

## Besprechungen

JOHANNES MENKE: *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 324 S., Abb., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 2.)*

Der vorliegende, 324 Seiten umfassende Band von Johannes Menke erscheint in einer 14 bändigen Reihe *Grundlagen der Musik*, in der – so die Ankündigung – „fundamentales Wissen über Musik kompakt präsentiert“ werden soll. Unter der Devise „so pragmatisch wie möglich, so historisch wie nötig“ (S. 66) zielt der Autor in zwei Richtungen. Zum einen versteht er sein Buch als ein „Lehrbuch“ (S. 16), das aus Sicht „historisch informierter Musiktheorie“ Grundkenntnisse des Kontrapunkts vermitteln soll, zum anderen als eine Darstellung des aktuellen wissenschaftlichen Forschungsstandes und damit als einen zentralen „Ausgangspunkt“ (S. 179), dem sich Einzelstudien zu Komponisten und Stilen anschließen sollen. Er wendet sich also an Anfänger wie an Experten gleichermaßen.

Die Gliederung umfasst vier größere Teile und beginnt mit einer Einführung in die „Allgemeinen Grundlagen“: Mensuralnotation, Stimmumfänge, Tonsystem (Hexachordlehre) und Modalität. Es folgen die zwei zentralen Teile zum *Contrapunctus simplex* und zum *Contrapunctus diminutus*. Hier zeigt sich die eigentliche didaktische Idee des Buches: Menke geht nicht wie herkömmliche Kontrapunktlehren vom zweistimmigen Satz aus, sondern vom in der Regel vierstimmigen Note-gegen-Note-Satz in *Semibreves*, dessen Einzelstimmen nachfolgend in kleineren Werten ausgearbeitet werden. Dieser Ansatz hat viel für sich. Erfolgt in der Unterscheidung von größeren Haupt- und kleineren Verzierungsnoten der Methode historischer Kontrapunktlehren (z. B. Pietro Pontio, 1588; S. 179), in denen eine polyphone Textur selbständiger Stimmen aus einem

homophonen Gerüstsatz hervorgeht. Der *Contrapunctus simplex* wird anhand von Satzmodellen eingeführt: Gynel, Bassmodelle, Kanontechnik und Sequenzen (letztere werden für die Musik des 16. Jahrhunderts dankenswerterweise enttabuisiert, S. 130ff.). Hervorzuheben ist das Kapitel zum Klangaufbau, in welchem grundlegend das Klangverständnis des 16. Jahrhunderts und an vielen Quellenbeispielen die vertikale Intervallstruktur thematisiert wird. In einem abschließenden vierten Teil, mit „*Musica poetica*“ überschrieben, werden in Form eines „Lesebuchs“ noch ausstehende Aspekte des Kontrapunkts summarisch behandelt: Rhetorik, Ornament und Figur, Form und Gattungen, *Cantus-firmus*-Techniken, Fuga, Textierung, Affekt und Chromatik.

Mit einer Vielzahl von Quellenauszügen und -verweisen, Originalabbildungen und Notenbeispielen der mehrstimmigen Literatur, unter anderem von Josquin, Lasso, Morales und Palestrina und Schulbeispielen von Pontio und Zarlino wird ein reiches Material mit vielen informativen Details gewinnbringend ausgebreitet. Den lateinischen und italienischen Zitaten fügt der Autor eigene Übersetzungen bei. Aus der großen Bandbreite ausführlich zitierter italienischer und deutscher Quellen, mit inhaltlich zum Teil widersprüchlichen Aussagen, erhält der Leser – vor allem der vorinformierte – einen guten Einblick in den theoretischen Diskurs der Zeit. Für den Lernenden wird es dagegen nicht einfach sein, aus der Materialfülle das „kleinste gemeinsame Vielfache“ (S. 179), das die Grundlage für eigene Kontrapunktübungen bilden soll, herauszuziehen.

So wie die Konzeption angelegt ist, bringt der Beginn mit dem *Contrapunctus simplex* einen Nachteil mit sich, der sich leicht hätte vermeiden lassen können: Da Dissonanzen erst im *Contrapunctus diminutus* behandelt werden, muss der Autor den Leser über 200 Seiten vertrösten (S. 103, 119 u. a.), bis er Einschlägiges über die stiltypische Synkope

erfährt (S. 232). Und gleichzeitig aber wird er in den zitierten Beispielen des Contrapunctus simplex mit synkopierten Kadenzkonfrontiert (S. 93, 134: eigene Aussetzung!, 150, 158, 162). Die vom Verfasser hervorgehobene „Errungenschaft“ (S. 177) einer entschiedenen Trennung von Konsonanz und Dissonanz im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts ist eine der grundlegenden Voraussetzungen des Stils und hätte daher gut – einschließlich der paradigmatischen Synkopen-Dissonanz – in das einleitende Kapitel „Allgemeine Grundlagen“ aufgenommen werden können.

Die Abneigung des Autors gegen musikerferne „nervtötende Regelungen“ (S. 13) und die Orientierung an Exempla, die ganz im Sinne des 16. Jahrhunderts „zeigen, was man machen kann“, ist sympathisch (S. 86 und 205). Es ist aber die Frage, ob für eine allgemeine „basale Grammatik“ (S. 179) des Kontrapunkts, und angesichts einer im 16. Jahrhundert zu Recht konstatierten „Rationalisierung der Satztechnik“ (S. 187), nicht doch klar formulierte abstrakte Regeln sinnvoll wären. Dort, wo Menke „Regeln“ anbietet, sind diese leider wenig hilfreich. Das gilt für den Satz „Bewegt sich die dorische Sexte abwärts in die Quinte, wird sie immer erniedrigt“ – dem widerspricht schon ein einfaches Beispiel, die erste Zeile des Liedes „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ –, wie ebenso für die „2. Regel“ (S. 128), Notenwerte würden „in der Regel nur auf betonter Position“ punktiert. Die Minima legata (punktierte Halbe), die gerade nicht darunter fällt, bleibt hier leider unerwähnt (S. 182), obwohl sie in vielen Beispielen deutlich erscheint (S. 192, 193, 195 etc.).

Ein Grundproblem des Buches ist die mangelnde inhaltliche Vernetzung der Teile, insbesondere des ersten, den „Allgemeinen Grundlagen“, mit den folgenden. So sinnvoll es auch ist, vom Hexachordsystem als „leichtem Einstieg“ (S. 24) auszugehen, so wenig erschließt sich am Ende des Kapitels (S. 19ff.) der Gewinn. Menke vermeidet es,

die systemeigene diatonische Doppelstufe *b-b*, Mi-Fa, im Cantus durus, bzw. *e-es* im Cantus mollis von den durch ein  $\sharp$  erhöhten, akzidentiellen Ficta-Stufen grundsätzlich zu unterscheiden. Für ein Verständnis ist es wenig förderlich, wenn das ausgleichende Scharnier *b-b* als Problem hingestellt wird, das sich „erbsündenartig durch die Theoriegeschichte“ zieht (S. 24) und dabei einmal der Ton *h* zu einem „chromatisch [!] abweichenden Ton“ (S. 24) erklärt wird, ein andermal aber, in der Abbildung des Tonvorrats (S. 27), der Ton *b* neben *fis*, *gis* und *cis* als akzidentielle Stufe erscheint. Das Hexachordsystem, dem *b* und *b* gleichwertig angehören, wird damit faktisch obsolet. Dass *b* und *es* im Gegensatz zu *fis*, *cis* und *gis* perfekte Dreiklänge hervorbringen können, muss der Leser dann den Beispielen entnehmen. Auch in einer späteren Auflistung möglicher Grund- und Sextakkorde nach Francesco Bianciardi (S. 168) fehlen die Dreiklänge auf *b* und *es*. Das Zitieren von Quellen ist eben nicht immer eine Garantie für letzte sachliche Klarheit.

Der Vorteil originaler Abbildungen, deren graphische Form zugleich auch Inhalt transportiert, steht allgemein außer Frage. Leider sind sie selten selbsterklärend. Bleiben die entsprechenden Kommentare im Text aus, stellt dies an den Leser hohe Anforderungen und setzt ein Vorwissen voraus, das von einem Anfänger kaum zu erwarten ist (S. 116, 1. Beispiel, die vier Wege der Bassklausel).

Im Kapitel zur Modalität befasst sich Menke mit den acht Modi bzw. „Tönen“, den acht Magnificattönen, den Kadenzstufen (S. 41f.) und führt anschließend die weiterführenden Systeme von Glarean (1547) und Zarlino (1571) an. Um seine – allein schon wegen der im Band zitierten Literaturbeispiele – fragliche These zu stützen, die Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Modi seien „so wenig signifikant“, dass man sie vernachlässigen könne (S. 42), greift der Autor auf die mittelal-

terlichen Bezeichnungen Protus, Deuterus, Tritus und Tetrardus zurück. Ein Beispiel dafür, wie didaktisch fragwürdig, ja verwirrend es ist, parallel zu einer Acht- noch eine paarweise Vier-Zählung zu führen, bietet der Autor selbst, wenn er im Kommentar zu Pontios *Motetto del terzo Tuono* den dritten Ton („Phrygisch authentisch“) mit dem „Tritus“ (fünften oder sechsten Ton) wechselt (S. 285).

Entscheidender dürfte aber sein, dass Aspekte der Modalität wenig auf die folgenden Teile des Bandes abstrahlen und nicht nur im modellbasierten Contrapunctus simplex außen vor bleiben. Auch in dem späteren Melodie-Kapitel (S. 219ff.) sind Fragen der modalen Zentrierung der Melodie und des Ambitus nachrangig. Das vom Autor propagierte „Ideal der ausbalancierten Kurve“ wird an zwei Punkten festgemacht, am „Spannungsaufbau und -abbau“ durch Abfolge der Notenwerte und dem Tonhöhenverlauf sowie an der Varietas. Die differenzierte Betrachtung des Varietas-Gebots zwischen Befolgen und Verstoß führt den Autor zu einem engagierten und anregenden Diskurs der Beziehung zwischen Melodie und Rhetorik (S. 224f.).

Da das Buch offenbar über weite Strecken nicht sorgfältig redigiert wurde, hat sich eine Vielzahl von sachlichen und stilistischen Fehlern eingeschlichen, die den Lesefluss erheblich hemmen. Die sprachliche Nachlässigkeit treibt bisweilen Blüten wie im Folgenden: „Wie bereits deutlich wurde, werden Kadenz und Klauseln [...] durchweg dreigliedrig beschrieben; nicht etwa weil die Antepenultima für die Funktion der Kadenz wesentlich wäre, sondern weil eine Antepenultima überhaupt immer stattfinden muss, damit die Kadenz als solche funktioniert.“ (S. 119)

Am Ende bleibt, dem Band eine zweite Auflage zu wünschen, in welchem die vielen ins Auge springenden kleineren Mängel und Unstimmigkeiten von Autor und Herausgebern zu beseitigen wären. Niemand, der

sich mit Fragen des 16. Jahrhundert-Kontrapunkts beschäftigt, wird dann der Versuchung widerstehen können, den materialreichen Band hin und wieder zu Rate zu ziehen.

(März 2016)

Reinhard Bahr

*Musik und Konfessionskulturen in der Oberlausitz der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Thomas NAPP und Christian SPEER. Görlitz: Verlag Gunter Oettel 2013. 160 S., Abb., Nbsp. (Neues Lausitzisches Magazin. Beiheft 12.)*

Die 500-Jahr-Feier der lutherischen Reformation wirft schon lange ihre Schatten voraus: Eine ganze Luther-Dekade ist es, mit der seit dem September 2008 auf das eigentliche Jubiläum am 31. Oktober 2017 hingearbeitet wird. Auch die in diesem sorgfältig edierten und schön gestalteten Band zusammengefassten Beiträge einer Tagung im Rahmen des Bachfestes in Görlitz 2012 verstehen sich als Beitrag zu dieser Luther-Dekade und lenken die Aufmerksamkeit auf die wechselvolle Geschichte der Oberlausitz, einer Region, die in der Frühen Neuzeit durchaus zu den Kernlanden der lutherischen Reformation gezählt werden kann.

Einen diesbezüglich informativen Beitrag steuert dann auch eröffnend Christian Speer bei, der einen knappen Überblick zur Reformation in der Oberlausitz gibt und dabei einerseits die historische Relativität des Ereignisses Reformation, andererseits die Abhängigkeit der historischen Vorgänge in den verschiedenen Städten und Gebieten von den jeweiligen Machtverhältnissen wohlthuend herausstellt. Thomas Napp schließt mit einer eher deskriptiv gehaltenen Übersicht über die Musikgeschichte der frühneuzeitlichen Oberlausitz an, die sinnvollerweise auf jene Institutionen fokussiert ist, die für Kontinuität und Wandel in Folge der Reformation stehen: vor allem die Stadt- und die Schulmusik.

Zu den in konfessionsgeschichtlicher Hinsicht besonderen Umständen in der Oberlausitz zählt, dass hier auch einige separatistische Bewegungen aktiv gewesen sind, die für die Geschichte der Reformation von teilweise erheblicher Bedeutung sind: die böhmischen Brüder und die Schwenckfelder. Ein Beitrag von Hans-Otto Korth nimmt dazu insbesondere einen hymnologischen Beitrag der böhmischen Brüder in den Blick, indem er die melodiengeschichtliche Entwicklung eines Liedes skizziert, das letztlich als „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ mit dem Verfasser Martin Luther bekannt geworden ist. Den Schwenckfeldern sind drei Beiträge zugeordnet: Margrit Kempgen gibt eine sehr kurze Einführung in die Geschichte dieser Bewegung, die unter anderem in den Städten der Oberlausitz, vor allem in Görlitz, ein Zentrum gefunden hat. Ausführlicher stellt Dietrich Meyer die theologische Auseinandersetzung Caspar Schwenckfelds mit der lutherischen Bewegung dar; Ute Evers beschäftigt sich mit der Liedtradition der schlesischen Schwenckfelder, die ihre bevorzugten Lieder immer wieder im Kirchenliedrepertoire der böhmischen Brüder gefunden haben. Eine konfessionelle Hybridität in der Oberlausitz wird zudem im katholischen Gesangbuch von Johann Leisentritt sichtbar, das Rüdiger Laue untersucht hat.

Im nachreformatorischen Jahrhundert ist es insbesondere das Wirken Andreas Hammerschmidts in Zittau, mit dem die Oberlausitz musikalisch hervorsteht. Wie weit Hammerschmidts musikalisches Netzwerk reicht, hat Sven Rössel anhand von Dedikationen und Lobgedichten herausgearbeitet und mit einer Übersicht über die Verlagsorte ergänzt; der Ubiquität der Hammerschmidt'schen Kirchenkompositionen im gesamten protestantischen Raum kommt man damit freilich eher am Rande auf die Spur. Stephan Aderhold beschreibt abschließend die Anfänge der Musikgeschichte in der Friedenskirche zu Schweidnitz in Gestalt eines

historischen Längsschnitts von der Reformation bis ins 18. Jahrhundert. Zwei weitere Beiträge sind frömmigkeitsgeschichtlich von Interesse, nehmen aber keine musikbezogenen Themen in den Blick: Hartmut Kühne informiert über die Wunderbrunnen von Hornhausen und Gottschdorf bei Königsbrück, Ulrich Schöntube über verschiedene Emporenbilderzyklen in der Oberlausitz.

Deutlich ist diesem Sammelband seine Anlassbezogenheit anzumerken, denn es ist nicht zu überlesen, dass sich nahezu alle Beiträgerinnen und Beiträger anlässlich des Görlitzer Bachfestes an ein solches Publikum gewandt haben, dass man gemeinhin als „interessiert“ attribuiert. Viele der Beiträge bleiben daher mit gewissem Recht im Deskriptiven und Summarischen verhaftet; analytische Schärfe mag ich nur den Beiträgen von Hans-Otto Korth und Dietrich Meyer zusprechen, freilich in beiden Fällen mit einer ziemlich spezialisierten Perspektive. Welches theoriebildende Potential der von dem Kirchenhistoriker Thomas Kaufmann geprägte Begriff der Konfessionskultur(en) hat, wird hingegen weder in einzelnen Beiträgen noch in dem Band als Ganzem sichtbar. Zum Vorteil gereicht diesem Sammelband indes ein beitragsübergreifendes 14-seitiges Quellen- und Literaturverzeichnis.

(März 2016)

Andreas Waczkat

*SIEGBERT RAMPE: Orgel- und Clavierspielen 1400–1800. Eine deutsche Sozialgeschichte im europäischen Kontext. München/Salzburg: Musikverlag Katznbichler 2014. 353 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 48.)*

Die Sozialgeschichte des Clavierspiels und der Clavierspieler ist in der Vergangenheit schon mehrfach in den Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung gerückt. Erinnerung sei vor allem an Arnfried Edlers immer noch vielzitierte Arbeit *Der nordelbische Organist:*

*Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* aus dem Jahr 1982, die nicht allein sehr weitreichende sozialgeschichtliche Einsichten vermittelt, sondern auch die enorme Dichte der musikalischen Beiträge dieses weitverzweigten Berufsstands vermittelt hat. Siegbert Rampe legt hier nun eine Studie vor, die sich anschickt, diese Sozialgeschichte noch umfassender aufzuarbeiten, überkonfessionell und regional breiter aufgestellt. Dies gelingt, so viel sei vorweggenommen, bei grundsätzlicher Zustimmung nicht ohne weiteres. An gar nicht wenigen Stellen macht dieses Buch eher die Forschungslücken und -desiderate deutlich, als dass es diese ausfüllt.

Der breite historische Rahmen beruht auf einer plausiblen Prämisse, nämlich, dass in ihm das Spielen von nicht weiter spezifizierten Clavierinstrumenten wesentlich sei: Zum einen seien erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch besaitete Clavierinstrumente nachweisbar, zum anderen sei ab dem 19. Jahrhundert die Trennung in Organisten und Pianisten vollzogen, von einem integralen Verständnis des Clavierspiels somit nicht mehr auszugehen. Fraglicher ist eine zweite Prämisse, von der Rampe ausgeht: Die Umstände, die sich im protestantischen Deutschland erkennen lassen, seien weitgehend auf das gesamte Alte Reich, den Kirchenstaat und Skandinavien zu übertragen (S. 6). Dies mag in mancher Hinsicht zutreffen, müsste sich aber im Besonderen schon vor dem Hintergrund der grundverschiedenen Dienstaufgaben von Organisten in den unterschiedlichen christlichen Konfessionen erst noch erweisen, zumal da Rampe selbst anmerkt, der im Titel genannte europäische Kontext der Arbeit beruhe nicht auf Archivstudien (ebd.).

Der sozialgeschichtliche Zugang zum Gegenstand zeigt sich vornehmlich in der Gliederung der Studie in zwei Teile, deren erster dem Berufsmusiker, deren zweiter, deutlich kürzerer aber dem Amateurmusi-

ker zugedacht ist. Da Letzterer in aller Regel über die besaiteten Clavierinstrumente den Zugang zum Musizieren gefunden hat, während Ersterer zum weitaus überwiegenden Teil auch als Organist wirkt, ergibt sich daraus für Rampe der erwähnte historische Rahmen. Ein Epilog zur Tastenmusik im europäischen – man müsste präzisieren: im westeuropäischen – Ausland beschließt den Band. Die beiden Hauptteile folgen im Groben einer vergleichbaren Gliederung, wobei der Teil über die Berufsmusiker gut zwei Drittel des gesamten Bandes ausmacht und feiner differenziert ist. Neben den in beiden Teilen vergleichbaren Kapiteln zu Ausbildung, Instrumentarium und musikalischen Quellen treten im ersten Teil noch solche, die sich mit dem Berufsbild, den Dienstpflichten und den außerdienstlichen musikalischen Aktivitäten befassen. Eine Fülle von Einzelbeobachtungen und wertvollen Quellennotizen zu den verschiedensten Aspekten lässt hier ein denkbar facettenreiches Bild entstehen, freilich wird auch die unterschiedliche Forschungstiefe gelegentlich recht deutlich sichtbar. Während nämlich in dem Kapitel „Kirchliche Dienstpflichten“ die katholische Gottesdienstpraxis auf rund vier Seiten behandelt wird, stehen der lutherischen Gottesdienstpraxis mehr als sechs Seiten zur Verfügung, auf denen auch den Primärquellen größerer Raum zugestanden wird. Warum hier aber keine Abschnitte zur reformierten (zu der ja immerhin ein Jan Pieterszoon Sweelinck zu rechnen ist) oder anglikanischen (man denke an William Byrd) Gottesdienstpraxis zu finden sind, bleibt offen, obwohl ja zumindest die reformierte Kirche auch im Alten Reich ihre eigenen Räume hatte. Ausführungen dazu werden auch im Epilog nicht nachgeholt, was den im Titel genannten europäischen Kontext doch recht erheblich relativiert. Noch weitaus drastischer zeigt sich dieser Eindruck in dem grundsätzlich material- und einsichtsreichen Kapitel zum Verhältnis von Improvisation und Komposition, das

von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen nur auf die Beiträge protestantischer Clavierspieler und Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts rekurriert.

Auch in dem den Amateurmusikern zugeordneten zweiten Teil des Bandes bleiben diese Schwerpunktsetzungen noch erkennbar, wenngleich weniger deutlich. Zumindest anhand der angeführten Quellen bietet Rampe hier tatsächlich einen europäischen Kontext zu seinen Beobachtungen an, Beobachtungen, die sich freilich an eine eher deskriptive Herangehensweise knüpfen, die möglicherweise dem Versuch geschuldet ist, die beiden Teile dieser Studie mit einer vergleichbaren Gliederung auszustatten. Dieser Versuch führt jedoch schon dann in die Irre, wenn den Dienstpflichten der Berufsmusiker kein Pendant seitens der Amateure entgegengesetzt wird: Gründete sich das Spiel der Amateure tatsächlich stets im Wortsinne auf Liebhaberei? Und sind, wie Rampe anführt (S. 233), Amateure tatsächlich biographisch nur selten fassbar? Angesichts der kurz zuvor aufgezählten Amatricen und Amateure aus Adelskreisen mag man dem sicher nicht zustimmen, eher bemerken, dass eine Differenzierung der Amateure in verschiedene Gruppen eine notwendige Voraussetzung für diesen Teil des Buches gewesen wäre, ganz zu schweigen davon, dass keine der sich anbietenden theoretischen Perspektiven geöffnet wird. Um exemplarisch nur zwei davon zu nennen: Im Kapitel über die Instrumente hätte die Erwähnung beispielshalber des Nähtischklaviers unschwer die schon 1954 von Arthur Loesser in seiner Monographie *Men, Women and Pianos. A Social History* angerissene Gender-Perspektive ermöglicht, und im Kapitel über die Quellen hätte das Subskriptionswesen des 18. Jahrhunderts bei einer Differenzierung der Amateure zumindest in dieser Zeit sehr geholfen, werden doch hier neben den Namen der Subskribenten häufig auch deren Berufe und Standeszugehörigkeiten genannt.

In der Summe bleibt diese Studie damit hinter dem Anspruch ihres Titels recht deutlich zurück. Ihr zweifellos großer Wert liegt in der Fülle des aufbereiteten Materials, das sich schwerpunktmäßig auf die Situation professioneller Clavierspieler im lutherischen Mittel- und Norddeutschland des 17. und 18. Jahrhunderts konzentriert. Doch gilt das wohl kaum für den gesamten Raum des Alten Reiches, und noch weniger wird der europäische Kontext eingelöst – ganz zu schweigen davon, dass weder die vornehmlich in den 1970er und 1980er Jahren viel diskutierte sozialgeschichtliche Ansätze in den Kulturwissenschaften noch die jüngeren Impulse der Historischen Anthropologie nebst ihren Fragestellungen reflektiert worden sind.

(März 2016)

Andreas Waczkat

SIEGBERT RAMPE: *Generalbasspraxis 1600–1800*. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 261 S., Nbsp. (Grundlagen der Musik. Band 5.)

Wer auf der Suche nach einem kompakten Lehrbuch zum Thema Generalbass war, musste bis vor Kurzem mit Jesper Bøje Christensens *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert* (Kassel 1992) vorliebnehmen; denn neben zahlreichen zeitgenössischen Quellen, wissenschaftlichen Einzeldarstellungen, den einschlägigen Lexikonartikeln und Sammlungen mit Generalbassübungen war dies das einzige Buch, das eine historisch orientierte und zugleich praktische Einführung in diesen Themenbereich bot. Mit der vorliegenden Publikation ändert sich an diesem Zustand zwar nichts Grundlegendes, weil sie – um das vorab schon einmal zu betonen – aus meiner Sicht weder ein praktisches Lehrbuch des Generalbassspiels noch eine Einführung in die Thematik ist, doch hat Siegbert Rampe hier ein Kompendium der Aufführungspraxis vorgelegt, das gerade für den Experten viel Neues

bietet, weil in ihm vor allem weiterführende Aspekte der Generalbasspraxis zur Sprache kommen. Dass der Schwerpunkt weniger auf der konkreten Umsetzung der Ziffern in eine historisch und stilistisch gelungene Aussetzung, sondern vielmehr auf anderen Gebieten liegt, lässt sich schon am Aufbau des Inhaltsverzeichnisses erkennen. Auf eine kurze Einführung in die Thematik folgt ein sehr lesenswertes Kapitel zu den Anfängen des Generalbassspiels. Der eigentliche Hauptteil gliedert sich in drei voneinander unabhängige zeitliche Abschnitte: Frühbarock, Barock sowie Frühklassik und Klassik, wobei dem Barock das umfangreichste Kapitel gewidmet ist. Der Aufbau dieser drei Abschnitte ist im Wesentlichen ähnlich. Die Unterkapitel beschäftigen sich mit den Quellen, dem Instrumentarium, der Ornamentik und den rhythmischen Merkmalen. In der Konzentration auf diese Aspekte, die sonst eher ein Nischendasein fristen, liegt die eigentliche Stärke des Buches. Es ist dem Autor hoch anzurechnen, dass der Blick in die zahlreichen Generalbasstraktate nun nicht mehr zwingend nötig ist, will man sich über die verschiedenen innerhalb einer bestimmten Epoche vorherrschenden Meinungen zu wichtigen Einzelfragen informieren. Wer dies dennoch tun will, findet am Anfang jedes Hauptkapitels einen hervorragenden Überblick über die einschlägigen Quellen. Ebenso findet man Hinweise zum Instrumentarium, die über die üblichen Allgemeinplätze weit hinausgehen, zum Beispiel dass sich die heutzutage fast standardmäßig zu nennende Verwendung von Truhenorgeln durch keine Quelle des 16. bis 18. Jahrhunderts belegen lässt (S. 41), dass die Continuopraxis auf der Kirchenorgel unter Verwendung des Pedals in der Barockzeit völlig normal war (S. 75) oder dass der Generalbass bei barocker Kammermusik oft zu laut ausgeführt wird, da Tasteninstrument und Streichinstrument zur Ausführung der Bassstimme anders als heute nicht gemeinsam verwendet wurden (S. 80). Dagegen wer-

den die beiden Aspekte „Harmonische Voraussetzungen und Bezifferung“ sowie „Satztechnische Bedingungen“ eher cursorisch abgehandelt. Dies ist nicht zu kritisieren, macht das Buch aber selbst für den ambitionierten Laien absolut unbrauchbar. Wenn es zum Beispiel heißt, dass „auch zu einfachen Akkorden Dissonanzen hinzutreten können, ohne dass sie näher bezeichnet sind“ (S. 89), oder „dass es in der Praxis normal war, noch weitere Dissonanzen als Vorhalte, Wechsel- und Durchgangsnoten vor allem in Sätzen langsamer oder ruhiger Bewegung einzufügen, die sich wiederum aus der Bezifferung nicht ergeben“ (S. 90), aber nicht näher erläutert wird, wann dies der Fall ist, dann ist diese Information wertlos, weil man entweder schon über dieses Wissen verfügt oder weil man allein durch das Lesen solcher Hinweise nicht zu einer angemessenen Umsetzung des dargebotenen Inhalts gelangen kann. Irritierend ist an einigen Stellen auch die argumentative Struktur des Textes. Man will Rampe hier keine Absicht unterstellen, doch drängt sich der Eindruck auf, dass eine eindeutige Positionierung vermieden werden soll, wenn es zum Beispiel auf Seite 54 zur Frage, ob im Frühbarock die Oberstimme vom Generalbassspieler mitzuspielen sei oder nicht, heißt: „Der heutige Generalbassspieler muss demnach eine persönliche Entscheidung treffen, ob er die höchste Stimme der Partitur mitspielen oder aber nur allgemein ihrer Lage entsprechen will, ohne dieser Partie genau zu folgen.“ Diese Formulierung mag der Quellenlage geschuldet sein: Auf manche Fragen lässt sich eben keine eindeutige Antwort geben, vor allem nicht, wenn sich die Quellen wie im obigen Beispiel widersprechen und eine äußerst differenzierte Antwort nötig wäre. Aber gerade von einem Praktiker würde man sich in einer solchen Situation praktische Ratschläge erhoffen, wann und unter welchen Umständen welche Möglichkeit zu bevorzugen ist, statt eine Aneinanderreihung von Zitaten, wie dies beispielsweise im Kapitel zur Aus-

führung des Accompaniments im Rezitativ (S. 173ff.) der Fall ist. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass sich Rampe bei den präsentierten Notenbeispielen auf „Generalbassaussetzungen aus historischen Quellen“ beschränkt und „bewusst darauf verzichtet, dem Leser eigene Aussetzungen zu präsentieren“ (S. 8). Daher dürfte das Buch in erster Linie für Dirigenten, Ensembleleiter, Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler, weniger jedoch für Laien oder Studenten geeignet sein. Ein Blick in die Unterkapitel zum virtuosen Generalbassspiel und zum Rezitativ unterstreicht dies, unternimmt Rampe hier doch anhand von zahlreichen Originalbeispielen den Versuch einer Rekonstruktion der hohen Schule des Generalbassspiels und gibt eindeutige Hinweise zur Länge der Bass-töne bzw. Akkorde im Rezitativ. Die Platzierung des Buches in einer Reihe mit dem Titel „Grundlagen der Musik“ erscheint vor diesem Hintergrund etwas ungewöhnlich. Dem Verlag sei mit auf den Weg gegeben, dass nicht nur dieses inhaltlich wirklich hervorragende Buch, sondern auch die anderen, bereits erschienenen Bücher der Reihe ein ansprechenderes optisches Erscheinungsbild verdient hätten. Den daraus resultierenden höheren Preis würde man angesichts des überzeugenden Inhalts gerne zahlen.

(Februar 2016)

Jochen Brieger

*NINA EICHHOLZ: Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XII, 458 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 85.)*

Mit der vorliegenden Studie wurde eine im Jahr 2013 an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst angenommenen Dissertation publiziert.

Sie widmet sich einem Jahrgang von Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns, der 1736/37 auf Texte Gottfried Behrndts entstand und vermutlich für den Grafen Jost Christian zu Stolberg-Roßla komponiert wurde. Um ihren Gegenstand „als zyklisches Gesamtwerk in seinen vielfältigen Aspekten und Bezügen zu erfassen“, zieht die Verfasserin „u. a. die methodischen Mittel der detaillierten Beispielanalyse sowie der statistischen Erhebung“ heran (S. 4). Darüber hinaus soll durch den Vergleich mit anderer Kirchenmusik Telemanns „der Radius von der Betrachtung des einzelnen Jahrgangs auf Telemanns gesamtes Jahrgangsschaffen geweitet“ (ebd.) werden.

Die Quellenlage zur Musik ist überschaubar: Hauptüberlieferungsort ist Frankfurt a. M., in der Staatsbibliothek zu Berlin sind Materialien aus Hamburg erhalten, Partiturabschriften gibt es in Brandenburg, Leipzig und Brüssel. Von Telemanns Hand ist außer einer Canto-Stimme kein weiteres Material erhalten. Bemerkungen zu Aufführungspraxis und Rezeption werden an die Überlieferung in Frankfurt, Berlin und Brandenburg gekoppelt. Das Kapitel mündet in die Präzisierung der bereits 1998 im Zuge der Identifizierung des Jahrgangs vorgeschlagenen Datierung.

Das folgende Kapitel stellt den Dichter vor, im Hauptberuf Jurist und Mitglied der Leipziger deutschen Gesellschaft, woran sich ein Vergleich der voneinander abweichenden Drucke der Texte von 1731 und 1737 anschließt. Unterschiede der Textfassungen beziffern sich pro Text auf „etwa zwischen drei und zwölf bearbeitende Eingriffe“ (S. 68). So entfielen z. B. die Überschrift „Oratorie“ wie auch die Mottos für die einzelnen Texte, Choralstrophen wurden eingefügt, Formulierungen geglättet oder Wörter ersetzt. Die Besonderheiten der Dichtungen werden anhand der früheren Veröffentlichung abgehandelt, auch wenn dieser Textdruck mit den Kompositionen nicht in Zusammenhang steht. Wer die Verän-

derungen vorgenommen haben könnte, ist nicht bekannt, die Verfasserin benennt den Braunschweiger Hofrat Christian Friedrich Weichmann, dessen Kontakte nach Roßla allerdings im Dunkeln liegen, wie auch über die Wege, auf denen es zu einem Auftrag aus Roßla kam, nur spekuliert werden kann. Theologisch-inhaltlich werden die Texte „zwischen Pietismus und Orthodoxie“ verortet (S. 64ff.), was vor allem in Hinblick auf Telemann zu kurz greift, der sich selbst als rechtgläubigen Lutheraner sah.

Das ausgedehnteste Kapitel ist der Musik gewidmet. Hier werden statistische Daten und Werte mitgeteilt, der Aufbau der Kompositionen beschrieben und Einzelanalysen durchgeführt. Ermittelt wurden Angaben zur Besetzung und den verwendeten Tonarten sowie die Anzahl der Arien, Rezitative, Dicta und Choräle. Für die formalen Anlagen der Kirchenmusiken sind unterschiedliche „Verschränkungsverfahren“ (S. 145) wie „Choral-Rezitativ-Verschränkungskomplexe“ (S. 301) oder „Arienverschränkungen“ (S. 146f.) zu beobachten; auch gibt es die Sonderform der „gesprächsweisen Kantate“ (S. 55), womit am Dialog orientierte Formen gemeint sind. Bei den Arien werden Strophenarien, zweiteilige Arien, Da-capo-Arien und Arien, die an Tanztypen denken lassen, wie auch durch Ausdrucksqualitäten gekennzeichnete „theatralische Arientypen“, die „erregte Affekte ausdrücken“, „Charakterarien, in denen menschliche Schwächen thematisiert werden“, Arien, die „eine Nähe zum komischen Opernfach zeigen“ und „zärtliche“ Arien kategorisiert (S. 194ff.). Die Dicta hat Telemann solistisch oder mehrstimmig vertont, bei den ersteren gibt es mehrere Formmodelle, als Satzstruktur werden hauptsächlich „konzertierende Satztechniken“ (S. 245) ausgemacht. Die mehrstimmig komponierten Dicta fasst die Autorin unter der Überschrift „Chorisch vertonte Dicta“ (S. 264), Fugen und polyphone Sätze werden ebenso anachronistisch als „Chorfugen“ (S. 281) bezeichnet. Rezi-

tative und Ariosi werden zusammen behandelt, die Choräle sind vor allem in ihren Verschränkungen mit Rezitativen von Interesse. Graphische Darstellungen und Übersichten unterstreichen die Aussagen über die Details. Jedem Abschnitt ist ein „Kommentar“ nachgestellt, in dem der Befund bewertet und beurteilt wird.

Für die Vergleiche mit anderen Jahrgängen stützt sich die Autorin auf vorliegende Arbeiten, darunter auch eine (von ihr unkommentiert) auf 1941 datierte Materialsammlung von Werner Menke, Editionen und erreichbare Erschließungen; „handschriftliche Originalpartituren“ wurden aus „zeitökonomischen Gründen“ (S. 87) nur selten eingesehen – das diesbezügliche Verzeichnis nennt ein Manuskript. Hier zeigt sich eine methodische Schwäche, denn die (statistische) Datenlage zu diesen Jahrgängen steht in einem Missverhältnis zu der Fülle an Einzelheiten, die die Verfasserin für das in Rede stehende Werk selbst zusammengetragen hat. So kommt es zu Unschärfen und Ungenauigkeiten, etwa wenn vermutet wird, dass Telemann in den Oratorien des „Zell-Jahrgangs“ (1730/31) keine Hörner verwendet, was wenigstens in zwei bereits bekannten (und erklangenen) Kompositionen der Fall ist.

Vor der Zusammenfassung gibt es ein kurzes Kapitel zu Johann Adolph Scheibes Komposition zum 19. Sonntag nach Trinitatis (S. 321ff.). Denn Telemann übertrug Scheibe vor seiner Abreise nach Paris im Herbst 1737 u. a. „die Vollendung eines noch nicht ganz ausgearbeiteten Kirchenjahrganges“ (vgl. Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, S. 190). Demnach stammen die Kirchenmusiken vom 19. Sonntag nach Trinitatis bis zum Ende des Kirchenjahres von Scheibe, womit der Komponist der ohne Autorangabe erhaltenen Stücke benannt ist. Aber die Verfasserin zweifelt Scheibes Mitteilung an und schreibt ihm nur die Kom-

position zum 19. Sonntag nach Trinitatis zu. Unter dieser Prämisse entgeht ihr, dass die an den Stücken zum 21. und 24. Sonntag nach Trinitatis gemachten Beobachtungen durchaus den Ergebnissen ähneln, die die Analyse des Kirchenstücks zum 19. Sonntag nach Trinitatis gebracht hat.

Der Ertrag der Arbeit liegt vor allem in dem mit großem Fleiß zusammengestellten Detailreichtum, weniger in den Schlussfolgerungen oder den Erörterungen ästhetischer Art (die Ergebnisse der zeitgleichen Forschungen von Julian Heigel zu Johann Jakob Rambachs Kantatentexten und ihren Vertonungen konnten noch nicht berücksichtigt werden). Doch wird auf einen besonderen und komplexen Jahrgang Telemanns aufmerksam gemacht.

Bedauerlich ist, dass eine zentrale Erkenntnis der neueren Telemannforschung, dass der Begriff „Kantate“ für das kirchenmusikalische Werk Telemanns nicht ausreicht, keine Rolle spielt. Eine lektorierende Durchsicht und Straffung hätte dem Ganzen gut getan, das wegen der Vielzahl von Verweisen und Wiederholungen, die es im Haupttext, in den Fußnoten und den Übersichten gibt, nicht sehr benutzerfreundlich angelegt ist.

(April 2016)

Ute Poetzsch

*ANNE HOLZMÜLLER: Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2015. 467 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 212.)*

Arnold Schönberg hat in seinem oft zitierten Essay „Das Verhältnis zum Text“ aus dem Jahr 1912 über sich selbst ausgesagt, dass er „viele seiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne sich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorlage zu kümmern“, komponiert habe und „erst nach Tagen darauf gekommen sei, nachzusehen,

was denn eigentlich der poetische Inhalt seines Liedes sei“. Damit favorisierte er ein Wort-Tonverhältnis, das nicht semantisch begründet, sondern primär auf klanglicher Ebene angesiedelt ist. Die George-Vertonung „Sprich nicht immer von dem Laub, Windesraub“ aus dem *Buch der hängenden Gärten* ist für einen solch innovativen Kompositionsansatz ein beeindruckendes Beispiel.

Tatsächlich ist der Gedanke, Lyrik als Klangkunst und damit nicht nur semantisch als Gedankenverdichtung zu begreifen, keineswegs ein Produkt des 20. Jahrhunderts, sondern bis ins ausgehende 18. Jahrhundert zurückzuerfolgen, jedenfalls dann, wenn man den Ausführungen Anne Holzmüllers folgt. Holzmüller macht anhand zweier ausgewählter Gedichte Goethes, „Wandlers Nachtlied I“ („Der Du von dem Himmel bist“) und „Wandlers Nachtlied II“ („Über allen Gipfeln ist Ruh“) sowie deren Vertonungen durch Reichardt, Zelter, Loewe, Schubert, Schumann und Wolf klar, dass gerade dann, wenn von einer semantisch orientierten Analyse Abstand genommen wird und stattdessen eine Konzentration auf klangliche sowie strukturelle Affinitäten von Text und Musik erfolgt, auch Goethes vieldiskutierter Lyrik und ihren Vertonungen noch einmal neue Perspektiven abgewonnen werden können. So erbringt sie beispielsweise die Nachweise, dass bereits Zelters Lied „Ruhe“ eine unabweisliche „Korrespondenz zwischen phonemischer und motivischer Gestaltung“ hinsichtlich der a-Phoneme des Goethe-Gedichtes erkennen lasse (S. 398), dass Schuberts „Wandlers Nachtlied“ op. 96/3 als „sukzessive Entwicklung von Bewegung und Entfaltung tonalen Raumes zu beschreiben“ sei, die sich „analog zu Goethes eigenen Bewegungsphasen“ verhalte (S. 405), und für Schumanns *Nachtlied* op. 96/1 „die phänomenale Dimension, die Klangerfahrung der Sprachkomposition“ zum wichtigsten Anhaltspunkt werde (S. 434).

Holzmüller geht es jedoch um mehr. Letztlich strebt sie eine Reform der Lyrik- und Liedanalyse „vor dem Hintergrund ihrer gemeinsamen Materialität, ihres Klangs“ an (S. 17). Ihr Ansatz ist dabei keineswegs ein ahistorischer, der sich über traditionelle Form-Inhaltsbezüge, ihre kompositorischen Umsetzungen oder gar über Autorenintentionen leichtfertig hinwegsetzt. Denn der Autorin ist ohne Frage bewusst, dass der Diskurs über die Bedeutsamkeit von Lyrik und ihrer Vertonung gerade nicht auf der klanglichen Ebene, sondern in einem entscheidenden Maß auf der semantischen und formalen angesiedelt war. So sind die zusammenfassenden Ausführungen zur Berliner Liederschule, abgesehen von der unberücksichtigt gebliebenen Studie Roman Hankelns zur Umsetzung antiker Metren in den Liedvertonungen Reichardts (*Kompositionsproblem Klassik*, Köln etc. 2011), auf dem neuesten Stand der Forschung. Eine umfassende philosophie- und sprachgeschichtliche Auseinandersetzung mit Lyrik als Klangkunst zeigt jedoch, dass darüber hinaus schon in der Goethezeit ein Gespür für die Klanglichkeit von Sprache präsent war, wenngleich dieser Sachverhalt rezeptionsgeschichtlich keine Bedeutung erlangte.

Bei der Beantwortung der Frage danach, welche Sachverhalte zu einer „Marginalisierung“ der klanglichen Komponenten klassischer Lyrik beitrugen, konzentriert sich die Autorin in zwei umfänglichen Kapiteln zunächst auf Hegel (S. 29ff.) und Nietzsche (S. 62ff.). Dabei gelingt ihr der Nachweis, dass Hegel die Bedeutung des „klanglichen Materials der Dichtung“ sehr wohl bewusst war, er sie aber zugunsten seiner Philosophie des Geistes und seiner Präferenzen für reine Gedankenlyrik als marginal einstufte und sogar „degradierte“ (S. 47). Da es Hegels Ästhetik war, die in Form vergleichsweise einfach zu lesender Vorlesungsmitschriften weite Verbreitung fand, ist dies keineswegs eine Überschätzung der Wirkungsmächtigkeit des Philosophen. Und da umgekehrt

dessen andere Schriften, in denen das Phänomen des Klangs teilweise noch differenzierter dargelegt wird (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*), kaum nachhaltig rezipiert wurden, ist es auch verständlich, warum Holzmüller auf diese nicht eingeht und selbst ein Standardwerk wie *Hegels Musikästhetik* von Adolf Nowak glaubt übergehen zu können.

Ohnehin denkt Anne Holzmüller lieber selbst, als Sekundärliteratur zu paraphrasieren. Um beim Beispiel Hegel zu bleiben: Hier fußen mehr als zwei Drittel der Verweise und Anmerkungen auf dem Primärtext. Dabei beeindruckt die scharfsinnige Argumentation und die Freude der Autorin an subtilen Nuancierungen sowie feinen Unterschieden immer wieder. Das gilt auch für die vorbildlichen, ausgesprochen tiefgreifenden musikalischen Analysen, die 150 des 467 Seiten umfassenden Buches ausmachen, wie für die Klang- und Sprachanalysen der beiden Goethe-Gedichte, die rund 100 Seiten einnehmen und mit profunder Kenntnis prunken. Wer Holzmüllers Ausführungen gelesen hat, der wird den Sachverhalt, dass Goethe in „Wandlers Nachtlied II“ gezielt den griechischen Choriambus, nicht aber unvollständige Daktylen verwendete, nicht mehr leugnen können. Ähnliches gilt für den Nachweis der phonemischen Symmetrie und der phonemischen Verklammerung der Versanfänge, die Teilung des Gedichtes, die den Proportionen der Fibonacci-Reihe entspricht, die Paenultima-Verzahnungen oder die Logik der Vokalabdunkelungen von i über ü zum u im ersten *Nachtlied*.

Zeitweise neigt die Autorin allerdings doch auch zu Überpointierungen, wenn sie beispielsweise, bezogen auf „Wandlers Nachtlied II“, schreibt: „Die stark exponierten Vokale ‚a‘ und ‚u‘ werden jeweils zu Strophenmitte und -ende hin zum Diphthong ‚au‘ synthetisiert, so dass man durchaus von einer dualistischen Anlage mit teleologischen Moment sprechen kann, wie man sie beispielsweise aus dem Themendualismus des

klassischen Sonatensatzes kennt“ (S. 442).

Dennoch gilt ohne Frage, dass die Dissertationsschrift Anne Holzmüllers aufgrund des ideengeschichtlichen Überbaus, der von Hegels Ästhetik über Nietzsches „sprachkritische Wende“ und seiner „Abkehr vom metaphysischen Paradigma“ (S. 65) zu einer umfassenden Erörterung des Klangphänomens in Sprach- und Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts führt (S. 119–180), und dank der vorbildlichen und mustergültigen Gedichtanalysen sowie der sich anschließenden Liedanalysen, die einen Blick auf das Wesentliche der Kompositionen eröffnen, eine interdisziplinäre Studie im besten Sinn genannt werden darf.

Der Text wurde mit einigen Ausnahmen (S. 304, verquaster Satz unterhalb des Zitates) sorgfältig redigiert, bei den Jahreszahlen sind gelegentlich Irrtümer stehengeblieben. So erschien Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* 1854, nicht 1845 (S. 42), und Reichardts erste Vertonung von *Wandrews Nachtlied I* 1790, nicht 1890 (S. 329).

(März 2016) Axel Schröter

*ADRIAN KUHL: „Allersorgfältigste Ueberlegung“. Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2015. IX, 580 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 17.)*

Ein vergessenes Genre ist das Singspiel in der Theaterpraxis, in der es – sieht man von Wolfgang Amadeus Mozarts Beiträgen dazu ab – keine Plattform mehr hat. In der Wissenschaft ist die Werkgruppe aber inzwischen keineswegs mehr vernachlässigt. Um nur eine Auswahl zu bieten: Den Anfang machte der Sammelband *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal / Universität Münster* [Beiträge zu Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 5], Heidelberg 1981), dessen neun interdisziplinäre Bei-

träge bereits wichtigen Themen gewidmet waren. Es folgten die gewichtigen Studien von Thomas Bauman: *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge etc. 1985), Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung* (2 Bde. [Studien zur deutschen Literatur Bde. 149f.], Tübingen 1998), Thomas Betzwieser: *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper* (Stuttgart 2002) und neuerdings Cristina Urchueguía: *Allerliebste Ungeheuer. Deutsches komisches Singspiel 1760–1790* ([Nexus, Bd. 99] Frankfurt a. M. 2015). Dass der bisherigen Forschung „der grundsätzliche Impetus [...] sich mit dem Singspiel näher und vor allem hinsichtlich seiner künstlerischen Faktur zu beschäftigen“ gefehlt habe (S. 2f.), ist ein ungerechter Vorwurf Adrian Kuhls, der wohl auf das Konto der Begeisterung für das eigene Thema geht. Kuhl legt mit diesem umfangreichen Band seine von Silke Leopold betreute Dissertation vor. Deren Entstehung wurde auch begleitet von dem Promotionskolleg „Das Konzert der Medien in der Vormoderne. Gruppenbildung und Performanz“. Kuhl hat sich für seine Studie nicht weniger vorgenommen, als den Wert der Werkgruppe – anhand von Beispielen – zu erweisen, einen Wert, der sich an der Kongruenz zwischen dem Erscheinungsbild der Singspiele und dem „ästhetische[n] Erwartungshorizont der Zeitgenossen“ zeige (vgl. S. 9).

Die Arbeit konzentriert sich auf die Zeit zwischen 1760 und 1782, schließt, wie schon der Titel besagt, das Wiener Singspiel aus und wählt für ihre Analyse zwölf Werke, die bereits von den Zeitgenossen als besonders gelungen beurteilt wurden. (Überschneidungen zu den fünf von Jörg Krämer ausgewählten Werken gibt es nicht.) Diese Werke werden freilich nicht einzeln dargestellt, sondern im Kursus der Themenkapitel behandelt. Gefragt wird nach der Figurenzeichnung, der Motivation von gemeinsamem

Gesang und der musikalischen Umsetzung von Handlung. Das Endresultat, Singspiele seien „kunstvoller als ihr Ruf“ (S. 476), kann nicht überraschen, war doch die Rehabilitation von vornherein das gesetzte Ziel. Es schließt sich ein mehr als 70seitiger Anhang an, in dem jedes einzelne der zwölf Werke in seinem Ablauf erfasst wird. Dieser wird für jeden Forscher, der sich in Zukunft mit dem Genre beschäftigt, nützlich sein.

Die Aufmachung ist sehr ansprechend und übersichtlich, der Haupttext sorgfältig redigiert. An etlichen Stellen hätte Straffung gutgetan, nicht zuletzt auch bei den sehr redundanten Literaturangaben. Ein lustiger Fehler aber gehört in jedes Buch, besonders wenn es einen solchen Umfang hat: Hier steht er auf S. 43 und lautet: „Ihr Mund, wie Rosenstroh“ (muss heißen: rosenroth).

Mit den genannten drei Themenkreisen erfasst Kuhl zweifellos wichtige Kategorien, wobei die erste die grundlegende ist. Das Verdienst der Arbeit liegt in der Demonstration musikalischer Strategien, die Figuren kennzeichnen, und einer Sphäre, etwa dem urbanen Raum, der höheren Gesellschaftsschicht, einer Nation zuordnen. Mit der Charakterisierung bzw. Typisierung hängt zusammen, ob gemeinsamer Gesang oder eine durchkomponierte Handlungssequenz plausibel erscheinen können. Dank äußerst zahlreicher Notenbeispiele, die die jeweils nur handschriftlich überlieferte Musik in entscheidenden Teilen bequem zugänglich machen, kann der Leser die Argumentation mitverfolgen. In genauen und aufschlussreichen Analysen arbeitet Kuhl die Abschattierungen zwischen „Volkston“ und mehr artifiziellen Verfahrensweisen, die musikalische Interaktion von Figuren, die Verwendung von Formelsprache und Tonmalerei oder die Anklänge an bekannte Stilmuster des Musiktheaters heraus und zeigt somit die Möglichkeit, Musik mit Hilfe eines Feldes von Assoziationen gleichsam zu semantisieren. So entsteht in Details ein sehr lebendiges Bild.

Jede Beschäftigung mit dem Singspiel erfordert den Spagat zwischen Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft und stellt insofern sehr hohe Ansprüche. Bei Kuhns metrischen und literarischen Analysen vermisst man immer wieder die zielführenden Fragen, findet hingegen weniger Wichtiges breit dargestellt. Man hätte ihm hier mehr Unterstützung, etwa durch das Promotionskolleg, gewünscht. Noch viel mehr gilt dies für den geistesgeschichtlichen Kontext, die notwendige Einordnung in theoretische Diskurse. Was sie betrifft, verweist Kuhl allenfalls auf Thomas Betzwieser oder Jörg Krämer. Dabei wäre es höchst wünschenswert gewesen – gerade auch für einen musikwissenschaftlichen Leserkreis –, die musikalischen Beobachtungen in den Zusammenhang von Theoriekomplexen wie Empfindsamkeit, Genieästhetik oder die im 18. Jahrhundert heißdiskutierte Dramenpoetik gesetzt zu finden. Kuhl wählt als Bezugspunkt die „zeitgenössische Erwartung“, die er aus Rezensionen und musikkritischen Schriften ableitet. Besonders Erstere sind freilich oft rasch hingeworfen, persönlich oder ethisch gefärbt, manchmal auch witzig-pointiert und von individuellen und populären Alternativvorschlägen durchzogen – kurz, sie sind ihrerseits stark interpretationsbedürftig und erst aus Kenntnis der verschiedenen Konzepte und kontroversen Positionen seit der Gottschedzeit zu verstehen. Gut herausgearbeitet ist der Grund, warum musikalische Sympathie- und Assoziationslenkung funktionieren konnte, allerdings im Fall der Nationalstereotypen (Kapitel 2.3).

Mit diesem Buch liegt ein solider musikwissenschaftlicher Beitrag zur Verfahrensweise von zwölf repräsentativen Singspielen vor, der in mancher Beziehung sogar als Nachschlagewerk dienen kann, der jedoch einem Leser mit interdisziplinären Ansprüchen an dieses komplexe Forschungsfeld weniger gerecht wird.

(Februar 2016)

Irmgard Scheitler

WOLFGANG GRANDJEAN: *Orgel und Oper. Georges Schmitt 1821–1900. Ein deutsch-französischer Musiker in Paris. Biographie und Werk mit einem Werkverzeichnis und einer Notenbeilage „Armide et Renaud“ (E. Moreau). Scène II & III. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 544 S., Abb., Nbsp., Notenbeilage: 31 S. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 43.)*

Georges Schmitt gehört zur Mehrheit der einst mitunter erfolgreichen, heute aber vergessenen Musiker, die im Schatten einiger weniger Zeitgenossen stehen, deren Name überdauert hat. Eine wiederkehrende Konstante solcher Musikerbiographien sind die Brüche, die in den Bilderbuchkarrieren der großen Namen fehlen. Im Fall von Georges Schmitt wird der Bruch zum konstituierenden Merkmal: durch die frühe Emigration von Trier nach Paris, in dem er trotz der späten Einbürgerung nie ganz heimisch wird.

Wolfgang Grandjean hat es unternommen, diese Biographie in einer Studie aufzuarbeiten, die für Jahrzehnte das Standardwerk bilden wird. Darin kommt nun der Pariser Georges Schmitt zur Sprache, nachdem dieser im 20. Jahrhundert lange nur als deutscher Komponist des *Moselliedes* gegolten hatte. Über weite Strecken handelt es sich, ganz gemäß dem Untertitel „Ein deutsch-französischer Musiker in Paris“, um eine zeitgemäße kulturwissenschaftliche Künstlermonographie, die systematisch die alltäglichen Bedingungen eines Musikers der Zeit erforscht und somit des Ehrenrettungsversuchs nicht mehr bedürfte: „Heute zählt Georges Schmitt zu den ‚vergessenen‘ Musikern des 19. Jahrhunderts – zu Unrecht!“ (S. 16)

Die biographischen Brüche Schmitts werden in einem hohen Maß von geschichtlichen Zäsuren bestimmt. So zog Schmitt nach Diensten bereits im Kindesalter als Domorganist in Trier und nach nur zwei Jahren Ausbildung bei Joseph Antony in Münster 1844 mit 23 Jahren nach Paris. Berlin als Studienort schien eine Option,

auf einer einjährigen USA-Reise vier Jahre später prüfte er eine Emigration in die USA. Doch Schmitt sollte sein ganzes Leben in Paris verbringen. Dort traf er vor der Revolution von 1848 als Deutscher auf günstige Bedingungen. Seine Kenntnisse des deutschen Orgelrepertoires und namentlich seine Ausbildung an deutschen Orgeln (mit fundiertem Training des Fußpedals) machten ihn zum gefragten Organisten. So erlangte er 1849 den schon damals hochrenommierten Posten des „organiste titulaire“ an der Kirche von Saint-Sulpice – früher und einsamer Höhepunkt seiner Musikerkarriere.

Doch im „Second empire“ unter Napoleon III. änderte sich die Stimmung. Schmitt musste seine Stelle an Saint-Sulpice 1863 u. a. aufgrund seiner deutschen Nationalität abgeben; Nachfolger wurde der Franzose Louis Lefébure-Wély, dessen „mondäner“ Stil – ein Schlagwort der Zeit – dem Publikumsgeschmack weit mehr entsprach als Schmitts deutsche Schule des gelehrten, polyphonen Spiels. Die Kündigung bedeutete eine lebenslange Schmach. Den Lebensunterhalt verdiente der Familienvater wie bisher als Klavierlehrer, aber auch als Kirchenmusiker an deutschsprachigen Kirchgemeinden in Paris.

Bereits während seiner Zeit an Saint-Sulpice hatte sich Schmitt um die Erneuerung der Kirchenmusik in Frankreich bemüht, 1857 war das Lehrwerk *L'Organiste praticien* erschienen. In der Folge betätigte er sich auch journalistisch und setzte sich für eine Verwendung des „chant grégorien“ im Geist des Cäcilianismus ein; eine späte Veröffentlichung von 1881 (*Office complet de la semaine sainte*) enthält Vorschläge zur Orgelbegleitung des Choral.

Ansonsten hatte sich Schmitt schon Mitte der 1860er Jahre von der Kirchenmusik ab- und einer zweiten Karriere als Opernkomponist zugewandt. Zwischen 1865 und 1874 kamen fünf Bühnenwerke zur Aufführung, oft verbunden mit finanziellem Risiko, nie jedoch gekrönt von Erfolg. Die Gründe

lagen wohl im außermusikalischen Bereich, denn melodischer Einfallsreichtum und stilistische Wandlungsfähigkeit gehörten zu Schmitts Stärken. Doch es fehlte an finanziellen Mitteln und an gesellschaftlichen Kontakten; letztlich galt er immer noch als Fremder. Just während des Krieges von 1870/71 erfolgte schließlich Schmitts Einbürgerung, die jedoch in keiner Weise den künstlerischen Erfolg zu mehren vermochte. Zunehmend isoliert, starb Schmitt 1900 im Alter von 89 Jahren.

In Frankreich war sein Name schnell vergessen. In Deutschland blieb er seit dem deutsch-französischen Krieg als deutscher Komponist in Erinnerung, vor allem als „Sänger des *Moselliedes*“ – komponiert 1846, im 20. Jahrhundert populär bis in die 1980er Jahre, allerdings mit einer für Laien vereinfachten Rhythmik, nachzuhören in einem Youtube-Video mit Heino. Dieses Bild wurde überhöht durch den 1980 erschienenen Roman *Der vergessene Lorbeer – Die Geschichte des Domorganisten Johann Georg Gerhard Schmitt aus Trier* von Maria Schröder-Schiffhauer, die bei Urenkeln Schmitts Quellenforschung betrieben hatte, um die Ergebnisse dann fiktiv anzureichern. Die Wiederentdeckung des Pariser Schmitt schließlich erfolgte erst in jüngster Zeit und hat nun durch die vorliegende Veröffentlichung ihren Höhepunkt erreicht.

Die Quellsituation ist prekär. Ein eigentlicher Nachlass existiert nicht. Grandjean konnte keine Nachfahren mehr ausfindig machen. Somit gelten auch die Manuskripte, die Schröder-Schiffhauer noch gekannt haben soll, als verschollen. In der Bibliothèque nationale lagern Notendrucke von Schmitts Werken, die Stadtbibliotheken von Trier besitzen Fotokopien ansonsten verschollener Quellen, so eines 700seitigen Lebensberichts, verfasst auf Französisch in den letzten Lebensjahren, der noch einer eingehenden Lektüre harret.

Die große Stärke des Buches besteht in der musikalischen Analyse. Höhepunkte

sind Grandjeans federleichte Verbalisierungen musikalischer Sachverhalte. So seien „in Schmitts modulierender Harmonik die Errungenschaften mancher Zeitgenossen nicht zu finden: wie der geschmeidige (wagnersche) Klangstrom, der Schmelz der Nonenakkorde und ihrer Derivate sowie die exquisiten, für die französische Musik typischen modalen Wendungen.“ Hingegen vermisst man „in Schmitts meist homophonem Satz die polyphone Auflockerung des Stimmgewebes oder die gleichberechtigte Interaktion von Vokalstimmen und Orchester“ (S. 373). „Eine besondere Qualität“, so Grandjean weiter, „besaß Schmitts Musik dagegen immer schon aufgrund ihrer melodischen Kraft. Während die harmonischen und koloristischen Errungenschaften des postwagnerschen Stils oft erkaufte wurden durch melodische ‚Einebnung‘ und die Auflösung fester Melodiestrukturen, strebte seine Musik [...] nach Plastizität der Melodik“ (S. 374).

Das Werkverzeichnis ist gleichermaßen überzeugend und erschütternd, sind doch nur etwa die Hälfte von Schmitts Werken erhalten – von den zehn Bühnenwerken gar nur ein einziges.

Es wäre zu wünschen, dass ein Verlag einer solchen Studie, in der Jahre harter Arbeit stecken, etwas mehr Sorgfalt angedeihen ließe, etwa hinsichtlich Lektorat und Satz. Denn es ist ein leidenschaftliches Werk, das einem Zeit und Künstler auf wunderbare Weise näherbringt.

(Mai 2016)

Heinrich Aerni

*Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Mitarbeit: Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2014. IX, 307 S., Abb., Nbsp., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 2.)*

Die Beiträge dieses Sammelbandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen eines Internationalen Kongresses für Musiktheorie in Wien im April 2008 gehalten wurden. Könnte die Publikation als zweiter Teil einer dreibändigen Auseinandersetzung mit Musikgeschichte von 1700 bis heute den Eindruck kompandienhafter Geschlossenheit hervorrufen, so betont der Herausgeber Dieter Torkewitz einleitend den Charakter eines aus „Untersuchungen von Einzelaspekten“ bestehenden „Korpus aus begrenzter Übersicht“ (S. IX). Neben Perspektiven der Musikgeschichte und -theorie sind solche der musikalischen Praxis repräsentiert, wodurch eine vielseitige Annäherung an die in weiten Bereichen wenig erforschte Musizierpraxis im langen 19. Jahrhundert gelingt.

Von der Reihenfolge der Beiträge, die weitgehend einer Gruppierung nach Gattungen (Klavier-, Violin- und Orchestermusik) entspricht, weicht die folgende Übersicht teilweise ab, um zusätzliche Korrelationen hervorzuheben. So findet Peter Gülkes eröffnende Auseinandersetzung mit unreflektierten „Selbstverständlichkeiten“ und distanzlosen Attitüden beim „Umgang mit klassischer und romantischer Musik“ eine Fortsetzung mit Jocelyne und Ingomar Rainers Kritik an vermeintlich auf ehrwürdige Musiziertraditionen zurückführbaren Interpretationsgepflogenheiten. Ein zweiter, sprachlich besonders pointierter Essay von Albrecht Riethmüller berührt mit der im 20. Jahrhundert erfolgten Verdrängung, Verurteilung und unangemessenen Darstellung von Musikkultur des 19. Jahrhunderts ein Themenfeld, das drei Aufsätze über in Ver-

gessenheit geratene, gleichwohl auf frühen Tonträgern dokumentierte Interpretationsstile aufgreift. Axel Schröter stützt die These, Frederic Lamonds Beethoven-Vortrag sei ein „realistisches Abbild des lisztischen Beethovenspiels“ (S. 166), durch etwas kursorisch ausgewertete Gegenüberstellungen von Lamonds Beethoven-Editionen mit denen Bülows und Liszts, eingehende Untersuchungen zu Tempi und Einspielungsdauern sowie aufschlussreiche Interpretationsvergleiche mit weiteren nominellen Repräsentanten der Beethoven-Liszt-Bülow-Tradition. Clive Brown legt überzeugend dar, dass die besonders durch Joseph Joachim verkörperte deutsche Schule des Violinspiels allein mit Einspielungen von Marie Soldat-Röger authentisch dokumentiert sei. Durch spezifische Art des tempo rubato, sparsames Vibrato, expressives Portamento und exquisit phrasierte Legato-Bogenführung wirke ihr Spiel auf heutige Hörer gänzlich unvertraut (S. 203). Mit dem gebundenen (im Unterschied zum freien) tempo rubato thematisiert Martin Kapeller eine nach dem Ersten Weltkrieg „in Verruf“ geratene Aufführungsmanier (S. 274), bei der Schichten des Tonsatzes durch asynchrone Realisierung voneinander abgehoben werden. Rubato-Kontroversen spielen auch eine Rolle bei Stefan Hanheides auf Aufführungskritiken basierender Beschäftigung mit dem Konzertdirigenten Gustav Mahler, der mit subjektiven, innere Programme sinfonischer Werke voraussetzenden und zugleich analytisch-detailbesessenen Interpretationen Widerstand erregte.

In zwei zentralen Aufsätzen der Publikation bildet Carl Czernys Klaviermethodik den Ausgangspunkt für Werkinterpretationen. Der Frage nach der Relevanz harmonischer Analyse für die Interpretation nachgehend, beleuchtet Dieter Torkewitz zwei gut vergleichbare Werkausschnitte von Mozart und Beethoven, wobei sich zeigt, dass ohne zusätzliche kontrapunktische Begründungen (wie „chromatischer Durchgang“) eine har-

monische Deutung sinnentstellende Resultate zeitigen würde. Sieht Torkewitz Czernys Vortragslehre in engem Konnex mit Beethovens, dessen Zeitgenossen und Vorgängern (S. 34), so leitet Thomas Kabisch aus dieser Methodik, als deren Grundprinzip er die „Formung des Einzeltons“ bestimmt (S. 85), für den Kopfsatz von Robert Schumanns Klaviersonate op. 11 das Postulat einer Wahrung des einheitlichen Klangkerns bei weitgehendem Verzicht auf Ausdrucks- und Temposchwankungen ab. Dass das Herstellen einer Verbindung zwischen Czerny und Schumann quer zu gängigen musikpolitischen Konstellationen steht, begründet Kabisch mit dem Hinweis auf die nach 1850 maßgebende dichotomische Konstruktion einer neudeutschen haptisch-virtuosen Czerny/Liszt- und einer konservativen poetisch-virtuosen Schumann-Tradition (S. 88). Ausgeblendet wird, dass im Sinne der Kontroversen der 1830er Jahre gerade umgekehrt Schumann einer progressiven, Czerny einer reaktionären brillanten Richtung zuzuordnen wäre – eine Perspektive, von der aus Kabischs Interpretations-Ansatz als einseitige Nivellierung humoristischen Kontrastreichtums in Schumanns früher Klaviermusik zu gelten hätte.

Ebenfalls für eine auf das Werkganze ausgerichtete, aber von der Beschäftigung mit dem Einzelton ausgehende Interpretation plädieren Matthias Thiemel, unter Bezugnahme vorwiegend auf phänomenologisch orientierte Ansätze, und Thomas Desi, der eine programmierte Chopin-Interpretation durch einen Computerflügel diskutiert. Wenn Thiemel ein Reflektieren über Strukturen als „streng“ rubriziert (S. 123) und Desi mit Kategorisierungen im Sinne der Formen- und Kontrapunktlehre eindeutige Zuordnungen assoziiert (S. 145), wird ein Bild von Analyse als einer Disziplin suggeriert, die weder offen wäre in dem Sinne, dass mehrere Deutungen satztechnischer Befunde plausibel sein könnten, noch geeig-

net zur adäquaten Auseinandersetzung mit unkonventionellen Werken.

Weitere Texte behandeln Auswirkungen von Aufführungsbedingungen auf das Komponieren, Reflektieren und Interpretieren von Musik. Haruka Tsutsui fragt nach ästhetisch motivierten Ursachen für das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachende Interesse besonders an Friktionsinstrumenten. Konsequenzen von Innovationen im Instrumentenbau für die Orchestrierung der zweiten Fassung von Schumanns d-Moll-Sinfonie untersucht Klaus Aringer anhand von instruktiven Beispielen im Bereich des Bläasersatzes. Die zumeist von konservativem Unbehagen geprägte, namentlich in Leipziger Instrumentationslehren der 1880er und 90er Jahre geführte Auseinandersetzung mit aufführungspraktischen Usancen, wie sie sich seit der Einweihung des Neuen Concerthauses 1884 beim Gewandhausorchester etablierten, stellt Gesine Schröder anschaulich dar. Das Verhältnis von Komponistenintentionen und Rahmenbedingungen ist als roter Faden eher vage zu erkennen bei Hans Winkings Beschäftigung mit Spezifika der Instrumentierung in Sinfonien von Haydn bis Mahler.

Den Abschluss bilden kritisch engagierte Thesen zur Alte-Musik-Bewegung von Reinhard Kapp, die den Wechsel aufführungspraktischer Moden nicht zuletzt im Hinblick auf die Widerspiegelung sich wandelnder kompositorischer Paradigmen ergründen. Die beigelegte CD bietet den sehr informativen Katalog zu einer den Kongress begleitenden Ausstellung von Dokumenten, überwiegend aus Beständen der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Mit Ausnahme der nicht konsequent vereinheitlichten Zitierweise zeugt das Erscheinungsbild des Bandes von einem sorgfältigen Lektorat.

März 2016

Florian Edler

*Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832). Hrsg. von Axel FISCHER und Matthias KORNEMANN. Hannover: Wehrhahn Verlag 2014. 423 S., Abb., Nbsp. (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Band 20.)*

Der Verweis auf die „hochproblematische“ Geschichte des Männergesangs im Hinblick auf seine spätere Rolle im deutschen Nationalismus und die Qualifizierung des Gegenstands als „heikles, gelegentlich fast tabuisiertes Forschungsfeld“ (S. [9]) erwecken fast den Anschein, als fühlten die Herausgeber des Bandes über die von Karl Friedrich Zelter gegründete Liedertafel einen Legitimationsdruck, gegen den sie anschreiben müssten. Dabei wird den Leserinnen und Lesern schon in der Einleitung prägnant nicht nur die historische Bedeutung dieser – in der Forschung bislang hinter Zelters Singakademie zurückstehenden Institution – vermittelt, sondern auch auf die Eigenarten verwiesen, die die Liedertafel von späteren Gründungen gleichnamiger Vereinigungen unterschied, etwa die Regel, dass nur aus dem Kreis der Mitglieder geschaffene Lieder gesungen wurden, oder die Tatsache, dass patriotische Gesänge eher am Rande des praktizierten Repertoires standen. Egal, als wie „problematisch“ man die Entwicklung der Männerchorgesichte im 19. Jahrhundert bewerten mag, an der Ergiebigkeit der ersten Liedertafel als Forschungsobjekt, an dem sich die Verflechtungen politischer, sozialer und ästhetischer Anliegen der bürgerlichen Elite in Berlin um 1800 aufzeigen lassen, kann kein Zweifel bestehen.

Diesen Verflechtungen widmen sich die Beiträge einer Berliner Tagung im März 2011 zur frühen Geschichte der Zelter'schen Liedertafel, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die Zwischenergebnisse eines von der DFG geförderten Forschungsprojekts interdisziplinär zu kontextualisieren und zu diskutieren. Der Quellenfundus, aus dem die unter

der Leitung von Jürgen Heidrich arbeitenden Projektmitarbeiter Axel Fischer und Matthias Kornemann schöpfen konnten, ist reichhaltig und auch wegen seiner Vollständigkeit ein ausgesprochener Glücksfall für die historische Rekonstruktion einer kulturgeschichtlich so prägemächtigen Institution: Von der Gründung der Liedertafel 1809 bis zu ihrer Auflösung 1945 haben sich Dokumente – Mitgliederlisten, Sitzungsprotokolle, Statuten oder Briefe – erhalten, wobei die Tagung besonders die konstituierende Phase sowie die sich daran anschließenden gut 20 Jahre bis zum Tode Zelters in den Blick nahm.

Jürgen Heidrich skizziert in seinem knapp ausgefallenen Überblicksbeitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1809 einige Strukturen des Opern- und Konzertlebens, der musikpublizistischen Landschaft und der gattungsästhetischen Positionierung der beiden Berliner Liederschulen, um eine Folie für die Einordnung des Zelter'schen Unternehmens auszubreiten. Dabei beobachtet er eine die Berliner Institutionen prägende „Zwischensituation“, die zwar viele Ansätze, aber wenig innovatives Potential zeige und gerade in diesem „Klima der Instabilität und Variabilität“ (S. 39) möglicherweise Impulse für die Gründung der Liedertafel setzen konnte. Während der Beitrag für Musikhistoriker kaum Neues bietet, findet er im Rahmen der interdisziplinären Tagung seine Funktion darin, für die Vertreter anderer Fachrichtungen Orientierungslinien zu ziehen. Das Ziel einer deutlichen Akzentverschiebung in der historischen Einschätzung der Liedertafelintentionen verfolgen die Bandherausgeber mit ihrem Beitrag zu „Kunst und Bildung in der Zelterschen Liedertafel“. Entgegen der seit der älteren Männerchorforschung tradierten Interpretationslinie, es sei wesentlich um den musikalischen Ausdruck patriotischer Gesinnung in Kombination mit frohsinniger Trinkgeselligkeit gegangen, betonen Fischer und Kornemann die geradezu ins Sakrale reichende Über-

höhung eines Kunst- und Bildungsbegriffs, der in den vielfältig aufgefächerten Ritualen der Liedertafel deren Identität prägte. Materialisiert fanden sich deren Ideale in einem „Flemming“ genannten Pokal, der durch seine Funktion – als geweihter Kelch zum Rundtrunk und Glocke mit Stimmton – das allegorische Dekor und den Bezug auf den namengebenden Arzt Ideologeme und Praxis der Tafel verband. Friedhelm Brusniak nimmt in einem quellenreichen Beitrag mit ideologiekritischem Blick historiographische Einordnungen der Frühgeschichte des deutschen Männergesangs unter die Lupe. Dass besonders Forscher in den 1930er Jahren dessen bedeutsame Rolle für die Nationalbewegung hervorhoben, wobei sie teilweise wichtige jüdische und freimaurerische Komponisten oder Chorleiter unterschlugen, ist nicht überraschend, eher schon, wie stark auch damals bereits ästhetische Einwände gegen den engen „Liedertafelsatz“ artikuliert wurden. Martin Staehelin vergleicht die Ansätze Zelters mit denen Hans Georg Nägelis, aus dessen Zürcher Singinstitut die ersten schweizerischen Ausprägungen des Männergesangs erwachsen: weniger elitär in den Zugängen, weniger stark ritualisiert in der Gesellschafts- und Sing-Praxis und politisch weniger konservativ, aber stärker von philanthropischen Intentionen und pädagogischem Impetus getragen.

Die Reihe der interdisziplinären Beiträge beginnt mit der literaturhistorischen Perspektive. Conrad Wiedemann beleuchtet die Frühphase der Liedertafel durch eine gründliche Analyse einschlägiger Passagen im berühmten Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe, wobei des Letzteren ambivalente Haltung zum großstädtischen Kontext Berlin und Zelters sensibles Reagieren darauf im Zentrum stehen – ein Beitrag, der kultur- und geschlechtersoziologische, biographische und ästhetische Befunde auf faszinierende und sprachlich so präzise wie anschauliche Weise verknüpft. Uta Motschmann stellt die Liedertafel in den Kontext

des lebendigen Vereinslebens im Berlin um 1800, das sich in seinen vielfältigen Ausprägungen zwischen Wohltätigkeitsverein und Fachgesellschaft um das von allen geteilte Ziel der Förderung eines bürgerlichen Bildungsprogramms im Verbund mit der geselligen Pflege von Netzwerken fokussiert. Das ergänzend, rekonstruiert die Historikerin Ute Planert die politische Gemengelage, die sich aus der Konfrontation von preußischem Nationalstolz und auf Napoleon gerichteter Zukunftshoffnung ergab, und diskutiert Zelters Positionierung zwischen preußischem Patriotismus und deutschem Nationalismus. Auch sie bestätigt den Befund, dass nationales bzw. nationalistisches Repertoire in der Liedertafelpraxis eher randständig war, was einerseits in den von der Besatzungssituation erforderten Notwendigkeiten politischer Zurückhaltung gründete, andererseits darin, dass Zelter wie Goethe aufklärerischen Haltungen verpflichtet waren, die die Idee eines zum „Menschen“ emanzipierten liberalen Bürgers verfochten. Aus Sicht einer Theaterwissenschaftlerin beleuchtet Kristiane Hasselmann „Form und Funktion gemeinschaftsbildender Rituale im Rahmen der Zelterschen Liedertafel“, wobei sie die praktizierte Versinnlichung des Idealen vor dem Horizont von Schillers und Goethes Zusammendenken von Ästhetik und Sittlichkeit beschreibt.

Den durchweg fundierten und anregenden Beiträgen folgt zunächst die Einzeldarstellung von fünf Liedern aus dem frühen Repertoire der Liedertafel mit Noten- und Textedition sowie Erläuterungen und anschließend eine umfangreiche Quellendokumentation, die Statuten, Protokolle, Korrespondenzen und Selbstdarstellungen aus dem Archivbestand wiedergibt. Ein Anhang enthält darüber hinaus Kurzbiographien der frühen Liedertafel-Mitglieder und eine Bibliographie. So bietet der sorgfältig redigierte und gut disponierte Band einen doppelten Gewinn, indem er neben den geleisteten wissenschaftlichen Erträgen auch viel-

fältiges Material für weitergehende Untersuchungen bereitstellt, die einerseits soziale, kommunikative und politische Strukturen sowie das dichterisch-musikalische Profil der Berliner Liedertafel selbst vertiefend behandeln, andererseits in regionalen Vergleichen die Differenzierung unseres Bildes vom institutionalisierten Männergesang vortreiben könnten.

(März 2016)

Katharina Hottmann

*HANNAH LÜTKENHÖNER: Eduard Lassens Musik zu Goethes „Faust“ op. 57. Studien zur Konzeption, zu den Bühnenfassungen und zur Rezeption. Sinzig: Studio-punkt-Verlag 2015. 232 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 10.)*

Eduard Lassen amtierte in Weimar als Hofkapellmeister fast 40 Jahre lang und vermochte es so, das Weimarer Hoftheater entscheidend zu prägen. Insbesondere seine Wagner-Aufführungen fanden große Beachtung. 1874 führte er *Tristan und Isolde* erstmals nach der Münchner Uraufführung auf, bereits 1870 brachte er im Sinne einer Festspielidee den *Fliegenden Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* und *Die Meistersinger von Nürnberg* auf die Weimarer Bühne. Zu Gast waren u. a. Franz Innozenz Nachbaur und Mathilde Mallinger, die die in Weimar gebotenen Partien des Stolzing bzw. der Eva auch in München bei der Uraufführung gesungen hatten. Als Komponist ist Eduard Lassen hingegen wenig spektakulär in Erscheinung getreten. Seine Romantische Oper *Landgraf Ludwigs Brautfahrt* wurde in Weimar, nachdem sie in Brüssel abgelehnt worden war, lediglich dreimal aufgeführt, die Oper *Frauenlob* bereits nach zwei Aufführungen abgesetzt, und auch dem Einakter *Der Gefangene* erging es nicht besser. Eine Ausnahme im kompositorischen Schaffen Lassens bildet lediglich seine Musik zu Goethes *Faust*, die, aus Anlass der „Säkularfeier der Ankunft Goethes in Weimar“ 1876 komponiert, sich

in Weimar so großer Beliebtheit erfreute, dass sie über ein halbes Jahrhundert im Repertoire blieb und Goethes *Faust* zu einem Mysterienspiel werden ließ, das, wären da nicht auch Aufführungen über die Grenzen Weimars hinaus gewesen, einen ähnlichen Stellenwert in der Klassikerstadt gehabt hätte wie Wagners *Parsifal* in Bayreuth.

Hannah Lütkenhöner widmet sich in ihrer Arbeit intensiv und mit großem Engagement der Schauspielmusik zu den beiden Teilen des *Faust* und ihren bühnenpraktischen Realisierungen. Bei der im Studio-Verlag erschienenen Publikation handelt es sich jedoch um keine Dissertationsschrift, sondern „lediglich“ um eine erweiterte Masterarbeit, die auf anschauliche Art und Weise zeigt, was für die Musik- und Theaterwissenschaft zwar inzwischen zu einem Gemeinplatz geworden ist, aber doch recht selten im Einzelnen konkret illustriert wurde: dass gerade im Bereich der Schauspielmusik der Werkbegriff nicht auf den Text bzw. Notentext beschränkt bleiben kann, sondern dass neben der Autoren- und Komponistenintentionalität den bühnenpraktischen Realisierungen und damit der Aufführungs- und Interpretationsintentionalität ein kaum minder bedeutender Stellenwert zukommt.

Von Lassens umfangreicher Schauspielmusik zu Goethes *Faust* wurden gleich mehrere Bühnenadaptionen erstellt, die sich von Aufführungsort zu Aufführungsort unterschieden und damit ein jeweils neues Werkzeug implizierten. Hannah Lütkenhöner rekonstruiert in ihrer Arbeit ambitioniert gleich mehrere dieser Bühnenfassungen, vorwiegend auf der Basis des im Thüringischen Landesmusikarchiv verwahrten Konvoluts historischer Aufführungsmaterialien. Das ist eine philologische Herausforderung, da sie nicht nur in Weimar verwendet, sondern auch an andere Theater (u. a. Hannover, Breslau, Leipzig, Oldenburg, Düsseldorf) verliehen worden sind, wie entsprechende Eintragungen in den Stimmenmaterialien beweisen. Die Autorin zeigt gleichwohl Sensibi-

lität im Umgang mit Handschriften, argumentiert zielgerichtet und ordnet die einzelnen Partiturschichten und Eintragungen den jeweiligen Aufführungen relativ plausibel zu, allerdings ohne die einzelnen Schreiber exakt identifiziert zu haben oder entsprechende Schriftproben, um der Nachvollziehbarkeit willen, zu reproduzieren.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Analyse der Schauspielmusik an sich, namentlich auf der von Lassen verwendeten Leitmotivtechnik. Da Lassen ein begeisterter Wagnerianer war, ist dieser Ansatz sinnvoll, und auch die Affinitäten, die Lütkenhöner zu Wagners *Tristan* entdeckt, haben vor dem Hintergrund der Biographie Lassens, auf die die Autorin allerdings kaum eingeht, Plausibilität. Lütkenhöner versucht vor allem, nicht nur die Metamorphosen der Leitmotive beschreibend auf den Begriff zu bringen, sondern auch eine Erklärung derselben im Rekurs auf das Drama zu geben. Man vermisst hier allerdings mitunter tiefer gehende Deutungen, insbesondere mit Blick auf die Dramaturgie der Szenen, wie überhaupt die Ausführungen über Goethes *Faust*, den Lassen in der Bearbeitung Otto Devrients musikalisierte, spärlich sind. Von einer interdisziplinären Studie würde man gerade dies erwarten. Immerhin zieht Lütkenhöner aber die lange Tradition der Tonartencharakteristik, die sie in Bezug zu den mittels der Leitmotive charakterisierten dramatis personae setzt, als Erklärung heran.

Die Argumentation der Autorin ist fasslich, pointiert, mitunter allerdings auch etwas monokausal. So führt Lütkenhöner den Sachverhalt, dass die Musik Lassens in Vergessenheit geraten ist, ausschließlich darauf zurück, dass Lassen ein jüdischer Komponist war und seine Kompositionen im Dritten Reich verboten wurden. Bereits ein flüchtiger Blick auf die Weimarer Theaterzettel zeigt jedoch, dass man bereits im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf Musik von Carl Eberwein, Felix Weingartner und anderen Komponisten zurückgriff,

den *Urfaust* meist mit der Musik Eberweins und *Faust I* nahezu kontinuierlich mit der Musik Karl Pembaur's spielte. Lediglich *Faust II* wurde noch bis 1933 mit der Musik Lassens realisiert, allerdings auch nicht mehr in der Textfassung Otto Devrients, sondern ab 1925 in der des Regisseurs Franz Ulbrich. Darüber hinaus erzielte Gounods *Faust* im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Weimar eine beeindruckende Aufführungsfrequenz. Auseinandersetzungen mit Sachverhalten wie diesen und mit der allgemeinen *Faust*-Rezeption selbst hätten die Frage danach, warum die Musik Lassens in Vergessenheit geriet, zweifellos einer tiefer gehenden Beantwortung zuführen können. Es ist allerdings dennoch richtig, dass Lassens Musik zu *Faust II* nach 1933 in Weimar durch die Tonglossen Carl Ferrands ersetzt worden ist.

Beeindruckend erscheint die Zusammenstellung der Rezensionen über Lassens Schauspielmusiken zu Goethes *Faust* im Anhang, die die überregionale Strahlkraft dieser Musik unterstreicht und auch für die Geschichte der *Faust*-Rezeption von Interesse ist. Redaktionell und optisch ist das Buch ein Schmuckstück, von einigen falschen Trennungszeichen (S. 48f.), nicht hochgestellten Fußnotennummern im Haupttext (S. 30) oder stehengebliebenen flapsigen Gattungsbezeichnungen („Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*“) abgesehen.

(März 2016)

Axel Schröter

*Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015. 311 S., Abb., Nbsp. (Germanisch-Romanische Monatschrift. Beiheft 67.)*

Franz Liszt gilt als Kosmopolit par excellence; dabei hat er sich immer wieder

als ungarischer Patriot artikuliert und auch mit anderen nationalen Bewegungen sympathisiert. Dass diese beiden zunächst widersprüchlich anmutenden Aspekte durch eine „vielschichtige Dialektik“ verbunden sind, ist die Kernthese des von Dorothea Redepenning herausgegebenen Sammelbands, der auf eine Heidelberger Tagung im Jubiläumsjahr 2011 zurückgeht. Die 15 Beiträge sind zu drei Blöcken gruppiert, die einen Bogen von kulturpolitischen Entwürfen über werk-ästhetische Fallbeispiele bis zu Rezeptions- und Transferprozessen schlagen.

Im ersten Teil wird das für Liszt biographisch wie schöpferisch zentrale Verhältnis von Kultur und Politik aus sehr unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Detlef Altenburg (Weimar) diskutiert Liszts Programm des „Neuen Weimar“ und seine vielfältigen Aktivitäten in den 1850er Jahren vor dem Hintergrund der Weimarer Fest- und Memorialkultur. Als „Schlüssel zu den geschichtsphilosophischen Prämissen“ des Komponisten gilt ihm die Schrift *De la Fondation-Goethe à Weimar*, die er in Kontinuität zu dem Bildungs- und Weltliteraturkonzept Goethes sieht. Dagegen betont der Historiker Klaus Ries (Jena) den Unterschied zwischen dem universal geprägten „romantischen Nationalismus“ um 1800 und der bereits nationalistischen „deutschen Universalität“ des Projekts der Goethe-Stiftung. Bei seiner These, Liszt habe in seiner Schrift den Nationalismus der Stiftungsinitiatoren noch zugespitzt (durch Umformulierung des Ziels von „Versittlichung des Volkes“ zu „Fortschritt der Nation“), wäre jedoch zu bedenken, dass der Akzent für Liszt auf dem Fortschritt lag (politisch wie künstlerisch) und dass er seine Schrift (ebenso wie die Vision von „la nouvelle Weymar“) original auf Französisch formulierte. Es wäre sehr aufschlussreich, Liszts Verhältnis zu Nation und Patriotismus im französischen Kontext dieser Begriffe zu untersuchen, welcher für ihn angesichts seiner Pariser Sozialisation relevanter gewesen sein dürfte als der deutsche Diskurs.

Wie stark auch Liszts Weimarer Umfeld französisch geprägt und europäisch vernetzt war, dokumentiert Nicolas Dufetel (Angers/Paris) anhand der Tagebücher und Briefe des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, die dieser Enkel Zar Pauls I. überwiegend in französischer Sprache verfasste. Dufetel zeigt den Einfluss Liszts auf den jungen Fürsten, aber auch dessen Engagement für den Künstler, etwa durch Aufträge (wie die Ouvertüre zu *Tasso*) oder durch Unterstützung von Liszts Eheprojekt, und er erörtert den gemeinsamen Versuch der beiden, Weimar als kulturellen Gegenpol zur neuen Reichshauptstadt Berlin zu positionieren.

Dorothea Redepenning betont ebenfalls die nachhaltige Bedeutung des französischen Einflusses auf Liszt. Sie lenkt den Blick auf die für den Komponisten einschneidende Erfahrung des Deutsch-Französischen Kriegs und des daraus resultierenden Paradigmenwechsels zu einem ausschließenden, intoleranten Nationalismus in beiden Ländern (ebenso wie in Ungarn), der das von Liszt verfolgte Ideal eines „Miteinander“ der Nationen zerbrechen ließ. Als eine Reaktion auf diese Erfahrung deutet Redepenning die oft resignative, auf Apotheosen verzichtende Haltung in Liszts Spätwerk sowie die gesteigerte Internationalisierung des Repertoires der darin bearbeiteten oder zitierten Stücke.

Den wachsenden Zwiespalt zwischen Liszt und dem Mainstream des deutschen Musikdiskurses akzentuiert auch Jonathan D. Bellman (Northern Colorado) anhand der widersprüchlichen Rezeption des „style hongrois“, der zwar auch von anderen Komponisten wie Brahms verwendet, jedoch zunehmend abschätziger beurteilt wurde (Bellman skizziert dies vor allem an Wagner-Zitaten; um die von ihm betonte Kontinuität dieser Haltung im Musikschrittmum des 19. und 20. Jahrhunderts zu belegen, hätte man auch auf Franz Brendels Universalstilthese verweisen können).

Das vielstimmige Bild der programmati-

schen Aufsätze des Bandes wird durch die werkanalytischen Beiträge weiter ausdifferenziert. Gunnar Hindrichs (Basel) legt am Beispiel der *Ungarischen Rhapsodien* dar, wie Liszt mithilfe national konnotierter Stilelemente und einer „rhapsodischen Virtuosität“, die in Gegensatz zum deutschen Werkkonzept stehe, „indirekte Musik“ (also Musik über Musik) schreibe und so einen „reflexiven Abstand zur Nation“ gewinne. Den hohen Stellenwert intertextueller Referenzen für Liszt unterstreicht auch Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig) in seinem Beitrag zur Intermedialität in den *Années de pèlerinage* und ihren Vorbildern bei Walter Scott und Victor Hugo. Rossana Dalmonte (Bologna) widmet sich universalen und volkstümlichen Zügen in Liszts Kirchenmusik (anhand des *Pater noster II*), während Agnes Watzatka (Budapest) den nationalen Kontext der *Ungarischen Krönungsmesse* beleuchtet.

Der dritte Teil des Bandes hat neben der rezeptionsgeschichtlichen auch eine komparatistische Komponente, indem er ähnliche Fälle der Interaktion von Nationalem und Weltbürgertum einander gegenüberstellt. Bei Bedřich Smetana kommt nach Kenneth DeLong (Calgary) beides zusammen, da er nicht nur stark von Liszt beeinflusst wurde, sondern sich auch wie dieser bewusst zum Engagement für eine Nation entschieden habe, deren Sprache er nicht beherrschte. Ebenso aufschlussreich ist der Vergleich mit dem von Elena Chodorkovskaja skizzierten Fall Anton Rubinstejns, dessen Verdienste um die Entwicklung der Musikkultur seines Landes mindestens ebenso groß sind wie bei Smetana und Liszt, dem jedoch aufgrund seiner jüdischen Abstammung die Zugehörigkeit zur russischen (Kultur-)Nation oft abgesprochen wurde. Weitere Facetten zum Thema Musik und Nation liefern Jens Heselager (Kopenhagen) mit einem Beitrag zur antideutschen Kantate *Slaget ved Fredericia* (1850) des dänischen Komponisten Henrik Rung und ihren Anleihen beim franzö-

sischen Exotismus sowie Valentina Sandu-Dediu (Bukarest) mit einem Überblick zu Liszts Reisen nach, Kompositionen über und Einflüsse auf Rumänien. Auf eine internationale Rezeptionsperspektive bis ins 20. Jahrhundert weitet sich der Blick in den beiden abschließenden Texten: Susanne Fontaine und Thomas Menrath (Berlin) erörtern die Vorbildrolle Liszts für Ferruccio Busoni und dessen Spieltechnik; Thomas Schipperges (Tübingen) präsentiert eine virtuose, bisweilen augenzwinkernde Studie zum Diskurs über „Lisztschüler“ vor dem Hintergrund des Konzepts des „lieu de mémoire“.

Der Band liefert zahlreiche neue Erkenntnisse, Anregungen und Perspektiven; zugleich macht er darauf aufmerksam, wie viel in der Liszt-Forschung immer noch zu tun bleibt.

(März 2016)

Stefan Keym

TOBIAS JANZ: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2014. 582 S., Abb., Nbsp.

Tobias Janz versteht es, brisante und auch unbequeme aktuelle musikwissenschaftliche Fragestellungen auf den Punkt genau zu artikulieren und auf hohem Niveau zu diskutieren, wobei er stets den Blick über den Horizont des eigenen Faches hinaus weitet. Dies belegt bereits der erste Text des vorliegenden Bandes, in dem er sich mit einer notwendigen Neuverortung der Musikwissenschaft zwischen Kunst- und Kulturwissenschaft auseinandersetzt – ein Navigieren zwischen der Scylla eines „normierten Kunstbegriffs“ und der Charybdis eines „bodenlosen Kulturrelativismus“. Sein überzeugendes Plädoyer für die Beibehaltung einer „Kunstmusikwissenschaft“ (S. 48), die allerdings die Modifikationen des Kunstbegriffs der vergangenen hundert Jahre zu reflektieren habe, gibt den Freiheitsanspruch, der im Rahmen der traditionellen Autonomieästhetik mit der Idee ästhetischer Erfahrung verbunden

ist, nicht preis und reklamiert damit letztlich auch ein kritisches Potential der Kunst. Freilich sollen nach Janz der Forschung, die von einem Kunstwert der Musik ausgeht, gleichberechtigt methodische Neuansätze in kulturwissenschaftlicher Perspektive zur Seite treten, was bestenfalls zu einer wechselseitigen Selbstbegrenzung und Korrektur führen kann.

Wie fruchtbar der Kunstdiskurs weiterhin sein kann, belegt die vorliegende Publikation selbst, in der sich Janz mit immensem intellektuellem Elan grundsätzlichen Fragestellungen einer Historiographie der musikalischen Moderne widmet. In seinen einführenden Bemerkungen geht er von dem Befund aus, dass sich die zahlreichen musikwissenschaftlichen Einzeluntersuchungen, die zum Thema vorliegen, aufgrund der Vielfalt der Phänomene und Forschungsansätze nur mit fragwürdigem Ergebnis zu einem konsistenten Modernebegriff bündeln lassen. Darüber hinaus bestehen, bereits was die Datierung der Moderne betrifft, markante Unterschiede zu Modernediskursen anderer Disziplinen, wie etwa der Soziologie und der Philosophie. Wegen dieser komplizierten Ausgangssituation strebt Janz nicht an, eine umfassende Geschichte der musikalischen Moderne vorzulegen; vielmehr möchte er eine Perspektive eröffnen, welche die „Spezifika der Moderne, wie sie vor allem die theoretische Soziologie herausgearbeitet hat, mit der Diversität der Erscheinungsformen von Musik in der Moderne [zusammenbringt]“ (S. 59). Dass dabei dem soziologischen Ansatz Niklas Luhmanns die Rolle eines zentralen theoretischen Bezugspunkts zukommt, dessen Grundannahmen Janz weitgehend übernimmt, wird deutlich, wenn er angibt, die „Mechanismen und den Systemcharakter dieser Konstellation für den Bereich der Musik in historischer Perspektive zu untersuchen“ (S. 67).

Der Band beruht auf einer Reihe bereits publizierter und im Hinblick auf die vorliegende Publikation modifizierter Texte,

die sich zu einer durchdachten Gesamtkonstruktion zusammenschließen. Im ersten Hauptteil werden im Rückgriff auf vorwiegend soziologische Positionen des 20. Jahrhunderts theoretische Zugänge eröffnet. Dabei greift Janz mit den Termini Rationalisierung, Subjektivität und Systemautonomie auf drei Grundbegriffe klassischer Modernisierungstheorien zurück, deren Relevanz für die musikalische Moderne er belegen möchte. In einem ersten Schritt wird Max Webers Rationalitätskonzept und insbesondere sein musiksoziologisches Fragment *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* aufgerufen, weil es musikgeschichtliche Entwicklungen im Rahmen eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses der Modernisierung beschreibt, wobei Janz mit Weber insbesondere die Grundlagen vormoderne Musikgeschichte in den Blick nimmt.

Janz' hochreflektierter Umgang mit seinen Thesen macht die Lektüre in jedem Fall anregend und ertragreich, gerade auch, wenn nicht alle darin enthaltenen theoretischen Positionen geteilt werden. So ist sich Janz z. B. im Weber-Kapitel durchaus bewusst, wie heikel die Reanimation traditioneller Modernisierungs-Narrative sein kann, mit all ihren unvermeidlichen Reduktionen und der Behauptung eines Geschehens, in dem Differenzierung an privilegierten Orten zunimmt, während andere Orte im undifferenzierten Zustand verharren. Alternative historiographische Modelle für die ältere Musikgeschichte, die möglicherweise präziser wären, sind vorstellbar. Neu und innovativ ist Janz' Ansatz, die Weber'schen rationalen Handlungstypen musikhistorisch zu „übersetzen“. Verschiebt man – ausgehend von Weber – den Fokus der Betrachtung tatsächlich auf die Beschreibung musikalischer Praxisformen, wird sogar – gegen Weber – eine „Moderne ohne Modernisierungstheorie“ denkbar und das Problem, Notenschrift als isoliertes Einzelmedium denken zu müssen, dessen Ausdifferenzierung bereits im 18. Jahrhundert zu einem Endpunkt gelangt,

verflüchtigt sich z. B. automatisch (vgl. dazu Erhard Schüttpelz, „Elemente einer Akteur-Medien-Theorie“, in: Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz [Hrsg.], *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 12f. und insbesondere das Kapitel: „Moderne mit und ohne Modernisierungstheorie“, S. 48ff.).

Für den eigentlichen musikhistorischen Eintritt in die Moderne figuriert in Janz' theoretischem Dreischritt eine Neulektüre von Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Ausdrücklich werden musikästhetische und philosophische Texte Hegels zunächst beiseitegelassen, um die soziologisch-gesellschaftstheoretische Linie der Argumentation aufrechtzuerhalten. Dabei kommt es Janz darauf an, dass Subjektivität mit Hegel nur dann als Gelingende zu fassen ist, wenn ihr die Vermittlung mit einer allgemeinen Sittlichkeit gelingt und damit eine gesellschaftliche Dimension in ihr aufscheint. Mit Niklas Luhmanns Systemphilosophie schließlich modifiziert Janz den traditionellen Begriff der ästhetischen Autonomie in Richtung eines autonomen Kommunikationssystems mit jener ganz spezifischen, nach außen gerichteten Form der Selbstreflexion, welche die „Unterscheidung zwischen imaginärer Realität der Kunst und wirklicher Realität der Welt als Differenz in die Kunstkommunikation [wieder einführt]“ (S. 205).

Im zweiten Hauptteil seiner Studie fragt Janz nach konkreten kompositorischen Verfahrensweisen der musikalischen Moderne und knüpft an das Luhmann'sche Modell der Selbstreflexion an, indem er Strategien der musikalischen Selbstreferenz, Metaisierung und Selbstreflexion in den Mittelpunkt stellt. Die Möglichkeit, „Schnittmengen zwischen kunstsoziologischen, musiktheoretischen und werkanalytischen Zugängen zum Problem der musikalischen Moderne zu bilden“ (S. 213), ist ihm dabei ein wichtiges methodisches Anliegen. Nach einem kenntnisreichen einführenden Kapitel zur Musik als Reflexionsmedium präsentiert

Janz drei Fallstudien zu Beethovens Klaviervariationen, Chopins *Barcarolle* und Wolfs *Spanischem Liederbuch* und *Ganymed*, und belegt mit virtuos geschriebenen Analysen, inwiefern „reflexive Kunstkommunikation der Musik das eigentlich moderne an der musikalischen Moderne“ (S. 400) ausmacht. Wünschenswert wäre unbedingt eine Untermauerung dieser These mit Analysen von Werken des 20. Jahrhunderts, in denen kompositorische Strategien der musikalischen Selbstreflexion eine immense Erweiterung erfahren haben.

Im Schlussteil des Bandes setzt sich Janz mit der Moderne inhärenten Widersprüchen, einer „Ambivalenz zwischen Modernem und Vor-Modernem“ (S. 401), die alle Bereiche moderner Gesellschaften prägt, auseinander und diskutiert diese wieder mittels dreier Fallstudien. Richard Wagner steht für die Integration des „archaisch Heroischen oder vormoderner Kunstreligion“ (S. 404) in moderne Kunstkontexte, die musikalische Rezeption von Rudyard Kiplings *Jungle Books* lenkt den Blick auf das Verhältnis der europäischen Moderne zu ihrem kulturellen Anderen und schließlich wird am Beispiel von Sonic Youth und John Cage die Beziehung zwischen Pop und Avantgarde thematisiert.

Aufgrund ihres Gedankenreichtums enthält die Studie von Tobias Janz unzählige Diskussionsangebote. Deren Aufgreifen und möglicherweise auch kontroverser Austrag vermag ihre Verdienste keinesfalls zu schmälern, im Gegenteil: Eine breite, nachhaltige Diskussion ist ihr unbedingt zu wünschen. Ihre Bedeutung als musikwissenschaftlicher Meilenstein der Moderneforschung steht allerdings, allein wegen der Öffnung der Perspektive auf fachübergreifende Aspekte des Modernediskurses, bereits jetzt nicht in Zweifel.

(März 2016)

Marion Saxer

*TOMI MÄKELÄ: Saariaho, Sibelius und andere – Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 296 S.*

Greger Anderssons *Musikgeschichte Nordeuropas* in der Übersetzung aus dem Schwedischen von Axel Bruch (2001) galt lange Zeit dem deutschsprachigen Leser als erster umfassender Streifzug durch die Kunst- wie Populärmusik des Nordens respektive Finnlands. Tomi Mäkelä legt eine Publikation vor, die sich auf die Musik Finnlands der letzten 100 Jahre konzentriert und dabei unerwartete Einblicke in die Musik- und Kulturgeschichte eines Landes ermöglicht, die gleichermaßen fasziniert wie weitere Fragen aufwirft.

Der gravierendste Unterschied zu Anderssons Ansatz und radikalste Bruch mit traditionellen Lesarten offenbart sich in der geographischen Verortung und damit kulturellen Neupositionierung Finnlands, die Mäkelä in Anlehnung an Lennart Meris Neubestimmung der Ostseekulturen vornimmt und als Basis des Buches zementiert. Der Autor weist zu Recht darauf hin, dass die herkömmliche (und auch politisch gewollte) Zuordnung Finnlands zu Skandinavien und entsprechend aus diesem Blickwinkel angelegte Musikhistorien der kulturellen Vielfalt des Landes nicht gerecht werden können. Vielmehr fordert Mäkelä eine neue Perspektive, die die wechselnden Grenzziehungen Finnlands mitberücksichtigt und westliche (Wikinger) wie östliche (Slawen) Einflüsse auf die finnische Kultur gleichsam in den Blick nimmt. So endet bei Mäkelä die östliche Grenze nicht am „Eisernen Vorhang“, sondern verläuft entlang des Urals. Anhand dieser Neuverortung mit einer enormen Ausweitung der kulturellen Einflüsse auf Finnland gen Osten unternimmt Mäkelä den Versuch, die „Andersartigkeit des Landes zum übrigen Skandinavien“ (S. 13) zu beleuchten und zu definieren. Gleichsam

wird damit erneut und wie auch in der jüngeren Forschung üblich die Frage über das Konstrukt von Nation und Nationalmusik fokussiert und mit bzw. unter finnischen Aspekten fortführend diskutiert. Auf der Basis verschobener Parameter bzw. durch die Aufforderung an den Leser, alteingesessene Denkmuster aufzugeben, unternimmt Mäkelä den Aufriss eines unbekannteren und ungewöhnlichen Panoramas finnischer Musik und Kultur, indem er die zentrale Frage nach dem Stellenwert der Musik für die moderne finnische Gesellschaft und ihrer Ausformung stellt. Folgerichtig beginnt die Beschäftigung mit den angekündigten 100 Jahren der jüngeren Musikgeschichte Finnlands mit dem Jahr 1914 und der Gründung des Orchesters der Stadt Helsinki, Helsingin kaupunginorkesteri, durch Robert Kajanus. Darin manifestierten sich erstmals das Interesse und die Fürsorge der finnischen Gesellschaft für Kunst und Kultur.

In acht Kapiteln werden verschiedene Sparten wie symphonische Musik, Oper (Friedrich Pacius, Aarre Merikanto, Paavo Heininen) und die damit verbandelten, herausragenden Künstlerpersönlichkeiten (u. a. Uuno Klami, Leevi Madetoja, Einojuhani Rautavaara, Kalevi Aho, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Mikko Heiniö und Heikko Laitinen) sowie Aspekte zur Populärmusik (Bands von Husky Rescue über Värttinä bis HIM) zusammengeführt und zu einem eindrucksvollen, breitgefächerten Kaleidoskop versammelt. Jean Sibelius spielt darin trotz der Nennung im Titel und dank der klugen Entscheidung des Autors lediglich eine Nebenrolle. Die Auswahl der einzeln näher beleuchteten Künstler folgt keiner eindeutig nachvollziehbaren Kategorisierung, da die vorliegende Überblicksdarstellung „keine Vorbilder“ (S. 20) habe. Vielmehr gründet sich die Versammlung verschiedenster Komponisten und Musiker auf vorausgehende Arbeiten Mäkeläs, Gespräche und Diskussionen auf privater wie kollegialer Basis, aus denen sich die Gestalt der Kompilation

zunehmend herauskristallisierte und die für den Autor vertraute und gewohnheitsmäßig übernommene Idiome des „Finnischen“ erneut hinterfragen ließen.

Worüber aber definiert sich „finnisch“? Auf solche Fragen zur wachsenden und wechselnden Identität eines Landes versucht Mäkelä durchgängig Antworten zu finden. Die Einflüsse Schwedens und Russlands haben in den unterschiedlichsten politischen Konstellationen durch die Jahrhunderte Spuren hinterlassen, die zur einzigartigen Kultur Finnlands beigetragen haben. So zeigt sich die Durchmischung der Finnen mit verschiedenen Ethnien wie deutsch, polnisch oder russisch in Kombination mit der gegebenen Zweisprachigkeit von Finnisch und Schwedisch als eine entsprechend komplizierte Kulturalität, die sich eindrucksvoll anhand einer persönlichen Begegnung Mäkeläs mit Heiniö entfaltet.

Mäkelä spürt auch jenem Phänomen nach, mit dem aus jenen, außerhalb Nordeuropas liegenden Perspektiven allzu gerne der „Norden“ und seine Spezifität versucht wird, gleichsam zu beschreiben wie zu mystifizieren. So gilt der sogenannte Nordische Ton als eine Eigentümlichkeit, die im Zeitalter der sich ausprägenden Nationalstaaten im 19. Jahrhundert von der (mitteleuropäischen) Musikhistoriographie als künstliches Konstrukt zur Markierung von Grenzen eingeführt wurde. Umso beachtlicher ist der Befund, dass eine 1991 unter finnischen Komponisten durchgeführte Umfrage in der Tat nach einem „typisch finnischen Klang“ (S. 34) fragte. Wenig überraschend fällt die Antwort aus, dass „finnische“ Musik in und aufgrund der Rezeption Jean Sibelius' vorwiegend mit Orchesterwerken assoziiert wie komponiert wird. Dass Ort bzw. Landschaft durchaus eine starke Einflussnahme auf den Klang nehmen, scheint zu Beginn der 1990er Jahre noch nicht zu den kulturwissenschaftlichen Fragenstellungen gezählt zu haben.

Worauf Mäkeläs Überblick gleichwohl besonders abzielt, ist die Darstellung des

musikalischen Potentials Finnlands durch seine Vielfalt an Künstlern und Gruppierungen, gepaart mit einer außergewöhnlichen Dichte der musikalischen Institutionen an Spielstätten oder Ausbildungsorten sowie Programmen zur Förderung des Nachwuchses. In diesem Zusammenschluss von Natur, Kultur, Musik und Bildung findet sich ein spezifischer Stellenwert, der für die Identität und Repräsentation Finnlands innerhalb Europas eine enorme Rolle spielt. Auch aus diesem Grund ist Mäkeläs Reflexion dieser fundamentalen Werte genauso lesenswert wie mit wesentlichen Hinweisen versehen für das allgemeine Nachdenken über den Platz und die Optionen von und für Musik in der Gegenwart.

(März 2016)

Yvonne Wasserloos

*Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN und Melanie WALDFUHRMANN. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2013. 950 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende, 2013 veröffentlichte Band geht auf eine 2008 im Münchner Orff-Zentrum durchgeführte Tagung zurück; erklärtes Anliegen von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann war es nicht zuletzt, die dort geführten Diskussionen, u. a. durch Einwerbung neuer Beiträge, in eine systematische schriftliche Form zu bringen. Dass selbst auf fast 1.000 Seiten eine vollständige Durchdringung des Themas „Musik und Kanon“ in all seinen Facetten nicht möglich ist, wissen die beiden Herausgeber selbst am besten: So sei etwa die Rolle der Musikgeschichtsschreibung für die musikalische Kanonbildung im vorliegenden Buch zu kurz gekommen, und eine „kleine Typenlehre der verschiedenen Kanonformen“ (S. 22) stehe, wie auch die Beschäftigung mit der Antike, ebenfalls noch aus. Gleichwohl überzeugt das „Handbuch“ im

Großen und Ganzen durch die Vielfalt der eingebrachten Perspektiven, die in drei großen Abschnitten (I. Die aktuellen Debatten um den Kanon, II. Zur Geschichte musikalischer Kanones, III. Mediale und systematische Aspekte der Kanonbildung) zu Wort kommen – am umfangreichsten ist hierbei naturgemäß Kapitel II, wobei dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, da diese Epochen unter dem Aspekt „Kanonbildung“ bislang häufig vernachlässigt werden, zu Recht viel Platz eingeräumt wird. Kapitel III hingegen wirkt – so aufschlussreich und wichtig die einzelnen Beiträge sind – in seiner Heterogenität etwas unsystematisch, was aber weniger den Herausgebern anzulasten ist, als dass es in der Natur eines derart vielschichtigen Themas liegt. Dass auch die populäre Musik in diesem Band nicht zu kurz kommt (vgl. die Texte von René Michaelsen und Simon Obert), zwei Beiträge sich mit Neuer Musik beschäftigen (vgl. die Aufsätze von Doris Lanz und Anne C. Shreffler) und auch die Kunstgeschichte mit einem Beitrag vertreten ist (Andrea Gott dang: „Porträts, Denkmäler, Sammelbildchen: Ein visueller Kanon der Musik?“), trägt zur Ausgewogenheit der Perspektiven bei.

Leider fehlt ein kompetenter Text aus dem Blickwinkel der aktuellen Genderforschung, so dass hier die (bisweilen frappierend kenntnisarme) Polemik überwiegt; dass Marcia Citrons Buch *Gender and the Musical Canon* mit falschem Titel erwähnt wird („Gender and the Musicological Canon“, S. 16) und mit Blick auf derartige Ansätze eine vermeintlich „politisch korrekte Haltung“ (ebd.) oder gar simplifizierende „[v]erschwörungstheoretische Lesarten von Kanonbildung“ (S. 167) beschworen werden, ohne dass immer klar ist, was genau gemeint ist, ist hiervon nur ein Symptom. Es sind die Untertöne, die aufhorchen lassen – in Wolfgang Fuhrmanns ansonsten gut recherchiertem und lesenswertem Beitrag („Gescheiterte Kanonisierungen. Drei Fallstudien zu Hasse, Paisiello und C. Ph. E. Bach“) heißt es etwa,

die Mechanismen von Machtausübung, Negation und Exklusion eines Kanons seien „uns von den US-amerikanischen Cultural Studies wieder und wieder gepredigt worden“ (S. 162). (Tatsächlich handelt es sich aber nicht um „Predigten“, sondern in den meisten Fällen um sorgfältige Analysen, deren Wert für die kulturwissenschaftliche Kanonforschung – auch innerhalb der Musikwissenschaft – kaum überschätzt werden kann. Wer davon genug hat, muss es mit der Lektüre entsprechender Texte ja nicht übertreiben.) So entsteht der Eindruck, die mitunter – wie hier in der Einführung – forcierte Rede von „postideologischen Entwicklungen der jüngeren Vergangenheit“ (S. 14), in denen sich der Band verortet, diene nicht zuletzt der Unkenntlichmachung des eigenen blinden Fleckes. Auch wenn der Anspruch zu begrüßen ist, die „gesellschaftliche Diskussion um den Kanon“ (und das heißt letztlich: die Politik) von der geisteswissenschaftlichen Debatte zugunsten größerer Sachlichkeit und Objektivität zu trennen (S. 14) – eine wahrhaft intellektuell redliche Musikwissenschaft sollte sich dazu bekennen, dem Spiel um Geld, Macht und Deutungshoheit letztlich nicht entkommen zu können, zumal dann nicht, wenn von Kanon und Kanonisierungsprozessen die Rede ist. Wer hingegen für sich Neutralität und vollständige Ideologiefreiheit in Anspruch nimmt, verortet sich zu Unrecht außerhalb dieser Prozesse (fast könnte man hier von der Ideologie einer vorgeblich postideologischen Musikwissenschaft sprechen).

Von den insgesamt 35 Beiträgen des Bandes – darunter ein kommentierter Abdruck von Ernst Ludwig Gerbers „Ueber die Mittel, das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern“ von 1805 – können im Folgenden nur einige exemplarische Positionen herausgegriffen werden: Als zwei ebenso aufschlussreiche wie paradigmatische Extremstandpunkte aus dem ersten Teil seien jene von Frank Hentschel und Michael Walter genannt. Wäh-

rend Hentschel davon ausgeht, dass musikalische Werke der Vergangenheit aus heutiger Sicht per se – mangels eindeutiger Maßstäbe – ästhetisch nicht bewertet werden können, zumal nicht durch das eigene Fach, fordert Walter genau dies ein. Mit Blick auf eine historische Wissenschaft ist Hentschel zustimmen: „Ästhetische Werturteile können jederzeit Gegenstand der Musikwissenschaft sein, sie aber selbst zu fällen, scheint nicht zu ihren Möglichkeiten und daher auch nicht zu ihren Aufgaben zu gehören.“ (S. 81) So gebe es innerhalb der Musikwissenschaft naturgemäß auch keine privilegierten Fragestellungen oder Gegenstände, denn „über die historische Realität erfährt man je weniger, desto strenger der Kanon ist.“ (S. 85) Walter hingegen legt Wert auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik als genuin „ästhetische[m] Sinnträger“ (S. 90): „Aber wer denn sonst als Musikwissenschaftler wäre berufen, sich zur Qualität von Werken in einem begründeten Werturteil zu äußern? Und ist die sinnvollste aller Fragen an ein Werk, mit der man es ernst nehmen kann, nicht die nach seiner ästhetischen Qualität?“ (S. 100) Hier liegt in der Tat die Crux – und es scheint, als sprechen Hentschel und Walter, jeder für sich, genau die beiden Pole an, die Kunst- und Musikwissenschaften so reizvoll machen: Gefragt ist sowohl die Abstraktion vom individuellen Standpunkt als auch die bewusste Reflexion eigener Idiosynkrasien, die niemals ganz ausgeblendet werden können. (Letztere Ebene wird von Walter allerdings nicht angesprochen.) Historische Musikwissenschaft ist eine Gratwanderung. Wenig hilfreich sind dabei die Grenzbeziehungen Walters, der konstatiert, dass sich Musikwissenschaft – ganz im Sinne Guido Adlers – vor allem mit Kunstmusik, nur am Rande aber mit Musik als „cultural practice“, „sonic phenomenon“ oder „visual object“ zu beschäftigen habe (S. 88). Walters Musikbegriff erweist sich hierbei als allzu schmal, ebenso wie seine eher polemischen Auslassungen über „die“ Genderforschung (als ob

es sich um einen einheitlichen Block handle!) von einer nur punktuellen Kenntnisnahme dieses Forschungsgebiets zeugen. (Walter zufolge sind Kategorien wie „Gender“ letztlich beliebig, so dass sie „unter anderen [...] Konstellationen offenbar ohne eine Lücke zu hinterlassen wieder in der Versenkung verschwinden könnten“ [S. 91, Anm. 9]). Dass sich schließlich, wie Walter behauptet, die „Popmusikforschung [...] in ein Ghetto manövriert“ habe, da in ihr die Frage nach dem Wert nicht gestellt werde (S. 93), ist zumindest anzuzweifeln – zumal auch hier unklar bleibt, wer oder was „die Popmusikforschung“ genau ist.

Die Beiträge von Karol Berger, der davon ausgeht, dass vor allem die „Produzenten“ den Kanon bestimmen, weniger aber die Historiker (S. 49), von Jan Assmann, der am Beispiel Händels erläutert, wie sich durch Diskurs (Gedenkfeiern, Gesamtausgaben etc.) ein Kanon herauskristallisiert, aber auch die ebenso differenzierten wie kritischen Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Anselm Gerhard, der für den Sammelband seinen vieldiskutierten Beitrag aus dem Jahr 2000 über „Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“ überarbeitet hat, sind demgegenüber vergleichsweise vermittelnd.

In vielerlei Hinsicht erhellend sind die Texte von Klaus Pietschmann, der die „Bedeutung der mittelalterlichen Hagiografie für die kirchenmusikalische Kanonbildung“ (S. 210) überzeugend nachzeichnet, von Therese Bruggisser-Lanker, die in einem etwas zu lang geratenen Beitrag nachweist, dass die „Vorstellung eines unveränderlichen, unhistorischen Repertoire-Korpus ‚Gregorianischer Choral‘“ (S. 264) verabschiedet werden müsse, aber auch jener von Anna Maria Busse Berger, die sich mit der Frage beschäftigt, ab wann das „Notre-Dame-Repertoire kanonisch“ wurde. („Es war kanonisch, weil es den Anfang einer Kette bildete, die zu Palestrina und Bach führte.“ S. 278) Dass in der Frühen Neuzeit „[e]in

vom politisch-repräsentativen abgekoppelter Diskurs über die Klassizität von Musik“ noch nicht existierte, weist nachvollziehbar Melanie Wald-Fuhrmann nach (S. 375), während sich Peter Niedermüller und Axel Beer mit der prägenden Zeit um 1800 beschäftigen. Arne Stollbergs Aufsatz über „Wagners *Meistersinger* und die Kanonisierung des Provisorischen“ macht prägnant auf die Widersprüche der Werkkonzeption „zwischen Provisorium und Monument, zwischen radikal-demokratischem Volksfest und sektiererisch-nationalistischer Kunstreligion“ aufmerksam (S. 466), Stefan Keym kommt in seinen Ausführungen über das sogenannte „zweite Zeitalter der Symphonie“ u. a. zu dem Schluss, dass dessen Werkkanon um 1900 noch lange nicht feststand und dass als Kanonisierungsfaktoren weniger eine „invisible hand“ als Faktoren wie der nationale Aspekt, bestimmte Persönlichkeiten wie Riemann und Dahlhaus, aber auch die Beharrungskraft von Denkgewohnheiten entscheidend waren (S. 513).

Ivana Rentsch belegt überzeugend, dass in den „Konzepte[n] von Nationalmusik im Spiegel der tschechischen Debatte“ vor allem „außermusikalische Parameter“ bestimmten, wie eine Musik politisch eingeordnet wurde (S. 534). Einen originellen Zugriff wählt Christian Thorau in seinem Beitrag „Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern“, in dem kanonisierte Werke im Zuge einer notwendigen Öffnung gegenüber „nicht-akademischen Rezeptionsformen“ (S. 560) als eine Art touristische Sehenswürdigkeit analysiert werden. Explizit auf „Exzellenzkriterien“ – d. h. auf Kriterien für Kanonizität – geht schließlich Anne C. Shreffler in ihrem äußerst lesenswerten Beitrag „Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert“ ein („ästhetische Solidität, Wahrhaftigkeit, Kunstfertigkeit, Komplexität und Originalität“ [S. 622, Anm. 29]), wobei sie zu dem wenig überraschenden, aber wich-

tigen Schluss kommt, dass sich die Sphäre der Ersten Musik von jener der Rockmusik diesbezüglich kaum unterscheidet. Shreffler macht nicht nur auf die unterschiedlichen, nebeneinanderher existierenden Kanons aufmerksam, sondern auch auf vier zentrale Indikatoren (S. 615f.); dass das „Projekt Moderne [...] viele Werke hervorgebracht“ habe, „die zwar geachtet, aber nicht gemocht werden“ (S. 617), mithin Kanon und Konzertrepertoire tatsächlich alles andere als deckungsgleich sind, ist für den Band eine essentielle Beobachtung. Weniger analytisch denn poetisch geht wiederum Philip V. Bohlman vor, wenn er „Musikalische Wegweiser zur Kanonisierung der jüdischen Geschichte“ aufzeigt.

Mit fast 100 Seiten im dritten Teil deutlich zu lang geraten ist Fabian Kolbs Beitrag über „Selbstkanonisierung“ von Komponisten („Eine Spurensuche von Machaut bis Stockhausen“) – zu viele, teilweise allseits bekannte Beispiele ohne aufschlussreiche Tiefenbohrungen hinterlassen bei der Lektüre eher das Gefühl von Leere, weniger wäre hier mehr gewesen. Auf die Rolle des Notendrucks für die Kanonbildung („Kanonbildung durch Notendruck“, in der Kopfzeile leider wiedergegeben als „Kanonbildung durch Notenbildung“) macht Jürgen Heidrich aufmerksam, auf die der Speichermedien des Kluges Martin Elste; wie wichtig existierende Bilder für die Kanonbildung sind, ist in Andrea Gottdangs kunsthistorischen Ausführungen anschaulich nachzulesen, und Friedrich Geiger unternimmt in Ko-Autorschaft mit Tobias Janz einen ersten verdienstvollen, stellenweise allerdings noch etwas nebulösen Versuch, Ökonomie und Kanon zusammenzudenken, wobei sie u. a. eine „merkwürdige Affinität von kanonisierten Kulturgütern zur Sphäre des Kitschs“ (S. 881) konstatieren. (Möglicherweise hätte man diesen Aspekt vertiefen können.)

Alles in allem verdient das „Handbuch“ Respekt, auch wenn der stellenweise aufscheinende polemische Tonfall mitunter

wenig zielführend ist; dass weitergestritten werden kann und muss, ist nicht das geringste Ergebnis der Publikation. Fest steht jedenfalls, dass die musikwissenschaftliche Genderforschung, die Ethnomusikologie, Musikethnologie, Musikästhetik, Musikphilosophie, Musiksoziologie und Musiktheorie, aber auch ein erweitertes Feld der Populärmusikforschung – und viele weitere Perspektiven – von nun an unbedingt mit ins Boot geholt werden sollten.

(März 2016)

Nina Noeske

*Choreografischer Baukasten. Das Buch. Hrsg. von Gabriele KLEIN. Bielefeld: transcript Verlag 2015. 280 S., Abb.*

Zeitgenössische Choreographie, so macht Gabriele Klein gleich zu Beginn ihres Essays zur Einführung und Einordnung ihres „Choreografischen Baukastens“ klar, ist nicht gleich Tanz, und wenn Choreographie doch einmal gewollt und erkennbar tänzerische Anteile enthält, sind diese nicht zwangsläufig mit Musik zusammengedacht. Schon die Definition des für die vorliegende Publikation grundlegenden Begriffes „Choreographie“ erweist sich heute als besonders elastisch, wie es die überaus unterschiedlichen Ansätze ausgewählter Choreographen bezeugen, die Klein eingangs zitiert. Obwohl die Befragten das Wort „Tanz“ bei ihren Definitionsversuchen gar nicht benutzen, bündelt Klein diese zu der Aussage, dass „zeitgenössische Choreographie“ immer das meine, „was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahr genommen wird“, ohne dabei irgendwie normativ zu sein (S. 18f.). Schließlich habe sich im 20. Jahrhundert „ein Verständnis von Choreografie durchgesetzt, das diese topografisch als ein Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit deutet“ (S. 19).

Von der Musik als Strukturgeberin und Wirkungsmacht hat sich das, was Gegenwartskünstler nach je eigenen Kriterien Choreographie nennen, spätestens seit John Cage/Merce Cunningham vielfach losgesagt und sich damit auch aus dem Zuständigkeitsbereich der Musikwissenschaft hinaus- und in den einer Tanzwissenschaft hineinbewegt, die Tanzforschung ganz ohne musikalische Fragestellungen und Kontexte auch mit Blick auf frühere Jahrhunderte für plausibel hält. Dass historische Tanzforschung nicht Kleins Spezialgebiet ist, wird in ihrem Essay deutlich, wenn sie über die „historische Genese des Begriffs Choreografie“ diesen zwar korrekt als ursprüngliche Bezeichnung einer Bewegungsschrift oder Tanznotation benennt. Jedoch hatte die historische Entsprechung dessen, was man heute Choreographie nennt, in der (frühen) Neuzeit ebenfalls einen Namen: Man sprach von Tanzgestaltung oder Tanzkomposition – die zugehörige Musik inbegriffen. Diese Differenzierung und Klarstellung terminologischer Bedeutungsverschiebungen fehlt in Kleins Ausführungen. In ihrem historischen Abriss skizziert sie die Geschichte der Choreographie – wobei zu oft nicht klar ist, ob der Begriff nun im Sinne von Tanzschrift oder von Tanzgestaltung belegt und verstanden werden soll.

Thoinot Arbeaus *Orchésographie* von 1588 wird als „zentrale historische Quelle über den Renaissancetanz“ angeführt, und die Formulierungen dieses Abschnitts (S. 22) ähneln auffällig dem einschlägigen Wikipedia-Artikel, dessen Autor offenbar ebenso wenig wie Klein von so einflussreichen Traktaten wie Fabritio Carosos *Il Ballarino* (1581) und *Nobiltà di Dame* (1600) oder Cesare Negris *Le Gratie d'Amore* (1602, Neuausgabe *Nuove Inventioni di Balli* 1604) gehört zu haben scheint. Auch die Gründung der *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. im Jahre 1661 ordnet Klein tanzhistorisch inkorrekt ein. Für sie scheint mit der Akademisierung des Tanzes der historische Moment

definiert, ab welchem Musik und Tanz getrennte Wege gegangen seien, ab dem es für ebenjene vermeintliche Gabelung einer bis dato gemeinsamen Geschichte gar eine „akademische Beweisführung“ (S. 25) gäbe. Die *Lettres patentes* (1662), auf die sie sich dabei ohne jede konkrete Referenzierung beruft, sagen dies jedoch nicht aus. Die Losagung des Tanzes vom Diktat der Violine ist dort kein ausbildungs- und aufführungspraktisches Programm, sondern rhetorische Strategie. Ein Blick auf die für das späte 17. und beginnende 18. Jahrhundert in beispielloser Zahl und Vollständigkeit erhaltenen Zeugnisse musiktheatraler und tänzerischer Praxis hätte genügt, um zu erkennen, dass es bei der Gründung der Akademie des Tanzes vor allem darum ging, die Tanzkunst endlich auf eine Ebene mit den übrigen Künsten zu erheben, sie in den Kanon der etablierten Künste aufzunehmen.

Doch Klein lässt sich in ihrem musikunabhängigen Tanzgeschichtsbild nicht irritieren. „Die Trennung des Tanzes von der Musik sowie die Raumordnung der Choreografie in den Tänzen des Barock reflektiert die das 18. Jahrhundert einleitende Tanzschrift“, behauptet sie mit Verweis auf die Beauchamp-Feuillet-Notation: „Anders aber als Arbeau's Schrift marginalisiert sie die Beziehung der Bewegung zur Musik und konzentriert sich auf eine formale Dokumentation der Schrittanalyse, indem sie ausschließlich Bodenwege und Figuren dokumentiert“ (S. 22f.). Diese Aussage ist schlicht falsch, findet sich doch auf jedem einzelnen Blatt dieser Notation am oberen Ende eine Notenzeile, deren Takte mit den Abschnitten auf den darunter befindlichen Bodenweglinien korrespondieren, die durch kleine Striche kenntlich gemacht sind. Zur Stellenbeschreibung der Akademisten gehörte eben nicht nur das Choreographieren (im Sinne von Tanz schreiben), sondern auch das Komponieren von Tänzen, und zwar mit Körper und Violine gleichermaßen. Auch John Weaver ist es entgegen der Deutung

Kleins nicht zu unterstellen, einen Prozess eingeleitet zu haben, mit dem „Choreografie in Distanz zur Musik“ trat, nur weil Choreografie „nun die Erfindung und Komposition von Schritten und Figuren, bzw. die Re-Komposition von Schritten, Schrittfragmenten und Figuren“ meine (S. 24). Für den Begriff Choreographie und die Aufgaben eines Choreographen mag dieser Befund zutreffen – für die Sache, die er in der Aus- bzw. Aufführungspraxis jener Zeit, d. h. bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bezeichnet, jedoch nicht.

Je näher Klein in ihrer Choreographiegeschichtsdarstellung der – um 1900 einsetzenden – Moderne kommt, desto besser gelingt es ihr, mit ihrem Choreographiebegriff die Diskursverläufe, Raum- und Körperkonzepte nachzuzeichnen: „Die Thematisierung des Mediums Körper [...] provoziert das Reflexivwerden des Tanzes, das, im Sinne einer Reflexion von Körper- und Bewegungstraditionen, zu einem zentralen Kennzeichen des Tanzes im 20. und frühen 21. Jahrhundert wird“ (S. 28). Kleins überzeugende und gut strukturierte Darstellung der seither zu beobachtenden Strömungen im zeitgenössischen Tanz zeugt von einer fundierten Kenntnis der zugehörigen Theorien und Diskurse, doch: Wie passt diese diskursfixierte, gerade bei der Betrachtung vor-moderner Entwicklungen regelrecht praxisblinde Choreographiegeschichte zum titelgebenden Hauptteil des Buches? Wozu braucht der ganz auf praktische Übungen ausgerichtete eigentliche „Baukasten“ die historische Einführung überhaupt?

Die im Zentrum des Buches stehenden fünf Modulhefte zu Generierung, Formgebung, Spielweisen, Zusammenarbeit und Komposition wollen ausdrücklich nicht pädagogisch, didaktisch oder methodisch intendiert sein, so die Klein'schen „Gebrauchshinweise“, versammeln und systematisieren dann aber doch „Techniken und Verfahren, die in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis wichtig sind“, und laden „dazu ein,

einen künstlerischen Prozess zu gestalten und diesen Prozess als ein offenes, ästhetisch geleitetes, an körperlicher Praxis ausgerichtetes Experimentierfeld des Ästhetischen und Sozialen zu sehen, auch wenn dieser im Vermittlungsbereich, in Kultur- und Bildungsinstitutionen stattfindet“ (S. 51). Die zahlreichen Übungen und Aufgaben, mithilfe derer sich in der praktischen Arbeit mit erfahrenen Tänzern ebenso wie mit Laien Choreographien gestalten lassen sollen, sind zusammen mit den online abrufbaren Praxiskarten zweifellos eine hervorragende Werkzeugkiste, die sich im realen Anwenden und Erproben bewähren wird. Musik, das sei der Vollständigkeit halber erwähnt, könne in jeder beliebigen Form das Finden und Entwickeln von Bewegungen anregen und unterstützen, Komponisten und Musiker sind als potentielle Mitwirkende bei der choreographischen Projektarbeit willkommen.

Dem im Hauptteil zentrierten Material ist deutlich anzumerken, dass es nicht aus demselben Guss stammt wie der einführende Essay und der abschließende Interviewteil, in dem ausgewählte Choreographen von Klein eher nach ihren konzeptionellen Ideen als nach ihren praktischen Arbeitsweisen gefragt wurden. Tatsächlich war der „Choreografische Baukasten“ zuerst 2011 als Praxiskoffer erschienen, auf dessen Hülle drei Autorinnen verzeichnet waren: Gabriele Klein, Gitta Barthel und Esther Wagner. Warum nun, in der zweiten Auflage desselben Materials in Buchform, Klein als alleinige Herausgeberin auf dem Umschlag prangt, ist nicht nachvollziehbar – zumal sie selbst in ihrer Danksagung angibt, dass ihre beiden Mitarbeiterinnen „das Material wesentlich erarbeitet und mitgestaltet haben“ (S. 16). Nicht nur Tanzbewegungen, auch Autorschaft ist offenbar mitunter flüchtig.

(Februar 2016)

Hanna Walsdorf

*BERND BRABEC DE MORI: Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kultur-anthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien. Innsbruck u. a.: Helbling Verlag 2015. 781 S., Abb., Nbsp., DVD-ROM. (Helbling Academic Books. Musikwissenschaft.)*

Ich will es zum Auftakt klar und deutlich machen: Dies ist ein wichtiges Buch – nicht nur im Gebiet der Musikethnologie. Es lohnt sich, das zu bemerken, weil es nicht immer und überall anerkannt wird, dass ein wichtiger musikethnologischer Beitrag auch für die anderen Wissenschaften der Musik häufig bedeutungsvoll sein kann. Der Grund dafür ist, dass die musikethnologische Ansicht so weitreichend ist, dass sie Grundfragen begegnet, die in den anderen Musikwissenschaften selten auftauchen oder sichtbar werden.

Das Buch von Bernd Brabec de Mori, *Die Lieder der Richtigen Menschen*, befasst sich mit der aktuellen Praxis von Vokalmusik, wie sie im Tal des Amazonasquellflusses Ucayali, im Osten Perus, von indigenen Menschen aufgeführt und verstanden wird. Es ist eine Fallstudie, eine Monographie, das Ergebnis einer Feldforschung, die sich im Laufe vieler Jahre entwickelt hat, und – nebenbei gesagt – eine der umfangreichsten Monographien, die wir in der anthropologischen Literatur zurzeit haben. Ich schätze dieses Werk als vergleichbar – in Größe und Bedeutung – mit Edward E. Evans-Pritchards klassischem *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* (1937) ein. Fangen wir jetzt mit dem Titel an, wobei zwei Bemerkungen zu machen sind.

Zum Ersten: Es handelt sich hier um „Lieder“, weil der Autor nur den abendländischen Begriff „Lied“ verwenden konnte, um sich verstehbar zu machen. Aber die Indigenen aus dem Ukayali-Tal haben keinen allgemeinen Begriff von „Lied“, sondern spezifische Begriffe für unterschiedliche vokale „Aktivitäten“, die – in ihrer Kultur – keine Verwandtschaft miteinander zeigen. Auch

der Begriff „Musik“ ist bei den „Richtigen Menschen“ nicht bekannt. „Musik“ oder „Tonkunst“ ist nur eine abendländische Kategorie, die in den meisten Kulturen (und Sprachen) der Welt unbekannt bleibt. Anders gesagt: Überall wird Klang von Menschen sozial verwendet, aber er wird nicht überall als „musikalisch“ verstanden oder kategorisiert. Was den Gesang betrifft, wird er in vielen Ländern als eine Art von Rede oder Anrede betrachtet. Vom Standpunkt dieser Kulturen aus wirkt es seltsam, dass wir im Westen so viele unterschiedliche Klang-Aktivitäten unbedingt zusammenfassen wollen (durch eine Art Schleieretikette, die die Komplexität der Wirklichkeit verbirgt, statt aufzuzeigen). Darum schrieb einmal Christian Kaden: „Es scheint mithin, als gehöre es zur Logik und Mentalität des Abendlandes, möglichst vieles auf einen Oberbegriff und unter einen Hut zu bringen. [...] Besondere Not bereitet den westlichen Musikologen, dass diese Kulturen [die nicht-europäischen Kulturen] für ‚Musik‘ vielfach kein eigenes Wort haben. Von ‚Tanzen‘, ‚Singen‘, ‚Spielen‘ können sie berichten, auch von einem ‚Singen & Tanzen‘, von der Hervorbringung klanglicher Ereignisse, die nur verstanden werden, wenn man sie auch erspürt und sieht. Aber einen Dachbegriff, eine übergreifende Abstraktion prägen sie nicht aus, oder nur zögerlich.“ (Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, und was Musik sein kann*, Kassel/Stuttgart 2004, S. 19). Zum Zweiten: Der Ausdruck „Die richtigen Menschen“ erinnert uns daran, wie ethnozentrisch die Kulturen der Welt immer waren und heute noch sind. Zahlreiche Namen, welche die Stammkulturen tragen (z. B. Zuni, Déné, Kiowa, Inuit, Sami, usw.) bedeuten nichts anderes als „Die richtigen Menschen“! Wer außerhalb des Stammes existiert, kann – der ethnozentrischen Ansicht nach – als kein wahrer Mensch betrachtet werden!

Was Bernd Brabec de Mori im Ucayali-Tal geleistet hat, ist eine wahre teilneh-

mende Beobachtung, ausgedehnt und intensiv wie selten in der Praxis der Musikethnologie. Er wollte die Bevölkerungen im Ucayali-Tal so verstehen, wie sie heute sind. So gibt er uns das Bild vielerlei völlig zeitgenössisch erlebter Kulturen. Und er macht deutlich, dass die heutigen Stammkulturen nicht unbedingt so sind, wie sie einmal waren. (Sie sind keine gefrorenen Spuren der Vergangenheit.) Heute stellen sie das Ergebnis ihrer Reaktion, Ablehnung oder Einwilligung hinsichtlich zahlreicher Verhandlungen mit der äußeren Welt dar. Aus diesem Grund hat der Autor auch Informationen historischer Natur gesammelt. Die kulturelle Anthropologie und die Musikethnologie sind heute nicht mehr antihistorisch (wenigstens seit Evans-Pritchard 1961 sein Plädoyer *Anthropology and History* veröffentlichte). Nur interessiert es die Musikethnologie in erster Linie zu verstehen, wie die Kulturen heute funktionieren – diesbezüglich können Kenntnisse über die Vergangenheit hilfreich sein. (Sie müssen es aber nicht unbedingt, weil in der Entwicklung der Kulturen nicht nur Kontinuitäten, sondern auch oft Diskontinuitäten zu beobachten sind – was Historiker ziemlich ungerne anerkennen.)

Historische Musikwissenschaftler, die diese Rezension lesen, interessieren sich vermutlich nicht spezifisch für ethnographische Ereignisse. Darum werde ich hier eine rein musikalische Besonderheit besprechen, die mich unter vielen anderen beeindruckt. (So ein großes Werk ist in einer kurzen Rezension leider kaum zusammenzufassen). Was mich besonders fasziniert hat, ist die Komplexität der Gesänge. (Das Buch enthält viele Beispiele davon; zusätzlich zu den Transkriptionen gibt es auch eine DVD.) Komplexität im Gesang der „Richtigen Menschen“ heißt natürlich nicht, dass solche Gesänge vergleichbar sind mit z. B. Richard Wagners Wesendonck-Liedern. Es gibt in der „Musik“, wie wir sie im Abendland nennen, enorm unterschiedliche Formen der

Komplexität, die Judith Becker einmal deutlich erklärte: „Complexity is not intrinsic to the music itself; it is the relation between the sophistication of the intent of the player, the musical performance, and the sophistication of the reception by a listener. Accidental variation, even though infinite, does not count. Skill does. Calculated, deliberate alteration of pitch, duration, rhythm, overtone structure (tone quality) attack, or release according to prescribed constraints creates a kind of complexity in a single line which is as demanding of the artist as any single passage in a Beethoven Symphony“ (Judith Becker, „Is Western Art Music Superior?“, in: *Musical Quarterly* 72 [1986], S. 347). Hier, bei den „richtigen Menschen“ (wie einmal Johann Mattheson über Händel sagte), zähle „jeder Ton“, wie zum Beispiel auch bei Louis Armstrong oder Jimi Hendrix – wo auch eine einzelne Note ein wahres Meisterwerk sein kann.

Ich habe dieses Buch bis jetzt nur gelobt. Enthält es aber alles, was man sich wünschen könnte? Natürlich nicht, und nicht nur, weil Bernd Brabec de Mori vom Standpunkt der Ucayali-Tal Indianer kein „richtiger Mensch“ ist! Kein Mensch, „richtig“ oder „unrichtig“, ist je in der Lage alle Fragen zu beantworten. Brabec de Mori hätte vielleicht in seiner Studie deutlicher klarmachen sollen, dass, was die Eingeborenen des Ucayali-Tals musikalisch charakterisiert, nicht völlig einzigartig ist und man es deshalb nicht nur bei ihnen vorfindet. Musikalische Gattungen, Aufführungspraxis, ästhetische Einstellungen usw., über die wir in diesem Buch lesen können, können wir auch bei anderen Stammkulturen sehen. Einige davon bei den Waanga in Australiens Arnhem Land, andere in Nordamerika bei den Zuni, Navajo, Arapaho usw. Schade, dass in den Wissenschaften der Musik – auch in der Musikethnologie – die vergleichende Dimension heutzutage relativ wenig beachtet wird.

Jedenfalls sollte dieses Buch in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen,

und ich hoffe sehr, dass man es auf Englisch übersetzen wird. Es ist nicht nur eine unentbehrliche Lektüre für Wissenschaftler, die sich mit der Musikethnologie befassen, sondern auch eine empfehlenswerte Lektüre für Musikwissenschaftler im Allgemeinen und nicht zuletzt auch eine spannende Bereicherung für alle gebildeten Leute, die über die soziale Verwendung des Klanges bei Menschen etwas lernen wollen. Besonders wichtig wäre es meiner Meinung nach, dass historische Musikwissenschaftler, die ins Abendland vertieft sind, auch solche außereuropäischen Beiträge beachten würden. Wieso dies wünschenswert wäre, hat Jean-Jacques Nattiez einmal erklärt, als er gefragt wurde, wie er gleichzeitig Wagner, Boulez und die Inuit aus Kanada erforschen konnte. Seine Antwort war (witzig und zur gleichen Zeit seriös): „[...] parce que c'est la même chose!“ (Jean-Jacques Nattiez, *Profession Musicologue*, Montréal 2007, S. 72). Ich würde es anders ausdrücken: Wo auch immer Menschen irgendeine Art oder Form des Klanges verwenden und irgendwie solche Formen des Klanges bedeutungsvoll machen, ist dies für alle Musikwissenschaftler zu beobachten, zu verstehen und zu würdigen.

(April 2016)

Marcello Sorce Keller

## NOTENEDITIONEN

*Musica Britannica* XCVII: *Secular Polyphony 1380–1480*. Hrsg. von David FALLOWS. London: *The Musica Britannica Trust/The Royal Musical Association/Stainer and Bell* 2014. XLIII, 313 S.

Eine Lücke in der quellenkundlichen Aufarbeitung eines bestimmten Repertoires schließen zu wollen, ist gleichermaßen dankbar wie undankbar. Einerseits scheint das Thema klar umrissen und die Aufarbei-

tung wünschenswert, andererseits besteht die Schwierigkeit zu entscheiden, welche Werke aus den für diese Edition untersuchten Quellen berechtigterweise zum Lückenschluss dienen und welche nicht. Genau vor dieser Schwierigkeit sieht sich David Fallows, der mit dem Band 97 der *Musica Britannica* weltliche mehrstimmige Werke aus dem Zeitraum von 1380–1480 zusammengetragen hat. Die Ausgabe versteht sich als Repertoireergänzung und -vervollständigung zu den *Musica-Britannica*-Bänden 4 (*Medieval Carols*), 18 (*Music at the Court of Henry VIII*) und 36 (*Early Tudor Songs and Carols*) und enthält sowohl Musik englischer Manuskripte als auch Musik offenbar englischer Komponisten aus Handschriften des sogenannten Festlandes. Hinzugenommen hat Fallows zudem „eine Vielzahl von Stücken, für deren Herkunft es keine eindeutigen Beweise gibt: Quellen, Form und Stil lassen vermuten, dass es sich um Stücke englischen Ursprungs handelt“. (S. xxiii) Die Gratwanderung kann sich Fallows leisten, da er als ein ausgewiesener Kenner eben dieses Repertoires bekannt ist. Insgesamt beinhaltet der Band 112 Stücke, wovon rund zwei Drittel drei- und ein Drittel zweistimmige Kompositionen sind. Daran schließt sich ein Appendix mit zwölf zur Gruppe der *O Rosa Bella*-Vertonungen gehörigen Werke an, woran deutlich wird, welche immense Verbreitung und insbesondere auch Bearbeitung allein dieses aus englischer Feder (John Bedyngham) stammende Werk erfahren hat.

Grundsätzlich wurden vier Auswahlkriterien für die Aufnahme in diesen Band herangezogen: 1. Werke, die in Quellen auf der Insel überdauert haben; 2. Werke von englischen Komponisten, unabhängig von der Provenienz der Handschrift; 3. Werke mit englischem Text, egal wie entstellt er ist; und 4. Werke, die zwar nur in Festland-Quellen zu finden sind, aber den Anschein haben, englischen Ursprungs zu sein. Diese Rubrik rechtfertigt Fallows – bei aller Kontroversität des Unterfangens – u. a. mit der Mög-

lichkeit, dass die Textform, hier z. B. die der Ballade, mit dem lyrischen Stil von Bedyngham oder Walter Frye korrespondiert, woraus sich ein möglicher englischer Ursprung ableiten ließe.

Gegliedert ist der Inhalt in 17 Abteilungen, denen entweder eine konkrete Handschrift zugrunde liegt, die nach einem Komponisten benannt ist, oder die ein sonstiges Kriterium (wie etwa „Longer Works before 1440“, S. xvi) als Oberbegriff haben. Auch eine Abteilung mit Fragmenten ist vertreten. Alle Abteilungen sind – soweit datierbar – chronologisch angeordnet. Die alles in allem 124 Stücke wurden aus 104 Quellen zusammengetragen bzw. mit diesen abgeglichen. An den Notenteil schließt sich erwartungsgemäß ein Kritischer Bericht von 120 Seiten an, der die Quellen, die unterschiedlichen Lesarten und die Texte wiedergibt sowie über die behandelten Abteilungen und Komponisten, sofern diese nicht hinreichend lexikalisch erschlossen sind, informiert.

Das Repertoire, das hier in kompakter Form aus den vielen Manuskripten zusammengestellt wurde, eröffnet interessante Möglichkeiten, den Einfluss des englischen Kompositionsstils auf die Musik des Festlands zu untersuchen. Diese im Wesentlichen auf Johannes Tinctoris' Schriften basierende (und eher die geistliche Musik betreffende) Vorstellung von einem vorhandenen Einfluss der englischen Musik auf die des Kontinents könnte nun mit diesem vorgelegten Band erweitert oder vielleicht auch reduziert werden. Durch die akribische Zusammenstellung von Quellen und Werken wird überzeugend dargelegt, dass nicht unerheblich viele Werke (sei es sicheren oder anscheinend sicheren englischen Ursprungs) in für damalige Zeit vielen (Festlands-)Quellen überliefert sind. Insbesondere in den mittleren drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sind neun verschiedene Werke zwischen 23 und 11 mal überliefert, womit sie zu den am häufigsten überlieferten (bzw. abgeschriebe-

nen) Werken der Zeit (neben einigen von Ockeghem) überhaupt zählen.

Eine interessante Besonderheit erwähnt Fallows in seiner Einleitung, die sogenannten „Fives“ (S. xxxi). Das sind zunächst einmal nur Fünfergruppen von Minimien. Diese Gruppen können auch Semibreven enthalten, das wesentliche Merkmal ist aber die Aufeinanderfolge mehrerer dieser Fives, so dass sich in einem imperfekten Tempus beständig eine Schwerpunktverschiebung ergibt, sofern diese Musik überhaupt in einer der vorgezeichneten Mensur entsprechenden Betonung verläuft. Die Fives tauchen im perfekten Tempus auch gelegentlich auf, sind dort aber seltener. Ob diese Erscheinung eine spezifisch englische Manier ist, ist laut Fallows schwer zu sagen, dennoch tritt dieses Gruppierungsverfahren in den wiedergegebenen Werken häufig genug auf, um eigens erwähnt zu werden.

Die Darstellung der Werke ist durchgängig in einer 1:1-Übertragung gehalten, die erfreulicherweise zu Beginn jedes Stückes bzw. jeder Stimme den Ambitus angibt. Originale Schlüsselungen wurden – entgegen der Praxis in älteren *Musica-Britannica*-Bänden – nicht angegeben, wohl weil es in den verschiedenen Quellen für ein Stück unterschiedliche Angaben gibt. Auch wurden Ligaturen nicht gekennzeichnet, allerdings mit der Begründung, dass in den verschiedenen Quellen, die das entsprechende Stück enthalten, die Ligaturen unterschiedlich dargestellt bzw. eingesetzt werden, daher also keine inhaltlichen, sondern nur eine schreibtechnische Aussagekraft haben. Dasselbe gilt für Kolorierungen. Zwar wird im Kritischen Bericht jeweils eine Hauptquelle angegeben, aber es erschließt sich an keiner Stelle, nach welchen Kriterien die jeweilige Hauptquelle ermittelt wurde.

Insgesamt kann man sagen, dass hier – auch wenn fast alle Quellen inzwischen auch online zugänglich sind – ein Repertoire zusammengetragen wurde, das aufgrund der Kompaktheit des Inhalts eine interessante

Basis für vergleichende Repertoirestudien und musikalische Einflusswege liefern kann. (März 2016) *Britta Schulmeyer*

[ALEXANDER NIKOLAJEWITSCH] SKRJABIN: *Sämtliche Klaviersonaten IV. Urtext. Hrsg. von Christoph FLAMM. Mit einem Geleitwort von Marc-André HAMMELIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXIX, 54 S.*

Im Umfeld des 100. Todestags von Alexander Skrjabin im Jahr 2015 hat der Bärenreiter-Verlag eine Neuausgabe der Klaviersonaten in vier Bänden initiiert, herausgegeben durch Christoph Flamm, der sicher zu den besten Kennern der russischen Musik der Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum gehört. Band 1 war 2011, Band 2 2009 erschienen; 2014 folgte Band 4 mit den beiden späten Sonaten 9 und 10 (Band 3 steht noch aus). Für die in Band 4 enthaltenen Sonaten erscheint die Entscheidung für eine Neuausgabe insofern gerechtfertigt, als in der bei der Edition Peters in den 1960er Jahren von Günter Philipp vorgelegten maßgeblichen Ausgabe (Band VI der ausgewählten Klavierwerke) eine Reihe von Druckfehlern der Erstausgabe nicht korrigiert worden waren (in der Sonate Nr. 9 etwa in T. 117, 118, 126, 200, in der Sonate Nr. 10 in T. 193, 197). Zudem enthält die Peters-Ausgabe einige wenige nicht immer leicht erkennbare zusätzliche Druckfehler (Sonate Nr. 10, T. 48, 104).

Die Quellenlage für beide jeweils aus nur einem Satz bestehenden Sonaten ist (auch aufgrund der gleichzeitigen Entstehung und Drucklegung) weitgehend identisch. Überliefert sind die Autographe, die in beiden Fällen als Stichvorlagen für den 1913 erschienenen Erstdruck dienten. Die Herstellung des Erstdrucks wurde von Skrjabin überwacht, es sind jedoch keine Korrekturabzüge überliefert. Nicht herangezogen (und erwähnt) hat der Herausgeber allerdings eine zweite

Auflage des Erstdrucks, der wohl noch zu Lebzeiten Skrjabins im Jahr 1915 erschien (in den von Valentina Rubcova 2010 und 2011 besorgten Ausgaben im G. Henle Verlag ist diese Quelle sogar Hauptquelle). Zwar sind in dieser Auflage vor allem Fehler unter Rückgang auf das Autograph beseitigt worden, so dass hier kein eigener Überarbeitungsstand mit neuen Lesarten vorliegt. Gleichwohl hätte dieser Nachdruck angesichts des formulierten Anspruchs, alle verfügbaren Quellen zu berücksichtigen, für Flamm's Neuausgabe benutzt werden sollen.

Große Schwierigkeiten bei der Erstellung eines abgesicherten Notentextes stellen sich angesichts der Quellenlage nicht ein. Das editorische Hauptproblem besteht in der Bewertung der zahlreichen Diskrepanzen zwischen Autograph und Erstdruck, die im Wesentlichen Dynamik und Artikulation, in Einzelfällen aber auch Tonhöhe und -dauer betreffen: Soll man davon ausgehen, dass im Erstdruck (trotz Skrjabins Mitwirkung) zahlreiche Zeichen (auch Vorzeichen) fehlen und bisweilen mangelnde Sorgfalt sowie Stecherkonventionen den Notentext verfälscht haben, so dass das Autograph die maßgebliche Quelle ist? Oder soll man umgekehrt annehmen, dass die Lesartenänderungen gegenüber der Stichvorlage vom Komponisten aktiv oder passiv autorisiert wurden, so dass die Erstausgabe Grundlage der Edition sein muss? Da, wie gesagt, Korrekturabzüge fehlen, lässt sich aufgrund der Quellen selbst keine eindeutige Antwort geben. Der Herausgeber zieht daraus den Schluss, sich von Fall zu Fall zu entscheiden: Er nominiert als Hauptquelle zwar die Erstausgabe, geht aber bei den sekundären Zeichen (vor allem der Dynamik und deren Position) strikt auf die Autographie zurück. Das Ergebnis ist – wie schon in der Ausgabe von Rubcova, von der sich Flamm's Edition im Notentext praktisch kaum unterscheidet – eine Mischfassung, in der bei Fehlern und (mutmaßlichen) Unstimmigkeiten des Autographs der Erstausgabe gefolgt, umgekehrt einige Lesarten

der Erstausgabe nach dem Autograph geändert wurden. Die Einzelfallentscheidung hat dann Konsequenzen für den (nur in englischer Sprache vorliegenden) Kritischen Bericht: Flamm listet hier nicht nur Änderungen seiner Ausgabe gegenüber der Erstausgabe auf, sondern teilt auch eine Fülle von Lesarten des Autographs mit, die weder in die Erstausgabe noch in seine Ausgabe übernommen wurden. Hier hätte meines Erachtens eine striktere Auswahl getroffen werden sollen, denn es werden mehrfach auch solche Lesarten berichtet, bei denen es sich ziemlich eindeutig um Flüchtigkeitsfehler oder Nachlässigkeiten des Autographs handelt (wie fehlende Haltebögen in den Takten 25f. und 151f. der 10. Sonate oder falsche Noten- bzw. Pausenwerte in der 9. Sonate in den Takten 33, 122, 125 etc.). Der Notentext der Ausgabe ist erfreulich frei von Druckfehlern; nur an einer Stelle (10. Sonate, T. 106) ist ein Arpeggiozeichen ergänzt, das nicht in der Erstausgabe steht und dessen Hinzufügung weder gekennzeichnet noch im Kritischen Bericht erwähnt und erläutert wird (womöglich wurde in Analogie zur Parallelstelle der T. 86–87 verfahren; andererseits ist Flamm bei der Angleichung sonst sehr zurückhaltend).

Die Ausgabe enthält keine Fingersätze, dafür aber ein Geleitwort von Marc-André Hamelin, dessen inhaltlicher Sinn sich indes nicht recht erschließt. Es handelt sich wohl um eine bloße Werbebotschaft eines großen Pianisten für Verlag und Ausgabe ohne klaren Bezug zum vorliegenden Band. Das aber hat die Ausgabe weder verdient noch nötig. Weit über andere Ausgaben hinaus geht Flamm im sehr umfangreichen Vorwort, das nicht nur eine Einführung in das kompositorische, ästhetische und metaphysische Denken Skrjabins um 1910 enthält, sondern auch eine knappe Analyse der Sonaten beinhaltet. Die Bemerkungen rücken zu Recht vor allem die Tendenz zur Vereinfachung (auch der Harmonik) bei gleichzeitiger Hinwendung zu systematischen Skalen

(insbesondere Oktatonik), die Arbeit mit motivischen Zellen sowie die sich überkreuzenden Formideen (Sonatenhauptsatzform und Steigerungsanlage des virtuosen Klavierstücks) ins Zentrum. Außerdem wird in einem Anhang das erste Autograph zur 9. Sonate, das bis zum Ende der Exposition reicht, in einer Übertragung abgedruckt. Diese Frühfassung stimmt mit der Endfassung über weite Strecken bereits überein, so dass der Aussagewert begrenzt ist (interessanter wären vermutlich die Skizzen gewesen). Insgesamt handelt es sich um eine vorzügliche Ausgabe, die zwar im Notentext gegenüber anderen neueren Ausgaben kaum neue Lesarten bereithält, für die gleichzeitige musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Skrjabins Spätwerk aber eine hervorragende Grundlage bietet.

(Februar 2016)

Ulrich Scheideler

## Eingegangene Schriften

1863 – Der Kölner Dom und die Musik. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Annette KREUTZIGER-HERR. Redaktionelle Mitarbeit: Chris KATTENBECK. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 229 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 2.)

Von Arosa nach Leipzig. Hans Schaeuble und sein Kompositionsstudium am Leipziger Konservatorium. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN und Urs FISCHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. 192 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 23.)

Balther von Säckingen, Bischof von Speyer: *Historia Sancti Fridolini* (ca. 970). Einführung und Edition von Mechthild PÖRN-BACHER und David HILEY. Hrsg. im Rahmen der Reihe *HISTORIAE* von Zsuzsa CZAGÁNY, Barbara HAGGH und Roman HANKELN für die Forschungsgruppe „Cantus Planus“ der Internationalen Gesell-

schaft für Musikwissenschaft. Lions Bay: The Institute of Mediæval Music 2016. XXVII, 33 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Band LXV/26.)

KATRIN BECK: Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 449 S., Abb., Nbsp., Tab.

Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15). Bericht über die vierte New Beethoven Research Conference Bonn, 10. bis 12. September 2014. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Joanna COBB BIERMANN, William KINDERMAN und Julia RONGE. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2016. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Reihe 4. Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 26.)

Begegnung–Vermittlung–Innovation. Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Melanie VON GOLDBECK und Christine HOPPE. Göttingen: Universitätsverlag 2015. 179 S., Abb., Nbsp., Tab. (15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Freie Referate. Band 1.)

ALBERT BRENNINK: *Edition Chroma*. Die Alternativ-Notenschrift. Die Resultate und Schlussfolgerungen der Notenschrift-Forschung oder die Entdeckung der Alternativ-Notenschrift. Münster: Coppenrath Verlag 2016. 95 S., Nbsp., Facs.

Max Bruch. Neue Perspektiven auf Leben und Werk. Aus Anlass des 80. Geburtstages von Dietrich Kämper. Hrsg. von Fabian KOLB. Kassel: Verlag Merseburger 2016. 216 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 178.)

WOLFGANG BUDDAY: Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. Band 1: Textband. 562 S., Abb., Nbsp., Tab. Band 2: Notenband. 103 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 89.1/2.)