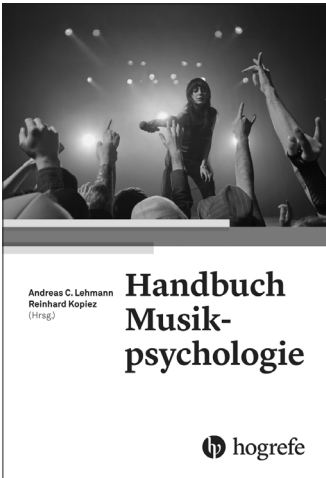


Handbuch Musikpsychologie.

Hrsg. von Andreas
C. Lehmann und
Reinhard Kopiez.



Bern: Hogrefe Verlag 2018.
800 S., brosch., Ill., S/W-Abb.,
49.95 EUR.
ISBN 978-3-456-85591-2

Die Musikpsychologie hat sich im deutschsprachigen Raum in den letzten drei Jahrzehnten als ein eigenständiges, sehr stark interdisziplinär ausgerichtetes Forschungsfeld im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft etabliert. Während im angloamerikanischen Fachdiskurs gerade in jüngster Zeit viele musikpsychologische Handbücher veröffentlicht wurden, sind die wenigen deutschsprachigen Übersichtswerke aus den 1980er-Jahren allerdings bis heute die einzigen Standardpublikationen. Das vorliegende, 2018 im Berner Hogrefe Verlag erschienene Handbuch versteht sich nicht nur als neues, längst überfälliges Grundlagenwerk mit aktuellen Erkenntnissen seines Fachgebiets, sondern präsentiert auch anhand eines sehr breiten Themenspektrums die Anschlussfähigkeit der musikpsychologischen Forschung in Deutschland an die internationale Wissenschaft.

Konzeptionell enthält das Handbuch 30 Einzelbeiträge, die in sieben große Abschnitte gegliedert sind. Diese Hauptkapitel widmen sich verschiedenen Bereichen und Fachgebieten der musikpsychologischen Forschung. Dabei handeln die Kapitel unter anderem von der musikalischen Sozialisation in unserer kulturellen Umwelt, von der musikalischen Entwicklung in den einzelnen Altersabschnitten (von der vorgeburtlichen Phase bis ins hohe Alter) oder von den Beziehungen zwischen Musik und (modernen) Medien. Besonders viel Raum gibt das Handbuch einem grundlegenden Bereich der Musikpsychologie, nämlich den Aspekten der Musikwahrnehmung, insbesondere in Hinblick auf die psychoakustischen und neurowissenschaftlichen Prozesse des Hörens. Darüber hinaus werden auch neueste Erkenntnisse über die Wirkung von Musik auf die Gefühle oder auf das Wohlbefinden des Menschen ausführlich diskutiert. Besonders interessant ist ein Beitrag, der in diesem Zusammenhang mit den zahlreichen, oft im esoterischen Bereich zu verortenden Mythen und Legenden zur Wirkung von Musik aufräumt. Das abschließende Kapitel befasst sich überblicksartig mit der noch relativ jungen Wissenschaftsgeschichte der Musikpsychologie als eigenständiger Disziplin.

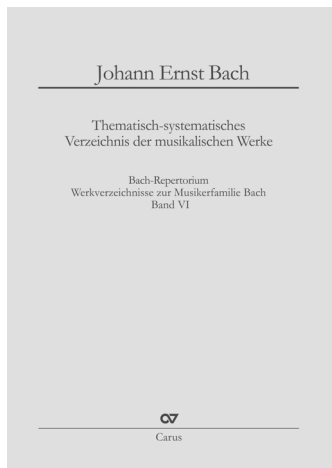
Die meisten Beiträge wurden von Autorenteams verfasst, die von den Herausgebern zusammengestellt wurden. Insgesamt haben sich 42 Vertreter verschiedener Fachgebiete an dem neuen Handbuch beteiligt, weshalb die Gesamtdarstellung durch eine starke Interdisziplinarität gekennzeichnet ist. Die Beiträge sind durch entsprechende Kapitelüberschriften gut strukturiert, haben keine Überlänge und fokussieren sich auf das Wesentliche. Zu Beginn eines Artikels führt eine kurze Zusammenfassung dankenswerterweise kurz und bündig in das jeweilige Thema ein. Für das bessere Verständnis dienen grafisch abgesetzte „Infoboxen“ als kurzer Exkurs in weiterführende Themen. Alle Beiträge enthalten am Ende jeweils ausführliche und aktuelle Literaturangaben; Querverweise navigieren den Leser

wiederum innerhalb des Handbuchs. Ein Sachregister im Anhang erleichtert die Schnellsuche. Als wissenschaftliches Nachschlagewerk bewegt sich das Handbuch auf einem hohen Niveau, ist dennoch zur Lektüre auch für Leser ohne musikwissenschaftliche oder psychologische Vorbildung uneingeschränkt empfehlenswert.

Karsten Bujara

Johann Ernst Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-JEB).

Bearbeitet von Klaus Rettinghaus.



Stuttgart: Carus-Verlag 2018 (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, VI). 166 S., geb., Notenbsp., 78.00 EUR. ISBN 987-3-89948-284-3

Wer hätte gedacht, dass eine Meerjungfrau für die Musikwissenschaft mal von Nutzen sein könnte? Ihr ist es zu danken, dass Online-Werkverzeichnisse z. B. für die Komponisten Carl Nielsen und Frederick Delius bereits vorhanden sind (Niels W. Gade ist in Vorbereitung). Und in der vorliegenden Buchpublikation nun auch für Johann Ernst Bach. Mithilfe von MerMEId – das ist der sogenannte „Metadata Editor and Repository for MEI Data“ – wurden diese Ressourcen erstellt. Mittlerweile zum Standard unter Wissenschaftlern geworden, erlaubt die Music Encoding Initiative (MEI), Notation auf XML-Basis zu strukturieren. Das Manipulieren von XML-Daten wird nutzerfreundlich durch die MerMEId-Oberfläche realisiert. Hierbei handelt es sich um eine Open-Source-Datenbank, entwickelt vom Danish Centre for Music Editing (an der Königlichen Bibliothek), in der Metadaten für Musikwerke erfasst werden können. Mit Feldern wie Titel, Personen, Quellenbeschreibung oder Musikincipit werden Anwendungsmöglichkeiten für Werkverzeichnisse deutlich.

Zum ersten Mal wurde MerMEId verwendet, um ein Werkverzeichnis des Forschungsprojektes Bach-Repertorium zu erstellen, und anschließend wurde die Druckpublikation daraus erstellt. Der Bearbeiter ist Klaus Rettinghaus, der selbst in der MEI-Community sehr aktiv ist. MerMEId läuft (oder schwimmt?) allerdings im Hintergrund und wird nur im letzten Satz der Einführung erwähnt (S. 9). Für die Nutzer gibt es keine sichtbaren Unterschiede zu den bisherigen drei Bänden der Serie, die bekannteren Mitgliedern der Musikerfamilie Bach gewidmet sind. Bei Johann Ernst Bach (1722–1777), Kapellmeister, Organist und Schüler seines Patenonkels Johann Sebastian Bach, gestaltet sich eine Übersicht über sein Werk allerdings schwierig, denn es ist „kaum mehr bekannt als die wichtigsten Eckdaten“, und außerdem, weil die Werke wegen der schwierigen Quellensituation „strenggenommen als Incerta gelistet werden müssten“ (S. 8). Dafür ist der Katalog mit nur 166 Seiten recht übersichtlich.

Das Werkverzeichnis zu Johann Ernst Bach folgt in der Struktur den bisherigen Bänden des Bach-Repertoriums. Mit einer Einführung und Benutzungshinweisen in Deutsch und English wird auch dem internationalen Publikum die Nutzung ermöglicht. Bachs

Kompositionen werden in acht Werkgruppen geteilt, ergänzend ein Werk, das als Fehlzuschreibung gilt. Jede Werkgruppe beginnt mit Vorbemerkungen und einer Übersicht der Kompositionen. So wird deutlich, dass Bachs Werke überwiegenden der Gattung Kirchenkantate zugehören, mit einer nennenswerten Anzahl an Sonaten und Fantasien für Tasteninstrumente und dem Passionsoratorium „O Seele, deren Sehnen“, das als Bachs Hauptwerk gilt. Die Kompositionen Bachs sind überwiegend als Abschriften überliefert, denn zu seinen Lebzeiten erschienen nur wenige Drucke. Unter diesen wenigen sind zwei Sammlungen mit jeweils drei Violinsonaten (1770 bzw. 1772 erschienen) und eine Sammlung von „Fabeln“ für hohe Singstimme und Clavier (1749 erschienen).

Der Katalog ist nach Gattungen gegliedert. Für jedes Werk in dem Katalog, der die Abkürzung BR-JEB trägt, wird eine Nummer vergeben. In jedem Werkeintrag folgen der Nummer und dem Titel die Besetzungsangabe, die Satzfolge und großzügige Notenincipits. Bei einigen Werken gibt es eine kurze Werkgeschichte, bei Vokalwerken sind Text- und Liedvorlagen angegeben. Eine ausführliche Beschreibung der Quellen dient zur Orientierung in der Überlieferungsgeschichte, u. a. mit Provenienzvermerken. Sekundärquellen wie z. B. historische Kataloge und Literatur werden zum Schluss zitiert. Das Werkverzeichnis hat vier Anhänge: Quellen (mit detaillierten Angaben zu acht Handschriften, die in Deutschland und Großbritannien liegen) sowie Register für Kirchenliedmelodien, Werktitel und Textanfänge sowie Namen.

Die Handhabung des Katalogs ist angenehm und übersichtlich. Die Rezensentin (Mitarbeiterin der RISM-Zentralredaktion in Frankfurt) erfreute sich daran, dass die relevanten Nummern aus dem Online-Katalog des RISM genannt werden. Die RISM-Datenbank verweist auf rund 80 Quellen, in denen Bach genannt wird; diesen Datensätzen konnte nun nicht nur ein Verweis auf das Werkverzeichnis hinzugefügt werden, in einigen Fällen konnten sie auch korrigiert bzw. ergänzt werden, z. B. mit Hinweisen auf weitere Exemplare. Einige Quellen, bei denen die Zuschreibung bei RISM bislang anonym oder unklar war, ließen sich dank des Katalogs als Werk von Johann Ernst Bach identifizieren.

Weil von J. E. Bach relativ wenige Werke vorliegen, kann der Katalog sich einiges ‚erlauben‘, auf das man bei einem ergiebigeren Komponisten womöglich hätte verzichten müssen. So werden im Lied *Die Eule* vier verschiedene Incipits des zehnstrophigen Werkes aufgelistet, weil der Komponist einige Variationen in der Textvertonung erarbeitet hat.

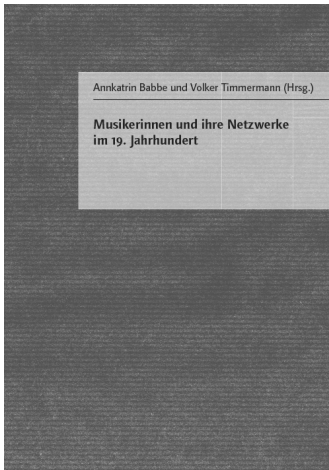
Für einen Komponisten, über den so wenig bekannt ist, bei dem die Quellenlage eher schwierig und für den keine reichliche Forschungsgeschichte vorhanden ist, bietet dieses Werkverzeichnis eine stabile und umfassende Grundlage für weitere Recherchen und

Untersuchungen. Darüber hinaus scheint MerMEId, zumindest aus Endnutzer-Sicht, ein effektives Werkzeug zu sein, um die Erstellung von komplexen Werkverzeichnissen und allem, was damit verbunden ist, zu erleichtern.

Jennifer Ward

Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert.

Hrsg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann.



Oldenburg: BIS-Verlag 2016 (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, 12). 263 S., Pb., Ill., Diagramme, Faksimiles, 26.80 EUR. ISBN 978-3-8142-2338-4

Das sog. ‚Vitamin B‘ als Unterstützung in einer Bewerbungssituation ist keine Erfindung der Neuzeit. Der Sammelband „Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert“ hat sich das Ziel gesetzt, die vielfältigen Beziehungen und Verflechtungen zwischen den untersuchten Akteurinnen und ihren jeweiligen Wirkungskreisen auch in dieser Hinsicht näher zu beleuchten. Die AutorInnen weisen in ihrem Vorwort darauf hin, dass es sich bei dem Werk um eine „Ausgründung aus dem Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jh.“ handele, was den stark personenbezogenen Fokus der Beiträge erläutert.

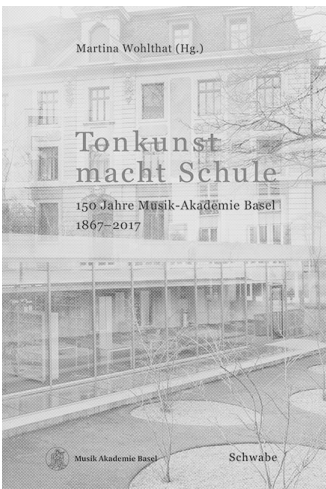
Der erste Aufsatz stellt die Soziale Netzwerkanalyse als quantitativ-empirisches Verfahren vor. Im Gegensatz zu Untersuchungen, die auf qualitativem Quellenmaterial basieren, sei man mit dieser Methode auf eine möglichst große sowie vollständige Datenmenge angewiesen, um valide Aussagen zu der entsprechenden Fragestellung zu erhalten. Die besondere Bedeutung von Musiksalons und Konzertagenturen für Musikerinnen in Bezug auf gesellschaftliche Rollenbilder von Frauen wird in den folgenden Beiträgen betont. Gleichzeitig werden Funktionen und praktische Vorgehensweisen dieser Einrichtungen dargestellt. Die vierte Untersuchung widmet sich am Beispiel der Konservatorien in Genf, Lausanne und Fribourg einerseits der Frage nach den Geschlechterverhältnissen an diesen drei Institutionen und spürt in einem zweiten Teil den Verbindungen zwischen Instrumentalistinnen in der französischsprachigen Schweiz nach. Zwei Aufsätze zu Cellistinnen und Geigerinnen zeigen weitere Spannungsfelder auf, in denen sich Instrumentalistinnen im 19. Jahrhundert bewegten: von Spielweise und Haltung über die Form der Ausbildung bis hin zur Abhängigkeit vom Wohlwollen der Kritiker und des Publikums und allgemeinen gesellschaftlichen Vorbehalten gegenüber erwerbstätigen Frauen im Musikleben. Mit Wien, Paris und London wählten die AutorInnen der nächsten Beiträge Musikzentren mit ihren Beziehungsgeflechten und Herausforderungen als Ausgangspunkt der Untersuchungen. In welcher Art und Weise sich Netzwerke um herausragende Lehr- und Künstlerpersönlichkeiten entwickeln konnten, nehmen Ausführungen zu SchülerInnenkreisen um Clara Schumann und Franz Liszt in den Blick. Die letzten drei Beiträge stellen beispielhaft einzelne unbekanntere Künstlerinnen in den Mittelpunkt.

Der Sammelband betrachtet die Frage der Netzwerke von Musikerinnen im 19. Jahrhundert aus unterschiedlichen Perspektiven: Geografische und institutionelle Ansatzpunkte finden sich ebenso wie gesellschaftlich-soziale oder persönliche Aspekte. Er bietet in vielerlei Hinsichten einen guten Einstieg in das Thema. Einige der Beiträge sind bereits in umfangreicherer Form in der Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts erschienen. Die Ausweitung zu größeren Arbeiten wäre bei einigen der Aufsätze ebenfalls wünschenswert, da sie interessante Anregungen und wichtige Impulse sowohl in methodischer als auch thematischer Hinsicht für zukünftige musikwissenschaftliche Forschungsprojekte bieten. Insbesondere die Soziale Netzwerkanalyse erscheint vielversprechend, sofern die Probleme gelöst werden können, die bei der Übernahme einer quantitativen Methode auf die Auseinandersetzung mit Quellen entstehen, die sich auf den ersten Blick weniger dafür eignen.

Ingrid Jach

Martina Wohlthat

Tonkunst macht Schule.
150 Jahre Musik-Akademie
Basel. 1867–2017.



Basel: Schwabe Verlag 2017.
437 S., geb., 69 Abb., 1 Tabelle,
39.00 EUR.
ISBN 978-3-7965-3659-5

Ein Musikloster mit weit offenen Fenstern

Jubiläumsschriften über Musikhochschulen sind eine wertvolle Gattung, dokumentieren sie doch die Geschichte von Institutionen, deren vorderster Auftrag außerhalb der Schriftlichkeit liegt und so die Archivierung von Korrespondenz, Konzertprogrammen und Rezensionen, Anstellungsverträgen und Schülerlisten mitunter vernachlässigt wird. So verstand sich vor 100 Jahren die *Gedenkschrift zum 50jährigen Bestehen der allgemeinen Musikschule in Basel* (1917) noch als „geschichtliche Darstellung“ (S. 7). 50 Jahre später kam eine Legitimationsabsicht hinzu in der *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen*, die der Autor Hans Oesch „nicht zuletzt auch als Rechenschaftsbericht an die Adresse“ der Geldgeber sah, am Vorabend der kulturellen Revolution von 1968. Ahnte er schon, dass sich die Musik-Akademie Basel am Beginn ihres goldenen Zeitalters befand? Eben vorüber waren die Meisterkurse in Komposition und in Dirigieren beim Jahrhundertgenie Pierre Boulez, die eine ganze Generation von zukunfts-gewandten Musikern prägten und woran gar Nachgeborene noch mit heiligem Schauer zurückdenken. Sie bildeten einen Höhepunkt in der Wirkungszeit des Mäzens und Dirigenten Paul Sacher (1906–1999), die Basel seit dem zweiten Weltkrieg bis in die 1990er-Jahre zu einem der weltweit wichtigsten Zentren für neue Musik werden ließ. In gleichem Maß sollte die von Sacher 1933 gegründete Schola Cantorum Basiliensis (SCB) ab Ende der 1960er-bis in die 2000er-Jahre zum Mekka für die historische Aufführungspraxis werden, wie sie in diesen Jahren genannt wurde.

Der vorliegenden Festschrift ist die Magie dieses halben Jahrhunderts eingeschrieben. Allenthalben ist die Faszination des eigenen Hauses spürbar, das Walter Müller von Kulm, Direktor von 1947 bis 1967, aufgrund seiner U-Form einst als Musikkloster bezeichnet hatte – eines mit weit offenen Fenstern: „Wir wollen die Fenster weit offen lassen und jeden Provinzialismus vermeiden“, so Sacher anlässlich der Boulez-Meisterkurse im Jahresbericht 1964/65. Im Buch steckt ein riesiges Stück Arbeit. 25 Autorinnen und Autoren samt der Herausgeberin Martina Wohlthat haben Beiträge verfasst, 27 Zeitzeugen wurden interviewt. Der Aufbau gliedert sich nach den Gebäuden der Musik-Akademie, deren (Teil-) Institutionen in chronologischer Reihenfolge als „Stationen“ vorgestellt werden. Da ist zunächst die Keimzelle, die 1867 gegründete Allgemeine Musikschule, bis 1905 am Nadelberg 8 untergebracht. Im Jahr 1905 bezog diese das heutige Stammhaus in der Leonhardstraße 6, bildete nun auch Berufsmusiker aus und hieß fortan „Musikschule und Konservatorium in Basel“, ab 1954 „Musik-Akademie Basel“. Bis heute werden unter demselben Dach Laien und Profis unterrichtet. Dieses „gelebte Miteinander“ (Käthi Gohl Moser, S. 72) birgt eine Kraft, die Angehörige wie Außenstehende leicht ins Schwärmen bringt. Die Artikel sind weitgehend einzelnen Persönlichkeiten gewidmet, die das Haus bis heute geprägt haben, etwa dem Superstar Felix Weingartner, der nach 20 Jahren als Leiter der Wiener philharmonischen Konzerte von 1927 bis 1935 als Direktor der Konservatoriums und gleichzeitig der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft amtierte. In einer Zeit, in der angehende Kapellmeister oft noch ohne Unterricht im Dirigieren auf dem Podium zu bestehen hatten, etablierte er von Beginn an eine Dirigentenklasse, die, ganz im Geist des Hauses, allen Stufen offenstand. Lena-Lisa Wüstendörfer, selbst Dirigentin, zeigt auf, wie sehr sich Weingartner dabei bereits mit den Einzelheiten der Schlagtechnik auseinandersetzte. Sodann folgt das Porträt des wichtigsten Mannes im Basler Musikleben des 20. Jahrhunderts, Paul Sacher. Quellenreich dokumentiert Simon Obert Sachers langen Weg vom Student Weingartners im Jahr 1927 zum Direktor, der er 1935 mit 29 schon hätte werden wollen und im Jahr 1954 schließlich wurde. Als Mann einfacher Herkunft hatte er 1934 Maja Hoffmann-Stehlin, eine reiche Witwe aus der Pharma-Dynastie Hoffmann-La Roche, geheiratet und verfügte dadurch schlagartig über schier unbegrenzte finanzielle Mittel. Damit konnte er beispielsweise 1954 für die SCB das Gebäude in der Leonhardstraße 4 erwerben, wodurch der Gebäudekomplex die oben zitierte Form eines Klosters annahm. Somit fielen zusammen: Der Ankauf besagter Liegenschaft, Beginn der Direktionszeit (1954–1969), Integration der SCB ins Konservatorium und Umbenennung des Gesamten in Musik-Akademie Basel.

Zentral ist schließlich Michael Kunkels Überblick über die „pontifika- len Gestalten der neuen Musik“ (S. 217), die seit 1960 in verschiede- ner Form „zu Gast“ (S. 213) waren, etwa Boulez, Stockhausen, Pous- seur, Schnebel, Globokar, Cage, Berio, Henze oder Lutosławski. Aus dem Oral-History-Abschnitt sei ein Name hervorgehoben: Friedhelm Döhl, 1974–1982 Direktor und vielleicht originellste Persönlichkeit unter all den vielen.

Die dritte Station schließlich bildet die Schola Cantorum Basili- ensis mit Peter Reidemeisters Rückblick über seine Direktionszeit 1972–2005, der Blütezeit des Instituts. Abermals kommt Paul Sacher zur Sprache, diesmal als um- und weitsichtiger Kurator und Mä- zen einer Instrumentensammlung, die von Null aufgebaut werden musste. – Die Allmacht, mit der Sacher nicht nur über Instrumente oder Liegenschaften, sondern auch Menschen verfügen konnte, wird allenthalben deutlich. Dieses Berufungssystem, das an Schweizeri- schen Musikhochschulen feudalistische Züge annehmen kann, ge- dieh hier in Reinkultur. – Der Block schließt mit einem Artikel des Musikwissenschaftlers und -theoretikers Johannes Menke zu „Ana- lyse und Aufführungspraxis“. Glückliche eine Schule, die einen The- orieprofessor von solcher Umsicht und Größe in ihrer Reihen weiß! Er steht damit in der Tradition des (gesamten) Hauses, das meist eine glückliche Nähe zur Universität pflegte. Den Höhepunkt bildete zweifellos die Leitung in den frühen Blütejahren 1970–1978 durch den Musikwissenschaftler Wulf Arlt, Ordinarius an der Universität Basel, den inspirierendsten Lehrer, den man sich denken kann. Er bildet hier den Beginn des Oral-History-Blocks, gefolgt von all den Pionieren und lebenden Legenden: Hans-Martin Linde, Jordi Savall, Hopkinson Smith, René Jacobs und Anthony Rooley.

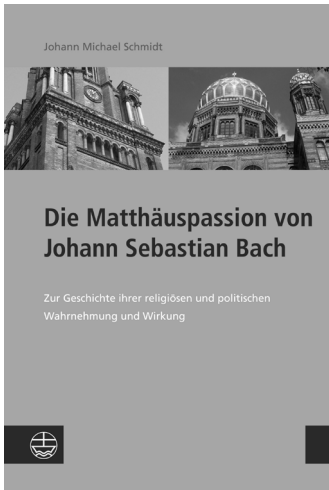
Die vierte und jüngste Station sei nur noch gestreift: Der 2014 etablierte Jazz-Campus, Wegmarke und Startblock im Aufbruch in Richtung 200 Jahre Musik-Akademie Basel.

Heinrich Aerni

Johann Michael Schmidt
Die Matthäuspasion von
Johann Sebastian Bach.
Zur Geschichte ihrer
religiösen und politischen
Wahrnehmung und
Wirkung.

In dem in dritter Auflage erschienenen Buch (698 Seiten!) hin- terfragt Johann Michael Schmidt erneut und, wie von ihm darge- legt, mit Änderungen „konzeptioneller Art (in der Einleitung) und theologischer Art (im Schluss)“ (S. 14) die *Wahrnehmung* und *Wir- kung* der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach hinsichtlich ihrer von ihm konstatierten jüdenfeindlichen Aspekte.

Nach einem Geleitwort von Ithamar Gruenwald als quasi religi- onstheoretische Standpunktbestimmung zum Thema „Woran bin ich schuld?“ (S. 1–10), den Vorworten des Autors zur ersten und zur dritten Auflage und einer ausführlichen Einleitung gliedert sich die Publikation in zwei Hauptteile:



Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 3. Aufl. 2018 (Studien zu Kirche und Israel. Neue Folge, Bd. 11). 698 S., Pb., 68.00 EUR. ISBN 978-3-374-05448-0

„Judenfeindliche *Wahrnehmung* und *Wirkung* der Matthäusp passion seit ihrer Wiederaufführung (1829) bis 1950“ (S. 81 ff.) sowie „Das Werk und seine Textgrundlagen“ (S. 431 ff.). Die Betrachtungen erfolgen in weiteren z. T. ausführlichen Kapiteln und schließen jeweils mit einem – allerdings eher didaktisch anmutenden – Resümee. Den Schluss des Buches bilden zusammenfassende Erläuterungen (S. 655 ff.).

Mit musikhistorischen wie auch zeitgeschichtlichen Betrachtungen zur Genese der Bachrezeption vor und nach 1829, zu Passionsmusiken von Zeitgenossen und Nachfolgern Bachs sowie zur Stilisierung der Person und der Werke von J. S. Bach („Der deutsche Bach“, vgl. S. 151 ff.) beschreibt der Autor die unheilvolle Entwicklung von Aneignung und Inanspruchnahme vor allem der Matthäus-Passion als „Wohl das heiligste Kirchenwerk der Deutschen“ (vgl. S. 208 ff.). Dass dabei die kirchengeschichtlichen Passagen sehr ausführlich geraten, ist mit Blick auf die Profession des Autors erklärbar, für den Leser des Buches – zumal ohne religionskundigen Hintergrund – allerdings schwer nachvollziehbar.

Musikwissenschaftliche Fragestellungen, auch mit Bezug zur Religions- und Zeitgeschichte, sind besonders in den Kapiteln „Grundzüge der Bach-Rezeption“ (S. 291 ff.) im ersten Hauptteil und „Die Matthäusp passion“ (S. 606 ff.) im zweiten Hauptteil zu finden. So werden die Positionen bedeutender wie auch eher unbekannter Autoren zum Thema des Buches beschrieben und differenzierende Bewertungen vorgenommen (vgl. z. B. die Argumentation zu Albert Schweitzer S. 299–305). Interessante Details ergeben sich dabei u. a. mit der Gegenüberstellung antisemitischer Äußerungen von Oskar Otto Erich Söhnngen während der Zeit des Nationalsozialismus und deren erneuter Formulierung nach 1945 – mit oft nur marginalen Änderungen bzw. Weglassungen (vgl. S. 331 ff.).

Bedenkt man, dass Antisemitismus und Judenfeindlichkeit auch außerhalb des geistigen und künstlerischen Umfeldes der Matthäusp passion und überhaupt der Musik Bachs sowie der Lehren Luthers auch aktuell – bis hin zur Staatsgefährdung – existieren (vgl. Gelbwestenbewegung in Frankreich – Spiegel online 17.2.2019), ergibt sich die Brisanz von Untersuchungen zum Thema. Allerdings muss dies auch mit kritischer Distanz erfolgen. Diesbezüglich sollten zu den hier geäußerten Überlegungen auch die Hinweise in der Rezension von Peter Sühning zur 2. Auflage (Forum Musikbibliothek 2/2014) weiterhin Beachtung finden. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Parodiebeziehungen zur Trauerkantate für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (BWV 244a) verwiesen, die in der vorliegenden Publikation keine Rolle spielt (vgl. dort z. B. die Sätze 21 und 20 in Anlehnung an Rezitativ und Arie 64 und 65 aus der Matthäusp passion)!

Die von J. M. Schmidt angestrebte wissenschaftliche Tiefgründigkeit kann allerdings in den Bezugnahmen auf die jeweils konkrete Rezeptionssituation meist nicht konsequent durchgehalten werden; Formulierungen wie die folgend angeführte – zumal ohne etwaige Quellenangaben – müssen eher als Annahme denn als wissenschaftliche Tatsachenbeschreibung verstanden werden:

„Der Kommentar strahlte durch seine eher konservative und kirchliche Ausrichtung weit auch in die Kreise hinein, in denen die Mt.Passion aufgeführt und gehört wurde“ (S. 284). Solch pauschalierende Bewertungen vermeintlicher Reaktionen der – angenommenen – Zuhörerschaft werden dem selbst gestellten wissenschaftlichen Anspruch nicht gerecht (vgl. auch S. 140, 148, 254, 398 u. a.).

Leider sind auch redaktionelle Mängel nicht zu übersehen. Genannt seien hier u. a. fehlerhafte Angaben wie der vermeintlich 250. Todestag J. S. Bachs 1950 (?) und die falsche Einordnung des Komponisten und Musikwissenschaftlers E. H. Meyer als Volksbildungsminister der DDR (vgl. S. 412 f.), die fehlende Literaturangabe zu Martin Gecks Publikation *Bach als Genre-Komponist* (S. 625) – gemeint ist wohl „Denn alles findet bei Bach statt“ (1999) – sowie der in der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke II, Bd. 5 nicht zu findende Chorsatz 33d (vgl. S. 652).

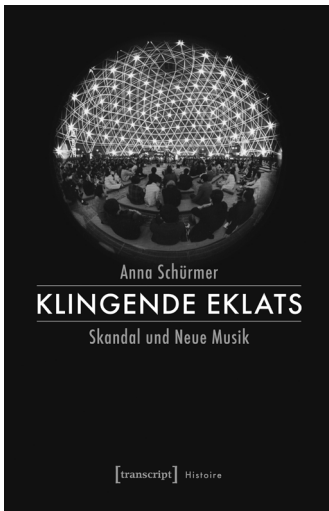
Dem Anliegen des Autors, auf latent vorhandene antisemitische Tendenzen in Vergangenheit und Gegenwart aufmerksam zu machen, entspricht die Relevanz einer Vielzahl der von J. M. Schmidt genutzten Quellen zur jeweiligen Zeitgeschichte. Die daraus abgeleiteten Folgerungen bezüglich der *Wahrnehmung* und *Wirkung* der Matthäus-Passion sind als komplexe Theoreme in diesem Kontext umstritten. Die Intention des Autors lässt sich wohl am besten in seiner Auseinandersetzung mit Überlegungen des Dirigenten Günter Jena zusammenfassen, „dass die systematische Vernichtung des europäischen Judentums auch etwas mit der judenfeindlichen Darstellung der Passion Jesu zu tun haben könnte“ (S. 627).

Bei allem Respekt für die vorgebrachten Argumente zu „Anhaltspunkte(n) ... judenfeindlicher *Wahrnehmung* und *Wirkung*“ (S. 427) und zur „Vertonung der ... Passionsgeschichte (und) deren direkt *wahrnehmbare(r)* judenfeindlicher Passagen“ (ebd.) in BWV 244 muss aber grundsätzlich auch die Frage erlaubt sein, wie Bach die Dramatik des biblischen Geschehens hätte anders musikalisch gestalten sollen (vgl. hierzu die nicht immer nachvollziehbare Argumentation J. M. Schmidts zur Gestaltung von musikalischen Gegensätzen durch Bach und deren heutige Rezeption, dabei oft ohne Kenntnisse religiöser Bezüge – S. 428). Der Brisanz des Themas wegen sind weitere Untersuchungen anzumahnen. In diesem Sinne stellt das Buch zweifelsohne eine wichtige Diskussionsgrundlage für den nötigen Diskurs dar, der sowohl im religiösen Leben der evan-

gelischen Kirche als auch in der Musikwissenschaft geführt werden sollte; insofern ist der Zugang in einer Fachbibliothek für alle Interessierten dringend empfohlen.

Hans-Peter Wolf

Anna Schürmer
Klingende Eklats.
Skandal und Neue Musik.



Bielefeld: transcript Verlag 2018
(Histoire, 118). 356 S., Abb.,
brosch., 39.99 EUR.
ISBN 978-3-8376-3983-4

Die Kunst, und insbesondere die Musik, war schon immer eine prädestinierte Projektionsfläche für ästhetische wie auch für politische Auseinandersetzungen. So erregten zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Uraufführungen von Arnold Schönbergs frühen kammermusikalischen Werken, wie sein Erstes Streichquartett op. 7 und seine Kammer-symphonie op. 9, heftige Reaktionen von Publikum und Presse. Schönberg ebnete zu dieser Zeit schon den Weg in den Klangraum der freien Atonalität, was bei den Zeitgenossen kontroverse Reaktionen zwischen bewunderungsvoller Verehrung und heftiger Ablehnung auslöste. Für die einen galt Schönbergs Klangsprache als neues Ideal der musikalischen Moderne, für die anderen als eklatanter Verstoß gegen die Tradition. Die Wiener Skandalkonzerte von 1907/08 sind nur ein Beispiel für eine besondere Skandalträchtigkeit, durch welche die Rezeption der Neuen Musik im 20. Jahrhundert sehr oft geprägt war.

Welche Skandale die Neue Musik in den Jahrzehnten nach 1945 bis in die 1970er-Jahre hinein in Deutschland hervorgerufen hat, damit beschäftigt sich die Kulturwissenschaftlerin und Musikjournalistin Anna Schürmer in ihrer an der Universität Potsdam eingereichten Dissertation, die im transcript Verlag Bielefeld erschienen ist. Der Autorin geht es in ihrer Untersuchung um eine historische Darstellung des Musikskandals im Umfeld der musikalischen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts. An ausgewählten Beispielen skandalumwitterter Uraufführungen verfolgt die Arbeit das Ziel, „klingende Eklats“ – so der bezeichnende Titel des Buches – als gesellschaftliche, aber auch ästhetisch relevante Phänomene der Zeitgeschichte im Sinne einer Klang-Geschichte zu analysieren. Der Eklat oder Skandal (beide Begriffe werden von der Autorin synonym verwendet) ist in diesem Zusammenhang als eine diskursive historische Kategorie zu verstehen. Im Mittelpunkt stehen Fragen nach der Ereignishaftigkeit von Neuer Musik und insbesondere die kulturdiagnostischen Potentiale ihrer Skandale. Die Untersuchung geht von der grundlegenden These aus, dass Musikskandale ästhetisch provozierte, medial inszenierte und gesellschaftlich verhandelte Ereignisse sind, die gleichzeitig ästhetische Paradigmenwechsel markieren. Methodisch wählt die Autorin ein diskursanalytisch orientiertes Verfahren, welches an der Schnittstelle zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft zu verorten ist und sich wiederum kulturwissenschaftlicher Theorien zur Medialität und Emotionalität bedient.

Die Arbeit gliedert sich in fünf große Kapitel, wobei eine Einleitung mit einem ausführlichen Forschungsbericht vorangestellt ist. Den Aufbau ihrer Studie will die Autorin als eine Art Anlehnung an das musikalische Formprinzip der Sonatenhauptsatzform verstanden wissen, um dem dialektischen Verhältnis zwischen zwei Themen, nämlich zwischen Skandal und Neue Musik auf einer symbolhaften Ebene Rechnung zu tragen. Entsprechend sind die Einzelkapitel auch mit Exposition, Durchführung und Reprise überschrieben.

In der „Exposition“ werden die wichtigsten Musikskandale in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erörtert, darunter etwa Arnold Schönbergs Wiener Konzerte 1907/08, Igor Strawinskys Uraufführung von *Le sacre du printemps* 1913 oder auch die Skandale um Ernst Kreneks Jazz-Oper *Jonny spielt auf* während der Zeit der NS-Diktatur. Die vier „Durchführungs-Kapitel“ widmen sich der Untersuchung verschiedener Musikskandale nach 1945. An den beispielhaften Ereignissen während der Donaueschinger Musiktage und der Darmstädter Ferienkurse zeigt die Autorin, wie sehr die ideologische Kluft zwischen Tradition und Fortschritt (als radikale Negation der Tradition) zu skandalösen Kontroversen führte. Neben den Reaktionen auf die Kompositionen mit elektronischer Musik (z. B. Karlheinz Stockhausen) als Folge medientechnischer Innovationen seit den frühen 1950er-Jahren untersucht die Arbeit auch Konfliktfelder im transkulturellen Austausch mit der amerikanischen Musikavantgarde in Deutschland, allen voran am Beispiel John Cage. Dass die Protestbewegungen der 1960er-Jahre auch einen nachhaltigen Einfluss auf die musikalischen Avantgarden hatten, verdeutlichen die politischen Musikskandale um Luigi Nonos szenisches Bühnenstück *Intolleranza* (1960) und Hans Werner Henzes Oratorium *Das Floß der Medusa* (1968). Die Autorin interpretiert die skandalumwitterten Aufführungen von Werken linkspolitischer Komponisten als einen musikalischen Klassenkampf, der auf die Entgrenzung von Kunst und Leben zielte und die Konzertsäle schließlich zu Bühnen der Politik machte. Ein kurzes Abschlusskapitel („Reprise“) holt die Ergebnisse der Studie ins Scheinwerferlicht zurück und reflektiert noch einmal die Bedeutung der diskursanalytischen Perspektive für den gewählten Untersuchungsgegenstand.

Der Autorin gelingt insgesamt eine sehr konzise Darstellung des Themas Musikskandale und Neue Musik in der deutschen Nachkriegszeit. Die Fallbeispiele in ihrer Untersuchung sind klug gewählt, um einen differenzierten Blick auf die vielfältigen diskursiven Implikationen der Skandale zu bekommen, welche die Musikavantgarden nach 1945 provozierten.

Karsten Bujara

Das Groteske und die Musik der Moderne.
Zürcher Festspiel-Symposium 2016.
 Hrsg. von Laurenz Lütteken.



Kassel: Bärenreiter 2017
 (Zürcher Festspiel-Symposien,
 8). 161 S., kart., 27,95 EUR.
 ISBN 978-3-7618-2158-9

In den letzten Jahren hat ein werkanalytischer Untersuchungstypus zunehmend Verbreitung gefunden, der nicht die Musik etwa eines Komponisten oder einer Gattung in einem bestimmten Zeitraum oder Land in den Blick nimmt, sondern von spezifischen Ausdruckstypen bzw. -topoi oder ästhetischen Kategorien ausgeht, um so Phänomene wie die Idee des Tragischen in der Orchestermusik des späten 18. bis frühen 20. Jahrhunderts (Arne Stollberg) oder das Hymnische in der Musik des 19. Jahrhunderts (Frank Hentschel) genauer in ihrer Tauglichkeit als analytische Kategorie herauszuarbeiten.

Im Kontext des 100-jährigen Geburtstages von Dada – die Bewegung wurde bekanntlich 1916 im beschaulichen Zürich begründet – hatte sich das Festspielsymposium in Zürich des Grotesken angenommen. Der Titel, der nicht etwa lautet „Das Groteske in der Musik“, sondern Musik und Groteske nur durch eine einfache Konjunktion verbindet, lässt wohl bewusst offen, wie der Zusammenhang zwischen Musik und Groteskem im konkreten Fall zu denken sein könnte, sodass sogar Musik in dem Buch Platz findet, die trotz bisweilen gegenteiliger Einschätzung mit dem Grotesken vielleicht wenig oder gar nichts zu tun hat. Acht Autorinnen und Autoren, dazu Alfred Brendel mit einigen Gedichten, versuchen die Kategorie des Grotesken für die Musik der Moderne als ein Schlüssel zu einem adäquaten Musikverständnis fruchtbar zu machen. Die Spannweite reicht dabei von Komponisten wie Gustav Mahler über Arnold Schönberg, Erik Satie, Igor Strawinsky, Béla Bartók, William Walton und Richard Strauss bis zu Paul Hindemith; die Mehrzahl der besprochenen Werke entstand um und nach 1920, nur Mahlers Erste Symphonie (1888) und Schönbergs *Brettli-Lieder* (1901) fallen in eine frühere Zeit.

Den Einzelbeiträgen ist eine Einführung des Herausgebers Laurenz Lütteken vorangestellt, die die Skizze einer ersten musikhistorischen Einordnung enthält und in der Schlaglichter auf die Konnotationen und Kontexte des Grotesken geworfen werden. Lütteken sieht in der Hinwendung zum Grotesken eine Spielart der „Abwendung von Wagner“ (S. 10) und zählt zu den Charakteristika der Musik, dass sie u. a. einen parodistischen Ton anschlägt. Zudem werden grotesken Stücken „Negation und Verfremdung“ (S. 13) sowohl im Stofflichen wie in der Musiksprache attestiert, eine Spur, die bei den Fallstudien vor allem Friedrich Geiger in seiner Analyse zu Bartóks *Holzgeschnitztem Prinz* und Cord-Friedrich Berghahn in seinem Text über Strauss' Ballett *Schlagobers* verfolgen. Dass der Eindruck des Grotesken vor allem dadurch entsteht, dass Disparates zusammengefügt wird, macht Michael Meyer in seinem Beitrag über Paul Hindemiths Oper *Das Nusch Nuschi* deutlich. Dabei zeigen die Notenbeispiele, dass die Einzelmomente bisweilen einer umso stringenteren Logik folgen

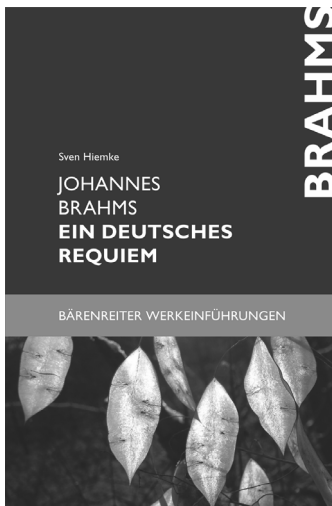
und erst die Art der Zusammenfügung die groteske Lesart entstehen lässt. Deshalb fällt es auch nicht leicht, der Argumentation von Inga Mai Groote zu folgen, die die Vorstellung zurückweist, bei Saties 1917 in Paris uraufgeführtem Ballett *Parade* handele es sich um eine Groteske. Nun mögen die Grenzen zur Burleske, die Groote als alternativen Beschreibungsmodus ins Spiel bringt (S. 48), und zum bloß Komischen fließend sein. Doch das Argument, dass Saties Musik auf einer Symmetrie der Anlage (S. 50) und auf Ordnung (S. 56) beruhe und auch deshalb die Zuschreibung als grotesk zurückzuweisen sei, erscheint doch zweifelhaft. Überblickt man die Analysen der im Band versammelten Aufsätze, so ist es gerade die bis zur Pedanterie gesteigerte Ordnung, die mit groteskem Ausdrucksidiom in Verbindung gebracht wird. Das betrifft sowohl den 3. Satz von Gustav Mahlers Erster Symphonie mit seinem strengen Kanon, den Federico Celestini untersucht (in diesem Text irritiert allerdings, dass Celestini ausgiebig aus Briefen und Erinnerungen des Komponisten zitiert, um die Zuschreibung als grotesk zu stützen, dort aber der Begriff des Grotesken stets vermieden wird), als auch die Fugen und Imitationen bei Bartók und Hindemith. Was fast alle Kompositionen eint, ist die Tatsache, dass es sich fast immer um „Musik über Musik“ handelt (das von Andreas Dorschel unter der Überschrift „Raffiniert Animalisches“ analysierte und dezidiert Sexuelles thematisierende *Brettli-Lied* Schönbergs „Der genügsame Liebhaber“ auf einen Text von Otto Julius Bierbaum bildet hier wohl eine Ausnahme). In der Regel bedient sich die groteske Musik eines älteren Idioms oder einer Vorlage bzw. Vorprägung, und zwar einer solchen, die entweder zu dem szenisch Dargestellten bzw. textlich Vorgetragenen (im strengen Sinn absolute Musik kommt nicht vor) nicht recht passen will oder fragmentiert und verfremdet wird (wie in William Waltons Stück *Façade*, über das Mark Delaere Erhellendes schreibt). Schnitt, Montage (so Andreas Jacob in seinem Text über Strawinskys *Histoire du Soldat*) oder Verzerrungen: Dies sind die Stichworte, die in mehreren Texten fallen, um das Groteske in seinen satztechnisch-formalen Momenten zu fassen.

Nach der Lektüre des Bandes bleibt die Erkenntnis, dass es sich bei dem Verhältnis von Groteskem und Musik um ein vielschichtiges Phänomen handelt, das sich sowohl in seiner technischen Seite als auch hinsichtlich seines Zwecks eindeutigen Zuschreibungen entzieht. Unter welchen Bedingungen eine „Verknüpfung des Disparaten“ (so Andreas Jacob, vgl. S. 72) schon etwas Groteskes meint, auf eine Groteske zielt, darüber wäre einmal nachzudenken. Ob aber die Kategorie des Grotesken zum Schlüssel taugt, um kompositorische Schichten und solche der Rezeption für die Musik der frühen

1920er-Jahre gleichsam freizulegen oder aufzuschließen, erscheint nach der Lektüre doch fraglich, zu schillernd und in seinen Bedeutungen kaum greifbar erscheint der Begriff. Im Unterschied zur Idee des Tragischen und zum Tonfall des Hymnischen bleibt die Kategorie – wie ihr Gegenbild, das Erhabene – bezogen auf Musik zu unscharf. Laut Vorwort war der Versuch einer Systematik auch nicht angestrebt. So bleibt für die Leserin und den Leser nur das Vergnügen, sich auf die Argumentation im Einzelfall einzulassen und im hörenden Nachvollzug zu bedenken, anzunehmen oder auch abzulehnen. Die besprochenen Werke lohnen das Nachdenken über ihren musikalischen Gehalt allemal.

Ullrich Scheideler

Sven Hiemke
 Johannes Brahms.
 Ein deutsches Requiem.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2018
 (Werkeinführungen). 148 S.,
 brosch., Abb., Notenbsp.,
 14.95 EUR.
 ISBN 978-3-7618-1251-8

Brahms' Requiem gilt als eines der zentralen Werke des 19. Jahrhunderts und wurde schon bei der Bremer Uraufführung 1868 als einzigartig wahrgenommen. Zum einen, weil es sich in vieler Hinsicht von der Gattung verabschiedet: Es verwendet nicht die lateinische, sondern die deutsche Sprache, ist nicht in die Liturgie eingebunden, ja entzieht sich jeder konfessionellen Zuordnung! Brahms zeigt sich hier als Kind eines säkularisierten Zeitalters: Betont subjektiv richtet er seinen Blick nicht aufs Jenseits, auf die Toten, die es zu beklagen, sondern auf die (Über-) Lebenden, denen es Trost zu spenden gilt. Zum andern löste das *deutsche Requiem* für viele das emphatische Urteil Schumanns ein, der Brahms 15 Jahre zuvor in seinem letzten Artikel *Neue Bahnen* als Genie der Zukunft gerühmt hatte. Mit Schumann ist das Requiem auf vielfältige Weise verbunden, nicht nur als eine Art Epitaph für den Frühverstorbenen, sondern auch durch kompositorische Bezüge. Allein der Plan zu einem „Deutschen Requiem“ findet sich bereits in seinem nachgelassenen Projektenbuch.

Es ist die Vielzahl der Bezüge, die das *deutsche Requiem* zu einer höchst komplexen Angelegenheit macht. Ihr, der Vielschichtigkeit von Entstehungsgeschichte, biographischen Hintergründen, Einflüssen, Religiosität, Text- und Gattungsfragen, Rezeption etc., hat sich jede Werkeinführung zu stellen, so auch die jüngst bei Bärenreiter erschienene von Sven Hiemke, Professor für historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Die Aufgabe erscheint in diesem Fall umso schwieriger, als sein Kollege Michael Heinemann sie 1998 in seinem Werkführer (Hainholz Verlag, Göttingen u. a., derzeit vergriffen) geradezu beispielhaft und immer noch gültig gelöst hat. Sven Hiemke ehrt es, dass er versucht, einen anderen Weg zu gehen. Während Michael Heinemann

einen betont eigenen, gerade deswegen erfrischenden Blick auf das Stück und seine Geschichte wirft, vermittelt Hiemke den derzeitigen Stand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Deren einzelnen Verästelungen – etwa was die Frage von Einflüssen oder Choralzitate angeht – zu folgen, dürfte für manch unvorbelasteten Leser ebenso eine Herausforderung darstellen wie die, sich durch den umfangreichen Anmerkungsapparat zu kämpfen.

Vor allem in den ersten Kapiteln über Brahms' „Intentionen“, „Inspirationen“ und „Konzeption“ richtet sich Hiemke offenbar weniger an interessierte Choristen als an Wissenschaftler. Umso mehr überrascht danach die Werkbeschreibung, die ausgesprochen anschaulich ausfällt, auf musiktheoretische Hürden verzichtet und Lust auf hörenden Nachvollzug macht. Bemerkenswert das Schlusskapitel zur Rezeption, das auch Bearbeitungen und kompositorische Reflexe einschließt. Es ist schon erstaunlich, wie viele Arrangements des *deutschen Requiems* es im Lauf der Geschichte gegeben hat, und wie viele Komponisten sich von ihm in ganz unterschiedlicher Weise haben inspirieren lassen.

Hiemke gibt so eine im besten Sinn umfassende Werkeinführung, die man mit Gewinn liest – was nicht ausschließt, dass sich einzelne Fragen stellen: etwa zu seiner Diskussion des „Deutschen“ in Brahms' Titel. Im Zusammenhang der Kriege und des einhergehenden Nationalismus Ende der 1860er-Jahre gewann dieses Adjektiv gewiss eine schillernde Bedeutung. Sollte Brahms aber tatsächlich intendiert haben, den Begriff „deutsch“ u. a. bewusst in Konkurrenz zu Wagner zu besetzen? Und ist eine Aufgabenteilung, die Wagner auf die deutsche Mythologie und Brahms auf die Lutherbibel und den Kontrapunkt festlegt, nicht doch etwas kurz gegriffen, zumal sie den Wagner der *Meistersinger* einfach ausblendet?

Norbert Meurs