten sind. Auf das angekündigte Wagnerbuch, das K. mit Wolfram Ette erarbeitet (vgl. 223), darf man nach diesem eindrucksvollen „Vorspiel“ gespannt sein.

Den Herausgebern ist es gelungen, wirklich Neues zu sagen und ein Niveau des philosophischen Wagnerdiskurses zu bestimmen, das künftig nicht ohne große Verluste unterschritten werden kann. (Errata u.a.: S. 54, Z. 6, muß heißen: „Kirnberger-schen“; S. 357, Z. 5, richtig: „Bungerts“; S. 403 „Hofmann“ statt „Hoffmann“.)

P. HOFMANN

GOTTWALD, CLYTUS, *Neue Musik als spekulative Theologie*. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 2003. 178 S., ISBN 3-476-01945-4.

Wenn sich Clytus Gottwald (= G.) zu Erfahrungen mit der zeitgenössischen Musik zu Wort meldet, wird man aufmerken. Wer schließlich hat im Laufe eines langen Lebens mehr Erfahrungen beim Aufführen und Deuten zeitgenössischer Werke, zumal solcher, die einen geistlichen Anspruch erheben, gemacht und mitgeteilt als er, der viele Jahre hindurch der Leiter der prominenten „Schola cantorum“ war? Schon oft hat er sich geäußert, meist in Aufsätzen. Jetzt hat er ein Buch vorgelegt, das eine Zusammenstellung von acht Studien bietet. Während es in früheren Publikationen keineswegs ausschließlich, aber doch bemerkenswert häufig um musikgeschichtliche Detailuntersuchungen ging, vor allem um die Darstellung und Auswertung musikhandschriftlicher Bestände großer (Universitäts-)Bibliotheken, beziehen sich die jetzt vorgelegten Studien auf zeitgenössische Komponisten und ihre Werke. Auffallend viele dieser Werke sind Äußerun-



gen moderner Religiosität, auf einem christlichen oder bisweilen auch nicht-christlichen, z. B. hinduistischen oder buddhistischen Hintergrund. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß geistliche Musikwerke, die derart unterschiedlichen Sinnwelten entstammen, innerlich recht verwandt sind, wenn sie sich aus den jeweiligen mystischen Traditionen haben anregen lassen. An sie erinnert der Verf. in mehreren der Beiträge.

Die erste Studie unterscheidet sich von den folgenden sieben. Sie ist überschrieben „Einige Voraussetzungen und Aspekte“, während die anderen jeweils konkreten modernen Musikern und ihren geistlichen Werken gewidmet sind. Zu den Voraussetzungen der zeitgenössischen Musik gehört zum einen die lange abendländische Musikgeschichte, dann zählen dazu aber auch die Grundsatzreflexionen in der modernen Philosophie, denen die Erörterungen zur Religion einerseits und zur Kunst andererseits zuzuordnen sind, und schließlich die Geschichte insgesamt. Es ist spannend, in die Beziehungen zwischen dem Denken im Zeichen des Kausalitätsprinzips newtonscher Prägung einerseits und der Prämisse der Tonalität in der Musik eingeführt und dann auch darüber unterrichtet zu werden, daß das tonale Musizieren ins atonale überging, als das a-kausale Denken in der Naturwissenschaft durch die Relativitätstheorie abgelöst wurde. Und die Zwölftönigkeit – die Dodekaphonie – erscheint als Schönbergs u. a. Versuch, in das scheinbar Amorphe des modernen Musizierens dann doch ein Ordnungsprinzip einzutragen. Solche und viele ähnliche Zusammenhänge zwischen der Musikentwicklung und der gesellschaftlichen und kulturellen Geschichte werden in der ersten der Studien vorgestellt. Für den geistlichen Charakter der zeitgenössischen Musik bedeutet dies dann zusätzlich, daß sie sich aus der Korrelation zur modernen Theologie und zur neuzeitlichen Phase der Geistes- und Glaubensgeschichte verständlich zu machen trachtet. Wichtiger Gesprächspartner für die an solchen Bestrebungen Interessierten war an vorderer Front Th. W. Adorno als Vertreter der „kritischen Theorie“.

Der entscheidende Schritt in die Authentizität zeitgenössischer geistlicher Musik ist – so der Verf. – mit der Anerkennung des Grundsatzes gegeben, demzufolge das Geistliche durch die Musik selbst aktualisiert erscheint, nicht aber mehr dadurch, daß die Musik einem ihr vorgegebenen biblischen oder liturgischen oder kirchenjahrbezogenen Gehalt dienend zugeordnet ist, den sie dann zu illustrieren oder zu transportieren hätte. Der Verf. zitiert zustimmend Martin Luther, der einmal formuliert hat: „Deus praedicavit etiam per musicam“ (z. B. 14). „Aus alledem geht hervor, daß das Geistliche in der Musik nicht nur durch die Texte definiert wird, die jene transportiert, sondern wesentliches Moment der Musik selbst ist“ (14). Gemessen an den daraus sich ergebenden Maßstäben erscheinen viele Musikproduktionen in offener oder in subtiler Weise als defizient. Aus sicherlich nachvollziehbaren, nämlich pastoralen Überlegungen heraus gab es zu Beginn des 20. Jhdts. im evangelischen Raum eine „Schütz-Renaissance“, im katholischen Raum den „Caecilianismus“. Aber beides gereichte den Kirchen nicht zum Segen; denn sie waren „Flucht in den Historismus“ (14). Aus den damaligen Weichenstellungen ergaben sich die, so der Verf., fatalen Entwicklungen der jüngeren Geschichte der kirchlichen Gebrauchskunst. Der Verf. ist hier kompromißlos: Eine der heutigen geistigen und religiösen Situation wirklich gerecht werdende geistliche Musik hat in Rechnung zu stellen, daß sich der Glaube in einer religionslos gewordenen Zeit zu bewähren hat. Bonhoeffers Wort vom religionslosen Christentum steht hier Pate. Für die neue geistliche Musik hat dies erhebliche Folgen. „Sie musste ... Säkularisierung in die Kirche hineinragen und in der säkularen Umwelt das Religiöse zur Sprache bringen, wohl hoffend, als befreite in der Kirche auf die Bereitschaft zur Emanzipation zu stoßen, in der ‚Welt‘ dagegen als gebundene an die in jedem Menschen apriorische religiöse Substanz zu appellieren“ (19–20). Neue geistliche Musik ist von solchen Prämissen her notwendig immer auch die Thematisierung der Befreiung von ihnen aus religiösen Bedürfnissen stammenden Überfremdungen. Das kann sich so ereignen, daß überlieferte Klang- und Textelemente verfremdet oder gar aufgelöst werden.

Ausgerüstet mit den Einblicken in derartig grundsätzliche Erörterungen zur zeitgenössischen Musik kann sich der Leser durch die folgenden sieben Studien arbeiten. Die Protagonisten der modernen (geistlichen und weltlichen) Musik werden mit ihren Programmen, mit ihren Werken, mit ihren Profilen vorgestellt. Das geschieht im-



mer so, daß sie auf ein weites theologisch, philosophisch, ästhetisch konturiertes Panorama projiziert werden, und dies geschieht immer auch in historischer Perspektive. Doch wer sind nun die Komponisten, die hier Interesse verdienen? Webern, Schönberg, Strawinski (2. Kap.), Kagel (4. Kap.), Schnebel und Holliger (5. Kap.), Huber und Zimmermann (6. Kap.), Penderecki und Stockhausen (7. Kap.), Messiaen und Lachenmann, Boulez und Nono (8. Kap.). Zwischen diesen Kap. findet sich auch ein weiteres, in dem an Arnold Mendelssohn erinnert wird (3. Kap.). Er hat seinerzeit die kirchenmusikalische Restauration eingeläutet. In all diesen Kapiteln wird viel an musikwissenschaftlicher Information verarbeitet. Es wird ein Zugang zu den Radikalitäten vieler der zeitgenössischen Werke gebahnt. Der Verf. läßt auch keinen Zweifel daran, daß er die aus Kompromissen entstandenen Wege einiger Musiker wohl versteht, aber doch nicht eigentlich gutheißt – Strawinski, Messiaen, sogar Schönberg. Sie haben den Weg der Emanzipation nicht entschlossen beschritten. Es sei noch angemerkt, daß der Verf. es liebt, bei seinen Analysen auch konfessionsspezifisches Erbe aufzuspüren, dies natürlich nicht ohne Erfolg. So sind beispielsweise Zimmermann und Penderecki und Messiaen nicht zu verstehen, wenn man sie nicht mit ihrer Prägung durch katholisches Leben in Verbindung bringt.

Zeitgenössische geistliche Musik hat etwas enorm Herausforderndes, kompromißlos Strenge. Sich zu ihr zu bekennen und sie zu erschließen, das ist der Sinn dieses Buches. Man hätte sich gut vorstellen können, daß der Verf. in seinen Texten über die Musiker und ihre Musik eine entsprechende Strenge hätte walten lassen. Das hat er aber nur zum Teil getan. Er hat sich statt dessen immer wieder und über lange Passagen hin seinen Assoziationen überlassen. Der Leser erlebt sich als jemand, der auf weite Reisen mitgenommen wird – vorwiegend in die Theologie- und Philosophiegeschichte. Nicht immer gelingt es ihm, zwischen dem, was ihm dabei gezeigt wird, und dem, was ihm auf der Suche nach einem Zugang zur Welt eines modernen Werkes hätte dienlich sein können oder sollen, die Brücke zu schlagen. So sollte er sich schließlich vielleicht damit begnügen, das Buch wie einen Korb, den ein Gärtner im Laufe eines langen Lebens mit Früchten reich, ja überreich, nämlich immer wieder überquellend hat füllen können und den dieser nun anbietet, dankbar anzunehmen.

W. LÖSER S. J.