

Vladimir Jankélévitch
Zauber, Improvisation,
Virtuosität.
Schriften zur Musik



Berlin: Suhrkamp 2020,
(stw 2271), 422 S., Notenbeisp.,
kt., 24,00 EUR.
ISBN 978-3-518-29871-8

Dass dieses Buch erscheinen konnte, ist ganz wunderbar, erlaubt es doch die zwar verspätete, aber auf eine gute Textauswahl gestützte breitere Aufnahme eines Denkers in Deutschland, dessen Denkweise völlig den deutschen Traditionen entgegengesetzt ist. Bei Jankélévitchs philosophisch inspiriertem Nachdenken über Musik geht es nicht um die in Deutschland so beliebten, eingebürgerten und für einzig wichtig angesehenen, alles untermauernden Begriffe wie Entwicklung, thematische Arbeit, dialektische Strukturen und andere ästhetische Normen, sondern um eine weniger prinzipienreiterische Musiktheorie, die in der Lage wäre, den schöpferischen Impulsen, die von einzelnen Musikern ausgehen, ihren spezifischen Verfahrensweisen im Umgang mit Tönen, Klängen und musikalischen Formen gerecht zu werden. Jankélévitch tritt nicht einmal in eine kritische, sachliche oder polemische Auseinandersetzung mit den deutschen Theorien ein, die in Deutschland gerne für universal gehalten werden, sondern lässt sie einfach als irrelevant für das Verständnis bestimmter Musikformen rechts liegen. Aus anderen, thematisch nicht an Musik gebundenen Büchern Jankélévitchs wissen wir, dass er bestimmte idealistische philosophische Traditionen in Deutschland für mitschuldig hält am Furor und Terror teutonicus, die schließlich zum Völkermord an den Juden Europas führten, von dem auch die Familie Jankélévitchs betroffen war. Mit diesen Theorien gibt es für ihn keine Versöhnung und für ihre Folgen keine Vergebung. Während in Deutschland linke und liberale Autoren den rationalistischen Systemen Hegels und allen anderen Schulen, die von einem objektiven Geist ausgehen, stets noch eine auch jenseits totalitärer Interpretationen mögliche Bedeutung zusprechen und sie für humanistische Perspektiven wiederbeleben wollen, hat Jankélévitch ihnen endgültig den Rücken gekehrt und argumentiert völlig ohne ihren Begriffsapparat. Ganz selten bezieht er sich auf deutsche Romantiker, unter den Philosophen auf Schelling, Novalis oder Nietzsche, unter den Musikern am ehesten auf Schumann. Viel näher sind ihm altgriechische Philosophen, besonders Platon und Plotin sowie andere, mittelalterliche und neuzeitliche Mystiker.

Dementsprechend kommt auch Musik aus Deutschland, die rational-idealistischen Denk- und Kompositionstraditionen verpflichtet ist oder in sie immer wieder hineingezogen werden kann, bei Jankélévitch kaum vor. Seine musikalischen Götter wohnen links des Rheins und rechts der Oder, sind vornehmlich Franzosen und Slawen. Sie heißen Fauré, Debussy, Ravel, Satie oder Liszt, Mussorgski, Rimski-Korsakow oder sind noch andere, in Deutschland kaum bekannte Musiker, wie Federico Mompou, wo der deutsche Professor stets nur fragt: „Ach, die konnten auch komponieren?“ Sie alle durch die Interpretationskünste Jankélévitchs näher kennenzulernen, ist die große Chance, die das vorliegende Buch mit ausgewählten

Schriften dem deutschen Leser bietet, für dessen Zusammenstellung es kein französisches Original gibt. Nach der Publikation von Jankélévitchs musikphilosophischem Hauptwerk *Die Musik und das Unaussprechliche* von 1983 auf Deutsch im Jahr 2016 hat nun der feinsinnige Übersetzer Ulrich Kunzmann, assistiert von dem Wiener Musikologen Andreas Vejvar, aus verschiedenen, nicht nur musikbezogenen Büchern die musikbezogenen Kapitel oder ganze Abschnitte herausgezogen, um mit prononcierten und charakteristischen Ansichten Jankélévitchs vertraut zu machen. So stammen die philosophischen Überlegungen zu Einfachheit und Freude mit Hinweisen auf Musiken von Fauré aus Jankélévitchs Buch über den französischen Philosophen Henri Bergson, in dessen Nachfolge er selber steht. Die Abhandlung über das Für und Wider der Virtuosität stammt natürlich, wie könnte es anders sein, aus Jankélévitchs Buch über Liszt. Jankélévitchs Reflexionen über das Nocturne als Huldigung an das musikalische Nachtstück, das musikalische und kosmische Geheimnisse preisgibt, ist eine selbständige Abhandlung, hier geht es selbstredend um Klavierzyklen von Chopin und Fauré, die aber in ein langwieriges und feines Gespinnst ideengeschichtlicher Konstellationen hineingezogen werden. Das Kapitel über Seelenruhe und Zauber im Werk Gabriel Faurés ist ein zentrales Kapitel aus der Fauré gewidmeten Monografie Jankélévitchs. Der Abschnitt über Improvisation, als der einzigen Kompositionsform, welche ungeplante Überraschungen und Zufälle, aber auch Konzentration und seelische Spannung, spontanes Schöpferium voraussetzt, ist das Schlusskapitel des Buches *La rhapsodie* aus dem Jahr 1955. Die Herkunft der Abschnitte ist in einem Verzeichnis mit Drucknachweisen jeweils vermerkt. Auch ist für den Leser eine Zeittafel mit Daten aus dem Leben Jankélévitchs der Jahre von 1905 bis 1985 dem Buch beigegeben sowie ein Namensregister zur Orientierung über die Fülle der Bezüge, mit denen Jankélévitch operiert. Die Ausgabe ist von deutscher Seite editorisch sehr gewissenhaft aufbereitet worden, auch mit Übersetzungen und Nachweisen der Zitate in deutschen Ausgaben wird man in Fußnoten versorgt, sodass man sich, von Jankélévitch ausgehend, auf eine kleine oder große Bildungsreise durch die gesamte europäische Literatur, soweit sie übersetzt ist, begeben könnte.

Trotz aller Weitschweifigkeit und präzisen Bezüglichkeiten geht es Jankélévitch um die Begründung von Reduktion in der Musik, er zieht den Leser in eine Sphäre der Musik, wo sie sich dem Schweigen nähert, wo sie einfach und darum umso intensiver wird, wo sie sich nicht aufspreizt, sondern eher flach wird, das Ornamentale meidet. Musik ist für Jankélévitch eher eine Wüstenblume. Das ist die Botschaft Jankélévitchs. Typisch für diese Haltung oder dieses Ziel sind beispielsweise die für deutsche Ohren paradox anmutenden Sätze: „Denn das Meisterwerk besteht, wie das Wirken der Natur

‚aus nichts‘. Man könnte sagen, eine Musik ohne Noten, so etwas wie der Gesang der Seele, den in seiner souveränen Armut dieses Capriccio [der *Kurzen Stücke* für Klavier von Fauré, op. 84,1] sanft singen lässt.“ (S. 228 f.). Es gibt oft solche poetischen und bildhaften Ausdrücke bei Jankélévitch, die zeigen, dass dieser Philosoph keine Scheu hat, die Grenzen der begrifflichen Terminologie zu verlassen und in eine unwissenschaftliche Sprechweise zu wechseln, wenn es einer der Musik angemessenen Erkenntnis dienlich ist. Dabei beherrscht er perfekt die handwerkliche Sprache über Musik, kann nicht nur Noten lesen, sondern kennt die Fachausdrücke, derer sich die Musiker bedienen, ganz genau und wendet sie penibler an als mancher Musikwissenschaftler.

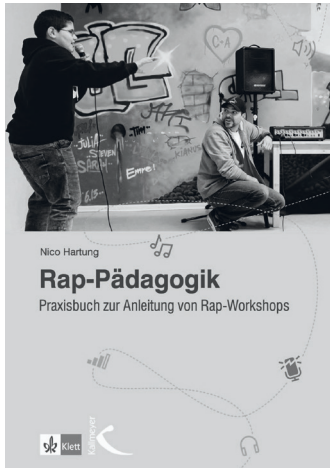
Als Resultat der Lektüre gewinnt man eine etwas andere Auffassung von musikalischer Größe als die der imperativen Beherrschung formaler Muster oder der Erfüllung erklärter Programme, sondern man wird durch die schmale Pforte eines empfindsamen Hörens geführt, in ein Reich, in dem zwar ziemlich dunkle Mächte herrschen, der Hörer sich aber mit seinen Sinnen dem Zauber der Klänge hingeben darf, dem Unaussprechlichen begegnen darf. Über das Unaussprechliche kann Jankélévitch nur sprechen, weil die Wirkung einer Begegnung mit dem Unaussprechlichen nicht etwas Unsagbares ist. Jankélévitch hält ein Plädoyer für eine kleine Musik: *small is beautiful*. Man wird durch dieses Buch belohnt, nicht nur durch die Bekanntschaft mit einer neuartigen, fremden und faszinierenden Gedankenwelt, einer bisher unbekanntem Möglichkeit, über Musik zuzusprechen, sondern man wird dabei auch viel neue Musik kennenlernen, um deren Aneignung man sich unbedingt bemühen sollte. Damit möglichst viele Musikliebhaber und -kenner diesen Anregungen nachgehen können, sollte dieses in einem praktischen Taschenformat erschienene Buch in jeder gut ausgestatteten Musikbibliothek Deutschlands zu finden sein.

Peter Sühring

Nico Hartung
 Rap-Pädagogik.
 Praxisbuch zur Anleitung
 von Rap-Workshops

Laut Verlagsangaben ist er Deutschlands einziger Rap-Pädagoge: Nico Hartung. Allein das prädestiniert den Autor natürlich schon für den vorliegenden Band. Einen ganz praktischen Einblick in seine vielfältigen Tätigkeiten im Rahmen des Tuned-Jugendprojektes können Interessierte auf Hartungs reichlich gefülltem YouTube-Kanal gewinnen. In jedem Fall bildet dieser eine gute Ergänzung zu den theoretischen Ausführungen der Printpublikation.

Das Buch ist in drei Hauptabschnitte untergliedert: Während Nico Hartung in einem ersten Teil ausführlich auf die theoretischen Grundlagen und geschichtlichen Hintergründe des Rap eingeht, wid-



Seelze: Kallwey/Klett 2019.
160 S., 22,95 EUR (D).
ISBN: 978-3-7727-1336-1

met er sich im zweiten Teil ganz praktisch der Planung, Durchführung und Evaluierung von Rap-Workshops. An dieser Stelle kommen auch praktische Übungen zu Themen wie dem Beat, Schreibübungen und Songstruktur nicht zu kurz. Deshalb ist dieser Teil mit reichlich 90 der insgesamt 160 Seiten auch am umfassendsten. An diesen Praxisabschnitt schließt ein letztes Kapitel an, das unter der Überschrift „Herausforderung Rap-Workshop“ steht, vor allem auf das Zusammenspiel von Rap und Pädagogik eingeht und dabei auch Themen wie Pädagogischer Ansatz und Didaktik reflektiert.

Dass trotz des geringen Umfangs ein so aussagekräftiges Praxisbuch entstanden ist, ist vor allem auch dem Ineinandergreifen von Theorie (Teil 1) und Praxis (Teil 2) zu verdanken. Während sich der erste Teil sicherlich vor allem an Einsteiger richtet, die sich zunächst mit den theoretischen Grundlagen befassen wollen, ist der zweite Teil didaktisch wertvoll aufbereitet für diejenigen, die direkt mit eigenen Workshops starten möchten. So wird beispielsweise jede Übung eingeleitet mit konkreten Angaben zu Dauer, Vorbereitung, Durchführung, Material, Methode und Ziel. Anhand dieser Informationen ist es möglich, ein gut durchdachtes eigenes Konzept zu entwickeln, basierend auf den langjährigen Erfahrungen eines Praktikers. Der Autor bereichert den Übungsteil dabei immer wieder mit Beispielen aus seinen Workshops und vermittelt so einen ganz konkreten Eindruck des kreativen Potenzials. Außerdem schließen die Übungen mit einer Reflektion zur jeweils dahinterliegenden pädagogischen Idee ab. Diese Reflektionen werden teilweise noch ergänzt um Überlegungen zum Mehrwert für die Teilnehmenden, mögliche Erweiterungen der jeweiligen Übung und zusätzliche Tipps. Durch diese gut strukturierten Ausführungen ist es für die Leser*innen möglich, unmittelbar mit der Planung eigener Workshops zu beginnen. Die anschließenden Gedanken (Teil 3) zu Chancen und Grenzen von Rap in der Pädagogik runden die Veröffentlichung sinnvoll ab.

Für welche Zielgruppe ist das Buch denkbar? Sicherlich vor allem für Menschen mit einem genuinen Interesse an Rap als Kunstform, im besten Falle bereits mit ersten eigenen praktischen Erfahrungen. Erst dann werden die zahlreichen Praxisübungen vermutlich wirklich nachvollziehbar und authentisch umsetzbar sein. Damit spricht das Buch sicherlich interessierte Laien und dabei Jugendliche wie Erwachsene gleichermaßen an. Auf professioneller Ebene richtet sich der Band an (angehende) Musikpädagog*innen, Jugendsozialarbeiter*innen und auch in der Jugendarbeit tätige Ehrenamtler*innen beispielsweise in Jugendfreizeiteinrichtungen oder Kirchengemeinden.

Heiderose Gerberding

Bernd Koska
 Bachs Thomaner
 als Kantoren in
 Mitteldeutschland



Beeskow: ortus musikverlag
 2018 (Forum Mitteldeutsche
 Barockmusik, Band 9).
 VI + 340 S., Broschur
 (mit Abb.), 39,00 EUR.
 ISBN 978-3-937788-59-3

Im Jahr 2012 startete beim Bach-Archiv Leipzig das Projekt „Johann Sebastian Bachs Thomaner, 1723–1750 – Erschließung und Dokumentation musikgeschichtlicher Quellen“. Bernd Koska begab sich im Rahmen dieses Forschungsprojekts auf Spurensuche nach den Chorsängern, die in der Thomasschule unterrichtet wurden und zum großen Teil im Alumnat lebten. Er ging der Frage nach, was die Forschung durch die Schüler Bachs über ihren Lehrer erfährt. Das ist ein wichtiges Vorhaben, denn dadurch konnten auch abseits der bisher schon gut erforschten Wirkungsstätten Bachs die Quellen der weniger bekannten Orte aufgespürt und die Nischen der protestantischen Kirchenmusik in Mitteldeutschland stärker ausgeleuchtet werden. Die Ergebnisse seiner Quellenforschung und -auswertung dokumentierte Koska in seiner 2015 an der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg vorgelegten Dissertation. Zu den wichtigsten Grundlagen seiner Forschungsarbeit zählten die beiden Matrikel der Schola Thomana („Album Alumnorum Thomanorum“ und „Catalogus Alumnor. Schol. Thom. 1627–1631 | 1640–1729“) sowie die lückenhaft überlieferten Externenmatrikel (ATC Leipzig). Sie enthalten kurze biographische Angaben, die meist eigenhändig von den Alumnen und Externen eingetragen wurden. Zu Bachs Leipziger Amtszeit waren das rund 300 Alumnen, und bei etwa der Hälfte der Absolventen ließ sich der berufliche Werdegang durch eine engmaschige Aktenlage gut nachverfolgen. Die Alumnatsplätze an der Thomasschule waren heiß begehrt und zogen auch zahlreiche Bewerber aus dem kursächsischen und thüringischen Umland an. Nicht selten kam es vor, dass sich ein Knabe „nach eigenem Bekunden“ auch schon einmal um ein paar Jahre jünger machte, um den finanziell lukrativen und gesicherten Aufenthalt im Alumnat möglichst lange genießen zu können. Die Thomasschule galt sozusagen als eine „Talentschmiede“, aus der eine Reihe mittelstädtischer Kirchenmusiker und Kantoren hervorging. Viele Bach-Schüler gingen auch als Stammkopisten in die Musikgeschichte ein, denn Johann Sebastian Bach beschäftigte zahlreiche Thomaner mit dem Ausschreiben der Aufführungsmaterialien. Als Beispiel sei der später in Köthen wirkende Kammermusiker Rudolph Straube genannt, der als Sechzehnjähriger 1733 in die Thomasschule eintrat und zwischen 1734–1740 als Bach-Kopist (= „Hauptkopist G“) häufig bei der Anfertigung von Stimmen zu Aufführungen von Kantaten und Oratorien beteiligt war. Aber auch einige herausragende Hofkapellmeister und Hoforganisten wie Christoph Nichelmann (1717–1761) in Berlin und Friedrich Christian Samuel Mohrheim in Danzig (1719–1780) erhielten als Thomaner ihr musikalisches Rüstzeug in Leipzig. Überraschend war für Koska, dass sich nur etwa

15 % der Absolventen der Thomasschule für den Weg des Berufsmusikers entschieden hatten. Sie waren als Kantoren und Organisten in ihren Heimatorten tätig, wo sie häufig in die Fußstapfen der Väter traten. Ein großer Teil der Absolventen der Thomasschule wählte jedoch die akademische Laufbahn und immatrikulierte sich an den Universitäten, vorrangig in Leipzig und Wittenberg. Sofern die Quellenlage die Angaben zum beruflichen Werdegang hergab, konnten sie den Berufsgruppen als Geistliche, Lehrer, Advokaten, Notare und Ärzte zugeordnet werden.

Bernd Koska gliederte die Dissertation in 5 Hauptkapitel (I–V) und eine Zusammenfassung (VI). Etwa ein Viertel des Bandes umfasst den Anhang (VII) mit der Auflistung aller Alumnus der Thomasschule von 1710–1760 (chronologisch geordnet nach dem Immatrikulationsdatum an der Thomasschule). Der Autor beschreibt zunächst einleitend die Rahmenbedingungen, die an der Thomasschule während Bachs Ära herrschten. Für Bach verschlechterten sie sich zunehmend, seitdem die neue Schulordnung das Mitspracherecht des Kantors beim Aufnahmeverfahren stark eingeschränkt hatte. Den Rektor Johann August Ernesti interessierten die musikalischen Begabungen der Bewerber wenig. Für ihn stand die wissenschaftliche Ausbildung an seiner Lateinschule im Vordergrund. Im Anschluss an die Beschreibung einer abnehmenden Leistungsfähigkeit des Chores widmet sich Koska den Auswertungen der Verwaltungsakten, was ungefähr die Hälfte der Publikation umfasst. Von drei Kantoren ist nachzulesen, die in kleineren Städten wie Brehna, Auerbach und Frankenhausen tätig waren. Die Auswahl traf der Autor aufgrund der belastbaren Aktenlage. Die Kantoren Johann Christian Hauptmann, Johann Wilhelm Cunis und Gabriel Gottlieb Tröger hatten als Rektoren zugleich auch administrative Aufgaben zu erfüllen. Lange hielten die Absolventen der Thomasschule noch Kontakte zu ihrem Lehrer Bach. Besonders am Beispiel Auerbach resümiert Koska, dass sich ein nachhaltiger Einfluss durch die Musikstadt Leipzig und die Thomasschule bei der Gestaltung der figuralen Kirchenmusik und auch in der Amtsnachfolge nachweisen lässt. Eigene kompositorische Schöpfungen sind dagegen jedoch kaum von den Thomanern zu finden. Die Werke von Johann Sebastian Bach spielten vor allem in der Überlieferung seiner Orgelkompositionen und einiger Kantaten zur Gestaltung der figuralen Kirchenmusik eine Rolle. Ein bemerkenswerter Hinweis ist, dass sich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts das Passions-Oratorium *Der Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun landaufwärts und -abwärts eines sehr großen Zuspruchs erfreute. Den Abschluss der Arbeit bilden die gründlichen Verzeichnisse zu Archiven, Personen, Orten und Abbildungen.

Koska hat einen wertvollen Datenfundus zu (wenig bekannten) Kirchenmusikern und Musikdirektoren mitteldeutscher Kleinstädte zusammengetragen. Seine Forschungsergebnisse zeichnen ein erstaunlich gut funktionierendes Netzwerk von Komponisten und Musikern in Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts nach, auch über Bachs Tod hinaus, und sie liefern bereicherndes Material für die Bachforschung.

Wie schon oben beschrieben, handelt es sich um eine Publikation, die Teil eines umfangreichen Projekts war, und Koska dankt seinen Mitstreitern, Projektkoordinatoren und Institutsmitarbeiter*innen in besonderer Weise, die ihm Raum und ein gutes Klima für die Entfaltung der eigenen Präferenzen boten. Ein empfehlenswertes Buch, nicht nur für wissenschaftliche Bibliotheken!

Marina Gordienko

Alex Ross

Die Welt nach Wagner.
Ein deutscher Künstler
und sein Einfluss auf
die Moderne



Hamburg: Rowohlt Verlag 2020.
912 S., Abb., 40,00 EUR.
ISBN 978-3-498-00185-8

„Doch wie wollt' ich auch messen, was unermesslich mir schien?“, sinniert Hans Sachs in den Meistersingern, und angesichts der Uferlosigkeit des Gegenstandes, dem Alex Ross sein neues Buch gewidmet hat, mag man sich beim Lesen an die wirren Gedanken des Schusters erinnern fühlen. Den englischen Originaltitel *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music* haben die Übersetzer Gloria Buschor und Günter Kotzor mit *Die Welt nach Wagner. Ein deutscher Künstler und sein Einfluss auf die Moderne* übertragen und das Buch dem deutschsprachigen Publikum in einer Fassung zugänglich gemacht, von der der Autor selbst in einer Nachbemerkung sagt, dass sie fast besser geworden sei als die englische.

Auf gut 750 Textseiten, die in 15 Hauptkapitel eingeteilt sind, thematisiert Ross die unterschiedlichen Einflüsse, die das Werk und die Person Richard Wagners weltweit hervorgerufen haben. Anders als es der deutsche Titel vermuten lässt, behandelt Ross mit der Analyse von Texten und Kunstwerken aus dem Umkreis früher französischer Wagnéristes, englischer Präraffaeliten u. a. aber auch mehrere Aspekte einer Rezeptionsgeschichte, die bereits zu Lebzeiten Wagners weite Kreise zog.

Die imposante Materialfülle gliedert er zunächst chronologisch und trennt dann einerseits die Ausprägungen des Wagnerismus nach den Kulturräumen von Nationalstaaten und ihrer Sprachen und andererseits nach thematischen Oberbegriffen. Diese thematischen Oberbegriffe erstrecken sich vom „esoterische[n], dekadente[n] und satanische[n] Wagner“ (4. Kapitel), über „Wagner und Rasse“ (6. Kapitel) bis „Wagner, Gender und Sexualität“ (7. Kapitel). Mit argumentativer Souveränität und stilistischem Feingefühl kann Ross die

oftmals nicht lösbaren Spannungen darstellen, die aus dem resultieren, was Wagner als Dichter-Komponist geschaffen und dem, was er als Theoretiker und Privatmann geäußert hat. Das betrifft sowohl das sechste und siebente Kapitel als auch das zehnte und 13. Kapitel, die den Aufstieg Hitlers und das nationalsozialistische Deutschland in den Fokus rücken. Thomas Manns Wagner-Vortrag aus dem Jahr 1933, *Der Zauberberg* und die *Joseph*-Romane dienen Ross als Leitfaden durch eine Epoche, die neben allen Grausamkeiten auch von Widersprüchlichkeiten geprägt ist, deren eine nun der vermeintliche Vorzeigekomponist Wagner war, dessen Opern zu wichtigen Ereignissen vor nur schlecht besuchten Theatern gespielt wurden, weil sie für weite Teile der deutschen Bevölkerung zu kompliziert und schlichtweg uninteressant waren.

Eine große Verbundenheit lässt Ross insbesondere zu bekannten und weniger bekannten englischsprachigen Autorinnen und Autoren erkennen, deren Werke er offensichtlich sehr genau kennt und die er auch in Verbindung mit ihrem jeweiligen kulturellen und biographischen Kontext bei aller gebotenen Ausschnitthaftigkeit umfassend präsentieren kann. Neben James Joyce und Virginia Woolf sei vor allem auf Willa Cather und das Genre des Sängerromans mit seiner Vermischung von fiktionalen und realen Elementen hingewiesen. Hier hat Ross einen wichtigen neuen Beitrag hinsichtlich des Einflusses von Wagners kompositorischem Werk auf die Literatur geleistet.

Ein weiteres „unermessliches“ Thema ist die Rezeption Wagners in Frankreich, die historisch nicht nur eine der frühesten im nicht-deutschsprachigen Raum, sondern in ihrer ungebrochenen Kontinuität und Intensität auch eine der komplexesten sein dürfte. Darüber ist ebenfalls bereits viel geschrieben worden. Ross legt Schwerpunkte bei Baudelaire, Verlaine und Mallarmé und nimmt Nerval, die Symbolisten, die Autoren des Fin de siècle, Proust und Claudel in den Blick, kann aber trotzdem keine so starke eigene Note setzen wie in den zuvor erwähnten Abschnitten. Ein überzeugenderes Panorama gelingt ihm dagegen im Kapitel über Wagner und Wagners Musik im Film, das seinerseits auch ein Sachgebiet darstellt, das sich inzwischen auf über einhundert Jahre ausdehnt und entsprechend weit verzweigt ist.

So drängt sich einmal mehr die Frage auf, woran es Ross in erster Linie bei seinem Buch und seiner Materialauswahl, deren akribische und schlüssige Zusammenstellung alle Hochachtung verdient, gelegen war. Was er zu dem Phänomen des Wagnerismus auf internationaler Ebene zu sagen hat, geht über eine Einführung weit hinaus. Eine systematische Gesamtdarstellung, die allerdings auch zehn Autoren vom Schlage eines Ross wohl nicht hätten leisten können, liegt ebenso wenig vor. Wie schon die Struktur vermuten lässt und das

Nachwort es bestätigt, handelt es sich um ein subjektiv geprägtes Buch, das den Leser stets aufs Neue am Vorgang der Positionierung des Autors zu Wagners Musik, seinen Gedanken und deren Auswirkungen teilhaben lässt. Dementsprechend ist der feuilletonistische, stets flüssig zu lesende Stil als Darstellungsweise angemessen, wenn auch manche reißerische Zuspitzung die Simplifizierung eines Sachverhaltes nach sich zieht. So liest man auf S. 330, dass Wagner für seine Fähigkeit zu hassen bekannt gewesen sei und sich in seinem Spätwerk fast ausschließlich mit der erlösenden Kraft der Liebe auseinandergesetzt habe, und man erfährt auf S. 426, dass Walküren einen eigenen Kopf haben. Gelegentlich lassen Ross bzw. seine Übersetzer Ungenauigkeiten und Pauschalisierungen hinsichtlich einiger Details und Charaktere von Wagners Werken stehen, wenn es heißt, dass die Hochzeit von Elsa und Lohengrin zu Beginn des dritten Aufzuges stattfindet (S. 135), dass die Weltesche verfaule (S. 417) oder wenn über Beckmesser und Brangäne nicht mehr zu sagen bleibt, als dass er ein „unausstehlicher Pedant“ (S. 281) sei und sie Isolde vergöttere (S. 455). Auch die Definition der Wunschkinder (S. 406) wird der Komplexität von Wagners Bühnengestalten nicht gerecht.

Als dies regt allerdings mehr die eigenen Gedanken an, als dass es den durchweg positiven Gesamteindruck schmälern kann.

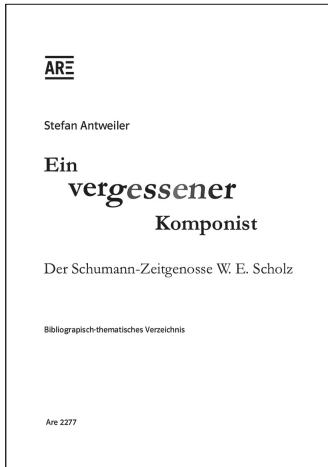
Christian Dammann

Stefan Antweiler

Ein vergessener Komponist.
Der Schumann-
Zeitgenosse W. E. Scholz

Lange ist Musikgeschichte weitgehend als „Heroengeschichte“ wahrgenommen worden, weshalb man für die Planung von Konzerten und für den Tonträgermarkt nur eine überschaubare Anzahl von Komponisten berücksichtigt hat. Forschungen, die sich mit den vielen nahezu oder gänzlich „Vergessenen“ beschäftigen und so zu einem umfassenden Bild des musikalischen Erbes beitragen können, sind also umso anerkannter. Aufgrund von zunächst wertfreien Dokumentationen lassen sich dabei immer wieder lohnenswerte Entdeckungen machen, die dann in die Praxis übernommen werden. In dieser Tradition steht auch die Studie über Wilhelm Eduard Scholz samt Werkverzeichnis, die Stefan Antweiler vorgelegt hat. Seine geduldig-akribische Spurensuche in Bibliotheken und Archiven, bei der er die Quellen offenbar vollständig einsehen konnte, verdient erst einmal größten Respekt.

Der erste Teil des Bandes (71 Seiten) enthält eine biographische Abhandlung. Das exakte Geburtsdatum des Komponisten konnte zwar nicht ermittelt werden, doch Scholz muss um 1807/08 im niederschlesischen Gimmel (heute: Jemielno) das Licht der Welt erblickt haben. Bis 1822 ließ sich nichts weiter ermitteln; ab diesem Jahr lebte er in Breslau, wo er sicher Musikunterricht gehabt hat.



Köln: Are, 2019 (Are 2277).
336 S., Paperback, 38,00 EUR.
ISBN 978-3-9245-2277-3

Spätestens ab 1830 sind Aufführungen einiger seiner Werke nachweisbar, von denen ein paar veröffentlicht worden sind.

1838 wurde Scholz zum Hofkapellmeister beim Fürsten August zu Hohenlohe-Oehringen in Schlawentzitz (Oberschlesien) ernannt. Dort hatte er ein bescheidenes Orchester – oder genauer gesagt eine Harmoniemusik – zu leiten (Regelbesetzung: Flöte, jeweils zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, eine Trompete und eine Posaune, Pauken und Kontrabass) und außerdem mit eigenen Kompositionen zu versorgen. Hauptsächlich musste er aber offensichtlich zur fürstlichen Unterhaltung die damals modischen „Ohrwürmer“ arrangieren, eine nicht gerade prickelnde Aufgabe, die einen musikalischen Handwerker, aber keinen schöpferischen Künstler erforderte. Vermutlich um 1851 wurde die Kapelle aufgelöst, worauf Scholz nach Breslau zurückkehrte und sich nun als Klavierlehrer durchschlug. Außerdem erschienen noch einige eigene Werke. Bereits 1842 hatte er geheiratet, doch seine Frau starb 1857. Drei Jahre später heiratete er zum zweiten Mal, wurde aber 1866 selbst ein Opfer der damals grassierenden Cholera.

Das Werkverzeichnis bildet mit über 200 Seiten den größten Teil des Bandes. Es ist weitgehend systematisch-chronologisch aufgebaut – ein Begriff, der als Vorinformation für die Handhabung eigentlich hilfreich gewesen wäre, erstaunlicherweise aber nicht fällt. Bei den 473 Einträgen handelt es sich überwiegend um Bearbeitungen (hauptsächlich damalige „Opern-Highlights“, aber auch Tanzmusik). Meistens gehen sie auf heute immer noch bekannte Stücke zurück, und in der Regel reichen deshalb Notenincipits für die gerade einmal 50 Originalkompositionen aus: Darunter ein paar Orchesterwerke, mehrere Konzerte (für Flöte, für Oboe und ungewöhnlicherweise für Posaune) und Klavierkompositionen; hauptsächlich handelt es sich aber um Lieder, die fast vollständig veröffentlicht worden sind. Allerdings hätte man sich musikalische Angaben zumindest auch noch für die längst vergessenen Gebrauchsmusiken gewünscht. Darüber hinaus sind alle erforderlichen Daten vorhanden: Gegebenenfalls eine Datierung, die Besetzung, der Fundort des Notenmaterials (so weit noch erhalten), bei Drucken die bibliographischen Angaben und bei den verschollenen Werken die Informationsquellen. Vielleicht hätte man noch die Taktzahlen angeben sollen, die eine Beurteilung des jeweiligen Umfangs wenigstens annähernd erlauben würden.

So beeindruckend Antweilers Leistungen sind, mit denen ein weiterer Puzzlestein zum Gesamtbild einer musikalischen Terra incognita hinzugefügt und die dürftigen Verhältnisse des provinziellen Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentiert werden, so sehr verwirrt deren Aufbereitung – obendrein entpuppt sich der Autor geradezu als ein Geheimniskrämer. Dies beginnt bereits bei den Vornamen, die er offenbar lange absichtlich verschweigt

und deren Initialen er erst auf Seite 61 auflöst. Etwas länger dauert es dann bis zur Klärung des Geburtsortes (es gab damals in der Region zwei gleichnamige Dörfer), dessen wahre Identität bis Seite 64 in der Schwebeliege bleibt und erst dann eindeutig benannt wird. Solche Angaben gehören in den Anfang des biographischen Teils, wo man selbstverständlich auf die mühevollen Umstände ihrer Klärung eingehen muss. Antweiler mischt außerdem Biographie, Quellenkritik und Forschungsstand sowie einige Werkbetrachtungen. Dabei werden viele Details mehrfach erläutert („wie bereits expliziert“ und ähnliche Wendungen sind dafür typisch).

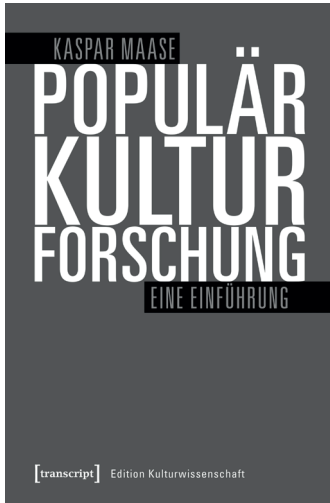
Außerdem scheint ihm nicht bewusst zu sein, dass sich eine solche Publikation an das Fachpublikum wendet, für das viele Angaben einfach überflüssig sind – etwa die Lebensdaten von Joseph Haydn, für die er extra eine Fußnote verschwendet. Überhaupt die Anmerkungen: Hier breitet Antweiler oft seitenlang sein Wissen über Personen aus, die mit dem Thema nur am Rande zu tun haben. So geht er beispielsweise ziemlich ausführlich auf die Biographie von Ignaz von Seyfried ein und kommt im Haupttext doch nur zum Ergebnis, dass Scholz nicht dessen Schüler gewesen ist; weniger wäre da völlig ausreichend gewesen. Auch dem höchst umstrittenen Gustav Schilling widmet sich Antweiler in seitenlangen Anmerkungen und beschreibt ausführlich dessen problematische Rolle im damaligen Musikleben. Jeder Fachmann weiß, wo er sich diesbezüglich informieren kann.

Wäre dies das Ergebnis eines jungen, noch unerfahrenen Wissenschaftlers, der manchmal meint, das Rad neu erfinden zu müssen, so könnte man bei der Aufbereitung der Forschungsergebnisse Nachsicht walten lassen. Antweiler ist jedoch in einem Alter, in dem man Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden können sollte. Dies alles schadet dem Gesamteindruck seiner gleichwohl verdienstvollen Arbeit.

Georg Günther

Kaspar Maase
Populärkulturforschung.
Eine Einführung

Mit Kaspar Maase – Prof. em. für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen – legt hier ein ausgewiesener Experte einen umfassenden Einblick in das Feld der Populärkulturforschung vor, der getrost schon vorab als Grundlagenwerk betrachtet werden kann. Dabei lässt der Autor bereits auf Seite 1 wissen, dass es ihm keineswegs um einen herkömmlichen Forschungsansatz in Bezug auf Populärkultur gehe, sondern dass er vielmehr gerade auch den Aspekt der Emotionen in den Mittelpunkt zu stellen gedenke. Das lässt aufhorchen.



Bielefeld: transcript, 2019.
290 S., 29,99 EUR (D).
ISBN: 978-3-8376-4598-9

Zunächst stellt Maase Kategorien und Konzepte von Popkultur vor. Im Anschluss werden nützliche (!) Theorien und Perspektiven betrachtet. Da dürfen Adorno, Bloch und das Feld der Cultural Studies nicht fehlen. In einem nächsten Kapitel widmet sich der Autor dem Thema unter verschiedenen Fragestellungen. So etwa der Frage, ob Massenkultur überhaupt Kunst sei. Hier findet auch die Ästhetisierung des Alltags ihren Platz, ergänzt um verschiedene Theorien zur Alltagsästhetik. Im 5. Kapitel betrachtet der Kulturwissenschaftler schließlich ästhetische Praktiken und untersucht dabei beispielsweise verschiedene Erlebnismodelle und ästhetische Trends im interaktiven Netz. Auch für Fragen wie „Laienästhetik“ versus „Profifästhetik“ ist an dieser Stelle Raum. Im vorletzten Kapitel werden hingegen Politisierung und Kommerzialisierung von Popkultur untersucht. Ein abschließender Ausblick stellt die westliche Popkultur in einen globalen Kontext.

Erwähnenswert ist vor allem, dass Maase in Kapitel 5 und 6 explizit die Herausforderungen und Chancen von Popkultur im Internet in den Blick nimmt. Sei es durch Themen wie Ko-Orientierung, transmediales Erzählen und Erfahrungen der Selbstwirksamkeit oder das weite Feld der Partizipationskultur im Web 2.0. Damit wird der Bogen nicht nur über die Vergangenheit gespannt, sondern bis in die Gegenwart fortgeführt.

Auf 290 Seiten versammelt der Autor alle wesentlichen Aspekte der Populärkulturforschung und spart bei aller spürbaren Begeisterung für sein Thema auch nicht an kritischen Tönen. So bleibt das Werk immer ausgewogen und wird niemals einseitig. Dabei fließen auch immer wieder Daten von wissenschaftlichen Studien und Umfragen ein, die Ausgangspunkt und Basis für weitere Ausführungen und Schlussfolgerungen des Autors bilden. Außerdem wird das Spannungsfeld zwischen „Hochkultur“ und Popkultur aus den verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet.

Neben dem enormen Spektrum an Themenfeldern ist nicht nur das umfangreiche Register am Ende des Bandes positiv hervorzuheben, sondern es sind vor allem auch die Hinweise auf weiterführende Literatur zum Abschluss eines jeden Kapitels. Damit wird der Band vollends zu einem Grundlagenwerk der Populärkulturforschung, das zur weiteren Auseinandersetzung mit der jeweiligen Thematik einlädt. So eignet sich die Publikation nicht nur für Studierende der Kulturwissenschaften, sondern auch für interessierte Laien, die sich je nach Interessenlage auch über dieses Buch hinaus zu weiterer Lektüre inspirieren lassen können. Zu guter Letzt sei das Werk vor allem auch ausübenden Popkünstlern empfohlen, die sich mit Wirkung und Chancen von Popkultur kritisch befassen wollen.

Heiderose Gerberding