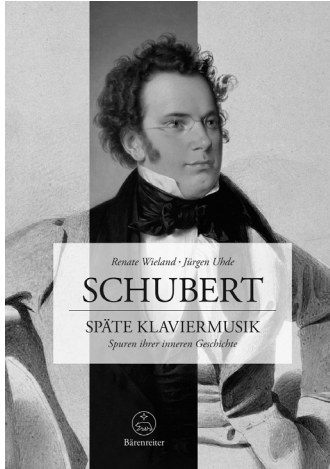


**Renate Wieland,
Jürgen Uhde**
Schubert.
Späte Klaviermusik. Spuren
ihrer inneren Geschichte.



Kassel: Bärenreiter 2014, 297 S.,
kart., Notenbsp., 24.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2333-0

Dieses Buch ist selbst, wie die Musik, von der es handelt, eine Wanderung. Und zwar eine Gratwanderung mit hoher Absturzgefahr, denn wir befinden uns im Hochgebirge der späten Klaviermusik Schuberts. Aus ihr sind hier erstaunlicherweise Schuberts drei letzte Klaviersonaten in c-Moll, A-Dur und B-Dur des Jahres 1828 (D 958–60) sogar noch ausgenommen worden, vielleicht weil sie nicht in die behauptete „Schicksalsgemeinschaft“ der hier versammelten Klavierwerke gehören, obwohl man auch an ihnen verwandte, ähnliche oder gleiche Momente ablauschen und -lesen könnte. Es gibt in diesem Sammelband von Aufsätzen zweier Autoren zunächst einen von Renate Wieland verfassten *tour d’horizon*, in dem das allen besprochenen Werken gemeinsame Problem, um das Schubert als Komponist kreiste (oder kreißte), zur Sprache kommt, und die Wanderung wird dann in einzelne Abgründe und Inseln der musikalischen Landschaft Schuberts eröffnet und fortgesetzt. Schon das von Wieland und Uhde in Verbindung mit Schuberts Musik gern benutzte (von Adorno stammende) Bild von einer Landschaft zeigt, dass hier ein metaphorisches, symbolisches Sprechen über Musik angesagt ist. Die Fallstricke dieser Redeweise, ihre manchmal nur eingebil-dete Sinnhaftigkeit, sind hier fast vollkommen und geflissentlich umgangen.

Die innere Geschichte dieser Musik, deren Spuren hier gesucht und verfolgt werden sollen, ist nicht etwa erzählbare Geschichte, sondern sie ist eine Geschichte des musikalischen Verlaufs oder der musikalischen Verwirklichung einer poetischen Idee. Diese schwer zu fassende Idee (mit deren Suggestion auch schon viel Missbrauch getrieben wurde) soll aber auffindbar und darstellbar sein anhand der Phänomene von Melodie, Rhythmus, Harmonik und Formgebung in den drei Sonaten Schuberts aus den Jahren 1825/26 (jenen in a-Moll, D 845; in D-Dur, D 850, und in G-Dur, D 894) sowie einigen Klavierstücken und Impromptus aus den Jahren 1827/28. Was in den Sonaten in zyklischer Form ausgesprochen ist, wäre vereinzelt, in sich verschlossen, en miniature auch in den Bruchstücken zu verfolgen. Die Idee Schuberts, die als existenziell, schicksalhaft oder als gesellschaftlich und biografisch vermittelt, als zeitbedingtes und persönliches Lebensgefühl erläutert wird, ist am besten mit einer „unendlichen Fahrt“ oder einem „Aufbruch ins Ziellose“ umrissen – urromantische Topoi, die viele literarische Entsprechungen haben und aus der Zeit der Enttäuschungen über die politischen Restaurationen Metternichs in Wien nicht wegzudenken sind. Wären nicht auch bestimmte musikalische Gesten und Figuren von Widerstand spürbar, könnte man auch von Schuberts Resignation und Fatalismus sprechen, die ihn in den Jahren vor seinem Tod angesichts von Unfreiheit und Zensur ergriffen hätten. Selbst diese musikalisch ausgedrückte Resignation wäre dann aber hochpolitisch; allerdings darf

auch Schuberts Krankheit als Stachel und Beweggrund seiner Musik, die einen Kampf beschreibt, nicht vergessen werden.

Renate Wieland, Musikphilosophin und -pädagogin hat aus dem Nachlass des 1993 verstorbenen Jürgen Uhde, mit dem sie ein bedeutendes Buch über musikalische Interpretation veröffentlicht hatte, weitere Vorträge und Aufsätze gesammelt und redigiert (besonders die über Schuberts späte vierhändige Werke) sowie bereits publizierte Texte (weil zu Schubert gehörig) hier wieder aufgenommen und vor allem gewichtige eigene neue Untersuchungen angestellt über besagte drei Klaviersonaten und die drei Klavierstücke D 946. So ist ein in sich plausibel abgerundetes Buch entstanden, das Schuberts Kompositionsweise untersucht aus einer Zeit, in der er mit Experimenten auf dem Gebiet der Klaviermusik intensiv begann und diesen Anspruch auch mit der schnellstmöglichen Veröffentlichung seiner *Grandes Sonates* für das Pianoforte zu bezeugen suchte.

Da, wo er die schöpferische Auseinandersetzung mit den Sonatenformen nicht aufnahm, sondern auf kleine Formen, wie das nicht etwa von ihm, sondern kurz vorher von Jan Václav Voříšek in Wien erfundene Charakterstück des Impromptu (einer reflektierten Momentaufnahme einer ironischen oder melancholischen Stimmung) ausweicht, ist Schubert nicht weniger, sondern nur um so konziser von der Idee durchdrungen, Aufbruch und Scheitern (nicht nur sein eigenes) musikalisch zu verkörpern. Dass darüber hinaus Schubert sich seine eigenen Sonatenformen schuf, in denen er den Gedanken auch zyklisch zu verwirklichen trachtete, wird durch die Analysen deutlich. Harmonisch wollte er von dem Zwang zur Dominante, in den Finalbildungen vom automatischen Zwang zur Kadenz fortkommen. Darum nimmt er den Weg über in der Schweben oder Balance gehaltene Modulationen in fernliegende Tonarten, geht auch mal beim Themenwechsel in die 7. Stufe über (in h-Moll, wie in der Exposition des ersten Satzes der nur zweisätzig überlieferten C-Dur-Sonate D 840, worauf Wieland überraschenderweise als einem weiteren Indiz ausgefallener Techniken bei Schubert nicht zu sprechen kommt). Stauungen, statische Akkordballungen, selbst errichtete Sperren gegen den Melodiefluss, Verweilen bei tonmalerischen Idyllen als Selbstgenuss und Selbstzweck. Alles Derartige wird minutiös und anhand von Notenbeispielen beschrieben und offengelegt.

Meist ist man positiv angetan von der Zartheit und Vorsicht bestimmter Analysen rätselhafter, schwieriger Stellen, manchmal aber auch entsetzt über die definitivische, sinnliche oder intellektuelle Gewissheit ausstrahlende Eindeutigkeit, mit der bestimmte Sachverhalte auf einen einzigen Punkt gebracht werden, z. B.: „das ist der Tod“, obwohl sie der musikalischen und der unterstellten poetischen Logik zu folgen scheint. Die Idee von einer der Musik zugrundeliegenden poetischen Idee ist ziemlich gefährlich, und sie hat in

Deutschland, v. a. bei der Beethoven- und Wagner-Interpretation, eine traurige Geschichte hinter sich, wurde doch (verleitet durch programmatische Äußerungen Wagners über die angebliche Möglichkeit, mit Mitteln der Musik bestimmte Gefühle auszudrücken) so getan, als könne man selbst Extremsituationen außermusikalischer Verhältnisse direkt in Töne umsetzen. Deren Bedeutung wurde dann darauf reduziert oder hochgejagt, Ideenträger oder Gefühlsäquivalent zu sein.

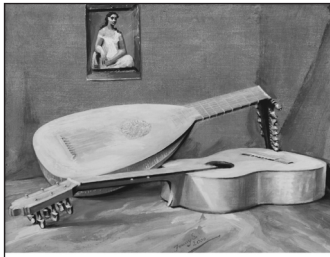
In der Hauptsache wird von Wieland und Uhde aber eine Warnung des berühmten Schubert-Forschers Walther Dürr beherzigt, der schon 1991 darauf hingewiesen hatte, dass der Begriff der poetischen Idee nicht nur Inhaltliches, Semantisches im engeren Sinne (Illustratives oder Programm-Musik) umfasse, sondern sie sich bei Schubert vornehmlich auch auf spezifisch musikalische Weise verwirklichen lasse. Wieland und Uhde gingen genau den richtigen Weg: Eine sinnliche, über das Hören vermittelte und eine intellektuelle, über das Lesen des Notentext vermittelte Erkenntnis sowie deren letztliche Engführung ergeben hier das zwingende Bild bestimmter Schubert obsessiv beherrschender Empfindungen und Erfahrungen. Sie haben ihn auch beim Komponieren beschäftigt, wurden zu in Klängen verkapseltem Stoff und Gegenstand seiner Musik und können so durch eine entsprechende Technik der Dechiffrierung wieder offengelegt werden. Wieland und Uhde verstehen sich auf diese Technik wie kaum jemand sonst, inklusive des Risikos, sich zu irren oder zu übertreiben. Aber dieses Risiko ist der Preis jeder triftigen und in sich stimmigen Interpretation.

Peter Sühring

Laute und Gitarre in der deutschsprachigen Lyrik. Gedichte aus sechs Jahrhunderten. Eine Anthologie.

Hrsg. von Raymond Dittrich.

Während bildliche Darstellungen von Musikinstrumenten seit Langem erforscht werden, haben Instrumente als Thema der Lyrik bisher selten gebührende Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Raymond Dittrich dürfte der Erste sein, der eine Anthologie mit etwa 150 deutschen Gedichten vorgelegt hat, die sämtlich um Laute und Gitarre kreisen. Auch wenn die Bedeutung der beiden Instrumente während der mehr als vierhundertjährigen Zeitspanne, die in der Sammlung dokumentiert wird, naturgemäß einem Wandel unterworfen war, gibt es bemerkenswerte Konstanten. Entdecken lässt sich beispielsweise eine typologische Parallele zwischen den barocken Figurengedichten (Johann Helwig, 1650) und Hugo Balls „Tausend Saiten hat meine Laute“, die in der Textkontur die Umrisse der Laute nachahmen. In erster Linie jedoch ist die Laute das bevorzugte Instrument des Dichter-Sängers, das Instrument des Orpheus. Immer wieder wendet sich das lyrische Ich des Poeten direkt an sein Instrument,



Leipzig: Engelsdorfer Verlag
2015. Taschenbuch, III., 345 S.,
16.00 EUR
ISBN 978-3-95744-394-6

fordert es zum Antworten auf. Die Auseinandersetzung mit dem tonerzeugenden Instrument, welches das Lied des Lyrikers begleitet, führt regelmäßig zu autopoetischen Reflexionen, die ihren Höhepunkt in den expressionistischen Texten Max Dauthendey's, Richard Dehmels und Karl Engelhards erreichen. Ein anderer häufig aufgerufener Topos ist die Vorstellung der Laute als Körper, oft mit starken erotischen Konnotationen, kunstvoll vollendet in Rainer Maria Rilkes „Ich bin die Laute“.

Obwohl die Laute in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der musikalischen Praxis verschwand, bewahrte sie sich einen festen Platz in der Dichtung und wurde zu einem typischen Versatzstück im Motivbestand der Romantik. Das Bild der alten, verstaubten oder gar zerbrochenen Laute steht für die Sehnsucht nach der verlorenen Kunst des Mittelalters. Die Gitarre dagegen rückt erst im 20. Jahrhundert verstärkt in den Vordergrund. Georg Trakl, Kurt Leonhard, Hans Magnus Enzensberger und eine Reihe modernerer Autoren haben ihr einige besonders prägnante Texte gewidmet, in denen, wie die Lektüre der älteren Lautengedichte deutlich werden lässt, die Traditionen im literarischen Umgang mit Zupfinstrumenten nachklingen.

Das Taschenbuch beginnt mit einem Gedicht von Hans Sachs. Dieser früheste der hier vertretenen Meister liefert nicht viel mehr als bloße Beschreibungen des Lautenmachers und der Instrumente „Harpffen vnd Lauten“, die die Illustrationen in seinem „Ständebuch“ (1568) explizierten. An diesen Auftakt schließt sich in chronologischer Reihenfolge eine beeindruckende Fülle von Beispielen an. Der Band lässt vor dem Leser unzählige Gestalten der deutschen Lyrik passieren, die heute nur noch dem Fachmann namentlich bekannt sind. So liest man von einem illustren Reigen aus Dichtern der Barockzeit Gedichte, die normalerweise nicht den Weg in anthologische Sammlungen finden; vertreten sind einstige Größen – von Martin Opitz über Georg Philipp Harsdörffer, Paul Fleming, Philipp von Zesen, Angelus Silesius bis zu Sigmund von Birken.

Deutlich wird bei der Lektüre dieser Sammlung, wie stark insbesondere die Literatur des 18. Jahrhunderts dem Vergessen anheimgefallen ist. Der Musikliebhaber begegnet einigen Gestalten, die noch als Autoren von Bachs Kantatentexten geläufig sein mögen (Barthold Hinrich Brockes, Christian Friedrich Hunold). Unter den Gedichten stößt man aber ebenso auf zahlreiche Gelegenheitswerke, die zu Ehren mehr oder weniger berühmter Lautenisten des Hochbarock verfasst wurden. Mit dem Fund solcher peripherer Texte eröffnet der Band auch interessante musik- und sozialhistorische Quellen, die für eine Geschichte der musikalischen Praxis von großem Wert sind. Erwähnt sei als ein Kuriosum das Poem „Die Laute“ (1754)

von Johann Friedrich Lauson (1727–1783): Der Dichter hat seinem Erzeugnis einen kommentierenden Anmerkungs-text beigegeben, mit dem der hohe Odenton ironisch gebrochen wird – in einer Weise, die an Laurence Sternes wenige Jahre später publizierten *Tristram Shandy* erinnert. Die Fußnoten sind teilweise so dicht, dass jedes Wort einer Zeile betroffen ist und der Primärtext förmlich dekonstruiert erscheint.

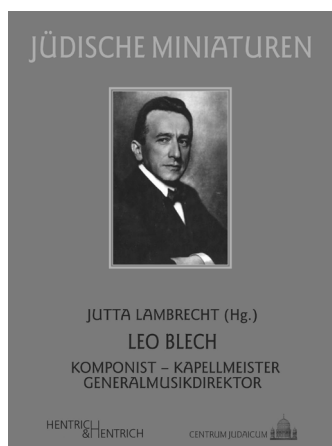
Auch im 19. Jahrhundert kann man entlegene Autoren entdecken, etwa den Wiener Ferdinand Helbling (1814–1846), in dessen Ballade sich ein romantischer Volksbegriff mit sozialer Kritik an den „Reichen“ verbindet. Bemerkenswerte Skepsis an der hohen Kunst artikuliert Emil von Schönauich-Carolath (1852–1908) in seinem „Ver-mächtnis“. Man würde sich hier fast noch mehr Informationen zu den Dichtern wünschen.

Das Buch ist ansprechend gestaltet: Den Lautengedichten sind originale Illustrationen beigelegt. Die herangezogenen Quellen sind sorgfältig dokumentiert, musik- und literaturwissenschaftliche Fachliteratur wird oft nachgewiesen. Der Herausgeber schlüsselt in seinem Kommentar intertextuelle Bezüge zwischen den Gedichten auf und liefert manche fremdsprachliche Vorlage. Anmerkungen erklären heute wenig geläufige Fachbegriffe und entlegene Persönlichkeiten; sie rekonstruieren den großen Bereich verschwundenen Wissens über die antike Welt mit ihren historischen und mythologischen Figuren, ihrer Topographie, ihren Sujets. Einen lesenswerten Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Lauten- und Gitarren-gedichts bietet das Nachwort. Alphabetische Verzeichnisse der Dichter, der in den Texten erwähnten Personen und antiken Gestalten sowie ein Register der Titelanfänge runden das Buch ab. Zu beanstanden ist lediglich das fehlende Inhaltsverzeichnis, das eine raschere Orientierung erlaubt hätte.

Lucinde Braun

**Leo Blech. Komponist
– Kapellmeister,
Generalmusikdirektor.**
Hrsg. von Jutta Lambrecht.

Mit einem Berliner Friedhofsspaziergang auf den Spuren berühmter Musiker-Persönlichkeiten im Frühjahr 2013 fing alles an: Zwei Musikpublizisten hatten zufällig entdeckt, dass das Ehrengrab für den Dirigenten und Komponisten Leo Blech (1871–1958) nicht mehr am gewohnten Ort auf dem Friedhof Heerstraße zu finden war. Ein frischer Grabstein für einen bekannten Mediävisten war stattdessen zu sehen, während derjenige von Leo Blech und seiner Frau Martha lieblos abgesägt auf der gegenüberliegenden Wiese lag. Bekommt eine Persönlichkeit ein Ehrengrab etwa nur für bestimmte Zeit? Eine Anfrage an offizieller Stelle ergab nur ausweichende Antworten,



Berlin: Hentrich & Hentrich
 2015 (Jüdische Miniaturen/
 Stiftung Neue Synagoge Berlin,
 Centrum Judaicum. 173). 107 S.,
 Broschur, Ill., 9.90 EUR
 ISBN 978-3-95565-091-9

obwohl der damalige Kulturstaatssekretär André Schmitz in Berlin gerade das programmatische Jahr der „Zerstörten Vielfalt“ ausgerufen hatte, das mit zahlreichen Veranstaltungen an die während der Nazi-Zeit verdrängten Künstler, Schriftsteller, Komponisten und Theaterleute erinnern sollte.

Die Empörung darüber veranlasste Jutta Lambrecht, Peter Sühning, Peter Sommeregger und weitere Sachwalter Leo Blechs, die Erinnerung an den Künstler auf andere Art neu zu beleben. Es begann eine über zweijährige Aktion mit unermüdlichen Recherchen, mit der Kontaktaufnahme zu den Nachkommen, mit Protestnoten, Spendenaufrufen („Blechen für Blech“) und begleitender Öffentlichkeitsarbeit auf einer eigenen Facebook-Seite – Aktivitäten, die im Sommer 2015 mit der vorliegenden Buchveröffentlichung und einer Abendveranstaltung in Berlin gekrönt wurden.

Das Leo Blech gewidmete Büchlein beleuchtet die zahlreichen Facetten seines bewegten Lebens in Form einer Aufsatzsammlung. Erstaunlich, was alles in 107 kleinformatische Seiten passt: Ein mehrteiliges Kapitel über „Leben und Werk“ (von Peter Sühning), je eines über „Blech im Spiegel seiner Zeitgenossen“ und „Blech und die Schallplatte“ (Peter Sommeregger) sowie „Blech erzählt aus seinem Leben“, aufbereitet anhand von erhaltenen Radio-Interviews aus den 1950er-Jahren und klug kommentiert von Rüdiger Albrecht. Der schwedische Autor Henry Larson steuerte anhand eigener Spurensuche einen Abschnitt über „Leo Blech in Stockholm“ bei. Zahlreiche Abbildungen ergänzen die Texte, alles ist sorgfältig zitiert und belegt, eine Zeittafel für den schnellen Überblick sowie ein deutsches und ein schwedisches (!) Literaturverzeichnis runden das Bändchen ab. Zwar konnten die Autoren auf einige frühere Publikationen zurückgreifen; da aber in vielen Archiven und Bibliotheken zahlreiches noch nicht ausgewertetes Material liegt, wurden bei der vorliegenden Veröffentlichung viele bisher unbekannte Quellen gewürdigt. So komprimiert die Materialfülle in dem Büchlein dargestellt wird, erleichtert sie in besonderem Maße den Einstieg in Leben und Wirken Leo Blechs.

Der 1871 in Aachen geborene und 1958 in Berlin gestorbene Leo Blech ging besonders als letzter königlich-preußischer Generalmusikdirektor und Hofkapellmeister an der Berliner Staatsoper in die Annalen ein. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft wurde er 1937 gezwungen, dieses seit 1913 – mit Unterbrechungen in Wien und Stockholm – ausgeübte Amt aufzugeben und Berlin zu verlassen. Auch das Exil in Riga wurde einige Jahre später unsicher. Mit Hilfe des Berliner Intendanten Heinz Tietjen gelang Blech die Flucht nach Stockholm, wo er, wie in Berlin, überwiegend als Operndirigent

wirkte. Bemerkenswert ist, dass er 1949 im Alter von 78 Jahren in das zerbombte Berlin zurückkehrte. Weitere fünf Jahre lang leitete er dort Aufführungen an der Städtischen Oper im Westteil der Stadt ebenso wie Konzerte mit den Berliner Philharmonikern, bevor er sich nach einem Sturz am Dirigentenpult selbst den Ruhestand verordnete.

Leo Blech dirigierte oft eigene Werke und engagierte sich für ein vielseitiges, auch zeitgenössisches Repertoire, prägte die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts aber vor allem als Wagner-, Verdi- und Strauss-Interpret. Als Humperdinck-Schüler war er vertraut mit der Wagner'schen Aufführungspraxis – unter anderem deshalb sind seine über 1.200 Aufnahmen auf Schellackplatte von besonderem Interesse. Sehr viele Opernarien sind darunter, gesungen z. B. von Caruso, Lauritz Melchior oder Birgit Nilsson, aber auch legendäre Aufnahmen von Violinkonzerten mit Fritz Kreisler als Solist.

Davon gab es bei der Buchpräsentation, die am Abend des 27. August 2015 im vollbesetzten historischen Puttensaal der Berliner Bibliothek am Luisenbad stattfand, einige Kostproben zu hören. Neben der Herausgeberin Jutta Lambrecht war fast das ganze Autorenkollektiv anwesend. In gut ausgewählten Musikbeispielen vom Band lernte man Leo Blech als Komponisten und Mozart-Interpreten kennen. Aus den O-Tönen der Radio-Interviews erfuhr das Publikum, wie heiter und gesprächig er sein konnte. Oliver Wurl erläuterte Fotos und Abbildungen von Blech und seinen Wirkungsorten. Die Verlegerin Nora Pester überraschte mit ihrer Bereitschaft, für jedes am Abend gekaufte Buch 5 Euro in die aufgestellte „Blech-Büchse“ zu spenden. Besonders aufschlussreich und sogar unterhaltsam waren die Abschnitte aus den Äußerungen der Zeitgenossen, in denen immer wieder Blechs Pünktlichkeit, sein enormes Engagement oder die berühmten Briefe mit unterschiedlich dosiertem Lob und Tadel erwähnt werden, die er den SängerInnen in die Garderoben schicken ließ. Eine lebendige Bereicherung des Abends waren schließlich die vier Lieder aus Blechs op. 25, die Astrid Weber mit klarer, zu großen Steigerungen fähiger Stimme und szenischem Talent vortrug, unaufdringlich und sicher begleitet von Axel Weggen.

Und was den Grabstein für Leo Blech betrifft: Er ist inzwischen zumindest umgesetzt und wieder aufgerichtet. Als „Stein des Anstoßes“ hat er in jedem Fall schon seine Wirkung gezeigt. Es bleibt zu hoffen, dass das Interesse am Schaffen des großen Berliner Musikers Leo Blech durch Neuausgaben und Aufführungen seiner Kompositionen weitere Kreise zieht.

Susanne Hein

Matthias Pasdzierny

Wiederaufnahme?

Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945 (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit. Hrsg. von Dietmar Schenk, Thomas Schipperges u. Dörte Schmidt).



München: edition text + kritik
 2014. 984 S., 35 s/w Abb., Pb.,
 69.00 EUR
 ISBN 978-3-86916-328-4

Mit dieser in jeglicher Hinsicht gewichtigen Veröffentlichung verweist Matthias Pasdzierny, wissenschaftlicher Mitarbeiter des an der Berliner Universität der Künste angesiedelten Projekts „Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit“ (Deutsche Forschungsgemeinschaft), nachdrücklich und weit ausholend auf den durchaus bedeutsamen und folgerichtigen Schritt von der in den zurückliegenden Jahren intensiv betriebenen Exilforschung zur gerade erst sich etablierenden Remigrationsforschung. Ein Faktum, das die drei Herausgeber der Schriftenreihe dann auch im Vorspann betonen. Ein Foto auf dem Titelblatt zeigt die mit Schulterklopfen und Händedruck bekräftigte Begegnung zwischen Paul Hindemith und Theodor Heuss bei der Eröffnung der neu erbauten Beethovenhalle in Bonn am 8. September 1959. Der eine, 1949 zurückgekehrt aus dem Exil, hatte seinen Wohnsitz nicht in der jungen Bundesrepublik, sondern in der Schweiz genommen und dirigierte als Gast das Bonner Eröffnungskonzert; der andere, der in der NS-Zeit ein Publikationsverbot erhalten und dennoch unter Pseudonym weitergeschrieben hatte, wurde 1949 zum Gründungs„vater“ der Bundesrepublik. Wie vielschichtig und kompliziert die hier behandelte Thematik ist – die Begegnung zwischen Rückkehrern und Dagebliebenen –, zeigt besagtes Titelbild mit einer der Möglichkeiten. Doch das Fragezeichen hinter dem Wort: „Wiederaufnahme?“ macht deutlich, dass hier nichts Eindeutiges verhandelt wird. Naheliegender daher, dass man sich dem Thema „Wiederaufnahme“ nur mit einem interdisziplinären „Blick“ nähern kann. Folgerichtig und sehr beeindruckend beweist der Autor dann auch in den drei großen Kapiteln dieser Publikation, dass verwertbare Ergebnisse nur durch ein Zusammengehen von Musikwissenschaft, historischer Migrationsforschung und Zeitgeschichte erreicht werden können. In der vorangestellten Einleitung erklärt Pasdzierny seine Absicht, nämlich „durch die Beschreibung und Kontextualisierung vieler einzelner Geschichten der Rückkehr für den Bereich der Musikkultur die so oft ins Feld geführten Brüche und Kontinuitäten der Nachkriegszeit in ihrer Widersprüchlichkeit erkennbar und darstellbar zu machen“ (S. 15). Ein Vorhaben, das er mit dieser Publikation bewundernswert realisiert hat!

Ganz bewusst beschränkt sich Pasdzierny „nur“ auf den geographisch-politischen Raum Westdeutschland (ohne West-Berlin) bzw. auf die nach 1945 anfangs westlichen Besatzungszonen. Im Mittelpunkt stehen dabei die wichtigsten musikkulturellen regionalen Zentren: Köln für die zeitgenössische Musik, München als die „heimliche Hauptstadt der Musiker-Remigranten in Westdeutschland“ (S. 649) für die Unterhaltungs- und Filmmusik, Frankfurt am Main für das sich langsam wieder entwickelnde jüdische Leben, Hamburg und Stuttgart für Musikhochschulen und den Rundfunk

als bedeutendem Informationsträger. Dazu kommen einige wichtige regionale Stationen wie die „Emigrantenrepublik“ Saarland, die ideengeschichtlich und vergangenheitspolitisch brisanten Bayreuther Festspiele und die ebenfalls nicht unproblematische Jugendmusikbewegung; aber auch das interessante Musikleben auf Schloss Elmau und die für die Neue Musik so bedeutsamen Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt werden ausführlich diskutiert. Als Untersuchungszeitraum sind die Jahre von 1945 bis zum Beginn der 1990er-Jahre abgesteckt, wobei der Schwerpunkt auf der Zeit von 1949 bis zum Beginn der 1960er-Jahre liegt. Eine zentrale Frage wird gleich zu Beginn beantwortet: Wer oder was ist eigentlich ein Remigrant oder Rückkehrer, wie definiert man diesen Terminus? Dass das ein kompliziertes Unterfangen ist, diskutiert der Autor auf verschiedenen Ebenen, um dann den Rahmen deutlich abzustechen, der für die vorliegende Arbeit gegeben ist: Erfasst werden sowohl dauerhafte als auch kurzzeitige RückkehrerInnen (z. B. Gastdirigenten oder -sängerInnen). KZ-Überlebende und Displaced Persons gehören ebenfalls zu diesem Personenkreis. Nicht berücksichtigt wird die sogenannte „innere Emigration“. Sorgfältig, kritisch und beeindruckend kenntnisreich setzt sich Pasdzierny mit der vorhandenen Literatur auseinander, insbesondere in den sehr ausführlichen Anmerkungen.

Im ersten Kapitel „Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau“ werden zentrale Diskurse und Topoi der „musikalischen“ Vergangenheitspolitik diskutiert, z. B. anhand des minutiös analysierten Films über die Berliner Philharmoniker *Botschafter der Musik*. Dort – so der Autor – wird „Musik als sozialpsychologischer Kitt der Dagebliebenen, als Ort und Ausweis einer in ‚innerer Emigration‘ und ‚Widerständigkeit‘ erworbenen ‚Existenzsteigerung‘ inszeniert“ (S. 74). Auch am Beispiel des „Falls Furtwängler“ steht das Verhältnis von der „äußeren“ zur „inneren“ Emigration auf dem Prüfstand, wird gezeigt, wie sehr die Horizonte von „Vertriebenen“ und „Gediebenen“ damals auseinanderfielen. Furtwängler sah sich – hierin übereinstimmend mit der Mehrheit der Dagebliebenen – als Retter der deutschen Musikkultur vor der politischen Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten. Ausführlich wird sein Schlusswort zitiert, das er vor der Entnazifizierungskommission 1946 gehalten hatte. Wie überhaupt Matthias Pasdzierny mit zahlreichen Zitaten aus Reden, Briefen und Zeitungsberichten sowie Äußerungen anderer Buchautoren usw. seine Argumentation unterstreicht.

Im zweiten Kapitel „Fühlungnahme‘– Zur Diskurs- und Vorgeschichte der Rückkehr“ wird die charakteristische Verflechtung individueller, institutioneller, ästhetischer, gesellschaftlicher und politischer Perspektiven herausgearbeitet. Wobei, von welcher Gruppe

auch immer, Musik als die verbindende, integrierende, vermeintlich politisch unverfängliche Kunst empfunden und dementsprechend dargestellt wird.

Im dritten Kapitel „In der Remigration'. Zur Wirkungsgeschichte der Rückkehr" befragt Pasdzierny die Rolle der professionellen Musik-Institutionen als „Bewahrer der Tradition oder Träger der Modernisierung?" (S. 305 ff.), etwa die der staatlichen Musikhochschule Köln. Köln galt als Zentrum der Neuen Musik, zumal 1951 beim Westdeutschen Rundfunk ein Elektronisches Studio gegründet worden war. Ferner geht es um „Allianzen von Rückkehrern und Dagebliebenen", die – sozusagen „Auf dem Tandem" – durch das westdeutsche Musikleben führen. Brisant ist in diesem Zusammenhang Bayreuth, „dem von (musik)wissenschaftlicher Seite bislang erstaunlich wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde" (S. 447).

Behandelt werden auch die „Rückkehrer außerhalb der großen Institutionen". Sie befanden sich gleichsam in „Parallelwelten" (S. 544), die innerhalb des westdeutschen Musiklebens existierten. Zu ihnen zählen die von Richard Engelbrecht gegründeten Internationalen Musikwochen in Weikersheim; ein weiteres Beispiel ist die im Unterkapitel „Rückkehr an einen exterritorialen Ort – Hans Oppenheim und Schloss Elmau" vorgestellte Nische der westdeutschen Musikkultur. Bei allen diesen unterschiedlichen Konstellationen ging es um ein „Neben und Miteinander von Kontinuitäten und Brüchen" (S. 391). Hochinteressant ist in diesem Zusammenhang das Unterkapitel über das Musikleben im „Emigrantenstaat Saarland", speziell am Konservatorium in Saarbrücken, das von 1947 bis 1951 von dem aus Frankreich zurückgekehrten Komponisten und Dirigenten Eric-Paul Stekel geleitet wurde.

In der abschließenden Zusammenfassung und im Ausblick verweist Pasdzierny auf den jetzt notwendigen „nächsten Schritt" der Forschung, nämlich „komplementär die Situation in der DDR und in West-Berlin zu untersuchen" (S. 653). Auch weist er innerhalb der einzelnen Kapitel auf Desiderata in der Forschung zu der hier behandelten Problematik hin und regt an, z. B. „die Bedeutung der Rückkehrer für die Konkurrenzsituation des Kalten Krieges" (ebd.) herauszuarbeiten. Der umfangreiche Anhang enthält 257 Kurzbiografien (mit entsprechenden Hinweisen auf Werke und Literatur bzw. Quellen). Zudem gibt es ein Abkürzungs-, ein Quellen- und ein Literaturverzeichnis sowie ein Personen- und ein Institutionen-Register. Mit Fug und Recht kann der Autor der *Wiederaufnahme?* für sich in Anspruch nehmen, dass bisher noch keiner so tief geschürft hat wie er. Entstanden ist eine Publikation, auf die wir schon lange gewartet haben!

Ingeborg Allihn

**Sound der Zeit.
Geräusche, Töne,
Stimmen – 1889 bis
heute.**

Hrsg. von Gerhard Paul
und Ralph Schock.



Göttingen: Wallstein Verlag
2014, 607 S., Abb., geb.,
49.90 EUR
ISBN: 978-3-8353-1568-6

Kein Geringerer als der Italiener Luigi Russolo forderte in seinem futuristischen Manifest *L'arte dei rumori* („Die Kunst der Geräusche“) aus dem Jahre 1913 eine radikale Überwindung der konventionellen Orchesterklänge und zugleich, für zukünftige Kompositionen, eine Anreicherung mit neuen, durch die moderne Industrie- und Maschinenwelt vermittelten Geräuschfarben. Doch nicht nur die Geräusche von Straßenbahnen, Vergasermotoren, Wagen oder kreischenden Menschenmengen wurden von den Futuristen idealisiert, sondern auch der ohrenbetäubende Lärm, den erstmals Artillerie oder Fliegerbomben in den großen Materialschlachten des Ersten Weltkrieges hervorbrachten. Im modernen metallischen Krieg, so ist bei Russolo zu lesen, sei das visuelle Element fast inexistent, unbegrenzt hingegen die Bedeutung der Geräusche. Das Donnern, Grollen, Detonieren der verschiedenen Geschosse bezeichnete Russolo als eine „epische, beeindruckende Symphonie der Geräuschöne“ oder als „wunderbare und tragische Symphonie der Kriegsgeräusche!“ (S. 44 f.).

Mit den vielfältigen Klängen des beginnenden 20. Jahrhunderts verband sich für die Futuristen ein neues ästhetisches Musikideal. Dass Geräusche, Töne, Klänge oder Stimmen aus heutiger Perspektive – wiederum jenseits dieser (musik-)ästhetischen Dimension – eine ganz eigene bedeutungsstiftende Wirkungsmacht für die historischen und politischen Prozesse seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein besitzen, dokumentiert der äußerst lesenswerte Sammelband *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute*. Er wurde gemeinsam vom Flensburger Historiker Gerhard Paul sowie vom Literaturredakteur des Saarländischen Rundfunks Ralph Schock im Wallstein Verlag herausgegeben. Die Essaysammlung leistet einen gewichtigen, in dieser Form sogar erstmaligen Beitrag deutschsprachiger Autoren zu dem erst seit wenigen Jahren sich etablierenden Forschungsfeld der sogenannten „Sound History“. Nicht die Musikwissenschaft, sondern die moderne Geschichtswissenschaft entdeckt nunmehr den Klang – im Sinne einer Gesamtheit von Stimmen, Tönen und Geräuschen – als einen lange vernachlässigten Untersuchungsgegenstand. Nach der starken Fixierung auf das visuelle Material seit dem iconic turn in den frühen 1990er-Jahren könnte man in diesem Zusammenhang bei den Historikern heute von einem acoustic turn, von der Visual History hin zu einer Sound History sprechen. Anknüpfend an die Historische Anthropologie folgt die Klanggeschichte dem Leitgedanken einer Geschichte des Hörens. Wie die Herausgeber in ihrem Vorwort schreiben, geht es in den Einzelbeiträgen um die zentrale Frage „nach der Bedeutung, die Gesellschaften und ihre Akteure der akustischen Dimension ihrer jeweiligen Erfahrung zuschreiben“ oder

auch um „die Inventarisierung des Verklungenen und die akustische Kennung des Jahrhunderts bzw. einzelner Zeitabschnitte und Ereignisse; es geht schließlich um das kollektive Hör-Gedächtnis und um herausragende akustische Erinnerungsorte, in deren Klangspuren sich Geschichte beispielhaft verdichtet hat“ (S. 14 f.). Keinesfalls will sich dieser Sammelband als eine in sich geschlossene Sound History des 20. Jahrhunderts verstanden wissen. Vielmehr werden die grundlegende Interdisziplinarität und die Heterogenität der methodischen Ansätze auf diesem ganz neuen Forschungsfeld hervorgehoben. Neben Historikern, Musik- und Kulturwissenschaftlern haben sich Vertreter aus der Anglistik, der Wirtschaft, der Politologie sowie der Medien- oder Sozialwissenschaft an dem Disziplinen übergreifenden Projekt beteiligt.

Das Buch ist mit seinen rund 70 Einzelbeiträgen chronologisch in sechs Großkapitel gegliedert, die sich an den jeweiligen Zeitabschnitten der deutschen Geschichte orientieren. Thematisch reichen die exzellent geschriebenen Aufsätze – im Umfang von jeweils vier bis sieben Seiten – beispielsweise von der Geschichte des Phonographen über den urbanen Lärm der Großstadt um 1900, die Geräusche der beiden Weltkriege, den Schlagersound der 1950er-Jahre und den stillen Klang der DDR bis hin zu den mobilen Klingeltönen und Markensounds im gegenwärtigen digitalen Zeitalter. Andere Aufsätze beschäftigen sich mit den Anfängen der Tonträger, mit Strawinskys skandalumwitterter Musik von *Le Sacre du Printemps*, mit dem Klang der Roaring Twenties oder dem Sound der Revolte um 1968. Dabei werden immer wieder drei basale Themenfelder besprochen, nämlich die Medien- und Kulturgeschichte akustischer Technologien, die Klanggeschichte des Politischen sowie die Bedeutung des Sounds in der Erinnerungsgeschichte. Jedem Einzelbeitrag ist eine thematische Abbildung vorangestellt; eine kurze Liste am Schluss verweist auf die zitierte Literatur. Der Herausgeber Gerhard Paul führt mit einem Einleitungssatz jeweils in die Großkapitel ein. Abgerundet wird der Sammelband durch einen umfangreichen Anhang mit einem Personen- und Ortsregister sowie einem Autorenverzeichnis. Neben einer Literaturliste werden dem Leser zusätzlich noch Links und Suchbegriffe für die eigene Recherche nach Hörbeispielen im Internet mitgegeben. Leider wurden in diese hochwertige Buchausgabe des Wallstein Verlages aus Kostengründen nicht alle Beiträge der ursprünglichen Erstpublikation in der Reihe *Zeitbilder* der Bundeszentrale für politische Bildung von 2013 übernommen.

Karsten Bujara

Rudolf Herfurtner

Ohne Musik ist alles nichts.
Eine Musikgeschichte für
Kinder.



München: dtv/Reihe Hanser
2015, 270 S., Ill., 9.95 EUR
ISBN 978-3-423-62591-3

„Musik fängt da an, wo die Worte aufhören oder nicht mehr weiterwissen ... Musik kann man schwer beschreiben, man muss sie erleben. Auf der anderen Seite ist Musik oft so ein aufwühlendes Erlebnis, dass man unbedingt davon reden möchte“ (S. 10). Der Autor Rudolf Herfurtner bringt in seiner Einleitung zu *Ohne Musik ist alles nichts* in wenigen Sätzen auf den Punkt, womit jeder Musikwissenschaftler und Musikjournalist zuweilen zu kämpfen hat, wenn er sich daran macht, ein Musikstück oder ein musikalisches Ereignis in Worten auszudrücken. In dem Wissen, dass Worte meist nicht ausreichen, jedoch mit der unerschütterlichen Absicht, Neugier auf ganz verschiedene Musikstile zu wecken, erzählt Herfurtner seine *Musikgeschichte für Kinder* im Wesentlichen anhand von Geschichten. In 16 Kapiteln führt er mit Erläuterungen und unterhaltsamen Anekdoten quer durch die Musikgeschichte, wobei er seinen formalen Aufbau einem musikalischen Werk entlehnt: Vergleichbar mit Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* entsprechen seine eingeschobenen Einführungen der immer wiederkehrenden „Promenade“, während die Geschichten in den bei Mussorgsky vertonten Bildern ihr Pendant finden.

Herfurtners Erzählungen reichen inhaltlich von frühesten Musikinstrumenten (wie den ersten Knochenflöten) über griechische Sagen, Minnesänger und Zauberer, den Sänger Orpheus und den Ritter Lohengrin bis hin zu einzelnen Komponisten – von Orlando di Lasso bis zu John Cage und Elvis Presley. Wie der Autor im Vorwort betont, handelt es sich bei diesen Geschichten nicht um die „besonders wichtigen“ (S. 11) Bestandteile der allgemeinen Musikgeschichte, sondern um diejenigen, die ihm besonders gut gefallen haben; die Sammlung sei beliebig fortzusetzen. Jedem Kapitel ist ein ansprechendes musikalisches Zitat als Motto vorangestellt, unter anderem W. A. Mozarts Satz „Musik ist nicht alles, aber ohne Musik ist alles nichts“ (S. 173), der sich im Titel des Buches wiederfindet. Insbesondere die Geschichten sind unterhaltsam und mitreißend geschrieben und führen häufig aus der Perspektive frei erfundener Figuren in die Materie ein. So erlebt der Leser zum Beispiel den Sängerkrieg auf der Wartburg mit Augen und Ohren des Waisenjungen Laurenz, selbst ein begabter Sängerknabe, der nach einigen Verstrickungen als Page kostümiert Einlass in die Burg erhalten hat. Das Leben und der musikalische Werdegang des „neuen Orpheus“ (S. 261) Elvis Presley wird dem Leser dagegen aus der Sicht seines Schutzengels Colonel Buck Baxter nahegebracht, der bereits an Elvis' Geburt regen Anteil nimmt und sich gegen seinen Gegenspieler, den puritanischen Schutzengel Moses Graham, durchsetzt. Als Ergänzung zu den zwangsläufig kurz gehaltenen Einführungen in die jeweiligen Epochen und ihre Besonderheiten findet sich am Ende des Buches ein kurzes Glossar, das von „Akkord“ bis „Zwölftonmusik“ einige der wichtigsten Begriffe

auf einfache Art erläutert. Da die Lektüre von Kapitel zu Kapitel Lust auf das Hören von Musik erweckt, war der ersten Ausgabe des Buchs 2008 beim Hanser Verlag eine CD beigelegt, die etliche erwähnte Musikbeispiele sofort verfügbar machte. In der aktuellen (preislich günstigeren) Neuauflage bei dtv/Reihe Hanser sind die Musikbeispiele lediglich auf der letzten Seite aufgelistet, mit dem Hinweis auf ihre Verfügbarkeit bei YouTube. Die ansprechenden, meist kleinformatigen Illustrationen stammen von Hildegard Müller.

Als Zielgruppe nennt der Verlag Kinder ab zehn Jahren, wobei für die jungen Leser eher die anschaulichen Geschichten von Interesse sein dürften als die theoretischen Passagen, in denen sich zahlreiche Namen und (nicht immer erläuterte) Fachbegriffe drängen. Nach oben hin muss bei musikalischem Interesse mit Sicherheit keine Altersgrenze gesetzt werden.

Rudolf Herfurtner, Ulrike Haseloff

Der Freischütz. Die Oper von Carl Maria von Weber.



Eine weitere Neuerscheinung von Rudolf Herfurtner präsentiert der annette betz verlag/Ueberreuter Verlag in der Reihe „Musikbilderbuch“. *Der Freischütz. Die Oper von Carl Maria von Weber* richtet sich, wie die meisten Bücher dieser Reihe, an Kinder ab sechs Jahren und lässt Herfurtner eine weitere spannende musikalische Geschichte erzählen. Als Mitwirkende der fiktiven Rahmenhandlung werden hier das Kapuzineräffchen Schnuff und der Jagdhund Ali Weber eingeführt, beide Gefährten im Haushalt Carl Maria von Webers. Sie verfolgen aus dem Hintergrund die Entstehung der Opernhandlung aus den Gesprächen des Komponisten mit dem Librettisten. Ali erläutert Schnuff die spannende und teilweise gruselige Geschichte um den Probeschuss vor der Hochzeit, den Bund mit dem Teufel zugunsten von Freikugeln und das beinahe glückliche Ende. Insbesondere die Szenen in der düsteren Wolfsschlucht sind durch die farbenfrohen Illustrationen von Ulrike Haseloff eindrucksvoll dargestellt. Eingeschobene Dialoge zwischen dem ängstlichen Äffchen Schnuff, das die wilden Tiere im Urwald den Schrecken eines nächtlichen Besuchs in der Wolfsschlucht entschieden vorziehen würde, und dem opernkundigen Hund Ali sorgen für gelegentliche Auflockerungen in dieser schaurigen und von der Thematik her nicht unbedingt kindgerechten Geschichte, in der – nach dieser Darstellung – das Dämonische die Jägerromantik überwiegt. Bezeichnenderweise wird das Äffchen Schnuff selbst zu Beginn der Rahmenhandlung von Passanten als „kleiner Teufel“ (S. 4) bezeichnet, allerdings hat dies für den weiteren Verlauf keine Bewandnis.

Die zugehörige CD enthält 20 musikalische Nummern der Oper in voller Länge, die zugehörigen Track-Nummern sind im Buch an den einschlägigen Stellen markiert. Anders als bei manchen Titeln der Reihe gibt es auf dieser CD keine erläuternden Kommentare und Moderationen, sondern ausschließlich die Musik Carl Maria von Webers,

Berlin: annette betz verlag/
 Ueberreuter Verlag 2015. 29 S.,
 geb., Ill., CD, 19.95 EUR
 ISBN 978-3-219-11630-4

die, wenn nicht zusammen mit der Lektüre des Buchs eingesetzt, vom Inhalt der Oper nur wenig übermittelt, da die gesungenen Texte für Neulinge, die die Oper nicht kennen, kaum zu verstehen sind. Als gezielte Untermalung der auch in Wort und Bild schon mitreißen- den Erzählung vervollständigt die Musik aber für kleine und große Hörer, die sich von Samiels Geistern nicht abschrecken lassen, den Eindruck dieses wichtigen Meilensteins der deutschen Musiktheatergeschichte.

Cornelia Grüneisen

Ingrid Schraffl
Opera buffa und
Spielkultur. Eine
spieltheoretische
Untersuchung am Beispiel
des venezianischen
Repertoires des späten
18. Jahrhunderts.



Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014
(Wiener Musikwissenschaftliche
Beiträge. 25). 403 S., geb.,
Notenbsp., 44.90 EUR
ISBN: 978-3-205-79592-6

Das spezifische Wesen der italienischen Opera buffa wird im Allgemeinen mit dem Komödiantischen, Heiteren oder auch Volkstümlichen assoziiert. Als Pendant zur der im 18. Jahrhundert vorherrschenden ernsten Opera seria mit ihren heroischen Sujets und ihrem hohen, mythischen oder aristokratischen Personal sind ihre Dramatis personae ganz gewöhnliche zeitgenössische Menschen aus dem bürgerlichen Alltagsleben, deren Typisierungen vor allem der Commedia dell'arte entlehnt sind. Der wissenschaftliche Diskurs über die Opera buffa war nicht selten durch pejorative Verzerrungen geprägt, da man deren spezifische Charakteristika an falschen Maßstäben – wie etwa Mozarts Opern – zu messen versuchte. Um den Eigengesetzlichkeiten des komischen Operngenes gerecht zu werden, bedarf es anderer, unkonventioneller Perspektiven.

Einen solchen, ganz neuen Blick auf die Opera buffa des Settecento, jenseits etablierter musikologischer Zugänge, wirft die Musikwissenschaftlerin Ingrid Schraffl in ihrer bei Böhlau erschienenen Dissertation, mit der sie 2012 an der Universität Wien promoviert wurde. Der äußerst innovative Forschungsansatz der Autorin basiert auf der grundlegenden Einsicht, dass jener mit der Opera buffa so oft assoziierte komödiantische Unterhaltungscharakter eng mit dem Aspekt des Spiels bzw. des Spielerischen zusammenhängt. Schon der ursprünglich historisch gebräuchliche Terminus „dramma giocoso“ („giocoso“ = „spielerisch“) verweist auf das Spiel als eine grundlegende Leitidee der Opera buffa. An rund 80 zwischen 1770 und 1790 in Venedig aufgeführten Werken dieser Operngattung untersucht Schraffl spezifische Momente des Spiels auf unterschiedlichen Ebenen. Wie sie selbst schreibt, ist das zentrale Anliegen ihrer Arbeit die Anwendung des Spielbegriffs auf die Opera buffa (S. 12). Dabei fungiert der Spielbegriff als eine Art Interpretationsschlüssel, um das Gesamtphänomen dieser Operngattung sowie vor allem deren Beliebtheit beim damaligen Publikum zu erklären. Die sowohl räumliche als auch zeitliche Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf das venezianische Repertoire bleibt der musikhistorischen

Bedeutung Venedigs geschuldet, wo die Opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – nach Neapel und Rom – ihre Blütezeit erlebte und wo zugleich die Spiel- und Karnevalskultur besonders ausgeprägt war.

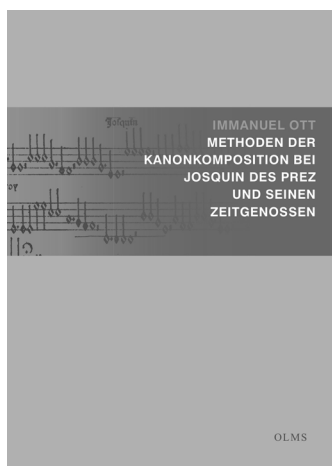
Das Buch gliedert sich sehr übersichtlich in insgesamt sieben Kapitel, wobei das sechste Kapitel mit der ausführlichen Diskussion verschiedener Spielelemente an ausgesuchten Werkbeispielen den größten Umfang einnimmt. In den ersten drei Kapiteln konzeptualisiert die Autorin (nach einer Einleitung und einem kurzen musikgeschichtlichen Abriss über Venedig als Opernzentrum im 18. Jahrhundert) den erkenntnistheoretischen Zugang für ihre Untersuchung auf Basis elaborierter Spieltheorien des 20. Jahrhunderts. Da es sich bei dem Spiel um ein sehr vielschichtiges Phänomen handelt, das wiederum ganz unterschiedliche Theoriebildungen über das Spiel hervorgebracht hat, werden die wichtigsten Spieltheorien seit der Antike noch einmal für den Leser kurz zusammengefasst. Für ihre Untersuchung der Opera buffe lässt sich Ingrid Schraffl allerdings von den modernen Kulturtheoretikern leiten, allen voran von dem Niederländer Johan Huizinga, dessen Schrift *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938) den spieltheoretischen Diskurs bis in die Gegenwart nachhaltig geprägt hat. Sein Erklärungsmodell vom Spiel als kulturkonstituierendem Element bildet den Ausgangspunkt für ihre nachfolgende Diskussion. Dabei folgt die Autorin keinesfalls dogmatisch diesem einen Theoriemodell, sondern greift gleichsam heterogene Ansätze auf und konfrontiert sie anhand konkreter Werkbeispiele miteinander. Die Kapitel vier und fünf sind den äußeren Aufführungskontexten sowie den Gattungskonventionen der Opera buffa gewidmet. Hier zeigt die Autorin sehr überzeugend, wie schon das Opernhaus im 18. Jahrhundert als spezifischer Spielraum fungierte, in welchem das Publikum sein eigenes Rollen- und Darstellungsspiel spielte. Im nachfolgenden Hauptkapitel werden die unterschiedlichen Spielmomente in der Opera buffa ausführlich mit vielen Detailanalysen erörtert. Schraffl präsentiert u. a. Beispiele für das agonale Spiel: etwa den Geschlechterwettkampf zwischen den weiblichen und männlichen Protagonisten, Duell- und Kampfszenen oder ein-Streitduett als gattungsästhetischen Topos der Opera buffa. Neben dem Liebesspiel stellt die Mimikry oder Maskierung in Form eines „Als-ob-Spiels“ die häufigste Art des Spiels in der Opera buffa dar. In ihrer Analyse diskutiert die Autorin unterschiedliche Formen der Mimikry als Nachahmungsspiel, imaginierte Szenen, Verstellungsspiel, Verkleidungsspiel, Sprachspiel oder als „Burla“ in den Finali, wo sich schließlich der Höhepunkt des Spielerischen in der Opera buffa manifestiert. Abgerundet wird die Untersuchung durch weitere Spielelemente wie die Glücksspiele oder die Trance- und

Rauschspiele. Neben einer ausführlichen Bibliographie sowie einem Namensregister werden in einem Anhang sämtliche untersuchte Werke verzeichnet.

Mit dieser exzellenten Arbeit gelingt Ingrid Schraffl insgesamt ein erfrischend neuer wie auch sehr erkenntnisreicher Einblick in die Opera buffa. Zugleich leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Gattungsgeschichte sowie zu innovativen kulturtheoretisch orientierten Forschungsansätzen innerhalb der Musikwissenschaft.

Karsten Bujara

Immanuel Ott Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen.



Hildesheim: Olms 2014
(Schriften der Musikhochschule
Lübeck. 1), 304 S., geb.,
Notenbsp., 48.00 EUR
ISBN 978-3-487-15133-5

Es dürfte kaum eine Komposition des franko-flämischen, vorwiegend in Italien und Frankreich wirkenden komponierenden Sängers (und Kanonikers) Josquin des Prez (ca. 1440–1521) geben, in der er sich nicht ganz oder teilweise, offen oder versteckt, hörbar oder nur strukturell verborgen einer kanonischen Satzweise bedient hätte. In seinen nach Hunderten zählenden Messen, Motetten oder Chansons arbeitete er viel mit den Techniken der Vergrößerung (Augmentation) oder Verkleinerung (Diminution), der Dehnung oder Stauchung, der Eng- oder Krebsführung der Melodien wie einzelner Intervallfolgen sowie der Einsatzabstände in den verschiedenen Stimmen, mit Imitationen durch mehrere Stimmen und fugierten Einsätzen aller Art. (Wie sich der Kanon von der Imitation unterscheidet, erfährt man in diesem Buch definitorisch erst im Rahmen der Schlussbetrachtung, während die Differenz zur Fuge gleich in der ersten Fußnote erläutert wird.) Insofern ist es fast verwunderlich, dass erst jetzt jemand erstmals versuchte (und zwar im Rahmen einer Doktorarbeit an der Musikhochschule Lübeck), die spezifischen Kompositionstechniken, die Josquin zu seiner Zeit dabei anwandte, zu beschreiben und zu systematisieren.

Es gibt mehrere methodische Vorteile, die diese Arbeit sich zugute schreiben lassen kann. Erstens werden die Kompositionen Josquins und die praktischen Erfahrungen während ihrer analytischen und kritischen Lektüre in Verbindung und im Vergleich mit den historisch überlieferten Traktaten und Kompositionslehren der Zeit gebracht, um Theorie und Praxis gegenseitig zu beleuchten. Zweitens wird nicht von einem zeitlosen Muster möglicher Kanon-Kompositionen ausgegangen, werden nicht auf unhistorische Weise Melodiebildungen und harmonische Fügungen verschiedener Epochen vermischt, sondern es werden – genau bezogen auf die Lebenszeit Josquins – die Traditionen und Modelle diskutiert, die klanglich-sinnlich und geistig-technisch die musikalische Lebenswelt Josquins bestimmten. Drittens wird zum Zweck einer sinnvollen und nachvollziehbaren

Systematisierung von den konkreten Fällen aller bei Josquin auftretenden Arten von Kanon-Kompositionen ausgegangen, wobei anhand der Beschreibung und Sammlung verschiedener Kanon-Typen die Kategorien gewonnen und entwickelt werden, die der Darstellung der vielfältigen Anwendungen bei Josquin dienen können. Dies führt auch zu terminologischen Erweiterungen, und es bleibt abzuwarten, ob sich die Kanon- und Josquin-Forschung auf bestimmte Wortprägungen von Ott wird einlassen wollen.

In Otts Untersuchung geht es weniger um ästhetische oder stilistische Fragen, in welcher Weise etwa Josquin auf liturgische oder weltliche Texte reagierte, woher die Texte und Melodien kamen, die er als literarische Vorlage oder melodische Adaptation, z. B. für einen *cantus firmus* oder eine führende Stimme benutzte; sondern der Hauptaspekt ist rein kompositionstechnischer Art. Es wird nach Josquins Mitteln und Wegen gesucht, mit denen er Entscheidungen über Intervalle, kombinierte Stimmführungen und Akkorde treffen konnte. Eines der erstaunlichsten Resultate von Ott ist es, erkannt zu haben, dass schon allein die ursprüngliche Gestalt der einen Stimme, die dann kanonisch bearbeitet wird, über ihre eigenen Verwendungsmöglichkeiten, die sie einmal in einer Partitur erlangen könnte, entscheidet, dass die Art und Weise der kommenden Kanonisierung bereits in ihrer ersten Gestalt mitentschieden wird und für ein geschultes Auge allein an ihr schon projektiv ablesbar ist. Das aus den Quellen und Einzelfällen herausdestillierte System lässt eine solche Schlussfolgerung zu.

Darüber, welche kompositionstechnische Potenzen, Gewohnheiten und Regeln allein in der Intervallfolge, ihrer Beziehung zum Tongeschlecht und ihrer Rhythmisierung stecken, ist so intensiv und am Beispiel Josquins noch nicht nachgedacht worden. Verschiedene lateinisch-französische, geistlich-weltliche Gattungen, in denen Josquin schrieb, werden unvermeidlicher Weise auch auf ihre Vermeidungs-Strategien von Dissonanzen und Parallelen hin beschrieben. Immer die Satzlehren der Zeit vor Augen und zu Rate ziehend, wird anhand von Fallbeispielen das kompositorische Werk von Josquin durchforstet und in unzähligen Notendokumentationen vorgeführt, um bestimmte Kanon-Typen und Kompositionsmodelle herauszufiltern. Es sind präzise technische und statistische Analysen, durch die allein aber die begeisternde Vielfalt und das kompositorische Niveau von Josquin aufgedeckt werden können. Für den an diesem Thema interessierten Wissenschaftler ist das ohnehin ein dankbar nachvollziehbarer Weg, aber auch für die praktischen Musiker, Sängerinnen und Sänger von Renaissance-Repertoire dürften einige unentbehrliche Winke für die Interpretation der Partituren Josquins und für die Aufführungspraxis aus dieser Arbeit zu entnehmen sein – schon die Entstehung dieser Dissertation im Rahmen einer Musikhochschule deutet auf diesen Zusammenhang zur Praxis hin. Auch deutet sie

auf weitere Forschungsperspektiven hin, z. B. auf die Untersuchung von Kanons mit mehr als vier Stimmen, die Ott selbst als noch ungelöst benennt.

Der Band verfügt über einen Anhang, der sogenannte „Steckbriefe“ verschiedener bei Josquin auffindbarer Kanon-Typen gibt, über ein qualifiziertes Kanonverzeichnis aus dem Werk Josquins sowie über ein Literaturverzeichnis (in dem überraschenderweise das Josquin gewidmete Heft der „Musik-Konzepte“ fehlt), ein Sachregister (in dem etliche Begriffe aus der Darstellung Otts nicht wieder auftauchen), ein Personen- und ein Werkregister.

Peter Sühring

Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert.

Hrsg. von Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe.



Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015. 315 S., Abb., 49,99 EUR
ISBN 978-3-525-30070-1

Mit diesem Tagungsband, der aus der Konferenz „Kommunikationschancen: Entstehung und Fragmentierung sozialer Beziehungen durch Musik im 20. Jahrhundert“ in Berlin 2013 hervorging, wollen die Herausgeber dazu anregen, „den Austausch über eine historisch orientierte Soziologie der musikalischen Verständigung zu vertiefen, nicht nur mit Blick auf das 20. (und 21.) Jahrhundert“ (S. 7). Der schwierigen Frage, was denn eigentlich Kommunikation sei, stellen sie eine Minimaldefinition beziehungsweise ein Grundgerüst gegenüber, „das für alle Autorinnen und Autoren anschlussfähig ist und ihnen zugleich genügend Raum belässt, ihren Beiträgen je spezifische Kommunikationsverständnisse zugrunde zu legen“ (S. 11). Daraus folgt eine sehr breite Fächerung der Themen und Herangehensweisen. Die Textauswahl vermittelt auf den ersten Blick fast den Eindruck von Beliebigkeit, schließlich birgt jede Untersuchung musikalischer Gegenstände potenziell Aspekte von Kommunikation. Trotzdem handelt es sich um eine sehr gelungene Zusammenstellung von Beiträgen, deren thematische oder methodische Verbindungen beim Lesen immer wieder zum Vorschein kommen. Dies wird auch durch die Gliederung in drei Themenfelder unterstützt: „Traditionslinien und Aufbrüche“, „Emotion und Gefolgschaft“ sowie „Grenzüberschreitung und Aneignung“.

Im ersten Block „Traditionslinien und Aufbrüche“ beschreibt Celia Applegate „Musik und Militär im Deutschland des 19. Jahrhunderts“ am Beispiel des preußischen Kapellmeisters Wilhelm Wieprecht. Sie zeigt die wechselseitige Beeinflussung von Zivilmusik und Militärmusik sowie diejenige zwischen Militärmusik und politischer Repräsentation: „Wenn die Armee die Ausbildungsstätte der Nation war, so war die Militärkapelle diejenige der Musik“ (S. 35). William Weber geht der Frage nach, welche neue Musik das deutsche Publikum im Jahre 1910 hörte. Er hat dafür unter anderem eine „Sammlung verschiedener Konzertprogramme [...] aus dem Zeitraum zwischen 1890 und 1940“ ausgewertet, „die von dem Leipziger Musikverlag

Breitkopf & Härtel angelegt wurde.“ Der Autor möchte mit seinem Text „Musikwissenschaftler dazu anregen, den Beitrag der vielen Musikvereine zur Entwicklung neuer Musik stärker zu berücksichtigen“ (S. 87). Zwei weitere Beiträge behandeln den Beginn des 20. Jahrhunderts: Beifalls- und Missfallensbekundungen im Musikleben der Weimarer Republik werden von Martin Thrun untersucht, das Musiktheater in der Weimarer Republik von Stephanie Kleiner.

Im zweiten thematischen Block des Buches, „Emotion und Gefolgschaft“, steht die Figur des Dirigenten im Zentrum. Sehr spannend ist der Aufsatz Jürgen Osterhammels, in dem es um „Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Selbstdarstellung und Metierbeschreibung“ geht. Osterhammel beschreibt darin unterschiedliche Tendenzen der Selbstdarstellung, abhängig davon, welcher Generation Dirigenten angehören. Dabei widmet er sich vornehmlich den um 1860 und den um 1890 geborenen: Die älteren tendieren seiner Einschätzung nach eher dazu, Memoiren zu verfassen, die jüngeren stehen für die „Metierschrift“, in der sie erläutern, was ein Dirigent auf welche Art und Weise zu tun hat. Mit den Medien Hörfunk und Fernsehen scheint sich eine Generation von „Magiern“ (S. 170) etabliert zu haben, die sich hinter einer „medialen Fassade“ verstecken konnten. Es macht Freude, über dieses Schwanken zwischen Mystifizierung und Entmystifizierung des Dirigentenberufs zu lesen. Dass Dirigenten einen Teil der Kommunikation im Musikleben regelrecht personifizieren, verdeutlicht auch der sich anschließende Artikel „Leonard Bernsteins emotionale Praktiken im Musikleben“ von Sven Oliver Müller. Der Aufsatz über den „Mengelbergskandal“ von Hansjakob Ziemer reiht sich ebenfalls in dieses Themenfeld ein.

Im dritten Themenblock, „Grenzüberschreitung und Aneignung“, sind alle Aufsätze versammelt, in denen es im erweiterten Sinne um musikethnologische Fragestellungen geht. Die Rezeption westlicher Musik im modernen Japan (Toru Takenaka), Protestantische Missionsmusik in Afrika um 1900 (Claudius Torp) und die Musik im Kongo unter belgischer Kolonialmacht (Martin Rempe) bilden einen Komplex zum Thema Kulturtransfer. Ihm folgen zwei Beiträge über Populärmusik von Klaus Nathaus und Detlef Siegfried. Kulturindustrie und Rundfunktechnik sind hier die vereinenden Begriffe aus dem Bereich der Kommunikation. Dabei löst Klaus Nathan auf S. 257 endlich das Versprechen des Titelbildes ein, indem er erläutert, welche kommunikative Rolle die Beatles im Musikleben des 20. Jahrhunderts gespielt haben.

Der letzte Beitrag des Buches, beigeleitet von Hans-Joachim Hinrichsen, weist noch einmal darauf hin, dass in diesem Band überwiegend interdisziplinäre Forschungsansätze verfolgt wurden, aber auch, dass gerade dies unbedingt weiterbetrieben werden sollte: „In

der Geschichtswissenschaft hat lange Zeit, eigentlich bis vor kurzem, die Musik eine erstaunlich geringe Rolle gespielt, und die Musikwissenschaft [...] kümmerte sich ihrerseits zunächst wesentlich mehr um die Untersuchung der ästhetischen oder der gesellschaftlichen Dimension ihrer Objekte" (S. 295).

Zwar besteht das „Objektivitätsproblem“ (ebd.) der Musik für jeden Historiker von Neuem, doch zeigt der vorliegende Band, dass es möglich ist, die Musik mit anderen historischen Dokumenten auf eine Stufe zu stellen, anstatt sie ästhetisch wertend zu untersuchen oder mit spitzen Fingern anzufassen.

Almut Ochsmann

Rudolf Mauersberger. Aus der Werkstatt des Kreuzkantors. Briefe, Texte, Reden.

Hrsg. von Matthias
Herrmann.



Marburg: Tectum Verlag 2014
(Schriften des Dresdner
Kreuzchores. 1), 295 S.,
Hardcover, Abb., 29.95 EUR
ISBN 978-3-8288-3317-3

Der erste Band der „Schriften des Dresdner Kreuzchores“ erschien 2014 rechtzeitig zum 125. Geburtstag von Rudolf Mauersberger (1889–1971). Er enthält Briefe, Texte und Reden des legendären Kreuzkantors aus den Jahren 1930 bis 1971. Herausgeber ist Matthias Herrmann, der selbst Kreuzianer unter Mauersberger war. Von ihm stammt auch das 1991 erschienene Werkverzeichnis der Musikautographe und -abschriften des in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) vorhandenen Mauersberger-Nachlasses. Ein Hauptteil der bisher unveröffentlichten Briefe, Texte und Reden stammt aus dem Archiv des Dresdner Kreuzchores, ein anderer Teil aus dem Dresdner Stadtarchiv. Weitere Materialien befinden sich noch in Privatbesitz. Leider sind die Archivmaterialien des Kreuzchores aus der Zeit von 1930 bis 1945 nicht mehr vorhanden, weil das Chorarchiv bei den britischen und amerikanischen Bombenangriffen auf Dresden am 13./14. Februar 1945 zerstört wurde.

Zunächst wurden von Matthias Herrmann einige Programmblätter aus den Jahren 1930 bis 1941 ausgewertet. Die Programme aus den Jahren 1942 bis 1945 fehlen. Es folgen einige wenige Briefe aus der Zeit vom 15. Februar bis 16. Juni 1945, darunter eine Briefkarte von Rudolf Mauersberger an den Kreuzianer Klaus Zimmermann mit einem Bericht über die Nacht des 13./14. Februars: „Wie soll man so etwas Furchtbares ertragen können“ (S. 107 f.). Mauersberger schildert darin seine Mühe, sich über dieses schreckliche Erlebnis zu äußern; er betrauert sechs umgekommene Alumnus, berichtet von der Rettung eines Teils der Notenbibliothek sowie von dessen Abtransport ins Erzgebirge und formuliert seine Hoffnung auf den Wiederbeginn der Kreuzchorarbeit. Leider wird die Zeit des Nationalsozialismus und dessen Auswirkung auf Mauersberger und den Kreuzchor dadurch nicht ausreichend ausgewertet. Es folgt lediglich

ein Hinweis auf die Bach-Tage von 1941, bei denen der Kreuzkantor offensichtlich Angriffen aus der Sächsischen Staatskanzlei ausgesetzt war: Er sollte auf die Pflege der Kirchenmusik und speziell der Bach-Passionen verzichten. Für die genauere Betrachtung dieses Zeitraumes hätten Tageszeitungen und Bestände anderer Archive und Bibliotheken herangezogen werden können.

Im Mittelpunkt der Publikation stehen die überlieferten Briefe und Dokumente aus den 1950er- und 1960er-Jahren, Darin geht es um den Wiederaufbau der Dresdner Kreuzkirche und der Kreuzschule, um Aufführungen von Werken Johann Sebastian Bachs von 1926 bis 1969, um Heinrich-Schütz-Aufführungen und die Heinrich-Schütz-Tage des Dresdner Kreuzchores von 1955 bis 1970. Weitere Dokumente betreffen Persönlichkeiten aus dem Umfeld von Mauersberger, wie ehemalige Kreuzianer (Peter Schreier, Karl Richter) und mitwirkende Organisten.

Rudolf Mauersberger berichtet über die Notlage des Kreuzchores um 1950 im Spannungsfeld der – nicht nur in materieller Hinsicht – sehr schwierigen Nachkriegszeit und der zunehmenden Versuche ideologischer Vereinnahmung nach der Gründung der DDR. Er „zog alle Register, um eine Änderung der Schulform für den Chor zu erreichen, was noch im Jahr 1954 mit der Gründung der ‚Internatsschule des Dresdner Kreuzchores‘ gelang“ (S. 139). Die Probenverhältnisse für den Chor waren miserabel, deshalb teilte Mauersberger der Superintendentur mit, dass er „unter den gegenwärtigen Probenverhältnissen es nicht wagen“ könne, „das ‚Dresdner Requiem‘ bis zum 13. Februar [1955; M. L.] auf die Beine zu stellen“ (S. 143). 1952 hatte er seine Vorschläge für die künstlerische Ausgestaltung der Kreuzkirche dem Kirchenvorstand der Kreuzkirchgemeinde unterbreitet. Am 13. Februar 1955 sollte die Wiederweihe der Kirche stattfinden.

Ein weiterer Schwerpunkt der vorliegenden Publikation ist das Thema Bach und Dresden. Johann Sebastian Bach hatte versucht, mit der Einreichung seiner *Messe in h-Moll* beim Dresdner Hof den Titel „Hof-Compositeur“ zu erhalten, was ihm im November 1736 gelang. Bachs Sohn Friedemann war dreizehn Jahre lang, von 1733 bis 1746, Organist an der Dresdner Sophienkirche. Die Bachpflege des Kreuzchores begann erst im 19. Jahrhundert. Von 1941 bis 1969 führte er alljährlich Werke von Johann Sebastian Bach auf. Nach der Übernahme des Kreuzkantorats 1930 intensivierte Mauersberger die Schütz-Pflege. „In Fortführung der Aufführungstradition strebte Mauersberger in den regulären Vespern seit Advent 1954 und in den Schütz-Tagen seit Juli 1955 eine noch stärkere Fokussierung auf Schütz an. Er wollte den Chor wieder an das internationale kirchenmusikalische Geschehen anbinden“ (S. 215). Als Gedenkstätte für

den Komponisten wurde in der Dresdner Kreuzkirche eine Heinrich-Schütz-Kapelle eingerichtet.

Der Anhang des Buches enthält ein umfangreiches Register der musikalischen Werke von Mauersberger mit Werktiteln, Textincipits und Werkverzeichnisnummern. An dieses schließen sich ein Personenregister und ein Ortsregister an. Zu den abgebildeten Originaldokumenten gibt es meistens noch umfangreiche Anmerkungen. Leider erfährt man bei einigen nicht, in wessen Besitz sie heute sind (abgesehen von den Dokumenten aus dem Kreuzchorarchiv). Die in der SLUB Dresden befindlichen Texthandschriften aus den Nachlässen von Eva Büttner, Hans Böhm, Karl Laux, Ruth Fink u. a. wurden nicht ausgewertet. Klangdokumente des Dresdner Kreuzchores unter Mauersberger besitzt die Mediathek der SLUB. Im Bildarchiv der Deutschen Fotothek der SLUB sind darüber hinaus zahlreiche Fotografien vorhanden.

Marina Lang

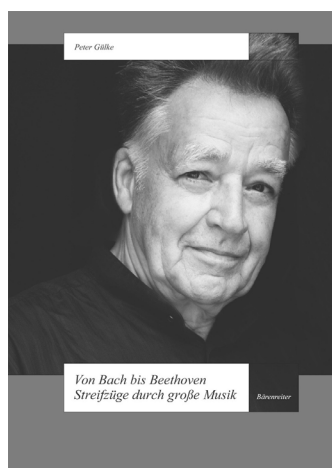
Peter Gülke

Von Bach bis Beethoven.
Streifzüge durch große
Musik.

Der Sammelband enthält verschiedene Aufsätze von Peter Gülke, die bereits zwischen 2006 und 2011 in Jahrbüchern, Zeitschriften, Handbüchern und Festschriften publiziert worden sind. Sie wurden für die vorliegende Ausgabe neu durchgesehen, gegenüber den ursprünglich publizierten Fassungen aktualisiert und gekürzt. Gülkes Textauswahl und -zusammenstellung muss nach eigenem Bekunden rein zufällig bleiben, und so stehen Essays über Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Goethe unvermittelt nebeneinander.

In seinen Abhandlungen verknüpft der Autor Werkanalyse, Entstehungsgeschichte und wissenschaftliche Fragestellung, und es kommt ihm zugute, dass er auf einen reichen Erfahrungsschatz als Musikausübender zurückgreifen kann. Stets sucht er die Nähe zum Musiker; „die Schreiberei“ möchte er „am liebsten [...] als Fortsetzung des Musizierens mit anderen Mitteln betrachten“ (S. 7).

Gülkes Werdegang ist außerordentlich vielseitig: Er studierte Violoncello, Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik in Weimar, Jena und Leipzig (wo er promovierte) und habilitierte sich bei Carl Dahlhaus in Berlin. Er war Chefdirigent an mehreren Theatern in der DDR und Kapellmeister an der Staatsoper Dresden, außerdem Generalmusikdirektor in Weimar und Wuppertal. Gülke wurde an verschiedene Hochschulen als Professor berufen, so nahm er u. a. 1980 eine Gastprofessur an der Harvard Universität in Cambridge an. Eine Professur für Dirigieren erhielt er an der Musikhochschule in Freiburg (1996–2000), eine Professur für Musikwissenschaft an



Kassel u. a., Bärenreiter 2014
 (Schweizer Beiträge zur
 Musikforschung. 17). 128 S.,
 kart., Abb., 39.95 EUR
 ISBN 978-3-7618-2348-4

der Universität Basel (1999–2002). 2014 wurde er mit dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet – eine von zahlreichen Ehrungen, die ihm zuteil wurden.

Seine künstlerische Tätigkeit verbindet er stets mit dem Nachdenken über Musik. Dabei versucht er, eine Brücke zu schlagen zwischen Musikern und Musikwissenschaftlern, zwischen der Einzigartigkeit der Musik und dem musikhistorischem Kontext.

In den 17 Essays des Sammelbandes nähert sich Gülke jeweils einem Komponisten an und zieht durch analytische Erkenntnisse verblüffend logische Schlussfolgerungen auf die Rezeptionsgeschichte. Dem Beitrag zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier* und der *Kunst der Fuge* folgt ein Essay zu Joseph Haydn, der sich mit dem Oratorium *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* und der Sinfonie Nr. 98 befasst. Gülke beschreibt die Entstehungsgeschichte des Oratoriums, gibt einen inhaltlichen Abriss und geht auf die Probleme der Textierung und Umarbeitungen ein. Zur Sinfonie Nr. 98, die er als Haydns Requiem für Mozart ansieht, stellt er motivische Zusammenhänge und Anspielungen zwischen verschiedenen Werken Mozarts und Haydns Sinfonie her, die „unzufällig unterlaufen“ sind und somit intertextuelle Momente darstellen. Die Aufsätze 7 bis 12 beinhalten Fragestellungen zu Mozarts Œuvre. In „Kunst der Coda“ befasst Gülke sich mit der Bedeutung, der Funktion und dem Auftreten von Codas bei Mozart. Besonders interessant ist der Artikel über Melancholie und Heiterkeit bei Mozart. Gülke beschreibt die enge Verschränkung beider Zustände und erläutert dabei, wie sich Melancholie in der Mozart'schen Musik darstellt. Im letzten der Mozart-Aufsätze, „Musikalische Interpretation als Herausforderung für die Mozart-Forschung“, fragt Gülke nach den Herausforderungen, die Praxis und Theorie voneinander annehmen können, und danach, welche Wirkung die Interpretation auf die Forschung haben kann. Kühn setzt sich der Autor im letzten Beitrag mit der eher belächelten und als dilettantisch bezeichneten Tonlehre Goethes auseinander, die er einer ernsthaften Überprüfung unterzieht.

Insgesamt ist der vorliegende Band eine höchst kurzweilige, intelligente und dabei empfindsame Zusammenstellung von musikwissenschaftlichen Diskursen.

Elisabeth Pütz