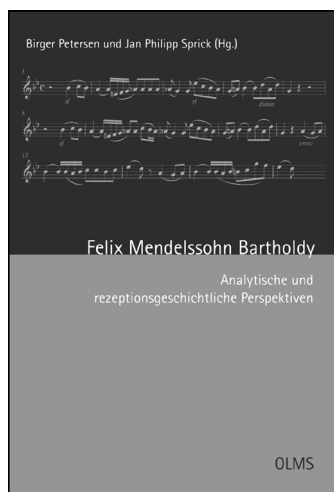


Felix Mendelssohn Bartholdy. Analytische und rezeptionsgeschichtliche Perspektiven.

Hrsg. von Birger Petersen
und Jan Philipp Sprick.



Hildesheim u. a.: Georg Olms
Verlag 2019 (ContraPunkte, 2).
191 S., Pb., Notenbsp.,
28.00 EUR.
ISBN 978-3-487-15688-0

Welche Gründe es immer haben mag, dass diese Beiträge zu einem Rostocker Mendelssohn-Symposium im Jahr des 200. Geburtstags des Komponisten (2009) erst zehn Jahre später erscheinen – dass ihre späte Drucklegung erfolgte, ist nur zu begrüßen, geben sie doch in ihrer inneren argumentativen Vielfalt wie thematischen Einseitigkeit und in ihrer Gesamtheit als Buch einen authentischen Eindruck vom Stand der Mendelssohn-Diskussion vor zehn Jahren, von der sich die heutige Situation in ihren Stärken und Schwächen kaum unterscheidet. Der Wille, mit Vorurteilen aufzuräumen, ist unübersehbar, dass man manchen der alteingesessenen Vorstellungen weiter unterliegt ebenso. Unter philologischen Gesichtspunkten ist es bedauerlich, dass es kaum einem der Autoren gelang, die Druckfassung seines Beitrags auf das Niveau mindestens zweier seitdem publizierter maßgeblicher Mendelssohn-Dokumentationen zu heben: dem Werkverzeichnis von Ralf Wehner (2009) und der Gesamtausgabe der Mendelssohn-Briefe (2008/2017).

Zwar mit wichtigen Korrekturen und Erweiterungen versehen, erscheint die Diskussion unter den hier versammelten Autoren doch etwas auf traditionelle Themen in Verbindung mit Mendelssohn festgefahren: sein Verhältnis zu Sebastian Bach sowie sein Verhältnis zu Judentum (im ausschließlich religiösen Sinn) und Christentum. Wobei durchweg davon ausgegangen wird, dass Felix Mendelssohn ein „getaufter Jude“ oder gar ein „konvertierter Jude“ gewesen sei. Dieser im Alter von sieben Jahren getaufte Knabe war aber vorher nicht mosaich-gläubig, sondern areligiös erzogen worden, da seine beiden Elternteile Lea und Abraham sich vom religiösen Judentum ihrer Familien Salomon und Mendelssohn bereits losgesagt hatten. Reminiszenzen an jüdische Riten und Gebräuche waren für den Knaben Felix besonders bei Onkel Joseph Mendelssohn, Großmutter Bella Salomon und Großtante Sarah Levi rudimentär zu beobachten. Ob diese frühkindlichen marginalen Eindrücke je ins Musikalische ausschlagen konnten, sodass bestimmte von Mendelssohn wie auch von anderen Komponisten, die nicht jüdischer Herkunft waren (worauf die Herausgeber zu Recht hinweisen), benutzte Intervalle auf eine bewusste oder unterschwellige Übernahme von Elementen der Synagogenmusik hindeuten könnten, ist rein spekulativ. Dass sich Mendelssohn mit zunehmendem Alter und bei Abfassung seiner geistlichen Werke mit dem Judentum intensiv und positiv beschäftigt hat, müsste und könnte an einzelnen seiner Psalmvertonungen und oratorischen Werke nachvollzogen werden, z. B. wenn er am Schluss seiner Vertonung des 42. Psalms „Wie der Hirsch schreit“ nicht die christliche Doxologie „Wie es war im Anfang...“ oder das christliche „Ehre sei dem Vater...“, sondern ein „Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels, von nun an bis in Ewigkeit“ anhängt.

Seltsam berührt die Formulierung der Herausgeber, der Preis von Mendelssohns Assimilation sei gewesen, dass er bewusst „antise-mitische Klischees in seinen christlichen Oratorien aufgerufen“ habe (S. 16 f.). Unklar ist, welche Oratorien hier gemeint sein könnten. Streng genommen hat er nur zwei geschrieben, von denen der *Elias* schwerlich als christlich bezeichnet werden kann. Die Schilderung der mörderischen Gewalttätigkeiten (der Steinigungen) jüdischer Volksmassen gegen die verfolgte christliche Minderheit im Oratorium *Paulus*, zunächst noch unter der Anführung des Christenverfolgers Saulus, dann gegen den bekehrten Paulus selbst, können aber mit Antisemitismus, wie er erst gegen 1880 aufkam, wohl nichts zu tun haben; sie folgen vielmehr der Erzählung der Apostelgeschichte, die den innerjüdischen Konflikt zwischen gesetzstreuen Juden und der christlichen Sekte in ihrer ganzen spätantiken, orientalischen Grausamkeit schildert. Keiner weiß, ob und wie Mendelssohn diese Schilderungen der Gewalttätigkeiten unter Juden (denn Paulus war als Saulus ein griechisch gebildeter Jude und gesetzestreuer Pharisäer) geschmerzt haben. Während es den gesetzstreuen Juden um die Verteidigung ihrer innerjüdischen partikularen Interessen ging, strebte der missionarische Eifer des bekehrten Paulus auf die Errichtung einer universalen Kirche und mündete in einen nicht minder gewalttätigen Kampf gegen die Heiden. Davon weiß Mendelssohn nichts zu berichten. Mendelssohns Vision entspricht nicht ganz der reformiert-christlichen Erziehung, die er nach seiner Taufe dann im Konfirmandenunterricht genossen hatte, denn dort galten nur die Jesus-Worte aus den Evangelien als echte Glaubensinhalte.

Der Versuch des Theologen Klaus-Dieter Kaiser, anhand des *Elias* Mendelssohns Auseinandersetzung mit Judentum und Christentum zu schildern und zu interpretieren, leidet etwas unter Fehlschlüssen aus von ihm kenntnisreich ausgesuchten Zitaten. Er kann sich nicht dazu durchringen anzuerkennen, dass Abraham Mendelssohns praktische und lebensweltliche Ferne vom religiösen Judentum dazu führte, dass er als Agnostiker und profaner Humanist zunächst jegliche Religion von seinen Kindern fernhielt und dann aus Gründen der gesellschaftlichen Assimilation in einem quasi verzweifelten und zugleich opportunistischen Akt der deutsch-christlichen Mehrheitsgesellschaft gegenüber zuerst seine Kinder und dann sich und seine Frau taufen ließ. Stattdessen konstruiert Kaiser eine liberale und im Sinne von Moses Mendelssohn aufgeklärte jüdische Lebenswelt, in der Felix Mendelssohn aufgewachsen wäre. Konvertieren kann man nur von einer Religion in die andere. Der Knabe Felix Mendelssohn hatte aber keine Religion, als er christlich getauft wurde, es war seine erste Begegnung mit Religion, und sie hat bei ihm bleibende Spuren hinterlassen und ihn zu einem ernsten und grüblerischen

Christen gemacht. Dass er im reformierten Bekenntnis getauft und konfirmiert wurde, war so unwichtig nicht, wie Kaiser meint, denn die besondere Rolle, die das Alte Testament in ihm einnimmt und die Reduktion der Glaubenssätze auf die Jesus-Worte befähigte Mendelssohn dazu, für viele Konfessionen zu komponieren.

Sicher ist das Verhältnis Mendelssohns zu Bach ein zentrales Element seiner Musik, hatte er doch Bachs Kompositionsweise vornehmlich anhand des Wohltemperierten Klaviers, allerdings weniger durch den Unterricht bei Zelter als durch die musikalischen Unterweisungen bei Mutter, Großmutter und Großtante kennengelernt und so verinnerlicht, dass er nicht das geringste Salonstück, kein Lied ohne Worte und kein Capriccio schreiben konnte, ohne es in ein polyphones Gewebe einzuspinnen und damit das kompositorische Niveau der damaligen Salonmusik enorm zu heben. Aber ebenso wichtig waren seine Beziehungen zu Haydn, Mozart und vor allem zu Beethoven und Schubert, die ihm eher von seinem Klavierlehrer Ludwig Berger nahegebracht worden waren und ohne die seine früheste Klavier- und Kammermusik nicht denkbar wäre. Die von ihm zusammen mit Wilhelm Taubert entwickelte neue Gattung des Klavierliedes wäre ohne die von Berger vermittelte Nähe zu Schubert gar nicht denkbar. Und auf dem Gebiet des Oratoriums wollte er durch eine große Reform gerade von den Vorbildern Bach, Händel und Haydn abrücken. blieb er bei *Paulus* noch in erzählende Rezitative und Choräle verstrickt hängen, so konnte ihm seine der Oper angenäherte Reform des Oratoriums erst im *Elias* gelingen, im heftigen Widerstand gegen versuchte Einflüsterungen seines theologischen Freundes Schubring.

Es ist äußerst schade, dass die Kenntnis der Werkgeschichte Mendelssohns bei manchen der Autoren, die sich mit einzelnen Aspekten in Kompositionen Mendelssohns beschäftigen, so gering ist, dass sie selbst der chronologisch in die Irre führenden Vergabe von Opuszahlen ab der Nr. 73 auf den Leim gehen und glauben, Werke mit hoher Opuszahl (die ja nach Mendelssohns Tod von Freunden des Verewigten auch für Jugendwerke vergeben wurden) deuteten auf Spätwerke hin. So meint Immanuel Ott am Schluss einer recht luziden Untersuchung der Bach-Bezüge in Mendelssohns Choralkantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, Mendelssohn habe mit der Motette *Tu es Petrus* op. 111 in seinem Spätwerk eine Aktualisierung des Palestrina-Stils unternommen. Nun stammt dieses Werk aber aus dem Jahr 1827, Mendelssohn hat es als 18-Jähriger komponiert. Außerdem war der von E. T. A. Hoffmann beschworene Palestrina-Kult in Berlin zu jener Zeit wohl eher ein Gerücht, wirkliche Palestrina-Erfahrungen machte Mendelssohn wohl erst auf seiner ersten Italienreise 1831.

Obwohl Jan Philipp Sprick die Tatsache, dass Mendelssohn ausdrucksstarke Melodiebildungen wieder einebnert oder nach frühromantischer Sitte fragmentierte Melodieteile, statt sie in ihrer Zerrissenheit stehen zu lassen, wieder einfängt und kompositorisch vereinheitlicht, nicht kritikwürdig findet und auch banalen Melodien abgewinnen kann, dass sie die Möglichkeit zu interessanten und komplexen Fortführungen eröffnen, gibt er doch zu bedenken, dass Mendelssohn „in der Regel die Erfüllung der Erwartung“ (S. 26) liefere. Hier bräuchte man nur jede Menge anderer Beispiele vorzuführen, in denen genau das Gegenteil der Fall ist und Mendelssohn eingefahrene Hörerwartungen unterläuft und enttäuscht. Jeder Satz der 2. Violoncello-Sonate op. 58 hat eine zumindest für damalige Ohren provokante eigene Note. Der energische Aufschwung des Kopfsatzes mündet in eine endlos strömende, kreisende Bewegung ohne kontrastierenden Themendualismus, das folgende Scherzo überrascht durch ein ungewöhnlich ausladendes, elegisches zweites Thema, das kaum noch als das gewöhnliche „Trio“ oder „Minore“ angesehen werden kann. Das Adagio hat keine Liedform, sondern die einleitenden Klavierarpeggien fügen sich zu einer choralähnlichen Melodie, in die das Violoncello rezitativisch einfällt, gegen Ende versandet dieser Satz figurativ und mit dem zwölf Mal gezupften tiefen Grundton. Das Finale ist formal frei und schwankt zwischen einer fast sonatenmäßigen Gliederung (allerdings mit einer auf nur 20 Takte zusammengeschrumpften Durchführung) und einem paradoxen Rondo ohne wiederholten Refrain, dafür mit viel motivischen Episoden, die variationsartig weitergesponnen werden. Ein an Beethovens Strenge geschulter Kritiker meinte damals dann auch prompt eine „reizende Irrfahrt auf dem unbegrenzten Gedankenmeere“ gehört zu haben. Ist es nicht vielmehr so, dass viele Hörer bis heute nicht damit klarkommen, dass viele Mendelssohn'schen Kompositionen einen hörbar liedhaft-rhapsodischen Charakter haben?

Neben Untersuchungen zu Mendelssohns Chorliedern (Benjamin Lang), zur Fugentechnik in Mendelssohn Fuge op. 35,5 (Ulrich Scheideler) und zum Verhältnis von Choral und Sonate in seinen Orgelsonaten (Birger Petersen) wird in einem zweiten, rezeptionsgeschichtlichen Teil die vorurteilsbeladene Rezeption von Mendelssohn mit der von Richard Strauss, welcher mit jenem kaum Berührungen hatte, verglichen (Walter Werbeck) und ein Bericht über die Mendelssohn-Rezeption in Frankreich gegeben (Philippe Olivier). Der Band schließt mit einem hochinteressanten Beitrag des inzwischen verstorbenen Berliner Musikwissenschaftlers Gerd Rienäcker, der Einblick gewährt in die streitbaren Mendelssohn-Bilder, die seine Lehrer Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler an der Humboldt-

Universität zu DDR-Zeiten in die Welt gesetzt hatten. Der eine mehr als der andere in dogmatischen marxistischen Positionen befangen, gelang es vor allem dem anderen, Knepler, im Mendelssohn-Kapitel des 2. Bandes seiner Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ein selbständig erarbeitetes, von den Klischees des Klassizisten oder Romantikers unabhängiges Bild von Mendelssohn zu entwerfen, das auch heute noch äußerst lesenswert ist und vor allem damals schon eine Neubewertung von Mendelssohns Jugendwerk unternahm. Details darüber, wie Knepler mit der Kulturbürokratie des SED-Parteiapparats haderte, sind weniger interessant als Rienäckers eigene Positionierung gegenüber einer marxistischen Orthodoxie. Zwar tut auch er noch so, als könnte man überhaupt eine auf Marx gestützte Musikästhetik oder Musikgeschichtsschreibung beginnen (was verwunderlich wäre, gibt es doch von Marx keinerlei diesbezügliche Gedanken), er distanziert sich aber von einer Überstrapazierung des Unterbau-Überschau-Schemas und hält dagegen die Übertragung einer Dialektik zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen aus der Sphäre der materiellen Produktion auf die der geistigen und künstlerischen für fruchtbar – offensichtlich ein letzter Strohalm, um nicht erkennen zu müssen, dass die künstlerische Produktion von anderer Art ist und eigenen Gesetzen gehorcht und trotzdem ein sozialer Akt ist.

Dr. Peter Sühning

**Andreas N. Tarkmann,
Johannes Kohlmann**
Praktische
Instrumentenkunde.

Was ist ein Sousaphon, welchen Klangumfang hat ein Psalterion, in welcher Tonart erklingt ein Euphonium, gibt es Solo-Kompositionen für Mundharmonika, wie spielt man Glasharmonika? All diese Fragen stellen sich insbesondere Musiker, die sich praktisch mit Kompositionen auseinander setzen, also komponieren, instrumentieren oder arrangieren bzw. Partituren studieren. Angesichts der großen Anzahl an Instrumentenkundeführern, die es auf dem Markt gibt, sollte man meinen, auf diese Fragen leicht eine Antwort finden zu können. Doch weit gefehlt. Das Büchlein von Andreas N. Tarkmann und Johannes Kohlmann füllt tatsächlich mit seinen 240 Seiten eine große Lücke.

Die Autoren, der Hochschuldozent Andreas N. Tarkmann und sein ehemaliger Schüler und jetziger Kollege Johannes Kohlmann, haben bei ihren Lehrtätigkeiten die Erfahrung gemacht, dass „ein grundlegender Überblick über das Instrument und seine Verwendung (Notation, Transposition, Umfang, Lagen, Klangeigenschaften, Spieltechniken, wichtige Werke usw.) fehlt“, so das Vorwort. Diese Lücke



Kassel u. a.: Bärenreiter 2018.
240 S., kart., 14.95 EUR.
ISBN 978-3-7618-1950-0

haben sie nun geschlossen, denn dieses kleine handliche Büchlein hat es in sich. In kurzen Kapiteln, um genau zu sein auf jeweils zwei Seiten, die alle nach derselben Art gegliedert sind, wie es sich für ein gutes Nachschlagewerk gehört, ist alles Wesentliche zu dem jeweiligen Instrument zusammengefasst und sehr übersichtlich gegliedert: Eine Einordnung in die Gruppe, zu der das Instrument gezählt wird, eine kurze Beschreibung des Instruments, die Stimmung, Notation und der Tonumfang, Register, Klangcharakteristik, Eigenschaften und Spieltechnik werden ergänzt von einem Notenbeispiel, ausgesuchten Orchesterstellen sowie einer Auflistung von Solowerken. Gerade die Notenbeispiele erweisen sich als sehr hilfreich, um die abstrakte Theorie anschaulich zu machen. Dies gilt im Besonderen für Fragen der Transposition.

Innerhalb des Buches sind die Instrumente nach Art der Klangerzeugung sortiert, also Saiteninstrumente, Tasteninstrumente, Blasinstrumente, Schlagzeug etc. Konsequenterweise wird hier die Orgel bei den Blechbläsern eingeordnet; das Inhaltsverzeichnis jedoch verweist unter den Tasteninstrumenten auf die richtige Seite im Buch. Hier muss der Leser ggf. ein wenig um die Ecke denken, aber sowohl das Inhaltsverzeichnis als auch das alphabetische Register am Ende des Buches bieten dabei eine einfache Hilfestellung. Im Register sind auch alternative Namen aufgeführt, sodass der Leser, der sich für das Sousaphon interessiert, schnell zur Kontrabasstuba findet. Umgekehrt allerdings nicht – im Kapitel sind diese alternativen Namen leider nicht genannt.

Wer jetzt mitgerechnet hat, wird bemerkt haben, dass auf 240 Seiten nur 120 Instrumente vorgestellt werden können, wenn jedem Instrument zwei Seiten gewidmet sind. Einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt das Buch nicht, aber es sind alle heute gängigen Instrumente berücksichtigt wie auch Instrumente der Volksmusik (z. B. Dudelsack), der historischen Aufführungspraxis (z. B. Naturhorn) und der pädagogischen Arbeit (z. B. Orff-Instrumente).

Für mich ist dieses Buch eine großartige Ergänzung für mein durchaus gut sortiertes Bücherregal mit Musikkultur, und ich werde sicher gerne immer mal wieder darauf zurückgreifen. Auch für Schüler und Studenten, die sich im Unterricht mit Partitur-Analyse beschäftigen, kann das Buch ein gutes Nachschlagewerk sein.

Barbara Wolf

Eleonore Büning
Sprechen wir über
Beethoven.
Ein Musikverführer.



Salzburg – München:
Benevento Verlag 2018. 352 S.,
geb., 24.00 EUR.
ISBN 978-3-71095-065-0

Das Beethoven-Jubiläum 2020 ist kaum mehr zu überhören. Aus unzähligen Kanälen erschallt Beethovens Musik in neuen Einspielungen oder alten Bearbeitungen. Bedarf es da noch eines Musikverführers? Muss uns die Musik dieses Komponisten wirklich noch (oder wieder) schmackhaft gemacht werden? Eleonore Büning, ehemals Redakteurin im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, promovierte Musikwissenschaftlerin mit einem wichtigen Buch zur Beethoven-Rezeption in Berlin in den 1820er- und 1830er-Jahren (*Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart 1992), ist der Ansicht, dass Beethovens Musik zwar noch immer berühre, aber zugleich auch polarisiere (und verstöre?), sodass sich jede Zeit einen neuen und ihr eigenen Reim auf diese Musik machen müsse. Dazu will die Autorin beitragen. Den Zugang zu Beethovens Musik sucht die Autorin dabei nur bedingt über tiefeschürfende Analysen zu erreichen. Vielmehr will sie „von den Umständen und Voraussetzungen“, von „Erfolg, Misserfolg und Spätwirkung“ (S. 9) seiner Werke erzählen, will uns zudem Beethovens Leben in all seinen Facetten nahebringen, um auch die Kontexte, innerhalb derer die Werke entstanden, zu erhellen.

Das Buch ist aus einer Musiksendung hervorgegangen, die ein halbes Jahr lang einmal wöchentlich im Radiosender rbb kultur ausgestrahlt wurde. Dementsprechend besteht es aus 26 Kapiteln von ca. 10–15 Seiten Länge, die man eigentlich nicht in der vorgegebenen Reihenfolge lesen muss, zumal deren Ordnung nicht streng der Chronologie von Beethovens Leben oder etwa Werkgruppen folgt. Vielmehr wird ein Panorama unterschiedlicher Aspekte jeweils unter einem Motto eröffnet, das mal die *Eroica* (Kap. 8: „Geschrieben auf Bonaparte“, mal die unsterbliche Geliebte (Kap. 14: „Mein Engel, mein alles, mein Ich“) in den Blick nimmt, sich mit Beethovens Unterricht bei Haydn (Kap. 4: „Mozart's Geist aus Haydens Händen“), seiner Taubheit (Kap. 7, „Sprecht lauter, schreyt, denn ich bin taub!“) oder mit der Beethoven-Rezeption bei Schubert und Schumann (Kap. 18: „Unser musikalischer Jean Paul“) sowie Wagner, Brahms, Berlioz und Liszt (Kap. 21: „Pilgerfahrt zu Beethoven“) befasst (auch Beethoven in der Pop-Musik wird thematisiert). Das hat zwar den Vorteil, dass eine große Vielfalt an Aspekten (und bisweilen auch Entlegenes) zur Sprache gebracht wird, birgt aber die Gefahr, dass man alles gleich wieder vergisst, weil nichts vertieft wird und es kaum gegenseitige Verweise gibt.

Die Autorin weiß, wovon sie spricht und schreibt. Sie hat die Klassiker der (deutschsprachigen) Beethovenforschung gründlich studiert und setzt sich immer wieder mit Positionen etwa von Carl Dahlhaus, Klaus Kropfinger, Rudolf Stephan, Peter Schleuning oder

Peter Gülke auseinander (weniger mit der englisch-sprachigen neueren Literatur). Leider gibt es weder Fußnoten noch überhaupt ein Literaturverzeichnis, sodass man nicht erfährt, auf welchen Text sich die Autorin bezieht, wenn sie eine Einschätzung aus der Musikwissenschaft (mal zustimmend, mal ablehnend) kommentiert, und wo man selbst einmal nachlesen könnte.

Der Ton, in dem Büning erzählt, ist meist der entspannte, bisweilen auch lässige Plauderton des Radios, der an manchen Stellen freilich wiederum arg bemüht, aufgesetzt und dick aufgetragen wirkt, etwa wenn E. T. A. Hoffmanns Reaktion auf Beethovens 5. Symphonie als „wild begeistert“ beschrieben wird und Büning schreibt, Hoffmann habe „sich an den Noten besoffen“ gelesen (S. 161). Ob die Etikettierung Albrechtsbergers als „Koryphäe im Reiche der Prinzipien“ (S. 21; wer kann sich darunter wirklich etwas vorstellen) zutreffend ist und dem Komponisten gerecht wird, würde ich bezweifeln. Auch das Bild der „knackigen Beleuchtungswechsel bei der Verteilung der Stimmen in den Bläsern“ (S. 55) in Haydns Symphonie Nr. 99 kommt etwas sehr salopp daher. Umgekehrt gelingen der Autorin schöne Einsichten in die Eigenarten von Beethovens Komponieren und in seine Werke. Sie beschreibt anschaulich die umfangreiche Skizzen-tätigkeit, das unablässige Feilen und Verändern (u. a. S. 128 und 148 ff.), bricht eine Lanze für die *Pastorale* und ihre „neue Qualität der Tonmalerei“ (S. 157), die eben nicht nur Ausdruck der Empfindung ist (vgl. S. 149 ff.).

Drei kurze Anmerkungen zu einigen Einschätzungen Bünings seien noch angefügt. Dass der „Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ aus Beethovens Quartett op. 132 „auf die a-cappella-Musik von [...] Palestrina zurück[greift]“ (S. 207), dürfte kaum zutreffend sein und eine falsche Fährte bezeichnen, trotz einiger gleichlautender Interpretationen in der Literatur (man benenne ein wenigstens entfernt ähnliches Stück Palestrinas); auch stammt der Begriff des „kontemplativen Quartetts“ (S. 266), der ähnlich stets für das berühmte Quartett aus dem 1. Akt des *Fidelio* gebraucht wird, nicht von Dahlhaus, sondern wird von Richard Strauss 1909 mit Bezug u. a. auf den 2. Akt des *Rosenkavaliers* und Ensembles in Wagners *Lohengrin* und *Meistersinger* in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal verwendet (als „kontemplatives Ensemble“). Schließlich würde es sich lohnen, noch einmal darüber nachzudenken, warum Beethoven tatsächlich die Kontrapunktübungen nach Johann Joseph Fux so exzessiv betrieben hat. Büning versucht das Rätsel zu lösen, indem sie meint, das könne es „wohl kaum gewesen sein!“ (S. 55), oder mit Verweis auf die Dissertation von Julia Ronge die Vermutung äußert, das „Allerwichtigste habe Haydn wohl in mündlicher

Unterweisung, abgehandelt“ (S. 28). Das scheint mir doch spekulativ in einem schlechten Sinne zu sein aus dem einzigen Grund, weil die Autorin es sich selbst nicht vorstellen kann, was am Gattungskontarpunkt mit seinen stets gleichen Cantus firmi und Rhythmusmodellen interessant sein soll. Dass die Strenge ihre eigene Qualität besitzt und man lernt, in spezifischen Tonkonstellationen zu denken, kommt ihr nicht in den Sinn – der Mythos Beethoven entfaltet an solchen Stellen seine ungebrochene Wirkung.

Das Buch enthält kein Personenregister, aber immerhin ein Werkregister. Auf dem verhältnismäßig knappen Raum von etwa 350 Seiten werden nahezu alle Werke mit Opuszahl erwähnt und mal knapp, mal ausführlicher besprochen. Die in der Einleitung geäußerte Befürchtung, dass bei der Transformation von einer Radiosendung in ein Buch etwas sehr Wichtiges, ja das Eigentliche fehlen könnte, nämlich die Musik, bewahrheitet sich übrigens nicht. Eher ist man froh, dass der Lesefluss nicht alle paar Minuten durch ein paar Takte Musik unterbrochen wird. Hier kann das Buch seine Stärken ausspielen, weil es zur Konzentration auf den Text zwingt und die Imaginationskraft des Lesers anregt. Und in vielen Fällen gelingt es der Autorin dann tatsächlich, zum Wiederhören, zu einem neuen Nachdenken über manche Werke Beethovens zu verführen.

Dr. Ullrich Scheideler

Bernd Weikl
Singen. In der Oper, als
Therapie und in der Post-
und Postpostmoderne.

Der Titel dieses Buches ist ebenso viel- wie nichtssagend. Ich habe lange gebraucht, um mir klar zu werden, wie Operngesang, musikalische Therapie und Singen in der Post- und Postpostmoderne zusammenhängen könnten. Auch ein Blick ins Inhaltsverzeichnis half nicht weiter. Im Prolog (der auf ein Vorwort, eine Widmung und ein dazugehöriges ausführliches Geleitwort folgt) wurde ich dann fündig: Der Autor – ein international renommierter Opern- und Konzertsänger – stellt sich die Frage, was der elitäre Kunstgenuss, den er und seine Kollegen allabendlich dem Publikum bereiten, eigentlich beim Rezipienten bewirkt. Eine berechtigte und interessante Fragestellung. Hier kommt dann auch die Psychiatrie ins Spiel, die ja bereits im Untertitel des Buches anklingt. Ist es möglich, beim Publikum nach einem gelungenen musikalischen Abend positive Veränderungen nachzuweisen? Der Autor betraute eine entsprechende Arbeitsgruppe an der Universität München mit dieser Fragestellung, die eine Studie durchführte. Die Ergebnisse dieser Studie sind in diesem Buch zusammengefasst. Kurz und knapp formuliert der Autor sie auch schon im Prolog: Ein Sänger erfüllt eine Mission,



Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2018. 133 S., brosch., 19.90 EUR.
ISBN 978-3-96023-129-5

denn er trägt zur Persönlichkeitsbildung der Zuhörer bei. Das ist mit Sicherheit nicht falsch. Diesen Studienergebnissen ist allerdings ein Kapitel über die Geburt der Oper und das berufliche Singen vorangestellt, und zwar mit der Begründung, die zeitgenössischen Regiekonzepte dienen nicht mehr der Persönlichkeitsbildung der Zuhörer, was in der Vergangenheit seit der Entstehung der Oper der Fall gewesen sei. Soweit so gut.

Mit etwas Phantasie gelang es mir, den Bogen zu spannen zwischen dem ersten Kapitel über die Ursprünge der Oper über die Psychiatrie bis hin zum dritten Kapitel über die modernen Regiekonzepte. Leider ist dieser Bogen nirgends ausformuliert. Auch innerhalb der Kapitel fehlt mir der rote Faden: So folgt auf einen kurzen Abriss über die Florentiner Camerata ein Unterkapitel über die Theorie einer Gesangsstunde, Gesangstechnik und eine anatomische Grundeinführung für Sänger. Eine Hinführung zu den einzelnen Inhalten, die alle in sich richtig und interessant sind, gibt es leider fast nie, und der rote Faden zur eigentlichen Frage des Buches geht immer wieder verloren. Oder habe ich die Frage nicht richtig verstanden? – Hochinteressant sind die Auswertungen der Studie mit psychiatrischen Patienten, die eine aktive Gesangstherapie gemacht haben, denn es ergaben sich neurophysiologische Grundlagen und Überlegungen, warum Wirtschaftsunternehmer schöpferische Menschen sein sollten! Aber was war noch mal die Ausgangsfrage des Buches?

Leider bleibt das das Problem des Buches: Der rote Faden ist allerhöchstens hellrosa und hat ein paar Knoten. Die Überschriften bauen nicht stringent aufeinander auf. Der Leser wird von einem Exkurs in den nächsten geleitet. – Inhaltlich interessant, aber keine runde Sache.

Barbara Wolf

**Berit Sandberg und
Dagmar Frick-Isplitzer**
Die Künstlerbrille. Was und
wie Führungskräfte von
Künstlern lernen können.

Dass das Buch der Kooperation einer BWL-Professorin (Berit Sandberg) und einer Künstlerin (Dagmar Frick-Isplitzer) entsprungen ist, wird von der ersten bis zur letzten Seite deutlich. Außerdem haben 300 von den Autorinnen befragte Künstler*innen aus allen Kunstsparten Einblicke in ihre Arbeit gewährt. Dies führt zu einem 287 Seiten starken Werk, das in diesem Bereich einmalig sein dürfte: Eine umfassende wie bemerkenswert erhellende Zusammenführung der Welten von Führungskräften und Künstler*innen, um Führungskräften neue Leitlinien für immer komplexer werdende Handlungs- und Entscheidungsfelder an die Hand zu geben.

Die Kapitel des Bandes gliedern sich in die einzelnen Phasen bzw. Aspekte eines kreativen Prozesses: Inspiration, Kreation, Transform-



Wiesbaden: Springer Gabler
 2018. 287 S., geb., 44.99 EUR
 (Print), 34.99 EUR (e-Book).
 ISBN 978-3-658-17055-4
 (Print), 978-3-658-17056-1
 (e-Book)

mation, Innovation, Kontemplation, Kooperation und Reflexion. Dabei ist jedes Kapitel ähnlich aufgebaut: Einleitend beschreibt Sandberg eine Situation aus dem Berufsalltag mit für Führungskräfte typischen Sichtweisen. Dem werden anschließend – nach dem Aufsetzen der Künstlerbrille – künstlerische Perspektiven auf die gleiche Situation gegenübergestellt. Am Ende eines jeden Kapitels fordert Frick-Isplitzer die Leser*innen mit konkreten Aufgaben und Übungen heraus, sich die Künstlerperspektive für den eigenen Führungsalltag anzueignen.

Was verbirgt sich konkret hinter den einzelnen Kapitelüberschriften?

Die *Inspiration* widmet sich vor allem dem Aspekt der permanenten Offenheit und Neugier, mit der Künstler*innen durchs Leben gehen und mit wachem Blick neue Impulse aufnehmen. Die *Kreation* beschreibt den Schaffensprozess als solchen, in dem sich der Künstler / die Künstlerin mit dem jeweils gewählten Material auseinandersetzt und Neues schafft. Mit der *Transformation* kommt der Teil des kreativen Prozesses zur Sprache, der auch für den Künstler / die Künstlerin nicht vorhersagbar ist, in dem Zufälle geradewegs provoziert und nicht vermieden werden. Daraus ergibt sich auch das folgende Kapitel zur *Innovation*: Der Künstler verlässt die eigene Komfortzone, wird offen für nicht Planbares, und aus dieser Offenheit für Komplexität können vollkommen neue Lösungen entstehen. Der nächste Teil schließlich widmet sich mit der *Kontemplation* den Aspekten von Raum und Zeit. Dabei kommen eine inspirierende Arbeitsumgebung genauso wie schöpferische Pausen zur Sprache. Das Kapitel *Kooperation* beschreibt die Teamarbeit im künstlerischen Prozess, wenn beispielsweise Musiker, Sänger, Schauspieler und Tänzer ihre Arbeit ganz in den Dienst eines Kunstwerkes stellen. In Teil 7 – *Reflexion* – schließlich wird die unvermeidliche Krise, das Zweifeln an der eigenen Arbeit im Verlauf des kreativen Prozesses in den Fokus gerückt. Dabei wird auch das gelegentliche Scheitern als wesentlicher Teil dieses Prozesses benannt.

Durch das komplette Buch ziehen sich wie ein bunter Faden zahlreiche Zitate von Künstler*innen, die sich aus ihrer Erfahrung zum jeweiligen Thema äußern und mit konkreten Beispielen aus ihrem Leben das theoretisch Dargestellte untermauern. Dabei wechseln Theorie und Praxis einander in so kurzen Passagen ab, dass dieser Band wirklich als Hand- und Arbeitsbuch betrachtet und genutzt werden kann. Zahlreiche Zwischenüberschriften am Rand des Schriftsatzes erleichtern die Übersicht über die besprochenen Themen und das schnelle Auffinden konkreter Punkte. Abgerundet wird das Werk mit einem Künstlerregister und einem Künstlerverzeichnis, die Auskunft über die zu Wort gekommenen Künstler*innen geben.

Wem sei das Werk empfohlen?

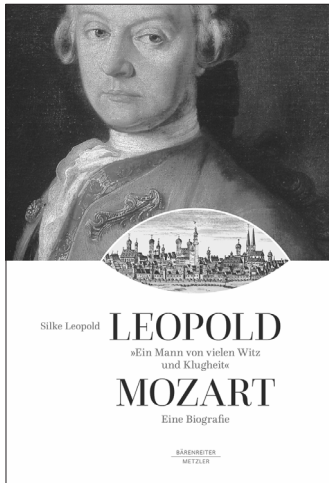
Zunächst sind ganz allgemein – wie bereits im Untertitel des Buches deutlich wird – Führungskräfte in allen Bereichen angesprochen. Dies können natürlich auch Führungskräfte im künstlerischen Betrieb, beispielsweise an Theatern oder in Konzertstätten, sein. Der Perspektivwechsel von der Sicht einer Führungskraft zur Sicht einer Künstlerin kann aber auch für Verwaltungsmitarbeiter*innen in allen Hierarchieebenen des Kunstbetriebes hilfreich sein, um den Schaffensprozess des künstlerischen Kollegiums besser verstehen und auch für die eigene Arbeit davon profitieren zu können. Nicht zuletzt sei der Band Künstlermanager*innen empfohlen, die per se an der Schnittstelle zwischen strukturiertem Management und kreativen Prozessen agieren. Und schließlich: Möglicherweise können auch Künstler*innen selbst aus der Lektüre einen Erkenntnisgewinn für ihre Arbeit ziehen. Denn eines wird hier deutlich: Der kreative Prozess ist weitaus besser und zielführender als sein meist abwertend gemeinter Ruf des Chaotischen. Das mag manchem Künstler Rückenwind für den eigenen Arbeitsstil geben gerade angesichts der immanenten Selbstzweifel. Aufgrund dieser vielfältigen Einsatzmöglichkeiten hat „Die Künstlerbrille“ als praxisnahes Handbuch einen festen Platz in den Regalen einer jeden Musikbibliothek verdient.

Heiderose Gerberding

Silke Leopold
 Leopold Mozart.
 „Ein Mann von vielen
 Witz und Klugheit“.
 Eine Biographie.

Mit drei weiteren Beiträgen zum Thema (siehe S. 7, 13 und 39) bietet das vorliegende FM-Heft eine kleine Nachlese zum 300. Geburtstag Leopold Mozarts, der am 14. November 2019 – und darüber hinaus mancherorts im ganzen Kalenderjahr – begangen wurde.

Leopold Mozart sah sich selbst nicht nur als Komponist, Musiker und Musikpädagoge, sondern auch als Schriftsteller. Seine Briefe sind zum Teil in literarischem Stil geschrieben; nach der Veröffentlichung seiner berühmten Violinschule 1756 plante er offenbar, ein Buch über die große Europareise zu schreiben, die schließlich von 1763 bis 1766 dauern sollte. Diesem Zweck vor allem dienten die zahlreichen und teils von Faktenaufzählungen überbordenden Briefe an seinen Salzburger Vermieter und Freund Leopold Hagenauer. Auf jeder Station der Reise, und selbstverständlich auch schon lange vor ihrem Antritt, sammelte er akribisch und eifrig Datenmaterial schriftlicher und mündlicher Art. Neben den Briefen legte er Reisenotizen als eine Art Zettelkasten an, in denen er alle verfügbaren Namen und zugehörige Informationen zu Menschen festhielt, die er auf den Reisen kennenlernte.



Kassel u. a. / Berlin: Bärenreiter /
J. B. Metzler 2019. 280 S., geb.,
zahlr. Abb., 29.99 EUR.
ISBN 978-3-761-82086-5

Dabei ist er ein zuverlässiger, meist auch unbestechlicher Beobachter. Bei einem Symposium zum Jubiläum im September des vergangenen Jahres in Schwetzingen, das die Briefe und Reisenotizen Leopold Mozarts bezüglich ihrer Aussagen zu den südwestdeutschen Hofkapellen und Höfen überprüfte, die er auf der sogenannten „Wunderkindreise“ aufsuchte (Ludwigsburg, Bruchsal, Mannheim/Schwetzingen, Donaueschingen), konnte keine einzige falsche oder gravierend verfälschte Information in Bezug auf diese Höfe und Orte gefunden werden. Sicher – auch Leopold war nur ein Mensch, und zumindest die Auswahl und Gewichtung der Objekte seiner Berichterstattungen konnte auch einmal von der persönlichen Situation vor Ort geprägt sein: So beschwert er sich etwa nach seinem Besuch am württembergischen Hof in Ludwigsburg 1763, bei dem er es nicht schaffte, mit seinen Kindern beim Herzog vorgelassen zu werden (dieser begab sich schon kurz nach der Ankunft der Familie Mozart auf die Jagd), über die Bevorzugung der italienischen Musiker in der Hofmusik („nichts als Italiäner“). Die Überprüfung der Quellen liefert Zahlen: 27 von 62 Hofmusikern waren 1763 von italienischer Herkunft; eine Zahl immerhin, die seit Niccolò Jommellis Amtsantritt in Stuttgart (1753) von zuvor nur acht Italienern gesteigert worden war. Insofern auch dies keine unwahre Aussage; dass zur gleichen Zeit aber auch etwa in Wien ein nicht nur zahlenmäßig starker italienischer Einfluss herrschte, gerät ihm im aktuellen Frust ein wenig aus dem Blick.

Die überwiegende Zahl der Fakten zu Leopold Mozarts Leben und Werken, die im neuen Buch versammelt sind, ist nicht neu; man konnte sie auch bisher schon in der Sekundärliteratur finden, allerdings vieles davon in entlegenen, teils lokalen Quellen. Sie aus diesen zahlreichen Einzelbeiträgen zusammengetragen und nun leicht zugänglich gemacht zu haben, wäre an sich schon eine sehr verdienstvolle Leistung. Doch Silke Leopold geht weit über eine solche Fleißarbeit hinaus. Ihre moderne Aufbereitung und Interpretation des aktuellen Wissens um Leopold Mozart teilt sie scheinbar lakonisch ein in die geschickt chronologische und thematische Ordnung verknüpfenden Kapitel „Der Sohn des Buchbinders“, „Der Musiker“, „Der Komponist“, „Der Schriftsteller“, „Der Wegbereiter“, „Der Ratgeber“ und „Der Großvater“. Darin wird in ganz prägnanter, aber unaufgeregter Weise der immens weite Horizont dieses Kulturmenschen in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufgespannt und mit Leben gefüllt. Man fragt sich etwa, weshalb das große Briefkorpus, in dem eine Fülle an Daten über das zeitgenössische Leben in Europa quasi schlummert, von den Geisteswissenschaften jenseits der Musikwissenschaft noch fast gänzlich unentdeckt ist.

Die wahrscheinlich wichtigste Botschaft und Wirkung dieser neuen Biografie dürfte jedoch sein: Durch den großen Respekt, ja die Bewunderung für die vielfältige Lebensleistung, die man nach der Lektüre fast zwangsläufig für Leopold Mozart empfindet, verschwindet wie von selbst das Etikett vom „Vater seines Sohnes“, der Vater wird – endlich – zum Menschen und Künstler von eigenem Recht.

Ein umfangreicher Anhang mit detaillierter Zeittafel, Anmerkungen, Bibliografie und Register rundet das Buch ab; einzig ein Werkverzeichnis wäre zur näheren Information und zum (besseren) Kennenlernen sehr wünschenswert gewesen (die Bibliografie verweist lediglich auf das Werkverzeichnis von Cliff Eisen von 2010).

Silke Leopold gelingt das Kunststück, eine auch für Einsteiger gut verständliche, klar und farbig erzählte Biografie vorzulegen, die gleichzeitig auch für fachkundige Leser eine Fundgrube an Wissen und insbesondere an neuen Perspektiven auf eine große Figur in der europäischen Kultur des 18. Jahrhunderts offeriert.

Ein Muss für jede Musikbibliothek.

Dr. Felix Loy