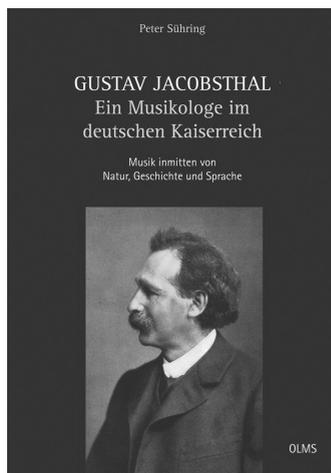


## Peter Sühring

Gustav Jacobsthal – Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biographie mit Dokumenten und Briefen.



Hildesheim: Georg Olms 2012.  
753 S., geb., 58.00 EUR  
ISBN: 978-3-487-14712-3

Mit diesem Buch hat Peter Sühring, der vielfältig ausgewiesene Jacobsthal-Experte, eine profunde Gelehrten-Biographie vorgelegt. Ihre Absicht ist es, „einen in Vergessenheit geratenen, eigensinnigen Menschen wieder kenntlich und fassbar zu machen“. Dieses „Opus magnum“ resümiert eine ausgedehnte Auseinandersetzung mit Gustav Jacobsthal, zu der nicht zuletzt die 2010 publizierte Edition *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien* gehört. Seit langem schreibt Sühring nicht nur über Jacobsthal, sondern befindet sich in einem musikologischen Dialog mit Jacobsthal. Das sind gute Voraussetzungen für eine Gesamtdarstellung, wie sie hier vorliegt.

Zunächst einige Worte zu Jacobsthals Leben und Werk, auf der Basis von Sühnings Forschungen: 1845 in Pyritz, dem heute polnischen Pyrzyce, geboren, stammt Gustav Jacobsthal aus einer pommerschen jüdischen Familie. Am Gymnasium in Stettin war Carl Loewe, der Komponist von Balladen, sein Musiklehrer. Von 1863 bis 1870 studierte er in Berlin Geschichte, Philosophie und Musik – nicht nur an der Universität, sondern auch in der Form des ergänzenden Privatunterrichts. Wichtige Persönlichkeiten im Musikleben der Stadt waren seine musikalischen Lehrer. Heinrich Bellermann und Eduard Grell, Direktor der Sing-Akademie zu Berlin, unterwies ihn in Komposition und Chorsatz; Jacobsthal geriet durch sie unter den Einfluss der Berliner Vokalschule, des „protestantischen Cäcilianismus“. Sein Blick wurde auf diese Weise in die Vergangenheit, zunächst besonders des 16. Jahrhunderts, gelenkt. Andererseits begegnete ihm in Carl Tausig, einem früh verstorbenen, glänzenden Liszt-Schüler, bei dem er das „höhere Klavierspiel“ erlernte, ein Anhänger und Förderer Richard Wagners. Jacobsthal lernte also ganz unterschiedliche ästhetische Positionen kennen, wobei er traditionalistisch geprägt blieb.

Zu den ausgedehnten musiktheoretischen und musikpraktischen Studien gesellten sich historisch-philologische hinzu. Bei Philipp Jaffé, einem hervorragenden Mediävisten, vertiefte er sich in Paläographie, Chronologie und Diplomatik. 1870 wurde er mit der Dissertation *Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts* an der Berliner Universität promoviert. Die ihm nachgesagte Ausbildung am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, einer damals führenden Einrichtung auf dem Gebiet der quellenkritischen Geschichtsforschung, „erscheint“ allerdings, so Sühring, „zweifelhaft“. Doch hielt sich Jacobsthal 1871/72 in Wien auf; hier verknüpfte er seine musikbezogenen Interessen mit den erworbenen fundierten Kenntnissen auf historischem Gebiet, indem er die in der Hofbibliothek befindlichen Handschriften studierte, die Hermann von Reichenau (1013–1054), ein Mönch mit weitem Bildungshorizont, zur Musiktheorie verfasst hatte. Mit den Ergebnissen dieser Forschun-

gen gelang es Jacobsthal, sich an der Universität Straßburg, die nach der Annexion Elsass-Lothringens durch das Deutsche Reich 1872 gegründet worden war, zu habilitieren.

Die Straßburger Universität blieb seine Wirkungsstätte. Hier lehrte er als Privatdozent Geschichte und Theorie der Musik. 1875 wurde er zum außerordentlichen und 1897 zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt. 1883/84 unternahm er eine „Grand Tour“ durch Europas Bibliotheken, die ihn nach Rom, Florenz, Bologna, Modena, Paris, London und Oxford führte. Weitgespannt sind die akademischen Kontakte, die Jacobsthal aufbaute; mit dem Germanisten Wilhelm Scherer war er befreundet. Zu Jacobsthals Schülern gehörte übrigens der – bekanntlich der Musik sehr zugewandte – Albert Schweitzer. Jacobsthals Interessen beschränkten sich nicht auf „reine Wissenschaft“; so gründete und leitete er den Akademischen Gesangverein, und gelegentlich komponierte er auch. Für einen Geschichtsforscher seiner Ausrichtung ist es nicht ganz untypisch, dass die Ambitionen offenkundig nicht in erster Linie auf abgeschlossene Darstellungen zielten; die literarischen Aspekte der Historie standen Jacobsthal, einem Pionier der *Geschichtsforschung*, eher fern.

Nach drei Jahrzehnten intensiver universitärer Tätigkeit wurde er 1905 wegen „Überanstrengung“, also aus gesundheitlichen Gründen, zur Ruhe gesetzt. Er starb 1912 im Alter von 67 Jahren. Sein Grab befindet sich auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee; bei aller deutsch-jüdischen Akkulturation, die sich an seinem Lebensweg studieren ließe, war er dem jüdischen Glauben treu geblieben.

Ein Gelehrtenleben im 19. Jahrhundert, so wird mancher denken, ist gleichförmig und unspektakulär. Doch weit gefehlt: Die Entdeckung eines ganzen Wissensraums wie der sich damals neu erschließenden mittelalterlichen Welt ist ein faszinierendes Unterfangen, und Jacobsthal gehört einer Generation an, die in der Analyse originaler Quellen Pionierarbeit leisten konnte und leistete. Das wird in Sührings Buch deutlich. Im ersten Teil bezieht er das familiäre Umfeld ein und behandelt ausführlich „de[n] jüdische[n] Aspekt“ der Familiengeschichte. Das zweite Kapitel befasst sich unter der Überschrift „Das akademische Feld“ mit den geistigen, wissenschaftlichen und künstlerischen Einflüssen, die Jacobsthal in Stettin, Berlin, Wien und Straßburg aufnahm und verarbeitete. Jacobsthals „Epistemologie und Methodik“ ist ein eigener Abschnitt gewidmet. Im dritten und vierten Hauptteil schreitet Sühning dessen „große“ und „kleine“ wissenschaftliche Themen ab: das Chroma im liturgischen Gesang, die Entstehung der Oper, Christoph Willibald Gluck, frühe Mehrstimmigkeit anhand des Codex Montpellier u. a. m. Etwas knapper werden Jakobsthals Kompositionen („Epigonales Komponieren?“) und seine – nicht ganz glücklich verlaufene – Rezeption in

der Musikwissenschaft („Irrungen und Wirrungen der Nachwelt“) in den beiden letzten Teilen thematisiert. Die Arbeit schließt mit einer Quellenedition, die ausgewählte Lebenszeugnisse, Briefe und Dokumente über Jacobsthal enthält.

Es ist erstaunlich, dass die Musikwissenschaft Leben und Werk Jacobsthals lange übergangen hat. Sühning holt das Versäumte nach. Zwar distanziert er sich vom Typus der „Heldengeschichte“; das Buch, das er geschrieben hat, wirbt aber in leisen Tönen für seinen allzu lange übersehenen Protagonisten. Dessen „Stimme“, vermutet Sühning, „könnte jenen etwas bedeuten, die keiner starken Theorie bedürfen“, spricht: die sich der Vielfalt der Phänomene in der Welt von Musik und Geschichte zu überlassen bereit sind. Damit formuliert Sühning zugleich einen Anspruch an seine eigene Arbeit, dem er vollauf gerecht wird; seine Jacobsthal-Biographie ist außerordentlich facettenreich. Jeder Musikbibliothek ist sie zu empfehlen.

Dietmar Schenk

## Manfred Wagner

Franz Liszt – ein Universalist zeigt den Weg in die Zukunft.

Dieses im Rahmen der „Wiener Vorlesungen im Rathaus“ entstandene Buch hat eine weitgreifende Wirkung auf die Liebhaber und Kenner der Musik Franz Liszts. Das Buch knüpft an eine der wichtigsten Erkenntnisse der Liszt-Forschung an, gefördert vor allem durch Serge Gut und Detlef Altenburg, nämlich an die Tatsache, dass Franz Liszt die musikalische Entwicklung des 19. Jahrhunderts wie kaum ein anderer beeinflusst und geprägt hat, was seinerzeit kaum bekannt war, da Liszt zwar als Pianist berühmt war, seine Kompositionen aber umstritten waren. Manfred Wagner gibt hier einen Gesamtüberblick über Liszts Reichweite und Dimensionen des Schaffens. Er beschreibt nicht nur das Ausmaß von Liszts pianistischer Finesse und deren Neuheiten, sondern auch seine Tätigkeit als Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Propagandist. Wagner zeigt in mehreren Abschnitten auf, in welcher Art und Weise sich das zukunftsweisende Moment in Liszts Schaffen und Denken äußert.

Zunächst erläutert der Autor den biographischen Hintergrund und die Förderung Liszts durch seinen Vater. Über „Ethische Grundlagen“ und „Die Konsequenzen der Aufklärung“ geht es dann zu Liszts wichtigsten Lehrern und deren Tradition sowie zur ersten Schrift Liszts, in der er eine ganz neue Musik fordert, eine „Menschheitsmusik“, die Theater und Kirche miteinander vereinen soll. Dann erklärt Wagner, wie Liszt sich als Pianist und Virtuose neue technische Möglichkeiten aneignete und seine Konzerte nutzte, um Komponisten seiner Zeit bekannt zu machen, wobei er eine neue Form der Transkription schuf. Als Propagandist hat Liszt vor allem Schubert, Wagner, Berlioz

*Manfred Wagner*

*Franz Liszt  
– ein Universalist zeigt  
den Weg in die Zukunft*

*Wiener Vorlesungen · Picus*

Wien: Picus Verlag 2012 (Wiener Vorlesungen. 164). 52 S., geb., 8.90 EUR  
ISBN 978-3-85452-564-6

und Schumann gefördert. Seine eigenen Kompositionen waren umstritten, gelten heute dennoch als zukunftsweisend, was der Autor anhand der Konzeption der Programmmusik erläutert sowie an den Neuerungen hinsichtlich der Harmonik, die sich vor allem im Spätwerk Liszts abzeichnen. Liszts Tätigkeit für die Kirche als gläubiger Katholik wird ebenso beschrieben wie der Umstand, dass er – durch die Geburt in Ungarn, sein Leben in Frankreich, Österreich, Deutschland, schließlich in Italien und erneut in Ungarn – ein Europäer war, dessen Wirken auf internationaler Ebene sich ebenfalls in seiner Musik widerspiegelt. Im Abschnitt „Liszts Realisierung eines komplexen Musiklebens“ erläutert Wagner die Initiierung vieler sozialer Projekte und Liszts großes Engagement bei Musikfesten. Zuletzt beschreibt er, wie Liszts Schaffen stets von zukunftssträchtigen Gedanken durchdrungen war.

Manfred Wagner hat mit einer beeindruckenden Prägnanz ein beachtenswertes Bild der unterschiedlichsten Facetten von Franz Liszt gezeichnet. Nach der Lektüre dieses Buches wird der Leser den „einzigen Pianisten“ Franz Liszt nun auch als Komponisten, der mit Konventionen bricht, als Kapellmeister, Philosoph, Schriftsteller, Freimaurer, Propagandist, Lehrer und nicht zuletzt als gütigen und warmherzigen Menschen kennen.

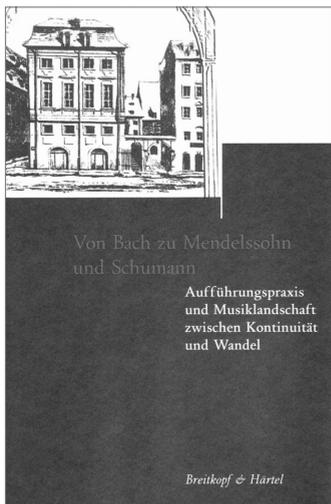
Elisabeth Pütz

**Von Bach zu  
Mendelssohn  
und Schumann.  
Aufführungspraxis  
und Musiklandschaft  
zwischen Kontinuität und  
Wandel.**

Hrsg. von Anselm  
Hartinger, Christoph Wolff  
und Peter Wollny.

Hier geht es zwar auch um die großen historischen Linien und Zusammenhänge, Kontinuitäten und Brüche (wie den von dem Historiker Osterhammel dargestellten allgemeinen kulturellen Übergang ins 19. Jahrhundert oder die von Clive Brown akribisch beschriebene Wandlung der Notation und der Aufführungspraxis während der klassisch-romantischen Periode), vor allem aber um Details dieses Transformationsprozesses und auch um das spezielle Schicksal der Werke Sebastian Bachs in diesem Zusammenhang. Die so genannte Bach-Renaissance im beginnenden 19. Jahrhundert wird hier erfreulicherweise nicht mehr auf die von Bernhard Adolf Marx propagandistisch aufgeplusterte Wiederaufführung der Bach'schen *Matthäuspassion* unter Mendelssohn durch die Sing-Akademie zu Berlin reduziert – wenn auch nur in zwei Sätzen und einer Fußnote (dazu noch in einem Beitrag, wo man es gar nicht erwartet: den von Edward Tarr über den Übergang von Natur- zu Ventiltrompeten) der vorangegangenen oder unmittelbar folgenden Bach-Aufführungen von Fasch und Zelter in Berlin, von Schelble in Frankfurt/Main und Mosewius in Breslau gedacht wird.

Der ausführliche und detailliert anhand von Primärquellen argumentierende Beitrag von Brown müsste zur Pflichtlektüre (und allein



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel  
2012. 325 S., Abb., Notenbeisp.,  
geb., 29.80 EUR  
ISBN 978-3-7651-0443-5

deswegen auch zur Pflichtanschaffung in Musikbibliotheken) erklärt werden; und zwar nicht nur für Dirigenten und Musiker unserer heutigen Standardorchester, die immer noch an der Krankheit des klangtrüben Dauervibratos leiden (man kennt Barenboims Anweisung: „Gehen Sie doch bitte schon mit Vibrato in den Ton hinein!“) und so das klassisch-romantische Kernrepertoire verhunzen. Sondern auch für Musiker aus den sich historisch-informiert gebenden Spezialensembles. Auch sie haben die vielen Wahrheiten über den Einsatz des Vibrato, des Portamento der punktierten Rhythmen, des Tempo rubato, des Arpeggio und der differenzierten Behandlung gleicher Noten noch lange nicht verinnerlicht. Man glaubt irrigerweise, zu diesen Manieren hätten wir noch eine ununterbrochene Traditionslinie. Als auskunftsfreudige Primärquellen benutzt Brown nicht nur Instrumentalschulen und zeitgenössische Konzertkritiken, sondern auch die frühesten Tonaufnahmen von älteren Musikern, die noch bei den alternden Lehrern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelernt haben. Die Kombination dieser lesbaren und hörbaren Quellen ist äußerst aufschlussreich, bietet zwar keine Garantie für eine etwaige „richtige“ Aufführung (die es nicht gibt), bietet aber triftige Anhaltspunkte für intelligente Musiker, einem authentischen Schönheitsideal der klassisch-romantischen Periode nachzueifern. Wie sich diese Ideale zu den Praktiken der vorklassischen Perioden verhalten, welche Kontinuitäten und Brüche da herrschen, wird von Brown nicht gleich ausführlich thematisiert. Nur vereinzelt nennt er noch Parallelen, z.B. zu Leopold Mozarts *Violinschule*, die nun noch eindeutig auf den barocken Spielweisen basiert, aber auch schon das missbräuchliche Vibrato kritisiert, als wäre der Spieler „von einem ständigen Fieber befallen“.

Eszter Fontana gibt nicht nur einen detaillierten Einblick in die Welt der Leipziger Klaviere und Klavierbauer zur Mendelssohn-Zeit, sondern hat auch zusammen mit zwei weiteren Autoren versucht, ein vollständiges Bild der Äußerungen Mendelssohns über die Klaviere und Klavierbauer seiner Zeit, wie es aus seinen Briefen rekonstruierbar ist, zu geben, mit ausführlichen Zitaten der einschlägigen Briefstellen, die hier aus dem noch unveröffentlichten Corpus der Briefe nach der Leipziger Ausgabe zitiert werden. Wer sich über den fragwürdigen Gebrauch des Begriffs „Bach-Trompete“, der im 19. Jahrhundert aufkam, informieren möchte, ist bei Tarr bestens aufgehoben. Zwei Phänomene im Autograph der Bach'schen Suiten für Violoncello, nämlich die erniedrigte Skordatur der a-Saite in der 5. und die fünfte Saite in der 6. Suite lassen Sören Fries die Frage diskutieren, für welche Art von Violoncello (oder Violine) diese Suiten nun komponiert worden sein könnten. Anselm Hartinger hat sich die Denkschrift des Thomaskantors und Leipziger Musik-

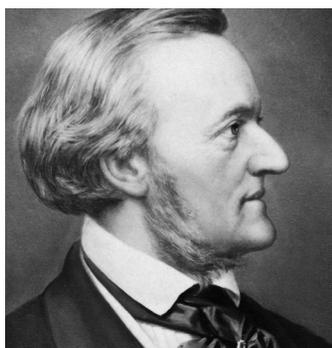
direktor Christian Theodor Weinlig von 1833 über die Dirigier- und Probenpraxis bei der damaligen Leipziger Kirchenmusik genauer angesehen, die dieser zur Rechtfertigung seiner Probenabbrüche und Nichtaufführungen bestimmter Werke beim Stadtrat einreichte. Aus ihr können viele unbekannte reale Umstände rekonstruiert werden. In Lehrpläne, Prüfungsverfahren und Konzertveranstaltungen des Leipziger Konservatoriums in der Zeit von 1843 bis 1860 gewährt Barbara Wiermann Einblick. Mirjam Gerber rekonstruiert anhand des Wochenkalenders der Pianistin Henriette Voigt die Konzertprogramme in deren Leipziger Musiksalon bis 1839 als Beispiel bürgerlicher privater Musikkultur im Vormärz. Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr Händels Oratorium *Judas Maccabäus* ausgiebige Bearbeitungen, von denen die von Martina Wohlthat beschriebene neue Instrumentierung Lindpaintners die noch am meisten musikalisch motivierte gewesen sein mag. Über die Bach-Aufführungen im Leipziger Chorverein Carl Riedels berichtet Isabella Tentler. Über unbekanntere Kantatenkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie Georg Benda in Gotha, Johann Adam Hiller in Leipzig, Johann Ernst Bach in Eisenach, Gottfried August Homilius in Dresden und deren zum Teil zyklische Anlagen informiert Uwe Wolf. Peter Wollny widmet sich Gattungs- und Stilproblemen in Mendelssohns Chorkantaten und Martin Geck verdeutlicht die Idee des Volksoratoriums, wie sie von Händel bis Schumann wirksam war und unter die wohl auch, schon wegen der noch ausdrücklicheren Absichten ihres Verfassers, der kürzlich wieder aufgeführte *Moses* von Marx unbedingt zu rechnen wäre.

Peter Sühning

**Bernd Weikl und Peter Bendixen**  
 Freispruch für Richard Wagner? Eine historische Rekonstruktion.

Fragezeichen sind dem ersten Teil der Überschrift beige gestellt. Sind sie, wie abschließend vorgeschlagen, zu tilgen? Der Rezensent widerspricht: weder Freispruch noch Schuldspruch sind angemessen. Auch ist zu fragen, worauf sich denn beides bezöge: Auf Wagners antisemitische Äußerungen, zunehmend gezeichnet von purem Verfolgungswahn, auf Bekundungen fast nationalistischer, deutschtümeler Gesinnung? Haben sie ihn, gestern wie heute (und morgen?) in Gerichtssäle gebracht, auf Anklagebänke gesetzt? Und wer hat sich dort versammelt, gegen ihn, als teils unerbittliche, teils moderatere, fast vermittelnde Ankläger, als emphatische Verteidiger oder als solche, die die Anklagen nicht ganz zurückweisen?

Auseinandersetzungen um Wagner, um sein Wirken, Denken, um seine Bekundungen, um sein Werk bieten ein Panorama ganz unterschiedlicher Deutungen, darin Frei- und Schuldsprüche, wenn überhaupt, sich die Waage halten. Und nicht nur der gereizte Ton



BERND WEIKL, PETER BENDIXEN

**Freispruch für Richard Wagner?**

*Eine historische Rekonstruktion*

Leipziger Universitätsverlag

Leipzig: Universitätsverlag und  
AVA 2012. 2., durchges. Aufl.,  
375 S., Hardcover, 24.00 EUR  
ISBN 978-3-86583-669-4

etlicher Ankläger trägt Ereignisse im Gepäck, die wir so einfach nicht loswerden: Ereignisse vor und auf der Schwelle der Shoah, ihnen zuvor Jahrhunderte der Ausgrenzung, Diffamierung, Verfolgung, oft genug Ermordung jüdischer Menschen in Europa. Lassen sich von Wagners öffentlichen, mehr noch privaten Äußerungen gegen „die Juden“, „den Juden“, über das „Jüdeln“ Verbindungslinien, gar Blutspuren bis in die Konzentrationslager auffinden oder konstruieren?

Nicht ablassende Erregtheit mancher Ankläger lässt sich durchaus verstehen, auch wenn sie gelegentlich in Rundumschläge zu münden droht. Inwieweit kann, muss, darf ihr Erregtheit, Gereiztheit der Verteidiger antworten? Von ihr sind die Erwiderungen und Plädoyers beider Autoren leider nicht frei. Vor allem nehmen sie sich, zumal in den letzten Kapiteln des Buches, einige der Ankläger allzu selektiv, allzu pauschal vor; schlimmer noch: Sie vereidigen sie auf wenige, aus Kontexten gerissene Verlautbarungen, auf eine Linie, verwandeln sie (wider Willen?) in Pappkameraden, mit denen leicht abzurechnen sei: Mit Theodor W. Adorno und Paul Lawrence Rose und Hartmut Zelinsky und Jens Malte Fischer (von Marc A. Weiner ist gar nicht erst die Rede, obgleich dessen Erkundungen über virulente antijüdische, antisemitische Topoi des Aufmerkens, der Frage bedürfen). Nein, so einfach ist es nicht. Gerade Adornos kritische Analysen bürgerlichen Lebens, Denkens, Schaffens, diesseits und jenseits vermuteter, unterstellter oder nachgewiesener Antisemitismen sind, ungeachtet mancher Unschärfen, so ohne Weiteres nicht abzuweisen, und Jens Malte Fischers Dokumentation der Schrift *Über das Judentum in der Musik*, erst recht jener Rechtfertigungsversuche, mit denen Wagner die Zweitfassung versieht, auch Fischers wohltuend sachliche Kommentare wiegen schwer. Fragezeichen gelten mithin sowohl der allzu behenden Zurückweisung der Anklagen als auch der Pauschalität etlicher Anklagen, vor allem, wenn sie auf platte Diffamierung hinauslaufen.

Braucht es nun, um Wagner freizusprechen, ein ganzes Buch? Auch wenn ungewöhnlich kompetente Autoren dafür einstehen: Der Sänger, Regisseur und promovierte Ökonom Bernd Weikl und der mit Fragen der Kunstökonomie befasste Wirtschaftswissenschaftler Peter Bendixen.

Hier ist die zweite Hälfte des Buch-Titels von Belang: Es geht um „eine historische Rekonstruktion“, genauer, um Rekonstruktionen. Nicht dass in ihnen durchweg Neues mitgeteilt wird. Wohl aber kommen auch Bekanntem Dokumente zur Hilfe, u. a. Auszüge aus Kritiken sowie die *Tannhäuser*-Parodie von Nestroy. Vor allem macht das zweite, von Bendixen geschriebene Kapitel, auf Geflechte ökonomischer, politischer, kultureller (kaum sozialer!) Bewegungen nicht nur des 19. Jahrhunderts aufmerksam, denen Wagner ausgesetzt

ist – was immer er davon wahrgenommen und begriffen haben mag. Das erste Kapitel widmet sich Wagners Anfängen, Aufbrüchen, vor allem der Genese der Festspiele; das dritte der Wagner-Pflege, hernach einigen Determinanten und Bekundungen des Antisemitismus; im vierten geht es um *Die Meistersinger von Nürnberg*, um deren prekäre Rezeption nicht erst im Nationalsozialismus. Weikl, verantwortlich für das erste, dritte, vierte Kapitel, sucht nach Auswegen. Kann da sein eigener Inszenierungsvorschlag helfen?

Wie auch immer: Weit gefächert ist das Material, bedenkenswert vieles darin, und dies nicht nur faktologisch. Es fragt sich nur, ob es dem erwünschten Plädoyer ausreichend zur Hilfe kommt. Hat Bendixen, aufbereitend all die Geflechte politischer, ökonomischer, kultureller Bewegungen, sein Terrain nicht doch auf wenig verengt, wenn er auf Wagners Anschauungen zu sprechen kommt – hat er ihm gar einen Großteil tatsächlicher Widersprüche ersparen wollen? Und hat Weikl, manch Ungereimtheiten, Ambivalenzen, vor allem jäh Positionswandlungen in Wagners Äußerungen auf der Spur, deren Eigentliches im Griff – nämlich das Gewirk unlösbarer Widersprüche, gepaart mit universeller Verdinglichung, Entfremdung, wovon u. a. in Adornos Schriften die Rede ist?

Was beide Autoren (bewundernswert ihre Sachkenntnis, größtenteils auch ihre Umsicht!) aufbereiten, hat Lücken: Sie liegen weniger im Faktischen, eher in ungewollten Barrieren ihrer Sicht. Hier wäre ihnen genauere Befassung mit Adornos radikaler Geschichts-Dialektik vonnöten, mit einigen fast analytischen Streifzügen im *Versuch über Wagner* ohnehin.

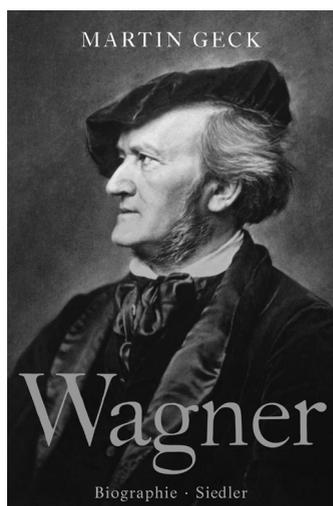
Gerd Rienäcker

## Martin Geck

### Wagner. Biographie.

Dass der Rezensent aus vorliegendem Buch vielerlei Anregungen, etliche Belehrungen empfindet, sei vorweg und nachdrücklich festgehalten. Eine Laudatio zu schreiben, ist dennoch dem Eigentlichen nicht angemessen, sondern ihm auf die Spur zu kommen, wird sich eines wohl prinzipiellen Moments vergewissern, d. h. den „Gestus“ des Bedenkens und unentwegten Fragens aufnehmen.

Ihr Gegenstand: Richard Wagner, sein Werk und der gewundene Lauf seiner Rezeption bis zum Hier und Jetzt. Den Fragen voran: Es geht um den Zusatz „Eine Biographie“, fragend, ob und wie von ihr zu reden ist. Die Antwort darauf geht ohne Vor-Verständigungen über Implikationen, Möglichkeiten und Grenzen einer Biographie nicht ab: Geht es in ihr nicht um „Leben“, gelebtes Leben, sondern um aufgeschriebenes Leben, um das Aufschreiben, und damit rückt der Schreibende und dessen Subjektivität ebenso ins Zentrum wie die Gegenstände.



München: Siedler Verlag 2012.  
416 S., zahlr. Abb., Notenbsp.,  
geb., 24.99 EUR  
ISBN 978-3-88680-927-1

Martin Geck weiß darum, und dies nicht nur, weil er etliche Biographien geschrieben hat, u. a. eine gedrängte über Richard Wagner, die 2004 im Rowohlt-Verlag erschienen ist: Von ihr möchte das vorliegende Buch sich abheben. Kein Wunder, dass die Einleitung sich mit Problemen, ja, Komplikationen, Unwägbarkeiten der Gegenstände und der darüber Schreibenden befasst. In Frage gestellt wird, was dem verfügbaren Material an vermeintlich Zuverlässigem anhaftet. Cosimas *Tagebücher* bergen ihre Komplikationen, um nicht zu sagen, Tücken in der Physiognomie der Schreibenden und ihrer potenziellen, erst recht tatsächlichen Adressaten. Wie ist es um die Sachhaltigkeit, um die Wahrheit, Wahrhaftigkeit des Aufgeschriebenen bestellt? Was wird darin offen gelegt, was verstellt? *Briefe* teilen ihren Adressaten und nachmaligen Lesern Vieles mit: Aus der Perspektive dessen der sie schrieb, versetzt mit Wünschen an ihre Adressaten, versetzt mit unterschiedlichen Modalitäten des Redens und Schweigens, durchsetzt mit Leerstellen – in alldem Bekundungen eines, der gesagt haben soll, wäre er bedächtig, so wäre er kein Künstler! Wagners eigene Biographie *Mein Leben* ist geschrieben für Ludwig II. Ihm muss sie genügen; was davon allzu sehr abweichen könnte, wird umgebogen, geglättet. Zudem mischen Tatsachen sich mit Mythen, die Wagner, gelegentlich, als solche kenntlich macht. Erst recht ist Wagners Konstatierungen über Partner, Freunde, Feinde, Gegner nicht zu trauen. Und die theoretischen Auslassungen – teils Selbstverständigung, teils Programmschrift – lassen sich höchst partiell als Hinleitungen aufnehmen, so wichtig sie sein mögen.

Was also vorliegt, taugt dem Biographen als Fund- und Fallgrube – wie also lässt sich damit umgehen? Martin Geck, seit mehr als einem Halbjahrhundert mit Quellen, also auch mit der Mühsal ihrer Aufbereitung befasst, nimmt darauf Bezug und zugleich davon Abstand: Bohrendem, nötigenfalls schmerzhaftem Fragen stehen Dialoge zur Seite. Dialoge zwischen Wagner bzw. seinem Werk und all jenen, die gestern, heute und hoffentlich auch morgen damit befasst sind. Dialoge, die also auch den Autor einbeziehen.

Was nun ist solchen Dialogen möglich, wenn an ihnen Repräsentanten wissenschaftlicher und künstlerischer Seriosität teilhaben: Unerlaubt ist der Ausflug ins allzu Romanhafte, vor allem die schlichte Identifikation mit dem Gegenstand – so erfährt Martin Gregor-Dellins an und für sich materialreiche, intelligente Wagner-Biographie Zurückweisung, wenn sie den Boden des Sachhaltigen verlässt. Unerlaubt sind – dies lässt sich in mehreren Kapiteln festhalten – nahezu alle emotiv gefärbten Pauschalurteile, die gestern, heute und morgen den Auseinandersetzungen um Wagners Deutschtum und Antisemitismus anhaften – erst recht die oft genug einschichtigen und damit fast irreführenden Zuschreibungen darin, bezogen auf

Sixtus Beckmesser, Alberich, Mime, Kundry. Für die Seriosität der mitgeteilten Fakten also stehe er, Martin Geck, durchaus ein.

Eine Biographie also? Nur teilweise, vor allem auf Wagners Werke, nur teilweise auf Wagners Leben und Verhaltensweisen bezogen. Martin Geck ordnet seinen Stoff chronologisch – beginnend mit Wagners ersten dramatischen Versuchen früher Opern, fortsetzend mit den Opern *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, einkreisend die Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* von mehreren Seiten, auch durch Werke, die Wagner vor dem dritten Akt *Siegfried* schrieb – *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*, schließlich einmündend im Bühnenweihfestspiel *Parsifal*. Solche Anordnung jedoch wird durch Vor- und Rückblicke halb zurück genommen – vor allem dadurch, dass gleich anfangs zentrale Momente der Gestaltung aufscheinen: Der Chronologie stehen Querschnitte fast zur Seite.

Da gibt es, schon in den frühen Opern, einen dramaturgischen Topos, der den späteren Werken, mit Ausnahme der *Meistersinger*, sich eingraviert: „Erlösung durch Untergang“. Da gibt es Regelwerke der Poesie, diesseits und jenseits der Sprache der Libretti, mehr und mehr bezogen auf deren Tauglichkeit für die Musik – dies wird dem Stabreim fundamental. Da gibt es Regulative der Musik, syntaktisch und darüber hinausgehend, im Pendel zwischen Anbindung an das Drama und relativer Autonomie: Regelwerke im Periodenbau und jene viel beschriebenen Gewebe der Leitmotive. Da gibt es vielfältige Beziehungen zwischen den Medien – vermeintliche und tatsächliche Verdopplungen bis ins musikalisch-szenische Detail, vor allem komplementäre Beziehungen zwischen Szene und Musik. Und da gibt es, all dies übergreifend, den Pendelschlag zwischen quasi Archetypischem und eingegrenzt Historischem, letzteres auch im Gefilde mythologischer Vorgänge: Erinnerung sei in der *Ring*-Tetralogie an die zunehmende Eingrenzung der Szenerie. Da gibt es, noch in den *Meistersingern*, die dem Lauf zum Untergang opponieren, dessen Schatten – sie machen, dass gewollt Heiteres ins unverhohlenen Tragische mündet.

Widersprüche, Brüche der Gewebe, noch der Stück-Vorgänge, Brüche denn auch im Verhältnis zwischen Intendiertem und Eingelöstem – wie denn ließen sie sich umgehen? Sie kenntlich zu machen als Male „großartigen Misslingens“ (so Adorno über Gustav Mahler, von Geck auf Wagner bezogen), ist auch im vorliegenden Buch aller Kleinlichkeit enthoben – nicht aber dem Schmerz dessen, der sie konstatiert, um solcherart seine Schwierigkeiten mit Wagner zu artikulieren.

Was der Haupttext mitteilt, erfährt zwiefachen Kommentar. Zum einen durch Einlassungen – sie werden als „Avant-Propos“ signiert und beziehen sich auf Zeitgenossen, mit denen Wagner zunehmend kollidiert (Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer), mehr noch auf Nachfahren, die an ihm, an seinen Errungenschaften und Kompl-

kationen sich abarbeiten: Allen voran auf Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Sergej Eisenstein. Sie aufzurufen, rückt jene Dialoge ins Licht, von denen Geck ausgangs seines Vorwortes spricht. Auch kommen sie den vielfachen Hinweisen im Haupttext zu Hilfe, die mehr und mehr dem Weiterleben der Werke in neueren, neuesten Inszenierungen gelten – u. a. Inszenierungen von Wieland Wagner, Heiner Müller, Peter Konwitschny, Christoph Schlingensiefel. Eine dritte Ebene: Abbildungen, die bündig, aber durchweg aufschlussreich erläutert, kommentiert werden – auch sie eine Vergegenwärtigung von Dialogen.

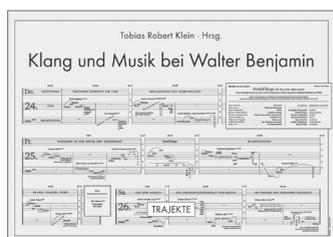
In mehreren Ebenen also wird gehandelt: Jenseits aller Verdoppelung, jenseits allzu wohlfeiler Vermittlung. Denn, so Geck, zu einem „Gesamtkunstwerk“ möchte das Dargestellte, Darstellung sich nicht vereinen, eher aufzeigen, was es an unlösbaren Widersprüchen gibt.

Fragen über Fragen – sie richten sich nun auf das vorliegende Buch: Es gibt, gäbe deren viele, was ihm schwerlich abträglich ist. Der Rezensent greift ein Problem heraus: Da ist vom Gesamtkunstwerk im Zeichen des Nationalsozialismus und Stalinismus die Rede, davon, dass es beiden Diktatoren als Maske aufgedrückt wurde – nach alledem sei es nicht zu retten. Dies bedarf der Nach-Frage – sie tut dem vorliegenden Buch jedoch keinen Abbruch.

Gerd Rienäcker

## Klang und Musik bei Walter Benjamin.

Hrsg. von Tobias Robert Klein.



München: Wilhelm Fink Verlag 2013. 225 S., s/w Abb., Notenbeisp., geb., 2 CD-Beil., 29.90 EUR  
ISBN 978-3-7705-5343-3

Dieser Sammelband könnte auch den Untertitel tragen: eine Ausschachtung. Aber man kann nicht einmal Walter Benjamin gegen seine Verehrer verteidigen, denn es gibt tatsächlich schon bei ihm selbst mitunter diesen Hang zum Apodiktischen, Enigmatischen und Verstiegene. Dennoch gibt es bei ihm wohlweislich keine ihm hier angediente Theorie der Musik, nicht einmal Andeutungen davon – einfach weil er unmusikalisch war. Gottlob möchte man sagen, denn: gar nicht auszudenken, was bei einer Musikphilosophie oder -theologie à la Benjamin herausgekommen wäre. Nun aber ist es passiert: In nachholendem Übergehorsam haben Literatur- und Musikwissenschaftler minimale Berührungen Benjamins mit Musik und entsprechende Bemerkungen seinerseits zu einer Musikphilosophie hochstilisiert, vielmehr hochgehievt. Die Peinlichkeit dieses aufgedonneten Unternehmens ist offensichtlich, wird aber in den selbstgefälligen Kreisen akademischer Hochstapler nicht bemerkt.

Manchmal wäre es ratsam, bei der Beurteilung einer wissenschaftlicher Tagung nicht so sehr danach zu fragen, was sie für die interne Selbstbefriedigung eines leerlaufenden Wissenschaftsbetriebs erbracht hat, sondern auch, wie sich die verhandelte Person vorkäme, hätte sie Gelegenheit, anwesend zu sein. Benjamin hätte sich ver-

mutlich stark verwundert bis amüsiert, teils verärgert von dem hier dokumentierten aufgebauchten Umgang mit seinen Schnipseln zur Musik abgewandt und sich gefragt, wie man aus seinen überlieferten harmlosen Mücken schwerfällige wissenschaftstheoretische Elefanten machen könne. Benjamin selbst sprach in einem Brief an Horkheimer von „musikalischen Tatbeständen, die für niemanden entlegener sein könnten als für mich“. Auch sein Freund Adorno hätte sie ihm in seinen gerade bekannt gewordenen Wagner-Fragmenten lediglich „gesellschaftlich transparent“ gemacht. Oder er spricht im Zusammenhang mit einer Erinnerung an einen gemeinsamen Besuch der Uraufführung des *Wozzeck* von Alban Berg davon, dass im Zeichen dieses Werks die Gespräche mit Adorno „auf dem mir sonst ferner gelegenen Gebiet [der Musik] die gleiche Intensität erreichten wie auf andern“ – was nicht heißen muss, dass die beiden nun über Musik gesprochen hätten, sondern dass es eher um so etwas gegangen war wie die „geschichtsphilosophische Einordnung“ von Bergs Musik, deren überwältigender Eindruck für Benjamin ein „Signal eines mir unbewussten aber bis ins einzelne nennbaren Betroffenseins“ war. Was sich zwischen Betroffenheit und Spekulation abspielte und einzeln benennbar sein müsste, um nachvollziehbar zu sein, bleibt im Dunkeln.

Vom unbewussten Betroffensein also direkt zur bewussten Überhöhung, dass in Bergs Musik „die Tradition des 19. Jahrhunderts [...] ihren eigenen Klagegesang anstimmen lässt“. Anschließend an solche metaphysischen Steilvorlagen kann man natürlich, nach der Masche postmoderner Beliebigkeit und de(kon)struktiver Willkür, assoziativ alles mit allem verbinden und ein unpräzises und anspielungsreiches Gespinnst von Theoremen entfalten, wie es der Herausgeber in seiner Einleitung tut, um die ganze Sache plausibel zu machen.

Das Elend nahm seinen ersten Anlauf als Elio Matassi Anfang des Jahrhunderts entdeckt zu haben glaubte, dass sich bei Walter Benjamin eine kohärente und ausgebildete Philosophie der Musik finden ließe, die von der Sekundärliteratur meist völlig übersehen würde, obwohl sie im Mittelpunkt der Analyse des Trauerspiels, also im theoretischen Herzen von Benjamins Werk stünde. Er wollte wissen, dass sich bei Benjamin die hohe Stellung der Musik gegenüber den bildenden Künsten, sogar in Bezug auf Poesie und Literatur, das Primat der Erlösung, der Hoffnung, der bewussten Auflösung des Scheins ausdrücke. Damit wird Benjamin etwas unterstellt, was nur bei Ernst Bloch tatsächlich zu finden ist. Was bei Matassi gemeint war, ist die einzige sich auf Musik beziehende Passage in Benjamins Trauerspielbuch, die höchstens als ein winziger Nukleus einer ausschließlich sprachgeschichtlich und keineswegs kunsttheoretisch motivierten Musiktheorie angesehen werden könnte. Diese Passage

mündet im Anschluss an ein längeres Zitat aus Johann Wilhelm Ritters *Fragmenten aus dem Nachlaß eines jungen Physikers* in eine eher vage zu nennende Aufgabenstellung an eine künftige Philosophie der Musik, die einzulösen nicht einmal Adorno gewagt hat.

Auch nach der Lektüre des Beitrags von Sigrid Weigel, der Mentorin dieses ganzen Brimboriums, hätte man gerne gewusst, welche von ihr zitierten Bemerkungen sie nun eigentlich als Benjamins „musiktheoretische Thesen“ ansehen möchte. Etwa den bloßen Verweis auf Musik als „Gefühlsausdruck“ (eines der zentralen romantischen Irrtümer über Musik) in Verbindung mit der Verwandlung von Klage in Klang, womit er lediglich den Klang der im Trauerspiel zusammenklingenden Sprachelemente meinte? Musik also mehr im Sinne eines für Benjamin undeutbaren Rests, der für ihn verrätselt blieb.

Überhaupt löst sich das eigentlich Musikalische, also eher an komponierte Musik Gemahnende, in diesen Betrachtungen gerne in etwas *Bloß-Akustisches* oder *Irgendwie-Klangliches* auf, womit natürlich einer verschwommenen Terminologie resp. der Verwandlung von Denken in terminologisches Gestammel Tür und Tor geöffnet ist. Eigentlich hätte man alle minimalen Berührungspunkte Benjamins mit Musik in einem Aufsatz, einem Lob des Unbedeutenden, darstellen und ihre Bezüge benennen können, wie es der Komponist Asmus Trautsch in seinem Beitrag auch versucht hat. Denn die ganze angerissene Wechselbeziehung heißt natürlich nicht, dass Benjamin nicht sein ganzes Leben lang von Musik und Klängen oder auch nur Geräuschen umgeben gewesen wäre (schon als Kind im Tiergarten von Blechbläserkapellen, dann im jugendbewegten Schullandheim in der Nähe von August Halm, später auch in der Oper). Es heißt auch nicht, dass Benjamins Schriften, die Musik kaum je thematisieren, nun umgekehrt für Musiker entlegen sein müssten. Ganz im Gegenteil bietet beispielsweise seine magisch-rhythmische Prosa in seinem Erinnerungs-Buch an seine Berliner Kindheit um 1900 eine Inspirationsquelle für neue Musikstücke, die in diesem Buch auch auf zwei eingelegten CDs wiedergegeben sind. „Denkmusiken“ nennen sie sich im Anschluss an Benjamins sympathische literarische Gattung von „Denkbildern“. Hier zeigt sich, dass Musiker nicht immer nur am „Katzentisch der Denkgeschichte“, wie Richard Klein so schön formuliert, zu sitzen brauchen, während umgekehrt meist nichts Gutes dabei herauskommt, wenn Denker meinen, sich an der überreich gedeckten Tafel der Musikgeschichte bedienen zu müssen.

Gute Musik weist seltener, als im wohl verstandenen theoretischen Interesse liegend angenommen wird, über sich hinaus, sondern genügt meist ganz sich selbst, außer der Komponist hätte sich selbst am „Katzentisch der Denkgeschichte“ bedient, um seiner Musik mehr Sinn und Bedeutung einzuflößen als sie von Natur aus haben kann.

Es gibt einige für sich genommen ganz interessante Beiträge, wie den von Sabine Schiller-Lerg über Ernst Schoens Vertonungen von Gedichten Christoph Friedrich Heinles, wobei die Tatsache, dass Benjamin mit beiden in verschiedenen Lebensphasen befreundet war, nicht ausreicht, um daraus ein Moment von „Musik bei Benjamin“ zu machen. Oder den von Burkhard Meischein, der der Adaptation der Klangfiguren Chladnins in Ritters Naturphilosophie, auf die wiederum Benjamin reagierte, auf den Grund geht. Auch Tobias Robert Kleins Beitrag über die hinter verschlossenen Türen erklingende ungenannte Musik in Paris, die der Flaneur in den Passagen quasi versäumt, gelingt es, jene Musik zu dechiffrieren und damit hörbar zu machen. Richard Klein klärt noch einmal darüber auf, aus welchen sich sozialer und realer Anschauung verdankenden Quellen Benjamin in der Lage war, Adornos Wagner-Entwürfe zu kritisieren, ohne dass jener ihn hätte verstehen können.

Immer schon fragte man sich, was Benjamins Thesen über die Folgen der technischen Reproduktion nun für musikalische Kunstwerke bedeuten könnten, wie beispielsweise die Reproduktionstechnik den realen Klang beeinflusste und nach ihren Idealen normierte. Denn die Zerstörung der Aura eines Musikwerks, das nur in seiner real erklingenden Aufführung in Zeit und Raum ein solches ist, liegt auf der Hand. Aber Wolfram Ettens Beitrag, der sich angeblich diesem Thema widmet, verliert sich in modischen medientheoretischen Reflexionen über Popmusik.

Der hier unternommene Versuch, aus einem annähernden Nichts wie der Musik bei Benjamin etwas Großartiges zu machen, ist gründlich misslungen, trotz oder gerade wegen der vielen Worte, die hier verloren werden und wirklich verloren sind.

Es bleibt dabei, Benjamin und die Musik, das ist, wie es in einem von Benjamin geliebten Kindervers heißt, „ein goldenes Nichtschen in einem niemalenen Büchchen“.

Peter Sühring

### Ulrich Roloff-Momin

„Andere machten Geschichte, ich machte Musik.“ Kurt Sanderling. Die Lebensgeschichte des Dirigenten in Gesprächen und Dokumenten.

Dies ist ein ganz besonderes Buch! Mit den Augen des Dirigenten Kurt Sanderling, einem der letzten bedeutenden Vertreter der deutschen Kapellmeistertradition, wird – um mit Heinrich Mann zu sprechen – „ein Zeitalter [...] besichtigt“.

Geboren 1912 im Deutschen Kaiserreich und gestorben 2011 in der Bundesrepublik Deutschland, hat Sanderling die dramatischen Einschnitte der deutschen Geschichte unmittelbar miterlebt. Aufgewachsen im Berlin der 1920er-Jahre, in der Weimarer Republik, 1933 nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten in die Sowjetunion emigriert, 1960 nach Berlin (Ost) zurückgekehrt, wird er



»Andere machten Geschichte, ich machte Musik.«

**KURT SANDERLING**

Die Lebensgeschichte des Dirigenten  
in Gesprächen und Dokumenten –  
Erfragt, zusammengestellt und  
aufgeschrieben von Ulrich Roloff-Momin

parthasverlag

Berlin: Parthas Verlag 2012.  
446 S., überarb. u. erg. Aufl.,  
46 Abb., geb., 29.80 EUR  
ISBN 978-3-86964-064-8

ab 1989 Zeuge der Wiedervereinigung Deutschlands. „Ich weise mit Vergnügen darauf hin, dass ich im Augenblick im fünften Deutschland lebe“, stellte Sanderling 1990 fest (S. 266). Eine unglaubliche Wegstrecke!

Ulrich Roloff-Momin, von 1977 bis 1991 Präsident der Hochschule der Künste Berlin und von 1991 bis 1996 Senator für Kulturelle Angelegenheiten in Berlin, hat diese Wegstrecke ab 1997 in zahllosen Gesprächen mit dem Dirigenten abgeschrieben. Dazu kommen Stimmen von Sanderlings Weggefährten (Orchestermitglieder, Kritiker, Intendanten, Familienmitglieder u. a.), ergänzt um interessante Dokumente (u. a. Erinnerungen der drei ebenfalls Musiker gewordenen Söhne an ihren Vater). Entstanden ist so eine überaus spannende „Erzählte Biografie“, die hier in einer zweiten und erweiterten Auflage vorliegt. Sie ist nicht nur für Musikinteressierte eine unschätzbare Quelle, sondern auch für Historiker, Politik- und Sozialwissenschaftler. „Es gibt kein Leben, auch [kein Leben, I. A.] des Kunstwerkes, außerhalb der Politik“ (S. 227), befindet Sanderling. Seine Lebensgeschichte bestätigt es nachdrücklich.

Roloff-Momin lotet mit seinen Fragen das Spannungsfeld zwischen Sanderlings Biografie und der Zeitgeschichte einfühlsam und geschickt aus. Sanderling wiederum verleiht ihm mit seinen Antworten hochinteressante und mitunter auch sehr bewegende Konturen. Satztechnisch herausgehobene Überschriften teilen das umfangreiche Frage-Antwort-Material entsprechend den biografischen Stationen in kurze „Kapitel“ ein. Im Anhang gibt es ein Aufführungsverzeichnis, eine Diskografie (Auswahl), das Register (es müsste überarbeitet werden: Anna und nicht Olga Achmatowa, Sollertinski und nicht Sallertinski, bei Sostschenko fehlt der Vorname Michail M. usw.) und den Nachweis für die Abbildungen.

Sanderling berichtet in seiner „Erzählten Biografie“ von der Kindheit im damals ostpreußischen Arys als einziger Sohn eines jüdischen Sägewerkverwalters und einer musischen Mutter, vom alltäglichen Antisemitismus, dem Besuch des Gymnasiums in Königsberg und dem Umzug 1928 nach Berlin. Nach dem Abitur wird er Korrepetitor an der Städtischen Oper Berlin, erlebt hier u. a. Otto Klemperer und Leo Blech; nach dem Berufsverbot 1933 arbeitet Sanderling erst im Jüdischen Kulturbund mit, ehe er, inzwischen aus Deutschland ausgebürgert, 1936 über die Tschechoslowakei in die UdSSR emigriert. In Moskau wird er Korrepetitor am Rundfunk-Sinfonieorchester. 1937 nimmt er die sowjetische Staatsbürgerschaft an und dirigiert als Gast zum ersten Mal das Staatliche Leningrader Philharmonische Orchester, dessen ständiger Dirigent er ab 1941 wird. Ab 1956 gastiert Sanderling im Ausland, siedelt 1960 nach Berlin (Ost) über und wird Chefdirigent des jungen Berliner Sinfonie-Orchesters (BSO).

Nach dem Bau der Mauer 1961 muss sich das Orchester neu formieren. Von 1964 bis 1967 übernimmt Sanderling als Chefdirigent die Dresdner Staatskapelle, zusätzlich zu seinen Aufgaben beim BSO. Erste Auslandsreisen sind der Beginn einer beeindruckenden internationalen Karriere. 1977 gibt er seine Chefposition beim BSO auf und dirigiert als Gast alle weltweit bedeutenden Orchester. Das Philharmonia Orchestra London erklärt ihn zum Ehrenmitglied. Am 18. September 2011 stirbt Sanderling in Berlin.

Besonderen Raum nimmt in den Gesprächen Sanderlings Verhältnis zu dem Chefdirigenten der Leningrader Philharmonie, Jewgenij Mrawinski, ein. Im Mittelpunkt aber steht die Beziehung zu Dmitri Schostakowitsch und zu dessen Kompositionen, für die Sanderling ein nimmermüder Wegbereiter wurde. Schostakowitsch „war für uns der Berichterstatte[r] unseres Lebens“ (S. 152), eines Lebens in „ständige[r] Angst“ (S. 143), betont Sanderling immer wieder und beschreibt nachdrücklich die Zeit des Stalinismus in der Sowjetunion.

Rückblickend stellt er dann aber fest: „Die wichtigste Zeit für meine Entwicklung als Musiker und als Dirigent war in Leningrad, aber die Zeit, an die ich mit der größten Befriedigung zurückdenke, war dann doch vielleicht die mit dem Berliner Sinfonie-Orchester“ (S. 198). Und dieses zu Beginn „mittelmäßige Orchester“, so Jürgen Buttkewitz, der Fagottist des BSO von 1961 bis 2004, hat Sanderling „zu einem Spitzenorchester gemacht“ (S. 367). Gibt es ein größeres Lob?

Ingeborg Allihn

### **Caroline Stoessinger**

Ich gebe die Hoffnung niemals auf. Hundert Jahre Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer. Aufgezeichnet von Caroline Stoessinger. Mit einem Vorwort von Václav Havel. Aus dem Amerikanischen von Ralf Pannowitsch und Christiane Wagler.

Unsere Ära wird immer ärmer an Zeitzeugen. Die 109-jährige Alice Herz-Sommer gehört zu den wenigen noch Lebenden, in deren Biografie sich die Zeitgeschichte bündelt, in deren Leben sich das ganze, an Schrecknissen so überreiche 20. Jahrhundert widerspiegelt. Diese Lebensgeschichte gilt es zu bewahren.

Die amerikanische Konzertpianistin und Kulturmanagerin Caroline Stoessinger, seit Jahren mit Alice Herz-Sommer befreundet, hat sich lange mit den Lebensstationen der Pianistin Herz-Sommer beschäftigt. Sie hat zahlreiche Gespräche mit ihr geführt und deren Inhalt auf 260 Seiten, ergänzt durch Anmerkungen und Literaturhinweise – wie es auf dem Umschlag heißt – „aufgezeichnet“. Entstanden ist so ein detailreiches Buch, gegliedert in fünfzehn Kapitel, die von einem „Vorspiel: ‚Leben ist ein Geschenk‘“ und einem „Nachspiel: Alice heute“ eingerahmt werden. Den einzelnen Kapiteln ist jeweils ein Foto von Alice Herz-Sommer vorangestellt, während die Beschreibung ihrer Lebensstationen mit Zitaten und Lebensweisheiten durchsetzt ist, gemäß dem Untertitel der Publikation *Hundert Jahre*



München: Albrecht Knaus  
Verlag 2012. 271 S., Abb., geb.,  
18.99 EUR  
ISBN 978-3-8135-0480-4

*Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer.* Einzelne ihrer Aussprüche – überschrieben mit „In Alices Worten“ – sind satztechnisch vom fortlaufenden Text abgesetzt. Sie dienen gleichsam als Motto für das entsprechende Kapitel.

Alice Herz-Sommer, diese bedeutende und in jeglicher Hinsicht außergewöhnliche Frau, hätte jedoch eine biografisch und historisch genaue, sprachlich korrekte Darstellung verdient. Leider ist nichts von dem in den *Hundert Jahre[n] Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer* mit dem Titel *Ich gebe die Hoffnung niemals auf* zu finden. Nur mühsam lassen sich die biografischen Stationen der am 26. November 1903 in Prag Geborenen verfolgen. Zusammen mit ihrem Mann Leopold Sommer und dem damals sechsjährigen Sohn Raphael (die Autorin spricht distanzlos, um wohl die Nähe zu ihrer Protagonistin zu demonstrieren, ausschließlich von „Rafi“) wird die Pianistin Alice Herz-Sommer 1943 nach Theresienstadt deportiert. Ihr Mann wird in Auschwitz ermordet; sie und ihr Sohn erleben am 8. Mai 1945 die Befreiung durch die Rote Armee. Vergeblich versuchen sie, in Prag ein „neues“ Leben zu beginnen. 1949 wandern sie nach Israel aus. Raphael Sommer, Meisterschüler bei Paul Tortelier, wird ein renommierter Cellist. Er stirbt im Jahr 2001, mit 64 Jahren. Bereits 1986 war Alice Herz-Sommer nach London gezogen, wo sie noch heute lebt.

Aufgewachsen ist sie im Prag der Habsburger Monarchie in einem gutbürgerlichen Elternhaus, in dem Franz Kafka, Max Brod und Felix Weltsch ein und aus gingen. Kafka erschien ihr wie ein großer Bruder. Hand in Hand ging das Kind Alice mit ihm spazieren, ließ sich von seinen Geschichten verzaubern und traf sich u. a. mit ihm „unter der Karlsbrücke“ (S. 24) zum gemeinsamen Schwimmen in der Moldau. Gemeint ist hier wohl das damalige Gemeindebad an der Karlsbrücke oder die nahe der Kettenbrücke gelegene „Civilschwimmschule“. Leider scheint weder von der Autorin noch von den Übersetzern sachliche Genauigkeit und exakte Übertragung ins Deutsche angestrebt worden zu sein. So wird von „zivilisierten, klassenbewussten Deutschen“ (S. 37) gesprochen, von denen man geglaubt habe, sie würden Hitler den Rücken kehren. Was heißt hier „klassenbewusst“ und auf welche Klasse bezieht sich der Terminus? Immer wieder fügt die Autorin – mitunter recht unvermittelt – Zitate in den Text ein, von Spinoza, von Max Bruch und besonders häufig von Kafka, dessen Werk dann sogar auch eine kleine Exegese erfährt (S. 31 ff.). Zudem tauchen häufig Namen auf, von denen nicht gesagt wird, welche Rolle sie im Prager Musikleben spielten – bevor die Rassengesetze galten. Da ist zum Beispiel von Konrad Wallerstein die Rede. Erwähnt wird nicht, dass er am Prager Konservatorium eine Gesangsprofessur gehabt hatte. In seinem Haus spielte Alice Herz-

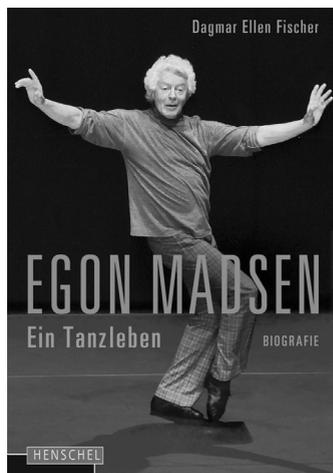
Sommer am 3. März 1940 Victor Ullmanns zweite Klaviersonate op. 19. Dass es sich hierbei um die Uraufführung gehandelt hat, wird nicht mitgeteilt. Auch dass Ullmanns vierte Klaviersonate op. 38, die Alice Herz-Sommer in Theresienstadt spielte, bereits 1941, also vor Ullmanns Deportation ebenfalls nach Theresienstadt, entstanden ist, erfährt man nicht (S. 73). Zu häufig und zu ausführlich wendet sich der Text anderen Personen zu, sodass man fragt, von wem hier eigentlich berichtet werden soll. So wird Franz Kafka immer wieder ungewöhnlich viel Platz eingeräumt. Mitunter hat man den Eindruck, der Autorin hätte ein Zettelkasten als unerschöpfliches Reservoir zur Verfügung gestanden. Doch leider war sie nur selten imstande, einen logischen Faden zwischen den einzelnen Gedanken, Lebensläufen etc. zu knüpfen. Lediglich im 15. Kapitel mit der Überschrift „Wenn man die Menschen mag, mögen sie einen auch“ ist das kurssorisch gelungen. Alle sechs hier knapp porträtierten Personen stehen Alice Herz-Sommer nahe: die Auschwitz-Überlebende Anita Lasker-Wallfisch, Alices Schwiegertochter Geneviève Teulières-Sommer, die Mitbewohnerinnen Wendy und Valerie Reuben, Edith Kraus (sie war ebenfalls nach Theresienstadt deportiert worden und reiste nach ihrer Befreiung wie Alice Herz-Sommer 1949 nach Israel aus), die Pianistin Zdenka Fantlová.

Inakzeptabel sind die politischen Statements und Verallgemeinerungen. So erfährt man z. B. (S. 164), dass „das österreichische Volk sich zu seinem [Stefan Zweigs] Feind erklärt hatte.“ Oder, im Zusammenhang mit der Jalta-Konferenz 1945 (sie wird nicht kommentiert), wo es heißt: „Die Tschechoslowakei wurde [...] ein zweites Mal verraten, als Churchill und Truman der Roten Armee von Stalin erlaubten, Prag zu befreien.“ Und in Anspielung auf die Vertreibung der Sudetendeutschen aus der Tschechoslowakei heißt es, es wurde jeder „zur Strecke [ge]bracht, der deutsche Wurzeln oder Sympathien für deutsche Kultur hatte. Sogar die Musik [...] von Bach, Beethoven und Brahms wurde missbilligt“ (S. 83).

Pauschalurteile dieser Art finden sich allerorten in diesem leider unerfreulichen Buch. Auch trifft man immer wieder auf unerträgliche Plattitüden resp. Verallgemeinerungen. So heißt es z. B. über den Zahnarzt Rudolf Kraus, „vielleicht hatte er ja – wie so viele tschechische Männer – mehr als nur eine Freundin ...“. Immerhin sei er ja ein „gestandener Mann“ gewesen. Aha! Leider hat das liebevolle Vorwort aus der Feder von Václav Havel die *Hundert Jahre Weisheit aus dem Leben der Alice Herz-Sommer* nicht in jenen Brunnen an Lebensweisheit verwandelt, der im Titel versprochen wird. Es gibt eben Bücher, die wären besser nicht geschrieben worden. Dieses gehört dazu!

Ingeborg Allihn

**Dagmar Ellen Fischer**  
Egon Madsen: Ein  
Tanzleben. Biografie.



Leipzig: Henschel 2012. 174 S.,  
70 Abb. geb., 24.90 EUR  
ISBN 978-3-89487-729-3

Wollte man die Grundkonstante im Leben des Tänzers und Choreografen Egon Madsen auf eine griffige Formel bringen, läge man mit der Übertragung des cartesianischen Denkansatzes „cogito ergo sum“ in: „Ich tanze also bin ich“ genau richtig. Denn nicht nur das Denken, auch Körpererfahrung und künstlerisch-ästhetischer Ausdruck durch Bewegung sind zutiefst menschliche Bedürfnisse. Dabei war dem Schumachersohn, der 1942 auf der dänischen Insel Fünen geboren wurde, das Künstlerische so gar nicht in die Wiege gelegt. Doch die Eltern, die ihren beiden Söhnen – Egon hat noch einen sechs Jahre älteren Bruder – ein liebevolles Zuhause ermöglichten, waren in ihrer Bodenständigkeit eben auch pragmatisch und sahen die Notwendigkeit ein, ihrem begabten Sohn in seinem ausgeprägten Bewegungsbedürfnis Entfaltungsmöglichkeiten zu schaffen. So kam der Neunjährige 1951 zur Ballettschule Thea Jolles' nach Århus. Die jüdische Künstlerin war vor den Nationalsozialisten aus Belgrad geflohen und hatte sich in Dänemark niedergelassen, wo sie sich mit dem Dänischen Kinderballett einen ausgezeichneten Ruf erwarb. Die Kosten für den Unterricht aufzubringen, fiel den Madsens nicht leicht, umso mehr muss man sie dafür bewundern, denn Egon bestand die Aufnahmeprüfung in die Ballettschule des Königlichen Dänischen Balletts nicht – vermutlich weil er viel zu zierlich und schwächling war. Sie unterstützten seine Ambitionen weiterhin, auch als sich nach dem plötzlichen Tod Thea Jolles' sämtliche Wunschträume in Luft auflösten. Der Zufall brachte dann ein Engagement beim Pantomimentheater im Kopenhagener „Tivoli“, an das sich die Aufnahme in die Kompanie des Skandinavischen Balletts anschloss. Von da ab ging es stetig aufwärts: Das Stuttgarter Ballett, auf dem Weg zur Weltklasse, suchte Nachwuchs, und Egon konnte 1961 zusammen mit Marcia Haydée unter John Cranko anfangen. Der ausgezeichnete Ruf der Stuttgarter Kompanie ist auch sein Verdienst. Die Rückschau zum 70. Geburtstag lässt viele Stationen Revue passieren, viele Rollen, unterschiedliche Wirkungsstätten, auch unterschiedliche Funktionen als Tänzer, Choreograph, Ballettmeister oder Pädagoge. Überzeugend wirkt, dass Madsen trotz künstlerischer, gesundheitlicher oder privater Rückschläge immer konsequent seinen Weg gegangen ist. Als Ballettdirektor in Frankfurt, Stockholm, Florenz oder Stuttgart konnte er mit den Pfunden wuchern, die er im Laufe seiner internationalen Karriere erworben hatte und künstlerische, pädagogische und soziale Kompetenzen einbringen. Sprühende Kreativität, verbunden mit Einfühlungsvermögen und persönlicher Integrität, machten ihn zu einem begehrten Coach, dessen Rat bis heute rund um die Welt gefragt ist. Dass er auch heute mit über siebzig noch aktiv ist, versteht sich von selbst: Sein Engagement im (und für das) Nederlands Dans Theater III für TänzerInnen ab vierzig,

das leider 2006 auslief, sensibilisierte ihn für die spezielle Thematik alternder Tänzer und wirkt bis in die Gegenwart hinein.

Dem Stuttgarter Ballett am Staatstheater und dem Theaterhaus Stuttgart ist Madsen bis heute verbunden; zuletzt war er 2012 in der Produktion einer italienischen Truppe als Tänzer-Schauspieler zu sehen.

Die Autorin der Biografie lässt keinen Zweifel an ihrer Sympathie für das Sujet. Sie ist begeisterte Anhängerin Madsens, und deshalb ist das Buch auch gleichzeitig als Hommage an einen großen Künstler zu verstehen. Ein schönes Buch, augenfreundlich gestaltet, ansprechend bebildert und angenehm zu lesen.

Claudia Niebel

## ECM. Eine kulturelle Archäologie

Hrsg. von Okwui Enwezor und Markus Müller (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Münchner Haus der Kunst vom 23.11.2012 bis 10.2.2013).



München: Prestel Verlag 2012.  
303 S., geb., zahlr. Ill., 49.95 EUR  
ISBN 978-3-7913-5284-8

Am Anfang steht die Stille. Alle ECM-Produktionen beginnen mit einigen Sekunden Schweigen oder, im Sinne von John Cage, der Abwesenheit von Musik. Ikonografische Zeichen wie diese, die einzigartige Covergestaltung in einer Ästhetik eines melancholischen Minimalismus, die überragende Klangqualität der Aufnahmen und nicht zuletzt die künstlerische Qualität der Musik in über 1200 Produktionen seit 1969 haben ECM („Edition of Contemporary Music“) zu einem der bedeutendsten Jazzlabels (und inzwischen auch Klassik-Labels), ja, die Edition selbst zum Gesamtkunstwerk werden lassen. Diese Grenzüberschreitung der Künste hat Okwui Enwezor, den künstlerischen Leiter der „documenta 11“ in Kassel und neuen Direktor des Hauses der Kunst in München, dazu veranlasst, dem Münchner Label ebendort 2012/2013 eine Ausstellung zu widmen, die Sichtbarmachung der Musik durch den „Klang im Auge“ (Zitat aus der Rezension in der *Abendzeitung München* vom 22.11.2012) zu präsentieren und die kulturelle Bedeutung von Jazz und Neuer Musik zu würdigen. In der Ausstellung wurden, neben zahlreichen Musikaufführungen in Abhörkabinen, Livekonzerten, Projektionen und Filmen, neben der Präsentation einer Wand von Masterbändern und Plattencovern, auch Fotos von Künstlern, Dokumente zur Produktionsgeschichte, aber auch neue künstlerische Installationen von Künstlern wie Stan Douglas zum Thema Klang, Raum und Musik gezeigt. Der Ausstellungskatalog verzichtet völlig auf die Beschreibung der Ausstellung und Kunstwerke; er konzentriert sich auf die Geschichte von ECM in Artikeln und auf die Abbildungen von Künstlerfotos und Plattencovern.

Das Label ECM wurde 1969 vom damaligen Jazzbassisten und Produzenten der Deutschen Grammophon Manfred Eicher gegründet, der in Zeiten eines künstlerischen Aufbruchs des Free Jazz und der improvisierten Musik den Jazzmusikern die Möglichkeit geben wollte, bei angemessener Bezahlung in künstlerischer Autonomie

und hoher Klangqualität hochwertige Aufnahmen zu veröffentlichen. Ähnliche Bestrebungen gab es auch beim Label FMP (Free Music Production) von Peter Brötzmann. Ganz ohne Businessplan, ohne finanzielle Absicherung und mit Verträgen per Handschlag gelang es Eicher, durch seine künstlerische Wertschätzung im Laufe der Zeit viele (zunächst amerikanische) Künstler an sein Label zu binden und zu Stars zu machen. So stellte sich die erste Veröffentlichung des Labels mit dem „Mal Waldron Trio“ unter dem Titel *Free at last* (den letzten Worten der berühmten Martin-Luther-King-Rede in Washington) in die Tradition der schwarzen amerikanischen Avantgarde, und auch in den 1980er-Jahren feierte die „Great Black Music“ des „Art Ensemble of Chicago“ Triumphe.

Eicher nutzte den Versand „Jazz by post“ von Manfred Scheffner als Vertriebsweg für seine Produkte und konnte mit dem Erfolg der ersten Produktionen zunächst elektroakustische und improvisierte Musik produzieren. Er lernte über Jan Garbarek den Toningenieur Jan Erik Kongshaug kennen, produzierte danach viele Aufnahmen im Rainbow Studio in Oslo und förderte so nebenbei einen Austausch zwischen amerikanischen und skandinavischen Musikern, der sich später im künstlerischen Erfolg des skandinavischen Jazz manifestierte.

Mit Keith Jarrett stellte sich ein großer finanzieller Erfolg ein, obwohl die Aufnahme und Publikation von improvisierten Solokonzerten auf dem Klavier auf 3 LP (Bremen/Lausanne) oder sogar auf 10 LP (Sun Bear Concerts in Japan) ein enormes verlegerisches Risiko war. Jarretts berühmtes *The Köln Concert* von 1975 ist bis heute das meistverkaufte Klaviersoloalbum der Plattengeschichte. Durch seine umfassende Marktpräsenz konnte Eicher im Laufe der Zeit viele wichtige Jazzmusiker wie Chick Corea, Gary Burton, Paul Bley, Codona, Pat Metheny, Charlie Haden, Meredith Monk, Charles Lloyd, John Abercrombie und zahlreiche skandinavische Musiker an sich binden.

Eicher führte 1984 mit Arvo Pärts *Tabula rasa* die Reihe *ECM New Series* ein, die sich bis heute zeitgenössischer klassischer Musik widmet und für die Entdeckung der baltischen Musik z. B. von Arvo Pärt sorgte, Aufnahmen von Musik von Steve Reich veröffentlichte und durch Interpreten wie Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Heinz Holliger, später auch Thomas Demenga, Andrés Schiff und viele andere ein neues Repertoire erschloss. Schwerpunkte waren Werke von Bartók, Kurtág, Bach, Holliger, Eleni Karaindrou, Thomas Larcher, Pärt, Schnittke, Silvestrov; legendär war die Kooperation von Jan Garbarek mit dem Hilliard-Ensemble, in der mittelalterliche Musik mit Jazzlinien auf dem Saxophon verschmolz. Ab 1997 veröffentlichte ECM in speziellen Projekten Soundtracks (Musik *und* Text) und Filme von Jean-Luc Godard in umfassenden Editionen.

Der Katalog beschreibt die Erfolgsgeschichte von ECM in einer Mischung aus Fotos von Künstlern, Konzerten, Aufnahmesessions sowie Plattencovern und Essays. Gerade die Fotos der Jazzheroen lassen das Zeitkolorit der Jazz-Szene gekonnt aufleben, z. B. in Abbildungen von Manfred Eicher, von Jan Garbarek mit Gartenschlauch und Jack DeJohnette mit Kofferradio in Oslo, von Keith Jarrett beim Tischtennispiel und Don Cherry als schwarzem Hipster. In den Essays diskutiert Okwui Enwezor die kulturelle Stellung des Labels ECM im Kontext der Entwicklungen der Kunst (besonders der schwarzen) seit den 1960er-Jahren. Markus Müller beschreibt die Rolle unabhängiger Plattenfirmen im Produktionskontext der damaligen Jazzszene. In einem Roundtable unter Beteiligung von Manfred Eicher werden verschiedene Aspekte der Entwicklung des Profils der Plattenfirma, speziell in der Frühphase, erörtert. Wolfgang Sandner spekuliert in seinem Artikel „Die Bibliothek der Klänge“ darüber, was passiert wäre, wenn Glenn Gould bei ECM veröffentlicht hätte. Diedrich Diederichsen, Obermeister des Popdiskurses, schildert seine Beziehung zu ECM über die Faszination der Produktgestaltung im Vergleich zu anderen Rocklabels, analysiert dann speziell Aufnahmen von Annette Peacock und Paul Bley und kritisiert dabei auch die Tendenz zum Sakralen in den Klassik-Produktionen, z. B. denen von Arvo Pärt, sowie den rückwärtsgewandten Künstlergeniekult von Keith Jarrett. Kodwo Eshun postuliert für die Gruppe „Codona“ eine eigenständige Stellung in Abgrenzung zum Jazz als Weltmusik und Jürg Stenzl erhellt den Ausflug Eichers in die Godard-Editionen. Am Ende gibt es eine (leider nicht neutral formulierte) Chronologie der Veröffentlichungen von ECM-Mitarbeiter Steve Lake sowie eine vollständige alphabetische Diskografie.

Dem Leser fehlt insgesamt eine Diskussion über das Verhältnis zwischen amerikanischer und europäischer Jazztradition im Label-Repertoire, über die Fokussierung der New Series auf klangorientierte, meditative Kompositionen und über den Stellenwert von ECM heute, besonders in Beziehung zum direkten Münchner Konkurrenten „ACT Music + Vision“ von Siggi Loch, der sich auf ähnlichem Terrain bewegt und die Markführerschaft im aktuellen Jazz übernommen hat. Dennoch ist der Katalog das empfehlenswerte Standardwerk zu ECM und zur Jazzgeschichte, nicht zuletzt wegen seines reduzierten Layouts in Anlehnung an das berühmte ECM-Design. Weiterführend sind Steve Lakes *Horizons touched* (London 2007) sowie zwei Bände über die Coverkunst von ECM (*Sleeves of Desire*, 1996, und *Windfall Light*, 2009) zu empfehlen. ECM selbst hat zur Ausstellung eine Edition von 6 CDs mit Aufnahmen zur Label-Geschichte (*Selected Signs III–VIII*) veröffentlicht.

Torsten Senkbeil

**Musik 2.0 – Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Beiträge zum 24. internationalen studentischen Symposium des DVSM in Detmold 2011.**

Hrsg. von Marleen Hoffmann, Joachim Iffland und Sarah Schaubberger.



München: Allitera Verlag 2012 (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. 4). 184 S., Pb., 24.00 EUR ISBN 978-3-86906-307-2

„Die musikalische Sozialisation findet in der Regel [...] weitgehend durch medial vermittelte Musik“ (S. 70) statt. Dieser Kerngedanke aus einem der interessanten Beiträge der vorliegenden Publikation kann als Leitfaden gelten, wenn man beim Lesen die Vielfältigkeit des Begriffs Medien akzeptiert und mit den Autoren sehr verschiedene Blickwinkel nachvollzieht, die musikalische Rezeption im Spannungsfeld von Musik als künstlerischer Selbstentäußerung, deren Rezeption durch ein direkt bzw. indirekt reagierendes Publikum sowie immer auch spezifischer gesellschaftlicher Bedingungen aufzufassen und ihre Entwicklung in der Musikgeschichte bis hinein in die unmittelbare Gegenwart punktuell zu hinterfragen. Weiterführende Überlegungen zur teilweise möglichen aktiven Teilnahme und Beeinflussung des musikalischen Schaffens – quasi als Interaktion in ganz unterschiedlichen Bereichen, wie z. B. beim Computerspiel (vgl. S. 133) oder bei YouTube (vgl. S. 161 ff.) – belegen u. a. den Aktualitätsbezug dieses vierten Bandes der Reihe „Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik“.

Dass aber das Unterfangen, derzeitige Trends tiefgründig zu erforschen und die Ergebnisse zeitnah zu veröffentlichen, auch zu skurrilen Verwerfungen führen kann, zeigt die nach zwei Jahren bereits völlig veränderte Situation im Gegensatz zu den Ausführungen unter dem Thema „Generation iPod. Musik als Wegbegleiter im Alltag – Eine empirische Untersuchung zur mobilen Musikrezeption“ (vgl. S. 109 ff.). Die vom Autor Andreas Heye kommentierten Beobachtungen zum MP3-Player lassen heute bereits jeden müde lächeln, der auf Bahnsteig, Schulhof oder wo auch immer die Allgegenwart von Smartphones in ihrer Multifunktionalität wahrnimmt – bei sich oder bei anderen. Dies mag nicht als Mangel verstanden werden; alle Autoren betonen auch immer die Prozesshaftigkeit der gewählten Forschungsgegenstände, und sicher ist die zeitliche Forcierung vieler Prozesse mittlerweile jedem bewusst.

Die insgesamt mit ca. 10 bis 15 Seiten recht überschaubaren, dabei sehr informativen Aufsätze können und sollen daher nicht als Kompendium zum Rahmenthema fungieren; vielmehr sind hier wissenschaftliche Beiträge auf hohem Niveau zusammengefasst, die bisherige Erkenntnisse bündeln, eigene Forschungen kommentieren und vor allem auch Ansätze und Fragestellungen für die weitere Wissenschaftsdiskussion formulieren.

Besonders hervorhebenswert scheint m. E. die Tatsache, dass bei der Sichtung der angeführten Literatur oft euphorische, wohlmeinende wie auch ablehnende oder zumindest warnende Stimmen zur Entwicklung medialer Möglichkeiten diskutiert werden, sei es, um bei den traditionellen Wiedergabemedien zu bleiben, oder in Bezug auf die Entwicklung des Phonographen (vgl. S. 61 ff.) oder des MP3-Players (vgl. S. 110 f.).

Interessant ist wohl auch die Tatsache, dass, im Gegensatz zu heutigen Meinungen, das Urheberrechtsproblem bereits seit fast einem halben Jahrtausend evident ist und durchaus versucht wurde, die Rechte der Autoren, z. B. bei Heinrich Albert, zu wahren (vgl. S. 34 ff.).

Der Band aus dem Allitera Verlag ist sorgsam editiert, in Drucksatz und Wiedergabe der Grafiken ebenso korrekt gestaltet wie bei den angeführten Quellen; er enthält ein Personenregister sowie die knappe Vorstellung aller Autorinnen und Autoren. Somit darf das Buch als Fundgrube für einen Überblick zur Rezeptionsgeschichte sowie zu neuen Erkenntnissen und weiterführenden Gedankengängen hinsichtlich medialer Aspekte zur Musik in Geschichte und Gegenwart empfohlen werden.

Hans-Peter Wolf

## Hallfrídur Ólafsdóttir und Thórarinn Már Baldursson Maximus Musikus rettet das Ballett.



Mainz: Schott 2012. 32 S.,  
überw. Ill., geb., 1 CD, 19.99 EUR  
ISBN 978-3-7975-0822-1

Die Geschichte ist schnell erzählt: Die Maus Maximus, die ihre Wohnung im Konzerthaus hat, gerät durch Zufall in eine Probe des Kinderballetts und beschließt, den Kindern in die Ballettschule zu folgen, wo sie die Proben zu einer Aufführung beobachtet. Maximus begeistert sich für die Musik von Tschaikowsky, Ravel, Glasunow und isländischen Komponisten, in die die Handlung eingebettet ist, und freut sich über die schönen Kostüme und die Eleven, die unter Anleitung der Ballett-Lehrer eifrig üben. Kurz vor der eigentlichen Aufführung verschwindet plötzlich die Kostümkiste, ohne die das Ballett nicht stattfinden kann. Maximus und die Maus Petita Pirouetta, die er im Laufe seiner Entdeckungsreisen kennenlernt, retten gemeinsam die gefährdete Aufführung, indem sie ein Seil durchnagen, an dem eine Kulisse hängt, die die Kostümkiste verdeckt. Dieses Abenteuer ist bereits das dritte, das Maximus zu bestehen hat. Zuvor war er bereits bei den Proben eines Symphonieorchesters dabei (*Maximus Musikus besucht das Orchester*, Schott 2010) und entdeckte die Musikschule (Schott 2011). Die Bücher von Hallfrídur Ólafsdóttir (Text), der Soloflötistin des Isländischen Symphonieorchesters (ISO), und ihres Kollegen, des Bratschers Thórarinn Már Baldursson (Zeichnungen), sind Teil einer groß angelegten Initiative zur Musikvermittlung, die sich an Kinder richtet und durch entsprechende Konzerte, CDs, DVDs und Familienprogramme eine wichtige potenzielle Zielgruppe erschließen möchte. In Island ist diese konzertierte Aktion bislang sowohl für das ISO als auch für die Autoren in jeder Hinsicht sehr gewinnträchtig; der internationale Erfolg stellte sich durch zahlreiche Übersetzungen der Kinderbücher ein, die in Deutschland vom Schott-Verlag vertrieben werden. Was hier als didaktischer Kniff eingesetzt wird, ist die Personifikation des Tieres: Indem es menschliche Verhaltensweisen annimmt, ermöglicht es den Kindern, die

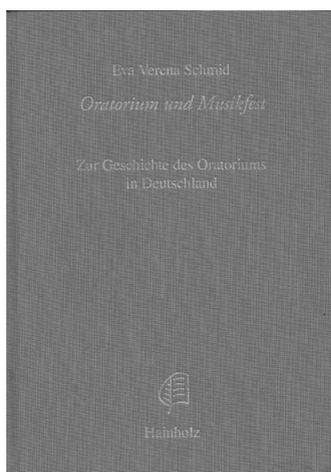
Geschichte leichter zu erfassen. Wir Erwachsenen kennen das von Micky Maus, der Häschenschule, von Kermit dem Frosch oder – um auf das Sujet einzuschwenken – vom Holzwurm der Oper. Die Literaturwissenschaft fasst das unter dem etwas sperrigen Begriff des „Anthropomorphismus“ zusammen und sieht das Verfahren durchaus kritisch, wird aber nicht umhinkommen, den Erfolg, den solche Bücher vor allem bei kleinen Kindern haben, anzuerkennen.

Das Buch ist überaus liebevoll gestaltet, einfache kindgerechte Bilder und ein nachvollziehbarer Plot machen die Geschichte für die Zielgruppe anschlussfähig. Basisinformationen zu bestimmten Tanzfiguren, dem Outfit, der Ausbildung oder der Musik auf der beiliegenden CD vervollständigen die pädagogischen Absichten des Autorenduos. Die subtileren Botschaften verbergen sich in der Geschichte selbst: Das Orchester wird von einer Dirigentin geleitet, Probenarbeit – sowohl musikalisch als auch tänzerisch – kann mitunter hart sein, Fleiß und Disziplin sind nicht unbedingt falsch, Neugier aber auch nicht. Gemeinsam lässt sich Interessantes schöner erleben und Musik und Tanz (ein Grundbedürfnis von Kindern!) sind nicht elitär, sondern machen Spaß. Man wünscht sich einfach noch viele solcher Education-Programme, damit uns Musikbibliotheken auch in Zukunft die Kunden nicht ausgehen.

Claudia Niebel

**Eva Verena Schmid**  
Oratorium und Musikfest  
– Zur Geschichte des  
Oratoriums in Deutschland  
in der ersten Hälfte des  
19. Jahrhunderts.

Die Gattung „Oratorium“ wird von Eva Verena Schmid aus einem bisher unbekanntem Blickwinkel betrachtet. Sicherlich verbindet man mit dem Begriff „Musikfest“ große Chorwerke, aber dass Oratorien speziell für die Musikfeste komponiert wurden, ist nicht unbedingt geläufig. Die zeitliche Eingrenzung der Arbeit auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ergibt sich durch das erste Musikfest, das 1810 stattfand, und die Veröffentlichung einiger ästhetischer Abhandlungen aus diesem Zeitraum. Schmid sieht die Musikfeste als eine Nachfolgeveranstaltung der Siegesfeiern nach den Befreiungskriegen an. Das gemeinsame Singen und Musizieren während der Musikfeste sollte das Gemeinschaftsgefühl festigen, und durch ein ausgefeiltes Rahmenprogramm (gemeinsame Mahlzeiten, Ausflüge oder auch Bälle) wurde das Gemeinschaftserlebnis gesteigert. Aktive Teilnehmer (jeder Art) erhielten eine Freikarte, wodurch es auch weniger gut gestellten Bevölkerungsschichten möglich war, daran teilzunehmen. Besucher dagegen zahlten Eintritt. Die Autorin spricht bewusst von dem Aufführungsforum „Musikfest“, da diese Veranstaltungen nicht an einen festen Ort gebunden waren und die Oratorien somit sowohl in der Kirche als auch auf der Bühne sowie im Konzertsaal aufgeführt wurden.



Göttingen: Hainholz 2012  
 (Hainholz Musikwissenschaft. 18). 487 S., geb.,  
 89.00 EUR  
 ISBN 978-3-86988-214-7

Die Auswertung einer bisher nicht beachteten autographen Handschrift *Entwurf zu Musikfesten* von Georg Friedrich Bischoff, dem Initiator der Musikfeste, bildet die Grundlage für das erste Kapitel. Das Manuskript aus dem Jahre 1830 wurde von Bischoff basierend auf seinen eigenen Erfahrungen verfasst und bietet eine Anleitung zur optimalen Durchführung eines Musikfestes. Weiterhin stellt Eva Verena Schmid kleinere Kompositionen und Patriotische Kantaten vor (z. B. Louis Spohrs *Das befreyte Deutschland* und Carl Maria von Webers *Kampf und Sieg*), in denen die Ereignisse der Befreiungskriege nachgezeichnet werden.

Das zweite Kapitel, das gleichzeitig das umfangreichste ist, beschäftigt sich mit einer repräsentativen Auswahl an Oratorien. Die Analyse der Werke erfolgt ausschließlich vor dem Hintergrund der Aufführung im Rahmen eines Musikfestes. Der sozialhistorische Hintergrund wird zum Ausgangspunkt der Betrachtung der Werke. Die Autorin verfolgt keinen werkimmanenten Ansatz, sondern stützt ihre Untersuchung darauf, „welche Faktoren in welchem Maße die Gestalt der Werke determinieren“ (S. 17). Für eine nähere Betrachtung hat sie insbesondere folgende Kompositionen ausgewählt: Friedrich Schneider *Das Weltgericht* (1820), Louis Spohr *Die letzten Dinge* (1826), Johann Heinrich Clasing *Belsazar* (1825), Carl Loewe *Die eherne Schlange* (1834), Bernhard Klein *Jephta* (1828) und *David* (1830), Ferdinand Ries *Der Sieg des Glaubens* (1829).

Schmid stellt einen Motivkatalog auf, den sie als Ausgangspunkt für ihre weiterzuentwickelnden Thesen nimmt. Die Darstellung starker Gegensätze, wie Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Licht und Finsternis, Wahrheit und Lüge sowie Glaube und Unglaube, wird bevorzugt behandelt. Ein Ergebnis ist die sehr ähnliche Textstruktur. Aber auch musikalisch werden dieselben Elemente (Choral, Teile aus dem Te Deum und dem Vaterunser, Chorfolge) verwendet, und sie weisen eine gewisse Stereotypie auf. Somit wird bekräftigt, dass die Oratorien nicht vor dem Hintergrund ästhetischer Prämissen geschrieben wurden, sondern dass das Musikfest eine „eigene, gattungsunabhängige formale, inhaltliche und musikalische Gestaltung“ (S. 176) der dort aufgeführten Kompositionen forderte. Georg Friedrich Händels Werke wurden von vielen Komponisten und Rezensenten als Inbegriff der Gattung deklariert und zum Vorbild genommen. Unangenehm fällt bei der Auswertung der herangezogenen Kompositionen die vielfach wiederholte Lieblingsfloskel der Autorin auf: „unerschütterliches Gottvertrauen“, das in den untersuchten Werken ausgedrückt werde. Weiterhin wären einige kurze Informationen zu den Komponisten wünschenswert. Der lediglich regional wirkende Johann Heinrich Clasing ist sicherlich nicht jedem bekannt.

Im dritten Kapitel steht die zeitgenössische ästhetische Debatte um das Oratorium im Vordergrund. Die theoretische Diskussion über die Gattung Oratorium schlug sich vor allem auch in der musikalischen Presse nieder, insbesondere die *Allgemeinen musikalische Zeitung* (Leipzig) legte einen Schwerpunkt darauf. Die Oratorien wurden allerdings ausschließlich ästhetisch betrachtet und definiert. Die Autoren fokussierten sich dabei auf die poetologischen Kriterien wie die lyrische oder dramatische Gestalt des Textes. Aber das eigentliche Anliegen der Komponisten, „die durch Vergegenwärtigung der Ereignisse erzeugte optimale Wirkung eines Werkes“ (S. 307), findet in der Diskussion keine Beachtung. Schmid versucht, Klarheit in die unterschiedlich benutzte Terminologie „episches“, „lyrisches“ und „dramatisches Oratorium“ zu bringen und arbeitet Tendenzen für jeden einzelnen Stil heraus.

Die Autorin hat zahlreiche Zeitschriftenartikel der ersten Hälfte des Jahrhunderts für ihre Arbeit herangezogen und ausgewertet. Somit umfasst das Quellen- und Literaturverzeichnis allein 60 Seiten. Leider fehlen der Arbeit jegliche Notenbeispiele. Auch wenn Eva Verena Schmid die werkimmanente Analyse zu vermeiden versucht, wäre an vielen Stellen eine Verdeutlichung der Aussage durch die Noten wünschenswert. So kann es jedem Leser nur empfohlen werden, sich die Noten zu besorgen und sie bei der Lektüre des Buches danebenzulegen (die ab S. 396 wiedergegebenen Notenbeispiele entstammen einem Zitat). Lobenswert hervorgehoben sei noch das Personenregister mit Lebensdaten.

Martina Falletta