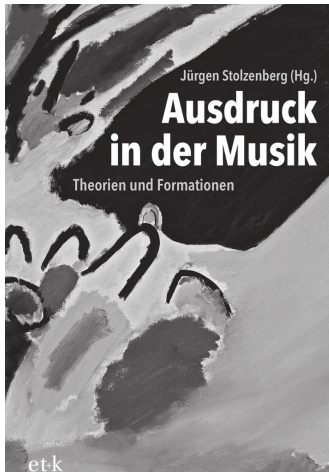


Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen

Hrsg. von Jürgen Stolzenberg



München: edition text + kritik
2021. 624 S., Notenbsp. und
Abb., geb., 69,00 EUR.
ISBN 978-3-86916-716-9

Als der Rezensent vor Jahren einmal in einem Kreis von Kolleginnen und Kollegen seine damals noch recht flüchtigen Ansichten über Ausdruck in der Musik in der Formel zusammenfasste: „Musik drückt nichts aus, sondern hat Ausdruck“, erntete er nur Kopfschütteln. Wären Franzosen dabei gewesen, hätten sie zumindest geahnt, was er meinte. Ihm wurde erst viel später klar (eigentlich erst durch die Lektüre von Hans Ulrich Gumbrechts Artikel „Ausdruck“ im Handbuch *Grundbegriffe der Ästhetik*, auf den sich im vorliegenden Sammelband nur ein einziger Beiträger kurz bezieht), dass er mit seiner Ansicht mehr eine romanisch-angelsächsische Traditionslinie vertrat und dass es eine davon völlig unterschiedene deutsche Tradition gibt, von „Ausdruck in der Musik“ zu reden, die er damit verworfen hatte. Die deutsche Tradition gipfelt in Richard Wagners Aussage, dass seine Leitmotive, mit denen er seine Hörer überwältigen, beherrschen, steuern, kontrollieren und manipulieren will, „Gefühlswegweiser“ seien. Der wirklich musikalische Hörer spürt natürlich permanent die Absicht des Komponisten und ist unweigerlich verstimmt. Die „welsche“ Auffassung dagegen ist am besten in dem Satz von Saint Saëns wiedergegeben: „Die Musik existiert unabhängig von jeder Emotion; sie ist nichts als Musik“. Was natürlich nicht heißt, dass sie keinen Ausdruck hätte. Denn weder die Musik im Allgemeinen noch speziell die von Saint Saëns ist ausdruckslos. Sonst hätte er keinen *Danse macabre* oder kein *Rondo capriccioso* schreiben können. Ihr künstlerischer Produzent weiß aber, dass sie ihren Ausdruck nicht dadurch gewinnt, dass sie etwas Außermusikalisches ausdrücken soll (etwa menschliche Gefühle), sondern allein dadurch, dass mit den der Musik immanenten Möglichkeiten charaktervolle Klangfiguren und Tonkonstellationen gebildet werden. Dass Musik Ausdruck hat, macht quasi ihr stets romantisches Surplus aus. Musik hat Ausdruck wie ein menschliches Gesicht, es ist also eine Frage der musikalischen Physiognomik. Selbst wenn Musik etwas ausdrücken könnte, so wäre dieser Ausdruck von etwas nicht unmittelbar möglich, sondern nur über mehrere Stufen der Vermittlung, in einer graduellen Transposition des Gemeinten in musikalische Darstellungsmittel, eine Verwandlung des Auszudrückenden auf eine ganz andere Ebene, die Darstellung eines Gefühls in fremder, verfremdeter, tönender Gestalt.

Es geht um grundverschiedene Begriffe von Ausdruck: entweder als unvermittelt erlebbare, der Musik von außen zufließende Wirklichkeit, die der Hörer angeblich direkt wahrnehmen kann (wahrnehmen soll), oder als Darstellungsform von inneren klanglichen Vermögenswerten der Musik, die dem Hörer nur vermittelt offenbaren, beim Erklingenden handele es sich beispielsweise um etwas Makabres oder Kapriziöses, oder hier handele die Musik auf eine

makabre, kapriziöse Weise, was dem Hörer aber nur indirekt als ein spielerisches Als-ob vorkommen kann (vorkommen soll). Die letztere, distanziertere Weise ist nicht weniger ausdrucksvoll, aber sie greift dem Hörer nicht vorsätzlich in die Seele, sondern lässt seine hörende Seele in der Musik spazieren gehen. In Deutschland gilt Musik der ersteren Art als gut weil „tief“, die zweite als schlecht weil „oberflächlich“, dementsprechend werden die musikgeschichtlichen Ereignisse ins Kröpfchen oder ins Töpfchen sortiert. Vornehmlich von Ausdruck im gründlich-deutschen und musikphilosophisch untermauerten Sinn handelt das vorliegende Buch. Speziell diesen Sinn meinte Strawinsky auch, als er äußerte: „Je déteste l'Expression“, wobei er absichtlich das, was er verabscheue, mit dem deutschen Wort belegte. In einem ganz anderen Sinn bleibt natürlich auch die Musik von Strawinsky „con espressione“, und damit bleibt sein berühmtes Diktum in seiner bestimmten Negation dem tradierten expressiven Konzept tonaler Musik verpflichtet.

Der nicht-deutsche Begriff von Ausdruck in der Musik bezieht sich auf das Profil der Melodik, der Harmonik, des Rhythmus und auf ein diesem Profil angemessenes ausdrucksvolles Spiel im Rahmen aufführungspraktischer Erwägungen und ist somit lediglich ein Terminus technicus. Die spekulative bis metaphysische Auffassung von Ausdruck in der Musik ist ein Phänomen innerhalb einer deutschen Tradition von Musikästhetik mit ihrer sentimental und eitlen Auffassung von unmittelbarem Gefühlsausdruck, von direktem künstlerischem Ausdruck persönlicher Erlebnisse des Komponisten. Man fragt sich, wie es Dvořák gelingen konnte, mitten in einer heiteren und produktiven Lebensphase seine tragische d-Moll-Sinfonie zu schreiben und muss es als eine besondere Eigentümlichkeit musikalischer Schaffensprozesse erkennen, dass ein Komponist sich jederzeit zur Schöpfung eines bestimmten charaktervollen musikalischen Kunstwerks unabhängig von seiner momentanen persönlichen Befindlichkeit in eine andere, fremde, musikalisch darzustellende Sphäre versetzen können muss, ebenso in den ihm fremden Charakter eines szenischen Protagonisten innerhalb theatralischer Bühnenmusik.

Diese Fähigkeit zu schöpferischer Versetzung in eine andere, musikalisch definierte Sphäre, die sicher nicht willkürlich hervorgerufen werden kann, sondern erwartet werden muss und von Stimmungen und Strömungen abhängig ist, macht das eigentlich Künstlerische aus beim handwerklichen Schaffen ausdrucksvoller Musik. Meist entsteht aus einer bloßen und direkten Herzenergiebung eines Komponisten, die natürlich jedem Musiker unbenommen bleiben soll, nur eher schlechte Musik, die ein Hörer dann als übertrieben und aufdringlich empfinden müsste. Man muss nicht so weit ge-

hen wie Schönberg, der behauptete: „In der Kunst sollte es keine Aufgeregtheit geben. Wahre Kunst ist kalt“. Nicht nur hat er selbst die aufgeregteste, ja eine mitunter fast hysterische Musik geschrieben, sondern auch Musik mit warm timbriertem Ausdruck, bei deren Hören man sich wohlfühlt, braucht nicht in einem schlechten Sinn aufgeregt zu sein.

Leider unterliegt auch der Herausgeber dieses auf eine Tagung im Rahmen eines Fellowships der Siemens Stiftung zurückgehenden Sammelbandes schon in seinem Vorwort der Verwechslung oder Gleichsetzung von Musik als Ausdruck bestimmter emotionaler Zustände und Stimmungen mit einer Erzeugung oder Erregung derselben durch das Anhören bestimmter Musik. Seine Formulierung „Der Ausdruck bzw. das Erzeugen“ (S. 9) parallelisiert zwei grundverschiedene praktische ästhetische Phänomene, theoretisch gesprochen: Produktions- und Wirkungsästhetik. Musikalischer Ausdruck von bestimmten Gefühlen sein zu wollen, bezieht sich auf das Machen von Musik und eine Qualität des Gemachten, während die Erzeugung von gleichartigen Gefühlen im Hörer sich auf die Wirkung der gemachten Musik bezieht. Die Gleichung: heitere Musik erregt Heiterkeit, mag zwar stimmen. Es bleibt aber die Frage, ob heitere Musik heiter ist, weil sie Ausdruck der Heiterkeit des Komponisten bzw. einer Idee von Heiterkeit ist, oder ob sie in ihrem melodischen, rhythmischen und harmonischen Profil heiteren Charakter hat, für dessen Erzeugung ein großes Arsenal kompositorischer Mittel zur Verfügung steht.

Von Mozart und anderen ist überliefert, dass sie ihre eigene, früher einmal komponierte Musik nicht hören oder selber spielen konnten, ohne in Tränen auszubrechen, während sie im manchmal sogar rauschhaften Prozess des Komponierens kontrolliert und nüchtern waren und davon, dass sie beim Komponieren etwas Persönliches oder Allgemeines hätten ausdrücken wollen, keine Rede sein konnte. Auch die von Stolzenberg herangezogenen Beispiele aus der antiken Mythologie und Philosophie sowie den musikalischen Kulturen Indiens und Chinas beziehen sich auf ein willentliches Erzeugen bestimmter Gefühle und Stimmungen beim Hörer und können die Frage, ob ein bestimmter Charakter von Musik Ausdruck oder Technik ist, nicht klären.

Der Band stellt drei virulente Theorien musikalischen Ausdrucks vor, die mehr oder weniger stillschweigend von einem obligatorischen Zusammenhang von Musik und Musikerfahrung mit nicht näher benannten oder gesondert beschriebenen Gefühlen oder Emotionen ausgehen. Die von Stefan Zwinggi vorgestellte analytische Musikphilosophie hat sich in mehrere von ihm aufgezeigte destruktive Dilemmata manövriert, aus denen sich befreien zu können er dadurch hofft, dass es ihr gelänge, statt nur von einem allgemeinen

Medium Musik im Rahmen diverser lebensweltlicher Dynamiken auszugehen, sich musik- und werkspezifischen Phänomenen zuzuwenden. Es wäre tatsächlich genauer zu fassen, welche Gefühle und welche Erfahrungen mit existierender Musik hier gemeint sein könnten. Die von Melanie Wald-Fuhrmann vorgestellten empirischen Ansätze zur Erforschung musikalischen Ausdrucks gehen bewusst nur auf personenbezogene Untersuchungen auf dem Gebiet der Wahrnehmung von Musik ein und resümieren die musikpsychologischen Erkenntnisse des 20. Jahrhunderts. Sie erörtert präzise den in diesen Theorien dominanten Anspruch auf Universalität als wunden Punkt einer Auffassung von Musik als Sprache oder Ausdruck der Gefühle. Wolfgang Fuhrmann argumentiert in seiner Vorstellung von musikalischem Ausdruck als musikalischer Subjektivität durchaus mit Netz und doppeltem Boden, wenn er eine systematische und historisch orientierte Grundierung seiner Gedanken unternimmt und Axiome formuliert, die Differenzierungen, Zweifel und Infragestellungen zulassen, sich aber letztlich von seiner von Carroll C. Pratt übernommenen Grundthese: Musik klinge wie Emotionen sich anfühlen, nicht trennen kann. Dass Musik klingt wie etwas anderes, mag schon sein, und der Mensch kommt ohne solche Assoziationen und Vergleiche beim Musikhören kaum aus, aber von einer gleichen Gestalt („Isomorphie“) von Musik und Gefühlen auszugehen, ist eine zwar gängige, aber ebenso x-beliebige Behauptung, welche Musik mit ihrer emotionalen Wirkung auf den Menschen verwechselt bzw. gleichsetzt. Fuhrmann vermag im weiteren Verlauf seiner Überlegungen nachzuweisen, dass musikalische Subjektivität in der Geschichte der europäischen Neuzeit mehr beinhaltete als diese Scheinkausalität zwischen Gefühl und Musik.

In der längeren reichhaltigen zweiten Abteilung des Buches werden, chronologisch gereiht von 1600 (Michael Kaufmann) bis heute (Claus-Steffen Mahnkopf), sehr lesenswerte Fallstudien zu Aspekten musikalischen Ausdrucks unter dem Titel Formationen entfaltet in teils apologetischer, teils kritischer Absicht. Es werden objektive und subjektive Konzepte darüber, wovon Musik alles Ausdruck sein könnte, vorgestellt: Ausdruck der Empfindung im 17. und 18. Jahrhundert (Johannes Greifenstein), des Erhabenen im 18. Jahrhundert (Martin Fritz), eines geraubten Ausdrucks bei Beethoven (Ulrich Tadday), der Innerlichkeit in der Romantik (Hubert Moßburger), der sprechenden Instrumente bei Berlioz (Klaus Heinrich Kohrs), von singendem Leib und singender Seele in der Gesangspädagogik um 1900 (Sebastian Bolz), der Krise im 20. Jahrhundert (Wolfgang Rathert), als neoklassizistische Selbstkritik des Expressionismus (Gustav-H. H. Falke), als Ausdruck des Ich bei Schönberg um 1910 (Ullrich Scheideler), davon, Ausdruck als Musik zu verstehen bei Anton Webern (Matthias Schmidt).

Eine dritte Abteilung befasst sich mit Pop und Jazz. Einen ganz spezifischen Beitrag über die Besonderheiten einer einzigen Stimme und ihres Ausdruck, über die von Bob Dylan (wen sonst?), steuerte noch Richard Klein vor seinem Tod bei, eingerahmt von zwei allgemein gefassten Beiträgen über Ausdruck in der Popmusik (Daniel Martin Feige) und im Jazz (Georg Mohr). Eine vierte Abteilung geht unter den Auspizien einer Verknüpfung von Emotion und Expression der Musik außerhalb Europas nach (Tobias Robert Klein u. a.).

Allen jenen Autoren, die von einer quasi kausalen Zusammengehörigkeit oder gleichen Gestalt von Gefühlsausdruck und Musik ausgehen, könnte ein Gedankengang des französischen Philosophen Alain weiterhelfen, der in einer Art Weiterspinnen dessen, was Saint Saëns meinte, formulierte: „Hier, bei der Musik, habe ich am deutlichsten gelernt, wie wenig der Ausdruck von Empfindungen in der Kunst ist. Je mehr Weite und Höhe ein Adagio gewinnt, desto unbestimmter wird die Empfindung, die es ausdrückt. Wahrscheinlich aber gilt das für alle Künste: sie drücken weniger einzelne Gefühle aus, als sie einen Gefühlsraum bereitstellen, der allen zugutekommt. [...] Musik versetzt uns in ganz andere Dimensionen des Empfindens: aber der Mensch versucht, sich Rechenschaft zu geben über diese ihre magische Wirkung“ [*Musik und Emphase* (Propos vom 24. November 1921), in: *Spielregeln der Kunst*, Frankfurt/Main 1985, S. 106–108].

Peter Sühning arbeitete als Buchhändler und Musikwissenschaftler in der Forschung. Seit 2012 indexiert er ältere deutschsprachige Musikzeitschriften für RISM.

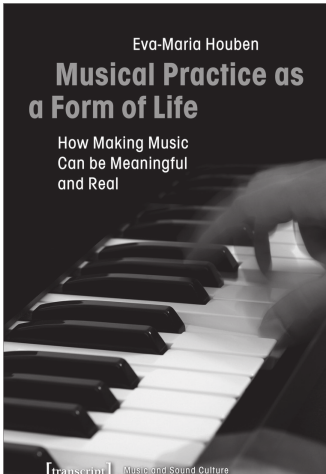
Eva-Maria Houben

Musical practice as a form of life. How making music can be meaningful and real

Eva-Maria Houben, emeritierte Professorin für Musikwissenschaft an der TU Dortmund, nähert sich im vorliegenden Band der Praxis des Musizierens aus vielen verschiedenen Perspektiven. Selbst zugleich Komponistin und Organistin, ist sie aus persönlicher Erfahrung mit allen betrachteten Ebenen vertraut: der des Komponierens, des aktiven Musizierens und der Musikanalyse.

Während sich der erste Teil des Buchs (dessen ältere deutsche Ausgabe mit dem Titel *Musikalische Praxis als Lebensform: Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren* als Open-Access-Publikation über die Verlagsseite eingesehen werden kann) der Thematik aus theoretischer Sicht annimmt und viele philosophische und soziologische Fragen betrachtet, ist der zweite Teil ganz konkret einzelnen musikalischen Werken gewidmet.

Teil 1 – untergliedert in „Zugänge“, „Musikalische Praxis“ und „Sprachfindungen“ – zieht viele Musiker*innen und Komponist*innen, Dichter*innen und Philosoph*innen zu Rate. Musikalische Praxis als sinnstiftend und dem Leben Bedeutung gebend zu erfahren, kann



Bielefeld: transcript, 2019. Preis (D): ca. 44,90 EUR.
ISBN 978-3-8376-4573-6

als Tenor der Annäherungen ans Thema betrachtet werden. Ebenso erhält das Geschehenlassen als Ausführende*r Raum. Fragen zur Beziehung von Musikpraxis und Alltagswelt werden aufgeworfen. Auch der Aspekt der Körperlichkeit beim Musizieren muss unweigerlich immer wieder zur Sprache kommen. Der erste Teil kann zweifelsfrei als facettenreiche musikphilosophische Auseinandersetzung mit persönlicher Musikpraxis verstanden werden. Houben bezieht jedoch neben vielen theoretischen Fragen immer auch verschiedene konkrete Werke ein, die einzelne Aspekte des Musizierens ganz praxisnah beleuchten. Zahlreiche Notenbeispiele untermauern das Dargelegte.

Im zweiten Teil wird die theoretische Ebene des Themas überwiegend verlassen und in einzelnen Konstellationen des Musizierens (Tastenteinstrumente, viele Musizierende, Soloinstrumente, Duo, Trio und Quartett) vor allem die Beziehungsebene der Musikpraxis näher angeschaut. Dabei steht gleichermaßen die Beziehung zum Instrument wie die Beziehung der Musizierenden zueinander im Fokus. Nach einer kurzen Einführung zu Beginn jedes Kapitels wird anschließend anhand einiger konkreter Werke für die jeweilige Besetzung beispielhaft die Musikpraxis näher beleuchtet. Auch an dieser Stelle belegen zahlreiche Notenbeispiele das Gesagte. Den Abschluss bilden zwei Kapitel mit den Überschriften *Über Grenzen hinaus* und *In der ‚Arche des Augenblicks‘*. Jenseits aller vorher abgehandelten Kategorien greifen sie noch einmal anhand konkreter Werke das Thema der Musikpraxis auf.

Ein besonderer Bonus dieses Bandes ist ein Werkverzeichnis, das auf die entsprechenden Stellen im Text verweist. So können die Abhandlungen ganz gezielt nach konkreten Werken durchsucht werden. Insgesamt fehlt ein wenig der rote Faden, und gleichzeitig ist der Band ein Fundus an Gedanken und Betrachtungen zum Thema, der wohl seinesgleichen sucht. Dass das Buch Ergebnis langjähriger Gespräche im Freundeskreis der Autorin ist, erklärt die Vielfalt der behandelten Perspektiven und die Dichte an Informationen. Auf gerade mal 224 Seiten (deutsche Ausgabe) ist ein beeindruckendes Kondensat an Gedanken und Ideen zur persönlichen sinnstiftenden Musikpraxis entstanden.

Nachvollziehbar ist all dies vermutlich vor allem für Menschen, die selbst Musikpraktizierende sind. Für alle anderen vermag es einen Einblick zu gewähren in die Gedankenwelt und Lebenswirklichkeit ausübender Musiker*innen. Eine Horzonterweiterung sind die Darstellungen in jedem Fall für jede*n Musikinteressierte*n.

Heiderose Gerberding ist u. a. Kultur- und Medienmanagerin. Sie ist an der Technischen Hochschule in Brandenburg an der Havel tätig.

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert
Hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch



Kassel/Berlin: Bärenreiter/
Metzler. Bd. 1, 2018, geb.
300 S., 49,99 EUR; Bd. 2, 2021,
geb. 510 S., 69,99 EUR.
ISBN 978-3-476-04791-5;
ISBN 978-3-476-04793-9

„Wie war der neue Bayreuther Ring? Wie die Kritik des letzten Sokolov-Klavierabends?“ Viele Musikenthusiasten sind (immer noch) an solchen Fragen interessiert, lesen die Feuilletons der Tageszeitungen oder hören die beliebten Interpretationsvergleiche im Radio. Kein Zweifel: „Interpretation“ ist ein zentraler Aspekt von Musik überhaupt. Das gilt spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch für den Terminus, der freilich unterschiedlichste Dimensionen einschließt – die Theorie wie die Praxis, die Musizierenden wie die Hörenden, das individuelle Werk wie seine Aufführung, deren Umstände und vieles andere mehr. Der Begriff umfasst derart zahlreiche wie komplexe Aspekte, dass es kaum verwundert, „dass im 20. Jahrhundert viele bedeutende Musiker, Musiktheoretiker und Philosophen eine Theorie der Interpretation schreiben wollten (Schenker, Adorno, Kolisch), doch nur so wenige damit fertig wurden“ (Bd. 1, S. 25), so einer der beiden Herausgeber der vorliegenden Bände der *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Heinz von Loesch.

Es handelt sich also um ein höchst ambitioniertes Unternehmen – ein Handbuch, angelegt auf insgesamt vier Bände. Widmet sich der erste der „Ästhetik und Ideengeschichte“ der Interpretation, so der zweite ihrer „Institutions- und Mediengeschichte“; der dritte soll Aspekten der „Kompositions- und Repertoiregeschichte“ sowie einzelnen „Parametern“ wie Tempo, Dynamik, Klangfarbe etc. gelten, der vierte schließlich den Interpreten selbst und ihren individuellen Konzeptionen, ferner Stilen und Schulen (Bd. 1, S. 7). Es versteht sich von selbst, dass eine solche Vielfalt von Themen kaum im Alleingang zu bewältigen ist. An den vorliegenden ersten beiden Bänden wirkten denn auch nicht weniger als 24 Autorinnen und Autoren mit, was allein schon so manche – wohl nicht zu vermeidende – Überschneidung erklärt.

Wie die Herausgeber einleitend betonen, setzen sie sich mit dem Terminus der Interpretation bewusst von dem speziell auf die ältere Musik bezogenen der Aufführungspraxis ab, ebenso von dem der Aufführung allgemein bzw. der Performance. Sie zielen „im engeren emphatischen Sinne“ auf „eine bestimmte Aufführungshaltung ..., die charakteristisch für die westliche Musik im 19. und 20. Jahrhundert“ ist: „sich einem musikalischen Werk gegenüber spezifisch interpretierend zu verhalten“ (Bd. 1, S. 8). Und damit geht es um Interpretation als Zentralbegriff des hauptsächlich deutschsprachigen Diskurses in einem Zeitraum von gut 200 Jahren.

Am Beginn stehen die unterschiedlichen Theorien der Interpretation: angefangen von den Vortragslehren etwa eines Johann Abraham Peter Schulz mit seinen von der Rhetorik abgeleiteten Maximen des guten musikalischen Vortrags zu Ende des 18. Jahrhunderts über Adolf Bernhard Marx, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt

dem Einzelwerk zuwendet und (wie dann auch Richard Wagner) den Primat des Geistes gegenüber dem Buchstaben des Notentextes vertritt, dann Hugo Riemanns Phrasierungstheorie bis hin zu bedeutenden Ansätzen des 20. Jahrhunderts, etwa Heinrich Schenkers *Kunst des Vortrags* oder Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* etc. In drei grundlegenden Kapiteln zeichnet Loesch überaus plastisch die Entwicklung von den Vortragslehren zur Werkästhetik nach, von der alten Wirkungsästhetik, also der Vorstellung, dass die Wirkung eines Stücks größtenteils vom Vortrag abhängt, somit der Interpret eine zentrale Rolle einnehme, hin zur Werkästhetik, mit der spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts die Forderung einhergeht, der Interpret habe hinter dem Werk zurückzutreten, was eine Überhöhung zum „Priester der Kunst“ (Bd. 1, S. 63) indes keineswegs ausschließt. Für Loesch spiegelt sich in der Theoriegeschichte ein fragiles Dreiecksverhältnis von Autor, Werk und Interpret, in dem die Positionen immer wieder neu ausgehandelt werden – ein faszinierender Prozess, in dem sich die einander ablösenden Tendenzen regelmäßig zu widersprechen scheinen: Geist des Werks versus ‚Buchstaben‘, Interpretenssubjektivität versus Antisubjektivität, aktualisierende versus historisierende Interpretation etc.

Einzelne Aspekte werden in speziellen Beiträgen weiter vertieft, etwa zur Frage, was (lax formuliert) mehr zähle: Wahrheit oder Schönheit, Geist oder Technik, Körper oder Geist? Welche Bedeutung wurde und wird der Spontaneität für eine Aufführung zugeschrieben, welcher Einfluss dem Sehen aufs Hören? Und was bedeutet heute die selbstverständliche Verfügbarkeit von Einspielungen auf Tonträgern, die gleichsam „in entspannter Gleichberechtigung und universaler Zeitgenossenschaft“ (R. Kapp, Bd. 1, S. 278) nebeneinander existieren, für das historische Bewusstsein? Dass all dies in einer fasslichen Sprache gelingt, ohne die Komplexität des Gegenstandes zu unterschlagen, macht diesen ersten theoretischen Band zu einem Wurf und ist vor allem auch angehenden Musikstudierenden als grundlegende Lektüre zur Musikästhetik zu empfehlen. Angesichts der verschiedenen Autoren ist er zudem von einer erstaunlichen Geschlossenheit, was nicht so für den zweiten, schon thematisch weit heterogeneren Band gilt. Hier geht es um „Institutionen“ und „Medien“ als Voraussetzungen und Rahmenbedingungen von Interpretation: Der Blick weitet sich auf Europa und die nicht zuletzt soziologischen Entwicklungen von öffentlichem Konzert und Oper, von Lied und Kammermusikultur bis hin zu Chorwesen und Kirchenmusik. Den zentralen Protagonisten wie Dirigent, Solist oder Orchestermusiker sind einzelne Artikel gewidmet wie auch der Aufführungsdimension – sprich den Sälen, der Positionierung des Publikums oder der Inszenierung der Auftritte. Hinzu kommen Medien wie Noteneditionen und Tonträger, der Aspekt von Ausbildung, Kritik und

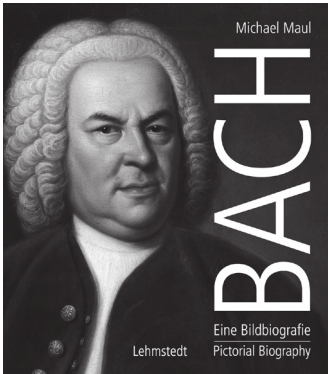
Marketing, und schließlich einer, der quer zu den übrigen zu liegen scheint und doch in allem Handeln enthalten ist, nämlich der Aspekt des Geschlechts: Wie also werden Interpretinnen und Interpreten wahrgenommen, welche Bedeutung haben geschlechtsspezifische Kategorien fürs Repertoire oder für künstlerische Bewertungen (B. Borchard, Bd. 2, S. 464 ff.)?

Der Rahmen ist mithin denkbar weit abgesteckt. Nicht alle Autoren bleiben so konzis beim Thema wie Michael Heinemann in seinem brillanten Kapitel über Interpretation im Raum der Kirche (Bd. 2, S. 447 ff.). Die Voraussetzungen, Rahmenbedingungen und Begleitumstände von „Interpretation“ erhalten mitunter solches Gewicht, dass sie selbst etwas aus dem Fokus zu geraten droht. Und die Fallbeispiele zur Verdeutlichung einzelner Aspekte vermitteln, wie Rebecca Grotjahn in ihrem Beitrag über „Solistinnen und Solisten“ einräumt, nicht selten den Eindruck einer „gewissen Willkür“ (Bd. 2, S. 340). Andererseits aber – und darin dürfte der beträchtliche Gewinn des Bandes liegen – wird das ganze Spektrum der Faktoren, die „Interpretation“ entscheidend beeinflussen können, überaus deutlich. Dabei stößt man immer wieder auf Überraschendes, so etwa in dem Abschnitt mit dem originellen Titel: „Professionalisierung des Publikums“. Gemeint ist die Claque. „Die Wertschätzung ihrer Performance“, bemerken Bettina Brandl-Risi und Clemens Risi, habe sich in den 1830er Jahren u. a. daran bemessen, dass der ‚chef de claque‘ der Pariser Opéra, Auguste Levasseur, ... ein höheres Gehalt von der Direktion als die Gesangsstars bekam“ (Bd. 2, S. 116). „Interpretation“ – so eine Erkenntnis, die sich auf fast jeder Seite dieses oft anregenden Bandes mitteilt – ist bei Weitem nicht nur das, was man vordergründig als solche wahrnimmt.

Norbert Meurs ist als Musikpublizist für Zeitschriften, Rundfunkanstalten und Konzertveranstalter tätig. Von 1993 bis 2016 war er Musikredakteur beim SDR bzw. SWR.

Michael Maul
Bach. Eine Bildbiografie/
A Pictorial Biography

Man sollte meinen, es gäbe genügend Biografien über Johann Sebastian Bach, mit dessen Leben und Werk sich unzählige Wissenschaftler weltweit beschäftigen. Doch weit gefehlt. Die biografischen Dokumente sind rar. Michael Maul, Bachforscher und Intendant des Leipziger Bachfestes, hat für seine neue Bildbiografie Detailarbeit geleistet und ein ganz besonderes Buch vorgelegt. In einem großformatigen hochwertigen Bildband widmet er sich Bachs Leben in kurzen Episoden und zeichnet anhand kleinster Informationen ein sehr persönliches Bach-Bild, das auch den Charakter des Komponisten ein Stück weit erahnen lässt. So belegen Schuldokumente, er habe immer zu den besten Schülern gehört; Briefe und Anstellungsverträge bezeugen, seine außergewöhnlichen musikalischen Fähig-



Engl. Übersetzung: Edward Hamrock. Leipzig: Lehmstedt Verlag 2022. 288 S., Notenbeispiele, 140 Farbabbildungen. Hardcover (geb.) 38,00 EUR (D, A) 38,00 SFR. ISBN 978-3-95797-101-2

keiten – wie auch nicht zuletzt der Name Bach – hätten ihm häufig Tür und Tor geöffnet, und das habe er auch zu nutzen gewusst.

Bereits bei seiner zweiten Festanstellung in Mühlhausen forderte er zusätzlich zu einem verhältnismäßig hohen Gehalt auch regelmäßige Lebensmittellieferungen. In Arnstadt kam er seinem Auftrag, mit der B-Besetzung des Schulchores regelmäßig zu arbeiten, nicht nach, weil ihm die Musiker zu schlecht waren. Demgegenüber steht ein gläubiger Mensch, der es vermochte, die christliche Botschaft derart in Musik zu setzen, dass sie selbst jene ergriff, die sich von der Religion abgewandt hatten. Dies belegen beispielsweise Äußerungen zur Aufführung der Matthäuspassion.

Auf 141 Doppelseiten präsentiert Maul Stationen aus Bachs Leben: rechts jeweils eine Spalte Text in Deutsch und Englisch, links ein repräsentatives Bild zur jeweiligen Lebensepisode. „Die einzelnen Texte beschreiben eher selten konkret das gegenüberstehende Bild. Weit häufiger kommentieren sich Texte und Bilder gegenseitig und illustriert die Abbildung einen bestimmten Aspekt der Darstellung“, schreibt der Autor in der Einleitung. In sechs großen Kapiteln, die sich an den wichtigen Lebensstationen Bachs orientieren (Familie und Herkunft, Arnstadt/Mühlhausen, Weimar, Köthen, Leipzig I und Leipzig II), sind die entsprechenden Episoden zusammengefasst.

Kurzweilig geschrieben, wissenschaftlich fundiert und untermauert mit Zitaten findet sich auf jeder Seite ein Schlaglicht – manchmal eines pro Jahr, manchmal mehrere, wobei auch so manche Lücke bleiben muss. Zusammengenommen ergibt sich trotz so mancher offen gebliebenen Frage ein rundes Bach-Bild. Die Bildquellen sind jeweils auf den entsprechenden Doppelseiten genannt, die Literaturquellen jedoch sind etwas versteckt im Vorwort zu finden. Querverweise helfen, Zusammenhänge – beispielsweise bezüglich parodierter Werke – intensiver zu verfolgen. Ein Personen- und ein Werkindex runden das Buch ab.

Sowohl für Wissenschaftler als auch für interessierte Laien ist das Buch ein Gewinn. Einmal eingetaucht, befindet sich der Leser in Bachs Leben, und es fällt nicht leicht, wieder auszusteigen. Immer wieder gibt Maul Hinweise auf verschollene Werke und auf Fragen, bei denen die Wissenschaft auf der Stelle tritt. Damit ermuntert Maul vielleicht so manchen, in Archiven, auf Dachböden oder alten Schränken auf die Suche zu gehen, um vielleicht doch noch eine neue Quelle oder gar eine verschollene Komposition zu finden. Für alle, die Bach und seine Musik in ihr Herz geschlossen haben, eine sehr empfehlenswerte Lektüre!

Barbara Wolf ist Musikwissenschaftlerin mit wissenschaftlicher Bibliotheksausbildung und arbeitet seit vielen Jahren in einem Wissenschaftsverlag in Heidelberg.

Monika Borth

Der siebte Cellist. Aus dem Leben des Berliner Philharmonikers und Gründers der 12 Cellisten Rudolf Weinsheimer



Monika Borth

Der siebte Cellist

Aus dem Leben des Berliner Philharmonikers und Gründers der 12 Cellisten Rudolf Weinsheimer

Mainz: Schott 2019. 124 S.,
24,99 EUR.
ISBN 978-3-95983-595-4

Betrat man in diesem Frühjahr das Foyer der Berliner Philharmonie, war eine großformatige Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum der „12 Cellisten des Berliner Philharmonischen Orchesters“ nicht zu übersehen. Schnell zeigte sich beim Betrachten der Schautafeln die ehrenvolle Bedeutung des Gründers der 12 Cellisten: Rudolf Weinsheimer. Bescheiden reihte er sich in alphabetischer Sortierung als Vorletzter in die Portraitreihe der Ensemblemitglieder. Das von der freischaffenden Autorin Monika Borth geschriebene Buch *Der siebte Cellist*, das seinen Titel von der Sitzplatzfolge Rudolf Weinsheimers innerhalb des Ensembles ableitet, liegt in der Philharmonie zum Verkauf bereit; direkt daneben die 2021 erschienene englische Übersetzung (ISBN 978-3-95983-633-3). Unverkennbar präsentiert die Philharmonie mit Stolz ihr Weltklasse-Ensemble, das in der internationalen Musikwelt eine einmalige Stellung einnimmt.

Zeit seines Lebens wollte Rudolf Weinsheimer Menschen miteinander verbinden, möglichst Cello spielend, und zur Verständigung vieler Länder untereinander beitragen. Dies gelang ihm als Idee nach einem Geburtstagsständchen mit drei Cello-Kollegen. Eben noch Cello-Quartett, fanden bald alle zwölf Celli der Berliner Philharmoniker zusammen. Mit welcher Überzeugungsarbeit Rudolf Weinsheimer vorging, war schon originell. „Wenn einer nicht sicher war, ob er kommen könnte, sagte ich zu ihm, die anderen hätten schon zugesagt!“ Nachdem er 1992 bereits ein Konzert mit 341 Cellisten in Potsdam organisiert hatte, entstand nach seinem Eintritt in den Ruhestand 1996 während einer seiner üblichen Joggingrunden um den Schlachtensee sogar die Frage, wie man in Japan, dem Land, dem sich Rudolf Weinsheimer besonders eng verbunden fühlte, ein Konzert mit mehr als tausend Cellisten veranstalten könnte? 1998 fand in Osaka das größte Cello-Konzert der Welt mit 1013 Profi- und Amateur-Cellisten aus allen Ländern statt.

Die Autorin hat sich das Leben dieses passionierten Musikers erzählen lassen und in der Ich-Form literarisch gestaltet. Mit 124 Seiten ist es ein schmales Buch, das ein bemerkenswertes Musikerleben für uns Nachkommende bereithält. Hier spricht ein begeisterter, inspirierender Mann, 1931 in Wiesbaden geboren, der auf sein Leben mit Dankbarkeit und Demut zurückblickt. Der Text strahlt ungeheure Zuversicht aus. Natürlich ist Rudolf Weinsheimer den ganz Großen der Musikwelt begegnet: Boris Blacher, Yehudi Menuhin, Arvo Pärt, der die Familie Weinsheimer oft besuchte, Mstislaw Rostropowitsch, Arthur Rubinstein, Dmitri Schostakowitsch, der beinahe noch ein Werk für die 12 Cellisten komponiert hätte, und die großen Dirigenten, allen voran Herbert von Karajan; aber auch die Zusammenarbeit mit Claudio Abbado und Leonard Bernstein bietet Einblicke. Er erweist sich nicht nur als Zeitzeuge zum Beispiel mit

Hintergrundgeschichten zum Bau der Berliner Philharmonie, sondern selbst als zutiefst sympathische Musikerpersönlichkeit, deren herausragendes spielerisches Niveau über vierzig Jahre hinweg auf unabdingbaren Fleiß, eiserne Disziplin, die Überzeugung des Gestaltens und Sich-Einbringens zurückzuführen ist. Die Autorin lässt beim Schreiben eine berührende Vertrautheit erkennen. Viele Seiten widmet sie der Schilderung des Familienlebens Rudolf Weinsheimers, das von Schicksalsschlägen geprägt ist, aber in seiner warmherzigen Wertschätzung für seine Frau Friedel Weinsheimer und seine Kinder das authentische Bild eines liebe- und respektvollen Ehemannes und Vaters zeichnet.

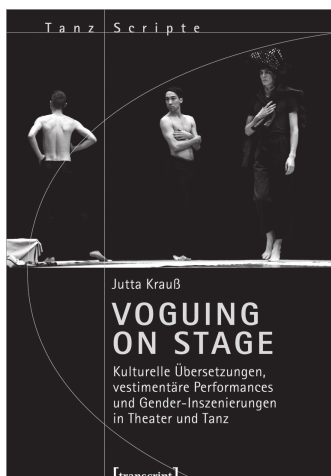
Der nicht ausufernde Erzählstil führt zu einer spannenden Lektüre. Rudolf Weinsheimer ist bis heute ein humorvoller, schlagfertiger Mensch, der viele Qualitäten miteinander verbindet. Er ist Diplomat, Impulsgeber, Organisator, Stratege, Vermittler. Nachdem ihm sein Vater mit acht Jahren ein Cello mitbrachte und ihn zum Anspielen aufforderte, war es *das* Instrument für Rudolf. Sein Vater war Berufsbratschist. Seine Eltern förderten ihn, und so durfte er das Musische Gymnasium für Hochbegabte in Frankfurt/Main besuchen. Kurz vor seinem Eintritt wurde das Schulgebäude ausgebombt. 1944 wurde das Gymnasium in das Wehrtüchtigungslager Reichelsheim im Odenwald und wiederum kurze Zeit später in das Kloster Maria Hilf nach Untermarchtal in Württemberg verlegt. Wie erlebt ein von seinen Eltern getrennter Junge in diesem Umfeld den Krieg? Ganz der Musik zugewandt, mit stundenlangem Üben, und per Tipp eines Kollegen führt ihn sein Weg zu den Berliner Philharmonikern, wo er neben zwölf Mitbewerbenden und dank eines hypnotisierenden Kaffeeduftes den wichtigsten Satz seines Lebens zugesprochen bekommt: „Herr Weinsheimer, das Orchester hat sich einstimmig für Sie entschieden!“

Mit Inspiration vermittelt Rudolf Weinsheimer immer den Aspekt der Offenheit und Neugier, der sein Leben bestimmt hat und ihn mit wachem Blick neue Impulse aufnehmen ließ. Der Prozess, in dem er sich musikalisch mit einem neuen Werk auseinandergesetzt und sich dieses angeeignet hat, ist sehr gewinnbringend zu lesen. Rudolf Weinsheimer ist der Initiator einer Teamarbeit im künstlerischen Prozess und spart seine Reflexionen und das Zweifeln an der eigenen Arbeit nicht aus. „Die Musik lotet wie keine andere Kunst die Seele aus – wie oft habe ich das erfahren!“ Mit seiner Aufrichtigkeit hat der siebte Cellist die Begeisterung für die Musik, für sein Instrument und für das Leben an die nächste Generation weitergegeben. Das Buch sei jeder Musikbibliothek empfohlen!

Cortina Wuthe ist Musikbibliothekarin und lebt in Berlin.

Jutta Krauß

Voguing on Stage.
Kulturelle Übersetzungen,
vestmentäre
Performances und Gender-
Inszenierungen in Theater
und Tanz



Bielefeld: transcript 2020.
274 S., 9 Ill., broschiert,
39,90 EUR.
ISBN: 978-3-8376-5266-6

Die Dissertation *Voguing on Stage. Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz* ist im transcript-Verlag in der Reihe TanzScripte (Band 57) erschienen. In dieser Reihe publizieren Autor*innen, welche Tanz als Körperpraktik performativer Kunst der Bewegungskultur historisch erforschen und theoretisch reflektieren.

Ziel der Tanzwissenschaftlerin und Pädagogin Jutta Krauß ist es, Voguing-Bühnen-Performances in die deutsche Tanzwissenschaft einzuführen und damit eine wissenschaftliche Lücke zu schließen. Kulturübertragungen, Kleidungsfunktions-Umdeutungen und Genderotypen-Weiterdenken stehen im Zentrum ihrer interdisziplinären Analysen. Bereits auf den ersten Seiten wird klar, dass Krauß sich seit vielen Jahren diskursiv und körperlich zur Expertin auf diesem spannenden Gebiet entwickelt hat.

Voguing ist ein Forschungsdesiderat im deutschsprachigen Raum. Es entstand in urbanen Gruppen, die zu ihrer Wirkzeit und an ihrem Ort marginalisiert wurden und sich Lebensgefahren aussetzten. Sie waren *black, gay* und wünschten sich häufig eine Geschlechtsumwandlung. Im New York der USA der Zwanziger geboren, in der Prohibition bekämpft, in den Sechzigern in eigenen Enklaven *race-separated* evolviert, lebten sie für ihre Performances in Ballrooms. Dafür fanden sie sich in ihren Refugien, den Houses, zusammen, welche familienähnliche Strukturen aufweisen. Genau in diesen „Nestern“ wurden auch aufgrund geschlechtlicher Gesinnung verstoßene Menschen aufgenommen. Ihre Namen erhielten sie je nach tänzerischer Entwicklung.

Der auf Bühnen populäre Tanzstil Voguing ähnelt dem Catwalk auf einer Modenschau. Der Name Voguing stammt von der Zeitschrift *Vogue*, welche von manchen Künstler*innen im spezifischen Tanzstil mit auf die Bühne genommen und kritisch durchgeblättert wurde. Voguing-Tänzer posieren kritisch zitierend und konstituieren sich neu. *Vogue* bedeutet Beliebtheit und ist die Eigenschaft von Mode zu einem bestimmten Zeitpunkt. Das sind Sehnsüchte ausgegrenzter und geächteter gesellschaftlicher Gruppen. In dem kurzen Moment der Pose „spielen und werden“ die „Wunsch-Frauen“ zur „person, I want to be“ (S. 101). „Spricht man den Voguing-Akteur*innen eine ihnen spezifische Wirkungsmacht zu, so ist es möglich, dass soziale Differenzen auf körperliche Art und Weise verhandelt werden können“ (S. 98). Höchstes Ziel ist *Realness*, also der authentische Eindruck der Verwandlung. Modeschauen und Schönheitswettbewerbe der weißen, elitären Bevölkerung entstehen zwischen Aneignung und Subversion.

Die optische Gestaltung des Buches ist funktional und aussagenzentriert. Auf dem bühnenschwarzen Cover ist eine vestimentäre

Bühnenszene aus *Antigone Sr. (L)* aus Trajal Harrells choreographischer Serie *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2012) zu sehen. Das Buch hat einen schlüssigen und feingliedrigen Aufbau: Die ersten drei Kapitel sind methodischen und interdisziplinär-fachwissenschaftlichen Überlegungen gewidmet. In Kapitel 4 widmet sich die Autorin dem Gegenstand der Arbeit. Zu den Tanzstücken sind farbige Abbildungen enthalten. Der Anhang enthält das Abbildungsverzeichnis, die Bühnenwerke, thematisierte Filme, den Interviewleitfaden und das Literaturverzeichnis.

Krauß' Dissertation ist ein wissenschaftliches Methodenwerk für ein Fachpublikum aus Tanz, Mode, Kultur und Gender. Sie widmet dem historischen Voguing, welches Menschen in den Ballrooms von New York mutig zum Leben erweckten, eine wissenschaftliche Erhebung. Visuelle Erwartungen von Tanzpraktiker*innen und Gender People werden in den drei Bühnenstück-Analyse-Kapiteln 4.2 bis 4.4 erfüllt. Krauß erforscht Voguing als Bühnenperformance mit Lesung, als semantische Kleidungswechsel-Performance mit Fokus auf dem Tanelement Pose im Catwalk und als Gender-Spiel on Stage mit geteilter Lust mit dem Publikum. Ein Einstieg, ohne das Lesen des gesamten Buches, ist möglich, weil Krauß in genannten Kapiteln Kern-Zitate wiederholt. Es ist empfehlenswert, diese Dissertation phasenweise zu lesen und Videos zu den Bühnenstücken heranzuziehen. Grundlage beim Hineinlesen in das Geflecht des Voguing gibt der Dokumentarfilm *Paris is Burning* (1990) von Jennie Livingston.

Zu Beginn des Buches diskutiert die Tanzwissenschaftlerin ihre entlehnten Methoden, zeigt auf, was Voguing im Wirkungsfeld ihrer Arbeit sein wird und bespricht die Deutungsmusterermittlung. Dabei greift sie Wissenschaftskonzepte, Denkfiguren und Analysemittel aus Tanz-, Mode- und Kulturwissenschaft, Gender Studies sowie Philosophie auf und diskutiert sie mit Hilfe von Fachwissenschaftler*innen. Bemerkenswert ist, wie sich Krauß ähnlich einer Archäologin in die Theorien und Methoden der Tanz-, Mode- und Kulturwissenschaft sachte pinselnd hineingräbt. Dieses überwältigende Einfühlen in verschiedene Wissenschaften befähigt sie zum Einsatz dieser Methoden. Diese Ermittlung geschieht in Manier des „Aneignungsdiskurses“, welcher zirkulierend immer wieder reflektiert, höchst behutsam betrachtet und niemals endgültig festgesetzt wird. Dieser Forschungsschreibstil macht ein zügiges Lesen kompliziert.

Foucaults Archiv-Begriff ermöglicht es Krauß, unterschiedliche Medien wie Tanz, Interviews und Texte zu vergleichen. Diese und auch alle Wissenschaftsarten treten auf Augenhöhe in Beziehung. Das heutige Rezipieren von Medien aus anderen Epochen soll mit Blick auf deren Absichten, mit Achtung vor deren Möglichkeiten und

Wissen um gesellschaftspolitische Grenzen zum jeweiligen historischen Zeitalter geschehen.

Zuallererst zieht Krauß ihre Interviewanalyse heran, um Annahmen zur Voguing-Geschichte zu besprechen. Aus ihren Ergebnissen bündelt sie Deutungsmuster, die sie an Stellen der Bühnenstückanalyse wie semantische Wörterbucheinträge heranzieht. Interviews mit Szene-Angehörigen treten in Dialog mit Theateraufnahmen und kognitiven Erinnerungen aus Theaterbesuchen. Kapitel 4 widmet sich der Analyse der Bühnenwerke. *Pose for Me* (2018) von Georgina Philp ist eine Lecture-Performance, die sich in Publikums-Interaktion entwickelt. Historisches Voguing aktualisiert sich auf einer deutschen Bühne. Im Diskurs um kulturelle und geschichtliche Aneignung ist revolutionär, dass „künstlerische Ermöglichungspraktiken“ (Holtert) Neues zulassen. Philp: „Dieses ›Ihr nehmt unsere Kultur und macht's nicht richtig‹. Das ist einerseits total verständlich, aber, wenn man andererseits will, dass es sich weiterentwickelt, muss man auch Neues zulassen“ (S. 130 f.) Die Performance kopiert die typischen Bewegungen nicht im ursprünglichen Sinne urbaner existentieller Ziele, sondern lässt sie im Rahmen der erklärenden Lesungen anders und in heutigem Kontext durch Berufstänzer*innen entstehen.

In *Antigone Sr. (L)/Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2012) von Trajal Harrell analysiert Krauß die Elemente Catwalk und Pose zwischen Bild und Bewegung sowie als Blick zwischen Zuschauer und Modell. Affekte und Alltagsbewegungen werden mittels Kleidungszitaten und Verhaltensmodi unter dem magischen Mantel der Funktionskostüme entwickelt. Kleidung wird entgegen ihrer Funktionalität genutzt und bildet Genderidentitäten. Krauß sieht eine *vestmentäre* Fruchtbarkeit aus Tanz und Mode als „Übertragung von Kleidung hin zu einem bewegten Körper und bewegtem Textil“ (S. 180) als Basis von „Voguing on Stage“.

Gerard Reyes' Solo *The Principle of Pleasure* (2015) interagiert zwischen Körper in seiner von Geschlechtsbesetzung losgelösten Materialität und Erfahrung mit den Zuschauern. Reyes befreit Gender und Lust von normierten Körperkulturnetzen. Krauß analysiert, dass dieser Körper frei, als sich schamfrei entblößendes Material, performt. Der Körper setzt sich über die Normierung von Nacktheit hinweg. Der Performer behält die Deutungsmacht inne und bringt einen neuen Geschlechtskörper hervor.

Voguing ist Zeitgeist. Es hält auch Einzug in Tanzschulen. Krauß deutet an, dass eine Thematisierung in Bildungseinrichtungen Toleranz um Gender-Identität erweitern kann. Die diskursive Befugnis empfehlend in die Hände der Betroffenen zu legen, statt sie lediglich zu bestaunen, ist Basis einer Oral-History. Mittels Krauß' Interviews können die frühen Performer*innen der Sechzigerjahre selbst Ge-

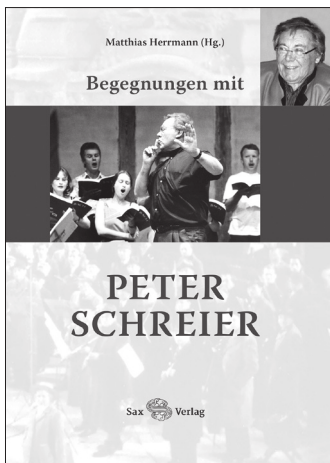
schichtserzeugung hervorbringen. Das durch unseren Geschichtsmakel entstandene Gespenst der kulturellen Aneignung wühlt um dieses Buch herum. Wir hellhäutigen privilegierten Menschen wollen uns nicht der Kultur der in ihrer Geschichte abgewerteten dunkelhäutigen Menschen bedienen, um damit Erfolg zu haben oder von ihnen zu stehlen. Krauß zeigt, wie achtsam Theatermacher Voguing weiterentwickeln.

Das vorliegende Buch behandelt eine spannende gesellschaftspolitische und interdisziplinär-künstlerische Thematik. Fachbibliotheken für Tanz und Soziologie, aber auch große Stadt- und Landesbibliotheken sollten es für Fachwissenschaftler, Profi- und Hobby-Tänzer bewahren. Nicht zu vernachlässigen ist außerdem der gesamtgesellschaftspolitische Effekt, den Voguing für unser sich mit den Begriffen Diversität und Toleranz schmückendes Land hat.

Antje Lempart-Ober ist Magister für Französisistik, Hispanistik und Journalistik und derzeit Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

Begegnungen mit Peter Schreier

Hrsg. von Matthias Herrmann



Beucha: Sax-Verlag 2020.
256 Seiten, Ill., Hardcover,
24,80 EUR.
ISBN: 978-3-86729-263-4

„Wie kann jemand mit einer solchen Stimme bloß Schreier heißen ...“, fragt sich Christian Thielemann, als er vom 2019 verstorbenen Tenor und Dirigenten Peter Schreier spricht. Glaubt man den Schilderungen des vorliegenden Bandes, bestand derselbe Gegensatz auch in Bezug auf die Persönlichkeit: ein um Aufmerksamkeit heischender Schreier war der hier Gewürdigte offenbar nicht.

Was Peter Schreier nicht nur musikalisch besonders machte, wird nach der Lektüre sämtlicher Beiträge des Sammelbandes deutlich. Dem Herausgeber Matthias Herrmann ist ein guter Einblick in das vornehmlich musikalische Wirken des Musikers gelungen. Kurz nach Schreiers Tod bat er verschiedene KollegInnen des Verstorbenen um Textbeiträge, die die „künstlerischen Begegnungen“ (S. 12) mit Schreier beschreiben sollten. Beitragende waren SängerkollegInnen wie Olaf Bär, Robert Holl, Edda Moser und Ute Selbig, Dirigenten wie Hartmut Haenchen und Peter Gülke, PianistInnen wie Helmut Deutsch, Gertraud Geißler und András Schiff. MusikerInnen, Musikwissenschaftler und viele andere haben ihre Erfahrungen mit diesem Ausnahmekünstler in dieser Sammlung geteilt.

Vorangestellt wird diesen Begegnungen ein differenziertes „Datenverzeichnis“ (S. 16 ff.), das es erlaubt, Schreiers Biografie nach Schwerpunkten und nicht rein chronologisch zu betrachten. Hinzugefügt wurden am Ende Reden zu Preisverleihungen an Schreier sowie Darstellungen zu drei besonderen Aspekten seines Wirkens: Schreiers Beziehungen nach Österreich, nach Japan und sein Wirken

als Bach-Interpret. Es folgen zwei Ansprachen aus dem Abschiedsgottesdienst vom 8. Januar 2020 und ein kleiner Bildteil. Hervorzuheben ist, dass zu jeder beteiligten Person eine kurze Biografie ergänzt wurde. Der Herausgeber hat zudem teilweise Anmerkungen zu zitierten oder besprochenen Tonaufnahmen, Artikeln oder weiteren Inhalten gemacht und gibt somit genügend Informationen für weitere Recherchen oder zum Nachlesen und Nachhören an die Hand.

Zweifellos war Peter Schreier ein fantastischer, bescheidener und disziplinierter Musiker, Tenor und Dirigent. Nicht nur mit Bach und dessen Passionen sind ihm herausragende Produktionen gelungen. Er beherrschte vom Barock bis zur Romantik, vom Oratorium über die Oper bis zum Kunstlied verschiedene Facetten des klassischen Musikrepertoires. Dank seiner zahlreichen Tonaufnahmen ist dies nicht nur nachzulesen, sondern auch nachzuhören. Als ehemaliger Kreuzianer ist er seiner Heimatstadt Dresden bis zu seinem Tod stets verbunden geblieben. Er hatte das Privileg, als DDR-Bürger die Welt zu bereisen und somit nicht nur Bekanntschaft mit internationalen Musikern zu machen, sondern auch selbst weltweit bekannt zu sein.

Die Vielzahl an eingegangenen Beiträgen zu *Begegnungen mit Peter Schreier* ist daher nicht verwunderlich. Hintereinander gelesen ergeben sie allerdings – auch das muss gesagt werden – das Bild einer Lobeshymne von eher begrenzter Aussagekraft. Wer Schreier nicht schon vorher kannte oder sich mit seinem Wirken beschäftigt hat, bekommt hier kein sonderlich differenziertes Bild seiner Persönlichkeit geboten. Bis auf individuelle Anekdoten wiederholen sich die Darstellungen und bilden aus vielen kleinen Puzzleteilen ein Ikonenbild des Musikers.

Der Duktus verändert sich erst bei den vier Laudationen zu Preisverleihungen, die zu Peter Schreiers Lebzeiten entstanden sind. Hier zählt nicht die einzelne Begegnung, sondern der Blick richtet sich auf einen bestimmten Bereich seiner Arbeit. Schreiers jeweilige herausragende Stellung wird hier näher erläutert. So wird beim „Preis für Bibel und Gesang“ deutlich, welche bedeutende Rolle dem Evangelisten in den Passionen Bachs zukommt und wie bravourös und überzeugend diese Rolle von Schreier umgesetzt wurde.

In den *Aspekten des Wirkens* erhält man verdichtet einen Einblick in Schreiers besonderen Bezug und Einfluss auf die Länder Österreich und Japan, in denen er einen nicht unbedeutenden Teil seines Lebens verbrachte. Sehr umfangreich und detailliert hat der Dirigent Fabian Enders Schreiers Bach-Interpretationen sowohl als Evangelist wie auch als Dirigent dargestellt und die Faszination herausgearbeitet, die in der Kombination von Bach und Schreier liegt. Die beiden Ansprachen aus dem Abschiedsgottesdienst streifen persönliche und familiäre Aspekte des Künstlers und Menschen, die sonst im Buch

nur marginal ein Thema sind. Hier sind die Betroffenheit und Trauer am deutlichsten zu spüren, da die gewählten Worte an die engsten Personen aus dem Umkreis des Verstorbenen gerichtet sind.

Ziel des Buches war es für Matthias Herrmann, die noch frischen „Erinnerungen an Begegnungen des gemeinsamen Musizierens in Oper, Konzert und Aufnahmestudio wach[zuhalten]“ (S. 12) und niederzuschreiben. Er ist dem musikwissenschaftlichen Vorgehen des Recherchierens zuvorgekommen und hat somit nachfolgenden ForscherInnen die Arbeit erleichtert. Die Rezeption von MusikerInnen und vor allem SängerInnen ist meistens nur retrospektiv durch schriftliche Dokumente zu erschließen, die, wenn überhaupt, verstreut in Archiven liegen. Rezeptionsgeschichtliche Forschungen über Peter Schreier sollten dank dieses Buches nun nicht schwerfallen. Die Zeit zeigt zudem, wie kostbar eine solche Publikation ist, denn wäre der Band ein paar Jahre später entstanden, würde der wertvolle Beitrag von Siegfried Matthus fehlen, der im August 2021 verstorben ist. Die Zusammenarbeit mit dem Sax-Verlag, dessen Schwerpunkt auf der mitteldeutschen Landesgeschichte liegt, ist treffend gewählt. So reiht sich der Band in ähnliche Publikationen ein, die immer wieder auch das mitteldeutsche Musikleben betreffen.

Zu Wort kommen in dieser Veröffentlichung nur fünf Frauen – vier Sängerinnen und eine Pianistin. Ein Umstand, der bei der Lektüre in einer Zeit, in der die Gleichberechtigung der Geschlechter bewusster wird, zumindest auffällt und einer kritischen Erwähnung bedarf.

Dieses Buch ist eine Empfehlung nicht nur für Musikbibliotheken. Auch ohne musikwissenschaftlichen Anspruch – oder gerade deswegen – sind die Beiträge meist gut lesbar und kurzweilig. Der klug strukturierte Aufbau und die zahlreichen weiterführenden Annotationen bieten eine willkommene Grundlage für eine tiefere Beschäftigung mit Peter Schreier, seinem Wirken und darüber hinaus.

Romy Gildemeister ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.