

**Matthew Gardner,
Sara Springfeld**
Musikwissenschaftliches
Arbeiten. Eine Einführung.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2014
(Bärenreiter Studienbücher
Musik. 19). 292 S., kartoniert,
24,95 EUR
ISBN 978-3-7618-2249-4

22 Jahre lang war das Buch *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel, Techniken, Aufgaben* von Nicole Schwindt-Gross ein Standardwerk für Studierende. Sieben Auflagen belegen den Erfolg der Publikation. Matthew Gardner und Sara Springfeld bieten mit dem nun erschienenen Titel *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Eine Einführung* ein Lehr- und Arbeitsbuch, das den nachhaltig veränderten wissenschaftlichen Arbeitsmethoden des digitalen Zeitalters Rechnung tragen soll. Trotz des allgemeinen Titels richtet sich das Buch an die traditionelle historische Musikwissenschaft und öffnet nur hier und da den Blick für neue Fragestellungen des Faches, die auch andere Quellen und Methoden erfordern würden.

Das Buch ist grob in vier Abschnitte gegliedert. Nach einer Einleitung, die die Strukturen des Faches und die Grundlagen des musikwissenschaftlichen Arbeitens erklärt, folgen Kapitel zu den Arbeitsmaterialien (II), zu der Recherche und Beschaffung dieser Materialien mit besonderem Fokus auf der Bibliotheksnutzung (III) und zu den wissenschaftlichen Arbeitstechniken (IV). Die Abschnitte werden durch graphisch hervorgehobene Exkurse durchbrochen: Sie liefern unter anderem Literaturlisten, musikwissenschaftliche Hintergrundinformationen oder fassen praktische Hinweise zusammen. Das Buch ist insgesamt sehr anschaulich gestaltet. Dies gilt auch für die passend ausgewählten Abbildungen von historischen Quellen, für annotierte Auszüge aus Kritischen Berichten, für kommentierte Auszüge aus Bibliographien sowie für die Screenshots von Datenbanken etc., die das Erläuterte gut nachvollziehbar machen. Die Darstellungen werden ergänzt durch regelmäßige Fragen, die den Charakter des Lehr- und Arbeitsbuches unterstreichen. Das Werk schließt mit einer Bibliographie und einem Register, das die vielfältigen Inhalte leichter zugänglich macht.

Matthew Gardner und Sara Springfeld bieten den Leserinnen und Lesern einen wirklich umfänglichen Überblick über Arbeitsmaterialien und -methoden, was gerade im Dschungel des Digitalen eine nicht hoch genug zu würdigende Leistung ist. Zu den wenigen ergänzungswürdigen Inhalten gehören z. B. die zentralen nationalbibliographischen Projekte „Verzeichnis deutscher Drucke“ (VD 16, VD 17, VD 18), die heute nicht nur Publikationen des deutschsprachigen Raums der Zeitspanne 1500 bis 1800 vollständig nachweisen, sondern sie zunehmend auch in Volltext-Digitalisaten zugänglich machen. Unter den Materialien finden sich zahlreiche Textquellen (Musiktheoretika, Libretti etc.), sie weisen aber auch eine stetig steigende Zahl an Musikdrucken auf. Unter den Bibliographien für Sekundärliteratur bleibt der Service *Online Contents Musikwissenschaft* unerwähnt, der zwar keine Tiefenerschließung der neu erscheinenden Literatur bietet, aber sich im Vergleich zum *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM) und zu der *Bibliographie des Musikschrifttums* (BMS) durch besondere Aktualität auszeichnet.

Unvollständig sind auch die Hinweise zu elektronisch und *open access* erscheinenden Abschlussarbeiten, Dissertationen und Habilitationen. Für Deutschland sind hier das Projekt *DissOnline* und das Portal der Deutschen Nationalbibliothek (www.dnb.de) von zentraler Bedeutung. Für Europa ist auf das Projekt *Dart* hinzuweisen, für die USA ist ergänzend anzumerken, dass der Service *ProQuest Dissertations and Theses* (S. 53, 181) keineswegs durchgehend an eine Subskription gebunden, sondern zumindest in Teilen frei zugänglich ist. Bei der Vorstellung von Bibliothekskatalogen und übergeordneten Suchmaschinen wurde auf den *WorldCat* (www.worldcat.org), der gerade in US-amerikanischen Bibliotheken vorhandene Bestände sehr gut abbildet, verzichtet. Im Bereich der Notenrecherche fehlt ein Hinweis auf die kostenpflichtige Datenbank *Index to Printed Music* (IPM), verfügbar über Ebsco, durch die Gesamt- und Denkmäler-Ausgaben sowie andere Reihenpublikationen auf Ebene der enthaltenen Werke ausgewertet werden.

Angeregt durch die Lektüre bewegte mich, als Person, die in der Bibliothek und in der musikwissenschaftlichen Lehre tätig ist, einige Fragen, die sich gleichermaßen an die Bibliotheken wie an die Musikwissenschaft richten und mir im Vergleich zu den oben erwähnten Details deutlich wichtiger erscheinen. Zentral für den Erfolg einer Einführung oder eines Nachschlagewerks für Studierende ist die Vermittlung des Stoffes. Die Autoren sind sich dessen bewusst, gehen kleinschrittig und anschaulich vor, unterstützen ihre Darstellungen, wie bereits erwähnt, auf gelungene Weise durch Exkurse, Abbildungen etc. Bei aller guten pädagogischen Absicht machte mir dieses Vorgehen an manchen Stellen Kummer. Musikwissenschaftliche Kontexte reduzieren sich leicht auf in den Raum geworfene Namen, Fragestellungen werden arg simplifiziert, und eine intellektuelle Selbstständigkeit scheint von den Studierenden kaum erwartet zu werden. Ist es nicht ein wenig lapidar, wenn die Autoren von „möglicherweise [...] halb verkohlten mittelalterlichen Neumenhandschriften“ sprechen und den Sinn von Lesartenverzeichnissen in wissenschaftlichen Ausgaben darin sehen, dass sie eine Rekonstruktion der Quelle ermöglichen „wenn das Original mal verloren gehen sollte“ (S. 66)? Eine in meinen Augen adäquate Darstellung spräche von durch verschiedene äußere Einflüsse beschädigten Handschriften und würde konkret darlegen, dass ausführliche Quellenbeschreibungen und auch bibliographische Projekte wie RISM nach den tragischen Erfahrungen mit Quellenverlusten während des Zweiten Weltkriegs eine neue Dynamik gewannen und seitdem mit neuem Anspruch durchgeführt werden.

Im Rahmen der Darstellung unterschiedlicher Typen von Sekundärliteratur stellt sich die Frage, ob man knapp zwei Seiten darauf verwenden muss zu erklären, was Dissertationen und Habilitationen sind, und ob es einen Wert hat, diese Typen von Qualifikationsar-

beiten durch drei aufgelistete Titel zu exemplifizieren (S. 53)? Muss diese Differenzierung überhaupt vermittelt werden? Und ist es notwendig, mehrbändige Werke und Reihen, so z. B. *The New Oxford History of Music*, *das Neue Handbuch der Musikwissenschaft* und *das Handbuch der musikalischen Gattungen* (S. 46–48) Band für Band aufzulisten, oder kann man nicht voraussetzen, dass ein Studierender versteht, was es bedeutet, dass die Publikationen chronologisch oder nach Gattungen geordnet aufgebaut sind? Eine Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten soll meines Erachtens Neugierde auf das Fach, seine Fragestellungen und die Arbeitsmittel wecken. Dazu gehört es, die erwähnten Dinge in der Bibliothek selbst zu entdecken und auch mit Lust in den oben erwähnten Reihen Band für Band zu blättern und zu stöbern. In diesem Sinne ist es auch schade, dass anders als in der Vorgänger-Publikation von Nicole Schwindt-Gross, die zu den verschiedenen Kapiteln gestellten Fragen keine Bibliotheksrecherche mehr voraussetzen, sondern nur die Repetition des Dargestellten erwarten.

Bei der Lektüre des Buches wurde mir peu à peu klar, welche Defizite es in der Zusammenarbeit von Lehre und Bibliotheken gibt und dass es in der bibliothekarischen Arbeit offensichtlich an Transparenz fehlt. So beschreiben die Autoren Bibliotheken gemeinsam mit Archiven und Museen zwar als „die traditionellen und nach wie vor wichtigsten Aufbewahrungsorte von Quellen und Literatur“ (S. 145), bibliothekspädagogische Aktivitäten finden jedoch keinerlei Erwähnung. Der Bibliothekar oder die Bibliothekarin tritt in diesem Buch nur in Aktion, um „die Systematik [zu] erklären“ oder „mit auf die Suche nach einem verschollenen Buch [zu] gehen“ (S. 162). Einführungsveranstaltungen, Führungen (bei denen so manche in diesem Buch in Listen aufgeführten Titel haptisch erfahrbar werden könnten) und Schulungen bleiben ungenannt, was vor dem Hintergrund, welchen Stellenwert die Informationskompetenzvermittlung in bibliothekarischen Diskussionen einnimmt, ein beunruhigendes Ergebnis ist.

Kommen wir abschließend noch zurück auf den „Anlass“ des Buches – die deutlichen Veränderungen der Arbeitsmittel und -methoden im digitalen Zeitalter. Der Aufbau der Publikation und insbesondere die Darstellung der Arbeitsmaterialien veranschaulichen, dass die sicher offenen und an den neuesten Entwicklungen interessierten Autoren noch streng in den Kategorien „das Gedruckte“ (als Erstes und Wichtigstes) und „das Digitale“ (als Nachrangiges) denken. Wie wäre es sonst zu erklären, dass zum Beispiel dem Kapitel über wissenschaftliche Literatur, das immerhin 28 Seiten umfasst, nur ein dreiseitiger Nachschlag „Das Internet als Informationsmedium“ folgt. Ebenso zeigt die Gliederung des Kapitels über Notenausgaben in die Unterpunkte „Kritische Ausgaben, [...], Bearbeitende Ausgaben, Ausgaben ohne quellenkritische Basis, Gesamtausgaben,

Studienausgaben, Faksimiles, Digitalisierte und digitale Notenausgaben“, dass das Digitale als zweitklassig behandelt wird, statt es in die generelle Unterscheidung zwischen kritischen Ausgaben, bearbeitenden Ausgaben etc. mit aufzunehmen. Letztlich ist hier doch dieselbe Gliederung gültig wie beim Gedruckten, auch wenn die Masse noch nicht erreicht ist. Zudem werden die Chancen und Weiterentwicklungen digitaler Formate wie *Music Encoding Initiative* (MEI) nur am Rande erwähnt.

Es entspricht der alltäglichen Erfahrung, dass sich mancher Studierende ggf. zu leichtfertig ins Internet stürzt. Ein kritischer, souveräner Umgang mit elektronischen Ressourcen bedarf aber einer differenzierteren Aufklärung als es die Autoren leisten. Damit „das Internet“ kein schwarzes Loch bleibt, wäre es wichtig, die im Kontext digitaler wissenschaftlicher Information relevanten Akteure zu benennen, als da sind in erster Linie die Wissenschaftsverlage und die Bibliotheken. Letztere machen die Erzeugnisse der Verlage zugänglich – eine genuin bibliothekarische Aufgabe – und bauen als Alternative zum stark kommerzialisierten Publikationskreislauf *Open-Access-Repositoryen* auf. Diese professionellen Angebote sind klar von jeglicher Art von Homepages und Privatinitiativen abzugrenzen, deren Qualität nicht gesichert und für die keine dauerhafte Verfügbarkeit garantiert ist. Schwammige Aussagen wie z. B. Online-Veröffentlichungen seien „vergleichsweise kostengünstig“ (S. 58) und „genauso schnell, wie sich etwas im Internet veröffentlichen lässt, ist es auch wieder gelöscht“ (S. 59) sind in meinem Augen zu pauschal, um ein Verständnis für die Entwicklung und den Umgang mit Online-Angeboten zu wecken. Nur am Rande sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass in zahlreichen Bildunterschriften des Buches die Permalinks fehlen (z. B. S. 96–98).

Von Autoren, die angetreten sind, sich den Neuerungen des digitalen Zeitalters zu stellen, hätte ich mir gewünscht, dass sie nachkommende Wissenschaftlergeneration nicht gebremst, sondern ihr Lust und Mut gemacht hätten, die vielfältigen Möglichkeiten digitaler Publikationsprozesse zwar immer kritisch zu begleiten, aber ebenso aktiv mitzugestalten.

Zum Schluss: Das vorliegende Buch und die dazu geäußerten kritischen Überlegungen sollten für uns ein Anstoß sein, den Austausch zwischen Bibliotheken und Wissenschaft zu intensivieren. Unabhängig von diesen Gedanken sei die Publikation nicht nur den Studierenden der Musikwissenschaft, sondern ebenso (angehenden) Bibliothekarinnen und Bibliothekaren sehr empfohlen. Sie wird als Lehr- und Arbeitsbuch aber auch für Detailfragen in den nächsten Jahren eifrig und gewinnbringend konsultiert werden.

Barbara Wiermann

Christoph Schwandt
 Carl Maria von Weber in
 seiner Zeit. Eine Biografie.



Mainz: Schott 2014. 606 S.,
 geb., Abb., Noten, 35.00 EUR
 ISBN 978-3-7957-0820-7

Zur Herbstmesse 2014 erschien im Schott-Verlag eine neue Biografie über Carl Maria von Weber des als Dramaturg an verschiedenen Theatern tätigen und inzwischen freischaffenden Autors Christoph Schwandt, der bereits Biografien über Georges Bizet (1991), Giuseppe Verdi (2000) und Leoš Janáček (2009) veröffentlichte. Es wurde höchste Zeit, das bisher sehr vom Zeitgeist des 19. Jahrhunderts geprägte und vor allem an der anekdotenreichen Lebensbeschreibung von Webers Sohn Max Maria (*Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig 1864/1866) orientierte „Weber-Bild“ aufzufrischen, insbesondere die Forschungsergebnisse der beiden letzten Jahrzehnte einzubeziehen und chronologisch in den biografischen Kontext zu stellen. Eine wichtige Grundlage für die Recherchen des Autors bildeten neben der einschlägigen Weber-Literatur vor allem die Homepage der Weber-Gesamtausgabe mit den dort veröffentlichten Briefen, Tagebüchern und Schriften (www.weber-gesamtausgabe.de) sowie die Aufsätze innerhalb der wissenschaftlichen Weber-Publikationen (*Weber-Studien*, Mainz 1993 ff., und *Weberiana – Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, 1992 ff.). Der stattliche, über 600 Seiten umfassende Band erscheint somit längst überfällig, ohne die verdienstvollen Monographien u. a. von Hans Schnoor (Dresden 1953), Karl Laux (Leipzig 1966/1978), John Warrack (Cambridge 1968) und Michael Leinert (Reinbek 1978) schmälern zu wollen.

Gegliedert ist die Vita in acht größere Kapitel, die Schwandt mit Zitaten bzw. assoziierenden Titeln wie z. B. „Musik nach der Schlacht – Caroline, Kampf und Sieg“, „Mit Degen und Dreispitz – Bei Hofe in Dresden“ oder „Das Weib ist wirklich ein Scheusal“ – *Euryanthe* in Wien“ überschreibt. Detailgetreu und akribisch chronologisch werden Webers Lebensweg und seine künstlerische Entwicklung nachgezeichnet, wobei die Chronologie dem Nachvollzug von inhaltlichen Zusammenhängen stellenweise etwas im Wege steht. Ausgehend von den unruhigen Wanderjahren mit dem Vater Franz Anton von Weber und dessen verschiedenen Theaterformationen, den Ausbildungsjahren in Hildburghausen, Salzburg und Wien, ersten Kapellmeister-Erfahrungen in Breslau (1804–1806), dem Sekretärsposten in Württemberg und den unsteten Reisejahren (1810–1813), findet Weber schließlich Erfüllung und Anerkennung als Operndirektor des Ständetheaters in Prag (1813–1816) sowie Sesshaftigkeit und materielle Absicherung im Kapellmeisteramt in Dresden von 1817 bis zu seinem Tod, der den von Krankheit geschwächten Komponisten 1826 auf der Reise in London ereilte.

Schwandt rekonstruiert mitunter fast minutiös den Alltag dieses knapp 40 Jahre dauernden, überaus produktiven Künstlerlebens, welches nur ein Beispiel für die damals nicht ungewöhnliche Personalunion darstellt und im Falle Webers bedeutete, brillanter Pianist, großartiger Instrumental- und Vokalkomponist, innovativer Dirigent

und „Musiktheater-Manager“ in einem zu sein. In der Literatur alt-hergebrachte Aussagen von bzw. über Weber werden anhand überlieferter Daten und Dokumente überprüft, vom Autor kritisch hinterfragt und erfrischend unpräzise (manchmal fast ein bisschen zu umgangssprachlich) neu erzählt. Somit entsteht ein Gesamtbild des Menschen Weber, das widersprüchlich erscheint und durchaus gegensätzliche Facetten seiner Biografie vereinigt, was sich zum einen in seinen wechselnden politischen Einstellungen vom Untergebenen eines französischen Offiziers hin zum Komponisten patriotischer Gesänge, zum anderen in seiner persönlichen Entwicklung vom unbeständigen Junggesellen zum verantwortungsbewussten Familienvater niederschlägt. Indem der Autor die biografischen Fakten geschickt in den zeitgeschichtlichen Kontext der Französischen Revolution, der Napoleonischen Kriege und der nachfolgenden Restauration einbindet, verdeutlicht er die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen und dem Schicksal eines Einzelnen. Nicht zuletzt verkennt (und das macht Schwandt in seinem Buch klar) die von den nachfolgenden Generationen einschließlich Friedrich Wilhelm Jähns in seinem Hauptwerk *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen* (1871) vorgenommene Stilisierung Webers zum deutschen Romantiker in Verknüpfung mit national-patriotischer Attitüde die eigentlich nicht nur überregional wirkende, sondern auch nationalübergreifende, in höchstem Maße europäische Gesinnung des *Freischütz*-Komponisten.

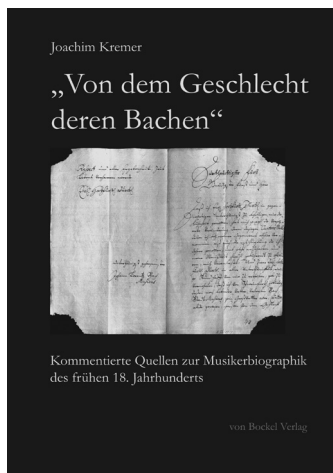
Schwandts Biografie richtet sich an ein breites Publikum, was sich sowohl in seinem narrativen, belletristischen Schreibstil als auch dadurch bemerkbar macht, dass er sehr um eine ausgewogene Balance zwischen der sukzessiven Faktanaufzählung biografischer Details nebst weiterführender Informationen zu Personen aus Webers Umfeld, eingestreuten Werkbetrachtungen und unterhaltsamen Elementen seiner „Weberstory“ bemüht ist. Außerdem strebt Schwandt bewusst eine umfassende Darstellung von Webers Gesamt-Œuvre an, weswegen er den zahlreichen weiteren Werken (und auch den mitunter noch so unscheinbaren „Akzidenz“-Kompositionen) jenseits der drei großen Opern *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon* genügend Platz innerhalb der Kapitel einräumt, diese im jeweiligen erzählerischen Zusammenhang gleichberechtigt ausführlich abhandelt und in ein systematisches Werkverzeichnis im Anhang einordnet. Angereichert ist die insgesamt sehr empfehlenswerte Biografie (der man allerdings ein gründlicheres Lektorat gewünscht hätte) zusätzlich durch viele sorgfältig ausgewählte Schwarz-Weiß-Abbildungen: Bildnisse von Weber und Zeitgenossen, zeitgenössische Illustrationen einzelner Wirkungsstätten des Komponisten sowie einzelne Faksimiles von Weber-Dokumenten.

Solveig Schreiter

Joachim Kremer

„Von dem Geschlecht
deren Bachen“.

Kommentierte Quellen
zur Musikbiographie des
frühen 18. Jahrhunderts.



Neumünster: von Bockel Verlag,
2014. 415 S., geb., Abb., Noten,
39,80 EUR
ISBN 978-3-932696-98-5

Kremers Buch kommt aus der Mitte einer neuartigen musikhistoriografischen Bestrebung und trifft mit seinen Darstellungen ins Schwarze. Es geht, wenn nicht gar um eine Revision, so doch um eine Bereicherung der Maßstäbe und Gegenstände der Musikgeschichtsschreibung durch die Kenntnisnahme und interpretierende Behandlung von Quellen, die bisher unbekannt waren oder als unbedeutend und abseits vom anerkannten Kanon liegend betrachtet wurden. Die Methode, mit der hier die eingefahrenen Schwerpunktsetzungen relativiert werden, nennt sich Kontextualisierung. Kremer weiß zwar, dass die von ihm präsentierten und interpretierten Quellen ursprünglich nicht als Beiträge zur Musikgeschichtsschreibung gedacht waren, kann aber nachweisen, dass sie heute als solche angesehen und behandelt werden können, wenn man ihr soziales und kompositionsgeschichtliches Umfeld, ihren historischen Zusammenhang mit anderen zeitbedingten Phänomenen einbezieht.

Die Autoren der hier dokumentierten, d. h. nachgedruckten und teilweise faksimilierten biografischen und autobiografischen Verlautbarungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gingen davon aus, dass ihre Musik, ihre Noten in hundert Jahren längst vergessen sein würden, sie wollten also lediglich situationsbedingte und zweckgebundene Äußerungen von sich geben, die bestenfalls als ein vorübergehendes Beispiel dienen sollten. Im Zentrum steht allerdings Johann Matthesons ambitioniertes Programm von Musikerbiografien, wie er es 1740 in seiner „Ehrenpforte“ für musizierende und komponierende Zeitgenossen verwirklichte, aber auch schon 1715 in der hier abgedruckten „Vor- und Anrede an die heutigen berühmten Compositeurs“ seines *Harmonischen Denkmals* (einer Sammlung von zwölf ausgewählten Klaviersuiten) niedergelegt hatte. Ihm ging es darum, für ein neues, modernes Selbstverständnis der zeitgenössischen Musiker nützliche und unentbehrliche, sozusagen wegweisende Exempel zu statuieren, bei denen das Ideal des „galant homme“ am besten verwirklicht worden sei. Das Konzept der Galanterie besagte, dass der von Standesvorurteilen freie moderne Künstler weder Vorstellungen von bloßer Natürlichkeit noch von übergroßer Verfeinerung folgen sollte, sondern denen von wohlzogener und wohlgesinnter, lebendiger, aber einfacher Genussfähigkeit, was Einfallsreichtum und Spontaneität keinesfalls ausschloss. Dieses humanistische Ideal wollte Mattheson nicht nur durch eigene und fremde Kompositionen, sondern auch durch eine dementsprechende Lebensführung und -anschauung verwirklicht sehen. Daher rührten seine nicht nur musiktheoretischen und -praktischen Unterweisungen, sondern ebenso seine lebensphilosophisch gemeinten Schriften. Auch sein musikerbiografisches Konzept diente

diesem Zweck. Kremer kann schlüssig aufzeigen, wie sich die exemplarisch gemeinten Kompositionen und die niedergelegten Prämissen zur Individuation des bürgerlichen Subjekts parallelisieren lassen. Exemplarisch ist hier besonders die heute vergessene Gattung der *Boutade*, eines wie improvisiert wirkenden Musikstücks als ein neuer Baustein innerhalb eines traditionellen Zyklus.

Das zweite Beispiel kommt aus dem komplexen Bereich des Verhältnisses von schwäbischem Pietismus und Musik anhand eines Berichts über die hypochondrische Krankheit und den schließlichen Selbstmord des Stuttgarter Hofmusikers Philipp Gottfried Weydner. Hier wird im Rahmen einer bestimmten Form von Frömmigkeit weltliche Musik als Teufelszeug verdammt und zur Ursache unchristlicher Lebensführung erklärt. Das dritte Beispiel betrifft das Ideal des deutschen Kantors und dessen Lebensführung anhand der von Mattheson zur größeren Verbreitung ins Deutsche übersetzten und hier wiedergegebenen, ursprünglich lateinischen Schrift von Heinrich Jacob Sivers über den gelehrten Kantor (Rostock 1729). Auch hier rückt das Konzept einer auf Erfahrung und Edelmut beruhenden Gelehrsamkeit, vielmehr die grundlegend sinnliche Erkenntnisform einer musikalischen Wissenschaft, aber auch die gefährdeten Formen einer neuen Lebensart ins Zentrum der Darstellung. Das vierte, dem Buch den Titel gebende Beispiel, betrifft eine Nebenlinie der großen Bach-Familie (Schweinfurt 1717) anhand eines Bewerbungsschreibens von Johann Lorenz Bach für eine Kantorats-Anstellung im Hohenlohischen.

Kremer ist sich der Komplexität seines Themas wohlbewusst. Sein Versuch, das ausgesuchte Material strukturell zu erfassen und nach bestimmten, stets wieder kehrenden Motiven in der Biografie des frühen 18. Jahrhunderts darstellend und interpretierend auszubreiten, verdient hohe Anerkennung und eröffnet über die Beispiele hinausgehende Perspektiven für weitere Untersuchungen zu diesem Thema. Es geht, jenseits von Ruhm, Ehre und Apologetik auch um die Präsentation pointierter erster Versuche von Musikern, sich als unabhängige, tugendhafte, aber gefährdete Künstler-Individuen einer neuen bürgerlichen Epoche zu konstituieren. Über die bisher bekannten und berühmten Dokumente dieser Zeit (z. B. Telemanns *Autobiografien*) hinaus ist mit diesem Buch eine erweiterte Quellenbasis für die damals wie heute virulente Frage nach dem Charakter der Musikerpersönlichkeit gewonnen, und es wird die Forschung zur Musikerbiografie bereichern und vorantreiben. Das Buch sollte in jeder guten Musikbibliothek zur Verfügung stehen.

Peter Sühning

Joachim Reiber
 Duett zu dritt.
 Komponisten im
 Beziehungsdreieck.



Wien: Kremayr & Scheriau 2014.
 272 S., geb., 22.00 EUR
 ISBN 978-3-218-00932-4

Der paradoxe Titel bereitet auf Ungewöhnliches vor: Um Liebesbeziehungen von Komponisten geht es, aber nicht bloß um die geradlinigen der Liebschaften und Ehen, sondern um deren vertrackte Erweiterungen, die „Beziehungsdreiecke“, in denen eine weitere Frau – oder ein weiterer Mann – für jene Spannung im emotionalen Gefüge sorgt, die manchmal zu künstlerischem Schaffensrausch führt, in anderen Fällen aber auch in ausweglose Tragik. Es sind durchaus Komponisten der „ersten Reihe“, deren Leben hier aus dem Blickwinkel schwieriger Liebesverhältnisse beleuchtet wird: Leoš Janáček, Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner, Clara Schumann, Robert Schumann, Johannes Brahms und Gustav Mahler. Entstanden sind dabei liebevoll gestaltete, zuweilen dennoch leicht ironische Charakter- und Milieustudien von Persönlichkeiten, die man bereits gut zu kennen glaubt, die aber gerade durch ihr Agieren in diesem heiklen und sensiblen Bereich neue Facetten ihres Wesens preisgeben.

Der historische Bogen reicht von der Mitte des 18. Jahrhunderts (Joseph Haydn) bis in das frühe 20. Jahrhundert (Leoš Janáček). Freilich fädelt Reiber diese Studien nicht einfach in chronologischer Reihung aneinander, sondern komponiert seine „Satzfolge“ nach psychologischen Aspekten; so beginnt das Buch mit Janáček und endet mit Gustav Mahler, also wieder in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – dazwischen liegen Exkursionen in andere historische Epochen, vor allem in das 19. Jahrhundert, das mit seinem strengen Moralkodex, aber auch mit seiner literarisch hochgesteigerten Emotionalität die Ingredienzien für besonders spannungsgeladene „Dreiecke“ lieferte. Nachdem die äußerst unterschiedlichen Beziehungskonstellationen bei Janáček, Beethoven und Haydn beleuchtet wurden, ist der Autor im Falle Mendelssohn Bartholdys einem Geheimnis auf der Spur, von dem bereits seit 1947 gerüchteweise die Rede ist und das in jüngster Zeit faktische Bekräftigung erfuhr: Mendelssohn, dem in der biographischen Literatur eine regelrechte Musterehe mit seiner Frau Cécile attestiert wird, sei leidenschaftlich in die schwedische Sängerin Jenny Lind verliebt gewesen und habe sie zuletzt mit Selbstmorddrohungen bestürmt, alles hinter sich zu lassen und mit ihm ein neues Leben zu beginnen. Wenn auch keine dokumentarischen Faktenbeweise für diese Sicht der Dinge vorliegen, so deuten doch zahlreiche biographische Aspekte auf die Intensität der Beziehung Mendelssohn/Lind hin, die von wohlmeinenden Mendelssohn-Apologeten sorgsam verschleiert wurde. Kaum zu camouflieren waren hingegen die „Dreiecke“ im Leben Richard Wagners, die sich auch zu „Vierecken“ erweiterten. Hier kommt der Darstellung von Wagners erster Frau Minna besondere Bedeutung

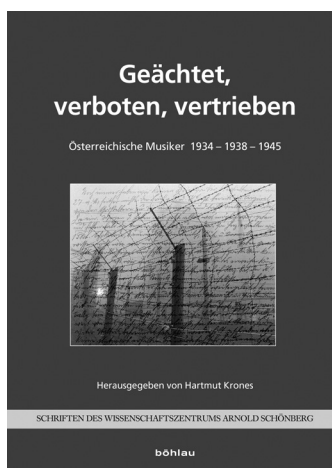
zu, deren Beziehung zum Komponisten wesentlich tragfähiger war, als es die von Cosima und ihren Anhängern bestimmte Wagner-Biographik vermuten ließ. Reiber arbeitet die Figur des „Fliegenden Holländers“ als autobiographische Metapher für Wagners psychische Befindlichkeit heraus: Ein ruhelos Getriebener sucht lebenslang nach einer sich ihm opfernden Senta, ohne dass dieses Idealbild von der Wirklichkeit eingelöst werden kann. Wohl die zartesten Aspekte von Dreiecksbeziehungen bietet das Buch in dem Kapitel, das Robert Schumann, dessen Frau Clara und Johannes Brahms gewidmet ist. Eine Beziehung von solchen Intensitätsgraden mochte Gustav Mahler vorgeschwebt haben, als er die schöne und vielbegehrte Alma Schindler heiratete und nach seinen Vorstellungen zu formen trachtete. Doch es blieb ein ungleiches Verhältnis; Mahlers Versuch, zugleich die Rolle des Ehemanns und des erziehenden Vaters zu spielen, endete mit Almas Ausbruch aus dieser Ehe und ihrer Beziehung zu Walter Gropius, den sie 1910 in München im Hotelzimmer traf, während Mahler die *Symphonie der Tausend* einstudierte.

So lässt uns diese Folge biographisch-psychologischer Miniaturen anhand der gleichen Fragestellung die dargestellten Komponisten in sehr unterschiedlichem und individuellem Licht erscheinen, das auch das jeweilige Kompositionswerk beleuchtet und dieses von einem sehr intimen Ansatz her zu verstehen hilft. Die Frage, wie viele neue Fakten, wie viele dokumentarische Beweise für bisher nicht Bekanntes dieses Buch liefert, ist nicht vorrangig und trifft nicht dessen Intention. Es erfüllt – so sieht dies jedenfalls der Rezensent – eine wünschenswerte Rolle im arbeitsteiligen Prozess von Faktenfindung und Wissensvermittlung, die den Gesamtkomplex „Musikliteratur“ ausmacht. Dies sei etwas näher ausgeführt. Nach wie vor bestimmt das Wissenschaftsideal des Positivismus das Denken auch in den Geisteswissenschaften, und nach wie vor verleitet dieser Blickwinkel dazu, zu jedem biographischem Thema mit emsiger Betriebsamkeit noch die ephemeren „Fakten“ auszugraben, aber zu vergessen, dass all diese Fakten ihre Relevanz nur darin finden können, zu Bildern und Thesen (von „Wahrheit“ wollen wir nur ungern sprechen) zusammengefügt zu werden und Geschichte stimmig zu interpretieren. Dies sollte freilich in den Geisteswissenschaften, die zu ihren Ahnen literarische Größen wie Lessing, Schiller und Goethe zählt, nicht bloß in der Sprache eines technischen Reports, sondern in literarisch ambitionierter Sprache geschehen, die Metaphern, Wortspiele und Sarkasmen zu ihrem Arsenal zählen darf. Joachim Reibers Buch stellt solch einen Versuch dar, einen durchaus wohl gelungenen Versuch. Seine Studien schlagen Brücken zur Biographik, zur Soziologie, im Falle Sigmund Freuds und Gustav Mahlers auch zur Psychoanalyse, aber sie verlieren nie den Anspruch aus dem Auge, Lesevergnügen zu bereiten. Die Fakten, durch Zitate durchwegs be-

legt, erreichen das Bewusstsein des Lesers nur „nebenbei“ und stehen im Dienste der Darstellung gelebten Lebens, das uns manche Komponisten wieder überraschend nahekommen lässt – wie dies ja auch ihre Musik vermag.

Thomas Leibnitz

**Geächtet, verboten,
vertrieben.
Österreichische Musiker
1934 – 1938 – 1945.**
Hrsg. von Hartmut Krones.



Wien u. a.: Böhlau 2013
(Schriften des Wissenschafts-
zentrums Arnold Schönberg. 1).
608 S., geb., Abb., Notenbsp.,
55.00 EUR
ISBN 978-3-205-77419-8

Seit 1997 veranstaltet das Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg – ehemals Arnold-Schönberg-Institut – am Institut für Musikalische Stilforschung der Universität für Musik und darstellenden Kunst Wien wissenschaftliche Symposien, zu den in der Forschung lange vernachlässigten Themen der Verfemung, Vertreibung sowie Ermordung österreichischer Musiker bzw. Komponisten während der Zeit des Nationalsozialismus. Erstmals werden die Ergebnisse dieser Tagungen in einem äußerst umfangreichen Sammelband, in teils wesentlich erweiterter wie aktualisierter Fassung, als erster Band der institutseigenen Schriftenreihe beim Verlag Böhlau publiziert. Es ist das erklärte Ziel des Herausgebers, mit dem Buch an die zahlreichen Publikationen zu diesem Themenkomplex anzuknüpfen. Wenn auch einige ältere Beiträge mittlerweile durch die Forschung der letzten Jahre „eingeholt“ wurden, bieten die rund 32 Aufsätze von international renommierten Wissenschaftlern einen sehr lesenswerten Gesamtüberblick, zumal sich der Fokus explizit auf die österreichischen Kulturschaffenden richtet, und zwar nicht nur für die Zeit nach dem Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich 1938, sondern ebenso für die Phase des austrofaschistischen Ständestaates von 1933/34 bis 1938.

Auf eine dezidiert thematische Untergliederung, welche noch einmal die verschiedenen Tagungsthemen sichtbar macht, wird ganz verzichtet. Vielmehr folgen die Einzelbeiträge der inhaltlichen Chronologie des zu betrachtenden Untersuchungszeitraums. Beginnend mit einem thematisch einleitenden Essay wird im ersten Teil des Bandes das Schicksal der Chöre des „Österreichischen Arbeiter-Sängerbundes“ oder der sozialdemokratischen Musikkapellen während des Austrofaschismus ausführlich dokumentiert. In diesen Kontext reiht sich auch ein erkenntnisreicher Aufsatz über Anton Weberns ambivalentes Verhältnis zur sozialdemokratischen Arbeitermusikbewegung ein. Es folgen quellenreiche Beiträge über die „Arisierung“ österreichischer Kulturinstitutionen nach 1938, wie die Staatsakademie für Musik Wien sowie – daran anknüpfend – über die Entlassung und Vertreibung vor allem jüdischer Musikschafter. Als eine Art Überleitung zum letzten, insgesamt umfangreichsten Abschnitt des Bandes über österreichische Komponisten und Musiker im Exil wurden zwei aktualisierte Beiträge übernommen, welche die

methodologischen und wissenschaftshistorischen Grundlagen einer musikwissenschaftlichen Exilforschung reflektieren. Sie geben dem Leser noch einmal eine erkenntnistheoretische Rahmung für die anschließenden Dokumentationen emigrierter Komponisten wie beispielsweise Paul Abraham, Ralph Benatzky, Emmerich Kálmán, Egon Wellesz, Kurt Roger, Arnold Schönberg, Ernst Kanitz oder Erich Zeisl. Neben den Komponisten rücken auch die oft weniger bekannten österreichischen Musiker, Sänger und Kleinkunst-Darsteller in den Blickwinkel, wobei sich alle Exil-Beiträge vorwiegend auf Großbritannien, die USA und Lateinamerika konzentrieren. Zwei abschließende Aufsätze thematisieren – u. a. am Beispiel Viktor Ullmanns – die Bedingungen musikalischer Praxis im Konzentrationslager.

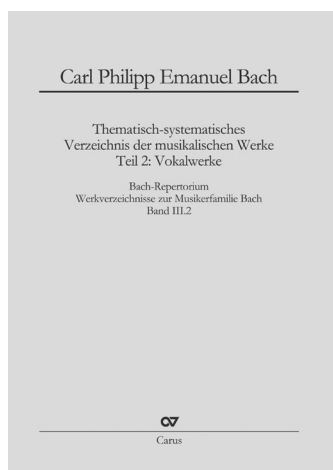
Die Beiträge dieses Sammelbandes spiegeln den Forschungsbericht der letzten 15 Jahre wider, bieten ein reich recherchiertes Quellenmaterial über unterschiedliche Einzelschicksale, sind teilweise mit Abbildungen und Notenbeispielen angereichert und richten sich an einen sehr breiten Leserkreis. Aufgrund der jahrelang verzögerten Drucklegung bzw. Zusammenstellung von Referaten verschiedener Symposien in einem Buch hätte man sich allerdings eine entsprechende redaktionelle Kenntlichmachung für die einzelnen Aufsätze gewünscht.

Karsten Bujara

Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke.

Teil 2: Vokalwerke. Bearb. von Wolfram EnBlin und Uwe Wolf unter Mitarbeit von Christine Blanken (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. III.2.).

Die Werke Carl Philipp Emanuel Bachs sind im Vergleich zu dem Schaffen anderer Komponisten des 18. Jahrhunderts schon früh und häufig umfassend verzeichnet worden. Bach selbst bereitete vor seinem Tod ein Nachlassverzeichnis vor, das 1790 in Hamburg veröffentlicht wurde und auf dessen Grundlage in den folgenden Jahren der weitere, durch Witwe und Tochter organisierte Vertrieb seiner Kompositionen erfolgte. Parallel dazu legte der Schweriner Sammler Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825) eine Dokumentation von Bachs Œuvre an, die neben einer Werkaufstellung auch entsprechende Rezensionen umfasste. Sie bildete die Grundlage für das erste wissenschaftliche Werkverzeichnis, das 1905 vom Brüsseler Bibliothekar Alfred Wotquenne vorgelegt wurde und bis heute ein wesentliches Referenzwerk blieb. Dagegen konnte sich der 1989 erschienene *Thematic Catalogue* von Ernest Eugene Helm aufgrund zahlreicher Defizite zumindest in der deutschsprachigen Forschung nie wirklich durchsetzen (vgl. P. Wollny, in: *Bach-Jahrbuch* 77, 1991, S. 215–221). Trotz der langen Dokumentationstradition stellt ein neuer Werkkatalog für Carl Philipp Emanuel Bach ein Desideratum dar. Als erster Band der dreibändig angelegten Publikation ist nun im Rahmen des Projekts *Bach-Repertorium* am Bach-Archiv Leipzig und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften das Verzeichnis



Stuttgart: Carus 2014, 1150 S., geb., Notenbsp., 199.00 EUR ISBN 978-3-89948-209-6

der C. P. E. Bach'schen Vokalwerke erschienen (Band III.2). Die Bände zu den Instrumentalwerken (III.1) und zu Bachs Notenbibliothek (III.3) sollen folgen.

Wie in der Einführung erläutert, beschäftigte sich Bach zeit seines Lebens mit unterschiedlichen vokalen Gattungen. Eine erste Kantate entstand wohl bereits in Leipzig. Im Rahmen seiner Tätigkeit beim Collegium Musicum in Frankfurt an der Oder schuf der Student weitere Vokalwerke, von denen nur noch Textdrucke überliefert sind. Aus Berliner Jahren sind die Liederpublikationen gut bekannt. Zu den zentralen Werken gehört ferner sein *Magnificat*, das wohl gleich zweimal, 1750 und 1755, als Bewerbungsstück um das Leipziger Thomaskantorat Verwendung fand. In der Hamburger Zeit rückte das Vokalschaffen in den Mittelpunkt. Hier entstanden große Prestigewerke wie unter anderem die Oratorien *Die Israeliten in der Wüste* oder die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, hier gehörte es aber auch zu Bachs Verpflichtungen, die großen kirchlichen Festtage musikalisch zu gestalten sowie alljährlich Passions- und allsonntäglich Gottesdienstmusiken aufzuführen.

Die in verschiedenen Kontexten entstandenen Werke zeichnen sich durch eine sehr unterschiedliche Quellsituation aus. Während zu Lebzeiten Gedrucktes sehr breit überliefert ist, beschränkt sich die Quellenlage bei den für den Hamburger Alltag entstandenen Werken weitgehend auf die damals genutzten Materialien, die aus dem Nachlass Bachs über Georg Poelchau und Abraham Mendelssohn in den Privatbesitz der Singakademie zu Berlin gelangten. Sie waren vor dem Zweiten Weltkrieg nur schwer zugänglich und nach 1945 als Kriegsverlust gar nicht mehr zu konsultieren. 1999 in Kiew wiederentdeckt, sind sie seit 2001 als Depositum in der Staatsbibliothek zu Berlin einsehbar. Diese Situation erklärt, warum die Aufarbeitung der Vokalwerke C. P. E. Bachs besonders dringend erschien, wobei die Quellen an sich bereits in den Bestandskatalogen von Wolfram Enßlin (Hildesheim 2006) sowie Axel Fischer und Matthias Kornemann (Berlin 2010) mehr oder weniger umfänglich dokumentiert sind.

Der vorliegende deutsch- und englischsprachige Band wird eingeleitet durch ein knappes Vorwort und eine Einführung, in der die Herausgeber das Vokalschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs und dessen Überlieferung knapp erläutern. Es folgen konzise Benutzungshinweise und Abkürzungsverzeichnisse. Die Werke werden dann in den Gruppen „D. Oratorien und Passionen“, „E. Liturgische Kirchenmusik“, „F. Kirchenkantaten und geistliche Gelegenheitsstücke“, „G. Weltliche Arien, Kantaten, Chöre“ und „H. Lieder, Motetten, Choräle“ präsentiert. Die Publikation schließt mit einem umfassenden Anhang mit Beschreibungen der Sammelhandschriften, Konkordanzen zu den bisherigen Werkverzeichnissen und zahlreichen Registern, die letztlich Spiegel der Komplexität der Materie sind. Über den üblichen Zugang zu Namen, Werktiteln und Satzanfängen hinaus, bieten sie

z. B. Sucheinstiege zu Kirchenliedmelodien, zu mehrfach verwendeten Choralsätzen und liefern einen Wegweiser durch den Dschungel von Überarbeitungen, Pasticcios und Fremdkompositionen.

Die größte Herausforderung für das Werkverzeichnis stellt die Art und Weise dar, wie Bach seine Hamburger Amtspflichten ausführte. Zu den vielfältigen Musikanlässen verwendete er keineswegs immer eigene Kompositionen, sondern bediente sich auf wenig transparente Weise zahlreicher fremder Werke, die er in unterschiedlichem Grade bearbeitete. Um dieser Gemengelage Herr zu werden, entschieden sich die Autoren für einen sehr offenen Werkbegriff. Sie integrierten in das Verzeichnis alle Kompositionen, bei denen Bach zumindest eine substanzielle Bearbeitung, das heißt z. B. Ergänzung von Instrumenten oder einzelner Abschnitte vornahm. Eine entsprechende Grenze zu ziehen, bleibt schwierig; die in diesen Band nicht integrierten Stücke werden in Band III.3 *Notenbibliothek* erscheinen. Um Bachs „Kompositions“-Verfahren für den Leser auf den ersten Blick klar verständlich zu machen, ergänzten die Autoren die aus Buchstaben der Werkgruppe und laufender Nummer bestehende Werkzählung durch ein weiteres Element. Kleinbuchstaben weisen auf eine Bearbeitung eines fremden Werkes (f), auf ein Pasticcio (p) oder eine Selbstbearbeitung (s) hin. Mit dem Buchstaben „u“ sind Werke gekennzeichnet, für die bisher unbekannt ist, ob es sich um eine Eigenkomposition, ein fremdes Werk, ein Pasticcio oder eine Selbstbearbeitung handelt. Es ist den Autoren hoch anzurechnen, dass sie derartige offene Fragen als solche stehen lassen und kenntlich machen.

Die vorgelegten Werkbeschreibungen sind extrem umfassend. Sie bestehen aus Werküberschrift, Besetzungsangabe, Satzfolge mit Notenincipits, einem Abschnitt zur Werkgeschichte, Hinweisen zu Texten, Entlehnungen, umfänglichen Quellenangaben, Angaben zu Libretti, Vergleichsquellen, Nachweisen aus historischen Katalogen (unter Berücksichtigung eines großen Bestands an zeitgenössischen Verkaufskatalogen sowie Katalogen historischer Sammlungen), Hinweisen zu modernen Ausgaben, Dokumentenausgaben und weiterer Literatur. Erfreulicherweise sind die Quellenbeschreibungen des Werkverzeichnisses durch Angabe von Identifikationsnummern mit den Quellenbeschreibungen des RISM-Opacs vernetzt. Auf eine ähnliche Verbindung zu der Online-Datenbank *Bach digital*, in der derselbe Kompositions- und Quellenbestand bearbeitet ist, wurde leider verzichtet.

Bei der Fülle des zusammengetragenen Materials bleiben, soweit sich überblicken lässt, kleine Fehler nicht aus. So fehlt bei der Beschreibung der *Jubelmusik Klefeker* (G 6) eine Erwähnung der *Sammlung der Jubelschriften, welche der funfzigjährigen Amts-Jubelfeyer Sr. Magnificenz des Herrn Johann Klefeker Protosyndicus*

der Republik Hamburg den 6ten Julius 1775 von hiesigen und auswärtigen Verehrern des Klefekerischen Namens und der Klefekerischen Verdienste gewiedmet [!] worden (D-B, 50 MA 49651), welche das Libretto der Komposition Bachs enthält. Sie dürfte nicht mit der in der Werkgeschichte erwähnten Kollektion an Jubelschriften von Schülern und Enkeln identisch sein, zu der, wenn man sie überhaupt aufführt, obwohl sie mit dem Stück Bachs nichts zu tun hat, eine Titelangabe nützlich gewesen wäre. Ebenso unerwähnt bleibt ein Libretto zu einer Bayreuther Aufführung der *Israeliten in der Wüste* D 1 (D-BHv, 4708 angeb.). Im selben Werk kommt es zu einer kleinen Verwechslung: Das Libretto Nr. 18 mit dem Hinweis „Aufgeführt im Concert-Saale der Stadt Paris. | Berlin, gedruckt mit Eisfeldschen Schriften [o. J.]“ zeugt nicht von einer Aufführung der *Israeliten* in der französischen Hauptstadt. Diese fand vielmehr in dem Berliner Lokal „Stadt Paris“ statt, das auf der Spreeinsel (Brüderstr. 20) lag und immer wieder als Konzertstätte genutzt wurde.

Es mag erstaunen, dass Fülle und Ausführlichkeit Kritik hervorgerufen. Zwischen dem Abschnitt „Werkgeschichte“, in dem ausgesprochen kleinschrittig nicht nur über die Entstehung einer Komposition, sondern ebenso über Aufführungs- und Publikationsgeschichte berichtet wird, führen die Autoren umfassend Einzeldokumente an, die dann wiederum in dem Bereich „Dokumente“ einzeln aufgelistet werden. Dies gilt durchgehend für die einschlägigen Bände von Ernst Suchalla (1994) und Barbara Wiermann (2000), die beide selbst über detaillierte Register verfügen. Hier hätte man den Lesern mehr Eigenständigkeit zutrauen und mit Pauschalverweisen arbeiten sollen. Redundanzen ergeben sich gerade bei den Dokumentenbänden auch durch die ständigen Doppelungen von Dokumentennummer und Seitenzahl. Ferner erscheinen die Ausführungen zur Werkgeschichte an sich zu breit angelegt zu sein. Sie gehen häufig ausufernd auf Kontexte ein und leiten so vom Werk weg. Das gilt unter anderem für den bereits oben erwähnten Sammelband mit Schriften von Enkeln und Schülern Klefekers. Es betrifft aber auch immer wieder Konzenterwähnungen, bei denen neben der besprochenen Komposition die vollständige, das heißt auch zahlreiche andere Stücke umfassende Konzertfolge aufgelistet wird. Dies sprengt die Aufgabe eines Werkverzeichnisses, was nicht mehr Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen ist, sondern eine Abgeschlossenheit der Information suggeriert, die für die Forschung durchaus bremsend wirken kann.

Natürlich verdient die Arbeit von Wolfram EnBlin und Uwe Wolf höchste Anerkennung. Es ist zu hoffen, dass die Bände III.1 und III.3 bald folgen mögen. Dass sie zum zentralen Referenzwerk für das Schaffen C. P. E. Bachs werden, steht außer Frage.

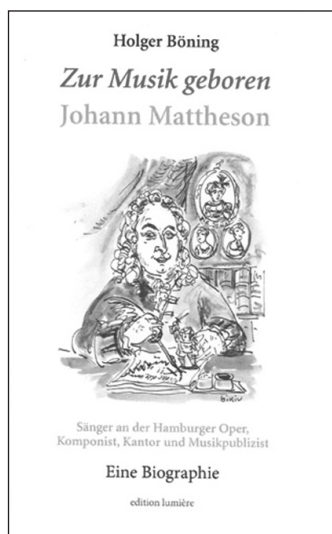
Barbara Wiermann

Holger Böning

Zur Musik geboren.

Johannes Mattheson.

Sänger an der Hamburger Oper, Komponist, Kantor und Musikpublizist. Eine Biographie.



Bremen: edition lumière, 2014.
380 S., geb., 24.80 EUR
ISBN 978-3-943245-22-6

Es gibt auch ein *Air* von Mattheson – nicht nur *das* von Bach; es ist nicht ganz so berühmt, wird aber auch gerne verschulzt dargeboten. Schwieriger wird es schon bei anderen Kompositionen des Sängers, Musikers und Musikschriftstellers Mattheson (1681–1764), der so viel für die Unsterblichkeit anderer Zeitgenossen getan hat, indem er ihnen in seiner *Ehrenpforte* ein erstes biografisches und werkgeschichtliches Denkmal setzte. Denn wer kennt heute noch die Vorstufe zu Bachs *Kunst der Fuge*, die da heißt *Die wohlklingende Fingersprache* (in zwei Teilen 1735 und 1737), in der schon Mattheson Doppel- und Tripelfugen veröffentlichte, zu denen er sich wünschte, „etwas dergleichen von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig, der ein großer Fugenmeister ist, ans Licht gestellt zu sehen“. Diesen Wunsch konnte Bach ihm erfüllen, wenn auch erst posthum und fragmentarisch. Die Vergessenheit, mit der Matthesons Kompositionen heute geschlagen sind, ist erstaunlich bei einem Mann, der neben Cembalo-Suiten und Flöten-Sonaten an die 8 Opern und 22 Oratorien geschrieben hatte, darunter die *Passionsmusik* nach dem berühmten Libretto des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes, die im Schatten anderer, von Mattheson zum Teil in Hamburg uraufgeführter Vertonungen von Händel, Telemann und Keiser stehen geblieben ist. Dem Missstand, dass Matthesons Kompositionen auch im Jahr seines 250. Todestags unbekannt sind und kaum gespielt werden, wird die liebevolle und kenntnisreich geschriebene Biografie Bönings nicht abhelfen können, denn dazu kennt sie ihr Autor selbst zu ungenau. Sie werden kurz erwähnt und sympathisch charakterisiert, aber nicht näher beschrieben und analysiert. Selbst ein kleines nützliches Werkverzeichnis am Ende seiner Biografie ist er schuldig geblieben, wie auch eine praktische Zeittafel des gesamten Lebens Matthesons. Das sind aber schon zwei der wenigen Wermutstropfen in dieser sonst sehr gut erzählten Lebensgeschichte eines der bis heute wichtigsten, immer wieder mal gerne unterschätzten und übergangenen Musiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Dass Mattheson bewusst ausgeblendet wurde, wird und werden wird, ist dem Leser nach dieser Biografie völlig einsichtig. Das hängt mit seinem Charakter und seiner Denkweise zusammen, die man als aufgeklärt und fromm zugleich bezeichnen kann, nicht ganz unähnlich der von Matthias Claudius. Daraus folgt, dass er den reinen Frömmelern (auch den Kunstreligiösen) als zu aufgeklärt und rational erscheint und den „Hyperaufgeklärten“, die nichts Religiöses mehr kennen wollen, als frömmelnd. Er war als Autodidakt freisinnig, wollte nichts ungeprüft übernehmen, war um der Wahrheit willen angriffslustig auf bestehende Dogmen und streitlustig gegen je-

dermann, der die Musik in ihren Möglichkeiten einschränken wollte. Gerade darum gilt er bis heute als besserwisserisch, unangenehm für Leute, die sich lieber mit halbem, schlechtem und falschem Wissen zufrieden geben.

Bönings Biografie ist nicht des Autors erste Schrift über Mattheson, gleichzeitig legte er die stark verbesserte 2. Auflage eines Buches vor, in dem er den Musiker als Publizisten darstellt, denn Böning ist Pressehistoriker und konnte und wollte diese Gewichtung in seinem ersten Buch nicht verhehlen. Hier steht nun die Musik im Brennpunkt, und Böning hat sich alle einschlägige Forschungsliteratur dazu angeeignet und verarbeitet. Böning macht aber auch deutlich, dass Mattheson derjenige Musiker, der er war, nicht gewesen wäre oder hätte sein können, wenn er nicht zugleich sich für fast alles, was in der Welt passierte, interessiert hätte. Es wäre vielleicht übertrieben, Mattheson als einen der letzten Universalgelehrten oder Polyhistoren zu bezeichnen, aber, wenn man sich seine vielen Interessen und Funktionen anschaut, die er wahrnahm, muss man über diese Vielseitigkeit staunen und darf sich fragen, welchen Vorteil sie für seine Musikauffassung hatte. Dass für ihn Musik mitten im Leben zu suchen sei, vielmehr eine Art Lebenselixier ist, dass er deswegen auch ihre soziale Stellung zu fördern und zu heben suchte, ist wohl das Besondere an Matthesons Auffassung, die Böning durch viele Zitate zu belegen weiß. Es mag sein, dass Böning Mattheson „von vornherein eine besondere Affektation entgegenbrachte“ (was Sigmund Freud für den Antrieb jedes Biografieschreibens ansah), aber er ist nicht voreingenommen und nicht isoliert, sondern gut informiert. Auch über die neuesten Bestrebungen jener Musikhistoriker, die gerade in einer Parallelpublikation große und wichtige Teile aus Matthesons Hamburger Nachlass kritisch ediert haben, auf dessen Kenntnis Böning sein Bild von Mattheson entwirft.

Und so kann man sich diesem Buch, um Mattheson in all seinen Facetten kennenzulernen, anvertrauen, und es sollte in keiner Musikbibliothek fehlen. Durch die Methode, viele Zitate in die Lebensbeschreibung einzustreuen (und in 1188 Anmerkungen auch nachzuweisen!), gewinnt sie ein hohes Maß an Authentizität, wenn auch eine Einbindung vieler der Kapitel wie ein Aperçu vorangestellter Zitate in die Argumentation des Haupttextes nicht immer geleistet wird. Bönings Biografie könnte helfen, dass Mattheson über den Kreis von Fachleuten hinaus (die längst wissen, dass man aus dessen Orchester-Schriften und dessen Hauptwerk über den „vollkommenen Kapellmeister“ die besten Informationen über aufführungspraktische Fragen des 17. und 18. Jahrhunderts ziehen kann), bekannt und anerkannt wird. Denn nur für Fachleute wollte schon Mattheson

selbst nicht geschrieben haben. Seine humanistische Ausbildung eines hanseatischen Bürgersohns, seine frühe Karriere als Opernsänger an der Hamburger *Gänsemarkt*-Oper, später die als Opernkomponist, sein Dienst am Hamburger Dom, der nicht der kirchlich-städtischen Obrigkeit unterstand und an dem er zum ersten Mal Frauen solistisch singen ließ (woran wir uns seitdem gewöhnen konnten), seine Rolle als Diplomat (er war hauptberuflich Jahrzehnte lang Sekretär des britischen Gesandten in Hamburg) und als Übersetzer (nicht nur von Mainwarings erster Händel-Biografie, sondern auch von Defoes Kurtisanenroman *Moll Flanders*) – dies und noch viel mehr (auch die besonders heikle Freundschaft mit dem später in London wohnenden Händel) wird von Böning anschaulich und konzentriert erzählt. Dass Mattheson nebenbei Vorreiter eines kritischen und unabhängigen (nicht nur Musik-)Journalismus war, interessiert Böning ganz besonders und sollte auch jene interessieren, die meinen, Mattheson nur als Musiker und Musiktheoretiker Aufmerksamkeit spenden zu brauchen. Denn Böning kann deutlich machen, dass bei Mattheson die Sphäre des Musikalischen von den anderen nicht zu trennen ist. Dass Musik als öffentliches Kulturgut angesehen und gefördert werden sollte, ist eine Einsicht, die das Bürgertum von Mattheson lernen konnte. Dass schon Mattheson am Beginn dieser Entwicklung für deren Anerkennung streiten musste, könnte Ansporn (und Trost) sein, wenn man nicht bloß zusehen will, wie dieser Anspruch heutzutage langsam aber sicher kaputt gemacht wird.

Peter Sühning

Musikvermittlung – wozu?

Umriss und Perspektiven
eines jungen Arbeitsfeldes.

Hrsg. von Wolfgang
Rüdiger.

Das Buch *Musikvermittlung – wozu?* versammelt die Vorträge des gleichnamigen Symposiums, das am 6. und 7. Juni 2013 an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf stattfand. Die Autoren des Bandes sind oder waren fast alle Professoren an Hochschulen und Universitäten, an denen Musikvermittlung gelehrt wird, und so wundert es nicht, dass der Herausgeber Wolfgang Rüdiger schon in der Einleitung ihre Einigkeit beschreibt: „Musikvermittlung als Summe aller nicht-schulischen oder in Kooperation mit Schulen und Musikschulen stattfindenden künstlerischen Wege und Formen des Verbindens von Menschen und Musik zur Ermöglichung persönlich und sozial bedeutsamer ästhetischer Erfahrungen mit Musik – dieses klare Verständnis von Musikvermittlung leitet die Beiträge dieses Bandes“. Die ersten drei Aufsätze des Buches gehen dementsprechend in die gleiche Richtung und bemühen sich redlich um eine Begriffsklärung.



Mainz: Schott, Edition das Orchester 2014. 144 S., Noten, Broschur, 16,95 EUR
ISBN 978-3-7957-0864-1

Der Rektor der Universität Mozarteum Salzburg, Reinhart von Gutzeit, plädiert dafür, Musikvermittlung von Musikpädagogik und Kulturmanagement abzugrenzen. Angesichts der vielfältigen Betätigungsfelder, die in den folgenden Referaten beschrieben werden, erscheint diese Abgrenzung kaum möglich, und sie gelingt auch dem Autor selbst nicht vollständig. Er liefert eine Beispielsammlung aus dem weiten Feld der Musikvermittlung. Seine Ausführungen sind geleitet von der Reflexion darüber, welche Aufgaben einer Hochschule aus der Lehre der Musikvermittlung erwachsen. Am Schluss stellt er nochmals die Frage „Was ist Musikvermittlung?“ und kommt zu dem Ergebnis: „Musikvermittlung ist kein neuer Beruf. [...] Musikvermittlung zielt auf ein neues oder neu ausgerichtetes Denken und will eine zentrale Qualifikation für kompetente, lebendige, interessierte, aufgeschlossene Musikerinnen und Musiker vermitteln.“

„Kann man Musikvermittlung lernen?“ Diese rhetorische Frage stellt Ernst Klaus Schneider, der Begründer des ersten deutschen Studiengangs für Musikvermittlung in Detmold. Eine Verneinung würde die berufliche Existenz sämtlicher Beteiligten gefährden – deshalb erläutert Schneider, wie man Studenten das „Handwerkzeug“ der Musikvermittlung beibringen kann. Dieses bestehe aus der „Kunst des Beobachtens, Beschreibens und Interpretierens von Konzertkonzeptionen“, dem „Entwickeln eigener Konzertformate“, dem „Erschließen der Musik in didaktischer Absicht“ und dem „Arbeiten im Team“. Schneider gibt auch einen Einblick in seine eigene Vorgehensweise bei der Erstellung von Vermittlungskonzepten, weshalb sein Beitrag sehr praxisorientiert ist.

Auch Constanze Wimmer leitet einen Masterstudiengang für Musikvermittlung, und zwar an der Anton Bruckner Universität in Linz. Ihr Beitrag „Adaptives Aushandeln statt normativem Bewerten. Die Praxis der Musikvermittlung ist bunter als ein Schwarz-Weiß-Raster“ fragt nach dem Gelingen und der Qualität von Musikvermittlung. Sie beschreibt darin das Vorgehen bei der von ihr durchgeführten Studie *Exchange. Die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik*. Die Grundlagen der Musikvermittlung setzen sich ihrer Meinung nach aus „einem Hybrid aus Musik, Musikpädagogik, Kulturmanagement und Kulturwissenschaften zusammen“.

Barbara Stiller, Professorin für Instrumentalpädagogik, steuert den „Versuch einer kritischen Chronik“ der Musikvermittlung bei. Ihr Text enthält viele Daten und Fakten und müsste eigentlich den Band eröffnen.

Unter der Überschrift „Musikvermittlung im Kontext Musikschule“ liefert die Professorin für Musikpädagogik, Bianka Wüsthube, einen

Erfahrungsbericht aus ihrer früheren Tätigkeit als Geigenlehrerein. Sie hat sich nicht nur um eine ansprechende Gestaltung von Klassenvorspielen bemüht („Als junge Musikschullehrende wollte ich das Format verändern“), sondern auch um „Instrumentalunterricht als Inszenierung“. Da der Herausgeber des Buches eingangs die Musikschule explizit vom Dunstkreis der Musikvermittlung ausgrenzt, darf man sich über diesen Beitrag wundern. Wie die Autorin ein bereits bestehendes Konzept für „eine didaktisch gut geplante Unterrichtsstunde“ dramaturgisch in ein Spiel verwandelt, ist dennoch anschaulich geschrieben und überzeugt durch ihren Praxisbezug.

Als einziger Vertreter aus dem Bereich der neuen Medien kommt Michael Schmidt zu Wort, der Koordinator des Klassikportals beim Bayerischen Rundfunk ist. Der undifferenzierte Titel „Wege multimedialer Musikvermittlung“ setzt sich leider im Text fort. Schmidt liefert eine weitgehend unmotivierte Aufzählung von Beispielen ohne jede kritische Bewertung, es fehlt eine echte Reflexion darüber, wie man multimedial wirklich Inhalte vermitteln kann.

Glücklicherweise meldet sich mit Holger Noltze auch eine kritische Stimme zu Wort. In seinem Artikel „Furchtbare Vereinfacher, galoppierender Reduktionismus. Kritik einer Vermittlung ohne Kriterien“ beklagt er die starke Tendenz der Vereinfachung komplexer Zusammenhänge, die in der gängigen Musikvermittlung vorherrsche. Nach seiner ausführlichen Kritik macht Noltze einige Vorschläge, wo eine Verbesserung ansetzen könnte: Die Bildungs- und Kulturpolitik spare an den falschen Stellen, die öffentlich-rechtlichen Medien wären weitgehend mutlos, und die Forschung über Musikvermittlung selbst würde sich noch zu wenig um die „Nichthörer“ kümmern.

Was in diesem Buch fehlt, ist ein konstruktiver Beitrag zur Gestaltung des öffentlich-rechtlichen Klassikradio-Programms, sowohl für Erwachsene als auch für Kinder. Aus einem Gebiet, in dem ohne Frage etwas geschehen muss, wäre ein Vertreter mit innovativen Ideen und Projekten wünschenswert gewesen. Insgesamt ist es eine Aufsatzsammlung, die sehr ausführlich nach Definitionen sucht und einen guten Überblick gibt, ohne dass allerdings vollends klar wird, wer die Zielgruppe ist. Dass die Texte ursprünglich Vorträge waren, merkt man einigen noch sehr an, die sehr „fürs Hören“ geschrieben sind. Die Autoren zählen Beispiele auf, bei denen Musikvermittlung aus ihrer Sicht gelungen ist und stellen sie „als eigenständiges Berufsfeld“ dar, das „beeindruckend [wächst] seit der Jahrtausendwende“ (Wimmer, S. 77). Der Band zeigt, dass sich die Musikvermittlung einen akzeptierten Platz im Kulturleben und -diskurs erobert hat. Eines wird dem Leser deutlich mitgegeben: Ohne Musikvermittlung geht heute und in Zukunft gar nichts mehr – und: Man muss sie studieren.

Almut Ochsmann

Sven Oliver Müller

Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert.



Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014. 448 S., geb., Abb., 49.99 EUR
ISBN 978-3-525-30064-0

Prägnanter hätte der Titel der Bielefelder Habilitationsschrift des Historikers Sven Oliver Müller nicht ausfallen können: Überall dort, wo Musik aufgeführt wird, avanciert das Publikum selbst zu einem wirkungsmächtigen Akteur des Geschehens, dessen vielfältige soziale Dimensionen in der Musikforschung bisher allenfalls ansatzweise untersucht worden sind. Aus disziplinärer Perspektive der Geschichtswissenschaft analysiert bzw. vergleicht der Autor die sozialen Selbstinszenierungen des Konzert- sowie Opernpublikums in drei unterschiedlichen europäischen Metropolen des 19. Jahrhunderts. Ausgangspunkt seiner in sechs Kapitel gegliederten Studie ist die Frage, was bzw. wer überhaupt das Publikum ausmacht und durch welche sozialen Ordnungen sowie kulturelle Praktiken diese äußerst machtvolle Gemeinschaft geprägt ist. Der Autor widmet sich dabei den historischen Grund- und Rahmenbedingungen des kollektiven Musikerlebens und zeichnet darauf aufbauend die Entwicklung europäischer Publika im Sinne einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Publikumsverhaltens“ (S. 8), inklusive des Ausblicks auf unsere heutige Zeit, nach.

Die empirische Materialgrundlage bilden verschiedene Archivbestände in Berlin, London und Wien sowie einschlägige gedruckte Quellen des 19. Jahrhunderts. Das Quellenkorpus der Untersuchung umfasst sowohl Tageszeitungen, welche das gesamte politische Spektrum abdecken, Musikzeitschriften als auch Rechnungsbücher und Abonnement-Listen der jeweiligen Institutionen, ebenso Polizei- und Gerichtsakten. Eine derart aufwändig recherchierte, äußerst heterogene Materialbasis erlaubt einen tiefen Einblick in die Publikumsstrukturen dieser Zeit und gibt zugleich Auskunft über länderspezifische Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

In den beiden einleitenden Hauptkapiteln formuliert der Autor acht grundlegende Hypothesen, welche bereits die wichtigsten Arbeitsergebnisse seiner Studie aufgreifen:

1. Musikaufführungen produzieren und erweitern (Publikums-) Gemeinschaften.
2. Deren spezifische Verhaltensweisen haben sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durch den Funktionswandel von Musik historisch verändert.
3. Mit Blick auf die sozialen Praktiken – vom Autor verstanden als diejenigen Verhaltensmuster, „welche durch regelhafte Wiederholungen zu einem Lebensstil werden konnten“ (S. 10) – habe das Publikum versucht, soziale, politische und wirtschaftliche Positionen zu besetzen.
4. Einen Wendepunkt erreiche die Musikrezeption in Europa zwischen 1820 und 1850, als Opern und Konzerte ein neues Maß an massenmedialer Aufmerksamkeit erfahren haben.

5. Der Autor geht aus von der Grundannahme musikalischer Kommunikation, wonach sämtliche Akteure – Komponisten, Musiker, Auftraggeber, Journalisten und Publikum – Teilmitglieder einer Kommunikationskette seien, welche
6. im engen Zusammenhang mit sozialen und kulturellen Faktoren stehe.
7. In Anknüpfung an den Buchtitel *Das Publikum macht die Musik* seien Entwicklung sowie Erfolg von Kompositionen gerade durch die Entscheidungen sozialer Gruppen zu erklären.
8. Schließlich habe es beim Publikumsverhalten in Berlin, London und Wien wesentlich mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede gegeben.

In den anschließenden vier Hauptkapiteln werden diese Hypothesen an unterschiedlichen Beispielen überzeugend in Bezug gesetzt zur Rezeption Beethovens, Wagners und der musikalischen Moderne, zum Virtuosen-Kult (Franz Liszt) oder zu den Opernhausbränden in Europa. Einen breiten Raum widmet der Autor der sozialen Disziplinierung des Publikums bzw. dem kollektiven Schweigen (S. 217 ff.), das sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts im Konzertsaal etablierte. Andererseits werden die berühmten Saalschlachten zwischen den Anhängern der neueren Musik und dem konservativen Teil des Publikums genauer analysiert (S. 259 ff.). Besonders erkenntnisreich sind die Untersuchungsergebnisse über die vielfältigen politischen Implikationen im Rahmen großer nationaler Staatsaufführungen (S. 295 ff.).

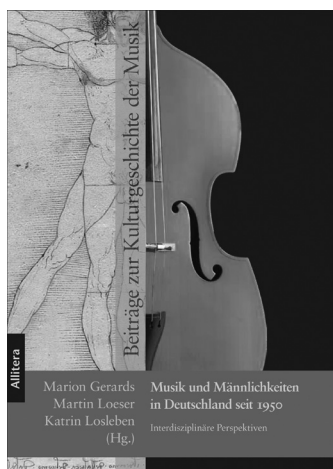
Die Arbeit liefert einen wertvollen Beitrag zur Kulturgeschichte des musikalischen Publikums im 19. Jahrhundert, insbesondere durch ihren komparatistischen Blick auf drei der damals führenden Musikkulturen Europas. Der Detailreichtum, in welchem der Untersuchungsgegenstand vorgestellt wird, überzeugt ebenso wie die umfassende Begründung der acht eingangs formulierten Arbeitshypothesen. Allerdings werden in der einleitenden Diskussion des Forschungskontexts (S. 19 ff.), welche dem Leser eine allzu apodiktische Trennung zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft suggeriert, die Unterschiede in disziplinären Traditionen zwischen der deutschen Musikwissenschaft und der anglo-amerikanischen (Critical) Musicology nicht hinreichend herausgearbeitet. Ob die Musiksoziologie – wie der Autor meint (S. 21) – wirklich keinen Ertrag für die Publikumsforschung bieten kann, mag an dieser Stelle dahingestellt sein; zumindest hätte man sich in einer breit angelegten Abhandlung zur Sozialgeschichte der Musik doch eine wesentlich stärkere Auseinandersetzung mit Konzepten der musiksoziologischen Theo-

riebildung gewünscht. Diese Monita vermögen den Gehalt und den Erkenntnisgewinn dieser grundlegenden geschichtswissenschaftlichen Arbeit zur vergleichenden Musikpublikumsforschung freilich nur unwesentlich zu schmälern.

Karsten Bujara

Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven.

Hrsg. von Marion Gerards, Martin Loeser und Katrin Losleben.



München: Allitera 2013
(Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. 8), 351 S., Paperback, 36.00 EUR
ISBN 978-3-86906-311-9

Nach dem von Barbara Hinderger und Ester Saletta herausgegebenen Band *Der musikalisch modellierte Mann* (Wien: Präsenz 2012), liegt nun ein weiterer Versuch vor, die Repräsentation von Männlichkeiten in der Musik analytisch zu fassen. Bezog sich der Sammelband von 2012 auf Oper und Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, nimmt der vorliegende Band nun die jüngere Geschichte in den Blick. Und im Gegensatz zum interdisziplinär musik- und literaturwissenschaftlich angelegten *Musikalisch modellierten Mann* werden hier interdisziplinäre Perspektiven herangezogen, um musikkulturelle und musik- sowie sozialpädagogische Sachverhalte zu verdeutlichen. Disziplinübergreifend ist allein der vorangestellte und sehr verdienstvolle Überblick von Stefan Horlacher über Männlichkeitsforschung, der sozialwissenschaftliche, soziologische, historische, psychologische und medienwissenschaftliche Arbeiten einbezieht. Ian Biddle und Kirsten Gibson werfen mit „Musicologies/Masculinities“ einen kritischen Blick auf musikwissenschaftliche Traditionen und Katrin Losleben schließt die einleitenden Beiträge ab mit einem Forschungsüberblick „Musik und Männlichkeiten“, der außer der expliziten Genderforschung auch Arbeiten anderer AutorInnen, etwa zur Beethovenforschung, einbezieht.

Dass sich der Band auf die Zeit ab 1950 beschränkt, hatte Folgen. So entfielen alle Versuchungen, die im 19. Jahrhundert üblichen Sortierungen von Beethoven und Bach als „männlichen“ und Chopin und Mendelssohn als „weiblichen“ Komponisten wiederzubeleben, und auch jegliche Bestrebungen, das „Männliche“ in Strukturanalysen dingfest zu machen. Die Kunstmusik ist mit nur einem Beitrag vertreten: Nina Noeskes Vergleich der Beethoven-Feiern 1970 in der BRD (Kagels *Beethoven van* und Stockhausens *Opus 1970*) und in der DDR (offizielle Verlautbarungen im Umkreis des Ost-Berliner Beethoven-Kongresses 1970). Fast alle im zweiten Kapitel „Personen – Institutionen – Instrumente – Genres“ folgenden Vorträge bzw. Aufsätze beziehen sich auf Populäre Musik: Monika Bloss thematisiert Schlagerstars der 1950er und 1960er Jahre, Martin Loeser analysiert die Texte von Marius Müller-Westernhagen und Herbert Grönemeyer. Lesenswert ist ein Beitrag von Florian Heesch über die

hohe Männerstimme im *Heavy Metal* der 1980er Jahre am Beispiel von Udo Dirkschneider, unter anderem durch einen Vergleich mit Doro Pesch, und er beobachtet eine „Aufhebung der Geschlechterdifferenz im Stimmregister“ (S. 158), anknüpfend an frühere Forschungen von Rebecca Grotjahn im Bereich der Kunstmusikgeschichte. Irving Wolthers Aufsatz über Feminisierung und männliche Dominanz beim *Eurovision Song Contest* hat zweifellos durch den Sieg von Conchita Wurst im Jahr 2014 eine damals nicht geahnte Aktualität bekommen.

Gerlinde Haid hat einen Text beigesteuert über die Frage, wie sich die Geschlechterverhältnisse in der alpenländischen Volksmusik in den letzten 50 Jahren verändert haben, wobei sich das „Gstanzsingen“ als spezifisch männliche Praxis auch weiterhin erhalten hat – ihrer Meinung nach eher ein Phänomen marginalisierter als hegemonialer Männlichkeit. Thematisch dazu passend, schließt sich Verena Barth mit einer teils historischen, teils empirischen Darlegung von „Männlichkeitsinszenierungen im Umfeld der Trompete“ an – unterhaltsam zu lesen, aber durchsetzt von traditionellen Klischees, die teilweise schon überwunden sind und hoffentlich bald ganz aus den Selbstbildern verschwinden.

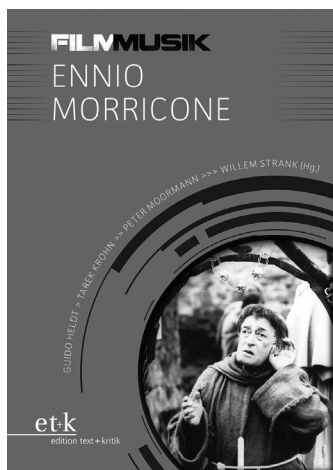
Im dritten Kapitel „Musik- und sozialpädagogische Aspekte“ untersucht Martina Oster Männlichkeitskonzepte, die Kinder im Grundschulalter im Rahmen einer Erhebung zu Osters Dissertation zum Thema „Singen“ benannt haben (Abwehr familiären Singens, Polarisierung von Stimmgeschlechtern, stereotype Rollenzuweisungen u. ä.). Ilka Siedenburg setzt männliche Sozialisation, hegemoniale Männlichkeit, Ausdrucksmöglichkeiten in der Popmusik und Lernprozesse, -situationen, -stile, -techniken und Ideale in Beziehung und kommt damit zu einer sehr differenzierten Gesamtschau, einschließlich einigen Vorschlägen für die instrumentalpädagogische Praxis. Marion Gerards greift in ihrem Beitrag das Phänomen des Porno- und „Gangsta-Rap“ nochmals auf, referiert empirische Untersuchungen zu seiner Wirkung und betont anhand selbst durchgeführter Interviews mit Musikerinnen eher die Erfahrung von „Freiräumen im Sinne einer Befreiung von einengenden Geschlechterbildern“ (S. 301). Ihr Vorschlag zum Umgang mit „Gangsta-Rap“: „Gemeinsames Musikhören“ mit dem Ziel, „die Musik selbstbewusst, kritisch und reflektiert wahrzunehmen und zu nutzen“ (S. 302). Abschließend behandelt Elke Josties „Bedeutungspotenziale von Musikprojekten für männliche Jugendliche“ und Judith Müller wirft einen „gendersensiblen Blick auf die Kinder- und Jugendbandarbeit“ – mit Schwerpunkt auf Mädchen-Bands.

Insgesamt ist dieses Buch eine sehr heterogene Mischung, aber es gibt einiges Interessante zu entdecken.

Freia Hoffmann

Ennio Morricone.

Hrsg. von Guido Heldt,
Tarek Krohn, Peter
Moormann und Willem
Strank.



München: edition text + kritik
2014. 169 S., kart., Abb., Noten,
27,00 EUR
ISBN 978-3-86916-274-4

Ennio Morricone, 86 Jahre alt, ist einer der bekanntesten Komponisten von Filmmusik. Das ihm gewidmete Buch ist das erste der neuen *FilmMusik*-Reihe des Verlages edition text + kritik. Mehrfach wird im Buch darauf hingewiesen, dass Morricone die Musik zu über 500 Filmen geschrieben hat; angesichts dieser enormen Zahl ist es verwunderlich, dass nur drei der sechs Beiträge sich wirklich mit Morricones Filmmusik befassen, genauer vorgestellt werden gut eine Handvoll Filmtitel. Und nur ein Aufsatz – der freilich als das Herzstück des Buches bezeichnet werden kann – unternimmt die detaillierte Analyse einer Filmmusik: „C'era una volta il West. Eine Oper über den Tod?“ fragt der Musikwissenschaftler Tim Summers mit seinem Beitrag. Sergio Leones Italo-Western *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968) ist ein wirklich außergewöhnlicher Film, der durch die Musik erst zu dem vollkommenen Kunstwerk wird, was er ist. Summers' Beobachtungen wecken die Lust, den Film einmal mehr anzuschauen, um nachzuvollziehen, wie genial Morricone und Leone hier zusammengearbeitet haben. Interessant ist vor allem die von Summers beschriebene Reihenfolge der Entstehung: Zuerst wurde die Musik komponiert und dann erst der Film gedreht, sodass die Schauspieler sich beim Dreh den musikalischen Zeitstrukturen anpassen konnten. Als thematische Erweiterung dessen kann der Aufsatz von Stefan Drees betrachtet werden: „Klangobjekte als Mittel audiovisueller Narration. Zu einigen Aspekten der Zusammenarbeit zwischen Ennio Morricone und Sergio Leone“. Drees geht ausführlich auf den Einsatz konkreter Klänge in Morricones Musik ein. Auch hierfür ist der Film *Spiel mir das Lied vom Tod* ein Paradebeispiel, da er mit einer Aneinanderreihung von Geräuschen beginnt. Doch auch die Musik zu Leones Trilogie *Per un Pugno di Dollari* (1964), *Per qualche Dollaro in più* (1965) und *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966) hat in dieser Hinsicht einiges zu bieten: Geräusche von Schüssen, galoppierende Pferde, ein Hammer auf einem Amboss, der Schrei eines Kojoten. Die bewusste Integration derartiger Sounds in die musikalische Gestaltung sei in späteren Italo-Western oft kopiert worden, „was unterstreicht, in welchem hohem Maße die Ergebnisse der Zusammenarbeit von Regisseur und Komponist als audiovisuelle Einheit aufgefasst wurden.“ (Drees, S. 25)

Spiel mir das Lied vom Tod ist der vielleicht bekannteste Film mit Musik von Ennio Morricone, und er wird wohl auch der Grund dafür sein, dass sein Name mit dem Genre des Italo-Western eng verbunden ist. Doch Morricone hat auch mit anderen Regisseuren eng zusammengearbeitet. Der italienische Filmmusikspezialist Roberto Calabretto hat einen sehr informativen Beitrag über die Musik Morricones in den Filmen von Pier Paolo Pasolini beigesteuert. In seinem Text geht es nicht nur um die zahlreichen Filme, die aus der Kooperation von Pasolini und Morricone hervorgegangen sind, sondern auch um die persönliche Begegnung der beiden Künstler und

ihre Art, sich über Musik zu verständigen. Calabretto nimmt hauptsächlich die Filmmusik zu *Uccellacci e uccellini* (1965), *La Terra vista dalla Luna* (1967) und *Teorema* (1968) unter die Lupe.

Dagegen, dass Morricones nicht-filmisches Schaffen miteinbezogen wurde, ist prinzipiell nichts einzuwenden, es wären allerdings weitere eingehende Vorstellungen von Filmmusiken aus anderen Filmgenres und aus jüngerer Zeit schön gewesen. Am Schluss bleibt die Frage offen: Was gilt es an Unbekanntem im Filmmusikschaffen Morricones zu entdecken? Als Antwort darauf erhält der Leser den Text von Franco Sciannameo: „Ennio Morricones *Concerto per Orchestra* (1957)“, in dem der Autor zu Beginn versichert, es sei „nur wenigen seiner [Morricones] Bewunderer die Existenz eines großen Korpus nicht-cineastischer Kompositionen bekannt, dessen Erforschung unentbehrlich scheint für das volle Verständnis der Kunst Morricones“ (S. 119). In die gleiche Richtung geht auch der Beitrag von Christiane Hausmann „Diesseits der Filmmusik. Ennio Morricones *musica d'avanguardia*“, in dem sie immerhin den Versuch unternimmt, „Berührungspunkte zwischen Morricones Konzert- und Filmmusik“ aufzuzeigen.

Am Schluss des Buches steht ein Interview mit Morricone. Einerseits ist das spannend, denn der Komponist lebt noch und hat ohne Zweifel etwas zu sagen. Andererseits liegt hier eine seltsame Mischung einer per se eher journalistischen Form mit wissenschaftlichen Ansprüchen vor. Die Autoren schreiben, das Interview sei „vorsichtig geglättet“ worden; zur besseren Lesbarkeit wäre aber eine stärkere Bearbeitung von Vorteil gewesen. Einige Fragen wirken zudem reichlich suggestiv. Mehrmals wurde gefragt, ob Morricone bereits beim Lesen des Drehbuchs eine bestimmte Idee gehabt habe, was der Komponist jedes Mal verneint.

Das Buch bietet leider kein (Auswahl-)Filmverzeichnis, auch keine Liste der im Buch erwähnten Filme. Im Register sind zwar Filmtitel zu finden, jedoch ohne Angabe von Entstehungsjahr, Regisseur und Name des Filmmusikkomponisten. Als Porträtbuch über den Komponisten Ennio Morricone überzeugt das Buch durchaus: Die Einführung von Sergio Miceli „Ennio Morricone: die Koexistenz der Gegensätze“ bietet einen weitgespannten Überblick über Leben und Werk Morricones. Das Buch ist handlich, gut lesbar und überwiegend sehr aufschlussreich; durch die verschiedenen Autoren ist es abwechslungsreich in Hinsicht auf Schreibstile und Blickwinkel. Die Gründung der neuen „thematisch orientierten [Buch-]Reihe, die aktuelle Diskurse bündelt und vertieft“ (S. 7) ist ein wichtiger Schritt für die Etablierung der Filmmusikforschung. Es ist ein vielversprechendes Reihenkonzept, das noch Spannendes bringen kann.

Almut Ochsmann

Inga Liane Blanke
Zwischen biedereren
Fugen und atonalen
Ausschweifungen. Neue
Musik an den Hochschulen
für Musik der DDR in den
1960er Jahren.



Frankfurt am Main u. a.: Peter
Lang 2013. 262 S., 4 Tab., geb.,
49,94 EUR
ISBN 978-3-631-62846-1

Die Musikgeschichte der DDR ebenso wie die Geschichte der Neuen Musik an den Hochschulen für Musik in der ehemaligen DDR ist vielen Menschen weitgehend unbekannt. Wann kann man heute im Konzert tatsächlich noch Werke von Komponisten aus der ehemaligen DDR hören, jenseits von seltenen Begegnungen mit der Musik von Paul Dessau oder Hanns Eisler? Um die meisten „DDR-Komponisten“ ist es nach der Wende sehr still geworden. Wer kennt schon Kompositionen von Rudolf Wagner-Régeny (1903–1969), Johannes Paul Thilman (1906–1973), Johann Čilensek (1913–1998) oder Fritz Geißler (1921–1984)? Und auch die Werke der jüngeren Komponistengeneration – darunter Paul-Heinz Dittrich (* 1930), Siegfried Thiele (* 1934) oder Manfred Weiss (* 1935) – erklingen heute kaum noch.

Inga Liane Blanke legt hier die Druckfassung ihrer Dissertation vor, in der sie die Geschichte der 1960er Jahre der vier Musikhochschulen in der DDR – Berlin, Dresden, Leipzig und Weimar – darstellt. Die Autorin ist keine Musikwissenschaftlerin. Sie studierte Geschichts-, Erziehungs- und Sportwissenschaften und stammt aus Bremen.

Das Buch gliedert sich in vier Abschnitte. Im ersten Abschnitt werden Grundlagen und Methoden der Untersuchung dargelegt. Außerdem werden die Quellenlage und der geschichtliche Hintergrund erläutert. Die Studie umfasst den Zeitraum von 1957 bis zur dritten Hochschulreform 1969. Eine wichtige Rolle spielte in dieser Zeit der Komponist und Musikwissenschaftler Ernst Hermann Meyer (1905–1988), der in seinem 1952 erschienenen Buch *Musik im Zeitgeschehen* zehn Punkte formuliert hatte, die auflisten, was unter „realistischer Kunst“ zu verstehen sei. Im letzten Punkt heißt es, sie müsse „für die Bevölkerung verständlich sein“ (S. 35). Dieses populistische Verständlichkeitskriterium schließt avancierte „Neue Musik“ – auch dieser Begriff wird bei Inga Liane Blanke ausführlich diskutiert – nach dem SED-Verständnis von vornherein aus.

Im zweiten Abschnitt des Buches wird der Stellenwert der Neuen Musik in den musik- und hochschulpolitischen Rahmenbedingungen der DDR-Musikhochschulen in den 1960er Jahren dargelegt. Geschildert werden u. a. die Schwierigkeiten, denen Lehrende und Studierende zwischen musikalischem Wandel und politischer Steuerung ausgesetzt waren. Anhand von Stundentafeln, Lehrplänen und Prüfungsvorgaben zeigt Blanke, dass es keine klare Linie in der Musikhochschulpolitik gab (S. 92). Überhaupt zeigt die Studie, dass die Unterrichtsgestaltung vor allem durch das persönliche Interesse der Studierenden und Lehrenden geprägt war, während man im öffentlichen Raum meist Rücksicht auf staatliche Vorgaben nahm. Die Studierenden standen vor einem Dilemma: „Entweder du musizierst

parteilich, volksverbunden, verständlich, dann bist du veraltet, oder du musizierst modern, dem Westen gegenüber aufgeschlossen, dann bist du interessant" (S. 67).

Der dritte und umfangreichste Abschnitt behandelt anhand vieler Einzelbeispiele den tatsächlichen Stellenwert Neuer Musik an den DDR-Musikhochschulen in den 1960er Jahren: im Hochschulleben und in der Unterrichtspraxis. Da erst 1973 ein Lehrplan für Komposition eingeführt wurde, blieben die Lehrenden in den 1960er Jahren ohne genauere parteipolitische Instruktion. Der Kompositionsunterricht fand in einer eher privaten Atmosphäre statt. Hier konnten Studierende auch Werke der westlichen oder östlichen Avantgarde kennenlernen (auch Penderecki galt in der DDR als unerwünscht!). Ein besonders eindrückliches Beispiel eines Hochschullehrers, der sich „zwischen biederer Fugen und atonalen Ausschweifungen" bewegte, ist der Komponist Johannes Paul Thilman, dessen öffentliche Auftritte stark von seiner Unterrichtspraxis abwichen (S. 145). Während seine eigene Musik dem Ideal des sozialistischen Realismus entsprach, verfolgte sein Kompositionsunterricht „das Ziel einer vollkommen freien stilistischen und ästhetischen Entfaltung des Studenten, der seine individuelle Musiksprache ohne Einflüsse von außen entwickeln sollte" (S. 131).

Die zusammenfassende Schlussbetrachtung bildet den Gegenstand des vierten Abschnitts. Wichtiges Ergebnis der Studie ist die Erkenntnis, dass „die SED ihren Machteinfluss an den Hochschulen für Musik trotz starker Bemühungen nicht geltend machen konnte" (S. 231). Die SED-Vorgabe, die avancierte Neue Musik von den Lehrplänen zu verbannen und sich stattdessen intensiv mit Werken des sozialistischen Realismus auseinanderzusetzen, scheiterte wohl auch daran, dass „die Musikfunktionäre nicht überzeugend begründen [konnten], warum eine dodekaphone Komposition so subversiv für das politische System des Sozialismus sei, dass sie mit einer so enormen Anstrengung bekämpft werden musste" (S. 233). „Im Ergebnis mussten sich die Musiker, Komponisten und Musikwissenschaftler schließlich fragen, worin der Unterschied zwischen einer sozialistischen Terz und einer kapitalistischen Quinte bestehen könnte" (S. 234). Bis heute lässt sich zudem der von vielen Studierenden vorgebrachte Einwand, Kompositionen des sozialistischen Realismus seien langweilig, in vielen Fällen nicht wirklich entkräften. „Zwischen biederer Fugen und atonalen Ausschweifungen" war mit Vorsicht, Geschick und Eigeninitiative durch Lehrende und Studierende in den 1960er Jahren an den DDR-Musikhochschulen also doch vieles möglich.

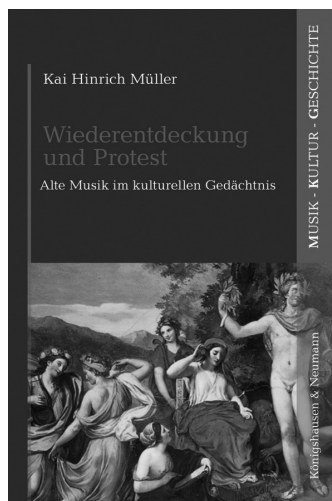
Das größte Manko der verdienstvollen Veröffentlichung ist das Fehlen eines Personenregisters. Zudem wäre es von Vorteil gewesen, die kurzen biographischen Angaben zu wichtigen Persönlichkeiten nicht in Fußnoten zu „verstecken“, sondern sie am Ende in einem biographischen Anhang zu sammeln (diesen gibt es nur für die 13 (!) der von Blanke 2009 als Zeitzeugen interviewten Personen). Insgesamt handelt es sich bei Inga Liane Blankes Arbeit um eine etwas mühevollere, aber lohnendere Lektüre, die viel über die Widersprüchlichkeiten des DDR-Musikerziehungssystems in den 1960er Jahren zu Tage fördert. Bedauerlich – wengleich aufgrund der Materialfülle verständlich – bleibt die Begrenzung der Studie auf die 1960er Jahre, wüsste man doch gerne mehr darüber, wie es an den Musikhochschulen der DDR bis zur Wende weiterging. Diese Leerstelle bietet aber die Möglichkeit für eine weitere Untersuchung zu diesem Thema.

Christian Münch-Cordellier

Kai Hinrich Müller
Wiederentdeckung und
Protest. Alte Musik im
kulturellen Gedächtnis.

Die Entwicklung der historischen Aufführungspraxis in der klassischen Musik spielt eine bedeutende Rolle für die Wahrnehmung des gegenwärtigen Musikmarktes, denn sie ist lange nicht mehr nur eine in Mode gekommene kurzzeitige Strömung, die in absehbarer Zeit wieder abebben wird. Die Wiederbelebung und -entdeckung alter Musik hat sich mit der Etablierung und Professionalisierung von Musikensembles, ja sogar schon mit einer eigenen Ensembletradition einen festen und nicht mehr wegzudenkenden Platz in der Musikpraxis gesichert.

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie Kai Hinrich Müllers sind Tonträgeraufnahmen der vergangenen drei Jahrzehnte sowie deren Rezensionen, welche bei Müller in die drei Kategorien „Wiederentdeckung und historische Gerechtigkeit“, „Protest“ und „Jugend“ eingeteilt werden. Die historische Aufführungspraxis (dem Autor gelingt hier eine sehr klare, fassliche Begriffsdefinition) ist ähnlich der Neuen Musik nicht mehr nur ein untergeordneter spezifischer Bereich der klassischen Musikausübung. Vielmehr zeigt vor allem die kontinuierlich ansteigende Zahl von Studiengängen, in denen die historische Aufführungspraxis gelehrt wird, sowie die kaum mehr überschaubare Anzahl an neu gebildeten Ensembles, dass Spezialisten der Alten Musik keine Randerscheinung mehr sind. Im Gegenteil: Die Nicht-Spezialisierung eines Musikers auf eine bestimmte Musikepoche wird nicht selten als einseitig oder gar engstirnig wahrgenommen. Die Popularität der historischen Aufführungspraxis



Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (Musik-Kultur-Geschichte. 1.). 286 S., geb., 38.00 EUR
ISBN 978-3-8260-5308-5

ist allerdings ein noch recht junges Phänomen und Folge eines entscheidenden Wendepunktes der Ausübung und Wahrnehmung von Alter Musik und ihrer Interpretation.

Am Anfang der Entwicklung stand die Pionierarbeit einiger weniger Musikgruppierungen, vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber auch noch in den ersten Nachkriegsjahrzehnten. Müller betont hier mehrfach die Bedeutung der aufbegehrenden 68er-Bewegung (siehe Kapitel II.1). Der Autor unterscheidet dafür drei Entwicklungsstufen: Die „Entzündungsphase“, der die „Konsolidierungsphase“ folgte, welche wiederum in die „Professionalisierungsphase“ mündete. Die komplexe Thematik der Entwicklung bereitet Müller in leicht nachvollziehbaren und überschaubaren Kapiteln gut auf. Gelegentlich kommt es dabei zu inhaltlichen Wiederholungen und Überschneidungen. So gut dem Autor die Begriffsbestimmung von Alter Musik und historischer Aufführungspraxis in den Eingangskapiteln gelingt, umso problematischer ist seine ebenfalls zu Anfang der Arbeit vorgenommene terminologische Unterscheidung von „objektiver“ und „subjektiver“ Geschichte (S. 25). Bezogen auf die historische Aufführungspraxis meint Müller damit 1.) generell notierte, in Klang umgesetzte Musik, 2.) die Annäherung an die Klänge als Interpretationsästhetik der Musik. Die allzu kategorisch eingrenzende Gegenüberstellung von „objektiv“ und „subjektiv“ wird im weiteren Verlauf allerdings nur noch im abschließenden Resümee angesprochen, denn Müllers Arbeit beschränkt sich auf die Darstellung der „subjektiven“ Seite, also der Entwicklung einer Interpretationsästhetik der historischen Aufführungspraxis.

Bemerkenswert ist die sprachliche Prägnanz, mit welcher der Autor Entwicklungsstadien, Problematiken und offene Fragestellungen auf den Punkt bringt. Gleichzeitig werden spannende Aussagen über die Interpretationsästhetik mit passender Literatur – zum Großteil aus dem Bereich der Kulturwissenschaft – belegt. An dieser Stelle seien einige treffende, mitunter auch nachdenklich stimmende Aussagen wiedergegeben: „Originalklang‘ und ‚Originalinstrumente‘ sind die Fiktionen einer historischen Exaktheit des produzierten Klangs und stehen als solche für die Annahme einer geschichtlichen Echtheit“ (S. 169). Das Zitat ist eine gelungene Äußerung über den Stellenwert der Authentizität in der historischen Aufführungspraxis. Anlass zur Reflexion bietet auch die Aussage über die kulturelle Stabilität, die u. a. über die historische Aufführungspraxis erreicht werden kann: „Die Gegenwart wird als unsicher, überfordernd oder zumindest unbefriedigend wahrgenommen, die Vergangenheit hingegen strahlt“ (S. 52). Solche Äußerungen mögen weh tun, relativieren sie doch

– konkret in Bezug auf die Musik – die Bedeutung der gegenwärtigen Kompositionskultur, sie treffen aber den Kern der kulturellen Selbstwahrnehmung, der mit einer gewissen Negation der Gegenwart und dem verstärkten Rückzug in die Vergangenheit und deren Aufarbeitung und Vermittlung einhergeht.

Müller gelingt eine hervorragende Strukturierung seiner knapp 300-seitigen Ausführungen, die mit einem umfangreichen Anhang (neben dem Literaturverzeichnis gibt es eine Übersicht mit den untersuchten Tonträgeraufnahmen sowie die – nach den drei oben genannten Kategorien – tabellarisch aufgenommenen und in kleinen Auszügen wiedergegebenen Rezensionen) einen guten Einstieg für die Auseinandersetzung mit der Geschichte der historischen Aufführungspraxis bieten. Die prägnanten Ausführungen der vorliegenden Studie machen deutlich, dass die gegenwärtige Situation der historischen Aufführungspraxis von der Wissenschaft zunehmend ernsthaft betrachtet und untersucht werden sollte, bevor eine „Übersättigung“ des Konzertlebens und der Schallplattenindustrie auf diesem Gebiet aufgrund der rapide ansteigenden Zahl an Ensembles und Platteneinspielungen droht. Auch Musikern dürfte die Arbeit Anlass zur Reflexion über die eigene Musizierpraxis, die ästhetische Haltung und die Position in der Musikgegenwart bieten.

Marion Beyer