

Martin Hecker

Neue Musik im integrativen Theorie- und Gehörbildungsunterricht. Im Spannungsfeld zwischen Gehörbildung, Analyse, Improvisation und Tonsatz.



Hamburg: Verlag Dr. Kováč
2020 (Studien zur Musikwissen-
schaft, Bd. 49). 288 S.,
Softcover, 161 s/w-Abb., 16
Farbabb., 99.80 EUR.
ISBN 978-3-339-11480-8

Was an manchen Musikhochschulen schon seit längerem selbstverständliche Praxis ist, wird an anderen immer noch geradezu ängstlich vermieden: die Integration neuer und neuester Musik in den Theorieunterricht. Das Buch von Martin Hecker will hier Möglichkeiten aufzeigen sowie Hilfestellungen bieten.

Sein Ansatz geht vom Integrativen aus; das Vernetzen verschiedener Bereiche innerhalb der pädagogischen Vermittlung von Musik ist sein zentrales Anliegen: „was man weiß, kann man spielen üben, was man spielen kann, hört man auch. Darüber gelangt man zu Verständnis und lernt zu abstrahieren.“ Für diesen Weg, der von der Analyse über die Improvisation zur Gehörbildung zur höheren Erkenntnis führt, will das Buch Materialien anbieten.

Aus praktischen Erwägungen heraus entscheidet sich der Autor dann aber doch für eine Zweiteilung des Buches; die Gehörbildung wird nach dem 1. Teil „Analyse, Improvisation, Ideenstudie“ separat in einem 2., viel kürzeren Teil behandelt.

Insgesamt spiegelt das Buch den Verlauf eines Semesters „zu Neuer Musik“ wider, wie der Autor es durchgeführt hat.

Der erste Abschnitt des 1. Teils ist der Notation gewidmet, mit Fokus auf der graphischen Notation, die den wichtigen Schritt der Befreiung vom angstbesetzten Anspruch auf genauestes Erfassen, wie er gerade auch im Gehörbildungsunterricht vorherrscht, leisten kann. Der Autor liefert viele Gedanken und Anmerkungen dazu, die (wohl bewusst) wie frei fabuliert, extemporiert und nicht systematisch sortiert daherkommen. Das funktioniert zunächst gut, weil so ein Gedankenraum entsteht, der zum eigenen Weiterdenken anregt. Auf die Dauer jedoch ist man als Leser dann doch irgendwann vom stark schwankenden sprachlichen Niveau irritiert. Störend sind auch die recht häufigen Komma- und Schreibfehler im ganzen Buch (etwas peinlich: Loup statt Loop, missura statt misura, falsch geschriebene Komponistennamen u. a.) – vielleicht ist auch dies der am freien Gedankenfluss und am Erfahrungsbericht orientierten Form geschuldet. Insgesamt hätte dem Buch ein konsequenteres Lektorat gutgetan; das hätte sich vermutlich auch auf das nicht immer ganz zufriedenstellende Layout und die Druckqualität der Notenbeispiele ausgewirkt.

Kapitel 2 widmet sich Grundbegriffen von Material und Struktur, die anhand von Ligetis *Musica ricercata* aufgezeigt werden. Auffällig ist dabei das Bemühen, immer wieder Verbindungen zur historischen Musik (Beethoven, Chopin etc.) herzustellen.

Anhand der einschlägigen Stücke von Schönberg und Webern wird im 3. Abschnitt der Formbegriff in der Miniatur thematisiert.

Auch das 4., der Tonhöhe gewidmete Kapitel geht von Schönbergs Musik aus, nun allerdings von seinen frühen zwölftönigen Werken.

Aufgezeigt wird hier vor allem der Zusammenhang zwischen Reihe und Geste, vermittelt einerseits durch Pitch-class-Analyse und dem Denken in G, U, K und UK, andererseits durch das separierte Betrachten rhythmischer Verläufe. Immer wieder werden aus den analysierten Beispielen sogenannte Ideenstudien entwickelt, mit denen man aus den gewonnenen Erkenntnissen heraus den Studierenden Aufgaben zum eigenen Entwickeln solcherart Stücke stellen könnte – die im Buch abgedruckten Beispiele aus dem Unterricht des Autors zeigen, dass das funktioniert und ein fruchtbarer Ansatz ist.

Symmetriebildungen in Weberns Klaviervariationen op. 27 stehen im Fokus des 5. Abschnitts.

Nach so viel Wiener Schule ist der Schritt zu Messiaens Welt im 6. Kapitel fast wohltuend. An der Nr. 1 aus dem *Livre d'Orgue* sowie Teilen aus dem *Quatuor pour la fin du temps* und anderen Stücken werden die rhythmischen, melodischen und harmonischen Grundlagen von Messiaens Technik aufgezeigt.

Daran schließt folgerichtig eine Betrachtung von Boulez' 1. Satz der 2. Klaviersonate an, die sowohl Messiaens wie auch Schönbergs Ansätze weiterdenkt. Weiterhin stellt der Autor Möglichkeiten vor, wie das Improvisieren mit komplexen Tonvorräten geübt werden kann: Eine Zwölftonreihe als Ganzes improvisatorisch zu überblicken, scheint unmöglich; durch die Zerlegung in Teilabschnitte (die dann wieder kombiniert werden können) kann dieses Ziel aber doch erreichbar werden.

Anhand von Edgar Varèse widmet sich das 8. Kapitel dem Thema Hörpartitur – ein bewährtes Mittel gerade bei elektronischer bzw. geräuschorientierter Musik, um deren Verlauf zu erfassen und optisch festzuhalten. Dass auch Varèse selbst beim Erstellen von Musik mit Verlaufspartituren gearbeitet hat, gibt diesem Vorgehen zusätzliches Gewicht.

Stockhausen darf wohl nicht fehlen, das 9. Kapitel ist seiner Musik gewidmet, mit Fokus auf *Gesang der Jünglinge*. Von diesem Stück wird die gesamte, fast 30 Seiten umfassende Hörpartitur des Buchautors abgedruckt, wohl als ausführliches Musterbeispiel.

Nach kürzeren Abschnitten über Werke von Scelsi und Holliger erfolgt im 12. Kapitel eine zusammenfassende Betrachtung und die Formulierung möglicher Bewertungskriterien von durch Studierende erstellten Ideenstudien.

Der Gehörbildungsteil des Buches wird mit einigen generellen Beobachtungen und Vorgehensweisen eröffnet: Hier überzeugt der Ansatz, dass das Ausgehen vom Hörerlebnis zentral ist und Vereinfachungen in der schriftlichen Darstellung hilfreich sein können, den Kern des Gehörten zu treffen, ohne sich in der Komplexität des originalen Notenbildes zu verlieren, was sich meist kontraproduktiv

auswirkt. An diese grundsätzlichen Gedanken wird eine Beispielsammlung angeschlossen, die sich mehr oder weniger an denselben Inhalten orientiert wie der erste Teil des Buches: Nach Ligetis *Musica Ricerata* folgt Schönberg (hier allerdings überwiegen Beispiele aus dem frühen, tonalen Werk), nur an wenigen Partitur-Ausschnitten wird der mögliche Umgang mit zwölftönigen Strukturen in der Gehörbildung gezeigt. Angesichts der Interessanztheit der teils nur in Fußnoten angedeuteten Ansatzpunkte (Selektivhören, Inselhören, Gerüstsatzhören) wäre es spannend gewesen, diesen mehr Raum zuzugestehen. Das Formenhören von Miniaturen nimmt starken Bezug auf die im 1. Teil gezeigte Ideenskizze. Auch das Erfassen von Rhythmen anhand von strophischen Abschnitten sowie das Sich-Nähern der Herausforderung von Musik mit nicht durchlaufendem Puls (Messiaens valeurs ajoutées) wird angedeutet und Beispiele gegeben. Der Autor betrachtet die Gehörbildung offensichtlich eher nur als „Mittel zum Zweck“, um den Einstieg in einen Stil zu bekommen – eine ausführlichere Vertiefung der angedeuteten Strategien gerade für die Gehörbildung wäre wünschenswert gewesen; die Gewichtung zwischen erstem und zweitem Teil des Buches ist meines Erachtens allzu ungleich.

Die Stärke dieses Buches erweist sich als seine gleichzeitige Schwäche: Der dokumentierte Lehrgang Neue Musik lebt ausgesprochen stark von der Persönlichkeit und den Ideen des Autors. Das ist authentisch und gleichzeitig ungeheuer anregend, weil man die Gedankenwelt und die Analyse-Ansätze Martin Heckers genau kennenlernt und so zum Weiterdenken inspiriert wird. Allerdings trägt dieser persönliche Stil nicht über die gesamte Länge des Buches – der auch durch die Art der skizzenartigen Notenbeispiele verursachte Eindruck des ‚Handgestrickten‘ verstärkt sich im Verlauf des Buches. Aber vielleicht entsteht dieser Eindruck auch nur bei der Gesamtlektüre – was ja nicht eigentlich der Zweck dieses Buches ist; es soll vielmehr eine Fundgrube, ein Nachschlagewerk sein, aus dem man sich ganz punktuell Anregungen zu einzelnen Themen und Stilen holen kann.

Diskutabel ist sicher auch die Auswahl der Beispiele – sie stammen fast ausschließlich aus dem Bereich der Neuen Musik mit großem N; die Avantgardetradition der ersten zwei Drittel des 20. Jahrhunderts ist absolut vorherrschend. Andere Strömungen dieser Zeit, neuere Konzepte, Musik der letzten 50 Jahre bleiben (mit Ausnahme des Holliger-Beispiels und einzelnen Andeutungen) Fehlanzeige. So kann dieses Buch mit verschiedenen Perspektiven gelesen und genutzt werden: Für Musiktheoretiker, die in ihrem Unterricht regelmäßig mit Beispielen aus dem 20. Jahrhundert arbeiten, ist der Neuheits-Effekt nicht sonderlich groß, man kann sich aber Anregungen holen und

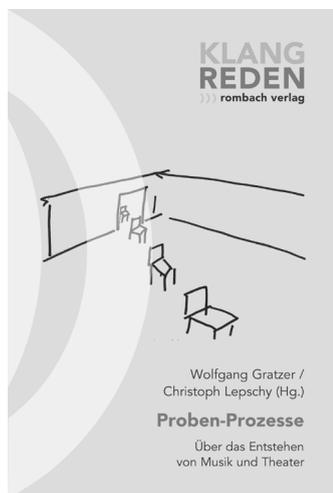
beobachten, wie der Autor diese Musik angeht und welche Strategien er für seinen Unterricht entwickelt hat. Wertvoll ist das Buch sicherlich für Lehrkräfte, die sich aufgrund der Komplexität dieser Musik bisher scheuen, sie in ihrem Unterricht zu thematisieren; entscheidend scheint dem Rezensenten hier der fächerübergreifende Ansatz sowie der Gedanke der Skizze, die den Perfektionsanspruch im Umgang mit Musik auf entspannende Weise relativiert und Möglichkeiten eröffnet, sich auch komplizierter und unvertrauter Musik spielerisch zu nähern.

In diesem Sinn ist das Buch sicherlich empfehlenswert, der Raum für weitere Publikationen dieser Art – mit breiterem stilistischen Horizont und aktuellerer Musik – bleibt aber nach wie vor groß.

Prof. Burkhard Kinzler

Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater.

Hrsg. von
Wolfgang Gratzler und
Christoph Lepschy.



Freiburg: Rombach 2019
(klang-reden, Bd. 22). 242 S.,
Pb., zahlr. Abb, 38.00 EUR.
ISBN: 978-3-7930-9919-2

Der Sammelband entstand vor dem Hintergrund eines gleichnamigen Workshops im Mai 2015 an der Universität Mozarteum Salzburg. Er enthält deshalb Gesprächstranskriptionen, ist jedoch darüber hinaus um etliche Texte erweitert worden. Thematisch kreisen die Beiträge vor allem um Probenprozesse zeitgenössischer Musik sowie im Kontext von Theateraufführungen. Die Autor*innen weisen eine enorme Bandbreite an beruflichen Hintergründen auf: Vertreten sind nicht nur Musik- und Theaterwissenschaftler*innen, sondern ebenso Musiker*innen, Komponist*innen, Regisseur*innen und Dramaturg*innen. Dadurch wird bereits deutlich, dass man sich in dieser Publikation keineswegs der Thematik nur von theoretischer Seite annähert, sondern ein starker Praxisbezug gegeben ist. Vor allem die Gesprächstranskriptionen mit ausübenden Künstler*innen halten viele erhellende und sehr persönliche Einblicke in Probenprozesse bereit. Die Veranstaltung ebenso wie dieses Buch wollen eine Lücke schließen in dem noch dürftig bestellten Feld der Aufführungs- und Probenforschung. Dass es dabei überwiegend um Probenprozesse hinsichtlich Neuer Musik geht, mag dem Umstand geschuldet sein, dass vor allem hier die Einbeziehung der Komponist*innen und eine gemeinsame Reflexion der Arbeit möglich ist.

So vielfältig wie die Autor*innen, so vielfältig auch die Themen des Bandes:

Den Auftakt bestreitet ein Gespräch zu Peter Ablingers Werk *Wachstum und Massenmord*, das nach seiner Erstaufführung 2010 bei den Donaueschinger Musiktagen kontrovers diskutiert wurde. Im Rahmen des Workshops in Salzburg kam es zweimal zur Aufführung. Diese Aufführungen sind Hintergrund des Gespräches mit dem Komponisten unter Beteiligung des Publikums. Kennzeichnend

ist die Tatsache, dass auf Anweisung des Komponisten explizit auf einen Probenprozess im Vorfeld verzichtet werden soll, um das Publikum unmittelbar in die Erstbegegnung der Musiker*innen mit dem Werk einzubeziehen. Dadurch wird gleich zu Beginn des Buches der Probenbegriff als solcher in Frage gestellt und viele als gemeinhin gegeben betrachtete Parameter in Bezug auf Probe und Aufführung hinterfragt.

Und damit ist der Boden bereitet für viele weitere, unkonventionelle Umgangsformen mit dem weiten Spannungsfeld zwischen Probe und Aufführung. Es folgen historische Annäherungen an das Thema der Probenforschung. Der Komponist Radu Malfatti berichtet von seinen Erfahrungen mit der Erarbeitung und Aufführung seiner sehr leisen Musik und bringt den Begriff der Haltung ins Spiel. Heiner Goebbels gewährt sehr persönliche Einblicke in seine Arbeit. Isabel Mundry differenziert zwischen Proben und Probieren.

Immer wieder wird auch ein bereichernder Blick über den europäischen Tellerrand hinaus gewagt: So erklärt der Komponist Hossam Mahmoud, warum er seine Musik nicht als arabisch empfindet und was er bei der Probenarbeit mit ägyptischen Musiker*innen erlebt, für die Notation oftmals eine sehr freie Bedeutung hat. Ein Blick nach China wird zu einer der wenigen unabhängigen Theatergruppen, Paper Tiger Theater Studio, geworfen. Dort begreift man Proben vor allem als „Räume des Unvorhersehbaren“.

Die Choreographin Cuqui Jerez versteht ihre Probenarbeit explizit als Performances und setzt sich mit diesem Spannungsfeld auch forschend auseinander. Der Komponist und Gitarrist Augustin Castilla-Ávila berichtet von seinen Erfahrungen mit der Erarbeitung seiner tonlosen Werke, die Musiker*innen vor ganz besondere Herausforderungen stellen. Komponist Alexander Schubert schließlich erzählt gemeinsam mit Geigerin Barbara Lüneburg von seinem Umgang mit ko-kreativen Proben- und Entstehungsprozessen. Der Praxis der Theaterprobe widmet sich der Beitrag von Dramaturgin und Intendantin Stefanie Carp. Sie beleuchtet den Prozess anhand von Beispielen namhafter Regisseure wie Frank Castorf oder Christoph Schlingensief. Wiederum sehr persönlich und kritisch setzt sich der Komponist Hakan Ulus mit seinen Probenerfahrungen auseinander und entwickelt davon ausgehend eine Vision für Idealbedingungen für Proben komplexer Musik. Abschließend befasst sich Theaterwissenschaftlerin und Performance-Künstlerin Annemarie Matzke mit der Geschichte der Theaterprobe und stellt einen Bezug zu der jeweiligen Gesellschaft her, in der sie stattfinden bzw. stattgefunden haben. Sie betrachtet dazu verschiedene Probenpraktiken am Berliner Ensemble der 1940er- und 1950er-Jahre, von Heiner Müller im

ausgehenden 20. Jahrhundert sowie eine aktuelle Arbeit des Regisseurs Laurent Chétouane. Mit diesem theoretischen Beitrag findet der Sammelband einen runden Abschluss bezüglich der Kontextualisierung von Probenpraktiken.

Durch die so unterschiedlichen Aspekte, die hier zu Sprache kommen und sowohl theoretische Reflexionen einerseits als auch praktische Erfahrungen andererseits berücksichtigen, ist den Herausgebern ein umfassendes Werk gelungen, das einen Stammplatz in der Aufführungs- und Probenforschung verdient hat. Damit ist es sowohl für Musik- und Theaterwissenschaftler*innen interessant, kann aber ebenso für Musiker*innen wertvolle Einblicke vor allem in das Denken und Handeln von Komponist*innen anbieten. Darüber hinaus kann das Buch auch für musik- und theaterinteressierte Laien eine aufschlussreiche und spannende Lektüre darstellen, die möglicherweise den eigenen Blickwinkel auf die Wahrnehmung von (Proben und) Aufführungen verändert.

Heiderose Gerberding

Jutta Eckes

Itallegro. Italienische Musik-Begriffe von A–Z. Glossar – Anekdoten – Beiseite-Gesprochenes. Illustrationen von Mehrdad Zaeri.



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
2020. 120 S., geb., 24.90 EUR.
ISBN 9783765104800

Dass Italienisch die Sprache für die (klassische) Musik ist, darf als Binsenwahrheit gelten. Unendlich ist die Zahl der Begriffe, die zur Beschreibung der Notation oder der Interpretation, zum Instrumentarium und zum Musikleben herangezogen werden. Die Reihe reicht von A wie Accelerando (beschleunigend) bis Z wie Alla Zingarese (nach Zigeunerart) – und in dieser alphabetischen Anordnung breitet Jutta Eckes auch die Fülle an Schätzen aus, die sie, einer Sprach-Archäologin nicht unähnlich, in allen Winkeln von Musikgeschichte und -gegenwart aufgespürt hat. Crescendo und Diminuendo, Intonation, Scherzo oder Impresario sind da nur die geläufigsten unter all den Begriffen, über die hinaus Hunderte weniger bekannte das Spektrum erheblich erweitern.

Die Autorin könnte für diese Aufgabe kaum prädestinierter sein: Sie ist nicht nur studierte Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin für Italienisch, sondern besitzt als Sprach-Coach und Korrepetitorin an namhaften Konservatorien auch einen unmittelbaren Zugang zu der musikalischen Materie, welcher der minutiösen Aufbereitung jeglichen Anflug trockener Aneinanderreihung von Fakten nimmt. Ganz im Gegenteil: Jutta Eckes schlägt bewusst den Bogen von der Fach- zur Alltagssprache, begnügt sich nicht allein mit wörtlichen Übersetzungen, sondern stellt auch die Parallelen (oder Unterschiede) zum Gebrauch des heutigen Italienisch vor. Wer etwa als Musiker bei dem Wort „canone“ (Betonung auf der ersten Silbe!)

nur an den Kanon denkt, wird überrascht sein, dass man in Italien damit auch die Rundfunk- und TV-Gebühr bezeichnet ...

Vieles stellt sich so naheliegend wie offensichtlich dar: Die Intervalle von „prim“ bis „ottava“ fallen ebenso darunter wie die Begriffe aus Formenlehre und Musikgattungen, zu denen „fuga“ und „motetto“ genauso zählen wie „madrigale“, „recitativo“ oder „toccata“. Weniger bekannt dagegen dürfte sein, dass der Begriff „Opera“ im Italienischen mal als „melodramma“, mal als „lirica“, aber keineswegs als „opera“ (oder höchstens als „opera lirica“) firmiert. Als Lehnwörter haben die Deutschen ihrerseits nur ihr zuerst von Schubert und Schumann geprägtes „Kunstlied“ – als „il lied“ – und Wagners „Leitmotiv“ in die romanische Sprache einschmuggeln können. Von pädagogischem Impetus geprägt ist auch Jutta Eckes' sachkundig erläuterte Auflistung dynamischer Vorzeichen, die mit „ppp“ (il più piano possibile) beginnt, sich Stufe um Stufe steigert und dann wieder bis zu „forzando“, „sforzando“ und „smorzando“ hinabsteigt – gerade Musikstudierende dürften in ihrer Praxis davon profitieren!

Viele ihrer Entdeckungen und Erläuterungen fasst Eckes in „Vetrinelle“ (kleine Vitrinen) oder „Storielle“ (kleine Geschichten) zusammen. Mal nimmt sie sich die Librettosprache vor (die bei Verdi oft kaum artifizierter ausfällt als bei Wagner), mal die traditionsbelastete Diskussion um „il tempo“ (Zeit/Tempo). Das „fagotto“ ist ebenfalls eine ausführliche „Storiella“ wert, steht der Begriff im Italienischen doch für „Bündel“ (und weist damit auf die ursprüngliche Form des Fagotts wie ein Blasebalg hin). Besonders vielschichtig ist der Exkurs zu „corno“ (Horn), das in südlichen Gefilden bekanntermaßen vor allem in erotischer Hinsicht gerne benutzt wird – „il cornuto“ (der Gehörnte) findet sich in vielfacher Variation zwischen Mozarts *Figaro* und Verdis *Falstaff* –, darüber hinaus aber auch in den Verkleinerungsformen „cornetto“ (Hörnchen) und „cornetta“ (Telefonhörer) allgemein verbreitet ist.

Gerade für den Italienliebhaber lassen sich vielerlei sprachliche Entdeckungen machen, die mit Musik nicht immer zu tun haben: Das reicht von „fermata“, gleichermaßen für „Fermate“ und „Bushaltestelle“ verwendet, bis zu „maschera“, das für „Maske“ wie für „Platzanweiserin“ steht. Auch einige „falsche Freunde“ listet Eckes auf: der „dirigente“ ist im Italienischen ein „leitender Angestellter“, vor dem Orchester dagegen pflegt der „direttore d'orchestra“ zu stehen! Und auch die „replica“ hat wenig mit Entgegnung zu tun, sondern bezeichnet die Wiederholungen von Opernvorstellungen. Sicherlich hätte man sich noch weitere Querverweise denken können: So findet sich das Wort „secco“ (in der Musik meist in Verbindung mit „recitativo“) üblicherweise eher beim „vino secco“, und auch die „battuta“ (Takt) ist öfter in der Bedeutung von „witzige Bemerkung“

zu hören. Kaum ins Gewicht fallen ein paar Flüchtigkeitsfehler: Die traditionelle Saisonöffnung der Mailänder Scala – diesmal durch eine pompös-prätentiöse Solisten-Gala ersetzt – findet nicht am 9. Dezember, sondern am 7., dem Tag des Stadtheiligen Sant'Ambrogio, statt. Und ebenso hat der „direttore d'orchestra“ das „podio“ nicht als Pult vor, sondern als Podest unter sich!

Eine willkommene Ergänzung zu dem großzügig und liebevoll gestalteten Buch bilden die Illustrationen des in Mannheim lebenden, gebürtigen Iraners Mehrdad Zaeri, die in ihrer surreal-vielfarbigen Verspieltheit gekonnt zwischen „scherzoso“ und „amabile“ changieren. Hilfreich für die Aussprache sind sicher neben den abgedruckten Regeln auch die auf der Website abrufbaren phonetischen Beispiele. Ein Satz, der besonders im Gedächtnis bleibt, ist die italienische Variante des deutschen Mottos „Eile mit Weile“, bei Eckes unter dem Stichwort „piano“ zu finden: „Chi va piano, va sano e lontano – Wer es langsam angeht, bleibt gesund und kommt weit.“ Das ist nichts anderes als Musik gewordene Sprache, wie sie so klangvoll nur das Italienische bieten kann!

Michael Horst

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Musikpublizist und kritischer Korrespondent.
Hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Regine Zeller.

Die Düsseldorfer Tagung zum 200. Todestag von Reichardt im Jahr 2014 und der aus ihr hervorgegangene, hier besprochene Tagungsband als ein „spät aber doch“ erschienenenes Buch waren und sind Resultate einer gelungenen Zusammenarbeit zwischen dem Goethe Museum Düsseldorf (das eine besondere Beziehung zur Überlieferung der Berliner Schule und Aufklärung unterhält), der Düsseldorfer Robert-Schumann-Musikhochschule und einzelner vernetzter Mitarbeiter der Musikinstitute an den Universitäten in Dortmund (dem dortigen seltenen Lehrstuhl für Musikjournalismus), Freiburg, Stuttgart und Würzburg. Dennoch dürfen die hier zusammengestellten kenntnisreichen Beiträge von Reichardt-Spezialisten nicht zu dem Trugschluss führen, dass über einen kleineren interessierten Kreis hinaus Reichardt heutzutage im öffentlichen Bewusstsein der musikalisch Gebildeten in Deutschland eine bekannte und anerkannte Größe wäre, wie es die optimistische oder euphemistische Bemerkung des Direktors des Düsseldorfer Goethe Museums, Christof Wingertzahn, in seinem Geleitwort, Reichardt sei heute „zu seiner ihm gebührenden Wertschätzung gelangt“ (S. 7), nahelegen will. Abgesehen davon, dass die musikalischen Werke des Komponisten Reichardt im heutigen Musikleben durch Abwesenheit glänzen, nicht in den zelebrierten Kanon der Großmeister gehören, sind auch besonders seine Schriften, die er als Musikpublizist, -reisender



Hannover: Wehrhahn Verlag
2020. 334 S., Abb., Notenbsp.,
geb., 29.50 EUR.
ISBN 978-3-86525-744-4

und -korrespondent hinterlassen hat und die im Brennpunkt des vorliegenden Buches stehen, heute in keiner Ausgabe im deutschen Buchhandel mehr greifbar. Sodass ein an Reichardts hier behandelten Schriften interessierter Mensch sich nur in Bibliotheken und ausschließlich in historischen Ausgaben (sofern man die vergriffenen aus DDR-Verlagen und die Anfang des 21. Jahrhunderts erschienen Bücher dazu zählen muss) mit ihnen beschäftigen könnte. Ähnlich mager sieht es mit Reichardt-Musikalien und -Einspielungen aus. Dieser Umstand wirft ein bezeichnendes Licht auf die gegenwärtige Situation, in der dieses Buch erscheint. Glücklicherweise sind die Autor*innen der hier versammelten Beiträge zitierfreudig, sodass man sich von den originalen Äußerungen Reichardts zu den hier angeschnittenen Fragen ein relativ klares Bild verschaffen kann.

Reichardts eigene Werke sind wohl Opfer des von ihm diagnostizierten „fatalen Geschwätzes über Meisterwerke“, zu denen seine Opern, vokal-instrumentalen oratorischen Werke, seine Lieder, Klavier- und Kammermusikwerke (obwohl einflussreich) einfach nicht gezählt werden. Dass an diesem Geschwätz sich der Musikschriftsteller Reichardt, der fand, „dass es uns in der Musik sehr an Schriftstellern (fehle), die die Wirkung und Ausführung musikalischer Stücke zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen“, dennoch beteiligte, weil er diese Lücke füllen wollte und meinte, dass solche Untersuchungen „dem Componisten höchst nötig zu wissen“ seien, geht aus dem ersten Beitrag des Bandes hervor, in dem sich Hansjörg Ewert mit dem von Reichardt angewandten „Zergliedern“ von Musikstücken als musikkritischem Instrument beschäftigt. Es ist gegen die Art Charles Burneys gerichtet, über Musik zu berichten, stützt sich stattdessen auf William Hogarths Art, Schönheit zu analysieren. Hier ist besonders auffällig, dass Reichardt im Gegensatz zu einem architektonisch-arithmetischen, berechnenden Verständnis eines solchen Zergliederns bei manch anderem seiner Zeitgenossen (wie zum Beispiel des Mannheimer Abbé Vogler) von mehr ästhetischen Kategorien (Deklamation, Malerei, Charakteristik) ausging, um dabei relativ schnell zu einer urteilenden (meist euphorisierten, sprachlich problematischen) Bewertung der besprochenen Werke zu gelangen. Ewert exemplifiziert diese Vorgehensweise anhand von Analysen Reichardts zu Giovanni Battista Pergolesis *Stabat mater*, Heinrich Rolles *Der Tod Abels* und Glucks *Alceste*.

So sehr man Volker Kalischs Darstellung von Reichardts Definition des Begriffs „Volkslied“ als alle Menschen erfassende Initialzündung für musikalische Geselligkeit und seiner Beschreibung dessen, wie sehr das Lied im Volkston von der Erfindung einer textbezogenen trefflichen melodischen Weise unter Vernachlässigung von Harmonik und Begleitung abhängt, akzeptieren kann, so sehr vermisst man

in seinem Beitrag eine Kritik an Reichardts recht schwammiger Auffassung von Natürlichkeit, Naturnachahmung oder Naturverbundenheit einer solchen, Geselligkeit stiftenden Melodie, denn: Was sollte die Natur enthalten oder dem Komponisten zur Verfügung stellen können, was das Finden solcher Melodien erleichterte?

Regine Zeller, Leiterin der Musikalienabteilung in der Bibliothek des Düsseldorfer Goethe Museums und Mitherausgeberin des Bandes, gelingt es, die thematischen Facetten und Bezüge der idealisch angelegten musikpädagogischen Konzeption Reichardts anschaulich und systematisch zu entfalten, anhand der acht „Stücke“ des ersten Bandes von Reichardts *Musikalischem Kunstmagazin* von 1782. Ohne Reichardts These von einer Veredelung des Menschen durch Musik anzuzweifeln, entfaltet Zeller das Schema seines Erziehungsprogramms, speziell für junge unabhängige Künstler eines neuen bürgerlichen Typus' auf den Gebieten der Kirchenmusik (als höchster aller Künste), der Theatermusik, des Lieds und der Instrumentalmusik sowie für zu errichtende Musik- und Singe-Anstalten. Sie erläutert seine Denkweise, mittels Beispielsammlungen der Merkwürdigkeiten großer Meister und gesammelter Fingerzeige „für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler“ aus der zeitgenössischen philosophischen und musiktheoretischen Literatur seine musikpädagogischen Zielsetzungen zu verfolgen.

Ob Johann Gottlieb Herders poetisch-theologische Ansichten über Musik, ihre himmlische Herkunft und ihre irdische Wahrheit, verkörpert im Geist des Volkslieds, wie auch ihre dogmenlose Spiritualität im geistlichen Lied paradigmatisch waren für Reichardt, als er daran ging, die Beiträge für den ersten Band seines *Musikalischen Kunstmagazins* zu konzipieren, dieser Frage geht Rainer Schmusch in einem die wechselhafte und brüchige Beziehung der beiden Denker sehr dezent und mit feinem Gespür für Nuancen ausleuchtenden Beitrag nach. Zwischen dem ersten Band von 1782 und dem zweiten von 1791 lag eine Entfremdung der beiden, in der die gegenseitigen Beratungen über die Konzeption einer „Allgemeinen deutschen Tonschule“ (das dürften die frühesten deutschen Konservatoriumspläne gewesen sein) unterbrochen waren. Als Resultat zurückbleibender Vorbehalte trotz einer Wiederannäherung wollte Reichardt nicht wieder ein die Musik verherrlichendes Herder-Gedicht als Motto auch seiner zweiten Aufsatzsammlung voranstellen, sondern tat so, als sei die von Herder stammende Rhapsodie *Die Tonkunst* das Werk eines Anonymus. Der Beitrag von Schmusch enthält eine minutiöse Auffächerung der thematischen Bezüge und der direkten Anlehnungen Reichardts an Herder'sche Gedankengänge im 1. Band des *Musikalischen Kunstmagazins*. Wichtig wäre noch ein Hinweis darauf, dass die entscheidenden Ideen Herders zur Kirchenmusik und zum

Vorrang des Gesangs vor der Instrumentalmusik, wie er sie in seiner Schrift *Cäcilia* von 1791 entfaltet, sich wiederum stark auf Reichardts Gedankengänge stützten.

Nach einer sehr aufmerksamen und nachdenklichen Lektüre der Schriften Reichardts zur Kirchenmusik konfrontiert die Freiburger Musikwissenschaftlerin Anne Holzmüller mit erkenntnisfördernden Einsichten über dessen mindestens mehrdeutiges, wenn nicht widersprüchliches Verhältnis zur Sakralmusik. Reichardts gleichbleibendes Ideal war das einer am mehrstimmigen, oberstimmdominanten Choral und am Volkslied orientierten, gleichrhythmischen, melodiefreudigen, aber simplen, Tonsprünge vermeidenden, Dissonanzen gut vorbereitenden und wieder auflösenden Kompositionsweise für geistliche Musik. Er setzte einerseits aufklärerisch die Kirchenmusik unter den ästhetischen Zweck der Veredelung des menschlichen Gemüts, profanierte damit das Sakrale, setzte andererseits romantisch die säkulare Musik unter ein metaphysisches Primat, nämlich selbst heilige Schauer zu produzieren und den Menschen mit dem Ewigen und Unendlichen zu verbinden. Man fragt sich nur, was mit dem situativ veredelten menschlichen Gemüt passiert, wenn der musikalische Gottesdienst, der „Aufschwung von der Erde“, vorüber ist, und wie lange dann die Veredelung nach dem Abschwung auf die Erde noch anhält. Von der bei Reichardt beginnenden Propaganda für die Vokalpolyphonie Pierluigis (Nachname!) da Palestrina hat Holzmüller etwas gewagte Vorstellungen, denn sie unterstellt ihm, er habe einen großen Fundus speziell von Palestrina-Abschriften besessen. Er besaß aber wahrscheinlich nur die von ihm in seinem *Kunstmagazin* abgedruckte eines „Gloria patri“, das er auch noch irrtümlich einer Messe Palestrinas zuordnete (worauf sich dann E. T. A. Hoffmann in seiner Palestrina-Eloge von 1814, in *Alte und neue Kirchenmusik*, beziehen wird) und zehrte ansonsten von den kursierenden Palestrina-Legenden. Sein Beispiel führte Reichardt auch zu falschen Ansichten von Palestrinas Kompositionsweise und ließ ihn Dinge an ihr verherrlichen, die gerade für Palestrinas sonstigen Stil nicht charakteristisch sind. Auf ähnlichen Gerüchten basierte noch die Palestrina-Verehrung E.T.A. Hoffmanns. Davon, dass man mehrere typische Werke Palestrinas in Berlin um 1800 herum schon gekannt oder gar aufgeführt hätte, kann gar keine Rede sein; die für solche Aufführungen allein in Frage kommende Berliner Sing-Akademie Carl Friedrich Faschs und Carl Friedrich Zelters tat es nicht, erst unter Eduard Grell um 1850 wurde aus dem Gerücht eine Musikpraxis und die Singakademie erwarb Palestrina-Schriften und begann mit deren Aufführungen.

Anhand von Zelters Beiträgen zu Reichardts Magazinen, seiner Briefe an Reichardt und seiner Äußerungen über Reichardt Goethe

gegenüber kann Volkmar Braunbehrens deutlich machen, in welchen Punkten die beiden übereinstimmten (in den bisher von der Mozart-Forschung nicht ausreichend rezipierten prinzipiellen Einwänden gegen Mozarts überfließende Musikalität und in einer unverhohlenen Skepsis gegen die reine Instrumentalmusik), dass aber Zelters Treue zu Reichardt keine vorbehaltlose sein konnte, weil sie sich an Reichardts eigenmächtigem und aufdringlichem Verhalten zu bewähren hatte. Angesichts einer solch prächtigen Komposition wie *Miltons Morgengesang* aber konnte er Reichardt seine Gefolgschaft nicht versagen.

Michael Stegemanns Betrachtungen von Reichardts Stellung zu Mozart können plausibel machen, dass Reichardts angeblich sprichwörtliche Abneigung gegen Mozart wohl eher eine Erfindung der frühen Mozartianer war, die nicht die kleinsten Einwände gegen ihr Idol dulden wollten, als dass sie einer Überprüfung anhand des Wortlauts der Reichardt'schen Artikel standhielte, von denen auch nicht alle wirklich Reichardt zuzuschreiben sind. In Wirklichkeit konnte Reichardt die Größe Mozarts nicht verkennen, was ihn aber nicht dazu bringen konnte, ihn für unfehlbar zu halten. Die Opern- und Lied-Auffassungen beider (die Mozarts war italienisch-süddeutsch und arios, die Reichardts norddeutsch und intellektuell-empfindsam geprägt) waren einfach zu verschieden, als dass Mozarts Auffassung und Praxis nicht Reichardts Widerspruch hervorrufen musste; zudem war er natürlich von Mozarts Nachruhm empfindlich getroffen und musste selbst anfangen zu „mozarten“, um beim Publikum anzukommen.

Weitere spezialisierte Beiträge befassen sich mit Reichardts Auseinandersetzung mit den Dichtungen Klopstocks (Hanna Zühlke), Cornelis Witthoefft beschreibt Reichardt als Musikrezensenten in Friedrich Nikolais Berliner Magazinen und gibt dabei ein erstes umfassendes, 20-seitiges Verzeichnis von dessen Rezensionen mitsamt Registern der Namen und Werke und der Gattungen sowie Erläuterungen zu den zentralen Themen und Kategorien dieser Kritiken und gibt ein Verzeichnis der Briefe von Reichardt an Nikolai. Des Weiteren beschäftigen sich Beiträge mit Reichardt als einem selbstdarstellerisch und didaktisch sich einmischenden Journalisten (Ingeborg von Lips), mit Reichardts Perspektive auf die Klaviermusik seiner Zeit (Arnfried Edler), mit Reichardts kompositorischer und publizistischer Spätzeit (Hartmut Schanze) und mit Reichardts Paris-Bildern (Bernd Kortländer).

Insgesamt werden hier Reichardts bürgerlich-idealistischen, neuhumanistischen Projektionen und Positionen, wie sie später auch bei Zelter und Wilhelm von Humboldt, bei Grell, Heinrich Bellermann und Gustav Jacobsthal nachklingen, einer weitgehend stichhaltigen

und detaillierten kritischen Inventur unterzogen, auf die sich weitere Diskussionen beziehen müssen. Bekanntlich wurden schon in den letzten Jahren des bürgerlichen Zeitalters vor der Gründung des deutschen Kaiserreichs die bildungsbürgerlichen Ideale der Aufklärung, der Empfindsamkeit, des Sturm und Drang, der Klassik und Romantik (sie waren alle in der Person des preußischen Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt gebündelt) endgültig einer nationalpolitisch sowie wirtschaftlich neuen, undemokratischen Großordnung geopfert. Schade ist, dass sich niemand fand, der eine Darstellung der direkt politischen Publizistik Reichardts geben wollte, wie sie sich in seiner Herausgeberschaft der Zeitschrift *Deutschland* niederschlug. Dass der Tagungsband bei den vielen personellen Bezügen in dieser intensiv debattierenden Periode der deutschen Musikpublizistik kein Register enthält, ist zu bedauern.

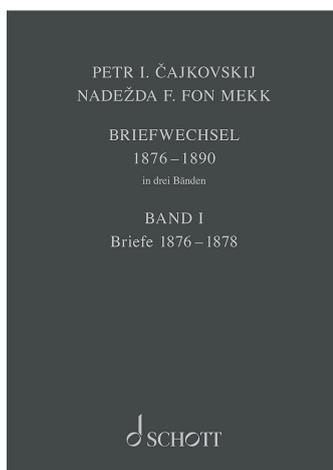
Dr. Peter Sühning

**Petr I. Čajkovskij –
Nadežda F. von Mekk.
Briefwechsel
1876 – 1890 in drei
Bänden.**

Aus dem Russischen von Louisa von Westernhagen, Irmgard Wille und Lev Vinocour. Revidiert von Thomas Kohlhase und Lev Vinocour. Herausgegeben von Thomas Kohlhase.
Bd. 1: Briefe 1876–1878.

Es ist einer der berühmtesten Briefwechsel der Musikgeschichte – und zugleich einer der mysteriösesten: einerseits Zeugnis eines wunderbaren Mäzenatentums, das den Komponisten in großzügigster Weise materiell absicherte und ihm so einen Freiraum zum Schaffen eröffnete, andererseits ein Dokument äußerster Diskretion. Zwar tauschten sich die beiden Beteiligten über lange Zeit fast täglich aus, intensiv, oft hochemotional, ja leidenschaftlich, doch ihre persönliche Begegnung wurde von vornherein ausgeschlossen, auch wenn man zeitweise in unmittelbarer Nachbarschaft wohnte. Diskretion auch nach außen: Selbst dass sie sich überhaupt kannten, sollte der Öffentlichkeit vorenthalten werden. Angesichts solcher Bedingungen und eines völlig abrupten, nicht nachvollziehbaren Endes nach 14 Jahren umgab den Briefwechsel von Anfang an eine Aura des Geheimnisvollen.

Kein Wunder also, dass er schon eine lange Publikationsgeschichte hat, in der sich auch die äußerst wechselvolle und legendenbehaftete Rezeption des Komponisten spiegelt – der Umgang mit seiner lange tabuisierten Homosexualität ebenso wie seine politische Bewertung zu Zeiten der Sowjetunion. Bereits der Bruder Modest zitiert in seiner frühen Čajkovskij-Biographie ausführlich aus dem Briefwechsel, bevor das Čajkovskij-Haus-Museum in Klin Mitte der 1930er-Jahre eine dreibändige, allerdings lückenhafte Ausgabe herausgibt. Seit 2007 erscheint erstmals eine vollständige Gesamtausgabe des Staatlichen Čajkovskij-Haus-Museums, von der bislang drei von voraussichtlich fünf Bänden vorliegen. Nicht zu reden von etlichen Auszügen, auch



Mainz: Schott Music 2020.
752 S., Hardcover, 98.00 EUR
(auch Subskription).
ISBN 978-3-7957-1847-3

in englischer oder deutscher Übersetzung. Nun also eine neue, deutsche Gesamtausgabe. Der Herausgeber Thomas Kohlhasse versteht sie als echtes *work in progress*. Basierend auf deutschen Übersetzungen von Louisa von Westernhagen und Irmgard Wille aus den 1960er- bzw. 1980er-Jahren schreibt sie sozusagen die russischen Ausgaben fort. Soll der zweite Band in Kürze folgen, wird der dritte noch auf sich warten lassen, bis man denn auch auf die ausstehenden Bände der neuen russischen Ausgabe aufbauen kann.

Kohlhasse vermittelt somit den neuesten Forschungsstand. Zudem kommentiert er die einzelnen Briefe minutiös, erläutert russische Besonderheiten oder weist auf Ungereimtheiten und Widersprüche hin. Vor allem kontrastiert er die Briefe durch weitere Dokumente, die sie in einem nicht selten beträchtlich anderen Licht erscheinen lassen. Vorbildlich auch der umfangreiche Anhang, der u. a. die Familienverhältnisse Čajkovskijs und fon Mekks erläutert oder „wichtige Personen und Institutionen der Moskauer und Petersburger Musikwelt“.

Der erste Band umfasst 281 Briefe, beginnend im Dezember 1876 mit einem kurzen Dankeschreiben von Nadežda fon Mekk für ein Arrangement, um das sie Čajkovskij gebeten hatte. Der letzte Brief datiert vom 31. Dezember 1878 (bzw. nach russischer Zeitrechnung 12. Januar 1879): Aus Clarens gratuliert Čajkovskij zum Neuen Jahr und berichtet u. a. von seiner Arbeit an seiner neuesten Oper *Orléanskaja deva*, der *Jungfrau von Orleans*. Dazwischen liegt die wohl dramatischste Zeit seines Lebens: seine Heirat mit der ehemaligen Konservatoriumsschülerin Antonina I. Miljukova, die nichts anderes ist als der Versuch, familiären bzw. gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen, und die schon nach wenigen Tagen gemeinsamen Zusammenlebens in ein völliges Desaster mündet, sein psychischer Zusammenbruch, seine Flucht aus Moskau, zuerst zu seiner Schwester, dann ins europäische Ausland, die Schweiz, Italien und Frankreich, schließlich die Aufgabe seiner Anstellung als Professor für Musiktheorie und Komposition am Moskauer Konservatorium, verbunden mit der Entscheidung, fortan als freischaffender Komponist zu leben. Ohne die finanzielle wie auch mentale Unterstützung Nadežda fon Mekks wäre dies zweifellos völlig undenkbar gewesen.

Zu den großen Vorzügen der neuen Ausgabe zählt, dass diese erstaunliche Mäzenatin endlich genauere Kontur erhält. Hochinteressant die Erinnerungen der Enkelin Galina Nikolaevna und der Tochter Sof'ja Karlovna, die dem eigentlichen Briefwechsel vorangestellt sind! Sie zeichnen das Bild einer äußerst selbständigen, disziplinierten, auch ihren Kindern gegenüber kühl-distanzierten Frau, die wesentlich daran beteiligt war, dass ihr Mann in kurzer Zeit zu einem führenden Eisenbahnmagnaten in Russland aufsteigen konnte und

einen unermesslichen Reichtum anhäufte. Als er 1876 starb, war sie 45 Jahre alt, war 18 mal schwanger gewesen und hatte 12 Kinder. Nun übernahm sie zu den Aufgaben eines großen Hauses auch weitgehend die Geschäfte, zu denen nicht allein die Eisenbahngesellschaft gehörte, sondern auch ein großes Landgut in der Ukraine oder eine Zuckerfabrik. Doch nicht genug damit: Noch im gleichen Jahr begann sie den Briefwechsel mit Čajkovskij, seitenlang, immer wieder bedauernd, dass sie sich einfach nicht kürzer fassen könne und so Čajkovskij die kostbare Zeit stehle.

Betrachtet man also die äußeren Umstände, sind größere Gegensätze kaum denkbar. Hier eine der reichsten Frauen Russlands, die auf großem Fuß lebt und mit ihrer vielköpfigen Entourage etliche Monate des Jahres im Ausland verbringt, da ein nicht mehr ganz junger Komponist, der erste Erfolge vorweisen kann und sich als Professor am Moskauer Konservatorium mit oft wenig begabten Schülerinnen und Schülern abmüht. Doch es ist nicht nur die Musik, die die beiden verbindet, sondern vor allem auch ihre seelische Disposition – ihre Kontaktscheu, ihr Einsamkeitskult, ihre häufigen depressiven Anwandlungen, ihre, wie Čajkovskij feststellt, „Misanthropie“, der freilich „keinerlei Haß und Verachtung der Menschen“ zugrundeliege (S. 11). Die ersten Briefe haben durchaus auch etwas Komisches: wie ausgerechnet diese beiden auf Distanz Bedachten in kürzester Zeit voreinander ihr innerstes Seelenleben ausbreiten. Wie sie einander gestehen, gleich genaueste Erkundigungen über den jeweils Anderen eingezogen zu haben. Und wie bald und unumwunden Čajkovskij von Mekk wegen eines Darlehens für eine Reise angeht. „Sie sind der einzige Mensch in der Welt, den um Geld zu bitten mir nicht peinlich ist. Erstens sind Sie sehr gütig und freigebig, zweitens sind Sie reich“ (S. 17). Die Themen und die Form des Briefwechsels sind bald gesetzt. Auf überflüssige, bloß der Konvention geschuldete Anreden verzichtet man, was den Erfindungsreichtum aber eher befördert. Von Mekk variiert, sich steigernd: „Mein Freund“, „mein lieber Freund“, „mein teurer Freund“, „mein teurer, unvergleichlicher Freund“ etc. (S. 444 f.). Čajkovskij widmet seine 4. Sinfonie bekanntlich „meinem besten Freunde“, nämlich Nadežda von Mekk, das russische „drug“ verwendend, das sowohl einen Mann wie eine Frau meinen kann. Als Nadežda von Mekk ihm das „Du“ vorschlägt, kann er sich freilich nicht dazu entschließen und bittet, doch beim „Sie“ bleiben zu dürfen.

Die Musik bildet wie gesagt den Auslöser des Briefwechsels. Von Mekk lässt keinen Zweifel an ihrer Begeisterung für den Komponisten, stapelt aber etwas tief, wenn sie sich als auf musikalischem Gebiet zu „unbedeutendes Geschöpf“ bezeichnet und befürchtet, sich mit ihrem „Ergötzen“ lächerlich zu machen (S. 3). Gewiss, sie ist keine

professionelle Musikerin, aber in ihrem Haus spielt die Musik eine ganz wesentliche Rolle. Zu ihrem Personal gehören selbstverständlich auch Musiker für den Unterricht der Kinder und zum gemeinsamen Musizieren, zeitweise auch der junge Claude Debussy. Sie ist eine ‚Dilettantin‘ im besten Sinne, die offenbar ganz beachtlich Klavier spielt, sich im Repertoire gut auskennt, bestens über das aktuelle Musikleben informiert ist und vor allem über ihr musikalisches Erleben reflektiert. Insofern ist sie von Anfang an nicht nur ein ‚Fan‘, dessen Elogen Čajkovskij gerne entgegennimmt, sondern eine echte Gesprächspartnerin. „Ich bin so glücklich“, schreibt er ihr anlässlich seiner Fantasie *Der Sturm*, „daß meine Musik Sie bewegt und begeistert! Niemand hat mir jemals das gesagt, was Sie mir oft über meine Musik sagen.“ (S. 442). In gewisser Weise dient ihm fon Mekk als Spiegel, der ihn zur Selbstreflexion veranlasst, dazu, sich über sein Schaffen Rechenschaft abzulegen. Bekannt sind seine ausführlichen Darlegungen zum Programm ihrer gemeinsamen, der *4. Sinfonie*. Aber auch auf Werke wie *Eugen Onegin*, das *1. Klavier-* und das *Violinkonzert* oder die *1. Orchestersuite* geht er detailliert ein. Darüber hinaus veranlasst ihn fon Mekk immer wieder zu grundsätzlichen Überlegungen: über die Inspiration und den musikalischen Schaffensprozess, über die Bedeutung der Instrumentation, die schon bei der ersten Idee mitspielt, über das Verhältnis von Text und Musik oder allgemein ästhetische Fragen. Aufschlussreich auch seine Einschätzungen zahlreicher „Kollegen“, so der Mitglieder des Mächtigen Häufleins, bei denen er fast durchgängig Handwerk vermisst, oder der gefeierten Größen Westeuropas: etwa Richard Wagner, den er für einen genuinen Symphoniker hält, der allerdings das Opfer seiner eigenen Theorien wurde, oder Brahms: für ihn ein trockener Akademiker, an dem er kaum ein gutes Haar lässt. Viel besser kommen die Franzosen weg: z. B. Léo Delibes oder Georges Bizet. Meistens stimmt ihm fon Mekk zu, doch in einem kann sie ihm nicht folgen, nämlich in seiner grenzenlosen Liebe zu Mozart, an dem sie überhaupt „gar keinen Geschmack“ finden kann (S. 290).

Was ihr im Kontakt mit Čajkovskij zentral ist, ist der geistige Austausch oder besser: das gemeinsame geistige Erleben. Dies umfasst nicht allein die Musik, sondern sämtliche Lebensbereiche: angefangen von familiären Verhältnissen über Natur, Religion, Reisen, Politik, Literatur und Kunst bis hin zur Landwirtschaft. Ausführlich diskutieren sie, wo man den Winter besser verbringt – in Russland, der Schweiz oder Italien, oder was man dem orthodoxen Ritus abgewinnt. Sie entsetzen sich über die Epidemien, die 1878 in Petersburg wüten – Typhus, Diphtherie und Pocken – und verfolgen voller Patriotismus die politischen Entwicklungen. Sie beklagen den russischen Blutzoll im Krimkrieg und das schlechte Abschneiden Russlands beim

Berliner Kongress, sie mokieren sich über die in Europa allgegenwärtigen Engländer und – mit unüberhörbar antisemitischem Unterton – über deren Premierminister Disraeli. ‚Gemeinsam‘ studieren sie Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* und betrachten nicht selten die gleichen Bilder und Skulpturen, die gleichen Theateraufführungen. In Florenz ist man sich auch physisch nahe: Nadežda fon Mekk hat dem Freund eine Unterkunft nahe dem Domizil ihrer eigenen Familie besorgt, spaziert fast täglich bei ihm vorbei und versucht, ihn zu erspähen. „Was soll ich tun?“ fragt er den Bruder Modest, „zum Fenster gehen und mich verbeugen?“ (S. 516). Spätestens in solchen Momenten wird ihm das ‚Unnormale‘ ihrer Beziehung bewusst. Auch, dass bei den meist täglichen Briefen der Stoff ausgeht. „Die Arme sieht es als ihre Pflicht an, mir täglich Briefe zu schreiben ... ich meinerseits weiß auch nicht immer, was ich schreiben soll.“ (S. 509 f.). Einige Monate zuvor hat sie die Frage gestellt, die kommen musste: „Haben Sie jemals geliebt? mir scheint nein, Sie lieben die Musik zu sehr, als daß sie eine Frau lieb gewinnen könnten“ (S. 201). Er präzisiert und weicht gleichzeitig aus: „Sie fragen, meine Freundin, ob ich die nichtplatonische Liebe kenne. Ja und nein ... Wenn man die Frage etwas anders stellt, d. h. wenn man fragt, ob ich die Fülle des Glücks empfunden habe, antworte ich: Nein, nein und nein!“ Und verweist auf seine Musik, die die „ganze unermessliche Kraft dieses Gefühls“ ausdrücke (S. 216). Die Frage seiner Homosexualität wird in den Briefen nicht berührt, allenfalls indirekt, so im Zusammenhang von Gerüchten über Vorkommnisse am Moskauer Konservatorium, die ihn beunruhigen, weil er, wie er dem gleichveranlagten Bruder Modest schreibt, nicht weiß, ob er sie auf sich beziehen müsse.

Ein durchgehendes Thema sind freilich die Folgen der unglückseligen Heirat mit Antonina I. Miljukova, die er im Briefwechsel nur „die bekannte Person“ nennt. Fon Mekk unterstützt ihn in bewundernswerter Weise: Sie finanziert nicht nur den Unterhalt seiner die Scheidung verweigernden Frau, sondern ermöglicht ihm auch, Moskau für viele Monate verlassen und auf Reisen ins Ausland gehen zu können, um wieder zu sich zu finden. Schließlich setzt sie ihm eine Art jährlicher Rente aus. Čajkovskij überschlägt sich dafür geradezu mit Dankesbezeugungen, in denen sich aber auch das ungute Bewusstsein einer allzu großen materiellen Abhängigkeit spiegelt – ein weiterer, wohl entscheidender Grund für die „gewisse ‚Unechtheit‘“ in Stil und Ton, die Thomas Kohlhase in Čajkovskijs Briefen an Nadežda fon Mekk konstatiert (S. XIV).

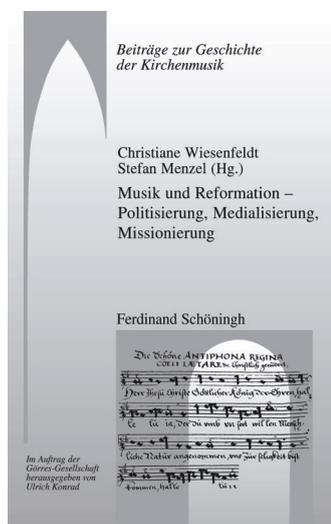
Um es kurz zu fassen: Dieser Briefwechsel ist – vor allem dank seiner vorzüglichen Kommentierung und Aufschlüsselung – neu zu entdecken und dürfte ein wichtiger Baustein für eine immer noch ausstehende kritische Čajkovskij-Biografie sein. Er ist so vieles: eine

erstrangige Quelle zu Leben und Werk des Komponisten wie zum russischen bzw. europäischen Musikleben. Er dokumentiert nicht nur eine einzigartige Freundschaft, sondern breitet vor dem Leser ein faszinierendes Zeit- und Gesellschaftspanorama aus. Nur dumm, dass selbst auf der Internetseite des Verlags nichts über ihn zu finden ist, wenn man „Tschaiowsky“ in der in Deutschland üblichen Schreibweise eingibt ...

Dr. Norbert Meurs

Musik und Reformation – Politisierung, Medialisierung, Missionierung.

Hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Stefan Menzel.



Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2019 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 23). 390 S., kart., Pb., 79.00 EUR.
ISBN 978-3-506-70259-3

Die im Auftrag der Görres-Gesellschaft von Ulrich Konrad als Band 23 (fälschlich als Band 22 gezählt) der *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* herausgegebene Publikation weckt auch nach der Luther-Dekade Interesse vor allem deshalb, weil eine Zusammenschau relevanter Beiträge zum Thema erwartet wird. Leider erfüllt sich diese Erwartung nur bedingt, da die Schriftfassungen von Referaten einer Tagungsreihe zu den kulturellen Wirkungen der Reformation im Jahr 2017 in der Lutherstadt Wittenberg sowie weitere Aufsätze, die insgesamt von den Herausgebern mit der Zielstellung ausgesucht wurden, „Exemplarisches und Grundlegendes“ (Vorwort, S. XII) aufzuzeigen, nicht immer dem o. g. Titel gerecht werden.

Natürlich ist es legitim und hilfreich, ein solch komplexes Thema mit Fachexperten auch anderer Sparten (z. B. Kunstgeschichte, Literatur, Theologie) zu diskutieren. Wenn jedoch gleich eine ganze Reihe von Beiträgen den Fokus auf das Thema „Musik und Reformation“ gar nicht oder nur marginal richten, so ist dies zumindest für den musikwissenschaftlich interessierten Rezipienten wenig nachvollziehbar. Umso mehr sollen hier die sich konkret dem Thema zuwendenden Beiträge gewürdigt werden.

So beleuchtet Ernst-Joachim Waschke *Martin Luthers Psalmenauslegung* aus religionsgeschichtlicher Sicht und bezieht dabei das Singen und Musizieren als selbstverständliche Praxis der Exegese mit ein (vgl. S. 25, 29). Birgit Lodes referiert über die *Psalmotette Nisi Dominus* sowie die darüber gebaute *Missa ... im Kontext der Psalmenauslegungen Martin Luthers* und vermittelt dabei interessante Aspekte zur Genese der beiden Werke Ludwig Senfls sowie zur zeitgenössischen Rezeption derselben. Als besonders bemerkenswertes Rezeptionsphänomen wird hierbei erwähnt: „Persönlichkeiten und Institutionen der frühen lutherischen Kirche eigneten sich Werke, die ursprünglich für den altgläubigen Anlass geschaffen worden waren, solcherart an, dass diese bereits im 16. Jahrhundert als Prototypen protestantischen Komponierens erschienen und entsprechend als künstlerische Glaubenszeugnisse inszeniert und gehört wurden“ (S. 93).

Franz Körndles Beitrag *Jesuitischer Einfluss oder Propaganda* ist als Gegenpart zu den Ausführungen von Birgit Lodes zeit- und musikgeschichtlich verstehbar. Hier, wie auch bei den Betrachtungen von Matthias Müller zur *Musik als Epitaph für den rechthgläubigen Fürsten*, werden ästhetische wie auch theologische Positionen von Vertretern der Gegenreformation reflektiert.

Boris Voigt steuert mit *Die Gemeinde in den aufführungspraktischen Konzeptionen von Michael Praetorius und in der Praetorius-Rezeption im Nationalsozialismus* wichtige Informationen zu Intentionen des Komponisten bezüglich der auch durch die Landesfürsten zu befördernden Kirchenmusik als gemeindliche Musizierpraxis sowie deren Umdeutung selbst durch renommierte Musikwissenschaftler mit Neigung zur nationalsozialistischen Ideologie bei.

Ebenso direkt dem Thema zugewandt diskutiert Klaus Pietschmann die Rolle von *Messen und Motetten als Propagandamedien in der Reformationszeit* und gelangt zu der Erkenntnis, dass für die „systematische Verbreitung von pro- und antirömischen Gedankengut ... das bereits länger etablierte Potential der liturgischen Vokalpolyphonie, Konzepte und Ideen in subtiler Verschlüsselung zu transportieren, auch im reformatorischen Kontext die Möglichkeit, kontroverse Positionen in strittigen Fragen anzudeuten“ (S. 199), genutzt wurde.

Inga Mai Groote arbeitet in ihrem Beitrag *Musikalische Katechismen und „kunstreiche Componisten“ für Schule und Haus* grundlegende Aspekte des vielfältigen Repertoires heraus, das zum „abrufbaren Bildungsgut – analog zu Literaturkenntnissen – bei den Absolventen einer entsprechenden Erziehung geworden [sei] ... In privaten und geselligen Kontexten findet es dann mit dem weltlichen Lied- und Tanzrepertoire zusammen“ (S. 219).

Stefan Menzel geht in seinen Betrachtungen zu *St. Joachimsthal, ein vergessenes Ursprungsgebiet der lutherischen Kirchenmusik* auf „gleich mehrfache musikalische Wechselbeziehungen zwischen St. Joachimsthal, Zwickau und weiteren Städten des sächsisch-erzgebirgischen Raums“ (S. 234) ein und folgert, dass in der „Formatiionsphase der lutherischen Kirchenmusik ... Zwickau jedoch nur der ‚nördlichste Exponent‘ eines musikalischen Zirkulationsnetzwerks [war], das offenkundig von St. Joachimsthal dominiert wurde“ (S. 236).

Rebecca Sandmeister muss konstatieren, dass „*Missionsdrucke und mittelalterliche Manuskripte* [zumindest in der] *Gray Collection der National Library of South Africa*“ (vgl. S. 259) de facto kaum eine Rolle bezüglich der musikalischen Sozialisation im Zuge der Kolonisation spielten.

Als weitere, wenn auch nur ansatzweise mit der o. g. Thematik direkt in Beziehung zu setzen, seien noch die Aufsätze von Anna Maria Busse Berger, Folker Siegert, Thomas Schmidt sowie Christiane

Wiesenfeldt anzumerken. Den hier nicht besprochenen kunst-, literatur- oder religionsgeschichtlich orientierten Beiträgen sind durchaus interessante Erkenntnisse zu entnehmen, dem konkreten Bezug zum Titel sollte aber in einer solchen Publikation Vorrang eingeräumt werden.

Gegliedert in die drei Teile *Politisierung / Medialisierung / Missionierung* sind alle Aufsätze jeweils einer differenzierenden Betrachtung zugeordnet. Das Buch ist drucktechnisch sorgsam editiert und mit klug ausgewählten und optimal eingepassten Noten- bzw. Bildbeispielen versehen. Insgesamt kann der Band für die Auseinandersetzung mit dem Thema im Rahmen der Wissenschaftsdiskussion, trotz der eingangs sowie abschließend erwähnten Bedenken, als wertvolle Bereicherung empfohlen werden.

Dr. Hans-Peter Wolf

Simon Bretschneider
Tanzmusik in der DDR:
Dresdner Musiker
zwischen Kulturpolitik
und internationalem
Musikmarkt, 1945–1961.



Bielefeld: transcript 2018
(Musik und Klangkultur, Bd. 31).
326 S., Softcover, 29.99 EUR.
ISBN 978-3-8376-4563-7

Basierend auf der Dissertation des Autors greift die Publikation exemplarisch die kulturpolitische Situation in Dresden zwischen 1945 und 1961 auf, um vor diesem Hintergrund die Tanzmusikszene der DDR zu analysieren. Das Buch gliedert sich in drei Bereiche. Eingangs werden Forschungsfrage und Methodik vorgestellt. Gefolgt von einer Zweiteilung der Arbeit: Zunächst wird das Thema aus politischer Perspektive beleuchtet und die relevanten staatlichen und kommunalen Institutionen als kulturpolitische Akteure untersucht. Im anschließenden zweiten Teil kommt die Perspektive der Musiker und Fans zur Sprache im Hinblick auf ihren Umgang mit den kulturpolitischen Gegebenheiten.

Eingebettet in den internationalen Kontext von Swing- und Tanzmusik in den 1950er-Jahren, die von den USA ausgehend nach Europa gelangt, untersucht der Autor, inwiefern diese Einflüsse auch für ostdeutsche Musiker prägend sein konnten und wie weitreichend demgegenüber der Einfluss der propagandistischen Kulturpolitik (wirklich) war.

Im ersten Teil stellt Bretschneider ausführlich die politischen Gegebenheiten und Zusammenhänge dar, die in der Sowjetischen Besatzungszone bzw. frühen DDR vor allem einem bildungspolitischen Auftrag folgen und Tanz- und Unterhaltungsmusik als minderwertig einstufen. Darüber hinaus findet eine offizielle Abgrenzung von den Einflüssen der Musik des „Klassenfeindes“ USA statt. Der Autor beschreibt jedoch im weiteren Verlauf sehr nuanciert, wie politischer Anspruch und kulturelle bzw. musikalische Praxis oftmals auseinanderklaffen. Dresden kommt als „Musikstadt“ dabei insofern besondere Bedeutung gerade im Umfeld der Tanzmusik zu, als die dortige Hochschule für Musik die erste in der DDR ist, die bereits ab 1962 einen eigenen Studiengang Tanzmusik anbietet und damit

gezielt auf eine systemkonforme Musikerziehung hinarbeitet. Inwiefern diese (versuchte) politische Einflussnahme die Entwicklung der Tanzmusikszene im Dresden der 1950er-Jahre zu prägen oder gar beeinträchtigen vermag, wird vor allem im zweiten Teil deutlich, der sich der Wechselbeziehung von Musikern und Fans widmet.

Bretschneider arbeitet in beiden Teilen – politisches Umfeld und künstlerische Szene – stark mit einzelnen Biografien und stellt so sehr kenntnis- und detailreich die vielschichtigen Zusammenhänge im Nachkriegsdeutschland und in der frühen DDR dar. Gepaart mit zahlreichen Originaltönen ergibt sich daraus ein umfassendes und sehr persönliches Bild von der Entwicklung der Populärmusik im untersuchten Zeitraum. Dadurch ermöglicht er der Leserschaft, sich ein ganz eigenes und differenziertes Urteil zu bilden.

Ein besonderer Bonus dieser Veröffentlichung sind die O-Töne der Zeitzeugeninterviews sowie Hörbeispiele, die der Autor auf der Homepage des im Rahmen der Forschungsarbeit gegründeten Archivs für Populäre Musik im Osten zur Verfügung gestellt hat (www.populaere-musik-im-osten.de).

Zusammenfassend kann dieses Werk schwerpunktmäßig an Nachkriegs- und DDR-Geschichte interessierten Wissenschaftlern und Laien empfohlen werden. Vor allem Forschende im Bereich der Populärmusikgeschichte werden hier auf einen umfangreichen Fundus an Informationen zu einem spannenden Teilbereich stoßen.

Heiderose Gerberding