

DIE MUSIKFORSCHUNG

67. Jahrgang 2014 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn
und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Herbert Schneider: Zum Gedenken an Hellmut Federhofer (1911–2014)	317
Ralph-Jürgen Reipsch: Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns. Eine autobiographische Skizze und ein zweiter deutsch-französischer Lebenslauf	318
Cordelia Miller: Der Orgelvirtuose – ein „männlicher“ Künstlertypus?	341
Jan Hemming / Lars Kraume-Flügel / Simone Sörensen: Das Erleben des eigenen Konzerts. Physiologische, psychologische und soziologische Aspekte künstlerischer Arbeit auf und hinter der Bühne	363
Diskussion	
What discipline? Positionen zu dem, was einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann	384

Besprechungen

Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste (Caskel; 410) / Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart (Herr; 411) / J. Stenzl: Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation (Caskel; 413) / Chr. Wiesenfeldt: Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts (Gasch; 414) / S. McClary: Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music (Losleben; 416) / K. Paulsmeier: Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert (Wolf; 417) / W. Fr. Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFB) (Poppe; 419) / Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740 (Mücke; 420) / Sh. Loya: Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition (Becker; 422) / Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse. 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes (Acquavella-Rauch; 423) / M. Loeser: Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte (Schwartz; 426) / N. K. Strohmann: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frank-

reich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis (Kolb; 428) / The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 (Kirsch; 430) / B. M. Huber: Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken (Fuhrmann; 431) / Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote & Bock; M. Reger: Werkausgabe, Abt. I, Bd. 1: Choralphantasien (Mäkelä; 433) / O. Huck: Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art (Walsdorf; 436) / Die Klangwelt des François Bayle. Begegnungen an der Universität zu Köln 2005 bis 2010 (Brech; 438) / A. Fabian: Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter (Böhme-Mehner; 440) / J. Rosenmüller: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen, 5. Bd. 12, 8. Bd. 15, 9. Bd. 16; H. Eichhorn: Johann Rosenmüllers Vesperpsalmen (Bruach; 441) / J. Haydn: Werke. Reihe XII, Bd. 4: Streichquartette op. 42, 50 und 54/55 (Böggemann; 443) / Chr. G. Neefe: Sonaten für Klavier und Violine (Böggemann; 444)

Eingegangene Schriften	445
Eingegangene Notenausgaben	448
Mitteilungen	450
Tagungsberichte	454
Die Autoren der Beiträge	455

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 67. Jahrgang 2014 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen, Rebecca Grotjahn und Klaus Pietschmann (Tagungsberichte und Lehrveranstaltungsverzeichnis). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhaagen, Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Dörte Schmidt. ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Uni Mainz, pietschm@uni-mainz.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: g.f.musikforschung@t-online.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis (ab 2015) jährlich € 86,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 26,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 20 vom 1. Januar 2012

Dieser Ausgabe liegen folgende Beilagen bei: Bärenreiter-Verlag, Kassel; Jahresarhaltsverzeichnis 2014

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Herbert Schneider (Saarbrücken)

Zum Gedenken an Hellmut Federhofer (1911–2014)

Am 1. Mai 2014 ist Hellmut Federhofer nach kurzer Krankheit in Mainz verstorben. Am 6. August 1911 in Graz geboren, erhielt er eine gründliche pianistische (zuletzt bei dem Rubinstein- und Liszt-Schüler Emil von Sauer) und musiktheoretische Ausbildung (bei Richard Stöhr, Alban Berg und Oswald Jonas) und erwarb 1934 das Kapellmeisterdiplom. Sein Studium der Musikwissenschaft bei Alfred Orel und Robert Lach in Wien schloss er mit der Dissertation *Akkordik und Harmonik in den frühen Motetten der Trienter Kodices* ab. Während seiner Tätigkeit im österreichischen Bibliothekarsdienst habilitierte er sich 1944 bei Werner Danckert an der Universität Graz mit der Schrift *Musikalische Form als Ganzheit* und leitete das dortige Musikwissenschaftliche Institut von 1949 bis 1959 zunächst ehrenamtlich, dann bis 1962 als außerordentlicher Professor. Den Mainzer Lehrstuhl für Musikwissenschaft bekleidete er von 1962 bis zur Emeritierung 1979 und war viele Jahre Herausgeber der von ihm initiierten Mainzer Studien der Musikwissenschaft.

In Graz hatte er bereits als Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* gewirkt, die österreichische RISM-Arbeitsstelle und die Reihe *Musik Alter Meister* begründet sowie eine immense Zahl von Musikhandschriften und -drucken gesammelt, die im Diözesan-Archiv und in der Universität in Graz aufbewahrt werden. Die Gebiete seines umfangreichen Schaffens, das er die Gnade hatte, bis im Alter von fast 103 Jahren fortzusetzen, umspannt die Epochen von der Renaissance bis in die Gegenwart, die Gebiete der Musiktheorie, der Edition, die Musikpflege, insbesondere am Grazer Hof und der Neuen Musik. Als Schüler von Jonas war er der Doyen der Schenker-Forschung, der mit seinen Arbeiten Maßstäbe gesetzt hat. Federhofer hat eine große Bandbreite von Problematiken und von historischen Fragen behandelt, auf dem Gebiet der Musiktheorie weit über Schenker hinaus. Mit Albert Wellek verband ihn die tiefe Sorge um Wahrnehmung, Hörbarkeit, Sinngehalt und ästhetischen Wert der zeitgenössischen Musik und deren gesellschaftliche Begleiterscheinungen. Trotz der zeitweiligen Anfeindungen, die seine Publikationen auf diesem Gebiet hervorriefen, wies er unerschrocken auf Missstände hin. Für ihn musste das Kunstwerk seine Deutung in sich tragen, diese sollte nicht von außen an es herangetragen werden. Auch wer seine kritischen Stellungnahmen, besonders zur Musik der 1960er und 1970er Jahre, nicht teilt, wird die Schärfe seiner Analysen anerkennen. Er ging den Fragen immer auf den Grund, die großen Synthesen und theoretischen Konzepte waren nicht seine Sache. Seine wissenschaftlichen Editionen reichen von Johannes de Cleve über die Mozart-Gesamtausgabe bis zur Fux-Gesamtausgabe, die ihm ein Herzensanliegen war und deren Editionsleitung er von 1955 bis 1967 und erneut von 1986 bis 2006 innehatte. Nicht weniger als 24 Jahre war er Herausgeber von *Acta Musicologica* und wurde dafür von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft zum Ehrenmitglied ernannt. Er gehörte seit 1979 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften als korrespondierendes Mitglied an. Kollegen und seine zahlreichen Schüler ehrten ihn mit drei Festschriften (1971 und 1998, 2011), von denen ihm die letzte zu seinem 100. Geburtstag überreicht wurde. Bis zuletzt hat er die Entwicklung seines Faches, der zeitgenössischen Musik und seines Instituts in Mainz mit wachem Geist verfolgt.

Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg)

Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns Eine autobiographische Skizze und ein zweiter deutsch-französischer Lebenslauf

Als 2002 eine wissenschaftliche Konferenz Fragen von „Biographie und Kunst als historiographisches Problem“ vorrangig am Beispiel von Leben und Werk Georg Philipp Telemanns diskutierte,¹ ahnte sicher niemand, dass dieser Mitteilungsfreudige unter den Komponisten und Musikern seiner Zeit noch mehr als die bis dato zum Untersuchungsgegenstand zählenden biographiegeschichtlich relevanten Schriftdokumente hinterlassen hat. Zu nennen sind hier neben den Briefen, Gedichten, Vorreden usw.² vor allem seine drei Autobiographien. Diese in die Jahre 1718, 1729 und 1740³ datierenden Texte unterscheiden sich hinsichtlich Anlage, Stil und Umfang deutlich voneinander. Insbesondere die geistreiche, elegant ausgearbeitete, mit zahlreichen fremdsprachigen Zitaten sowie eigenen Gedichten versehene erste Lebensbeschreibung findet als ein relativ frühes und zugleich mustergebendes Exempel deutschsprachigen autobiographischen Schreibens im 18. Jahrhundert immer wieder Beachtung in der Musikerbiographieforschung.⁴

Es kommt einer kleinen Sensation gleich, wenn nun eine weitere Autobiographie Georg Philipp Telemanns aufgefunden werden konnte, die nicht nur für die Telemann-Forschung Bedeutung besitzt, sondern auch darüber hinaus als ein dankbarer Untersuchungsgegenstand für die verschiedenen Disziplinen der Biographieforschung gelten dürfte, vor allem in der Zusammenschau mit den drei bekannten autobiographischen Schriften: Es ergibt sich hier die wohl einzigartige Situation, vier Selbstbiographien eines der wichtigsten musikalischen Protagonisten dieser Zeit vergleichen, analysieren und einordnen zu können.

1 *Biographie und Kunst als historiographisches Problem – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. von Joachim Kremer u.a. (= Telemann-Konferenzberichte 14), Hildesheim 2004.

2 Hierzu vor allem: *Georg Philipp Telemann, Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972; *Georg Philipp Telemann, Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981/Wilhelmshaven 1981.

3 Telemanns Autobiographien sind vielfach abgedruckt worden. Hier eine Auswahl: Max Schneider, Einleitung zu: *Georg Philipp Telemann, Der Tag des Gerichts. Ein Singgedicht in vier Betrachtungen von Christian Alers/Ino. Kantate von Karl Wilhelm Ramler*, hrsg. von Max Schneider (= Denkmäler Deutscher Tonkunst, Folge 1, Bd. 28), Leipzig 1907. S. VI–XVII [Neuaufgabe, hrsg. u. kritisch revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden/Graz 1958]; Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts*, Köln 1948, S. 193–228; *Georg Philipp Telemann, Autobiographien 1718, 1729, 1740*, hrsg. von [...] Eitelfriedrich Thom (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 3), Blankenburg/H. 1977 [Faksimiles]; *Georg Philipp Telemann, Singen ist das Fundament* (s. Anm. 2), S. 89–106, 150–155, 194–213.

4 So z. B. in der umfangreichen Literatur zu Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren=Pforte*. Vgl. auch die Beiträge des Konferenzberichtes *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* (s. Anm. 1).

In diesem Kontext bietet es sich außerdem an, auf eine weitere bisher unbekannte zeitgenössische Biographie hinzuweisen: Es handelt sich um den Druck einer zweiten deutsch-französischen Lebensbeschreibung Georg Philipp Telemanns.⁵

Bevor diese Texte vorgestellt werden und der Versuch einer zeitlichen Einordnung unternommen wird, sei der Blick kurz auf die Entstehungsgeschichte der drei bisher bekannten Autobiographien gelenkt, stehen sie doch in unmittelbarem Zusammenhang mit zwei innovativen und wegweisenden deutschen Lexikon-Projekten für den Bereich der Musik.

Der Anstoß zu Telemanns Lebensbeschreibungen kam stets von außen.⁶ Auf Bitten Johann Gottfried Walthers verfasste er für dessen *Musicalisches Lexicon* (1732)⁷ eine knappgehaltene Vita und sandte sie mit dem noch erhaltenen Begleitbrief vom 20. Dezember 1729 nach Weimar.⁸ Für das Lexikon stellte Walther daraus eine leicht geänderte und erweiterte Fassung her. Dieser Artikel wurde Grundlage für zwei weitere zu Lebzeiten Telemanns erschienene Biographien.⁹

Die beiden weitaus umfangreicheren Autobiographien (1718, 1740) schrieb Telemann für Johann Matthesons biographisches Musikerlexikon *Grundlage einer Ehren=Pforte*. Einen ersten Hinweis auf dieses Projekt gab Mattheson in seiner „Vor- und Anrede“ zum *Harmonischen Denckmal* aus dem Jahre 1715.¹⁰ Schon bald muss er die Exponenten der deutschen Musikwelt aufgefordert haben, sich mit eigenen Lebensbeschreibungen daran zu beteiligen. In der Zuschrift seines *Beschützten Orchestres* von 1717 teilte er mit, dass von den 14 Widmungsträgern dieses Werkes – allesamt bekannte Musiker, darunter Fux, Heinichen,

- 5 Der bereits bekannte erste deutsch-französische Lebenslauf wurde mehrfach publiziert, so in: *Georg Philipp Telemann, Briefwechsel* (s. Anm. 2), S. 54–60 (deutsche Fassung); *Georg Philipp Telemann, Singen ist das Fundament* (s. Anm. 2), S. 213–218 (deutsche Fassung). Ein vollständiges Faksimile ist wiedergegeben in: *Georg Philipp Telemann, Drucke aus dem Verlag Balthasar Schmid in Nürnberg. Porträt – Deutsch-Französischer Lebenslauf – Vorbericht – Kantate zum 1. Advent (Faksimile)*, hrsg. von Wolf Hohohm mit Nachbemerungen von Jürgen Rathje und Wolf Hohohm, Oschersleben 1998. Siehe hierzu auch weiter unten.
- 6 Da Telemann zum Verfassen dieser drei Lebensbeschreibungen aufgefordert wurde, ist die Formulierung, sie seien „aus unbekanntem Motiven“ entstanden, nicht recht nachvollziehbar. Vgl. Laurenz Lütteken/Melanie Wald, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *MGG2*, Personenteil 16, Kassel 2006, Sp. 585–674, hier Sp. 585.
- 7 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches LEXICON*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953), S. 596f.
- 8 Die Originale von Autobiographie und Brief befinden sich in Johann Gottfried Walthers Nachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm Briefe Georg Philipp Telemann 1).
- 9 Art. „Telemann, (George Philipp)“, in: *Kurtzgefaßtes Musicalisches LEXIKON*, Chemnitz 1737, ²1749 (Nachdruck Leipzig 1975), S. 375–378 (Quellen: Walther, *Musicalisches LEXICON*, [s. Anm. 7], S. 596f.; *Neue Zeitungen von gelehrten Sachen*, Leipzig, 17. März 1732 [recte 1730], S. 157f., Ankündigung von G. Ph. Telemann, *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch*, Hamburg 1730); Art. „Telemann, (George Philipp)“, in: Johann Heinrich Zedler (Hrsg.), *Grosses vollständiges UNIVERSAL-LEXICON* 42, Halle und Leipzig 1744, Sp. 644–647 (basiert auf dem Artikel des *Kurtzgefaßten Musicalischen LEXIKONS*).
- 10 Vera Viehöver, „Von gelobten Leuten gelobet werden‘. Johann Matthesons musikalische Ehrenpforte im Kontext der Musikerbiographik des 18. Jahrhunderts, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim 2010, S. 181–196, zur Entstehungsgeschichte der *Ehrenpforte*, S. 184 ff.; Holger Böning, *Zur Musik geboren. Johann Mattheson, Sänger an der Hamburger Oper, Komponist, Kantor und Musikpublizist. Eine Biographie* (= *Presse und Geschichte – Neue Beiträge* 40), Bremen 2014, S. 209–223; Joachim Kremer, *Von dem Geschlecht deren Bachens*. *Kommentierte Quellen zur Musikerbiographik des frühen 18. Jahrhunderts*, Neumünster 2014, zu Matthesons *Harmonischem Denckmal* siehe S. 73 ff.

Händel, Kuhnau und Telemann – erst fünf ihre „Curricula Vitae“ eingesandt hätten bzw. bald einsenden würden,¹¹ Telemanns Zuarbeit gehörte noch nicht dazu. Doch Mattheson stand bereits mit ihm in Kontakt, und in seinem Antwortbrief vom 15. Dezember 1717 formulierte er: „Dero Lebens=Lauff ist mir unentbehrlich, das versteht sich von selbst.“¹² Die in der Zuschrift und die im Briefwechsel unmissverständlich wiederholte Aufforderung Matthesons scheint den Frankfurter Kapellmeister animiert zu haben, seine erste Autobiographie zu verfassen, die vom 10. September (als Biographie „in compendio“) bzw. vom 14. September 1718 (als Brief an Mattheson gefasste umfangliche „Anmerkungen“ zur Biographie) datiert. In der *Theoretischen Vorbereitung* der 1719 erschienenen *Exemplarischen Organisten=Probe* (die Dedikation datiert auf Ostern 1719) veröffentlichte Mattheson die Namen von 31 Personen, deren Lebensläufe ihm inzwischen vorlagen,¹³ darunter befand sich nun auch Telemann. 1722 stellte Mattheson im ersten Band der *Critica musica* mit seiner auf einer französischen Vorlage basierenden Lebensbeschreibung Jean-Baptiste Lullys eine erste Musterbiographie vor.¹⁴ 1731, als ihm bereits 60 Personenartikel eingesandt worden waren, druckte er in der *Großen General=Baß=Schule* mit Telemanns Text von 1718 ein weiteres Muster ab.¹⁵ Er forderte seine Musikerkollegen an dieser Stelle nochmals auf, ihre Vitae einzusenden, bevor sie darüber hinwegstürben wie etwa Heinichen und Schieferdecker. Namentlich richtete er sich an Johann Sebastian Bach, Johann Joseph Fux, Christoph Graupner, Georg Friedrich Händel und Reinhard Keiser, denen er die in „aufgeweckter Schreib=Art“ verfasste „Lebens=Beschreibung unsers berühmten Telemanns“ zur Nachfolge anempfiehlt: „Die Probe ist gut. Ein jeder mache dergleichen.“¹⁶ Doch Mattheson dürfte die genannten Musikergrößen durch diese Vorgehensweise eher brüskiert als animiert haben, und keiner von ihnen sollte je die gewünschte Lebensbeschreibung liefern. Noch im Vorbericht seiner *Ehren=Pforte* strafte er sie dafür ab, insbesondere die wortbrüchigen Händel und Keiser – letzterer war inzwischen tatsächlich gestorben.¹⁷ Bevor Mattheson die *Ehren=Pforte* 1740 endlich veröffentlichen konnte, hatte Telemann ihm bereits eine neue Lebensbeschreibung übersandt, in der auch die seit 1718 verstrichene Zeit abgehandelt wurde.¹⁸

Etwa zur gleichen Zeit hat Telemann eine weitere, bislang nicht bekannte Autobiographie verfasst, die den Charakter einer nicht völlig ausgearbeiteten Skizze besitzt. Das autographe Manuskript befindet sich in einer Akte des Historischen Staatsarchivs Lettland in Riga:

11 Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717 (Reprint Leipzig 1981), Dedikation (o. S.), „Geschrieben in Hamburg/ den 21. Febr. und edirt auf Michaelis/ 1717.“: „[...] Das Dritte bestehet darinn/ daß ich den fünffen unter Ew. Hoch=Edl./ die mir ihre *Curricula Vitae* würcklich eingesandt/ oder doch bald senden werden/ hiemit vors erste öffentlichen und vielen Danck abstatte [...]“

12 Abgedruckt in Johann Mattheson, *CRITICA MUSICA*, Bd. 2, Hamburg 1725 (Reprint Laaber 2003), S. 279–282, hier S. 281.

13 Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten=Probe*, Hamburg 1719, S. 120.

14 Johann Mattheson, *CRITICA MUSICA*, Bd. 1, Hamburg 1722 (Reprint Laaber 2003), S. 178–184. Mattheson (S. 178) gibt als Quelle an: [Nicolas Boindin], *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris 1718.

15 Johann Mattheson, *Grosse General=Baß=Schule*, Hamburg 1731 (Reprint Hildesheim 1994), S. 168–180.

16 Ebd., S. 167 f.

17 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren=Pforte*, Hamburg 1740 (Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck [...], hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910), S. XXIII.

18 Ebd., S. 354–369.

Briefe, Testimonia und andere Papiere | aus dem Nachlasse des ehemaligen Cantors am | Dom G. M. Telemann. | Der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde | der Ostseeprovinzen dargebracht von Hn. | Oberpastor Thiel. | d. 4. Septbr. 1836.
Historisches Staatsarchiv Lettland, Fonds 4038/2/1747

Aus dieser Akte wurden in jüngerer Vergangenheit bereits einige Auszüge veröffentlicht,¹⁹ seltsamerweise ohne auf die große Bedeutung des vorwiegend auf die Genealogie der telemannischen Familie ausgerichteten Konvoluts hinzuweisen, noch darauf, dass sie jene autobiographische Skizze sowie weiteres bemerkenswertes Material enthält.

Wie aus der Titelaufschrift der Akte hervorgeht, hat der Rigaer Oberpastor und spätere Superintendent Matthias Thiel (1775–1843)²⁰ die Materialien 1836 an die Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen übergeben. Seit 1941 befindet sich deren Sammlung in dem genannten Rigaer Archiv.²¹ Thiel muss das Konvolut von seinem ehemaligen Lehrer und späteren Kollegen am Dom Georg Michael Telemann erhalten haben, der am 4. März 1831 als emeritierter Rigaer Domkantor verstarb. Möglicherweise gehörte auch G. M. Telemanns Autobiographie, die Thiel 1831 veröffentlichte,²² ursprünglich unter diese genealogischen Manuskripte. Die Handschrift der im Jahre 1777 begonnenen Selbstbiographie hatte der Sammler Georg Poelchau (ebenfalls ein Schüler G. M. Telemanns) einer Aufschrift zufolge 1834 bei seinem Rigaaufenthalt, bei dem er auch zahlreiche Autographe G. Ph. Telemanns retten konnte,²³ von Thiel übernommen. Poelchau ließ die biographischen Blätter mit anderen ihm wertvollen Dokumenten zusammenbinden, so u. a. mit dem berühmten *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, dem thematischen *Verzeichniß von Clavir Pieçen des seel. Herrn Joh: Seb: Bachs* und einer Abschrift des Briefwechsels zwischen Georg Philipp Telemann und Carl Heinrich Graun.²⁴

Den Grundstein für die in der genannten Rigaer Akte dokumentierte telemannische Genealogie legte Georg Philipp Telemanns Vater, der Theologe und Pastor an der Magdeburger Heilig-Geist-Kirche Heinrich Telemann (1646–1685). Er lieferte nicht nur eine erste Stammbaumskizze, die bei der Generation seiner Großväter einsetzt, sondern legte seinen Nachkommen in einer *Admonitio ad posteros* nahe, die telemannische Genealogie künftig

19 *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla (= Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 80), Göttingen 1994, Bd. 1, Kommentare zu Dok. Nr. 44, 45, 81 92 und 101 (diverse Materialien, die Telemanns Enkel Georg Michael Telemann betreffen); Elisabeth Rübcke, „Die Autobiographie des Plöner Pastors Andreas Telemann aus dem Jahr 1745“, in: *Telemann und Bach/Telemann-Beiträge*, hrsg. von Brit Reipsch und Wolf Hobohm (= Magdeburger Telemann-Studien 18), Hildesheim 2005, S. 129–143 (Autobiographie von Andreas Telemann, dem ältesten Sohn G. Ph. Telemanns).

20 Artikel „Thiel, Matthias“, in: *Baltisches Biographisches Lexikon digital*, <http://www.bbl-digital.de/eintrag/Thiel-Matthias-1775-1843/> (27. August 2013).

21 Freundliche Auskunft von Frau Ira Zaneriba (Historisches Staatsarchiv Lettlands, Riga).

22 Matthias Thiel, „Kurzgefaßter Lebenslauf Georg Michael Telemanns, Cantoris in Riga, von ihm selbst entworfen“, in: *Rigaische Stadtblätter* 11, 18. März 1831, S. 93–99.

23 Vgl. den Brief Georg Poelchaus an Raphael Georg Kiesewetter, Berlin, 22. November 1834: „Sollten Sie wohl glauben, dass es mir noch im vergangenen Sommer in Riga glückte[,] funfzig Telemannische Original-Handschriften von gänzlicher Vernichtung zu retten? Und wo fand ich sie? auf dem Thurme der dortigen Cathedrale, in einem Makulatur-Gewölbe, wo sie ein halbes Jahrhundert in dem Nachlasse seines Großenkels [!] [,] des Rigaschen Telemanns, gemodert hatten.“ (Musikarchiv des Stifts Göttweig). Ich danke Herrn Dr. Herfrid Kier für die Vermittlung des Briefes.

24 D-B Mus. ms. theor. 1215.

weiterzuführen.²⁵ Ausgehend von der in der Schöpfungsgeschichte festgeschriebenen Aufforderung „Seid fruchtbar und mehret euch“ (Gen 1, 28), entwickelte er eine Begründung für die Gottgefälligkeit, die in der Rückbesinnung auf vorangegangene Generationen und auf deren Werden und Vergehen besteht. Er verwies auf das Vorbild der biblischen Genealogien und darauf, dass nach diesem „*exempel* auß guter *intention* viell feine Leute Ihre *genealogias* beschrieben, <billig> zu keinem andern Ende, alß daß man sehen solle, wie durch Gottes Gnade Ihre Geschlechter sich reichlich vermehret haben.“ Weiter heißt es: „Diesem zufolge habe Ich auch [...] nachfolgende *genealogiam* angefangen, also daß zufferst zwar, wie meiner GroßVäter |: weil Ich weiter keine gar gewisse Nachricht haben können :| sämtliche nachkommen auffeinander folgen, dan[n] aber absonderlich wie mein seel. H Vater[,] H. *Georgius Telemann* in seinem Geschlechte sich außgebreitet, nachrichtlich u. so viell müglich, mit besonderm Fleiß auffgezeichnet.“ Es folgt eine Aufforderung zur Fortführung der Genealogie: „Solte es geschehen, daß diese *genealogia* an iemanden gelangete, welcher sich nicht darein finden kon[n]te, so wolle derselbige Sie einem andern *literato* in unserm Geschlechte |: wie Ich den[n] hoffe [,] es werden durch Gottes Gnade dererselben sich allezeit einige befinden :| überantworten, daß derselbige meinem Begehren nach dieses Werck also *continuire*.“

Heinrich Telemanns Ermahnung an die Nachgeborenen hat Früchte getragen, denn jeder nachfolgende Besitzer der genealogischen Sammlung hat dieselbe erweitert.²⁶ Offenbar gab es ein stillschweigendes Übereinkommen, wonach die jeweils ältesten Söhne der Familie, die zugleich Theologie studierten – also „literati“ waren und somit dem geforderten gelehrten Stande angehörten –, die Arbeit an der Genealogie fortsetzten. Nach Heinrich Telemanns Tod kam das Material an den ältesten Sohn Heinrich Matthias Telemann (1672–1746), der ab 1704 als Pfarrer in Wormstedt bei Apolda wirkte. Da die männlichen Nachkommen des Wormstedter Familienzweiges im Säuglingsalter starben,²⁷ wurde die Sammlung noch vor 1745 an den Neffen Andreas Telemann (1715–1755) übergeben, den ältesten Sohn Georg Philipp Telemanns, der zu dieser Zeit Pfarradjunkt und später Pfarrer in Plön und Ahrensböck war. Als Jenaer Student hatte er 1738/39 im Hause seines Onkels in Wormstedt gelebt.²⁸ Zuletzt befand sich die Sammlung im Besitz von A. Telemanns einzigem Sohn Georg Michael (1748–1831), der ab 1770 in Kiel u. a. Theologie studierte, dann aber die Kantorenlaufbahn am Rigaer Dom einschlug. Da A. Telemann bereits 1755 verstarb, hatte Georg Philipp Telemann die Erziehung seines Enkels Georg Michael übernommen. So

25 *Briefe, Testimonia und andere Papiere* [...], Historisches Staatsarchiv Lettland, Fonds 4038/2/1747, fol. 50^r, Stammbaum fol. 51^r.

26 Eine vollständige Beschreibung der Materialien sowie deren Auswertung sei einem Beitrag zur telemannischen Genealogie vorbehalten. Hingewiesen sei an dieser Stelle auf bereits vorliegende Veröffentlichungen zu diesem Thema: „... *aus diesem Ursprunge* ...“. *Dokumente, Materialien, Kommentare zur Familiengeschichte Georg Philipp Telemanns*, hrsg. von Wolf Hobohm (= Magdeburger Telemann-Studien XI), Magdeburg 1988; Ulrich Siegele, „Im Blick von Bach auf Telemann: Arten, ein Leben zu betrachten. Mit einem Anhang von Roman Fischer und Ulrich Siegele, Maria Catharina Textor. Georg Philipp Telemanns zweite Frau und ihre Familie“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* (s. Anm. 1), S. 46–89; Rübcke, „Die Autobiographie des Plöner Pastors Andreas Telemann aus dem Jahr 1745“ (s. Anm. 19).

27 Die beiden Söhne starben noch im Jahr ihrer Geburt: Friedrich Christian Telemann (4.10.–10.10.1705), Johann Christian (8.4.–10.6.1714). *Briefe, Testimonia und andere Papiere* (s. Anm. 25), u. a. fol. 45^v (genealogische Tafel in der Handschrift von Andreas Telemann).

28 Rübcke, „Die Autobiographie des Plöner Pastors Andreas Telemann aus dem Jahr 1745“ (s. Anm. 19), S. 136 f.

werden spätestens nach dem Tod des Komponisten im Jahre 1767 auch dessen autobiographische Skizze und andere Aufzeichnungen zur Familie in den Besitz G. M. Telemanns übergegangen sein.

Wenn die Familie Telemann sich in der von Heinrich Telemann theologisch begründeten Tradition sah, über ihr Werden und Vergehen zu berichten, so liegt es nahe, darin einen der Gründe auch für (auto-)biographisches Schreiben zu sehen. In den genealogischen Aufzeichnungen der Familie befinden sich immer wieder Angaben zu einzelnen Personen, die über die üblichen Geburts-, Tauf-, Hochzeits- und Sterbedaten hinausgehen. Besonders ergiebig sind die schon erwähnten Aufzeichnungen von Andreas Telemann, dem es wichtig war, seinen Lebensweg bis zu seiner Amtseinführung in Plön für die Nachwelt festzuhalten. Ähnliches darf auch für seinen Vater Georg Philipp vorausgesetzt werden. Zwar kam für ihn im Unterschied zu Andreas Telemann die Anregung zu den Autobiographien von außen, und sie waren von vornherein für die Öffentlichkeit bestimmt, der geistige Hintergrund aber dürfte ein ähnlicher gewesen sein. Das ausführliche Schildern in seinen bereitwillig verfassten Viten hat seine Ursache nicht in der eitlen Lust eines erfolgreichen Mannes an Selbstdarstellung, sondern vielmehr darin, Zeitgenossen und Nachgeborenen ein Zeugnis göttlicher Gnade zu geben. Indem Telemann die Erkenntnis formuliert, „daß GOtt und Natur“ ihn „zur Music recht gezogen haben“,²⁹ sieht er sein Leben und sein Werk letztlich als ein Exempel göttlichen Wirkens. Setzt man dies in den Kontext zu Heinrich Telemanns Aufforderung, kundzutun, wie sich „durch Gottes Gnade“ das Geschlecht der telemannischen Familie „reichlich vermehret“,³⁰ so wird die Verwandtschaft der Motive für genealogische und (auto-)biographische Darstellung deutlich: In dem hier zu betrachtenden Falle weisen sie durchaus auf eine gemeinsame theologische Basis hin.

Die in den Rigaer Akten überlieferte autobiographische Skizze G. Ph. Telemanns umfasst einen Zeitraum, der mit seiner Reise nach Paris (1737/38) endet. Darin gleicht sie der 1740 in Matthesons *Ehren=Pforte* publizierten Lebensbeschreibung, was die Vermutung nahelegt, es könne sich um eine unmittelbare Vorarbeit zu derselben handeln. Doch der geringere Umfang, die von der Autobiographie 1740 unabhängigen Formulierungen sowie die abweichende Struktur des Textes machen dies wiederum unwahrscheinlich: Es scheint sich eher um eine eigenständige Lebensreflexion zu handeln. Der Skizze, die im Anhang 1 im vollen Wortlaut mitgeteilt wird, liegt eine fünfteilige Gliederung zugrunde: „Eltern“ – „Erziehung“ – „Studien“ – „Music“ – „Ehrenstellen“. Darin erinnert sie von ferne an die schon erwähnte Musterbiographie Lullys aus Matthesons Feder, die in 31 kurze und durchnummerierte Abschnitte gegliedert ist. Diesen Abschnitten sind jeweils am linken Rand Rubriken bzw. Stichwörter zugeordnet, die auf ihren jeweiligen Inhalt hinweisen, so z. B. „Vaterland“, „Lehrmeister“, „Dienst“, „Trieb“, „Ruhm“, „Fleiß“, „Ehren=Stelle“ usw. Telemann nahm eine vergleichbare, wenn auch weniger feingliedrige Rubrizierung vor. Innerhalb der Rubriken folgt Telemann einer chronologischen Ordnung. Rein hypothetisch gesehen wäre es möglich, dass er die Skizze von Matthesons Muster beeinflusst für die *Ehren=Pforte* niedergeschrieben hat, sie dann jedoch verwarf und den dann schließlich veröffentlichten umfangreicheren Text gänzlich neu formulierte – „mit [...] auserlesenen Worten, und in der angenehmsten Schreibart“, wie Mattheson achtungsvoll schrieb.³¹

29 Mattheson, *Grosse General=Baß=Schule* (s. Anm. 15), S. 169.

30 *Briefe, Testimonia und andere Papiere* (s. Anm. 25), fol. 50^r.

31 Mattheson, *Grundlage einer Ehren=Pforte* (s. Anm. 17), S. 354.

Telemanns Manuskript ist übersät von Streichungen, Überschreibungen, Verweisen und Randnotizen, nicht alle Schichten blieben leserlich. Doch das, was erkennbar ist, veranschaulicht sehr gut die Prozesshaftigkeit der Entstehung. Dass der Text nicht ganz vollendet wurde, darauf machen z. B. einige am unteren Rand des zweiten Blattes notierte Namen aufmerksam, die nicht mehr in den Haupttext eingefügt wurden.³² Der Verfasser schwankt außerdem zwischen der ersten und dritten Person Singular. Zwar hatte er begonnen, die letztere Form nachträglich einzuführen, diese Korrekturen erfolgten jedoch nicht konsequent. Auffällig ist, dass Telemann im Unterschied zu den gedruckten Autobiographien von 1718 und 1740 keine Informationen über seine beiden Ehen und seine Kinder mitteilt und dass nur wenige seiner Kompositionen konkret genannt werden.

Bei der Besprechung seiner Kindheit unter der Rubrik „Eltern“ betont Telemann die Musikalität der Mutter Maria, geb. Haltmeier (1669–1711) und thematisiert dies in Zusammenhang mit dem eigenen musikalischen Werden – was in den gestrichenen Partien stärker hervortritt als in der Endfassung. Er weist darauf hin, dass die Witwe Telemann nicht sonderlich vermögend gewesen sei, weshalb er durch sein „Chor- und anderweitiges Singen ihr in etwas zu Hülfe kommen“ konnte.³³ Diese Passage scheint noch auf seine Magdeburger Schulzeit zu zielen, denn erst anschließend erwähnt er sein Wirken in der „Fremde“. Das Ende der Magdeburger Zeit bedeutet für Telemann zugleich den Beginn seiner „Studien“. Anders als in den bekannten Autobiographien teilt er hier konkrete Jahreszahlen für seine Wechsel nach Zellerfeld (1693) bzw. Hildesheim (1697) mit.³⁴ In dem die „Music“ betreffenden Abschnitt erwähnt Telemann die Einflüsse, unter denen er zum Musiker geworden ist. Neu ist der Hinweis auf die „auserlesene Stadtmusic“ in seiner Geburtsstadt, die übrigen Mitteilungen entsprechen etwa denen der anderen Autobiographien. Die Bedeutung der „Naturgaben“ und seines „unermüdeten Fleißes“³⁵ unterstreicht er auch hier: Sie gelten ihm als Wegbereiter für mancherlei „Ehrenstellen“, die er in der nächsten Rubrik bespricht. Es fällt auf, dass dieser Abschnitt ihm wesentlich flüssiger aus der Feder kam, denn er weist weitaus weniger Korrekturen auf als die beiden vorangegangenen Seiten (fol. 13^{r/v}). In chronologischer Reihenfolge beschreibt er knapp seine Lebensstationen und die mit ihnen verbundenen Stellen und Titel. Für die Berufung nach Sorau gibt er hier wie in allen Autobiographien das Jahr 1704 an, wenngleich der Amtsantritt den Quellen zufol-

32 Siehe Anm. 90.

33 Der Enkel Andreas Telemann notierte, dass Maria Telemann durch den frühen Tod ihres Mannes (1685) „in kümmerlichen Umständen hinterlassen“ worden sei (fol. 46^v). Sie zog nach Wormstedt zu ihrem ältesten Sohn, wo sie bis zum Lebensende im Jahre 1711 verblieb. Zur wirtschaftlichen Situation der Familie Telemann ist immerhin anzumerken, dass sie Häuser in Magdeburg besaß: von 1679 bis 1790 in der bei der Heilig-Geist-Kirche gelegenen Judengasse, von 1690 bis 1704 „im sogenannten GänseWinkel“ in der Nähe des Augustinerklosters, der heutigen Wallonerkirche. Vgl. Wolf Hobohm, „Die Magdeburger Häuser der Familie Telemann“, in: *Programmbuch der 19. Magdeburger Telemann-Festtage*, Magdeburg 2008, S. 50 f.

34 Nur in der bei Walther abgedruckten Autobiographie von 1729 (s. Anm. 7, S. 596) werden für die Zellerfelder und Hildesheimer Schuljahre mit „1694 [!] biß 1700“ konkrete Jahreszahlen angegeben. In Telemanns Vorlagemanuskript fehlten die Jahreszahlen allerdings noch.

35 Hierzu Wilhelm Seidel, „Naturell – Unterricht – Fleiß. Telemanns Lebensläufe und der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* (s. Anm. 1), S. 90–100; Joachim Kremer, „Naturell‘, ‚Lust‘ und ‚Fleiß‘ in der Musiker(auto)biographie des 18. Jahrhunderts. Anmerkungen zur pietistischen und der künstlerischen ‚Erweckung‘“, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus*, Bd. 30, Göttingen 2004, S. 155–175.

ge eindeutig erst 1705 erfolgte.³⁶ Den Eisenacher Amtsantritt verlegt Telemann auf 1709, obgleich er in den Autobiographien von 1718 und 1740 das korrekte Jahr 1708 angibt. Den Abschluss der systematisch gegliederten Biographie bildet ein verhältnismäßig langer Abschnitt über die Ehrungen, die er während seiner Parisreise 1737/38 erfahren hatte. Diese Reise war ihm offenbar noch sehr gegenwärtig, weshalb die Datierung des Textes in den unmittelbaren Zeitraum danach erfolgen kann. Den Stolz und die Freude über den Erfolg seiner *Nouveaux Quatuors*, die er mit königlichem Privileg veröffentlichte und in ungeahnten Stückzahlen verbreiten konnte,³⁷ und des 71. Psalms TVWV 7:7, der in den berühmten Concerts spirituels zweimal aufgeführt wurde, will er nicht verhehlen.

Die hier erstmals veröffentlichte Lebensbeschreibung Georg Philipp Telemanns, die sich im Unterschied zu der von 1718 vorrangig auf Faktisches beschränkt, bringt nur in einigen Nuancen neues biographisches Material zutage. Es ist signifikant, dass der Autor sie wiederum in anderer Art gestaltet als die drei bekannten Autobiographien, indem er den Text in Rubriken unterteilt. Aus dem vorliegenden Arbeitsmanuskript Telemanns ist die individuelle gedankliche Arbeit an gültigen Formulierungen und Wertungen zu erkennen, welche teilweise auch die Grenze zwischen emotionaler und sachlicher Schilderung berührt, was mentalitätsgeschichtliche Relevanz besitzt. Viel stärker als die mitgeteilten Fakten, die im Wesentlichen ja bekannt waren, berührt das Suchen nach der richtigen Art und Weise der (Selbst-)Darstellung, und darin dürfte auch der besondere Reiz dieses nicht ganz vollendeten Textes zu sehen sein.

In der erwähnten Rigaer Akte befindet sich ein beidseitig bedrucktes Blatt mit einer weiteren Lebensbeschreibung G. Ph. Telemanns in deutscher und französischer Sprache (s. Anhang 2).³⁸ Es ist anzunehmen, dass diese den älteren so genannten *Deutsch-Französischen Lebenslauf* ersetzten sollte, einen Bifolio-Druck, der auf jeweils zwei Seiten eine deutsche und eine französische Fassung des biographischen Textes wiedergibt.³⁹ Dieser war in Zusammenhang mit der Drucklegung von Telemanns Jahrgang *Musicalisches Lob Gottes* nach Dichtungen

36 Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (= Beiträge zur Bachforschung 8), Leipzig 1990, S. 38 f. und 149. Hierzu auch Siegele, „Im Blick von Bach auf Telemann: Arten, ein Leben zu betrachten.“ (s. Anm. 26), S. 55.

37 Telemann gibt an, dass 400 Exemplare im Voraus bezahlt worden seien. Die im Washingtoner (US-Wc M420.A2.T18) und Brüsseler Exemplar des Druckes (B-Bc V.7119) enthaltene umfangreichste unter den erhaltenen Subskriptionslisten weist allerdings nur 287 Subskribenten aus, die 294 Exemplare bestellt hatten. Vgl. hierzu u. a. Stephen Zohn, *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, New York 2008, S. 360 ff., 585 f.

38 *Briefe, Testimonia und andere Papiere* (s. Anm. 25), fol. 15^v. Das Papierformat dieses wohl nicht endgültig beschnittenen Blattes (35,2×23,5/23,2 cm) nähert sich dem des ersten deutsch-französischen Lebenslaufes an (32,5×20,7 cm; nach dem Exemplar in D-LEm III.1.124). Dies spricht für die Zugehörigkeit der unbekannteren Lebensbeschreibung zu den Drucken B. Schmidts, auf die nachstehend eingegangen wird. Ich danke Frau Ira Zaneriba (Historisches Staatsarchiv Lettlands, Riga) und Frau Brigitte Geyer (Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek) für die Mitteilung der Formate.

39 Siehe Anm. 5. Im *Verzeichnis der musicalischen Wercker* [!], welche bey Balthasar Schmid seel Wittib. in Nürnberg [!] zu haben sind steht unter Nr. XVII „Hn. Telemans Lebenslauf“ zum Preis von „6 Kr.“. Siehe Horst Heussner, „Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg“, in: *Mf* 16 (1963) 4, S. 348–362, hier S. 355. In Schmidts *Avertissement* vom 1. Oktober 1744 (s. nachfolgende Anm.) wird außerdem das bekannte Telemann-Porträt von Georg Lichtensteger angekündigt, das in Schmidts Verzeichnis unter Nr. 4 für „6 Kr.“ angezeigt wird: „Hn. Telemans portrait“. Heussner (S. 353) deutet diese Porträt falsch als das später entstandene von Valentin Daniel Preisler.

von Erdmann Neumeister entstanden,⁴⁰ dem vielleicht bedeutsamsten und umfangreichsten Druckprojekt Telemanns, das zwischen 1742 und 1744 bei Balthasar Schmid (1705–1749) in Nürnberg publiziert wurde. Einigen Exemplaren dieses Partiturdrukkes liegt die erste Fassung der zweisprachigen Biographie bei.⁴¹

Die zweite deutsch-französische Version, die nach bisheriger Kenntnis singular überliefert ist, korrigiert einige Angaben der älteren, in der z. B. Telemanns Vater Heinrich fälschlich als „Prediger an der Kirche zu St. Johannis“ in Magdeburg bezeichnet worden war (tatsächlich versah er dieses Amt an der Heilig-Geist-Kirche); für den Beginn von Telemanns Parisreise wurde in der deutschen Fassung „Michaelis 1738“ angegeben, statt Michaelis 1737. Der frühere Text ist geprägt von ausladenden, teils pathetischen Formulierungen. Sein unbekannter Autor verwendete zahlreiche auf Telemanns Lob abhebende Methaphern, die durchaus einen „patriotischen“ Hintergrund aufweisen.⁴² Ob der hier angeschlagene, elogenartige Ton im Sinne Telemanns war, darf bezweifelt werden – er selbst schrieb eine andere Feder. Der neue, sprachlich moderner wirkende und etwa um die Hälfte kürzere Text ist jedenfalls konziser und sachlicher gefasst, wobei einzelne der alten Formulierungen durchaus beibehalten wurden. Er verbessert außerdem – worauf der Verfasser ausdrücklich hinweist – „etliche beträchtliche Fehler“, die sich bei den Angaben über Telemanns Nachkommen im Abdruck der Autobiographie von 1740 in Matthesons *Ehren=Pforte* (S. 367) eingeschlichen hatten.⁴³

Die Entstehungszeit der neuen Biographie ist relativ genau einzugrenzen. Zum einen werden die drei bis zu diesem Zeitpunkt bei Schmid erschienenen Werke Telemanns ostentativ genannt, so der erwähnte in Partitur gedruckte Jahrgang (abgeschlossen 1744), die meist auf 1745 datierten *VI. Ouverturen [...] fürs Clavier* TWV 32:5–10 und die laut Hirschmann zwischen Oktober 1746 und März 1747 publizierte *Johannespassion* 1745 TVWV 5:30.⁴⁴ Diese Angaben sind in der Erstfassung noch nicht enthalten. Zum anderen teilt der Verfasser mit, dass von Telemanns Kindern neben fünf Söhnen auch die 1719 geborene Tochter Anna Clara (verh. Haase) „noch am Leben“ sei. Letztere verstarb am 11. April 1748 nach der Geburt ihres Sohnes Georg Philipp Haase.⁴⁵ Daraus ergibt sich, dass der biographische Text zwischen 1746/47 und 1748 entstanden sein wird. Ein weiteres Indiz scheint den Zeitraum jedoch eher auf 1746 einzugrenzen, wie nachfolgend gezeigt werden soll. In der Biographie werden Telemanns Pläne zu weiteren Druckwerken mitgeteilt, die vermutlich ebenfalls bei Schmid realisiert werden sollten: „Kirchenstücke auf die ersten

40 Angemerkt sei, dass sich der „Vorbericht“ zu diesem Druckjahrgang wie auch das dazugehörige *Avertissement* Balthasar Schmidts (datiert „Nürnberg, d. 1. 8bris 1744“) ebenfalls in dem Rigaer Konvolut befindet (fol. 1^r–3^v).

41 So z. B. bei den Exemplaren in Dresden (D-DI Mus. 2392-E-2), Leipzig (D-LEm III.1.124) und Den Haag (NL-DHk KW 10 B 12 [13]).

42 Vgl. hierzu die analytischen Bemerkungen bei Jürgen Rathje, „Herrn Telemanns Lebenslauf“, in: *Georg Philipp Telemann, Drucke aus dem Verlag Balthasar Schmid in Nürnberg* (s. Anm. 5), S. 24–32.

43 Auch wenn der Verfasser schreibt, dass diese Fehler aus „eigenem [= Telemanns] Versehen“ entstanden seien, so scheint es sich teilweise um Fehler des Setzers zu handeln. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, „Das Durcheinander bei Telemanns Kindern in der Autobiographie von 1740 ...“, in: *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung)* 16 (Dezember 2004), Magdeburg 2004, S. 31–33.

44 Wolfgang Hirschmann, Vorwort in: *Georg Philipp Telemann. Johannespassion 1745 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“* TWV 5:30, hrsg. von W. Hirschmann (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke 29), Kassel 1996, S. X.

45 *Briefe, Testimonia und andere Papiere* (s. Anm. 25), fol. 54^r: Genealogische Tafel von der Hand des jungen Georg Michael Telemann.

hohen und Quartal=Feyertage, wie auch auf andere Neben-Feste und besondere Vorfälle, als: Erndte, Kirchweih, Bürgermeister- und Rahts=Wahlen, Hochzeiten, Leichen, etc. Hiermit dürfte dessen Arbeit in dergleichen Gattungen wol beschlossen seyn [...].“ Diese ehrgeizigen Vorhaben – hier als Abschluss des kirchenmusikalischen Schaffens deklariert –, die Telemann als einen gleichermaßen enzyklopädisch wie auch praktisch denkenden Kirchenkomponisten ausweisen, wurden ebenso wenig verwirklicht,⁴⁶ wie seine mitgenannte und schon lange geplante theoretische Schrift, der „musicalische Practicus“. Ob ein Grund dafür im Tod Schmidts im November 1749 zu suchen ist, wird nicht mehr zu klären sein. Seine den Verlag weiterführende, aber nicht in besten finanziellen Umständen hinterlassene Witwe Maria Helena Schmid⁴⁷ scheint sich solcher groß angelegter Projekte jedenfalls nicht mehr angenommen zu haben.

Ein anderes, tatsächlich realisiertes Druckwerk dieser Zeit war bei der Vorankündigung noch unerwähnt geblieben – gewiss aus dem Grunde, weil es sich noch nicht in der Planung befand: der 1749 bei Christoph Heinrich Lau in Hermsdorf bei Hirschberg (Schlesien) verlegte so genannte *Engel-Jahrgang*.⁴⁸ Lau berichtet, dass der Jahrgang auf seine Anregung hin entstand und dass Telemann als Textdichter Daniel Stoppe vorgeschlagen hatte.⁴⁹ Dieser verstarb jedoch bereits am 12. Juli 1747, die Dichtungen ab dem 7. Sonntag nach Trinitatis verfasste Lau zufolge ein „Prediger aus der Nachbarschaft“. Da Stoppe einige Zeit für die Erstellung der Dichtungen zum ersten Teil des Jahrgangs benötigt haben dürfte und die Realisierung der Komposition (erste Hamburger Aufführungen sind im Kirchenjahr 1747/48 nachweisbar) und der Druckveröffentlichung (1749) einige Vorlaufzeit in Anspruch genommen haben muss,⁵⁰ so werden die konkreten Pläne für den Druckjahrgang spätestens Anfang 1747 vorgelegen haben. Daraus ist wiederum zu schließen, dass die Niederschrift des neuen Lebenslaufes wohl um 1746 erfolgt sein wird, also etwa in der gleichen Zeit, in welcher der Druck der Johannespassion entstand. Die Frage, ob die Biographie diese neue Veröffentlichung aus dem Schmidtschen Verlag ursprünglich hätte begleiten sollen, ist bei gegenwärtigem Forschungsstand nicht eindeutig zu beantworten. Sollte es sich tatsächlich

46 Zu den späteren, gleichfalls nicht realisierten Druckvorhaben Telemanns vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, „Notizen zur Überlieferungssituation der oratorischen Passionen Telemanns. Neues zur Markuspassion 1759 TVWV 5:44“, in: *Telemann und Händel. Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 2008, anlässlich der 19. Magdeburger Telemann-Festtage*, herausgegeben von Carsten Lange und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte 17), Hildesheim 2013, S. 227–256, hier S. 244 ff.: „Zum Plan der Druckveröffentlichung der 1759er Passion“.

47 Heussner, „Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg“ (s. Anm. 39), S. 351 f.

48 Zwar wäre es theoretisch auch denkbar, dass Schmid nicht auf ein Druckwerk hinweisen wollte, das von einem fremden Verlag geplant wurde. Dann allerdings dürfte es hier auch den Hinweis auf Telemanns Odensammlung (*Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden*) nicht geben, die 1741 bei dem Hamburger Verlagsbuchhändler Christian Herold erschienen war: „24. Melodien über so viel auserlesene Oden“.

49 *Weiland | Herrn Daniel Stoppens, | Conrectoris in Hirschberg, | Schwanengesang, | bestehend | aus einem poetischen | Jahrgange | über | die Evangelien aller Sonn- und Festtage, | zu welchem | der Capellmeister Telemann, | in Hamburg, | die Music verfertigt, | und welcher zu bekommen ist | bey | Christoph Heinrich Lau, | Organist in Hermsdorf, unterm Kynast, bey Hirschberg. || Hirschberg, | Gedruckt bey Immanuel Krahn.*, Vorrede. Die Dedikation datiert vom 1. Januar 1749.

50 Jürgen Neubacher, „Zur Aufführung von Telemanns ‚Engel-Jahrgang‘ und zu Zensurbestrebungen für kirchenmusikalische Texte in Hamburg“, in: *Telemann und Bach/Telemann-Beiträge*, hrsg. von Brit Reipsch und Wolf Hohohm (= Magdeburger Telemann-Studien 18), Hildesheim 2005, S. 144–157, hier S. 144 f.

so verhalten haben, so scheint dieser Plan jedoch nicht ausgeführt worden zu sein, denn der zweite deutsch-französische Lebenslauf hat im Gegensatz zum ersten offenbar keine Verbreitung gefunden.

Bei dem in Riga überlieferten Exemplar der Lebensbeschreibung handelt es sich um eine Korrekturfahne, wie aus Einträgen von unterschiedlicher Hand hervorgeht.⁵¹ Somit dürfte es aus dem Schriftwechsel mit B. Schmid stammen, zumal das Blatt Spuren einer doppelten Briefhaltung aufweist. Hervorgehoben sei, dass die französische Version ausgestrichen und somit ungültig gemacht wurde. Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, dass eine Veröffentlichung nicht weiter verfolgt wurde?

Man könnte annehmen, dass die neue zweisprachige Biographie von Telemann autorisiert sei – ganz eindeutig ist die Sachlage jedoch nicht. Einerseits werden zwar wie erwähnt einige Fehler anderer, bereits publizierter Biographien korrigiert (darunter Interna aus dem familiären Bereich) und aktuelle Pläne des Komponisten kundgetan. Dies spräche für die Nähe zu Telemann. Andererseits könnten die in diesem Text dennoch stehen gebliebenen fehlerhaften Daten als Gegenargument dienen: In der französischen Variante wird der Großvater Johann Haltmeier als Pastor in „Altenbourg“ bezeichnet, tatsächlich hatte er im „Altendorfe Alvensleben“⁵² bei Magdeburg gewirkt. Telemann begann sein Studium in Leipzig nicht „1703“, sondern 1701, wie schon in der 1740er Autobiographie korrekt mitgeteilt wurde. Dort wurde mit dem 17. März 1681 auch bereits das richtige Taufdatum wiedergegeben, in beiden deutsch-französischen Lebensläufen hingegen steht der 15. März. Für den Sorauer Dienstantritt wird auch hier das Jahr 1704 mitgeteilt (siehe oben). Wurden die fehlerhaften Angaben zu Telemanns Kindern aus der Autobiographie 1740 verbessert, so blieben andere Daten unkorrigiert: Telemanns Mutter starb nicht 1710, sondern erst 1711, der Vater nicht am 14., sondern am 26. Januar 1685.

Die Überlieferung des Korrektorexemplares in den telemannischen Familienpapieren allerdings macht die unmittelbare Nähe zu Telemann wieder wahrscheinlicher. Denkbar also wäre, dass die gekürzte, von Elogen befreite zweite Variante des deutsch-französischen Lebenslaufes auf das Betreiben Telemanns hin und in Zusammenhang mit einem nächsten Druckprojekt des Verlages Balthasar Schmid um 1746 entstanden ist. Ungeklärt bleibt die Frage, warum diese Fassung letztendlich nicht verbreitet wurde.

Die beiden hier vorgestellten Biographien entsprechen ihrem Charakter nach durchaus dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Typus der „Berufsbiographie“ (Alfred Einstein),⁵³ der sich vor allem auf die Mitteilung von Fakten zu Leben und Werk beschränkt. In Telemanns autobiographischer Skizze von 1738 ist allerdings der noch erkennbare Entstehungsprozess mitzulesen, in dem sich durchaus Persönliches und Indi-

51 Eine eindeutige Zuweisung der Korrekturen an Telemann selbst ist nicht möglich. Bemerkenswert ist die unter dem deutschen Text beigefügte, dann aber wieder gestrichene Anmerkung von unbekannter Hand zu einer Formulierung in der letzten Zeile, die auf das unbekannte Vorlagemanuskript verweist: „hier ist das Manuscript nachzusehen, u. wird hier | entweder was fehlen, oder, anstatt *ferner*, ein ander | Wort stehen, etwa:“. Das Wort „ferner“ in der letzten Zeile wie auch die Anmerkung wurden vom Korrektor gestrichen. Das „ferner“ hatte jedoch eigentlich seine Berechtigung, bezog es sich doch auf einen weiteren Fehler in der Autobiographie von 1740 (*Ehren=Pforte*, S. 367). Dort war einer der Söhne Telemanns unterschlagen worden (Friedrich Carl, 1720–1722), wodurch es zu einer falschen Zählung kam: „Summa sieben Söhne [...]“. Richtig sollte es „ferner“ heißen „Summa: acht Söhne“.

52 „... aus diesem Ursprunge ...“. *Dokumente, Materialien, Kommentare zur Familiengeschichte Georg Philipp Telemanns* (s. Anm. 26) S. 47.

53 Alfred Einstein, „Die deutsche Musiker-Autobiographie“, in: *JbP* 28 (1921), S. 57–65.

viduelles manifestiert. Weitaus intensiver geschah dies in der ersten Autobiographie Telemanns von 1718, für die schon Willy Kahl konstatierte, dass sie der Berufsbiographie nicht völlig entspräche, da in ihr häufiger persönliche Ansichten mitgeteilt würden, die das sonst übliche dürre Datengerüst erweitern und bereichern: Telemann würde hier aus „innerer Erfahrung“ schöpfen und mit einem „gelegentlichen Blick nach Innen einen neuen Ton in der Musikerautobiographie“ anschlagen.⁵⁴ Kahl wertete diese Autobiographie daher – in Analogie zum kompositorischen Schaffen Telemanns – als „recht eigentlich zwischen den Zeiten“ stehend.⁵⁵ In der knapp gehaltenen, fast wie unter Zeitdruck hingeschrieben wirkenden Autobiographie, die Telemann 1729 an Walther sandte, ist kein Raum für derartige Äußerungen. Die gut lesbare und wieder umfangreichere Autobiographie von 1740 verzichtet zwar auf die verspielte Eleganz der ersten Lebensbeschreibung, auf deren „Allegata, Verse und schertzhafte Ausschweifungen“, wie ihr Autor schrieb,⁵⁶ ist aber gleichwohl in „der modernen Sprache der Gegenwartsliteratur“⁵⁷ verfasst. Doch auch sie geht in ihren Mitteilungen kaum über das Faktische hinaus.

Die nunmehr vier Autobiographien (wie auch der vielleicht autorisierte deutsch-französische Lebenslauf von 1746) unterscheiden sich hinsichtlich Form und Stil also deutlich voneinander. Telemann hat demnach in verschiedenen Zeiten immer aufs Neue über sein Leben und Schaffen reflektiert und dies in durchaus literarische Formen gebracht. Das geschah im Kontext der Erkenntnis, dass er, der erfolgreiche Musiker und Komponist, dieses Leben seiner ihm von Gott verliehenen musikalischen Natur verdankte. Davon Zeugnis abzulegen bedeutet zum einen, für diese Gnade Dank auszudrücken,⁵⁸ zum anderen aber auch, den Zeitgenossen positive Exempel zu geben, die innerhalb der Bestrebungen zu sehen sind, die Musik gegenüber den anderen Künsten und Wissenschaften zu etablieren sowie den Musikerstand sozial aufzuwerten⁵⁹ – wie dies bekanntlich auch von Mattheson vehement betrieben wurde.⁶⁰ Auch wenn es in den einzelnen Texten Graduierungen hinsichtlich der Qualität der Mitteilungen gibt, so bilden die (Auto-)Biographien in ihrer Gesamtheit und in ihrer Variabilität durchaus persönliche Facetten Telemanns ab. Es bleibt vor diesem Hintergrund festzuhalten, dass Telemann sich mit seinen Autobiographien „wie kaum ein anderer Komponist des frühen 18. Jahrhunderts zur [biographiegeschichtlichen – d. A.] Untersuchung“ eignet, wenngleich er „aufgrund der überbordenden Fülle biographischer Infor-

54 Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts* (s. Anm. 3), S. 14, 198.

55 Ebd., S. 195

56 Mattheson, *Grosse General=Baß=Schule* (s. Anm. 15), S. 179.

57 Wolf Hobohm, „Überlegungen zu einer Telemann-Biographie“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* (s. Anm. 1) S. 194–207, hier S. 197.

58 Ganz deutlich formuliert Telemann dies im Nachsatz zu seinem Lebenslauf von 1718: „Endlich dancke der göttlichen Allmacht/ daß sie mein Hertz zu der alleredelsten Music gelencket [...]. Ich dancke auch dem Uhrheber der Harmonie besonders/ daß er mir in selbiger für vielen andern die Gabe verliehen/ auf ihrem unersteiglichem Berge nicht wenig Stufen beschreiten zu können.“ Mattheson, *Grosse General=Baß=Schule* (s. Anm. 15) S. 180.

59 Dass er Exempel geben wollte, schreibt Telemann selbst, als er sich über die Absichten äußert, die er mit seiner Lebensbeschreibung von 1718 verfolgte: „[...] meine Absicht ist gewesen/ diejenigen/ so die Music studiren wollen/ zu erinnern/ daß sie in dieser unerschöpflichen Wissenschaft [sic!]/ ohne grosse Bemühung/ nicht weit gelangen/ hingegen aber durch dieselbe sich einen guten Nahmen und Nutzen zu wege bringen können.“ Ebd., S. 179.

60 Vgl. z.B. Böning, *Zur Musik geboren. Johann Mattheson* (s. Anm. 10), S. 209 ff.

mationen und seines immensen Schaffensimpetus' jedem heutigen Biographen Probleme“ bereitet, wie Joachim Kremer es bereits auf der eingangs erwähnten Tagung formulierte.⁶¹

Anhang 1

Georg Philipp Telemann, Autobiographische Skizze (um 1738)

Die besprochene autobiographische Skizze notierte Georg Philipp Telemanns auf einem Bifolium im Format 21,5 (22,5) × 17 cm. Es zeigt Spuren einer Querfaltung, was auf einen Briefversand hinweisen könnte. Die nachstehende Übertragung versucht, eine verwendbare Lesefassung wiederzugeben. Gestrichene Passagen wurden ausgeblendet, sofern sie nicht mehr lesbar waren. Wenn ihre Lesbarkeit teilweise oder vollständig gegeben war und die entsprechenden Abschnitte sich zudem als inhaltlich relevant erwiesen, erscheinen diese – gegebenenfalls kommentiert – in den Fußnoten. Gültige originale Einfügungen, die über oder unter den Zeilen oder am Rand stehen, werden mit spitzen Klammern gekennzeichnet. Für nicht lesbare Wörter oder Passagen stehen drei Punkte. Einträge und Ergänzungen des Herausgebers erscheinen in eckigen Klammern. Mit einem Reduplikationsstrich versehenen Buchstaben m und n werden stillschweigend als Doppelkonsonanten ausgeschrieben.

Übertragung

[fol. 13^r]

Georg Philipp Telemann
wurde zu Magdeburg 1681, d. 14.^{ten} März, gebohren, und den 17.^{ten} drauf Evangelisch-Lutherisch getauft. Sein Vater, Henrich,⁶² war Prediger daselbst an der Kirche zum H.[eiligen] Geist, u. starb <frühzeitig> 1685. Seine Mutter, Maria, eines Predigers, Johann Haltmeyers,⁶³ Tochter lebte <als Wittwe> bis 1710.⁶⁴

Eltern.

61 Joachim Kremer, „Leben und Werk‘ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur ‚Berufsbiographie‘, den Komponisten ‚von Amts wegen‘ und dem Begriff ‚Kleinmeister‘“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* (s. Anm. 1), S.11–39.

62 Ursprünglich: „Henricus“.

63 In diesem seine Mutter betreffenden Abschnitt hatte Telemann zunächst auf deren Musikalität hinweisen wollen: „und von ihm u. zur Music geneigt, | in der Music ziemlich weit brachte“. Er strich diese Formulierungsansätze jedoch wieder aus und fügte eine neue Passage unter der Rubrik „Erziehung“ ein.

64 Das Todesjahr wird auch in den Autobiographien von 1718 (S. 168) und 1740 (S. 355) falsch angegeben. Telemanns Mutter starb erst am 15. Dezember 1711. An dieser Stelle des Manuskripts schließen einige gestrichene Zeilen an, die Telemanns Ringen um die richtigen Formulierungen im Schreibprozess zeigen. Unter den Streichungen sind folgende Fragmente erkennbar: „Die Schuljahre, wobey er zugleich | die Singe= und Klingekunst betrieb, legte | er in Magd[eburg]“; „Die magdeburgischen Schulen besuchte er bis zum | 12.^{ten} Jahre, und übte | sich zugleich in der Music, wie er denn bis dahin | allerhand Ahrten von verfertigten Stücken, | worunter auch eine Oper war, hatte hören | lassen.“, „obwol fast ohne <alle> Anweisung in der letztern,“ rechts am Rand „Singe= Klinge | u. Setzkunst“. Den betreffenden biographischen Abschnitt verlegte Telemann unter die Rubrik „Erziehung“.

Erziehung.

Diese Frau⁶⁵ ließ sich [?] seine Erziehung sorgfältigst angelegen seyn, und führete ihn zu einer wahren Gottesfurcht u. <einem> rühmlichen Wandel⁶⁶ an. Ob ihr wenig Vermögen schon nicht zuließ, viel Kosten, zu Erlernung allerhand,⁶⁷ einen jungen Menschen zierenden, Geschicklichkeiten <anzuwenden>, so ließ <sie> es doch am nöthigen nicht ermangeln, hatte aber <ganz am Ende> auch den Trost, daß sie mich beflissen sahe,⁶⁸ durch mein Chor= und anderweitiges Singen⁶⁹ ihr in etwas zu Hülfe kommen zu wollen, u. daß, nachdem die Vor-sehung mich in die Ferne geführt, sie mir wenig, oder nichts, mehr zuzuwenden bedurft. Sie war in ihrer Jugend der Music ziemlich kundig gewesen,⁷⁰ daher ließ sie mich auf dem Claviere unterrichten u. in die Singestunde gehen; jenes aber ward, nach 14 Tagen, durch einen Zufall unterbrochen, u. diß ist alle <musicalische> Anweisung die ich in meinem Leben genossen. Als ich nach u. nach anfang, Arien, <Menuetgen, u. hernach> Moteten aufzusetzen, ward ihre Freude darüber nicht geringe, die aber ganz aufhörete, als sie die Gewalt meines Feuers merkte,⁷¹ welches endlich in umfänglichen Stücken, <u. gar> in Verfertigung einer ganzen Oper, da ich kaum 12. Jahr alt war, ausbrach; ja sie untersagte mir [die Musik], um meine Zeit den Studien allein zu widmen,

[fol. 13^v]

Studien.⁷²

Nach zurückgelegten <höhern> Schuljahren in Magdeburg, <wurden> solche 1693⁷³ in Zellerfeld,⁷⁴ und hernach 1697⁷⁵ in Hildesheim, fort<gesetzt>, bis <er>⁷⁶ 1701. nach Leipzig auf die Universität ging, um die Rechtsgelahrtheit <nebst der Weltweisheit⁷⁷ u. Be<redsamkeit> zu studieren, wobey ihm denn die <Hörsäle>⁷⁸ der HH.ⁿ Doctoren Otto Menkens, Andrea Mylii, Weidlings u. HE.ⁿ Magisters Cal-

65 Ursprünglich: „Diese rechtschaffene Frau erzog ihn“.
 66 Gestrichene Einfügung vom rechten Rand: „durch Lehrer u. ihr | eigen Beyspiel“.
 67 Zunächst gestrichen, dann durch Unterpunktung wieder gültig gemacht.
 68 „mich beflissen“ zunächst gestrichen, dann durch Unterpunktung wieder gültig gemacht.
 69 Ursprünglich: „... ihr durch mein Chor= und anderweitiges Singen zu Hülfe | zu kommen ...“
 70 Siehe Anm. 63.
 71 Die nachfolgenden fünf Zeilen stehen am rechten Rand des Blattes.
 72 Darunter, gestrichen: „Schulen, Universitäten“.
 73 Ursprünglich: „1694“.
 74 Ursprünglich: „in Zellerfeld auf dem Harz,“.
 75 Ursprünglich: „1698“.
 76 Ursprünglich: „bis <er> nach einigem Aufenthalt in seiner Heimat,“.
 77 Ursprünglich: „Philosophie“. Bemerkenswert ist, dass Telemann bemüht ist, deutschsprachige Begriffe zu verwenden (vgl. auch die nachfolgende Anm.). Dies korreliert mit den bei Telemann seit 1733 belegten Bestrebungen, statt italienischer Musikbegriffe deutschsprachige einzuführen.
 78 Ursprünglich: „collegia“.

visii <insonderheit> zur Unterweisung dienen. Die er anfangs fleissig besuchte.

Music.

Bey diesem allen lag ihm die Music fast vorzüglich am Herzen, in welcher zuzunehmen er überall Gelegenheit fand, als <daheim <eine> auserlesene Stadtmusic;>⁷⁹ auf dem Hartz einen [?] <gründlich> theoretischen [?] Calvör,⁸⁰ und in dem nicht gar weit abgelegenen Braunschweig die <wohlbestellten> Opern;⁸¹ in dem an Hildesheim grenzenden Hannover die trefflichsten Instrumentalisten, nebst den Sätzen eines großen Stephani,⁸² <in Leipzig einen in Fugen, Contrapunten u. Canonen Hocherfahrenen Kuhnau u. von dort aus, in zwey Reisen, <nach Berlin <jene ganze Reihe [?]> <der> berühmten <Italiänischen>⁸³ < u. > Deutschen Virtuosen.>⁸⁴ Die Naturgaben⁸⁵ aber u. ein unermüdeter Fleiß rissen ihn gleichsam fort, daß <er> sich <nach u. nach> verschiedener Instrumente bemächtigte, und die Früchte der Feder imm<er>⁸⁶ reifer < wurden. > < und sich der Weg zu Beförderungen bahnete. >⁸⁷

Ehrenstellen.⁸⁸

Nicht zu gedenken, daß er bereits in Zellerfeld, < anstatt des kränkelnden Cantoris, >⁸⁹ fast alle Kirchenstücke verfertigt u. aufgeföhret; so wurde ihm in Hildesheim die Direction der Music im⁹⁰

79 Ursprünglich: „auserlesene Stadtmusicanten;“.

80 Die Caspar Calvör betreffende Passage ist nur undeutlich zu erkennen. Da Calvör mit mehreren musiktheoretischen Werken hervortrat, wird die hier mitgeteilte Lesart jedoch durchaus sinnvoll sein: Telemann schätzte seinen Lehrer zweifellos als einen gründlichen Theoretiker.

81 Die anschließende, Hildesheim betreffende, nicht vollständig ausformulierte Passage wurde gestrichen: „in Hildesheim ein Par gar geschickt“.

82 Die nachstehende, Leipzig und Berlin betreffende Passage steht am linken Rand.

83 Ursprünglich: „Welschen“. Danach hatte Telemann eingefügt, dann aber wieder gestrichen: „Französischen“.

84 Die Berlin betreffende Passage ist durch zahlreiche Streichungen und Einfügungen nur undeutlich zu erkennen.

85 Die Passage begann zunächst mit „Der eigene Fleiß ...“

86 Ursprünglich: „der Feder in aller-|hand Schreibahrten, nicht ohne Beyfall, weiß“.

87 Diese Einfügung steht am unteren Blattrand, wohin Telemann mit einem langgezogenen Federstrich verweist.

88 Ursprünglich: „Beförderung“.

89 Dieser Einschub steht am linken Rand.

90 Unter einem hier quer über das Blatt gezogenen Strich notierte Telemann die Namen einiger Virtuosen, die für ihn von Bedeutung waren und auch in den bekannten Autobiographien Erwähnung finden. Im Haupttext der hier vorgestellten Lebensbeschreibung, bei der sie unter die Rubrik „Music.“ gehören würden, erscheinen sie jedoch nicht. Dies unterstreicht den skizzenhaften Charakter des Manuskriptes: „Woulmyer <nicht Volümier> u. Le Riche, | hernach *Senesino, Bercelli, Pantlon,* | Caspar Prinz,“. Die beiden erstgenannten Musiker stehen mit Telemanns Berlin-Besuchen in Zusammenhang, die Sänger Senesino und Bercelli mit seiner Reise zur Dresdner Kurprinzenhochzeit 1719, Pantaleon Hebenstreit mit der Eisenacher Zeit, Wolfgang Caspar Printz mit der Sorauer. Die von Telemann hier angegebene Schreibweise „Woulmyer“ ist die korrekte, entspricht sie doch der überlieferten Signatur von Jean Baptiste Woulmyer (ca. 1760–1728). Vgl. Rashid-S. Pegah, „Telemann und die

[fol. 14^r]

godehardiner Kloster übergeben; zu Leipzig erhielt er dergleichen über die Opern, u. bald hernach diejenige in der neuen Kirche, nebst der <damit verknüpften> Organisten= stelle, <in> welchen beyden Verwaltungen <er> der Erstling war. Im Jahre 1704.⁹¹ ward er Capellmeister am Hochgräflichen Promnitzischen Hofe, zu Sorau, wo er mit der Polnischen, u. zufällig mit der Französischen Music, zu welcher <letztern> er schon von Jugend auf einen <besondern Trieb> empfunden, <näher, als vorhin,> bekandt ward,⁹² u. den Scherz der erstern <etwas> ernsthaft <u. nach der welschen Mode,> einzukleiden wusste. Von Sorau beriefen ihn <1709.>⁹³ S. Hochfürstl. Durchl., der Herzog von Eisenach, als Concertmeister, <u. Secretar>,⁹⁴ bestalleten ihn aber, nachdem er kurz drauf eine Anzahl Sängler herbey geschaffet hatte,⁹⁵ als Capellmeister <und Secretar>; 1712 aber trat er unter <jenem> Titel <u. zwar an | der Hauptkirche zu | den Barfüßern,> in Dienste der freyen Reichs= u. Kayserl. Wahlstadt, Frankfurt am Mayn, wo ihm nicht lange hernach der Musicdirector an der 2.^{ten} Hauptkirche, zu St. Catharinen, seinen <Posten>⁹⁶ ebenfalls abtrat, und, um mich noch besser zu versorgen, ward mir auch die Verwaltung über den Pallast, Frauenstein, in welchem <er> seine Wohnung nahm, u. die Berechnung⁹⁷ <u. Erhebung der | Zinsen> gewisser <gar beträchtlicher> Testamentsgelder anvertrauet. Hier gefiel es Eisenach, ihn von Haus aus mit der vorigen Bedienung, gegen eine seinen zu liefernden Musicalien gemäße Besoldung, zu beehren. Nach einigem Zeitverlaufe hätte <ihn> das Hochfürstl. Haus <Gotha>, unter Erbietung beträchtlicher Vortheile, bey nahe⁹⁸ an sich gezogen, welches aber durch nicht zu hebende Hindernisse unterbroch[en] ward. Endlich traf <ihn> in Ham=

Markgräfin. Anmerkungen zu einem Mißverständnis in der Autobiographie 1740“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem* (s. Anm. 1), S. 267–276, hier S. 267 f. In Telemanns 1740 erschienener Autobiographie (S. 359) steht noch „Volümiere“, worauf Mattheson eine irreführende Fußnote hinzufügte: „par corruption: Woulmyer.“ Mattheson ging demnach davon aus, dass Woulmyer die korrumpierte Form von Volumiere sei.

91 Recte: 1705.

92 Ursprünglich: „ziemlich umfänglich bekandt ward“.

93 Recte: 1708.

94 Diese Einfügung Telemanns müsste eigentlich gestrichen werden, denn er wurde zwar 1708 zum Eisenachischen Concertmeister ernannt, die Ernennung zum Secretarius erfolgte hingegen erst 1709. Zwei Zeilen weiter wird die Ernennung zum „Secretar“ nochmals erwähnt, dort an der chronologisch richtigen Stelle.

95 Neben dieser Zeile notierte Telemann den Namen „Pantlon“, wohl um sich der Bedeutung Pantaleon Hebenstreits für die Eisenacher Hofmusik zu erinnern.

96 Ursprünglich: „Dienst“.

97 Ursprünglich: „Belegung u. Berechnung“.

98 Ursprünglich: „bey nahe dahin gebracht, mich“.

[fol. 14^v]

burg das <glückliche> Los,⁹⁹ daß <er>
 daselbst 1721, am 10. Jul. zum Director des
 Musicchores u. Cantor des Johannei erwählet,
 u. daselbst um Michaelis <selbigen Jahres>, <nach> vorhergegangenem
 Einladungs-Programmate, mittelst einer Rede, *de*
Musica in Ecclesia, feierlich eingeführet ward.¹⁰⁰
 So fest¹⁰¹ er hier zu sitzen glaubte, so be=
 rief ihn doch Leipzig 1723 an den <... einträglichen> Platz¹⁰² weiland des
 H.ⁿ Johann Kuhnau, Musicdirectoris u. Cantoris
 daselbst; allein es beliebte Hamburg, diesen Ruf durch
 ansehnliche Verbesserung seines Unterhalts, abzu=
 lehnen. Seine Nebengeschäfte,¹⁰³ aber auch
 Vortheile, bestanden in folgendem: <In der> Aufsicht über
 die Opernmusic u. <in der> Verfassung neuer Schauspiele <gegen> jähr=¹⁰⁴
 lich gegen [sic!] 300 Rthl.; da er bisher den Eisenachischen
 Hof noch immer mit Musicalien bedienet, so ernannte
 ihn derselbe 1724. <annoch> zum Corresponden[ten], um die nordischen
 Neuigkeiten zu berichten, <da>her er nun mit 200. Rthl.
 besoldet ward; ferner ertheilte ihm Bayreuth eine
 Bestallung, als Capellmeister, gegen jährliche 100
 Rthl., wofür er einige Instrumentalmusic,
 nebst einer neuen Oper, zu liefern hatte.
 Da endlich auch die Ehre <an> seiner Reise nach Pa=
 ris Antheil nim[m]t, so ist solche nicht mit Stillschweigen
 zu übergehen. Er unternahm sie um Michaelis 1737 <u.> gab
 daselbst,¹⁰⁵ <nachdem er <ein> König | liches Privilegium auf | 20. Jahre, zum | erlaubten Druck seiner |
 Music erhalten,>¹⁰⁶
 <unter andern, ein groß Werk <von> Quatuors heraus,>
 worauf in wenig Wochen <über> 400. Exemplarien vor=
 ausbezahlt wurden,¹⁰⁷ welches sonst mit Musicalien noch nie
 geschehen war; er componierte, nebst vielen Stücken für Liebhaber,
 <zum Beschluß> auch den 71. Psalm, <den man mit> beynahe¹⁰⁸ 100 Personen bestellt,
 zweymal nacheinander öffentlich aufführete, und kam
 nach 8 Monaten vollkommen vergnügt wieder zurück.

99 Ursprünglich: „das von vielen so sehr gesuchte günstige Los“.

100 Hier folgt eine Passage mit gestrichenen Formulierungsansätzen: „Nun ging Die Opern waren , ... die ihm jährlich | 300. Rthl. einbrachten war seine erste Nebenbeschäfti= | gung.“

101 Ursprünglich: „So fest und gut“.

102 Ursprünglich: „an die Stelle“.

103 Ursprünglich: „Seine damaligen Nebengeschäfte“.

104 Unter dieser Zeile steht ein kaum zu entziffernder Einschub: „auch ein Par Poesien [?]“.

105 Ursprünglich: „daselbst, nebst 6 ... Sonaten, die durchgehends melodische [Canons]“. In der Autobiographie von 1740 formulierte Telemann ganz ähnlich: „[...] und 6. Sonaten, die durchgehends aus melodischen Canons bestehen“.

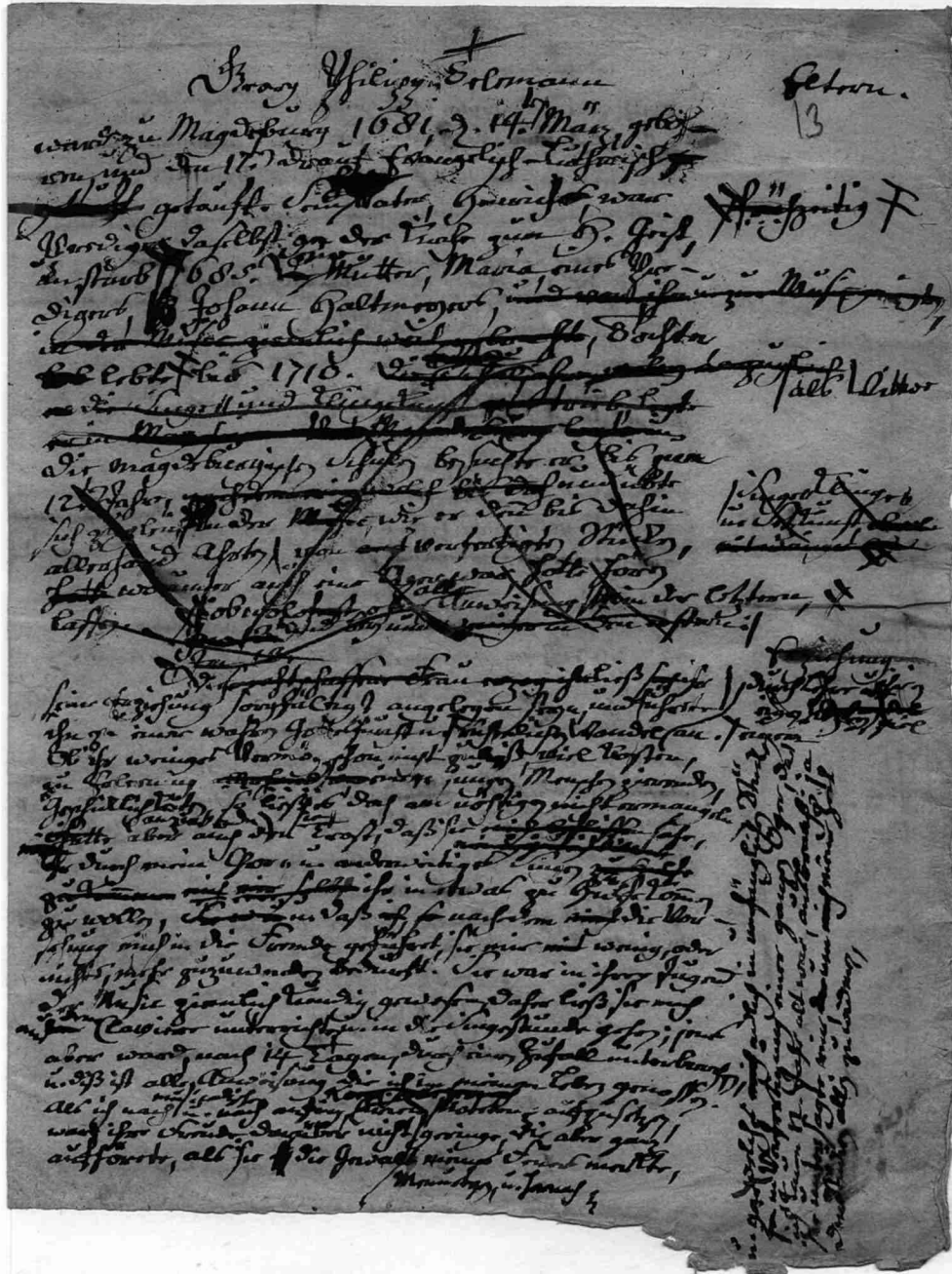
106 Einfügung vom linken Rand.

107 Siehe Anm. 37.

108 Ursprünglich: „der von beynahe“.

Faksimile des Autographs

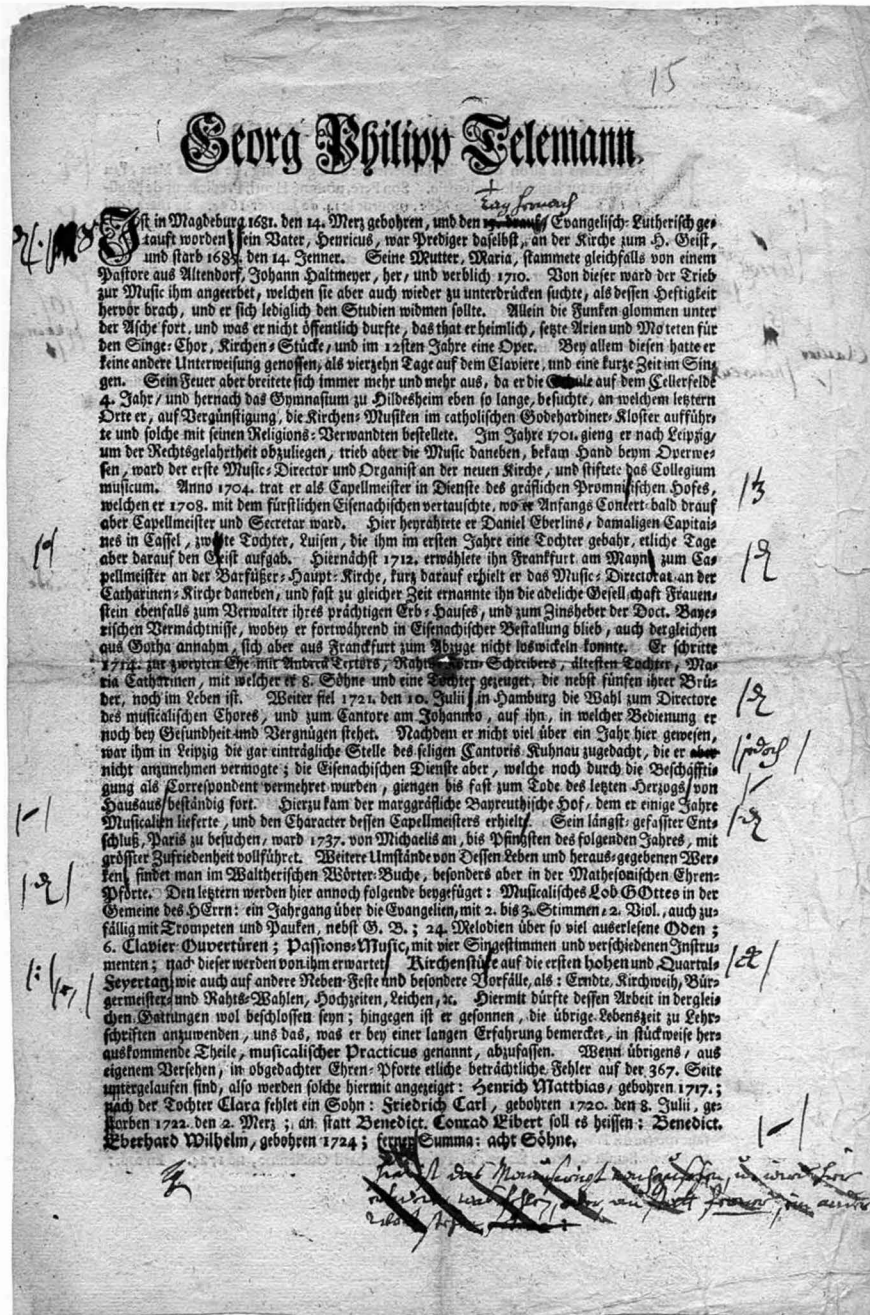
(Historisches Staatsarchiv Lettland, Fonds 4038/2/1747, fol. 13^r-14^v)
Bifolium, Format 21,5 (22,5) × 17 cm



Anhang 2

Der zweite deutsch-französische Lebenslauf Georg Philipp Telemanns (1746)

(Historisches Staatsarchiv Lettland, Fonds 4038/2/1747, fol. 15^{r/v}), beidseitig bedrucktes Einzelblatt, Format 35,2 x 23,2–23,5 cm



1500

George Philippe Telemann

Né dans le giron de l'Eglise Lutherienne à Magdebourg, le 14. de Mars, l'an 1681 et fut baptisé le lendemain. Son Pere, nommé Henri, Predicateur de l'Eglise de Saint Esprit de la même Ville, mourut le 14. de Janvier 1685. Sa mere, qui porta le nom de Marie et dont le Pere, appellé Jean, Halmeyer fut Curé d'Altenbourg, deceda 1710. C'étoit d'elle, qu'il avoit succé la passion qu'il avoit pour la Musique; mais elle tâcha de la reprimer, ~~mais~~ elle devint trop violente, et qu'il dût s'appliquer aux études. Cependant elle ne put entièrement éteindre les étincelles qui se conservèrent sous les cendres de son naturel. Il s'y exerça en cachette, n'osant le faire aux yeux de sa mere; il composa des airs des motets et d'autres pieces de devotion; et à l'âge de douze ans il osa faire un opera. Tout cela étoit le fruit d'une instruction de quelques jours qu'on lui avoit donné au monastere, et dans l'art de chanter. Le séjour de huit ans qu'il fit au College de Cellerfeld et dans celui de Hildesheim lui fit cultiver le talent ~~admirable~~ qu'il avoit pour l'harmonie. Dans le dernier lieu, que nous venons de nommer, il fut chargé d'avoir soin de la musique, qui dût se faire régulièrement dans le Couvent des Religieux de Godehard, et de la faire executer par des personnes habiles de sa religion. En l'an 1703, il se rendit à Leipzig, pour vaquer à l'étude de la jurisprudence, mais il n'oublia pas de cultiver en même tems la Musique. On l'engagea à travailler pour Popera; On le fit premier directeur de la Musique, et Organiste de l'Eglise neuve; Il y établit même un College de Musique. L'An 1704, il entra aux services du Comte de Promnitz en qualité de Maître de Musique de sa Chapelle, qu'il quitta en l'an 1708. pour entrer dans ceux du Prince d'Eisenach. D'abord, il y fut fait maître du Concert, puis de la Chapelle et en fin Secrétaire. C'est ici, qu'il épousa Louise fille de Daniel Eberlin alors Capitaine à Cassel, la quelle étant occouchée d'une fille, mourut quelques jours après. L'an 1712, la ville de Francfort sur le Mayn le declara Maire de la Chapelle de l'Eglise des Cordeliers et lui donna peu après la direction de la musique de l'Eglise de sainte Catharine. Au même tems l'illustre ~~seigneur~~ de Frauentein le fit Concierge de la superbe Maison Seigneuriale, et contrôleur des intérêts, produits des Legs de Feu Mr. le Docteur Bayer; Cependant il continua toujours de joür des Apointemens de la Cour de Saxe-Eisenach et de celle de Gotha; il resta même à Francfort, dont il ne put obtenir son congé. L'an 1714, il épousa en seconde nocce Marie Catharine fille d'Andrée, Tuteur Commis des Greniers public, dont il eut huit fils, et une fille, qui est encore en Vie avec cinq de ses freres. Le 10. Juillet de l'an 1721, la ville de Hambourg lui conféra la fonction de Directeur du Choeur de Musique, avec celle de Chantre du College de St. Jean; Il s'acquitta actuellement de l'un et l'autre de ces emplois en par faite santé et avec applaudissement. A peine un an fut il passé, que la ville de Leipzig lui offrit la place de Chantre, mais qu'il fut obligé de refuser. Il continua pourtant toujours jusqu'à la mort du dernier Duc de Eisenach, de travailler pour cette Cour; La Cour de Barceih qui lui conféra le Caractere de Maître de sa Chapelle, l'obligea par là de lui envoyer plusieurs années de suite de ses ouvrages de Musique. En fin il exécuta avec satisfaction le dessein de voir Paris; il y alla, vers la St. Michel 1737, et en revint à Pentecôte de l'année suivante. L'on peut trouver les particularités de sa vie, et le detail de ses ouvrages de composition dans le Dictionnaire de Walther et dans un autre Livre intitulé, Die Mathesonische Ehren-Pforten. Outre les Compositions dont ces deux livres font mention; Il a donné au Public; Les Louanges de Dieu en musique dans l'Assemblée du Seigneur; c'est à dire; Recueil de pieces, de Musique sur tout les Evangiles de l'année, à deux ou trois voix, à deux Violons, ou même à trompettes et timbales, avec la Basse chiffrée. 24. Airs, autant d'Odes choisies. 6. Ouvverures au Clavecin. Composition sur la Passion de J. C. à quatre voix et différens Instrumens de Musique. Pieces de Musique à l'occasion des Grands Jours de Fêtes, et des Quatre temps, et sur d'autres sujets, savoir sur la Recolte, les Dedicaces, l'Electon des Magistrats, des noces et des Funerailles. Il semble qu'il se bornera à ces sortes de pieces; et en leur place il employera le reste de ses jours à écrire un Ouvrage *Systematique*, qui renfermera tout ce qu'une longue experience lui a appris; Il lui donnera le Titre de Practicien Musical, (der Musicalische Practicus) et le communiquera aux Amateurs par Pieces. L'on s'est crû, au reste obligé, de corriger quelques fautes considerables, qui se sont glissées dans le livre sur mentioné (Die Ehren-Pforten) Henri Mathias né 1717. Après la Fille Claire, il faut mettre un Fils nommé Frederic Charles, né 1720. le 8. Juillet, mort 1722. le 2. Mars. au lieu de Benoit Conrade Eibert, lisez, Benoit Eberhard Guillaume, né 1724. En tout; Huit fils.

fo
le
lorsqu'
Clavier
l'heureux

12
10/12
Soudé
instructif

Cordelia Miller (Berlin)

Der Orgelvirtuose – ein „männlicher“ Künstlertypus?

Innerhalb der breit gefächerten Virtuositätsdebatte ist der Bereich „Virtuosität und Gender“ ein junger, gleichwohl wichtiger und faszinierender Forschungskomplex, der werkimmanente und die musikalische Analyse betreffende Aspekte ebenso berührt wie Fragen der Musiksoziologie und der Gender Studies.¹ In ihrem 2004 erschienenen Aufsatz „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“² differenziert Beatrix Borchard am Beispiel von Joseph Joachim und Clara Schumann zwischen dem „männlichen Interpreten“ und dem „weiblichen Virtuosen“ als zwei konträren Künstlertypen des vom polaren Geschlechterdenken geprägten 19. Jahrhunderts. Daran anknüpfend unternimmt der vorliegende Beitrag den Versuch, den Orgelvirtuosen, der im Bereich instrumentalen Virtuositätens von jeher eine Sonderstellung einnimmt, in diese Differenzierung einzuordnen. Dabei sollen die beiden Künstlertypen, die jeweils auf der Ebene des sozialen und des biologischen Geschlechts betrachtet werden müssen, zunächst anhand des „weltlichen“ Virtuositätens erläutert werden. Im Hauptteil des Beitrags geht es um den Orgelvirtuosen, der sich im 19. Jahrhundert unter dem Vorzeichen kirchlicher und nationaler Funktionalität als ausgesprochen „männlicher“ Künstlertypus darstellt, während am Beginn des 21. Jahrhunderts ein zum Teil radikal säkularisiertes Orgelvirtuosentum einen diametral entgegengesetzten „weiblichen“ Orgelvirtuosentypus in Erscheinung bringt.

1. „Weibliches“ Virtuositätens und „männliches“ Künstlertum

Etymologisch gesehen ist der Virtuose als vom lateinischen „vir“ für Mann bzw. „virtus“ für Tugend, Tüchtigkeit und Mannhaftigkeit abgeleiteter Begriff ein „männlicher“ Künstlertypus.³ Doch die Offenheit des seit der Renaissance gebräuchlichen Begriffs in der allgemeinen Bedeutung einer herausragenden Leistung schloss bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht nur Komponisten und Ausführende, Sänger und Instrumentalisten, sondern auch Frauen mit ein.⁴ Die zunehmende Verengung des Begriffs auf die Musikausübung seit Beginn des 18.

1 Einen guten Einblick in den Bereich der Virtuosität als Gegenstand der Musikwissenschaft vermittelt der Sammelband *Musikalische Virtuosität* (= Klang und Begriff 1), hrsg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahler und Peter Rummenheller, Mainz 2004.

2 Beatrix Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, in: ebd., S. 63–76. Siehe auch dies., „Botschafter der ‚reinen‘ Kunst – vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 20 (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 95–114.

3 Tugend, die normalerweise eher mit dem christlich geprägten Bild von der keuschen Jungfrau assoziiert wird, ist in der Antike im Kontext des Begriffs der Mäßigung im Umgang mit den Lüsten männlich konnotiert. Vgl. dazu Cornelia Bartsch, „Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen“, in: Heinz von Loesch/Ulrich Mahler/Peter Rummenheller (Hrsg.), *Musikalische Virtuosität* (= Klang und Begriff 1), Mainz 2004, S. 77–90.

4 So heißt es in Johann Gottfried Walthers Musiklexikon unter dem Stichwort „virtu“: „*Virtu* [ital.] bedeutet diejenige musicalische Geschicklichkeit, vermöge welcher jemand für vielen andern, entweder in der Theorie, oder in der Ausübung, etwas ungewöhnes zum Voraus hat. Der oder die solche besitzen, werden daher mit dem Epitheto: *virtuoso* oder *virtudioso*, und *virtuosa* oder *virtudiosa*

Jahrhunderts, in deren Folge sich der Akzent auf die rein technischen Fähigkeiten und das Reproduzieren von Musik verlagerte, führte jedoch zu einer Differenzierung und Bewertung der Musikbereiche und der sie vertretenden Personen.⁵ Bereits im frühen 18. Jahrhundert begegnet im deutschsprachigen Musikschritttum als Reaktion auf den unreflektierten Umgang mit dem Begriff die wertende Unterscheidung zwischen dem „wahren“ Virtuosen, der sich durch eine umfassende musikalische und allgemeine Bildung, durch kompositorische und improvisatorische Fertigkeiten und nicht zuletzt durch einen tugendhaften Lebenswandel auszeichnet, und dem lediglich sein Instrument beherrschenden Musiker, dessen Gesang oder Instrumentalspiel zwar faszinieren können, der die Bezeichnung Virtuose aber nicht verdient. So stellt Johann Kuhnau in seinem 1700 erschienenen satirischen Roman *Der Musicalische Quack-Salber*⁶ eine Rangordnung der musikalischen Tätigkeiten auf, die die Basis der Virtuositätskritik des 19. Jahrhunderts bereits vorwegnimmt:

„Es setzet aber der Unterschied theils des Exercitii und der Profession, theils auch der Qualität / unsere Virtuosen in unterschiedene Classen. Was die Profession anbetriefft / so sind etliche gleichsam unter denen Musicis wie die Könige zu achten / die / so zu reden / den Scepter führen / und andern Gesetze vorschreiben: das ist / welche der Composition hauptsächlich obliegen / und die Stelle derer Capellmeister vertreten. Die andern sind entweder Vocal- oder Instrumental-Musici. [...] Also wird auch kein Vocal- oder Instrumental-Musicus [...] sich jemahls den Nahmen eines Virtuosen zueignen können / wofern er nicht in der Composition entweder gar ein Meister ist / oder doch zum wenigsten gleichsam darauf gewandert / und sich so zu reden in den Gränzen dieses herrlichen Studii wohl umgesehen hat.“⁷

An oberster Stelle steht demnach der Komponist, der zugleich das Amt des Kapellmeisters innehat; dahinter folgen die Sänger und Instrumentalisten. Der Autor gründet diese Hierarchie auf eine Art Gegenüberstellung von Natur und Geist, die wiederum hundert Jahre später – dann geschlechtlich konnotiert – aufgegriffen werden sollte: Ein Musiker, der in Musiktheorie und Komposition nicht bewandert ist, sei nicht viel mehr als ein Singvogel, und wenn er dennoch Bewunderung erzeuge, so sei es wie bei der „blinden Henne / wenn sie ein Körnglein findet. Entweder ihr ganzes Naturell, oder ihre lange Übung macht es / daß sie in diesem Stücke bißweilen den rechten Weg treffen. Solte nun das Fundament und das musicalische poetische Judicium dazu kommen / so würden sie alsdann viel vollkommener seyn / und das Prädicat derer Virtuosen kräftig behaupten.“⁸

Indem Komposition und Professionalität zur Voraussetzung für „wahres“ Virtuosität erhoben werden, sind Frauen, die Virtuosität stets im Bereich der musikalischen Praxis, insbesondere des Gesangs, und weitgehend auch des musikalischen Dilettantismus repräsentierten, davon ausgeschlossen. Das negative Gegenbild des „*musicalischen Quack-Salbers*“, der sich durch Eitelkeit, Unaufrichtigkeit, Selbstdarstellung und das Beherrschtwerden von den körperlichen Begierden auszeichnet, schließt dagegen dezidiert schon bei Kuhnau, offen dann im vom polaren Geschlechterdenken geprägten 19. Jahrhundert Frauen mit ein. Der

belegt.“ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, faksimilierter Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel³1967, Sp. 638.

5 Zum Bedeutungswandel des Begriffs siehe den Artikel „Virtuose“ von Erich Reimer in: *HmT* (1972), S. 1–8.

6 Johann Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music / sondern auch allen andern / welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben. In einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau*, Dresden 1700.

7 Ebd., S. 503ff.

8 Ebd., S. 506f. und S. 503.

„unechte“ Virtuose, dessen Können in Wirklichkeit nur als Meisterschaft getarnte Scharlatanerie ist, wird zum „weiblichen“ Künstlertypus im Gegensatz zum „echten“ Virtuosen, der den Bereich des männlich konnotierten Geistigen repräsentiert.⁹ Letzterer zeichnet sich durch Ehrlichkeit, Echtheit und Ernsthaftigkeit aus; er sieht sich als Vermittler des Komponisten und ist bereit, sein Ich zurückzustellen, um dem Kunstwerk zu dienen – der moderne Typus des werktreuen Interpreten. In Rezensionen und Musikschriften des 19. Jahrhunderts werden die beiden Künstlertypen mit einer spezifischen Wortwahl belegt, die stereotyp immer wiederkehrt: Kraft (im physischen wie geistig-seelischen Sinne), Männlichkeit, Gesundheit, Klarheit, Echtheit, Natürlichkeit, Tiefsinn stehen für den „männlichen“ Interpretentypus, während Gegenbegriffe wie Schwäche, Krankheit, Unnatürlichkeit und Affektiertheit den „weiblichen“ Virtuostypus kennzeichnen.¹⁰

Prinzipiell sind beide Künstlertypen, der „männliche Interpret“ ebenso wie der „weibliche Virtuose“, vom biologischen Geschlecht unabhängig, d. h. ein Mann kann ebenso den „weiblichen“ Virtuostypus repräsentieren wie eine Frau den „männlichen“ Interpretentypus. Beides ist jedoch im Zusammenhang mit den um 1800 entstandenen und sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts verfestigten dichotomen Konstrukten von Männlichkeit und Weiblichkeit problematisch: für den Mann, sich in einem weiblich konnotierten Bereich zu bewegen, der zudem negativ besetzt ist, für die Frau das Paradox eines bürgerlichen Weiblichkeitsideals, das Männlichkeit ausschließt, und einem künstlerischen Idealbild, das ohne Männlichkeit nicht gedacht werden kann. Beide Geschlechter waren daher gezwungen, Strategien zu entwickeln, um sich trotz der Transgressivität ihrer musikalischen Identität der gesellschaftlichen Anerkennung zu versichern. Nur in Ausnahmefällen gelang Musikerinnen im 19. Jahrhundert das Unmögliche, nämlich öffentlich als „männlicher“ Interpretentypus wahrgenommen zu werden und gleichzeitig dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal zu entsprechen. Tatsächlich ist Clara Schumann die einzige Künstlerin jener Epoche, der dieser Spagat über Jahrzehnte erfolgreichen Konzertierens hinweg gelang, und dies aufgrund einer einzigartigen biografischen und musikhistorischen Konstellation: Einerseits legitimierte ihre künstlerische Mission als authentische Hüterin des kompositorischen Vermächtnisses Robert Schumanns ihr öffentliches Auftreten auch als Ehefrau, Mutter und Witwe, andererseits kam ihr das moderne Künstlerbild des Interpreten zugute, das das Komponieren

9 Vgl. die Aufsatzsammlung von Rebecca Grotjahn/Freia Hoffmann (Hrsg.), *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), Herbolzheim 2002 mit zahlreichen Verweisen auf die mittlerweile umfangreiche Literatur zu Geschlechterpolaritäten.

10 Unter den unzähligen Zuschreibungen dieser Art in den gesammelten Konzertrezensionen von Eduard Hanslick seien hier einige wenige herausgegriffen: „Was dieser ungewöhnlichen Bravour ihren wahren Werth und Reiz giebt, ist der durchaus gesunde, echt musikalische Vortrag, auf dem sie sich aufbaut.“ *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin ²1886, S. 269. „Das angeblich ‚gefühlvolle‘ seekranke Hin- und Hertaumeln des Tactes, durch welches junge Pianisten und namentlich Pianistinnen uns den schönsten Chopin verleiden, ist ihm [Rubinstein] ein Gräuel; von dieser Carricatur des tempo rubato, überhaupt von sentimentaler Schönthueri und Affectation findet man bei Rubinstein keine Spur.“ Ebd., S. 233. „Vor Allem fehlt es an Ausdauer und Kraft des Anschlags, namentlich in Octavengängen, wo die Hände der Concertgeberin matt wie angeschossene Vögel über die Claviatur flattern. Noch fühlbarer drückt natürlich der Mangel jeder geistigen Kraft des Ausdrucks [...]“ Ders., *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien und Leipzig ²1897, S. 117.

nicht mehr notwendig mit einschloss.¹¹ Beides verstand sie im Dienst ihrer Karriere bis zur Unangreifbarkeit strategisch zu nutzen, was sich in zeitgenössischen Rezensionen an der respektvollen Gleichstellung mit den männlichen „geistvollen Virtuosen moderner Schule“¹² ebenso widerspiegelt wie an einer rhetorischen Vermännlichung ihres Spiels. „Nichts Weibisches, Zerflossenes, Gefühlsüberschwengliches herrschte in dem Spiel Clara Schumanns: es ist alles bestimmt, klar, scharf, wie eine Bleistiftzeichnung.“¹³ Es kommt sogar vor, dass sie als Interpretin eine bessere Bewertung erfährt als ihre männlichen Kollegen. So beschäme sie „die Kraftvirtuosen der Neuzeit durch Männlichkeit des Vortrags“¹⁴, und ihre vollendete Stilreinheit hält Eduard Hanslick – auch von männlichen Pianisten – für unerreicht.¹⁵ Aufschlussreich ist jedoch, dass eine Gleichrangigkeit oder gar Überlegenheit gegenüber männlichen Kollegen ausgeschlossen wird, sobald sich der kritische Blick wieder auf das Geschlecht der Künstlerin richtet. Freimütig bekennt Hanslick, würde „echtes“ Künstler-tum allein einen vollkommenen Virtuosen ausmachen, so müsste sie „nicht nur die größte Pianistin, sie müsste der erste *Pianist* heißen, wäre nicht das Maß ihrer physischen Kraft durch das Geschlecht beschränkt“¹⁶. Obwohl Clara Schumann von ihrer künstlerischen Grundhaltung her „ein Mann“ ist, reicht dies nicht aus, um sie als vollkommene Virtuosa zu bezeichnen. Die technische Seite der Musikausübung, die in der Ausdrucksästhetik stets als selbstverständliches, aber untergeordnetes Kriterium des „wahren“ Virtuosen angeführt wurde, wird im Zusammenhang mit der Bewertung der Pianistin Clara Schumann ins Zentrum gerückt, um die Geschlechterhierarchie wiederherzustellen. Denn die geschlechtsbedingte Beschränkung physischer Kraft als technischem Aspekt des Instrumentalspiels (zumal des Klavierspiels) ist mithin unabänderlich. So wird „Kraft“ im Musikschrittmum des 19. Jahrhunderts gewissermaßen zum Totschlagargument für die Überlegenheit des männlichen Geschlechts. Und dies mit umso weitreichenderen Folgen, als es nicht allein um physische Kraft geht: „Hinreißend, gewaltig ergreifend wirkt Clara Schumann nicht. Ihr Spiel ist getreuestes Abbild der Compositionen, aber nicht Entfesselung einer eigenen gewaltigen Persönlichkeit.“¹⁷ Vollkommenes Virtuositentum umfasst nach Hanslick also nicht allein „echtes“ Künstlertum und physische Kraft, sondern es bedarf auch einer „gewaltigen“ Individualität und Originalität, die Selbstinszenierung und Verführung durchaus einschließt – weiblich und negativ konnotierte Virtuositeneigenschaften eigentlich, die nun in der Umdeutung als einzigartige, faszinierende Persönlichkeit ins Männliche und Positive verkehrt werden, um Frauen wiederum aufgrund ihres Geschlechts auszuschließen. Denn Frauen können keine „gewaltige Persönlichkeit“ besitzen,¹⁸ und wenn sie sich auf der Büh-

11 Vgl. dazu die beiden Aufsätze von Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“ und „Botschafter der ‚reinen‘ Kunst“ sowie Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen 3), Köln/Weimar/Wien 2009, darin insbesondere S. 1–37.

12 Hanslick, *Concerte*, S. 450.

13 Ebd., S. 112.

14 Ebd.

15 Ders., *Concert-Saal*, S. 111.

16 Ebd., S. 112.

17 Ebd., S. 111f.

18 Dies wusste bekanntlich auch Friedrich Nietzsche, als er schrieb: „Es giebt Frauen, die, wo man bei ihnen auch nachsucht, kein Inneres haben, sondern reine Masken sind. [...] aber gerade sie vermögen das Verlangen des Mannes auf das stärkste zu erregen: er sucht nach ihrer Seele – und sucht immerfort.“ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe 2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1988, S. 270. Oder: „Nichts ist von Anbeginn dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als Wahrheit, – seine große Kunst ist die

ne wie männliche Virtuosen gebärden, sich von ihren Emotionen mitreißen lassen und das Publikum kraft ihres Spiels und ihrer sinnlich-erotischen Ausstrahlung verführen, so kommt dies nicht aus ihrem Innersten, sondern ist Teil einer Maskerade, für die in Rezensionen des 19. Jahrhunderts häufig geringschätzig das Bild von der Amazone verwendet wird.¹⁹

Die geschlechtliche Umdeutung „weiblicher“ Eigenschaften, verknüpft mit der Kultivierung des romantischen Geniebegriffs,²⁰ war zugleich eine Strategie, um männliche Vertreter des „weiblichen“ Virtuostentypus' positiv darzustellen. In seiner Schrift *Der Virtuose* charakterisiert der Berliner Musikessayist Adolf Weissmann Paganinis Virtuosität als eine „bezaubernde Synthese von Charlatanismus und Kunst“ auf dem schmalen Grat zwischen dem „Übermenschlichen“ und „Animalischen“, zwischen Genialität und Verbrechen, „Toralität und Metaphysik“²¹. Zwar liebt er das Artistische und Theatralische, „spielt von umgekehrten Noten, streicht mit einem spanischen Rohr anstatt mit dem Bogen, reißt rasch einzelne Saiten herunter, ahmt Tierstimmen und Geräusche nach [...]“²². Doch das Element des Produktiven macht aus einem Scharlatan eine geniale Künstlernatur: „Paganinis Geheimnis ist das Schöpferische.“²³ Liszts „weibliche“ Schwächen wie Eitelkeit, mangelnde Selbstkontrolle und innere Zerrissenheit werden bei Weissmann entweder mittels einer martialischen Krafrhetorik – Herrschergefühl, Urkraft, Triumph, Halbgott – im Sinne des „Beherrschers der Masse“²⁴ ausgeblendet oder aber ins Positive verkehrt, indem sie als Teil des inneren Zwiespalts zwischen „unbedingtem Wirkungswillen“²⁵ und zukunftsweisendem Künstlertum letztlich zur schöpferischen Gesamtentwicklung des Künstlers beitragen. Eigenschaften eines „weiblichen“ Virtuostentypus' werden in beiden Fällen als Teil produktiver Ganzheit überhöht und damit letztlich doch wieder als genuin männlich ausgegeben. Unter dem Schutz des Geniebegriffs konnte der kreative Mann und insbesondere der Virtuose Eigenschaften ausleben, die von der männlichen Norm abwichen, ohne gesellschaftliche Ächtung fürchten zu müssen. Im Gegenteil, sein Anderssein, das zumindest nach außen hin ein hohes Maß an Freiheit vermittelte, erhöhte in den Augen des Publikums seine Attraktivität und Faszination. Der romantische und bis heute nachwirkende Geniebegriff erweist sich hier als ein Konstrukt von Männlichkeit: die „männlich-geniale Maske des außerge-

Lüge, seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit.“ Ders., *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe 5, S. 171.

19 Vgl. Bartsch, „Virtuosität und Travestie“, S. 88ff.

20 Seit dem späten 18. Jahrhundert findet sich die Anwendung des Geniebegriffs auch auf ausübende Musiker, die sich im Sinne des Interpretentypus' vollkommen in das Werk eines Komponisten einfühlen können. Begründet wurde diese Verknüpfung des Virtuosen- und Geniebegriffs mit „Schöpferkraft“ als notwendiger Voraussetzung für die ausdrucksvolle, authentische Wiedergabe von Musikstücken. Dabei wurde Genie quasi synonym mit Begriffen wie Seele, Geist oder Kunstgeist verwendet, durch die der Virtuose erst zum Künstler werde. Vgl. Erich Reimer, „Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 20 (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 61–71; hier insbesondere S. 64–67.

21 Adolf Weissman, *Der Virtuose*, Berlin 1918, S. 43f.

22 Ebd., S. 58.

23 Ebd., S. 48.

24 Ebd., S. 54.

25 Ebd., S. 77.

26 Ebd., S. 66.

wöhnlichen Künstlers“²⁷, dem die Frau lediglich ihre weibliche Gebärfähigkeit entgegenzusetzen hat. Denn während sich im männlichen Genie Kunst und Geschlecht harmonisch zusammenfügten, wurde im „Konstrukt von Weiblichkeit [...] Kreativität explizit durch den gesellschaftlich konstruierten Widerspruch zwischen Gebärfähigkeit, also biologischer Produktionsfähigkeit, und künstlerischer Arbeit, also geistiger Produktionsfähigkeit, ausgeschlossen“²⁸. Fatal für künstlerisch aktive Frauen des 19. Jahrhunderts war, dass dieses bürgerliche Konstrukt von Weiblichkeit ihnen nicht allein den Bereich künstlerischer Produktivität verschloss, sondern sich auch auf die Musikausübung auswirkte. Aufgrund der Assoziation des Weiblichen mit dem Körperlichen und der Lust an Maskerade und Travestie hätten Frauen im Geschlechterdenken des 19. Jahrhunderts eigentlich als ideale Repräsentantinnen des „weiblichen“ Virtuostypus’ gelten müssen. Doch weil dieser Typus nur im Zusammenhang mit dem Geniebegriff positiv besetzt war, Frauen jedoch davon ausgeschlossen waren, blieb eine ideale Entsprechung nicht nur des „männlichen Interpreten“, sondern paradoxerweise auch des „weiblichen Virtuosen“ für sie unerreichbar. Der vollkommene Virtuose des 19. Jahrhunderts vereint in sich Eigenschaften des „männlichen Interpreten“ und des „weiblichen Virtuosen“. Doch er ist vor allem eines: ein Mann.

2. Der Orgelvirtuose als „männlicher“ Künstlertypus

2.1 Der „männliche Beherrscher“ der Orgel

Aufgrund der Verortung der Orgel und des Organisten im kirchlichen Raum und in ihrer angestammten liturgischen Funktion ist das Orgelvirtuosentum innerhalb des instrumentalen Virtuositätskonzepts grundsätzlich als Sonderfall zu betrachten. Es ist die Problematik des Konzertierens im sakralen Raum an sich, die das Orgelkonzertwesen des 19. Jahrhunderts und die Diskussion darüber entscheidend prägte und die sich auf die Veranstaltungsform und das Repertoire ebenso auswirkte wie auf das Selbstverständnis und die öffentliche Wahrnehmung der Orgelvirtuosen.²⁹ Der Geschlechterdiskurs, der sich im weltlichen Konzertwesen in geschlechtlich konnotierten Künstlertypen und in der unterschiedlichen Wahrnehmung und Bewertung von Männern und Frauen niederschlug, spielte dagegen im Orgelvirtuosentum vordergründig eine untergeordnete Rolle. Zum einen führte die verschwindend geringe Zahl konzertierender Organistinnen dazu, dass sich die im weltlichen Konzertwesen allgegenwärtige männliche Vergewisserung der bestehenden Geschlechterhierarchie gewissermaßen erübrigte, zum anderen hatte der in Gauklertum und Theater wurzelnde „weibliche“ Virtuostypus im sakralen Raum grundsätzlich keinen Platz. Sowohl in Bezug auf das biologische als auch auf das soziale Geschlecht blieb das Orgelvirtuosentum somit ein unangefochten „männlicher“ Raum. Doch nicht nur im Vergleich, sondern weit radikaler noch in der Absenz des Weiblichen erweist sich ja seine Abwertung, und dies umso mehr

27 Christoph Müller-Oberhäuser, „Die Maske des Genies“, in: Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (Hrsg.), *HISTORY/HERSTORY. Alternative Musikgeschichten* (= Musik – Kultur – Gender 5), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 105–124; hier S. 115f. Der Autor kommt zu dem Schluss, dass erst ein „Bewusstsein um die Konstruiertheit und damit Relativität der Genievorstellung [...] die Möglichkeit einer Reflexion und Öffnung des Anwendungsbereichs des Prädikats ‚genial‘ [d.i. auch auf Frauen] und damit zugleich die Möglichkeit für eine legitime Weiterführung dieses historisch so belasteten Begriffs“ schaffen kann. Ebd., S. 124.

28 Borchard, „Der Virtuose – ein ‚weiblicher‘ Künstlertypus?“, S. 75f.

29 Vgl. Cordelia Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert* (= musicologia 7), Diss., Köln 2010.

innerhalb des Musikbereichs, der wie kein anderer bürgerlichen Frauen frühe Möglichkeiten der Professionalisierung und Erwerbstätigkeit bot. Die Tatsache, dass es einer Frau trotz der Nähe der Orgel zum Klavier kaum möglich war, als Konzertorganistin in Erscheinung zu treten, ist daher an sich schon ein Beleg für das Orgelvirtuosentum als Abbild der bürgerlichen Geschlechterordnung, die durch die theologisch begründete Geschlechterhierarchie eine zusätzliche Verstärkung und Überhöhung erfuhr. Denn es ging nicht allein um die Unschicklichkeit des Instruments, bei dessen Bedienung Beinbewegung und die Entblößung der Fußknöchel unvermeidlich waren, sondern auch um das paulinische Schweigegebot für Frauen im Gottesdienst, das bekanntlich über Jahrhunderte hinweg mehr oder weniger strikte Auswirkungen auch auf die Musikausübung in der Kirche hatte. Ein zusätzliches Hindernis ergab sich für Organistinnen daraus, dass im 19. Jahrhundert (und im Grunde ist es bis heute so geblieben) ein festes Anstellungsverhältnis in einer Kirche in Deutschland unabdingbare Voraussetzung für das Konzertieren war. Den reisenden Orgelvirtuosentum, der seinen Lebensunterhalt im Wesentlichen vom Konzertieren bestreitet, gab (und gibt) es nur in ganz wenigen Ausnahmefällen. Da Frauen aber nicht als Organistinnen angestellt werden konnten, entfiel für sie diese Möglichkeit.³⁰

Trotz des prinzipiellen Ausschlusses von Weiblichkeit aus dem Orgelvirtuosentum des 19. Jahrhunderts fand der Geschlechterdiskurs auf indirektem Wege auch hier statt, zunächst über die Akzentuierung „männlicher“ Attribute im Zusammenhang mit virtuosem Orgelspiel, ähnlich wie im Bereich der Klaviervirtuosität. Die Orgel ist aufgrund ihrer Eigenschaften wie Größe, Majestät, Würde, Klanggewalt und Komplexität im 19. Jahrhundert grundsätzlich männlich konnotiert und wird in zeitgenössischen Rezensionen gern mit Superlativen wie „kolossal“ oder „gigantisch“ umschrieben. Ein solches Instrument wird nicht einfach „gespielt“, seine Handhabung erfordert außergewöhnliche Qualitäten, vor allem aufgrund des Pedalspiels: „Männliche“ und der Kriegsrhetorik entlehnte Attribute und Termini wie Kraft, Ausdauer, Herrschaft und Unterwerfung durchziehen stereotyp die Orgelkonzertrezensionen des 19. Jahrhunderts, insbesondere dort, wo große Instrumente und als unspielbar geltende Werke wie diejenigen von Franz Liszt und Max Reger gemeistert werden. So schreibt Hans von Bülow über Alexander Winterbergers³¹ Interpretation der Liszt'schen *Prophetenphantasie* anlässlich der Einweihung der neuen Ladegast-Orgel im Merseburger Dom 1855:

„Die Geschwindigkeit und Klarheit seiner Triller, seiner Scalen, die Concision und Gewandtheit in Ausführung der mannichfaltigsten rhythmischen Figuren auf dem Pedale ist ebenso unerhört, wie die unbesiegbare Ausdauer und Festigkeit des Anschlages auf den Manualen. Sein Vortrag der wunderbaren Phantasie über den Choral aus Meyerbeer's ‚Prophet‘ von Franz Liszt ist unbestritten das Außerordentlichste, was je auf der Orgel geleistet worden ist.“³²

Immer wieder wird eine Art Kampf zwischen Organist und Instrument beschworen, dessen Härte durch Werke gesteigert wird, die eine bis dahin unbekannte Stufe spieltechnischer Schwierigkeiten bereithalten. Fünfzig Jahre nach der skandalträchtigen Aufführung der *Pro-*

30 Zur Problematik des (konzertanten) Orgelspiels für Frauen und zur Geschichte deutscher Orgelvirtuosinnen bis um 1900, auch im Vergleich zum europäischen Ausland, vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S.162–173 und Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit*, S. 148–157.

31 Der aus Weimar stammende Organist und Pianist Alexander Winterberger (1834–1914) war Schüler Liszts und bevorzugter Interpret seiner großen Orgelwerke. Ab 1869 wirkte er als Professor für Klavier am St. Petersburger Konservatorium.

32 *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* 45 (1856), S. 3.

phetenfantasie erregte Karl Straube³³ als kongenialer Interpret der Orgelwerke Max Regers großes Aufsehen:

„Als Regerspieler hat Straube keinen Rivalen, und in der Überwindung der nach der technischen wie geistigen Seite hin ganz ungeheuerlichen Schwierigkeiten dieser Werke wird ihn auch kaum je einer erreichen. [...] Straubes Technik ist schlechthin vollendet, seine Virtuosität im Pedalspiel grenzt ans Fabelhafte. Er bedarf keiner Registrierhilfen, sondern ‚registriert‘ sich mit erstaunlicher Sicherheit und Schnelligkeit selbst. Während der eine Fuß die schwierigsten Passagen allein ausführt, regiert der andere Walze oder Schweller. [...] Charakteristisch bei dieser eminenten Technik ist für den Künstler Straube, daß er, abhold allem Virtuosenhaften, seine schlechthin unerreichte Beherrschung des modernen Orgelapparats nie als Selbstzweck benutzt. Sein unermüdliches Ringen nach Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit seines Instruments steht immer im Dienste der Idee des Kunstwerks.“³⁴

Rivalität, Überwindung „ungeheuerlicher“ Schwierigkeiten, „eminente“ Technik, ans „Fabelhafte“ grenzendes Pedalspiel, „regierende“ Füße, unerreichte Beherrschung – all dies ist Teil einer Männlichkeitsrhetorik, die die Faszination der Bewältigung des scheinbar Unmöglichen zum Ausdruck bringen soll. Die „ideale Männlichkeit“ des Organisten Straube erfährt eine zusätzliche Qualität dadurch, dass er auf alle „virtuosenhafte“ Selbstdarstellung verzichtet und es ihm allein um das Kunstwerk zu tun ist.

„Männliche“ Kraft, „männliches“ Herrschen und Unterwerfen inkludieren, besonders im dichotomen Denken des 19. Jahrhunderts, als Gegenpol immer auch „weibliche“ Schwäche, „weibliches“ Beherrschtwerden und Sich-Unterwerfen. Und so lässt sich, bezogen auf das Orgelvirtuosentum, nicht selten eine Maskulinisierung des Orgelvirtuosen auf dem Wege über eine Feminisierung der Orgel feststellen: Sie findet letztlich „ihren Meister“, was, gerade wegen ihrer scheinbaren Unbesiegbarkeit, dessen „Männlichkeit“ umso mehr steigert. Besonders wichtig wird diese Funktion der Orgel im Fall von Organisten, die nicht dem „männlichen“ Organistentypus entsprechen. Dazu zählte eine zu allen Zeiten nicht unerhebliche Anzahl blinder Organisten. Durch die Feminisierung und die daraus resultierende Schwächung der Orgel wird die auf das Instrumentalspiel übertragene tradierte Geschlechterhierarchie wiederhergestellt. Gleichzeitig dient die feminisierte Orgel als Ersatz für vorausgesetzte Defizite im Bereich sozialer Kontakte. In den 1870er Jahren erregte ein junger, blinder Organist namens Carl Grothe³⁵ Aufsehen mit mehreren Konzerten in Leipzig, Weimar und weiteren mitteldeutschen Städten. Zu Pfingsten 1874 trat er auch in den jährlich stattfindenden, nicht zuletzt durch die Kontroverse um Liszts *Prophetenfantasie* zu Berühmtheit gelangten Merseburger Domkonzerten auf. In einem stark romantisierenden Konzertbericht der Orgelzeitschrift *Urania* heißt es:

„Ich möcht’ nur wissen, [...] wie’s möglich ist, daß ein blinder Orgelspieler sich zu solcher Höhe, zu solch einer eminenten Höhe des Virtuositäts emporarbeiten konnte. [...]. Grothe – eine abge-

33 Vor allem während seiner Zeit als Domorganist in Wesel zwischen 1897 und 1903 arbeitete Karl Straube (1873–1950) eng mit dem gleichaltrigen Max Reger zusammen, dessen sämtliche in diesen Jahren entstandenen großen Orgelwerke er in mehreren Konzertsreihen uraufführte. 1903 wurde Straube Organist an der Leipziger Thomaskirche, 1918 auch Thomaskantor und 1919 schließlich Direktor des Kirchenmusikinstituts in Leipzig.

34 *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel, sowie für musikalische Theorie, kirchliche, instruktive Gesang- und Clavier-Musik* 64 (1907), S. 19.

35 Über Carl Grothe ist nur bekannt, dass er 1855 in Querfurt geboren wurde, mit sieben Jahren erblindete und mit sechzehn Jahren am Institut für Kirchenmusik in Berlin bei Friedrich Wilhelm Sering Orgel studierte. Laut der *Urania* schloss er sein Studium bereits nach eineinhalb Jahren ab und betätigte sich in den folgenden Jahren erfolgreich als Konzertorganist. *Urania* 32 (1875), S. 210.

härmte, leidende Gestalt! Der unsichere, bleiche und blasse Jüngling wurde von seiner Mutter zärtlich zur Orgelbank geführt. Kaum hat er sich ängstlich-tastend niedergelassen und dem geistigen Auge war die Orgelbank schon in einen Thron verwandelt. Hier, seiner Vertrauten, seiner herzgeliebten Orgel, seiner Königin nahe, begann er als König zu herrschen.“³⁶

Der hilfsbedürftige junge Mann, der für alle sichtbar wie ein Kind der zärtlichen Fürsorge seiner Mutter bedarf, wandelt sich in dem Moment zum „männlichen Beherrscher“ seines Instruments, als er auf der in einen Thron verwandelten Orgelbank Platz genommen hat. Seine Beziehung zur Orgel ersetzt in der Bildsprache des Rezensenten die schwer vorstellbare Beziehung des blinden Orgelvirtuosen zu einer Frau in der männlichen Rolle des Liebhabers oder Ehemanns. Eine zusätzliche Überhöhung erfährt das symbiotische Verhältnis durch das beiden zugesprochene Attribut des Königlichen.

2.2 „Die heilige Cäcilie auf der Orgelbank“

Was aber geschieht, wenn eine Frau die Orgel „beherrscht“? Ist eine Orgelvirtuosin, die sich den „Ton-Koloss“³⁷ Orgel mit Händen und Füßen souverän unterwirft, automatisch ein Mann oder, schlimmer noch, eine Amazone? In Orgelkonzertrezensionen wird zwar das Erstaunen über Kraft und Ausdauer von Orgelvirtuosinnen zum Ausdruck gebracht,³⁸ ein direkter Vergleich zu bzw. eine Abwertung gegenüber männlichen Organisten findet aber aufgrund der fehlenden Konkurrenzsituation kaum statt. Diese ergab sich nicht nur aus der geringen Anzahl von Organistinnen, sondern auch aus dem Umstand, dass sie, zumindest in Deutschland, fast nie eigenständig konzertierten, sondern als Schülerinnen oder Töchter bekannter Organisten zusammen mit diesen oder mit deren Schülern auftraten. Ihr Erfolg wurde in der Öffentlichkeit daher in erster Linie als Leistung ihrer Lehrer-Väter wahrgenommen und damit im Sinne bürgerlicher Geschlechternormen legitimiert.³⁹ Ein gutes Beispiel hierfür ist die Mainzer Orgelvirtuosin Jenny Lux⁴⁰, die in den 1890er Jahren zunächst mit ihrem Vater, dem Organisten und Komponisten Friedrich Lux, und nach dessen Tod 1895 auch allein erfolgreich als Konzertorganistin auftrat. Dabei setzte sie sich für das musikalische Vermächtnis ihres Vaters ein, indem sie hauptsächlich seine Werke vortrug.

36 *Urania* 32 (1875), S. 140.

37 *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) 33 (1831), Sp. 626.

38 So heißt es über einen Auftritt der Organistin Hedwig Peters, einer Schülerin des bekannten Berliner Marienorganisten Otto Dienel: „Wahrhaft bewundernswürdig ist sowohl die Kraft und ungemaine Gewandheit [sic!] und Sicherheit, mit welcher die junge Dame das gigantische und complicirte Instrument zu behandeln versteht, als auch die kunstgerechte Auffassung der von ihr reproducirten Meisterwerke [...]“ *Urania* 34 (1877), S. 90.

39 Solche Legitimierungen finden sich auch im Bereich weltlichen Virtuositums, wie das Beispiel der russischen Pianistin Annette Essipoff zeigt. Nachdem sie ihren um zwanzig Jahre älteren Lehrer Theodor Leschetizky geheiratet hatte, heißt es bei La Mara (d. i. Marie Lipsius), „der Meister, dem sie nicht allein ihre künstlerische Erziehung, sondern überhaupt eine höhere und ernstere Richtung ihres ganzen Wesens dankt, [sei] inzwischen auch der Führer und Gefährte ihres Lebens geworden“. La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 5: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart, Leipzig ³1902, S. 154. Ihre künstlerischen Leistungen und Erfolge verdankt sie also nicht in erster Linie sich selbst, sondern Leschetizky, der die Rolle des Lehrers, Erziehers (Vaters) und Ehemannes in einer Person übernimmt und folgerichtig nicht nur Partner, sondern Führer ihres Lebens ist.

40 Die Lebensdaten von Jenny Lux sind unbekannt. Um die Jahrhundertwende muss sie geheiratet haben, da die *Urania* in den Folgejahren noch einige Konzerte unter dem Doppelnamen Schmidt-Lux erwähnt. Außerdem scheint sie als Musiklehrerin gearbeitet zu haben. *Urania* 53 (1896), S. 62f.

Als „Pietätsfeier für den verklärten Meister Friedrich Lux“ deklarierte Aufführungen, bei denen Jenny als „überraschend gute Interpretin und Schülerin ihres Vaters, des anerkannten Meisters auf der Orgel“ gelobt wird,⁴¹ rechtfertigen öffentlich ihre Orgelkonzerttätigkeit. Anlässlich eines Konzerts in der Oppenheimer Katharinenkirche am 3. Oktober 1898 heißt es in der *Urania*:

„[...] die Erbin seiner [Friedrich Lux'] unübertroffenen Meisterschaft im Orgelspiele, hat sie doch seit ihrem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit sich die uneingeschränkte Anerkennung und Bewunderung aller Kenner in Nord und Süd sieghaft erobert! Wahrlich die Illusion, dass die heilige Cäcilie in Person auf der Orgelbank sitze, ist – wie schon wiederholt ausgesprochen wurde – Wahrheit geworden! Diese absolute Sicherheit in der Beherrschung des Pedals in allen Spielarten ganz besonders im Legato, dieses feinsinnige Verständnis und diese Geistesgegenwart beim Registriren, sie sind unübertrefflich! Und dass die Künstlerin auch in den Geist Bach'scher Werke eingedrungen ist, und es versteht, denselben dem großen Publikum nahezubringen, das erklärt sich aus dem Namen, den sie trägt, dem Namen ‚Lux‘.“⁴²

Gleich mehrfach wird hier von Jenny Lux als eigenständiger Person und von ihrer Identität als Orgelvirtuosin abgelenkt: Ihre Meisterschaft im Orgelspiel und ihr Verständnis für das Bach'sche Orgelwerk erklären sich aus dem ererbten Talent ihres Vaters und aus dessen pädagogischer Tätigkeit. Es ist die Größe seines Namens, von der sie profitiert und auf die ihre Leistungen zurückverweisen. Darüber hinaus sitzt sie nicht als Frau, sondern als Verkörperung der heiligen Cäcilie und damit gewissermaßen als geschlechtsloses Wesen auf der Orgelbank.⁴³ Beides – der Verweis auf den männlichen Lehrer und die Darstellung als quasi geschlechtsloses Wesen – führt dazu, dass das Idealbild des „männlichen“ Organistentypus hier zu keiner Zeit gefährdet ist. Eine sich als solche präsentierende und wahrgenommene Frau als „Beherrscherin“ der maskulinen Orgel hätte als Affront gegen die bestehende Geschlechterordnung gedeutet werden können (und sie wäre wohl, wie ihre Pianistenkolleginnen, als Amazone verspottet worden); eine Feminisierung der Orgel durch eine Frau hätte jedoch womöglich noch unschicklichere Assoziationen hervorgerufen.

2.3 Der „deutsch-männlich-protestantische“ Organist

Ein indirekter Geschlechterdiskurs im Bereich der Orgelvirtuosität findet im 19. Jahrhundert ganz wesentlich auch auf der Ebene nationaler Selbstvergewisserung mittels des Repertoires und der damit verbundenen Spielweise statt, die sich mit der Formel „deutsch-männlich-protestantisch“ gegen „ausländisch-weiblich-katholisch“ umschreiben lässt. Die Suche nach dem „Deutschen“ in der Musik wird im politisch-historisch „verspäteten“ und als Nation real noch nicht existierenden Deutschland des 19. Jahrhunderts zum zentralen Thema einer nach Kompensation strebenden nationalen Bewegung. Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit werden zu Leitbegriffen eines spezifisch „Deutschen“, das sich in antithetischer Abgrenzung von allem „Nicht-Deutschen“ definiert. Gleichzeitig wird es zum Universellen, indem es die

41 *Urania* 53 (1896), S. 37.

42 *Urania* 55 (1898), S. 96.

43 Eine ähnliche Wahrnehmung suggeriert ein Kommentar der *NZfM* zu einem Auftritt der englischen Orgelvirtuosin Elizabeth Stirling-Bridge (1819–1895): „Letzte Woche hörte ich eine kaum 18jährige Orgelspielerin, Miß Stirling, in der St. Catharinen-Kirche in Regent's-Park; sie spielte mit einer außerordentlichen Ausdauer und Fertigkeit drei Stunden hintereinander, darunter einige der schwersten Fugen mit Pedal von Sebastian Bach. Ein Mädchen an der Orgel, es ist nicht undichterisch.“ *NZfM* 7 (1837), S. 124.

Einzelcharaktere anderer Nationen wie insbesondere Frankreich und Italien in einer großen Synthese vereinigt und dabei eine übergeordnete, allgemeingültige „Weltmusik“ schafft.⁴⁴ Zu Garanten des „Deutschen“ in der Musik in beiderlei Hinsicht werden im 19. Jahrhundert Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven erhoben. Während Beethovens Sinfonien und Streichquartette als Kulminationspunkt instrumentaler Mehrstimmigkeit von Anfang an in diesem Sinne rezipiert werden, erfährt Bach, dessen polyphone Tongebäude im 18. Jahrhundert, vor allem in der Vokalmusik, noch als schwülstig und kompliziert – sozusagen als zu „deutsch“ – bewertet wurden, erst im 19. Jahrhundert mit der „gegen das Galante, Empfindsame und Regelmäßig-Schöne gerichteten neuen Erfahrung der monumentalen Größe, des Erhabenen und der regelsprengenden Genialität“⁴⁵ eine Umdeutung zum rein positiven Repräsentanten des „Deutschen“ in der Musik. Bach wird nun zum „Begründer einer bis zu Beethoven (und darüber hinaus) reichenden Epoche der deutschen Musik“, die sich durch „die Superiorität des Erhabenen“ von der mit dem „Schönen und Angenehmen“ konnotierten italienischen und französischen Musik abgrenzt und zugleich die nationale „Rolle der sinngebenden Identitätsstiftung übernimmt“⁴⁶. Da Bach darüber hinaus den Gipfel der deutschen protestantischen Kirchenmusik repräsentierte, wurde er für das von den Folgen der Säkularisation elementar getroffene deutsche Orgelvirtuosentum, das sich flächendeckend aus historischen und dogmatischen Gründen überhaupt nur in lutherischen Regionen entwickeln konnte,⁴⁷ zur strahlenden Identifikations- und Legitimationsfigur. Das Orgelwerk eines Komponisten, der weit über die Grenzen der Kirchenmusik hinaus von einer solch eminenten nationalen und zugleich universalen Bedeutung war, eröffnete dem konzertierenden Organisten die Möglichkeit, die Anforderungen eines weltlichen Künstler- und Virtuosentums mit dem Postulat der Kirchlichkeit auf ideale Weise zu verknüpfen. Dementsprechend fehlt Bach in so gut wie keinem Orgelkonzertprogramm des 19. Jahrhunderts – und bis heute hat sich daran in der deutschen Orgelkonzertlandschaft nur wenig geändert. Bach als „Kaiser der Orgel“⁴⁸ und „grösster Meister aller Zeiten“⁴⁹ und der Kontrapunkt „als eigentliche Grundlage des deutschen Orgelspiels“⁵⁰ wurden zum Ideal kirchlichen wie konzertanten Orgelspiels und gleichzeitig zur Abgrenzung und Abwertung von anderen Nationen, insbesondere des katholischen Südeuropa, instrumentalisiert.⁵¹

44 Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden Berlin von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150; hier S. 128f.

45 Ebd., S. 140.

46 Ebd., S. 142.

47 Vgl. Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), Kassel u. a. 1982 und Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit*.

48 *AMZ, Neue Folge* 2 (1864), Sp. 357.

49 *Urania* 58 (1901), S. 55.

50 *Urania* 25 (1868), S. 52.

51 Ihren absurden Höhepunkt fand die Vereinnahmung der Polyphonie nicht nur als „Grundlage des deutschen Orgelspiels“, sondern als das Wesen deutscher Musik überhaupt in der nationalsozialistischen Rassenlehre. Polyphonie wird darin als „gebändigter Ausdruck göttlicher Ordnung“, als „musikalische Erscheinungsform der menschlichen Willenskraft an sich“ und „musikalisches Wesensbild des Leistungsmenschen“ der „nordischen Rasse“ zugesprochen. Demgegenüber steht die Tonkunst des Südens als „fessellos strömender Ausdruck menschlicher Leidenschaft“. Richard Eichenauer, *Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele*, Goslar 1938, S. 7 und 56f.

Deutsche Orgelkonzertrezensionen des 19. Jahrhunderts enthalten eine Fülle von Ressentiments gegenüber der vermeintlich unkirchlichen Orgelmusik anderer Nationen. Kritisiert wurde die Übertragung weltlicher Musik aus Oper und Konzert auf die Orgel, aber auch klaviermäßiges Orgelspiel, wenn z. B. über die französische Spielart gesagt wird, sie zeichne sich durch „lauter Klaviermanieren und Klavierpassagen“ aus, worin „der wirkliche Leichtsinne im französischen Style und Spiele“ bestehe. „Das Polyphone bleibt natürlich dasjenige, was der Orgel das Angenehmste ist [...]“.⁵² Oder, wie es in einem Rundumschlag des Breslauer Orgelvirtuosen Adolph Friedrich Hesse heißt: „In Oesterreich fand ich es [das Orgelspiel] mit wenigen Ausnahmen ziemlich bedeutungslos, in Italien gräulich, in Frankreich im Allgemeinen unkirchlich [...]“.⁵³

Die enge Verknüpfung des Nationalen mit geschlechtlichen Zuordnungen, wie sie sich in der Stilisierung Beethovens nicht allein zum Repräsentanten „deutschen“ Geistes und „deutschen“ Wesens, sondern zugleich zum Synonym für Männlichkeit äußerte,⁵⁴ fand im Bereich der Orgelvirtuosität ihre Parallele in Bach insofern, als ihm, ebenso wie Beethoven, Intellektualität und Universalität als männlich konnotierte Eigenschaften zugeschrieben wurden. Das Attribut der Kirchlichkeit – zumal der mit Wahrhaftigkeit, Geistigkeit, Wortbezogenheit und Nüchternheit assoziierten protestantischen Kirchlichkeit – ergänzte diese Eigenschaften durch eine zusätzliche „männliche“ Komponente. Besonders seit dem Kulturkampf zwischen dem Königreich Preußen bzw. dem späteren Deutschen Kaiserreich und der katholischen Kirche, der im Umfeld des Krieges von 1870/71 seinen Höhepunkt erreichte, wurde der Protestantismus mit Bach als seinem kulturellen Repräsentanten als Symbol „(nord-)deutsch-männlicher“ Überlegenheit gegenüber dem „weichlich-weiblichen“ katholischen Österreich und Südeuropa instrumentalisiert.⁵⁵ Bachs Werke galten im 19. Jahrhundert als intellektuelle Musik, die sich dem Hörer nicht auf emotionaler Ebene,

52 *Urania* 25 (1868), S. 52.

53 Adolph Friedrich Hesse, „Einiges über Orgeln, deren Einrichtung und Behandlung in Österreich, Italien, Frankreich und England“, in: *NZfM* 39 (1853), S. 53–55; hier S. 54.

54 Unter zahllosen Zuschreibungen dieser Art sei beispielhaft Max Morold zitiert: Im Unterschied zu den österreichischen Komponisten spreche Beethovens Wesen „in jedem kleinsten Zuge und mit jeder leisesten Zuckung eine gewaltige, beinahe norddeutsch zu nennende und ganz alldeutsch zu wertende Männlichkeit und Mannhaftigkeit aus, eine sittliche Größe, einen kühnen, unbedingten Idealismus, eine gedankliche Hoheit ohnegleichen. Nicht naiv und nicht mühelos bloß aus der Fülle der angeborenen Begabung erreichte er die höchsten künstlerischen Ziele. In heiliger Ergriffenheit, mit einem priesterlichen Verantwortungsgefühl steckte er sich selbst diese Ziele, und in harter, zäher Arbeit formte er an dem plastischen Ausdruck dessen, was sein Herz bewegte und seinen Geist erfüllte.“ Max Morold, „Die deutsche Tonkunst in Österreich“, in: *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie*, hrsg. von Adam Müller-Guttenbrunn, Stuttgart/Berlin 1916, S. 453. Alle nur denkbaren „männlichen“ Attribute sind hier versammelt: von gewaltig, kühn, sittlich, intellektuell („nicht naiv“!), bis hin zum harten, inneren Ringen und künstlerischen Priestertum. Zu Beethovens „Männlichkeit“ siehe auch den Sammelband *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (= Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003.

55 Aufschlussreich ist das Bestreben, auch Beethoven in die norddeutsch-protestantische „Kulturelite“ einzuordnen. So heißt es in Richard Wagners Beethoven-Schrift: „Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung [gemeint ist seine Abwehr der österreichischen „frivolen Lebens- und Geistestendenz“] der ganze Geist des deutschen Protestantismus' in ihm.“ Richard Wagner, *Beethoven*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 79–151; hier S. 115. Mit dieser Zuordnung verfolgt Wagner das Ziel, eine Verbindung zwischen Beethoven und Bach als dessen einzigem echten Lehrmeister herzustellen.

sondern durch „kontemplative Versenkung“⁵⁶ und musikalische Gelehrsamkeit erschloss. Indem beide Voraussetzungen als dem männlichen Geschlecht vorbehalten angesehen wurden, erstreckte sich die „Männlichkeit“ des Produktionsprozesses Bach'scher Musik auch auf ihre Reproduktion und Rezeption. Dabei war den Organisten und Rezensenten das Dilemma durchaus bewusst, dass die vermeintlich hochwertigste zugleich die unpopulärste Orgelmusik darstellte:

„Sie [die deutschen Organisten] stellen ihrem Publicum eine zu große Aufgabe, indem sie meinen und verlangen, es solle ihr polyphones, streng kirchliches Spiel resp. die Bach'schen Sachen, verstehen, auffassen und mit Behagen anhören, während sie selber einsehen und auch gestehen müssen, daß man ein Bach'sches Musikstück erst recht versteht und Gefallen daran findet, wenn man es hundertmal gespielt und eben so oft gehört hat.“⁵⁷

Bei aller verbalen Geringschätzung blickte man daher mit einem gewissen Neid auf die Popularität von Orgelkonzerten im Ausland, in denen „meist effektvolle weltliche Sätze, weil diese ansprechender sind“, bevorzugt wurden. „Daß solche gemischte Programme mehr ziehen als oft einförmiger kontrapunktischer Formelkram, liegt wohl auf der Hand.“⁵⁸ Trotz dieser Einsicht blieb das deutsche Orgelkonzert lieber in seinem „kontrapunktischen Getto“⁵⁹ gefangen, als auf die vermeintliche Überlegenheit der „deutsch-männlichen“ Fuge als genuiner Orgelgattung und ihres Repräsentanten Bach zu verzichten – selbst um den Preis der Popularität. Werke ausländischer Komponisten fanden daher nur langsam Eingang in das Konzertrepertoire deutscher Organisten, häufig begleitet von abschätzigen Kommentaren über weiblich konnotierte Eigenschaften wie „Leichtsinn“, Manierismus, Galanterie und Trachten nach äußerlicher Wirkung. Auf der Suche nach geeigneten Konzertstücken empfiehlt der Dresdner Organist Hans Fährmann zwar die Werke des französischen Orgelkomponisten Alexandre Guilmant, die „in ihrer naiven Derbheit sicher von jedermann verstanden und gewürdigt“⁶⁰ würden, jedoch lediglich als Alternative zu minderwertigen Transkriptionen. Selbst nachdem Ende der 1880er Jahre sämtliche acht Orgelsinfonien op. 13 und 42 von Charles-Marie Widor erschienen waren, hatte sich noch kein einziger deutscher Organist ihrer angenommen, was den fortschrittlich gesinnten Herausgeber der *Urania*, Alexander Wilhelm Gottschalg, zu der Bemerkung veranlasste: „Wir sind sehr begierig, wer dieses Unikum der Orgelliteratur [gemeint ist die berühmte Toccata aus der 5. Sinfonie] zuerst in Deutschland in seine Programme aufnehmen wird.“⁶¹ Und dies, obwohl oder gerade weil die Sinfonie, ähnlich wie die Fuge, als „deutsche“ Errungenschaft galt. Die Vereinnahmung und Verfremdung einer „deutschen“ und überdies ausgesprochen männlich konnotierten Gattung durch einen französischen Orgelkomponisten musste aus deutscher

56 Carl Dahlhaus, „Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung“, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik* (= Forum Musicologicum 4), Winterthur 1984, S. 9–32; hier S. 25.

57 Theodor Mann, „Über dramatisches Orgelspiel“, in: *Urania* 25 (1868), S. 50–52; hier S. 50f.

58 *Urania* 62 (1905), S. 58.

59 Andreas Jacob, „Grundtendenzen der Orgelmusik nach 1950 in Deutschland und Frankreich“, in: Giselher Schubert (Hrsg.), *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert* (= Frankfurter Studien 7), Mainz 2001, S. 217–229; hier S. 219. Dieses „Getto“ blieb unter dem Einfluss der Orgelbewegung noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein ein Hemmnis für innovatorische Entwicklungen in der deutschen Orgelmusik.

60 *Urania* 54 (1897), S. 56.

61 Alexander Wilhelm Gottschalg, „Ein französischer Orgel-Symphoniker“, in: *Urania* 44 (1887), S. 33–37; hier S. 34.

Sicht nicht nur als Verletzung der Gattungsreinheit, sondern auch als Kränkung des Nationalstolzes aufgefasst werden.

Die geschlechtliche Konnotation bestimmter Komponisten und Gattungen übertrug sich auch auf ihre Interpreten. So wurde im weltlichen Konzertbereich Joseph Joachim als Beethoven-Interpret zum Prototyp des „deutsch-männlichen“ Künstlers stilisiert, und das trotz seiner jüdisch-ungarischen Herkunft. „Joachim ist durch und durch Deutscher, vom Kerne aus bis in die kleinsten Äußerlichkeiten“⁶² heißt es bei Hanslick, und seine „männlichen“ Künstlertugenden wie Ernsthaftigkeit, Wahrhaftigkeit, Intellektualität und Tiefsinn werden gern angeführt, um die „weibliche“ Minderwertigkeit ausländischer, insbesondere südeuropäischer Musiker und der von ihnen bevorzugten Virtuosen- und Salonmusik zu betonen. Eine adäquate Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert kann dem spanischen „Allerweltsbezauberer“ Pablo Sarasate – insbesondere im Vergleich mit Joachim – nicht überzeugend gelingen:

„Sein Vortrag des Beethovenschen Concertes konnte uns, trotz der aufs feinste geglätteten Technik, nicht entzücken. Sarasate singt diese deutschen Melodien mit zu kleiner Stimme, nach Art virtuoser Coloratur-Sängerinnen. [...] Gegen Joachims ehrene Glocke klang das wie ein feines Silberglockchen, welches freilich sich desto beweglicher und eleganter zeigen kann.“⁶³

Anhand einer Feminisierung des Geigenvirtuosen durch Eigenschaften des „weiblichen“ Virtuostentypus – glatt, oberflächlich, klein, fein, beweglich, elegant – und den expliziten Vergleich mit Sängern, wird er in scharfen Kontrast zu den „deutschen Melodien“ und der „ehernen Glocke“ ihres würdigen Interpreten Joachim gestellt.

Im Bereich der Orgelvirtuosität wird das „Deutsch-Männliche“ des Komponisten Bach gewissermaßen kollektiv auf die deutschen Orgelvirtuosen übertragen, die praktisch ausnahmslos im Konzert die Bach'schen Präludien, Toccaten und Fugen spielten. Die Qualität von Interpretationen wird kaum anhand individueller Leistungen, sondern, wenn überhaupt, auf der Ebene regionaler Schulen diskutiert, die sich durch die oft über Jahrzehnte vor Ort wirkenden Organisten herausbildeten.⁶⁴ Noch viel weniger werden persönliche Eigenarten und Verhaltensweisen von Orgelvirtuosen thematisiert, die das Auftreten eines berühmten Instrumentalvirtuosen normalerweise umgeben. Denn der Künstlertypus des „deutsch-männlich-protestantischen“ Orgelvirtuosen zeichnete sich nicht allein durch den Dienst am Kunstwerk aus, sondern er verstand sich darüber hinaus als Diener der Kirche, dem allzu viel Individualität und jede Form von Startum nicht anstehen – ganz abgesehen von dem Umstand, dass Organisten von jeher weitgehend unsichtbar agieren. Einer der ganz wenigen Orgelvirtuosen, die diesen Künstlertypus auf ideale Weise verkörperten und dennoch durch ihre internationale Bekanntheit einen gewissen Star-Status erlangten, war der Breslauer Organist Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), der in den europäischen

62 Hanslick, *Concerte*, S. 152.

63 Ebd., S. 391f.

64 Hanns-Werner Heister prägte für diesen Künstlertypus den Begriff „Ortsvirtuose“ als Gegenbild zum Reisevirtuosen. Er ist ein Typus, der vor allem in kleineren Städten und in der Provinz erfolgreich sein kann und bei dem „Lokalpatriotismus, persönliche Beziehungen u. ä. [...] Berühmtheit und Virtuosität“ kompensieren. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1983, S. 300. Im Hinblick auf die Abhängigkeit von einer festen Anstellung ist der Begriff für die Organisten des 19. Jahrhunderts zutreffend, nicht jedoch in Bezug auf das Urteil, dass von den Ortsvirtuosen „in der Regel keine musikalischen Höchstleistungen zu erwarten“ seien. Ebd., S. 302. Denn anders als bei anderen Instrumentalisten oder Sängern bot sich auch den hervorragendsten Organisten kaum eine Alternative.

Metropolen Paris und London durch sein virtuosos Pedalspiel Aufsehen erregte und als Botschafter der Orgelwerke Bachs wirkte.⁶⁵ Seine singuläre Konzerttätigkeit als reisender Orgelvirtuose war nicht allein seinem technischen Können geschuldet, in dem es ihm andere durchaus gleichtaten, sondern vor allem dem biografischen Glücksfall, dass seine kirchlichen Arbeitgeber – er war von 1831 bis zu seinem Lebensende Oberorganist an St. Bernhardin in Breslau – ihn jedes Jahr für seine Konzertreisen über Monate vom Dienst freistellten. Hesse wurde international als „Riese auf der Orgel“⁶⁶ und „König des Pedals“⁶⁷ gefeiert.

„Er weiss den Ton-Koloss mit voller Ueberlegenheit zu beherrschen; Hände und Füße sind rastlos beschäftigt; selbst im vollstimmigsten Spiele leuchtet die grösste Deutlichkeit hervor, und die Gewandtheit im Registriren zeugt von sorgfältigem Studium. Damit verbindet er eine unermüdliche Kraft und Ausdauer, wie solche wohl nicht oft gefunden werden mag.“⁶⁸

Hesse stand über seine Lehrer Johann Christian Heinrich Rinck und Friedrich Wilhelm Berner in der Bach-Sukzession und betrachtete sich selbst als legitimen Erben und Vermittler der Bach-Tradition, als der er auch im Ausland wahrgenommen wurde.⁶⁹ Es war die Verbindung aus der (Selbst-)Stilisierung als authentischer Bach-Interpret – tatsächlich spielte Hesse im Konzert ausschließlich Bach'sche und eigene Werke bzw. Improvisationen – und spieltechnischer Meisterschaft, insbesondere bezüglich des Pedalspiels, die zu seinem außergewöhnlichen internationalen Erfolg führte. Denn in den 1830er und 1840er Jahren, der Blütezeit seiner Karriere, war in den großen Musikzentren außerhalb Deutschlands das Pedalspiel noch ebenso wenig entwickelt wie Bach als Orgelkomponist bekannt war. Es war also die Faszination des Neuen, die entscheidend zu der Sensation beitrug, als die Hesses Orgelauftritte in Frankreich und England wahrgenommen wurden, eine Erfahrung, die etwa zeitgleich auch Mendelssohn mit seinen Orgelkonzerten in England machte, wo er in den großen Town Halls oft vor mehreren tausend Zuhörern spielte, „die mir ein Hurrah zuriefen, und mit den Schnupftüchern wehten, und mit den Füßen stampften, daß der Saal dröhnte“⁷⁰. Es ist nur folgerichtig, dass Hesses Stern vor allem in Frankreich in dem Moment zu sinken begann, als sich dort seit den 1850er Jahren in Wechselwirkung mit dem Bau der großen Cavaillé-Coll-Orgeln eine neue selbstbewusste Komponistengeneration mit hochvirtuoser romantischer Orgelliteratur hervortat. Hesses Spiel war fortan „für die Franzosen viel zu ‚einfach‘ und ‚ascetisch‘. Sie nennen sein Spiel deutsch und protestantisch.“⁷¹ Der deutsche Nationalstolz auf den „männlich-protestantischen“ Bach und seine Interpreten traf nun auf eine nicht weniger stolze französisch-romantische Orgelkultur, die aus Sicht

65 Die nach wie vor einzige ausführliche Würdigung Hesses ist die Dissertation von Hans Jürgen Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist* (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 17), Saarbrücken 1965.

66 *AMZ, Neue Folge* 1 (1863), Sp. 603. Ein Ausspruch, der laut der *AMZ* von Berlioz stammte.

67 *Urania* 2 (1845), S. 10.

68 *AMZ* 33 (1831), Sp. 626.

69 So wird er in einer Besprechung über die Einweihung der neuen Orgel in der Pariser Kirche St. Eustache am 18. Juni 1844, zu der man Hesse eigens eingeladen hatte, als „héritier des traditions de l'école de Bach“ bezeichnet. *Revue et Gazette musicale* 27 (1844), S. 231.

70 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 317.

71 *NZfM* 57 (1862), S. 43.

des Orgelvirtuosentums zudem den Vorteil hatte, sich weitgehend frei von kirchlichen Vorbehalten und Einschränkungen entfalten zu können.⁷²

3. Der Orgelvirtuose als „weiblicher“ Künstlertypus

3.1 Klanggemälde und Orgelexperimente

Etwa eine Generation vor Hesse hatte es mit Georg Joseph Vogler (1749–1814) bereits den ersten Orgel-Reisevirtuosens gegeben, der jedoch mehr noch als jener eine Ausnahmeerscheinung unter den Organisten blieb. Vogler war zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit als Komponist, Organist, Musikforscher und -theoretiker, dabei jedoch nicht unumstritten.⁷³ Seine virtuosens Darbietungen auf der Orgel, die eine völlig neuartige Verwendung des Instruments zeigten, wurden als sensationell empfunden, stießen aber auch auf Kritik wegen der als trivial, effekthascherisch und jeder Musikästhetik widersprechend empfundenen Klanggemälde seiner Improvisationen,⁷⁴ in denen er oft ganze Geschichten wie *Die Belagerung von Jericho*, *Die Auferstehung Jesu* oder *Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommendem Donnerwetter* mit den klanglichen Mitteln der Orgel darstellte. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelte Vogler ein von ihm so bezeichnetes Simplifikationssystem,⁷⁵ nach dem er bestehende Orgeln umbaute und eine transportable Orgel, das sogenannte Orchestrion, für seine Konzertreisen konstruierte. Kritik an seinen Orgelexperimenten, in denen er den Pfeifenbestand der von ihm umgebauten Orgeln oft um die Hälfte reduzierte, mit enormen Auswirkungen auf den ursprünglichen Klang, hielt er sein Orgelideal des Orchesterersatzes entgegen:

„Wer mich als Organist beurtheilen will, der bringe nichts als Prälud und Fuge in Anschlag [...] Was ich außer der Fuge und Prälud spiele, ist keine Orgelspielart, sondern ich erscheine hier als Kapellmei-

72 Zwar fanden auch in Frankreich in katholischen Kirchen grundsätzlich keine Konzerte statt, doch die weitgehende Abkoppelung des Messgeschehens vom Orgelspiel in den großen Kathedralen führte zur Entstehung einer ganz eigenen, blühenden Orgelkonzertkultur in Paris, wie sie noch in den 1920er Jahren Gaston Litaize während seiner Studienzeit erlebte: „In jenen Jahren war die Elf-Uhr-Messe ein Orgelkonzert, das gespielt wurde, während der Priester am Altar, Rücken zur Gemeinde und ohne Mikrophon zelebrierte: Seine Stimme trug also nicht sehr weit. [...] Die Orgelliebhaber waren gut bedient, wie im Konzert. So hörten die jungen Organisten ganze Stunden lang Louis Vierne, Charles Tournemire, Marcel Dupré, Joseph Bonnet, André Marchal spielen oder improvisieren.“ Klaus-C. van den Kerckhoff, „Erinnerungen an Gaston Litaize“, in: *ÖOF* 1993/1–3, S. 451–464; hier S. 453.

73 Zu Georg Joseph Vogler und seinem vielfältigen Wirken siehe den Sammelband von Thomas Betzwieser und Silke Leopold (Hrsg.), *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Frankfurt 2003.

74 Es überrascht nicht, dass diese Kritik am schärfsten von den norddeutsch-protestantischen Musikästhetikern des Berliner Zirkels um Johann Philipp Kirnberger geäußert wurde. Vgl. Jürgen Heidrich, „... nicht einen Funken Genie“. Vogler und die Norddeutschen“, in: Ebd., S. 61–70.

75 Es handelte sich dabei um eine Vereinfachung der Mechanik mit kurzer, direkter Verbindung von den Tasten zu den Windladen bzw. Registern und chromatischer Anordnung der Pfeifen, wodurch der Anschlag leichter wurde und die einzelnen Pfeifen mehr Wind bekamen. Bei einer möglichst ökonomischen Anlage des Werkes wurde so ein Maximum an Klang erreicht. Zu Voglers Simplifikationssystem vgl. Martin Balz, „Die Orgel als Orchester – Zum 250. Geburtstag von Georg Joseph Vogler“, in: *AO* 47 (1999), S. 194–203.

ster, der aus seinen gesetzten Opern, Balletten, Kirchen- und Kammerstücken Hauptzüge improvisiret, ausführet und durch ungewohnte Verbindungen von Registern verschiedene Instrumente nachhafft.“⁷⁶

Die Nachahmung von Orchesterinstrumenten scheint jedoch nicht immer überzeugend gewesen zu sein, wie ein Bericht der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* nach einem Orgelkonzert Voglers in Wien nahelegt:

„Das Flötenkonzert schien uns zu lang, und wir hätten hier die Gelegenheit, uns zu überzeugen, daß die Orgel doch eigentlich in galanteren Sätzen aus ihrer Wesenheit heraustritt, und daß kein Studium der Behandlung ihr den eigenthümlichen Charakter des Orchesters zu geben vermag. [...] Auch gestehen wir, daß wir der in der Ankündigung versprochenen Abwechslung von Oboen, Fagots, Bogeninstrumenten etc. wenig, zum Theil auch gar keine Täuschung abgewinnen konnten [...].“⁷⁷

Andererseits zogen Voglers Klangimprovisationen, in denen er Effekte wie Wind, Donner, Regen oder Schlachtenlärm mithilfe von Clustern und Registercrescendo erzeugte, oft mehr als 1.000 Zuhörer an. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* beschreibt, wie Vogler, um den Sturmwind darzustellen, sämtliche Register und Koppeln zog. Dabei drückte er so viele Pedaltasten „als seine beyden quergelegten Fusssohlen erreichen konnten, lange anhaltend nieder. Mehre [sic!] Bälgetreter mussten da zugegen seyn und vom Schweiß triefend ihres Amtes warten.“⁷⁸ Legenden rankten sich um seine Nachahmung von Naturgeräuschen wie dem Prasseln des Regens, das er angeblich so täuschend echt imitierte, „dass die Herren in der Kirche die Hüte aufsetzten; ein anderes Mal [ließ] er auf der Orgel ein Gewitter so naturwahr hören, dass in den nahegelegenen Häusern die Milch sauer wurde.“⁷⁹ Dabei wusste Vogler offenbar „recht gut, dass dieser Hocuspocus nicht zur Musik gehört und nur dann angewendet werden darf, wenn das Publikum die erschlafte Sinne gegen contante Bezahlung durch unnatürliche Mittel gekitzelt haben will“⁸⁰.

Der Vorwurf der Effekthascherei, Banalität und Scharlatanerie weist Vogler als „weiblichen“ Virtuostentypus aus.⁸¹ Andererseits zeichnet seine geistliche Identität als Priester und Abt, die sich in der Kleidung sichtbar äußerte, seine Kapellmeister-, Forscher- und Ingenieurstätigkeit, die Aufnahme von Choralbearbeitungen und polyphoner Musik in seine Konzertprogramme und nicht zuletzt die Gewohnheit, einen Großteil des Konzerterlöses einem guten (kirchlichen) Zweck zukommen zu lassen, ein „männliches“ Gegenbild, das sein sehr spezielles Orgelvirtuosentum gesellschaftlich und kirchlich gewissermaßen legitimierte. Und dies umso mehr, als Voglers Konzerttätigkeit noch nicht in das etablierte bürgerliche Konzertwesen und die etwa zeitgleich einsetzenden restaurativen Tendenzen im kirchenmusikalischen Bereich fiel, sondern den Höhe- und zugleich Schlusspunkt eines Orgelvirtuosentums bildete, das mit der Übertragung weltlicher Musik auf die Orgel und

76 *Lübeckische Anzeigen* vom 26. Juni 1786, abgedruckt bei Hans Joachim Moser, *Orgelromantik. Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und übermorgen*, Ludwigsburg 1961, S. 19.

77 Zitat nach Otto Biba, „Abbé Georg Joseph Voglers Konzertreisen nach Wien und Linz“, in: *Organa Austriaca* 3 (1982), S. 1–16; hier S. 11.

78 *AMZ* 28 (1826), Sp. 476.

79 *AMZ* 17 (1882), Sp. 886.

80 Ebd.

81 Mozart bezeichnete Vogler als eingebildeten „Musickalische[n] spaß-macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann“. Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1962, S. 102 (Brief vom 4. November 1777). Vgl. auch das Urteil der *AMZ*: „Vogler’s Tonsetzungen entbehren, was Geist und Eingebung anbelangt, im Grossen und Ganzen grösserer Tiefe [...]. Er kann unterhaltend, aber selten ergreifend sein [...].“ *AMZ* 17 (1882), Sp. 886.

deskriptiven Klang- und Schlachtengemälden einen Weg suchte, um mit der zunehmenden Säkularisierung seit etwa 1750 umzugehen.⁸² Insofern ist Vogler nur bedingt, nämlich vor allem bezüglich seines säkularen Konzepts der Orgel als Orchesterersatz und seiner improvisatorischen Klanggemälde, als „weiblicher“ Gegentypus zum „deutsch-männlich-protestantischen“ Orgelvirtuosentypus zu sehen.

3.2 Personalismus und Selbstinszenierung im Orgelvirtuosentum des 21. Jahrhunderts

Ein echter Gegenentwurf im Sinne eines säkularen Orgelvirtuosentums und eines „weiblichen“ Virtuosentypus auf der Orgel scheint erst am Beginn des 21. Jahrhunderts möglich geworden zu sein. Eine junge Orgelvirtuosengeneration, angeführt von der aus Lettland stammenden Iveta Apkalna (geb. 1976) und dem US-Amerikaner Cameron Carpenter (geb. 1982), setzt sich seit einigen Jahren erfolgreich für eine Popularisierung der Orgel durch ihre teilweise radikale räumliche und inhaltliche Herauslösung aus dem kirchlichen Kontext ein. Dabei ist es kein Zufall, dass beide Musiker keine kirchenmusikalischen Wurzeln haben. Carpenters erster Kontakt mit dem Instrument fand auf einer Heimorgel im Ofengeschäft seines Vaters statt.⁸³ Auch sein späteres Studium an der Juilliard-School in New York förderte zweifellos seine Wahrnehmung der Orgel als säkulares Konzertinstrument. Apkalna wuchs als Lettin in der ehemaligen Sowjetunion auf, in der keine Kirchenmusikultur gepflegt wurde. War die Orgel im Konzertsaal bislang im wahrsten Sinne des Wortes eher schmückendes Beiwerk als erklingendes Konzertinstrument, gelingt es Apkalna und Carpenter mit ihren unkonventionellen Auftritten, zu denen neben der Platzierung des Spieltisches auf der Bühne und einem zum Großteil aus effektvollen, hochvirtuosen Arrangements weltlicher Instrumentalmusik bestehenden Repertoire auch die Kultivierung einer spezifischen Bühnenpräsenz gehört, Orgelkonzerte auf das Abendprogramm großer Konzerthäuser zu setzen und philharmonische Konzertsäle zu füllen. Interviews und Dokumentationen in großen Fernsehsendern und Tageszeitungen sowie die starke Präsenz im Internet führen zu einem Bekanntheitsgrad der jungen Orgelstars, der weit über die Orgel- und – zumindest im Fall von Cameron Carpenter – auch über die Klassikszene hinausreicht. Beide wenden sich ganz offen gegen das traditionelle Image des unsichtbaren Kirchendieners und inszenieren sich selbst als moderne Instrumentalvirtuosen, die mit dem erklärten Ziel der Popularisierung ihres Instruments Grenzen bewusst überschreiten. Dabei kommt ihnen zugute, dass die Exotik der Orgel außerhalb des ihr angestammten kirchlichen Kontexts experimentelle Freiräume zu eröffnen scheint, die in anderen Bereichen instrumentaler Virtuosität kaum vorstellbar sind. So inszenierte Apkalna 2007 im Dortmunder Konzerthaus Petr Ebens *Walpurgisnacht* aus dem *Faust*-Zyklus in einem Auftritt als Hexe „ohne Schuhe, ohne Strümpfe, in dunkles, fransiges Tuch gehüllt und mit feuerrotem Kopfputz“, in Rotlicht und Kerzenschein

82 So klagte Friedrich Wilhelm Marpurg bereits 1750: „Auf der Orgel höret man nichts als ungewitter [sic!], Kriege, und Jagden, Sonaten und Opersymphonien. Ehemahls war es ein ernsthaftes und majestätisch Instrument, wo eine volle und abwechselnde Harmonie statt fand. Heutiges Tages würde man es bald für eine Leyer, bald für einen pohlischen [sic!] Bock halten, und scheinet der Organist sich mit der Nachahmung der gemeinsten Instrumente, und der niederträchtigsten Lieder, die man nicht einmahl in einem ordentlichen Concerte hören läßt, noch recht breit zu machen.“ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des kritischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750, S. 337.

83 So Carpenter in der ARD-Sendung *ttt - Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010.

getaucht, „faustisch und sexy zugleich“⁸⁴. Das im 19. Jahrhundert noch so dominante Orgelwerk Bachs spielt im Konzertrepertoire der Orgelvirtuosin eine vergleichsweise geringe Rolle. Es ist die virtuose Orgelliteratur der deutschen und französischen Romantik und Moderne von Franz Liszt bis Max Reger, von Charles-Marie Widor bis Maurice Duruflé, die sie bevorzugt. Aufsehen erregen aber vor allem ihre Interpretationen hochvirtuoser Transkriptionen wie die der *Toccata* op. 11 für Klavier von Sergej Prokofjew, deren dämonische Sogwirkung sich mit den klanglichen Möglichkeiten der Orgel um ein Vielfaches erhöht. Auch Apkalnas Selbstdarstellung auf CD-Covern (auf der 2005 mit dem *Echo-Classic* prämierten CD *Himmel und Hölle* posiert sie im Negligé und mit nackten Füßen) und in Auftritten und Interviews in zum Teil musikfernen Medien wie der Modezeitschrift *Vogue* unterstreicht ihr Streben nach einem neuen Organisten-Image, in dem Elemente des „weiblichen“ Virtuosentypus’ wie Personalismus und Selbstinszenierung, ähnlich wie in anderen Bereichen instrumentaler Virtuosität, selbstverständlich ihren Platz finden. Die im 19. Jahrhundert für Virtuosinnen noch hochproblematische Verkörperung dieses Künstlertypus’ mit der ihm innewohnenden Transgressivität ist am Beginn des 21. Jahrhunderts dank eines gewandelten, nicht länger durch Geschlechterpolaritäten dominierten Frauen- und Männerbildes nicht nur möglich geworden, sondern hat auch das Potenzial, ebenso positiv rezipiert zu werden wie bei männlichen Künstlern.

Weit radikaler als Iveta Apkalna hat ihr amerikanischer Kollege Cameron Carpenter den Schritt aus der Kirche heraus in den Bereich von weltlichem Konzert und Show vollzogen. Er ist „der Mann, der die verstaubte Kirchenorgel endlich wachküsst“, der „das betuliche Image der Orgel revolutionieren will und die Grenzen des eigenen Genres mit Lust überschreitet“⁸⁵. Daran arbeitet der exzentrische Musiker mit einer Zielstrebigkeit und Akribie, die an Besessenheit grenzt: Neben dem täglichen Üben am Instrument absolviert er ein ausgedehntes Fitnessprogramm, um seine kräftezehrenden, hochvirtuosen Arrangements rein physisch bewältigen zu können. Carpenter versteht seine Orgelauftritte als Gesamtkunstwerk, in dem Organist, Instrument und die dargebotene Musik eine Einheit bilden. Dabei spielt der visuelle Aspekt eine zentrale Rolle, wobei es nicht allein um das Zurschaustellen der faszinierenden, an Akrobatik grenzenden technischen Beherrschung des Instruments geht, wie beispielsweise in der Übertragung von Frédéric Chopins Etüde cis-Moll op. 10 Nr. 4, bei der die virtuoson Sechzehntelpassagen der rechten und linken Hand vielfach im Pedal liegen, sondern auch um die Selbstinszenierung als einzigartige Künstlerpersönlichkeit. Offen bekennt Carpenter: „Es geht nicht nur darum, Musik zu machen, sondern du musst dich auch so präsentieren, dass alle Welt dich wahrnimmt.“⁸⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, verwendet er viel Zeit auf sein Aussehen und die Kostüme, an deren Optimierung er akribisch feilt, nach dem Motto: „Man muss aussehen wie ein Model.“⁸⁷ Carpenter kultiviert mit seiner Punkfrisur und den von ihm selbst entworfenen, während eines Konzerts wechselnden Kostümen samt farblich passenden Tanzschuhen das Image eines Popstars. Auffällig ist dabei die androgyne Erscheinung des ausgebildeten Tänzers, der mit einer eher schwächlichen Konstitution und dem weiß geschminkten, die großen dunklen Augen akzentuierenden Gesicht ausgesprochen mädchenhaft wirkt. Weil er der Überzeugung ist, dass jeder konzertierende Organist sein eigenes Instrument haben sollte, hat sich

84 In einem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 3.6.2007 unter dem Titel „Showtalent mit nackten Füßen“.

85 In der arte-Sendung *Metropolis* vom 16.2.2013.

86 Ebd.

87 Ebd.

der junge Orgelvirtuose eine auf seinen persönlichen Bedarf zugeschnittene und von ihm selbst entworfene, voll digitalisierte Orgel bauen lassen, die ihn auf seinen Konzerttourneen begleitet – ähnlich wie Georg Joseph Vogler 200 Jahre zuvor. Sein Bruch mit der Tradition ist endgültig: „Ich bin ja nicht dazu da, die Interessen einer Konzerthalle zu befriedigen, und ich kümmere mich erst recht nicht um die Bedürfnisse der Kirche; ich will mein Publikum zufriedenstellen.“⁸⁸

Cameron Carpenter spielt mit dem traditionell „männlichen“ Image der Orgel und des Organisten und bedient sich dabei ganz offen der Maskerade und Travestie als Mittel der Selbstinszenierung. Es ist das Spiel mit dem Kontrast zwischen der weiblichen Erscheinung des Virtuosen und der männlich-athletischen Beherrschung seines Instruments. „Dieses unglaubliche Ding, das man zähmen muss, das liegt mir einfach im Blut“⁸⁹, behauptet er, und die Medien schließen sich in einer Mischung aus Bewunderung und Ironie der martialischen Männlichkeitsrhetorik an: „Bei ihm wird die Orgel zum Musikkraftwerk, zum stampfenden Riesen.“⁹⁰ Carpenter zerstört Instrumente: Orgelpfeifen brechen, Mäuse fallen unter der Erschütterung des Gehäuses in die Pfeifen, Windmotoren versagen ihren Dienst. Seine Arrangements klingen, als ob man „albraumartige Zirkusversionen“ hören würde, wie „Panikattacken“; Konzertagenten „lieben seine Exzentrik und fürchten zugleich seine Leidenschaft“⁹¹. All dies klingt wie eine Wiederauflage des Liszt'schen Umgangs mit den Erard-Flügeln, deren Saiten unter seinen Händen regelmäßig rissen („die Geißel Gottes aller Erardschen Pianos“⁹²), seiner Klavierakrobatik und Exzentrik – gewissermaßen der „Liszt der Orgel“. Auch der Klaviervirtuose wurde bei weiblich-zarter Erscheinung als „männlicher“ Beherrscher seines Instruments bewundert und spielte mit der transgressiven, erotisch-symbiotischen Beziehung zwischen Virtuose und Instrument, in der beide „Partner“ mal „weibliche“ Unterlegenheit und Passivität – gerissene Saiten auf der einen, „epileptische Anfälle auf dem Klavier“⁹³ auf der anderen Seite – mal „männliche“ Überlegenheit und Aktivität demonstrierten. Bei Carpenter klingt es so: „Wir haben allzu lange die Gewalttätigkeit der Orgel ignoriert, die Sexualität und die Sinnlichkeit, dieses alles verschlingende Feuer. Die Überladenheit, die Banalität und Seichtigkeit – das wird alles plötzlich weggefegt mit einer extatischen Attacke.“⁹⁴ Der kaum zu zähmende „Koloss“ Orgel muss sich am Ende doch der „extatischen Attacke“ durch eine vielstimmige, im Plenum und in waghalsigem Tempo ausgeführte Version des Mozart'schen „alla turca“ unterwerfen.

Es ist nicht zuletzt Carpenters zum Großteil aus eigenen Arrangements bestehendes Repertoire, das seine Transgressivität als Organist und Instrumentalvirtuose bekräftigt. Wie in Liszts Paraphrasen, die der Garant für seinen dauerhaften Erfolg beim Publikum waren, geht es dabei ganz wesentlich um das Bestreben, die Grenzen des Möglichen beständig zu erweitern. So wie sich Liszt in seinen Paraphrasen am eigenen, einzigartigen spieltechnischen Vermögen orientierte, so dürfte auch kaum ein anderer Organist in der Lage sein, Carpenters Bearbeitungen zu spielen, insbesondere hinsichtlich der Behandlung des Pedals, dem nicht nur längere virtuose Passagen, sondern auch ganze Stücke wie Chopins *Minutenwal-*

88 Ebd.

89 Ebd.

90 *ttt – Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010.

91 Ebd.

92 *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, hrsg. von Gerhard Müller, Köln 1987, S. 155.

93 Ebd., S. 145.

94 *ttt – Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010.

zer übertragen werden. Über das Zur-Schau-stellen der technischen Möglichkeiten hinaus hatten Bearbeitungen, insbesondere die gegenüber der Transkription freieren Arrangements und Paraphrasen, aber bereits im 19. Jahrhundert auch subversives Potenzial, indem die Unantastbarkeit des schöpferischen Originals und das Ideal werktreuer Reproduktion durch Elemente des Performativen, Improvisatorischen und Unabgeschlossenen hinterfragt wurden. „In short, the paraphrase is *queerly* and *transgressively reproductive*. It disregards primary essence in favor of secondary appearance [...]“⁹⁵ Auch in Carpenters Übertragungen von Orchester- und vor allem Klaviermusik auf die Orgel geht es nicht darum, dem Original mit den klanglichen Mitteln des eigenen Instruments möglichst nahe zu kommen, sondern sie sind Teil seiner musikalischen Konzepte und Visionen, denen sich das bearbeitete Werk ebenso unterzuordnen hat wie das Instrument.⁹⁶ War das Orgelvirtuosentum im 19. Jahrhundert noch der am stärksten männlich konnotierte Bereich instrumentaler Virtuosität, so tritt am Beginn des 21. Jahrhunderts ausgerechnet ein Orgelvirtuose als der im klassischen Konzertleben derzeit wohl ausgeprägteste Repräsentant des „weiblichen“ Virtuostentypus in Erscheinung.

Ist nun, um abschließend zur Ausgangsfrage zurückzukehren, der Orgelvirtuose ein „männlicher“ Künstlertypus? Seit den Anfängen konzertanten Orgelspiels bis in die Gegenwart hinein hängt die Beantwortung dieser Frage eng mit der Verortung von Orgel und Organist im kirchlichen oder säkularen Kontext zusammen. National und konfessionell deutlich voneinander unterschiedene Orgeltraditionen prägten und prägen das Bild des Orgelvirtuosen: Im protestantisch-lutherischen Deutschland repräsentierte der Orgelvirtuose über die Wahrnehmung des Instruments als solchem hinaus aufgrund der traditionell engen Bindung der Orgel und des Organisten an die Kirche und ihrer Instrumentalisierung im Streben nach nationaler Einheit während des Deutschen Kaiserreiches den „männlichen“ Künstlertypus schlechthin. Im Bereich anderer Konfessionen wie dem Katholizismus und Calvinismus, in denen sich konzertantes Orgelspiel aus dogmatischen Gründen nur außerhalb des kirchlichen Rahmens entfalten konnte, entwickelte sich ein säkulares Orgelvirtuosentum, das, wie das Beispiel Georg Joseph Voglers zeigt, mindestens hinsichtlich des Repertoires Eigenschaften des „weiblichen“ Virtuostentypus bereits um 1800 zuließ. Erst im radikal säkularen Kontext am Beginn des 21. Jahrhunderts scheint das Orgelvirtuosentum das Potenzial zu haben, Virtuosen hervorzubringen, die mit Elementen der Personalisierung und Selbstinszenierung den „weiblichen“ Virtuostentypus repräsentieren, wie er im Bereich der Klavier- und Violinvirtuosität seit dem 19. Jahrhundert anzutreffen war. Dabei bleiben historisch gewachsene konfessionelle und nationale Unterschiede bestehen: In Deutschland wird die Orgel nach wie vor weitgehend als kirchliches Instrument wahrgenommen, dessen

95 Ivan Raykoff, „Transcription, Transgression, and the (Pro)creative Urge“, in: *Queer episodes in music and modern identity*, hrsg. von Sophie Fuller und Lloyd Whitesell, Urbana und Chicago 2002, S. 150–176; hier S. 161. Nach Raykoff war dieser transgressive Akt bei Liszt sexuell konnotiert, indem seine Promiskuität auf die Art seiner Kreativität als ein scheinproduktives Sich-Bedienen an verschiedenen fremden Quellen übertragen wurde.

96 „Eigentlich bin ich gar nicht so sehr an Orgeln interessiert, ich revolutioniere die Orgelmusik nicht, sondern gehe über sie hinaus.“ Carpenter in einem Porträt der Online-Ausgabe des Musikmagazins *Concerti* <http://www.concerti.de/de/2299/portraet-cameron-carpenter-der-hardrocker-am-spieltisch.html>, 11.7.2014. Sein „respektloser“ Umgang mit dem Instrument und den bearbeiteten Werken ist zugleich Hauptgegenstand der Kritik an seinem Virtuostentum: „[...] so manches Werk zerbröseln unter seinem Koppel- und Pedalwahn. Beileibe nicht aller Musik tut das irrlichternde Drumherum virtuosester Läufe und abwegigster Improvisationen gut, manches wirkt einfach nur gekünstelt ‚modernisiert‘.“ Ebd.

festen Verankerung in Liturgie und Gottesdienst im öffentlichen Bewusstsein unauslöschbar scheint. Deutsche Orgelvirtuosen und -virtuosinnen stammen immer noch durchweg aus einem kirchenmusikalischen Umfeld und verorten ihr Instrument auch in diesem Kontext. Dass aber ein Orgelvirtuose wie Cameron Carpenter auch in Deutschland erfolgreich konzertiert, ist ein Beleg dafür, dass zumindest das Konzertpublikum sich der Faszination eines säkularen Orgelvirtuosentums mit Showcharakter nicht entziehen kann. So wie es mutmaßlich auch in Zukunft die Orgel und den Organisten im Dienst der Kirche und parallel dazu außerhalb des kirchlichen Kontextes geben wird, so wird es wohl auch immer beide Künstlertypen geben: den „deutsch-männlich-protestantischen“ und den „weiblichen“ Orgelvirtuosentypus – und dies unabhängig vom biologischen Geschlecht.

Jan Hemming / Lars Kraume-Flügel / Simone Sörensen (Kassel)

Das Erleben des eigenen Konzerts Physiologische, psychologische und soziologische Aspekte künstlerischer Arbeit auf und hinter der Bühne

Das Erleben von Musik zählt zu den zentralen Forschungsgebieten der Musikpsychologie. Dabei richtet sich das Interesse auf so unterschiedliche Zielgruppen wie Konzertpublika,¹ Kleinkinder,² Jugendliche in Gruppenzusammenhängen³ oder Menschen mit Wahrnehmungsstörungen.⁴ Ebenso vielfältig sind die dazugehörigen Forschungsmethoden. Häufig kann man die Ansätze unter dem Stichwort Rezeptionsforschung zusammenfassen. Denjenigen, die Musik etwa während eines Konzerts selbst hervorbringen, gilt demgegenüber das Interesse der Performanceforschung. Sie untersucht u. a. das Zusammenwirken von Vorbereitung und Aufführung,⁵ Vomblattspiel,⁶ mentales Training⁷ oder Körpertechniken und physiologische Parameter mit Blick auf das Erreichen optimaler Leistungen.⁸ Das Erleben des eigenen Konzerts, wenn Produktion und Rezeption simultan stattfinden, wurde von der Forschung bislang kaum beachtet.

In dieser Untersuchung wird das Erleben des eigenen Konzerts aus einer Perspektive betrachtet, die nicht nur die reine Konzertdauer und nicht allein musikimmanente Aspekte berücksichtigt. Hinzu kommen die Zeit der Vor- und Nachbereitung ebenso wie die Ablaufstruktur eines Konzerts mit dem Warten auf den Auftritt, dem Agieren auf der Bühne, den Pausen, dem dazugehörigen Ausklang und einer rückblickenden Reflexion. Bislang existieren keine Studien, die das gesamte Konzerterleben in diesem Umfang in den Blick nehmen. Ranken sich nicht wenige „Musikermythen“⁹ z. B. um die Besonderheiten des Backstage-Bereichs und vermeintliche Exzesse in der Pop- und Rockmusik,¹⁰ werden auch die Garderoben der Konzerthäuser und Opern Ziel von Spekulationen über Doping und Drogen-

- 1 Stephanie Pitts, „Special Issue: Understanding audience experience“, in: *Journal of New Music Research*, 39 (2010), S. 111–124.
- 2 Lori A. Custodero und Elissa Johnson-Green, „Passing the cultural torch: Musical experience and musical parenting of infants“, in: *Journal of Research in Music Education*, 51/2 (2003), S. 102–114.
- 3 Klaus-Ernst Behne, *Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie*, Regensburg 2009.
- 4 Eckart Altenmüller, „Musikwahrnehmung und Amusien“, in: *Neuropsychologie*, hrsg. von Hans-Otto Karnath u. a., Berlin u. a. 2003, S. 530–538.
- 5 Roger Chaffin, Gabriela Imreh und Mary Crawford, *Practicing perfection. Memory and piano performance*, Mahwah, NJ 2002.
- 6 Andreas C. Lehmann und Roger Chaffin, „Erinnern und Wiedererkennen: Auswendig- und Vomblattspiel“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn u. a., Reinbek 2008, S. 354–373.
- 7 Christopher Connolly und Aaron Williamon, „Mental skills training“, in: *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*, hrsg. von Aaron Williamon, Oxford u. a. 2004, S. 221–245.
- 8 Renate Klöppel, *Die Kunst des Musizierens: von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis*, Mainz u. a. 2003.
- 9 Vgl. *Musikermythen: Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hrsg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, Hildesheim u. a. 2004
- 10 Albert Hoehner, *Backstage. Der alltägliche Wahnsinn des Rock'n'Roll*, Frankfurt/Main 1988; Chris von Rohr, *Hunde wollt ihr ewig rocken. Mein Trip durch den Rockdschungel*, Lugano 1991.

konsum.¹¹ Ein Bild, welches mit Vorstellungen von hohen psychischen und physischen Anforderungen an professionelle Musiker nicht leicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Das primäre Interesse der Studie besteht also darin, eine Forschungslücke zu schließen und erste Hypothesen zu formulieren, an die künftige Forschungen anschließen können.

Forschungsstand

Anspannung, Nervosität, Lampenfieber und Bühnenangst

Die überwiegende Zahl der Studien, die zur Planung der vorliegenden Untersuchung ausgewertet wurden, richtet sich unter den Stichworten Anspannung, Nervosität, Lampenfieber und Bühnenangst vor allem auf die Zeit direkt vor einem Konzert. Als Ergebnisse werden häufig praktische Tipps an die Musiker formuliert. Ähnlich wie in der Musiktherapie sind hier verschiedene theoretische bis ideologische Vorannahmen, zum Beispiel zur Rolle zurückliegender traumatischer Erfahrungen, anzutreffen. Gleichmaßen vielfältig ist der Grad der empirischen Absicherung derartiger Empfehlungen und damit ihre wissenschaftliche Verwertbarkeit.

Ein erstes Beispiel hierfür ist der Artikel von Richard Reynolds aus der Zeitschrift *Rohrblatt*.¹² Er basiert auf einer Sammlung von eigenen Erfahrungen und Anekdoten anderer Musiker, ohne dass eine klar erkennbare Stichprobe definiert wurde. Dabei wird kaum eine Strategie zur Kompensation von Lampenfieber ausgelassen. Die Auflistung beinhaltet unter anderem die Verbesserung des Verhältnisses zum Publikum, die Verwendung von Beatablockern, die Klärung der Frage „Warum bin ich dort?“, Massage, Selbsthypnose, den Rückzug in sich selbst, das Bewusstmachen physiologischer Vorgänge, das Trainieren einer „Abgebrühtheit“ (S. 117), die Vergegenwärtigung, dass ein Publikum die eigenen Fehler und die eigene Nervosität kaum wahrnimmt (S. 118), eine Diät und zuletzt eine sehr sorgfältige Vorbereitung. In einem ähnlichen Kontext präsentiert Gerhard Mantel Reflexionen aus Sicht eines praktizierenden Künstlers und Pädagogen.¹³ Er regt an, sich darüber klar zu werden, warum man musiziert, das Lampenfieber als natürliche menschliche Eigenschaft zu akzeptieren (S. 52), Selbstbewusstseinsdefizite auch im Lehrer-Schüler-Verhältnis zu thematisieren und eine bewusste Interaktion mit dem Publikum zu suchen.

Auf einer empirischen Erhebung unter 40 Musikstudierenden zum Thema Lampenfieber beruht hingegen die Studie von Iris Krawehl und Eckart Altenmüller.¹⁴ 60 % der Befragten sind von Lampenfieber betroffen. Als Kompensationsstrategien werden vor allem Entspannungsübungen oder der Erwerb einer Routine im Umgang mit Lampenfieber empfohlen. Lange zurückliegende traumatische Erfahrungen werden als Erklärung zumeist abgelehnt. Lampenfieber betrifft Solisten in stärkerem Umfang. Die Studie ist zugleich ein

11 Robert West, „Drugs and musical performance“, in: *Musical excellence*, S. 271–289; Margarete Hucht, *Pille und Promille im Orchestergraben*. Spiegel Online (2013); <<http://www.spiegel.de/karriere/berufsleben/lampenfieber-bei-profimusikern-stress-vor-dem-auftritt-a-886446-druck.html>>, 21.10.2013.

12 Richard Reynolds, „Lampenfieber. Ein Solokonzert, die stressintensivste Situation für einen Musiker überhaupt“, in: *Rohrblatt*, 12 (1997), S. 115–118.

13 Gerhard Mantel, „Keine Angst vor Fehlern. Gedanken zum Lampenfieber aus der Sicht des auftretenden Künstlers. Was ist Lampenfieber?“, in: *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 8 (2001), S. 12–18.

14 Iris Krawehl und Eckart Altenmüller, „Lampenfieber unter Musikstudenten: Häufigkeit, Ausprägung und ‚heimliche Theorien‘“, in: *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 7 (2000), S. 173–178.

Plädoyer für die Akzeptanz dazugehöriger therapeutischer Angebote (inkl. Betablockern) der Musikermedizin.

Auf vier Leitfadeninterviews, die auf Basis der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring¹⁵ ausgewertet wurden, beruht die Studie von Gabriele Hofmann.¹⁶ Grundannahme ist die Bedeutung von Vorerfahrungen für das aktuelle Erleben. Die Auswertung fokussiert die Kategorien Selbstbild und Selbsterleben. Durch Arbeit am Selbstbild kann das Selbsterleben in Stresssituationen positiv beeinflusst werden.

Den Auswirkungen negativer Vorerfahrungen auf die Auftrittsangst widmen sich Margaret Osborne und Dianna Kenny.¹⁷ Schriftliche Selbstbeschreibungen von 298 Musikstudierenden wurden in einer qualitativen Inhaltsanalyse nach sechs Kategorien differenziert analysiert: 1. situationale Faktoren, 2. Verhaltensfaktoren, 3. affektive Angstsymptome, 4. kognitive Angstsymptome, 5. somatische Angstsymptome, 6. Folgen. Den Autorinnen zufolge sind vor allem Angstsymptome maßgeblich, und Frauen sind häufiger betroffen als Männer.

Seit vielen Jahren bietet Michael Bohne Workshops zum Umgang mit Auftrittsängsten an. Das von ihm angewandte Prinzip beruht darauf, in Trance eine optimale Darbietungssituation aus der Vergangenheit „aufzusuchen“ und diese an aktuell bevorstehende Situationen anzubinden. In drei „Kurz-Kasuistiken“ werden erhebliche Verbesserungen beschrieben.¹⁸ Eine Zusammenfassung der Ergebnisse aus der eigenen therapeutischen Praxis wurde im Folgejahr vorgelegt.¹⁹ Bohne schlägt vor, die Sinnhaftigkeit des Auftritts individuell zu klären, die Aufmerksamkeit auf den aktuellen Musizierprozess und nicht auf mögliche Ziele (Kritiken, Preise ...) zu fokussieren, die Aufführungssituation mental zu trainieren, die positive Erinnerung erfolgreicher Auftritte der Vergangenheit zu pflegen sowie eine mögliche Opferrolle abzulegen.

Als Grundlage für die Darstellung des „Freiburger multimodalen Behandlungsmodells der Auftrittsangst“ fasst Claudia Spahn den Forschungsstand aus Sicht der Musikermedizin zusammen. Für die Auftrittstätigkeit bemerkt sie zunächst: „Im emotionalen Bereich ist das Selbsterleben stark intensiviert. Viele Künstler beschreiben sogenannte ‚High-Erlebnisse‘.“²⁰ Ferner enthalten ist der wichtige Hinweis auf ein Kontinuum zwischen Lampenfieber und Auftrittsangst. Während Ersteres nicht „per se als pathologisch einzustufen“ (ebd.) sei, könne bei Letzterem „die individuell zu erwartende Leistung auf der Bühne nur noch sehr eingeschränkt oder gar nicht mehr erbracht werden“ (ebd.). Dieser Zusammenhang wird

15 Philipp Mayring, *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, Weinheim 1993.

16 Gabriele Hofmann, „Lampenfieber – Selbstbild und Selbsterleben“, in: *Multimedia als Gegenstand musikpädagogischer Forschung*, hrsg. von Rolf-Dieter Kraemer, Essen 2002, S. 209–222.

17 Margaret S. Osborne und Dianna T. Kenny, „The role of sensitizing experiences in music performance anxiety in adolescent musicians“, in: *Psychology of Music*, 36 (2008), S. 447–462.

18 Michael Bohne, „Nutzung natürlich auftretender Trancephänomene zur Verbesserung der musikalischen Auftrittsleistung. Ein kompetenz- und lösungsorientiertes Auftritts-Coaching“, in: *Musikphysiologie und Musikermedizin*, 9 (2002), S. 99–111.

19 Michael Bohne, „Auftrittsängste. Die Geißel der Musiker und ihre ‚harmonische Auflösung‘“, in: *Das Orchester*, 11 (2003), S. 8–12.

20 Claudia Spahn, „Musikspezifische Krankheitsbilder – Auftrittsangst“, in: *MusikerMedizin. Diagnostik, Therapie und Prävention von musikspezifischen Erkrankungen*, hrsg. von Claudia Spahn u. a., Stuttgart 2011, S. 150.

in dazugehörigen Studien häufig durch eine umgekehrt U-förmige Kurve nach Yerkes und Dodson²¹ grafisch dargestellt:

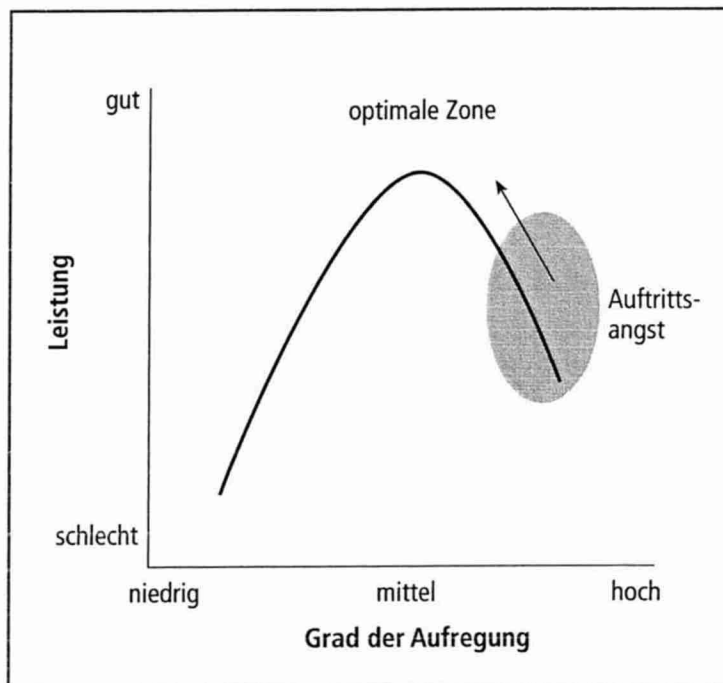


Abbildung 1: Zusammenhang zwischen dem Grad der Aufregung und der Leistung²²

Unter Einbeziehung aller der oben genannten Begriffe entsteht ein Kontinuum, das in der Abfolge der Stadien Aufregung – Nervosität – Lampenfieber – Bühnenangst eine sukzessive Intensitätssteigerung wiedergibt. Dabei sind die ersten drei Zustände nicht notwendig negativ konnotiert, sondern können durchaus zur Leistungssteigerung beitragen; lediglich Bühnenangst gilt es zu vermeiden. Im Zusammenhang der vorgesehenen Untersuchung wird die Abfolge der Begriffe abgekürzt als ANLB-Kontinuum dargestellt:



Abbildung 2: Das ANLB-Kontinuum

21 Vgl. dazu Glenn D. Wilson, „Performance anxiety“, in: *The Social Psychology of Music*, hrsg. von David J. Hargreaves u. a., Oxford/New York/Tokyo 1997, S. 233ff.

22 Ebd., S. 151.

Physiologisch betrachtet resultieren ANLB aus einer Erhöhung des Adrenalinpiegels. Der Körper bereitet sich damit auf die bevorstehende, hohe Leistungsanforderung vor. Das vegetative Nervensystem reguliert diejenigen Körperfunktionen, welche nicht – wie zum Beispiel die Bewegung der Extremitäten – direkt vom Bewusstsein gesteuert werden. Dabei sorgen die beiden Nervenstränge Sympathikus und Parasympathikus im Normalfall für einen ausgeglichenen Zustand. Mit bestimmten Hormonen, Drogen oder auch physischen Stimulationen lassen sich die jeweiligen Teilsysteme aber separat aktivieren, was jeweils ein ganzes Set an Reaktionen nach sich zieht:²³

1. Aktivierung des Parasympathikus (im Entspannungszustand): Verstärkte Durchblutung der inneren Organe, Zunahme der Verdauung und des Hungergefühls, Sekretion der Speicheldrüsen, Rückgang von Atem- und Herzfrequenz usw.
2. Aktivierung des Sympathikus (Erregungszustand): Verstärkte Durchblutung der Extremitäten, Rückgang der Verdauung und des Hungergefühls, Sekretion der Schweißdrüsen, Zunahme von Atem und Herzfrequenz usw.

Adrenalin bewirkt die Aktivierung des Sympathikus, woraufhin die genannten Reaktionen zu unterschiedlichen Anteilen parallel eintreten. Im Idealfall erfolgt auf diese Weise eine Leistungssteigerung, welche zur bestmöglichen Bühnenperformance führt. Der Musikermediziner Peer Abilgaard kommentiert dies folgendermaßen: „Es gibt fast nichts Schlimmeres, als wenn man auf die Bühne tritt, und man ist unterspannt, also ohne Lampenfieber. Plötzlich sind die Musiker richtig schlecht.“²⁴ Dazu der Auftrittstrainer Michael Bohne: „Der Körper reagiert mit einer klassischen Kampf-oder-Flucht-Reaktion [...]. Wenn man nun aber gar nicht kämpft oder flieht, hat man zu viel Adrenalin, das nicht abgearbeitet wird.“²⁵

In diesem Kontext von Interesse ist eine Studie von Joost Meijer und Ron Oostdam.²⁶ Mit der im Titel erwähnten „stage-fright hypothesis“ ist gemeint, dass Schüler bei vorhandener Ängstlichkeit jeweils beim ersten von mehreren nacheinander angewendeten Intelligenztests schlechter abschneiden, danach aber schnell besser werden. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Lampenfieber überwiegend punktuell auftreten und nur von kurzer zeitlicher Ausdehnung sein könnte.

Adrenalin wird im Körper schon nach wenigen Minuten wieder abgebaut. Ein gezielter Umgang mit den vegetativen Mechanismen kann daher auch im bewussten Herbeiführen des Adrenalinenschubs kurz vor dem Konzert bestehen, so dass dessen Niveau beim Betreten der Bühne schon wieder abgesunken ist.²⁷ Eine andere Möglichkeit ist es, schlicht und ergreifend ein paar Minuten zu warten. Allerdings kennt der Körper sehr wohl Mechanismen, um eine länger anhaltende Wachsamkeit zu gewährleisten. Dies geschieht durch das Hormon Cortisol, das etwa zehn Minuten nach der Hochaktivierung durch Adrenalin aus-

23 Wilfrid Jäning, „Vegetatives Nervensystem“, in: *Neuro- und Sinnesphysiologie*, hrsg. von Robert F. Schmidt u. a., Heidelberg 2006, S. 135–138.

24 Zit. nach Hucht, „Pille und Promille im Orchestergraben“ (vgl. Anm. 11).

25 Ebd.

26 Joost Meijer und Ron Oostdam, „Test anxiety and intelligence testing: a closer examination of the stage-fright hypothesis and the influence of stressful instruction“, in: *Anxiety Stress Coping*, 20 (2007), S. 77–91.

27 Glenn D. Wilson, „Performance anxiety“, in: *The Social Psychology of Music*, hrsg. von David J. Hargreaves u. a., Oxford/New York/Tokyo 1997, S. 229–245, hier S. 236.

geschüttet wird und für länger anhaltende Leistungsfähigkeit auf einem niedrigeren Niveau sorgt.²⁸

Optimierung des Aufführungsergebnisses

Eine in der Performanceforschung einflussreiche und sehr detaillierte Untersuchung stammt von Roger Chaffin et al.²⁹ Das Überverhalten eines einzelnen Pianisten wurde zehn Monate lang in Bild und Ton dokumentiert und ausgewertet. Entwickelt wird eine Theorie der „declarative mental roadmap aiding musical performance“. Der Fokus ist hierbei auf das Zustandekommen der erforderlichen Gedächtnisleistungen gerichtet. Als geeignet scheinen sich „Performance-Cues“ erwiesen zu haben – das Benennen sinnvoller Orientierungspunkte innerhalb des betreffenden Stückes.

„Öffentliche Einsamkeit“

Jaren Hinckley bietet eine Dokumentation persönlicher und anderer Erfahrungen mit der Methode von Constantin Stanislavski, welche für Schauspieler entwickelt wurde.³⁰ Hinckley gibt zahlreiche Beispiele für die Wirksamkeit des Konzepts einer *public solitude*, das es ermöglichen soll, die Anwesenheit des Publikums auszublenden, um sich ganz auf das eigene Tun zu konzentrieren. Für Musiker wird diese Vorgehensweise relativiert, da eine Interaktion mit dem Publikum für wichtig erachtet wird (S. 129).

Flow-Erlebnisse

Eng verwandt mit den beschriebenen High-Erlebnissen sind Flow-Erlebnisse, die von Mihaly Csikszentmihaly seit den 1970er Jahren systematisch untersucht werden.³¹ Es war ein Ergebnis der Motivationspsychologie jener Zeit, dass die individuelle Motivation dann am größten ist, wenn sich diese auf den Vollzug einer Tätigkeit (intrinsische Motivation) und nicht auf die erwarteten Ergebnisfolgen (extrinsische Motivation) richtet. Mit Flow wird ein Zustand beschrieben, in dem Gedanken oder Aktivitäten „flüssig“ und „glatt“ verlaufen, man keine Mühe hat, sich zu konzentrieren, und dabei sich selbst und die vergehende Zeit nur eingeschränkt wahrnimmt.³² Dies wird zugleich als Glückszustand erlebt.³³ Voraussetzung hierfür ist eine optimale Balance zwischen den Fähigkeiten eines Individuums und dessen zu bewältigenden Anforderungen. Geringe Fähigkeiten gepaart mit hohen Anforderungen führen zu Angst, hohe Fähigkeiten gepaart mit geringen Anforderungen zu Entspannung. Sind sowohl Fähigkeiten als auch Anforderungen gering, entsteht ein Zustand

28 Gunter Kreutz, Cynthia Quiroga Murcia und Stephan Bongard, „Psychoneuroendocrine research on music and health: An overview“, in: *Musik, health and wellbeing*, hrsg. von Raymond MacDonald, Gunter Kreutz und Laura Mitchell, Oxford 2012, S. 457–476.

29 Vgl. Roger Chaffin, Gabriela Imreh und Mary Crawford, *Practicing perfection. Memory and piano performance*, Mahwah, NJ 2002.

30 Jaren S. Hinckley, „Performance Anxiety: Constantin Stanislavski’s concept of public solitude“, in: *College Music Symposium*, 48 (2008), S. 124–130.

31 Mihaly Csikszentmihalyi, *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: Im Tun aufgehen*, Stuttgart [1975] 1996.

32 Falko Rheinberg, „Intrinsische Motivation und Flow-Erleben“, in: *Motivation und Handeln*, hrsg. von Jutta Heckhausen u. a., Heidelberg 2007, S. 365–388.

33 Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart 1996.

der Langeweile oder der Apathie. Flow hingegen kann entstehen, wenn hohe Fähigkeiten in eine günstige Balance zu hohen Anforderungen treten.

Eine retrospektive Befragung unter 205 Musikern (125 Amateure, 80 herausragende Studierende) durch Moran Sinnamon et al. widmete sich dem Stellenwert von Flow-Erlebnissen während des eigenen Musizierens.³⁴ 55 % der herausragenden Studierenden kennen das Gefühl, das Geschehen vollständig zu kontrollieren, 65 % das Verschmelzen von Handeln und Bewusstsein und 26 % den Zustand der Selbstvergessenheit. Bei den Amateuren fallen diese Zahlen niedriger aus. Allerdings unterscheiden Sinnamon et al. nicht zwischen Übephase und Konzerten.

Publikum

Den Konzerten hingegen widmet sich Daniel McKinna.³⁵ Seine Hauptfrage ist es, wie in wiederholten Aufführungen im Rahmen einer Tournee Authentizität entstehen kann. Wichtig in Rock-Pop-Jazz (S. 62–63) sei hierfür jeweils die Interaktion mit dem Publikum. Das Konzerterleben durch die Musizierenden wird hingegen nicht thematisiert. Stattdessen wird das Konzept der Wiederholung breit vor dem Hintergrund des französischen Poststrukturalismus theoretisiert.

Emotionale Gestaltung musikalischer Aufführungen

Zwischen den beiden Hauptabschnitten „The Composer“ und „The Listener“ des von Patrik Juslin und John Sloboda herausgegebenen Buches „Music and emotion“³⁶ finden sich drei Beiträge unter der Überschrift „The Performer“. Roland Persson wendet sich dabei der Frage zu, wie Interpreten zu einer emotional ansprechenden musikalischen Aufführung gelangen können.³⁷ Häufig versetzen sich diese etwa unter Rückgriff auf Erinnerungen dazu bewusst in bestimmte emotionale Zustände oder manipulieren ihre aktuelle Befindlichkeit, teilweise sogar durch Nutzung chemischer Substanzen. Dies soll unterstützen, dass Emotionen an das Publikum kommuniziert werden. Eine andere Möglichkeit, eine ausdrucksstarke Darbietung zu erreichen, ist das intensive Arbeiten mit dem assoziativen Gehalt der Musik.

Methode

Aufgrund der disparaten Literaturlage kann die vorliegende Studie nicht direkt an Vorarbeiten anknüpfen. Gleichwohl liefern die Quellen wichtige Hinweise für die Konzeption der eigenen Untersuchung. Zunächst wurde die grundsätzliche Entscheidung für einen qualitativen Forschungsansatz getroffen. In Leitfadeninterviews sollte die gesamte Spanne von den Wochen der Vorbereitung, dem eigentlichen Konzert bis hin zu rückwirkenden Reflexionen in den Blick genommen werden. Somit ergibt sich auch eine indirekte Entsprechung zu der programmatischen Forderung nach Einbeziehung qualitativer Verfahren in

34 Sarah Sinnamon, Aidan Moran und Michael O’Connell, „Flow among musicians: Measuring peak experiences of student performers“, in: *Journal of Research in Music Education*, 60 (2012), S. 6–25, hier S. 10.

35 Daniel McKinna, „The touring musician. Repetition and authenticity“, in: *IASPM@Journal*, 4 (2014), S. 56–72.

36 Vgl. *Music and emotion: theory and research*, hrsg. von Patrik Juslin und John A. Sloboda, Oxford 2001.

37 Ronald S. Persson, „The subjective world of the performer“, in: *Music and emotion: theory and research*, hrsg. von Patrik Juslin u. a., Oxford 2001, S. 275–290.

der Performanceforschung durch Patricia und Christopher Holmes.³⁸ Gleichwohl erlaubt es die Forschungslage nicht, Hypothesen zu formulieren, die durch die Studie zu prüfen oder zu widerlegen wären. Stattdessen wurde ein explorativer, hypothesengenerierender Ansatz gewählt. Das Projekt wurde in ein Forschungsseminar mit dem Titel „Wie erleben Musiker ihr eigenes Konzert?“ eingebettet. Alle aktiv im Seminar mitarbeitenden Studierenden hatten zunächst die Aufgabe, drei Interviews mit Musikern möglichst hohen Niveaus zu führen und aufzuzeichnen. Anschließend wurden die Interviews transkribiert und einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen.

Es erwies sich als konstruktiv, dass viele der beteiligten Musikstudierenden selbst bereits über zahlreiche Konzerterfahrungen in den unterschiedlichsten musikalischen Bereichen verfügen. So erfolgte zunächst eine Vergegenwärtigung typischer Abläufe z. B. eines Orchesterkonzerts, eines Clubkonzerts oder eines Festivals mit mehreren Bands. Die Verantwortung, die von den einzelnen Musikern vor und nach den eigentlichen Konzerten übernommen werden muss, variiert hierbei sehr stark, teilweise unabhängig vom Grad der Professionalisierung. Daraus ergeben sich unterschiedliche Anforderungen an die Selbstdisziplin oder z. B. der Risikofaktor, dass schon bei der Anfahrt oder beim Aufbau etwas schiefgeht, was sich ggf. auf den späteren Verlauf des Konzerts auswirken kann. Aus der Ungleichartigkeit der Konzertverläufe resultierte die Entscheidung, in den Interviews mit den Musikern lediglich der Chronologie als kleinstem gemeinsamen Nenner zu folgen. Dabei werden grundsätzlich folgende Stadien unterschieden:

1. *Langfristige Vorbereitung*: Psychische und physische Vorbereitungen in den Wochen bzw. Tagen vor dem Konzert
2. *Kurzfristige Vorbereitung*: Anreise, Aufbau, Soundcheck und Vorbereitungen bis zum Bühnenauftritt
3. *Anspannung – Nervosität – Lampenfieber – Bühnenangst (ANLB)*: Psychische Belastungen und deren physische Auswirkungen
4. *Auftrittsphase*: Verlauf und Dynamik des Konzerts und des eigenen Bühnenerlebens
5. *Nach dem Konzert*: Soziale Interaktion, Entspannungsphase, Abbau, Heimreise
6. *Rückblickende Reflexion*: Selbstreflexion des Konzerts

Hinzu kamen allgemeine Fragen zur Person, zu den Rahmenbedingungen des Konzerts, zur grundlegenden Motivation sowie zu persönlichen Perspektiven. Ferner wurde die Entscheidung getroffen, in der Ergebnisdarstellung die Bereiche der Kunstmusik und der populären Musik zu differenzieren. Vergleichbares gilt für den Grad der Verantwortung des jeweiligen Musikers für das Geschehen auf der Bühne. Ein „Frontman“ bzw. ein Sänger oder ein Solist ist hier ganz anderen Erwartungen ausgesetzt und steht deshalb unter höherem Druck als ein Musiker, der „nur“ in begleitender Funktion beteiligt ist. Aus den in den Studien erwähnten Kompensationsstrategien zum Lampenfieber ergaben sich für den die Interviews abschließenden Fragenkomplex Konsequenzen. Hinsichtlich der individuellen Motivationen wurde die Frage gestellt, warum man sich dem beschriebenen Anforderungsdruck regelmäßig aussetzt bzw. welches die Belohnungen sind, die man zum Ausgleich erhält. Nicht direkt gefragt wurde hingegen nach Flow-Erlebnissen, da dies aufgrund der Popularität der Flow-Theorie eine nicht unerhebliche Suggestion bewirkt hätte.

38 Patricia Holmes und Christopher Holmes, „The performer’s experience: A case for using qualitative (phenomenological) methodologies in music performance research“, in: *Musicae Scientiae*, 17 (2013), S. 172–185.

Stichprobe

Zielgruppe für die Interviews waren Musiker möglichst hohen Niveaus. Während des Interviews waren diese gebeten worden, sich auf einer Skala von 0 = Amateur bis 10 = Profi selbst einzuschätzen. In die Auswertung einbezogen wurden schließlich semiprofessionelle oder professionelle Musiker, die sich selbst mit mindestens 6 Punkten einschätzten. Insgesamt wurden $n = 28$ ($m = 20$ / $w = 8$) Musikerinnen und Musiker ($\bar{O} = 34,2$ Jahre / Spannweite 21–63 Jahre) und einer durchschnittlichen Konzerterfahrung von 20,4 Jahren aus den Bereichen populäre Musik sowie Kunstmusik erreicht. Die durchschnittliche Selbsteinschätzung lag bei 8,0 Punkten. Die durchschnittliche, geschätzte Publikumsgröße der Konzerte, die den Interviews zugrunde liegen, betrug 140 Personen. Die Interviewpartner setzten sich aus den Instrumentengruppen Schlagwerk (9), Gesang (6), Klavier/Keyboard (6), Blechblasinstrumente (1), Holzblasinstrumente (3) und Saiteninstrumente (3) zusammen. 13 von ihnen hatten auf der Bühne eine solistische Verantwortung, während 15 als Begleitmusiker eingestuft wurden.

Um die Ergebnisse möglichst differenziert darzustellen und Kontraste optimal herauszuarbeiten, werden in der Datenanalyse – wo es sich anbietet – zum einen Musiker aus der populären Musik und der Kunstmusik einander gegenübergestellt; zum anderen werden Musikern mit solistischer Verantwortung Begleitmusiker gegenübergestellt. Exemplarische Zitate werden jeweils in einem Vier-Felder-Schema vorgestellt und diskutiert:

<i>Populäre Musik (solo)</i> n = 6	<i>Kunstmusik (solo)</i> n = 7
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i> n = 7	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i> n = 8

Auswertung

Die qualitative Inhaltsanalyse wurde in Anlehnung an die Grounded Theory durchgeführt.³⁹ Es erfolgte eine offene Kodierung aller Interviewaussagen ohne vorgegebene Auswertungskategorien. Hierbei werden die vorliegenden Transkriptionen Zeile für Zeile untersucht, bis eine für die Forschungsfrage relevante Information entdeckt wird. In der traditionellen Variante wird die entsprechende Passage des Interviews ausgeschnitten und (mit Herkunftsverweis) auf eine Karteikarte geklebt, welche ihrerseits die Kategorie repräsentiert. Nach und nach werden die Karteikarten bzw. Kategorien auf diese Art und Weise angefüllt, bis man gesättigte Kategorien erhält. Wesentlich effizienter lässt sich dieser Vorgang natürlich softwarebasiert durchführen. Im vorliegenden Fall wurde hierzu das Programm MAXQDA⁴⁰ verwendet. Die Studierenden, welche die von ihnen durchgeführten Interviews jeweils selbst kodierten, konnten das Kategoriensystem beliebig modifizieren und erweitern. Mittels der Funktion „Teamwork-Import“ in MAXQDA wurden die Einzelleistungen der Gruppe zusammengeführt, woraus folgendes Kategoriensystem resultierte:

39 Vgl. Anselm Strauss und Juliet Corbin, *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*, Thousand Oaks 1998.

40 Vgl. <<http://www.maxqda.de>>, 7.4.2014.

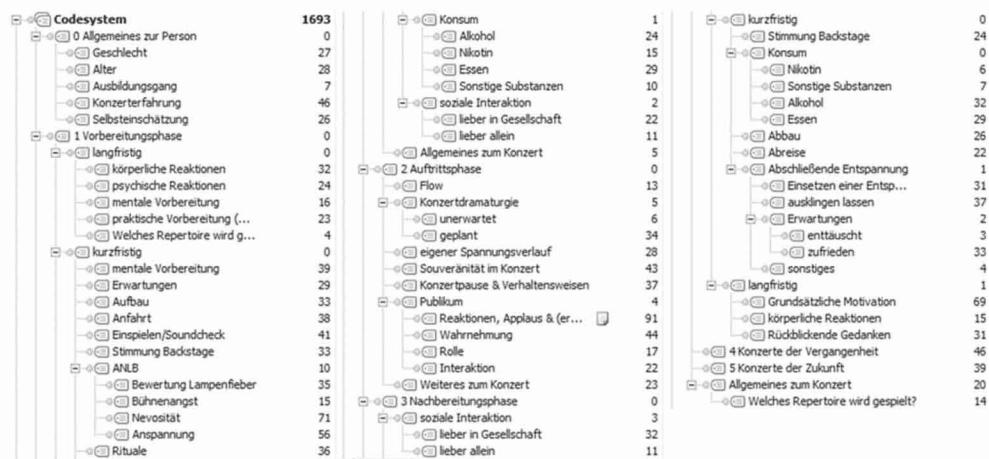


Abbildung 3: Kategoriensystem als Ergebnis der offenen Kodierung mit MAXQDA

Das Kategoriensystem repräsentiert den geordneten Zustand der Daten nach Abschluss der qualitativen Inhaltsanalyse. Es ist gut zu erkennen, dass die Datenstruktur in den Hauptkategorien weitgehend der chronologischen Anlage der Interviews folgt. Die dazugehörigen Unterkategorien sind mit Hilfe von Strukturbäumen dargestellt. Die numerischen Werte geben die Anzahl der Einzelaussagen wieder, die den jeweiligen Kategorien zugeordnet wurden. Insgesamt wurden also 1693 Ausschnitte kodiert, und darunter befinden sich z. B. 13 Aussagen, die Rückschlüsse auf Flow-Erlebnisse ermöglichen.

Langfristige Vorbereitung

Körperliche und psychische Reaktionen

Sowohl bei den körperlichen als auch bei den psychischen Reaktionen lassen sich deutliche Unterschiede zwischen Personen aus dem Bereich der Kunstmusik und denen der populären Musik feststellen. Erstere sprechen wesentlich häufiger von körperlichen und psychischen Reaktionen als Letztere. Unabhängig davon ist, ob die Musiker jeweils eine solistische oder eine begleitende Funktion ausüben. So wird in einigen Fällen von einer Anspannung im Vorfeld berichtet, die sich z. B. in Verspannungen ausdrückt, oder von Fingerschmerzen durch verstärktes Üben und Müdigkeit. Die nachfolgende Tabelle verdeutlicht die Ergebnisse der Interviewstudie bezogen auf körperliche und psychische Reaktionen.

Populäre Musik (solo)

„Ich hab mich einfach riesig drauf gefreut!“ (I12)
 „kann ich manchmal wegen starker Vorfreude vor einem Konzert nicht schlafen, weil ich am liebsten schon den nächsten Tag hätte“ (I12)

Kunstmusik (solo)

„Also wenige Tage vorher spüre ich schon die Anspannung, indem ich ein Kribbeln im Bauch hab, ein bisschen nervös bin, der Kopf kann sich nicht richtig konzentrieren.“ (I20)
 „Und deswegen konnte ich nachts schon nicht gut schlafen und dann eben, wie gesagt, im Zug, wenn man dann da sitzt und auch nichts tun kann, dann ist es ganz schlimm, dann beginnt das Zittern.“ (I20)

<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
„Körperliche Reaktionen gab es eigentlich nicht.“ (I14)	„Ich [habe] schon [...] drei Wochen vorher eine innere Anspannung erlebt. Die körperliche Reaktion darauf hat nicht lange warten lassen. Ich hatte Schlafprobleme, meine Aufmerksamkeit hat nachgelassen, und meine Finger taten richtig weh.“ (I16) „Nachdem ich mich gewissenhaft vorbereitet hatte, konnte ich ansonsten keine körperlichen Beeinträchtigungen bei mir feststellen.“ (I27)

Im Bereich der Kunstmusik lassen sich zudem auffällige Einzelfälle beobachten, die starke Reaktionen anführen. So berichtet eine Opernsängerin mit Hauptrolle in der Phase vor der Premiere von Schlafproblemen, probefbedingten blauen Flecken, Rückenschmerzen und Schürfwunden. Auch psychische Reaktionen werden genannt. Diese Symptome führt sie zurück auf den hohen Grad der Identifikation mit ihrer Rolle und dem hohen Anspruch, der seitens der Regisseurin an die Mitwirkenden herangetragen wird:

„Körperliche Reaktionen hatte ich ... es hat keine Nacht gegeben, in der ich mehr durchschlafen konnte, also Schlafphasen von teilweise nur 2 Stunden. Das ist die Musik, es ist dann die Psyche, die wahn-sinnig arbeitet ... Ich weiß nicht, wie häufig ich auch morgens geweint hab und gedacht hab, oh Gott, du musst jetzt gleich singen. Und dann die Musik, die dann dazukommt, und wenn das Orchester dann dazukommt, das ist so, also, es arbeitet, es arbeitet, und du kannst nicht mehr... es ist wie in einem ewigen Musik- und Gedankenkreislauf.“ (I21)

„Nach der Generalprobe, war ich mit den Nerven dann doch wohl schon so runter, [...] dass ich da an der Wand zusammengebrochen bin, runtergerutscht bin und nur noch geweint hab [...] ich war einfach psychisch und auch körperlich [erschöpft], ich hab einfach gesagt, ich kann nicht mehr, ich hatte auch Rückenprobleme, es geht nicht mehr, ich muss aufhören. Wenn man das in der Probenzeit in der Szene macht, [...] da macht man's 10 Mal, 15 Mal, immer wieder auf die Knie fallen und immer wieder neu blaue Flecken bekommen und bis [...] die Arme aufgeschürft sind.“ (I21)

Von Personen der populären Musik wird kaum von körperlichen oder psychischen Reaktionen in der langfristigen Vorbereitung berichtet. Wenn eine Reaktion genannt wird, wird sie als Vorfriede bezeichnet und damit positiv gewertet.

Mentale Vorbereitung

Die Vorbereitung auf das Konzert bezieht sich nicht nur auf das Üben der jeweiligen Stücke, sondern umfasst darüber hinaus eine innerliche Ausrichtung auf die Situation des Konzerts. Hierbei lassen sich deutliche Unterschiede zwischen populärer Musik und Kunstmusik erkennen.

In der populären Musik sind die Künstler sehr oft auch für die organisatorische Seite des Konzerts mitverantwortlich. In der Kunstmusik beschränkt sich die mentale Vorbereitung auf das konzentrierte Arbeiten und die Vergegenwärtigung des Programms und der Bühnensituation. Bei einer Mitverantwortung für andere Musiker kommt die Sorge hinzu, ob diese genügend üben. In der populären Musik bezieht sich die mentale Vorbereitung verstärkt auf Dinge, die außerhalb der künstlerischen Vorbereitung liegen. Darunter fallen Gedanken zur Auswahl und der Reihenfolge der Stücke. Auch kann es bei einer hohen Konzert- bzw. Auf-führungsdichte dazu kommen, dass weniger Zeit für Proben zur Verfügung steht und daher auf mentales Training ausgewichen wird, etwa Stücke im Kopf durchgehen oder Aufnahmen anhören.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
„Wir haben uns Gedanken gemacht über unser Programm und die Reihenfolge der Stücke.“ (I6) „Ich habe mir sehr viele Gedanken über die Liedauswahl gemacht, schließlich ist es eine ganz besondere Feierstunde, und es muss alles perfekt passen.“ (I8)	„Den Konzertverlauf bin ich gedanklich durchgegangen. Hab mir noch einmal die Liedreihenfolge vorgestellt und hab mir überlegt, ob ich auch alles parat habe, also die Noten, Stimmgabel usw.“ (I7) „Bevor der Vorhang auf- und hochgeht, bin ich dann schon vorher auf der Bühne und stelle mich in den Raum rein und versuche also, dieses Gefühl schon zu bekommen im Körper und vom Geist her.“ (I21)
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
„Dafür hatte ich keine Zeit. Das habe ich dann mehr oder weniger mental gemacht, sprich: auf längeren Autofahrten das Zeug angehört und mir einfach die Grooves im Kopf durchgehen lassen.“ (I23) „zeitlich dann auch nicht immer wirklich möglich, das physisch im Probenraum am Set zu machen“ (I23)	„Ich habe mich gefragt, ob meine Mitspieler genug üben.“ (I15) „[Die] Gedanken fokussieren sich natürlich auf die Stücke, die man spielt, das ist ganz klar. Also, das heißt, man hat ganz klar im Hinterkopf, das läuft die ganze Zeit wie ein Film mit, welche Stücke das sind, Programmreihenfolge läuft mit im Hinterkopf und wie die Stücke gehen, also, welche Sätze da drin sind, wo sind die schwierigen Stellen. Das läuft alles so im Hinterkopf mit, während des normalen Lebens sozusagen.“ (I22)

Praktische Vorbereitung

Den Schwerpunkt der langfristigen Vorbereitung auf ein Konzert bildet das Einüben der Stücke. Auch hier lassen sich Unterschiede zwischen Kunst- und populärer Musik feststellen. Darüber hinaus ist die Intensität des Übens davon abhängig, ob ein Musiker als Solist oder in Begleitfunktion auftritt.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
„Wir haben geprobt und geprobt.“ (I25) „immer wieder Text durchgegangen“ „schwierige Stellen wiederholt“ (I13)	„Vor allem während des Übens sieht man seine aktuellen Grenzen und versucht, die gewissermaßen sportlichen Fähigkeiten bis zum Zeitpunkt des Konzerts zu entwickeln.“ (I1) „Ich übe die schnellen Werke absolut langsam, ohne jeden Fehler, und das steigere ich bis zum Automatismus.“ (I1) „Die Wochen davor merke ich als Reaktion nur, dass ich konzentrierter arbeite, weil man einfach ein Ziel hat, einen Fokus, da ist man konzentrierter.“ (I20)
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
„Da habe ich dann gemütlich angefangen, die Sachen anzuhören, dabei erst die Arrangements transkribiert, dann die Beats.“ (I24) „Es war also sowohl diese organisatorische Ebene als auch die künstlerische Ebene.“ (I2)	„Freitag war Probe, die konnte ich nicht wahrnehmen. [Ich] hatte eigentlich keine Zeit für eine Probe.“ (I17) „Die Noten waren erst sehr spät fertig, und daher war die Probezeit extrem knapp bemessen.“ (I26)

Die Auswertung der Interviews zeigt, dass in der populären Musik häufig nicht sofort mit dem praktischen Einüben der Musik begonnen werden kann, da zu Beginn zunächst noch

Transkriptions- und Arrangierarbeit zu leisten ist. Insgesamt ist die künstlerische Vorbereitung stärker als in der Kunstmusik auf ein mentales Vorbereiten konzentriert. Darüber hinaus unterscheiden sich Musiker mit solistischer Verantwortung durch ihren Grad des Involviertseins von Begleitmusikern.

Die stärkste Fokussierung auf die künstlerische Vorbereitung zeigt sich im Kunstmusik-Solo-Bereich. Hier sprechen die Interviewpartner vom konzentrierten und intensiven Üben, teilweise mit individuellen Strategien. Häufig erfolgt das Üben / Proben zusammen mit weiteren Musikern wie im Fall der Opernsängerin, die neben ihren individuellen Proben auch Orchesterproben zu absolvieren hatte. Die nächst niedrigere Stufe der Vorbereitungsintensität liegt im Bereich populärer Musik mit solistischer Verantwortung. Auch hier wird von verstärkten Proben, Durchgehen der Texte und dem Üben schwieriger Stellen berichtet. Bei den Begleitmusikern lassen sich zwischen populärer Musik und Kunstmusik keine deutlichen Unterschiede erkennen. Lediglich die bereits erwähnte Mitverantwortung an der Konzertorganisation in der populären Musik fällt erneut ins Auge. In der Kunstmusik ist die Spannweite zwischen sehr knapper Probenzeit und intensiven Probephasen von bis zu 8 Stunden sehr groß. In Einzelfällen treten auch hier organisatorische Schwierigkeiten auf, z. B. in Form von nicht rechtzeitig fertiggestellten Noten.

Kurzfristige Vorbereitung

Anfahrt / Aufbau / Einspielen

Die Anfahrt verläuft zumeist in Fahrgemeinschaften, gerade bei Orchestern, Chören oder Bands. Die Fahrten werden mit einem hohen Grad an sozialer Interaktion beschrieben und positiv bewertet. Lediglich zwei Interviewpartner geben an, dass ihnen die Anreise Stress bereitete. Der Grund lag in einer Verspätung bzw. einer vorangegangenen Veranstaltung. Alle anderen konnten ihren Auftrittsort pünktlich erreichen, empfanden die Fahrt als angenehm und nannten keine besonderen Erlebnisse. In der Regel ist die Anfahrt also kein Stressfaktor.

Grundsätzlich verläuft der Aufbau auf der Bühne bei den meisten Musikern reibungslos. Die Technik wird vom Veranstalter gestellt, und es bieten sich des Öfteren Personen zum Tragen der Instrumente an. Probleme in der Kunstmusik tauchten in Bezug auf Sitzordnung und Bühnengröße auf. Auch im gestellten Instrumentarium wurde ein Flügel bemängelt, welcher vor dem Konzert schnell gestimmt werden musste. Ein anderer Pianist war „zufrieden, aber auch nicht mehr. Der Flügel war auf einmal kleiner, als ich dachte. Er wirkte 10 cm kleiner als der bestellte 185er“. (I1)

Das Einspielen bei den Orchestermusikern verläuft sehr individuell. Einige Musiker berichten lediglich von dem Stimmen der Instrumente, andere von kurzen Proben bis hin zu intensiveren Proben über eineinhalb Stunden. Der Soundcheck in der populären Musik wird als unkompliziert beschrieben, erfolgt jedoch meist unter Zeitdruck.

Erwartungen an das Konzert

Die folgenden Erwartungen formulierten die Musiker in der retrospektiven Chronologie kurz vor Beginn der jeweiligen Konzerte. Hierbei zeichnen sich wieder recht deutliche Unterschiede ab. In populärer Musik dominieren eine hedonistische Grundhaltung sowie eine Orientierung am Publikum. Bei Kunstmusik richten sich die Erwartungen in wesentlich stärkerem Ausmaß auf das Erreichen und die optimale Darbietung eigener spieltechnischer Fähigkeiten. Wie das Beispielzitat aus I22 verdeutlicht, wäre es allerdings falsch anzunehmen, dass hier keinerlei Publikumsorientierung erfolgen würde.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
<p>„Ich wollte, dass es so richtig schön wird, alle sollten sich freuen und berührt sein von unserem Auftritt.“ (I6)</p> <p>„Die größte Erwartung hatte ich an das Publikum, für das ich selbst verantwortlich bin. Ich denke sehr viel darüber nach, wann (an welchen Stellen) das Publikum ‚abgeht‘ und eine ausgelassene Stimmung aufkommt.“ (I12)</p> <p>„dass natürlich die Leute irgendwie mitgehen werden, gute Stimmung aufkommt!“ (I13)</p>	<p>„dass man in dem Moment die Aufregung besiegt sozusagen und das zeigen kann, was man kann“ (I20)</p> <p>„Meine Erwartungen waren eigentlich, so gut wie möglich zu spielen.“ (I19)</p>
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„An das Konzert hatte ich eigentlich nur die Erwartung, dass es Spaß macht“ (I4)</p> <p>„Ich hatte die Erwartung, dass es unser bisher bestes [Konzert] werden sollte“ (I10)</p>	<p>„Man fragt sich bevor man losspielt immer, ob z. B. alle Soli klappen“ (I15)</p> <p>„Natürlich, man möchte selber, dass das Ensemble auf jeden Fall gut spielt, dass nichts passiert. Das ist der eine Teil. [...] Der andere Teil der Erwartung ist dann: Ich würde mich natürlich sehr freuen, wenn das Publikum hinterher glücklich wieder nach Hause geht.“ (I22)</p>

Rituale

Alle befragten Musiker berichten von Ritualen im Sinne regelmäßig und wiederholt ausgeführter Handlungen. Einige davon sind:

- mentales Training (den Konzertverlauf im Kopf durchgehen),
- Warmspielen / Instrument vorbereiten,
- zur Ruhe kommen / sich zurückziehen,
- ein Schluck Alkohol (es werden nur geringe Mengen genannt),
- beten,
- sich gegenseitig Spaß / Glück wünschen.

Fast alle Musiker sprechen von einer mentalen Vorbereitung direkt vor dem Auftritt. Sie beschreiben, dass sie den Konzertverlauf, schwierige Teilpassagen oder den Anfang des ersten Stückes im Kopf durchgehen.

Anspannung – Nervosität – Lampenfieber – Bühnenangst

Wie im Forschungsstand bereits dargelegt wurde, werden diese Phänomene nicht notwendig negativ besetzt:

„Ich habe ein positives Verhältnis zu dem Phänomen Lampenfieber. Für mich ist das eigentlich der Kick, warum man auf der Bühne sitzt.“ (I27)

„In dem Moment, wo ich das spüre, sind das Nervenbahnen, die von unten hochlaufen bis in die Stimmbänder rein, über das Herz in die Stimmbänder.“ (I21)

„Eigentlich ist es was, was mir nochmal den letzten Kick gibt, irgendwie – die große Konzentration nochmal, die ich manchmal beim Üben nicht aufbauen kann.“ (I20)

Insgesamt beschreiben die Interviewpartner verschwitzte Hände, einen flauen Magen, vermehrte Toilettengänge und vor allem Herzklopfen. Zugleich wird eine Parallele zwischen der

Konzerterfahrung und dem Umgang mit Nervosität sichtbar, denn Musiker mit einer großen Konzerterfahrung sprechen weniger von starker Nervosität und kaum von physischen Reaktionen. Die Form von Anspannung wird von ihnen als Fokussierung und Konzentration beschrieben. Gab es ein negatives Verhältnis zum Lampenfieber in der Vergangenheit – hier sprechen wenige Musiker auch von Bühnenangst – verschwand dies mit wachsender Konzerterfahrung. Mit gutem Recht heben also die Studien von Hofmann, Bohne sowie Osborne & Kenny die Rolle von Vorerfahrungen im Umgang bzw. zur Kompensation von ANLB hervor. Lediglich ein Pianist spricht von einer anhaltenden negativen Empfindung, da er starke körperliche Reaktionen zeigt – weil die Hände schwitzen.

Auftrittsphase

Konzertdramaturgie

In der Kunstmusik legt zumeist der Dirigent den Programmablauf fest. So sprechen die Musiker von aneinandergereihten Blöcken, die fest verankert sind. In ihrer eigenen Wahrnehmung liegt der Spannungshöhepunkt im musikalisch anspruchsvollsten Stück des Programms. Es liegt außerhalb ihrer Möglichkeiten, den Verlauf des Konzerts zu beeinflussen. Zugaben sind oft nicht vorgesehen, wenn doch, dann nach vorheriger Absprache. In der populären Musik werden Zugaben fest in der „Setliste“ verankert. Insgesamt haben die Musiker hier mehr individuellen Einfluss auf die gesamte Gestaltung des Programms. Dessen Erarbeitung ist fester Bestandteil der Proben mit dem Ziel, dem Publikum einen bestmöglichen Spannungsbogen darzubieten. Alle Musiker planen den Verlauf des Konzerts sehr genau, spontane Abweichungen sind selten.

Persönlich erlebter Spannungsverlauf

Die Mehrzahl der Musiker beschreibt eine hohe Anspannung zu Beginn des Konzerts mit anschließendem Abfall nach dem ersten oder zweiten Stück. Damit folgt der persönlich erlebte Spannungsverlauf stärker den oben beschriebenen vegetativen Mechanismen als der für das Publikum vorgesehenen Konzertdramaturgie. Jedoch kann sowohl in der populären Musik als auch in der Kunstmusik die Anspannung vor schwierigen Stücken oder Passagen im Verlauf des Konzerts noch einmal ansteigen.

Eigene Souveränität

Die Selbsteinschätzung der eigenen Leistung wird Genre übergreifend als souverän beschrieben. Mittel, um diese Souveränität auf der Bühne zu bewahren und nicht durch Fehler, welche als „menschlich“ bezeichnet werden, aus der Bahn geworfen zu werden, sind Erfahrung und gute Vorbereitung.

Konzertpause

Viele Programme verzichten auf eine Pause. Wenn den Musikern am Veranstaltungsort kein Rückzugsort zur Verfügung steht, verbringt der größte Teil seine Pausen im Publikum. Sofern ein Backstage-Raum vorhanden ist, bevorzugen Begleitmusiker die soziale Interaktion mit ihren Mitmusikern. Dabei lassen sich keine Unterschiede zwischen Kunstmusik und populärer Musik feststellen.

Publikum

Auch das Verhalten des Publikums kann entscheidend dazu beitragen, wie das Konzert von den Musikern erlebt wird. So wird Applaus als etwas Positives und Motivierendes wahrgenommen. In der populären Musik sind die Erwartungshaltungen an das Publikum und dessen Reaktionen sehr hoch. Dort gilt der Applaus als wichtiger Spiegel für die Zufriedenheit der Zuhörer und damit der eigenen Zufriedenheit. Da auch während oder zwischen den Stücken geklatscht wird, was in der Kunstmusik in der Regel verpönt ist, bekommen die Musiker im Verlauf des Konzerts eine wesentlich differenziertere Rückmeldung. Das Publikum ist Spiegel, Motivator, aber auch Mitgestalter. Das Mitsingen und Klatschen, als Teil einer Interaktion, wird von einigen Musikern als fester Bestandteil des Konzerts genannt. Diese Rollenzuteilung und hohen Erwartungen lassen sich in der Kunstmusik nicht beobachten. Hier berichten einige von verhaltenem Applaus, den sie durch das anspruchsvolle Programm begründen. Das Publikum wird mehrfach als konzentriert und angespannt beschrieben.

Populäre Musik (solo)

„Ohne die Zuhörer geht es nicht.“ (I5)
 „Ich versuche immer so schnell wie möglich das Verhältnis „Bühne-Publikum“ aufzulösen.“ (I12)

Kunstmusik (solo)

„Sie haben es mitgenommen, und es gab auch richtig Beifall, aber es hat mich nicht beflügelt.“ (I1)
 „da kamen dann auch die ersten – in der Pause schon – Bravorufe“ (I21)

Populäre Musik (Begleitfunktion)

„Bei einigen Werken hat das Publikum sogar richtig mitgemacht, was uns natürlich noch mehr angespornt und Freude bereitet hat.“ (I4)
 „Wir spielen normalerweise keine Zugaben, da die Dramaturgie darauf ausgelegt ist. Der Applaus war allerdings so ausdauernd, dass wir eine Ausnahme machten.“ (I14)
 „Da habe ich gemerkt, dass es den [Sänger] schon beschäftigt, [dass] nicht so viel los war, wie von ihm erhofft. Dann haben wir zwei Songs in dem Set, die er alleine spielt, und danach hat man gemerkt, er hat damit abgeschlossen, dass so wenig los war. Ab dann ging es dann richtig ab. Die zweite Hälfte war richtig geil, was die Bandperformance anging.“ (I23)

Kunstmusik (Begleitfunktion)

„Nach dem ersten Stück war das Klatschen noch verhalten, was daran lag, dass es ein anspruchsvolles Stück ist, das für den ‚normalen Hörer‘ nicht direkt einzuordnen ist.“ (I15)
 „Das Publikum hat sich relativ neutral verhalten. Sie haben nur kurz geklatscht, schon fast wie ein Höflichkeitsapplaus.“ (I16)

*Nach dem Konzert**Einsetzen der Entspannung*

Die psychische Anspannung endet „mit dem letzten Ton“, also dann, wenn die Auftrittsphase vorüber ist. Auch das Einsetzen des Applauses kann hierfür das Signal sein. Zugleich wird von einer verbleibenden Erregung gesprochen, für die sich erneut eine physiologische Erklärung anbietet. Oben wurde erwähnt, dass Adrenalin schon nach wenigen Minuten im Körper abgebaut wird. Das nachfolgend ausgeschüttete Hormon Cortisol hat hingegen eine Halbwertszeit von etwa einer Stunde. Dies entspricht recht genau den beschriebenen Zeiträumen. Folgen auf das Konzert aber noch weitere Verpflichtungen, Partys oder lange Heimfahrten, wirkt sich das vermutlich auch auf den Cortisolspiegel aus. In solchen Fällen

setzt die Entspannung mit der Ankunft zu Hause oder am nächsten Tag ein. In der nachfolgenden Tabelle wird deutlich, ab welchem Zeitpunkt nach dem Konzert das Einsetzen einer Entspannung erlebt wird.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
<p>„Direkt nach dem letzten Lied. Ich war erleichtert.“ (I6)</p> <p>„Eigentlich sofort, wo der letzte Ton gesungen war. Mir ist ein Stein vom Herzen gefallen, dass alles geklappt hat.“ (I8)</p> <p>„Ich war dann noch ziemlich lange wach, weil ich nach Konzerten immer so aufgekratzt bin.“ (I25)</p>	<p>„Ab dem Applaus. Das war das, da war die Entspannung schon da. Das denke ich, ist bei mir das, was die Entspannung auslöst.“ (I18)</p> <p>„Eigentlich erst, wenn man dann im Bett liegt. Es wirkt noch ein bisschen nach [...] davor ist man schon noch ein bisschen elektrisiert.“ (I9)</p>
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„Das ist eigentlich unmittelbar nach dem Konzert, wenn die Leute dann kommen und einem gratulieren, da merkt man, wie sich alles beruhigt.“ (I2)</p> <p>„Die Entspannung setzt direkt ein, wenn der Gig fertig ist [...], aber es bleibt eine gewisse Euphorisiertheit [...] – noch recht lange, so 20-30 Minuten, da ist man immer stimmungsmäßig gepusht, aber schon entspannt dann wieder.“ (I10)</p>	<p>„Direkt nach dem Konzert, als alle gelächelt haben und ich den anderen zu den super Soli gratuliert habe. Ganz weg war die Spannung jedoch erst am nächsten Tag.“ (I15)</p>

Soziale Interaktion

Unabhängig davon, ob populäre Musik oder Kunstmusik dargeboten wird, sowie unabhängig vom Grad der Verantwortung auf der Bühne treten die meisten Musiker nach einem Konzert in soziale Interaktion. Im Gespräch wird das Erlebte verarbeitet und reflektiert. Dabei überwiegen wechselseitige Bestätigungen und Glückwünsche, nur selten wird sofort eine kritische Reflexion begonnen. Gelegentlich geben Begleitmusiker den Wunsch an, einen Moment alleine zu sein, bevor sie andere Menschen treffen – dieser Fall kommt bei den befragten Solisten nicht vor. Nur wenn das Konzert in der persönlichen Wahrnehmung ein Misserfolg war, ziehen es die Musiker vor, alleine zu sein.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
<p>„Wir haben uns nach dem Konzert noch mit einigen Gästen unterhalten, bevor wir dann abgebaut haben. Ich wollte auf keinen Fall allein sein.“ (I6)</p> <p>„Spaß, irgendwie Freude, Entspannung – da will ich dann mit den anderen aus der Band drüber quatschen.“ (I13)</p>	<p>„[Wenn es ein Misserfolg war,] verschwinde ich ziemlich schnell von diesem Geschehen. Ich habe dann keine Lust, mit denen noch zu quatschen oder zu sehen, wie es weitergeht.“ (I20)</p> <p>„Und dann such ich natürlich den Kontakt zu anderen Menschen, obwohl ich sehr müde bin.“ (I21)</p>

<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„Wenn es nicht so bestätigend war, ziehe ich mich eher zurück und versuche, früh schlafen zu gehen.“ (I19)</p> <p>„Man sucht auf jeden Fall so ein bisschen das Gespräch zum Publikum, zu Freunden und Leuten, die auf einen zugehen und gratulieren usw. Das genießt man auch immer sehr, diese unmittelbare Rückmeldung, das ist wirklich etwas Schönes.“ (I2)</p>	<p>„Ist man noch einen kleinen Moment alleine, das ist auch gut so, und das finde ich auch wichtig, dass man dann mit dem Umziehen und dem Einpacken diese Sondersituation des Lebens einfach beendet.“ (I22)</p> <p>„Dementsprechend geht man hinterher noch etwas zusammen trinken, um die Anspannung, die man während dem Konzert hatte, zu lösen und das gemeinsame Konzert ausklingen zu lassen.“ (I27)</p>

Konsum: Essen, Trinken usw.

Die meisten Musiker geben an, nach einem Konzert – teilweise mit etwas zeitlichem Abstand – hungrig zu sein und gerne zu essen, was nach Abklingen der Erregung des Sympathikus physiologisch erneut Sinn macht. Das Angebot schwankt vom üppigen Büffet bis zum Würstchen an der Tankstelle. Gerne wird auch zu einem Glas Alkohol gegriffen, häufig in der beschriebenen sozialen Umgebung. Da aber zumeist noch abgebaut oder nach Hause gefahren werden muss, sind die Musiker bei Alkohol wesentlich zurückhaltender, als es die eingangs erwähnten Musikermythen nahelegen würden. Lediglich in einem Fall wird von exzessivem Alkoholkonsum im Bus berichtet: Ein Jugendorchester hatte einen Wettbewerb gewonnen. Die Folge war, dass sich das Orchester nach einem anderen Busunternehmen umsehen musste. Abgesehen von Zigaretten wird vom Gebrauch von Tabletten oder Drogen in keinem Fall berichtet.

Zufriedenheit mit den eigenen Erwartungen

Nur drei der Interviewpartner berichteten von Enttäuschungen bei den beschriebenen Konzerten, die sich auf zu kleines Publikum, einen ungeeigneten Veranstaltungsort oder nicht erfüllte eigene Erwartungen beziehen. Alle anderen Musiker waren mit den Konzerten ausgesprochen zufrieden und zogen ein sehr positives Gesamtfazit. Es ist anzunehmen, dass dies im semiprofessionellen bis professionellen Status der befragten Musiker begründet ist – wären diese mit den Resultaten ihrer Arbeit permanent unzufrieden bzw. nicht in der Lage, die eigenen Erwartungen zu erfüllen, hätten sie diesen Status niemals erlangt.

Flow-Erlebnisse

Nur etwa die Hälfte der beteiligten Musiker macht Aussagen, die sich ansatzweise als Flow-Erlebnisse kategorisieren lassen. Maßgeblich hierfür ist zumeist die Metapher des „Fließens“ bzw. das Gefühl, dass es „von selbst“ geht. Aufgrund der Professionalität der beteiligten Musiker darf dabei angenommen werden, dass dieser Zustand aus der oben erwähnten Balance aus hohem Fähigkeitspotenzial und hohen Anforderungen hervorgeht. Es ist also durchaus naheliegend, dass sich derartige Flow-Erlebnisse mit „peak performances“⁴¹ verbinden. In solchen Fällen entstehen Höchstleistungen, ohne dass die eigene Anstrengung wahrgenommen wird. Keine Indizien finden sich hingegen dafür, dass mit den Flow-Erlebnissen auch ein herausgehobenes Glücksempfinden einhergeht. Es handelt sich – wie eingangs theoretisch beschrieben – eher um einen Zustand optimalen Motiviertseins.

41 Rheinberg, „Intrinsische Motivation und Flow-Erleben“, S. 351.

<i>Populäre Musik (solo)</i>	<i>Kunstmusik (solo)</i>
Keine	<p>„Dazu gehört, dass man einmal als Pianist spielt und gleichzeitig im Kopf noch ein anderes Ich ist.“ (I1)</p> <p>„wenn's läuft und ich erst mal angefangen hab, dann geht es von selbst“ (I18)</p> <p>„Ich hatte eben sonst immer die Erfahrung, dass ich mich, wenn ich dann am Instrument und auf der Bühne sitze, dass ich dann frei bin. Und das war in dem Fall nicht so.“ (I20)</p> <p>„In dem Moment vermischen sich die Grenzen. In dem Moment, wo ich auf der Bühne bin, bin ich die [Opernfigur]. Da ist nichts anderes mehr.“ (I21)</p>
<i>Populäre Musik (Begleitfunktion)</i>	<i>Kunstmusik (Begleitfunktion)</i>
<p>„Also, ich selber brauch immer so ein bis zwei Songs, damit ich so richtig gut drin bin in diesem ominösen Flow und bis die Ersten anfangen zu tanzen.“ (I10)</p> <p>„Die Anspannung ist spätestens nach dem ersten Song weg, und ich kann mich fallen lassen.“ (I14)</p> <p>„Wenn der Sound geil ist und die Energie da ist, dann lehne ich mich auch gerne mal aus dem Fenster.“ (I23)</p> <p>„Bei so einer wohlwollenden Grundstimmung habe ich das Gefühl, dass ich in meinen Dingen versinken und mich dann um die verschieden Ebenen kümmern kann, die da heute halt waren.“ (I24)</p>	<p>„Ich löse mich vorher immer von allen Gedanken und habe nur noch die Musik um mich herum. Ich möchte einfach nur selbst die Musik erleben und nichts anderes.“ (I16)</p> <p>„Aber das Konzert fließt eigentlich in einem positiven Sinn an einem vorbei. Man ist genau bei der Sache, genießt es, der Musik in voller Aufmerksamkeit zu folgen, sich darauf einzulassen, und das Mitfühlen und Mitgehen mit der Musik ist enorm wichtig, um die Akzente passend zu spielen.“ (I27)</p> <p>„Ich habe mich als Musiker auf das Stück eingelassen und gehe sozusagen mit.“ (I28)</p> <p>„Ich habe mich [...] dem Fluss der Musik anvertraut.“ (I28)</p>

Grundsätzliche Motivation

Abschließend wurde nach grundsätzlichen Motivationen für das Musikerdasein bzw. für Konzertauftritte gefragt. Die hier gegebenen Antworten können in folgende sechs Subkategorien eingeteilt werden:

1. Berufliche Verpflichtungen oder Geld verdienen
2. Spaß an der Sache
3. Selbsterforderung, Selbsterfahrung, Selbstbestätigung, Selbstaussdruck, individueller Fortschritt, Neigung zur Bühnenperformance (umgangssprachlich „Rampensau“ bzw. „Bühnengeilheit“)
4. Menschliche und / oder musikalische Verbundenheit zu den Mitmusikern
5. Für die Musik selbst (teilweise werden die eigenen Fähigkeiten als Verpflichtung ihrer Anwendung erfahren)
6. Für das Publikum, um diesem schöne Momente zu bereiten, Emotionen zu wecken oder mit ihm in Kommunikation zu treten. Dieser Punkt ist vor allem für populäre Musik relevant.

Es ist nahezu unmöglich, diese sechs genannten Motivationskategorien an einem spezifischen Punkt auf der klassischen Spanne zwischen intrinsischer und extrinsischer Motivation zu verorten. Auch die von Hemming an anderer Stelle getroffene Unterscheidung zwischen

musikimmanenten und anderen Motivationsfaktoren⁴² scheint wenig hilfreich, da selbst das banale „Geld verdienen“ letztlich der Musik dient⁴³ und damit ebenso als intrinsischer wie musikimmanenter Faktor zu werten wäre. Gleichwohl kann natürlich der Fall eintreten, dass die genannten Motivationsdimensionen zueinander in Konkurrenz treten und sich gegenseitig sogar ausschließen. Langfristig gelingende biografische Entwicklungen und die Arbeit am individuellen Selbstkonzept⁴⁴ können es hingegen ermöglichen, mehrere oder alle der sechs Motivationskategorien miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Zur Interpretation der Befunde wird deshalb schlichtweg angenommen, dass die individuelle Motivation maximal ist, wenn dies gelingt.

Zusammenfassende Herleitung von Hypothesen

Wie im Forschungsdesign vorgesehen, sollen abschließend folgende Hypothesen formuliert werden, die zugleich die bisherigen Befunde zusammenfassen:

1. Professionelle Musiker verfügen über Erfahrungen und Strategien, um die physischen und psychischen Anforderungen dauerhaft zu bewältigen. Dies impliziert eine (mindestens) dreifache Disziplinierung:
 - a. Physisch: Ausführliche Vorbereitung und intensives Üben spielen eine zentrale Rolle;
 - b. Physisch: Nikotin und Alkohol werden nur in Maßen konsumiert, Tabletten oder Drogen sind nicht an der Tagesordnung;
 - c. Psychisch: Der Umgang mit dem ANLB-Kontinuum wird erlernt. Bei Musikern mit hoher Professionalisierung treten Anspannung und Nervosität lediglich kurzfristig auf, werden jedoch als leistungssteigernd und teilweise sogar als notwendig empfunden.

Das beobachtete Maß an Selbstdisziplin steht in deutlichem Kontrast zu existierenden Musikermethoden, die den Beruf des Musikers mit exzessivem Verhalten und spontaner Emotionalität verbinden.

2. Das Konzerterleben ist abhängig von der eigenen Aufgabe auf der Bühne (solistische oder Begleitfunktion). Dies gilt für Kunstmusik und populäre Musik gleichermaßen.
3. Das vermeintliche „High“ oder der „Kick“ nach einem Konzert ist möglicherweise aus der Inkongruenz psychischer und physiologischer Vorgänge erklärbar. In der Regel ist das Erleben des eigenen Konzerts nicht an den für das Publikum vorgesehenen Spannungsverlauf gekoppelt und wird stattdessen vom Adrenalin- bzw. Cortisolspiegel bestimmt.
4. Die individuelle Motivation erreicht ein Maximum, wenn sich die einzelnen Motivationsdimensionen nicht ausschließen, sondern in Übereinstimmung gebracht werden können.
5. In der Kunstmusik stellen die Musiker hohe Erwartungen an sich und die Mitmusiker. Im Vordergrund stehen die optimale Präsentation eigener Fähigkeiten und die eines anspruchsvollen Programms. Populäre Musik ist wesentlich stärker auf das Publikum

42 Jan Hemming, *Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*, Münster 2002, S. 146.

43 Holger Schwetter, *Teilen – und dann? Eine Untersuchung zur Anwendung von Open Content durch Musiker im Kontext digitaler Musikdistribution*, Diss. Universität Kassel 2014.

44 Jan Hemming, „Das Selbstkonzept als Instanz der aktiven Reflexion eigener Möglichkeiten und Grenzen im musikalischen Entwicklungsverlauf“, in: *Begabung und Kreativität in der populären Musik*, hrsg. von Günter Kleinen, Münster 2003, S. 91–106.

ausgerichtet. Die Zufriedenheit der Musiker bemisst sich hier anhand der Zufriedenheit des Publikums und dem Gelingen des Konzerts im Gesamtkontext.

Ausblick für künftige Forschungen

Aufgrund des explorativen Ansatzes blieben in der vorliegenden Untersuchung manche Fragen unberücksichtigt oder wurden noch nicht hinreichend differenziert. Darüber hinaus ergeben sich aus der qualitativen Auswertung des Datenmaterials Anregungen für weitere Forschungen, die hier abschließend zusammengestellt werden sollen:

- In großer Ausführlichkeit wurden psychische und körperliche Reaktionen bzw. Probleme erhoben und dargestellt. Künftig sollten auch die dazugehörigen Vermeidungs- oder Bewältigungsstrategien Gegenstand der Untersuchung sein.
- Es wird angeregt, unbewusstes und bewusstes Erleben von ANLB zu differenzieren. Während Ersteres aufgrund unkontrollierter vegetativer Reaktionen überwiegend negativ konnotiert sein könnte, entspräche Letzteres erlernten Kompensationsstrategien, welche sich tatsächlich leistungssteigernd auswirken.
- Hinsichtlich der sozialen Interaktion am Rande der Konzerte sollten künftig drei Stufen (allein, Mitmusiker, Andere) differenziert werden.
- Das Bühnenerleben steht möglicherweise in engem Zusammenhang mit dem dritten der genannten grundsätzlichen Motivationsfaktoren (Neigung zur Bühnenperformance). Künftige Forschungen könnten versuchen, etwa dazugehörige Persönlichkeitsmerkmale zu erfassen und einen Zusammenhang zu anderen Aspekten herzustellen. Hierbei sollte auch zwischen Produktion (eigene Kompositionen und/oder Improvisationen) und Re-Produktion vorgegebener Musik unterschieden werden.
- Es sollte auch nach spezifisch musikalischen Erlebnissen der selbst erzeugten Musik gefragt werden, etwa im Sinne von Alf Gabrielssons „Strong experiences of music“.⁴⁵

Das abschließende Gesamtbild ist insgesamt unspektakulär und trägt zur Entmythologisierung des Musikerberufs bei. Die befragten Musiker sind überwiegend Routiniers, und Selbstdisziplin überwiegt in jedem Fall die emotionale Involviertheit. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zu dem Bild, das in populären Biografien oder Filmdokumentationen entworfen wird. Es bietet sich also an, künftig auch zwischen „lediglich professionellen“ und „Spitzenmusikern“ zu unterscheiden. Als Materialbasis käme eine qualitative Auswertung existierender medialer Materialien in Betracht. Möglicherweise würde hieraus ersichtlich, dass die Musikermythen ihren Ursprung im Bereich historischer und aktueller Spitzenmusiker haben.

45 Alf Gabrielsson und Siv Lindström, „On strong experiences of music“, in: *Jahrbuch Musikpsychologie*, 10 (1993), S. 118–139.

Diskussion

What discipline? Positionen zu dem, was einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann

1. Einführung

Julio Mendivil (Hildesheim)

Im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2013 in Dresden veranstaltete die Fachgruppe „Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft“ ein Symposium mit dem Titel „What discipline? Positionen zu dem, was einmal die Vergleichende Musikwissenschaft war“.¹ Die Fachgruppe vertritt eine akademische Disziplin, für die an Universitäten und Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum (in Deutschland, Österreich und der Schweiz) derzeit sechs verschiedene Bezeichnungen institutionell verankert sind (in chronologischer Reihenfolge): Vergleichende Musikwissenschaft (Berlin, Wien), Musikethnologie (Frankfurt, Halle, Hannover, Köln, München), Ethnomusikologie (Graz, Rostock, Würzburg), Transcultural Music Studies (Weimar), Kulturelle Anthropologie der Musik (Bern) und Kulturelle Musikwissenschaft (Göttingen). Da diese Begriffsvielfalt von vielen Kolleginnen und Kollegen als Gefahr für den Zusammenhalt des Faches angesehen und als ein Zustand empfunden wird, der unsere Disziplin im Verbund der Musikwissenschaften fachpolitisch schwächt, lud die Fachgruppe je eine Vertreterin oder einen Vertreter der so benannten Institutionen ein, die jeweiligen Bezeichnungen ihrer Professuren oder Institutionen zu kommentieren und zur Diskussion zu stellen. Ziel dabei war es nicht, eine Einigung auf eine konsensfähige Bezeichnung zu erreichen. Vielmehr ging es darum, eine den Zusammenhalt des Faches stärkende Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Positionen und Institutionen anzuregen. Die sich den Statements anschließende Diskussion, in die das Publikum einbezogen wurde, war kontrovers, verlief aber jederzeit kollegial.

Die hier versammelten Texte sind überarbeitete Versionen der in Dresden verlesenen und diskutierten Statements. Die Fachgruppe „Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft“ will mit der Publikation dieser Positionen einen Beitrag dazu leisten, dass die große Zahl der existenten und institutionell verankerten Fachbezeichnungen nicht auf lange Sicht zu einer Auflösung des Faches führt, und dass die akademische Disziplin, die einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann, trotz unterschiedlicher Ansätze und kontroverser Positionen, die ja auch in anderen akademischen Disziplinen Voraussetzung für Dynamik und Wandel sind, auch in Zukunft ein gemeinsames Projekt bleibt.

¹ Da das, was einst die Vergleichende Musikwissenschaft war, für manche Fachvertreterinnen und Fachvertreter auch heute noch die Vergleichende Musikwissenschaft ist, wurde der Titel des Symposiums für die Publikation der Beiträge abgewandelt.

2. Die Fachbezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“

Regine Allgayer-Kaufmann (Wien)

Die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ kann für sich in Anspruch nehmen, dass sie die – fast – erste Bezeichnung des Faches war. Ich sage die „fast“ erste, denn die Vertreter der Musikwissenschaft in Wien beharren darauf, dass es Guido Adler war, der 1898 den ersten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Wien erhielt und der in seinem Epoche machenden Aufsatz von 1885 über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ unser Fach unter der Bezeichnung „Musikologie“ als erster erwähnte. In der Erklärung zu dieser Bezeichnung gibt Adler an, dass sich die von ihm so genannte Musikologie der Untersuchung und Vergleichung zu ethnografischen Zwecken widme.² Die früheste Erwähnung der Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ erfolgte – soweit mir bekannt – durch Erich Moritz von Hornbostel als Titel zu einem Vortrag vor der Ortsgruppe Wien der International Music Society im Jahr 1905. Im Vortrag spricht Hornbostel von den Problemen einer jungen Disziplin, die er eben „Vergleichende Musikwissenschaft“ nennt.³ Fast dreißig Jahre später kommt es zur Gründung der „Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft“, herausgegeben von der Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft. Drei Jahrgänge erschienen seinerzeit, nämlich 1933, 1934 und 1935.

1959 schreibt Curt Sachs in der Einleitung zur 2. Auflage seines Büchleins *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*, „Ihr alter Name ‚Vergleichende Musikwissenschaft‘ führt irre und ist allgemein aufgegeben worden. Sie ‚vergleicht‘ nicht weniger und nicht mehr als jede andre Wissenschaft.“⁴ Das Argument hat er – so vermute ich – von Jaap Kunst. Sachs erwähnt an dieser Stelle auch die Tatsache, dass sich mittlerweile in den Ländern englischer Sprache der offizielle Name „ethnomusicology“ eingebürgert habe.

Wir wissen genau, wann das war. Es war im Jahr 1955, in Zusammenhang mit der Gründung der Society for Ethnomusicology. Dabei hatten die Gründer dieser Gesellschaft durchaus erwogen, die Gesellschaft „Society for Comparative Ethnomusicology“ zu nennen. Es herrscht ein bisschen Aufregung und Uneinigkeit darüber, wer die Bezeichnung „ethnomusicology“ seinerzeit ins Spiel gebracht hatte. Soweit ich die Diskussion kenne, hat man Jaap Kunst dieses Verdienst zuerkannt, Bruno Nettl⁵ erinnert sich allerdings an Gespräche mit zahlreichen US-amerikanischen Kollegen, die belegen, dass namhafte Wissenschaftler wie Melville Herskovits, Richard Waterman oder Alan Merriam den Begriff unabhängig von Kunst verwendeten, dass er also gewissermaßen bereits in aller Munde war, als Kunst ihn für die zweite und dritte Auflage seines Buches *Musicologica* aufgriff.⁶ Auch Mieczyslaw Kolinski, ein Schüler Erich Moritz von Hornbostels, beanspruchte für sich, bei dieser Entscheidung einflussreich mitgewirkt zu haben. Dies mag vielleicht verwundern, weil Kolinski ja einer der wenigen war, die zeitlebens Vergleichende Musikwissenschaft im Sinne der alten Berliner Schule betrieben haben.

Alan P. Merriam, der an der Gründung der Society for Ethnomusicology nicht unwesentlich beteiligt gewesen war und der mit seinem 1964 erschienen Buch das Programm für

2 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), S. 5–20, hier S. 14.

3 Erich von Hornbostel, „Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft.“, in: *Tonart und Ethos*, hrsg. v. Erich Stockmann und Christian Kaden, Berlin 1986, S. 40–58.

4 Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Heidelberg 1959, S. 5.

5 Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Illinois 2010, S. 78.

6 Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, Den Haag 1959.

diejenige Wissenschaft lieferte, die sich fortan „ethnomusicology“ nannte, hat in der Festschrift für Mieczyslaw Kolinski unter der Überschrift „On objections to comparison“ einen wenig beachteten, aber sehr bedeutenden Artikel zum Thema geschrieben. In diesem Artikel warnt Merriam davor, „das Kind mit dem Bade auszuschütten“⁷. Heißt das nicht auch, dass Merriam der Meinung gewesen war, dass das Kind (also die Komparatistik) eigentlich das Wichtigste von allem ist?

Die Übereifrigen haben in den Jahren nach der programmatischen Wende und der Umbenennung des Faches tatsächlich geglaubt, dass das Problem des Euro- bzw. Ethnozentrismus ursächlich in der vergleichenden Methode begründet sei und dass man, indem man sich von der komparatistischen Methode distanzierte, zugleich auch den Vorwurf des Ethnozentrismus abwehren könne. Dies war selbstverständlich naiv. Zentrismus hat seine Ursache in einer bestimmten Geisteshaltung und nicht in einer Methode. Selbstverständlich kann man vergleichen, Hornbostel hat ja gesagt, dass viele Wissenschaften die Methode des Vergleichens mit Erfolg anwenden. Die entscheidende Frage ist, ob man die Methode des Vergleichens dazu missbraucht, die Überlegenheit einer Kultur über eine andere zu postulieren. Vergleichen im Geiste der Interkulturalität – dies hat der Philosoph Ram Adhar Mall sehr überzeugend in seinen Arbeiten ausgeführt⁸ – ist frei von Zentrismen, mit Hilfe des Vergleichs werden Überlappungen wie auch Differenzen sichtbar und erkennbar. Diese Art des Vergleichens ist in hohem Maße Erkenntnis fördernd, sie widersteht aus Prinzip der Versuchung, eine einzelne Kultur in den absoluten Stand zu heben und über alle anderen zu setzen. Im Geiste der Interkulturalität wäre es völlig abwegig, die anderen Musikkulturen der Welt als Primitivkulturen abzutun, als bloße Vorläufer der europäischen Kultur, wobei nur letztere „gleich Alpengipfeln eisbedeckt und wolkenverhüllt hoch über Menschenland in den Himmel“⁹ ragt.

Eigentlich ist es daher ganz und gar unverständlich und in hohem Maße erklärungsbedürftig, dass – nach Gründung der Society for Ethnomusicology 1955 – die Bezeichnung Vergleichende Musikwissenschaft sang- und klanglos aus den wissenschaftlichen Diskursen verschwindet. Niemand hat die europäischen Universitäten gezwungen, ihre Professuren mit Musikethnologie zu bezeichnen. Es ist daher schon eine Frage wert, warum niemand versucht hat, die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ ernsthaft zu verteidigen? Mir fallen zwei Begründungen ein:

1. Es ist egal, wie das Fach bzw. wie die Professur heißt, die das Fach lehrt. Wir machen das, was wir wollen. Die Bezeichnung des Faches hat nichts mit den Inhalten zu tun.
2. Die Bezeichnung des Faches ist ein „identifying marker“, d. h. das, was auf den Fahnen steht, wird auch gemacht. Es ist daher wichtig, wie wir heißen. Denn in der Bezeichnung des Faches finden wir uns wieder bzw. geben wir uns (für andere) zu erkennen.

Diejenigen, die sich mit der ersten Begründung zufriedengeben, konnten 1955 beruhigt schlafen, und sie können es auch heute. Diejenigen, die sich der zweiten Begründung anschließen, haben sich 1955 in die Irre führen lassen. Man hat ihnen weisgemacht, dass das

7 „[We] are in danger of throwing the baby of comparativism out of the bath we are filling with the water of increasingly sophisticated methodologies.“ Alan P. Merriam, „On objections to comparison in Ethnomusicology“, in: *Cross Cultural Perspectives on Music: Essays in Memory of Mieczyslaw Kolinski*, hrsg. von Robert Falck und Timothy Rice, Toronto 1982, S. 174.

8 Ram Adhar Mall, *Philosophie im Vergleich der Kulturen. Interkulturelle Philosophie. Eine neue Orientierung*, Darmstadt 1995.

9 Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, S. 6.

Präfix „ethno“ viel wichtiger sei als der komparatistische Ansatz. „Ethnos“, das Volk, das sind vor allem die anderen, nicht wir. Viele Ethnomusikologinnen und Ethnomusikologen beschäftigten sich jedoch überhaupt nicht mit der Musik der anderen, sondern mit der eigenen Musik. Das war damals nicht anders als heute. Das heißt, der Name passte damals nicht, und er passt auch heute nicht. Deshalb müssen wir erneut diskutieren und uns fragen, ob nicht vielleicht „Kulturelle Musikwissenschaft“ oder „Kulturelle Anthropologie der Musik“ passender wäre.

Ich möchte in der Tat eine Lanze brechen für die Vergleichende Musikwissenschaft. Wir haben eine Wissenschaftstradition, die auf einem komparatistischen Ansatz beruht. Seit über hundert Jahren gibt es vergleichende Forschungen. Daran hat sich auch nichts geändert, als die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ unpopulär und gemieden wurde.

Oliver Seibt hat etwas übrig für die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“, sieht allerdings die Gefahr, dass Dinge miteinander verglichen werden, die nicht vergleichbar sind. Eine moderne Vergleichende Musikwissenschaft, sage ich, weiß, dass der Vergleich nicht nur Gemeinsamkeiten zu Tage fördert, sondern auch Differenzen aufzeigt. Vergleichen im Geiste der Interkulturalität bedeutet, nach Überlappungen suchen und zugleich Differenzen zulassen. Erst wenn wir zwei (oder mehrere) Phänomene einander vergleichend gegenüberstellen, finden wir heraus, ob es (in diesem konkreten Fall) Überlappungen gibt und unter welchem Gesichtspunkt sich die Dinge hier überlappen. Wir finden (auch) heraus, dass es Differenzen gibt, also Aspekte, unter denen die beiden Phänomene unterschiedlich sind. Es kann sich auch herausstellen, dass die Unterschiede größer sind als die Überlappungen. All diese Überlegungen machen deutlich, dass wir die Methode des Vergleichens brauchen. Das Vergleichen ist die unverzichtbare Methode einer Musikwissenschaft, die sich (im Sinne Birgit Abels) mit den Musiken der Welt beschäftigt.

Birgit Abels (s. u.) plädiert für den Begriff „Kulturelle Musikwissenschaft“. Sie sucht nach einer Bezeichnung für die Musikwissenschaft als Ganzes, d. h. inklusive der historischen Musikwissenschaft. Abels möchte daher verständlicherweise die Musikwissenschaft nicht anhand ihres Gegenstandes definieren – dies wäre hier kontraproduktiv. Sie lehnt aber auch eine Bezeichnung, die sich auf die Methode bezieht, ab. Kulturelle Musikwissenschaft frage nach den „musico-logicas hinter den Musiken der Welt“, sagt sie, „wie in, durch und über Musik (nach)gedacht wird“. Heißt das, Kulturelle Musikwissenschaft betreibt (vor allem) Diskursanalyse? Wenn dem so ist, dann sollte die Disziplin vielleicht „Diskursive Musikwissenschaft“ heißen, denn es überzeugt mich nicht, dass gerade „kulturell“ das passende prädikative Adjektiv für diese Musikwissenschaft sein soll.

Grupe und Sweers gehen pragmatisch an die Sache heran. Britta Sweers kann nichts dafür, dass das Fach an ihrer Universität „Kulturelle Anthropologie der Musik“ heißt, denn sie war an dieser Entscheidung – die vor ihrer Berufung an die Universität Bern getroffen wurde – nicht beteiligt. Ganz anders hingegen im Fall des Instituts für Ethnomusikologie (früher Musikethnologie) an der Kunstuniversität Graz. Gerd Grupe hat hier die Umbenennung selbst initiiert und umgesetzt. Grupe plädiert im Interesse einer (nach außen sichtbaren) Identität des Faches für die Bezeichnung „Ethnomusikologie“. Auch „Vergleichende Musikwissenschaft“ könnte diese Forderung nach Geschlossenheit und Einheit nach außen hin leisten. Allerdings nur unter der Voraussetzung, dass alle mitmachen. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt erscheint es mir utopisch davon auszugehen, dass es gelingen könnte, die Kolleginnen und Kollegen in den USA zu überzeugen, dass „comparative musicology“ doch die bessere Alternative ist.

Was aber schon ein wenig Anlass zu Sorge gibt, ist die Tatsache, dass zwei der folgenden Beiträge (Sweers und Abels) zum Ausdruck bringen, dass es bei der Entscheidung um die

Bezeichnung des Faches (auch) darum ging, eine neue Bezeichnung für das Gesamtfach Musikwissenschaft – einschließlich der Historischen Musikwissenschaft – zu (er)finden. Dieses Thema wurde auch bei der Podiumsdiskussion in Dresden angesprochen. Es ging um die Frage, ob die Teilgebiete der Musikwissenschaft – historisch, ethnologisch, systematisch – heute nicht doch viel stärker ineinander verwoben und verflochten sind als dies vor hundert Jahren der Fall gewesen war. Dieser Gedanke taucht auch schon bei Martin Greve auf, der vom „notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“ sprach.¹⁰ Eine Musikwissenschaft unter der einen Bezeichnung „Musikwissenschaft“ – das ist doch unser Ziel, oder nicht? Ja, gewiss. Das Problem ist – und darauf hatte Charles Seeger bereits in den 1950er Jahren aufmerksam gemacht – dass die Bezeichnung „Musikwissenschaft“, also „musicology“, bereits besetzt ist, da die Historische Musikwissenschaft diese Bezeichnung für sich in Anspruch genommen hat. Seeger spricht daher von einer notwendigen, wenngleich im Idealfall nur zeitweiligen Notlösung. Wir brauch(t)en – wenn auch nur vorübergehend beide Bezeichnungen: „ethnomusicology“ und „musicology“. Aber ist die Zeit – sind wir – schon reif für eine neue Definition des Gesamtfachs Musikwissenschaft? Unser Forschungsgegenstand ist extrem komplex. Kulturrelativismus, die Gleichwertigkeit von Menschen und dem, was sie an kultureller Vielfalt hervorbringen, die Erforschung der Musiken der Welt im Geiste der Interkulturalität – erst wenn all dies so selbstverständlich geworden ist, dass wir nicht mehr darüber reden müssen, kann ich mir die Musikwissenschaft wirklich vorstellen.

Ich vertrete daher die Überzeugung, dass „Vergleichende Musikwissenschaft“ die große gemeinsame Klammer ist, die – von allen denkbaren Alternativen – am besten nach außen sichtbar werden lässt, was uns antreibt und was wir tun. Den Namen „Vergleichende Musikwissenschaft“ hat uns das Schicksal – oder sagen wir – die Geschichte in die Hände gespielt. Wir können froh darüber sein. Die schlechteste aller Alternativen wäre für mich jedoch die, dass wir nicht aufhören, uns immer weitere Namen für das Fach auszudenken, die immer komplizierter und kopflastiger werden, so dass wir manchmal selbst nicht mehr wissen, was wir darunter verstehen sollen.

3. Bekenntnis zu (einer post-interpretativen) „Musikethnologie“

Oliver Seibt (Frankfurt/Main)

Um gleich mit einem ersten Bekenntnis zu beginnen: Im Prinzip ist mir die Idee von Musik als einer menschlichen Universalie, die dem am Anfang unserer Fachgeschichte stehenden Projekt der Vergleichenden Musikwissenschaft zu Grunde lag, sympathisch. Die Wiener und Berliner Schulen der Vergleichenden Musikwissenschaft waren um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert angetreten, um mit dem Mittel der „Vergleichung“¹¹ der anthropologischen Bedeutung von Musik auf die Spur zu kommen; eine Strategie, die ich trotz aller berechtigten Kritik an der Methode des Kulturvergleichs¹² auch aus heutiger Sicht noch für nachvollziehbar halte. Die Gefahr, aus Unkenntnis Äpfel für Birnen zu halten, ist nicht zu leugnen; deswegen ganz auf das Mittel des Vergleichs zu verzichten hieße aber, kulturwissenschaftliche Forschung der noch viel größeren Gefahr des Provinzialismus auszusetzen.

10 Martin Greve, „Writing Against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung*, 55 (2002), S. 239–251.

11 Vgl. Erich Moritz von Hornbostel, „Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7 (3), S. 85–97.

12 Siehe dazu z.B. Hans Peter Hahn, *Ethnologie: Eine Einführung*, Berlin 2013, vor allem S. 171–189.

Allerdings wurde in den Anfangsjahren unserer Disziplin nicht in ausreichendem Maße reflektiert, wie viele Vorannahmen sich quasi hinter dem Rücken des Musikbegriffs in das Forschungsdesign der Vergleichenden Musikwissenschaft geschlichen hatten. Eine Sensibilität für den Konnotations- und Voraussetzungsreichtum des Begriffs „Musik“, der selbst mitnichten eine Universalie darstellt, die in allen menschlichen Sprachen eine Entsprechung hätte, sollte sich erst im Verlaufe der Fachgeschichte ausbilden. Angesichts der Erkenntnisse, die in mehr als hundert Jahren intensiver Forschungen zu musikalischen Phänomenen weltweit gewonnen werden konnten, erwiesen sich viele dieser zunächst meist unbewussten Konnotationen als unhaltbar und mitunter im Hinblick auf das Verständnis dieser Phänomene sogar als hinderlich.

Eine solche implizite Konnotation, die sich ganz grundlegend auf die Methodologie der Vergleichenden Musikwissenschaft auswirken konnte, stellt z. B. die Annahme dar, dass Musik das sei, was klingt, eine schriftlich fixierbare klangliche Textur, ein Text, dessen Verständnis mit philologischen, text- bzw. musikanalytischen Methoden zu erlangen ist und der sich von einem Kontext abhebe, der zwar durchaus relevant sein könne für das Verständnis dieses Textes, der aber nicht mit ihm deckungsgleich sei; musikalisch eben, aber nicht Musik!

Natürlich können wir wegen eventuell irreführender Konnotationen nicht einfach ganz auf den Musikbegriff als Bestandteil unserer Fachbezeichnung verzichten, ohne den Gegenstand und damit das wesentliche Bestimmungsmerkmal unserer Disziplin aufs Spiel zu setzen. Ein gewisses Vorverständnis davon, was Musik ist, war unverzichtbar nicht nur für das Projekt der Vergleichenden Musikwissenschaft, sondern ist es auch für all die aktuellen akademischen Projekte, die deren Erbe angetreten sind. Die Lehre, die aus der Geschichte unseres Faches gezogen werden muss, besteht vielmehr darin, dass wir unsere eigenen Begrifflichkeiten, nicht zuletzt auch den Musikbegriff, immer wieder aufs Neue auf ihre Prämissen und mitunter unbewussten Konnotationen und auf deren Auswirkungen auf unsere Methoden hin befragen müssen.

Natürlich stand die Vergleichende Musikwissenschaft nicht alleine da mit dem Problem, noch unverstandene Phänomene zum Zwecke des Vergleichs ihrem Gegenstandsbereich zuzuordnen zu müssen, wobei der Vergleich doch überhaupt nur zu dem Zwecke unternommen wurde, diesen Gegenstandsbereich genauer zu bestimmen. Mehr als alle anderen akademischen Fächer war die Ethnologie mit ihren verschiedenen Teilbereichen wie der Verwandtschafts-, Religions- oder Rechtsethnologie mit diesem erkenntnistheoretischen Paradoxon konfrontiert, was erklärt, warum gerade in dieser Disziplin so große Mühen und beträchtliche intellektuelle Ressourcen aufgewandt wurden für die Entwicklung von theoretischen und methodischen Instrumentarien, die es ermöglichen sollten, mit diesem epistemologischen Dilemma umzugehen. Weil ich der Meinung bin, dass diese Instrumentarien geeignet sind, auch eine zeitgenössische vergleichende Musikforschung zu begründen – besser als die herkömmlichen, text- bzw. musikhermeneutischen Methoden der Historischen Musikwissenschaft, an denen sich die Vergleiche Musikwissenschaft in den Anfangsjahren unseres Faches vornehmlich orientierte – beschreibt die Bezeichnung „Musikethnologie“ – die für mich gleichbedeutend ist mit der Bezeichnung „Kulturelle Anthropologie der Musik“ – am besten, wie ich mir unser Fach vorstelle: als eine Ethnologie der Musik, die durch einen auf empirischer Feldforschung basierenden Vergleich kulturell varianter Phänomene zu ergründen versucht, was das eigentlich ist, „Musik“, und welche Rolle sie in all ihren unterschiedlichen Ausprägungen für Menschen, und in letzter Instanz auch im anthropologischen Sinne für die Menschheit spielt.

Dabei bin ich mir vollumfänglich darüber bewusst, dass die Silbe „ethno“ in der Ge-

schichte des Faches häufig als ein Instrument des „othering“ gedient hat. Auch wenn die Gefahr, die die Wahl einer von der international gängigen abweichenden Fachbezeichnung für die Integration deutschsprachiger Fachvertreterinnen und Fachvertreter in die weltweite Fachgemeinschaft darstellt, nicht von der Hand zu weisen ist, begründet sich so auch mein hauptsächlicher Einwand gegen die Bezeichnung „Ethnomusikologie“: Da dem ersten Bestandteil eines zusammengesetzten Substantivs in der Regel eine spezifizierende, dem zweiten eine klassifizierende Funktion zukommt, liegt es nahe, unter dem Begriff „Ethnomusikologie“ eine Musikwissenschaft „ethnischer Musik“ zu verstehen. Natürlich ist es unbestritten, dass Musik oftmals eine wichtige Rolle in Prozessen der performativen Konstruktion (auch) von ethnischer Identität spielt. Prinzipiell trifft das aber auf jegliche Art von Musik zu. Somit wäre jegliche Musik zumindest potenziell „ethnische Musik“ – und die Bezeichnung hinfällig. Wenn mit dem Begriff „ethnische Musik“ aber – wie so oft – nur solche „traditionelle“, zumeist „außereuropäische“ Musik gemeint ist, die (vermeintlich) frei von jeglicher Beeinflussung durch „den Westen“ bzw. „die Moderne“ ist, ist der Vorwurf des „othering“ nur schwer zu entkräften.

Deswegen die Silbe „ethno“ aber gleich ganz aus dem Sprachgebrauch zu verbannen, hieße das Kind mit dem Bade auszuschütten. Aktuelle Forderungen nach einer Umbenennung der Musikethnologie lassen sich meines Erachtens mit diesem Argument ebenso wenig hinreichend begründen wie ehemals die Notwendigkeit ihres Verschwindens.¹³

Nicht zuletzt wegen ihrer Selbstreflexivität und dem kritischen Blick auf die eigene (Sprach-) Praxis, der das Fach vor allem in den letzten dreißig Jahren prägte, wurde die Ethnologie „eine Zeitlang sogar als neue Leitwissenschaft angesehen“.¹⁴ Ethnologie zu betreiben, bedeutet schon deshalb nicht per se, „othering“ zu betreiben, weil „der ethnologische Blick“ längst auf die eigene Gesellschaft zurückgeworfen wurde:

„Der durch das Studium fremder Kulturen geschulte Blick wirkt verfremdend, sobald er sich der eigenen Kultur zuwendet. Relationale ‚Fremdheit‘ kann so in den Rang eines methodischen Prinzips erhoben werden. Gerade darin besteht eine der großen Entdeckungen der Ethnologie: eine Perspektive entwickelt zu haben, die es erlaubt, die eignen sozialen Institutionen, Normen und Werte, Gewohnheiten und kulturellen Selbstverständlichkeiten aus der differenzierten Sicht eines von außen kommenden Beobachters zu betrachten.“¹⁵

Es ist dieser Blick und die mit ihm korrespondierende Methodologie, und nicht ein spezifischer Gegenstand – „das Ethnische“, „das Außereuropäische“, „das Nicht-Westliche“, „das Traditionelle“, „das Authentische“ o. Ä. –, der das Fach Ethnologie heute ausmacht.

Wie andere akademische Disziplinen auch hat sich die Ethnologie in den letzten Jahrzehnten grundlegend gewandelt. Es ist aber nicht einzusehen, warum sie selbst oder die Musikethnologie deshalb ihre fachliche Identität oder ihren Namen aufgeben sollten – von

13 Vgl. dazu den Artikel „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“ von Martin Greve, der, wenn ich ihn richtig verstanden habe, trotz des Titels eher als Plädoyer für das, wofür die Musikethnologie steht, gemeint war, denn als Abgesang auf das Fach (in: *Die Musikforschung* 55 [2002], S. 239–251), sowie die Replik von Kerstin Klenke, Lars-Christian Koch, Julio Mendivil, Rüdiger Schumacher, Raimund Vogels und mir, „Totgesagte leben länger. Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung*, 56 (2003), S. 261–271.

14 Karl-Heinz Kohl, *Ethnologie – die Wissenschaft von kulturell Fremden: Eine Einführung*, München 2012, S. 96.

15 Ebd.

den hochschulpolitischen Gefahren, die eine Umbenennung akademischer Disziplinen für deren Fortbestehen birgt, und den potenziellen Schwierigkeiten, mit denen sich Absolventinnen und Absolventen von Studiengängen mit neuen, noch nicht etablierten Fachbezeichnungen im Titel konfrontiert sehen können, ganz zu schweigen. Und es entbehrt auch nicht einer gewissen Ironie, dass sich ausgerechnet das Fach mit der Forderung nach Selbstaufgabe konfrontiert sieht, dem eben der Kulturbegriff entstammt, der den alle Geistes- und Sozialwissenschaften umwälzenden „cultural turn“ in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts auslöste. Ohne die unermüdliche Reflexion des für das Fach so zentralen Kulturbegriffs in der „cultural anthropology“ bzw. Ethnologie, wäre eine „new musicology“ ebenso wenig denkbar, wie die globale Verbreitung der aus den Literaturwissenschaften hervorgegangenen britischen „cultural studies“ oder das Revival deutschsprachiger Kulturwissenschaften als Reaktion darauf.

Meine oben unternommene Gleichsetzung der Musikethnologie mit einer kulturellen Anthropologie der Musik kommt zwei weiteren Bekenntnissen gleich. Zum einen zu einer von zwei Positionen, deren Antagonismus quasi die Halbzeit unserer Fachgeschichte markiert: einer „anthropology of music“, wie sie Alan P. Merriam in seinem gleichnamigen Buch skizzierte, und damit zu einer Definition von Musik als Kultur.¹⁶ Zum anderen ist sie ein Bekenntnis zu einer bestimmten Fachrichtung innerhalb der Ethnologie, nämlich zur kulturrelativistischen Tradition der US-amerikanischen „cultural anthropology“.

Als Antwort auf die vehemente Ablehnung, die relativistische Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaft zurzeit von verschiedenen Seiten erfahren,¹⁷ sei an dieser Stelle noch einmal auf Clifford Geertz' „Distinguished Lecture Anti Anti-Relativism“ verwiesen.¹⁸

Geertz' darin gemachte Aussage, dass es nicht die kulturanthropologische Theoriebildung, sondern die kulturanthropologischen Daten waren, die das Fach zu einer wichtigen Bastion gegen jeglichen Absolutismus des Denkens, der Moral und des ästhetischen Urteils gemacht haben, lässt sich meines Erachtens uneingeschränkt auch auf unser Fach übertragen: Angesichts der Daten, die die Musikethnologie in den letzten hundert Jahren zusammengetragen hat, ist eine universell gültige Definition von Musik, die eine rein musikanalytische Methodologie implizit voraussetzt, nicht vorstellbar, sondern nur kulturspezifische Konzepte für das, was wir als Musik bezeichnen und zum Gegenstand unseres Faches erklären.

Das entspricht dann auch der Kernaussage der von Clifford Geertz begründeten interpretativen Ethnologie, die die weit über die Ethnologie als Fach hinauswirkende interpretative Wende in den Sozial- und Kulturwissenschaften einleitete.¹⁹ Geertz' interpretativem Kulturbegriff zufolge, der den von Edward B. Tylor definierten, lange Zeit in der Ethnologie vorherrschenden holistischen Kulturbegriff²⁰ ab den 1980er Jahren allmählich ersetzen sollte, ist Kultur ein selbst gesponnenes Netz von Bedeutungen, auf dessen Grundlage ein

16 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston/Illinois 1964.

17 Siehe z.B. Paul Boghossian, *Angst vor der Wahrheit: Ein Plädoyer gegen Relativismus und Konstruktivismus*, Berlin 2013.

18 Clifford Geertz, „Distinguished Lecture Anti-Anti-Relativism“, in: *American Anthropologist, New Series*, Vol. 86, No. 2, 1984, S. 263–278.

19 Vgl. dazu z.B. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2010, vor allem S. 58–103.

20 Tylors die Ethnologie lange Zeit prägende Kulturdefinition findet sich gleich auf der ersten Seite seines 1871 in London erschienenen Buches *Primitive Culture*: „Culture, or civilization, taken in its broad, ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom,

mit Verhalten geschriebener Text interpretiert wird – nicht nur von Ethnologinnen und Ethnologen, sondern vor allem von den Trägerinnen und Träger der jeweiligen Kultur, von denen und für die der Text laut Geertz geschrieben wurde und über deren Schulter hinweg Ethnologinnen und Ethnologen ihn lesen.

Wenn Musik nach Merriam als Kultur definiert wird und Kultur nach Geertz als ein selbst gesponnenes Netz von Bedeutungen, das der Interpretation von Verhalten dient, dann verlagert sich der Fokus einer als kulturelle Anthropologie der Musik verstandenen Musikethnologie weg vom musikalischen Text als klanglicher Textur hin zu musikalischem Verhalten und dem deutenden Umgang mit den klanglichen Texturen, die sein Produkt sind. Das bedeutet aber nicht, dass die klangliche Textur keine Rolle als Gegenstand einer so konzipierten Musikwissenschaft mehr spielen würde. Merriams weitsichtiger und mit Geertz' interpretativer Kulturdefinition vollständig kompatibler Gegenstandsbestimmung des Fachs zufolge, stehen musikalischer Klang, musikalisches Verhalten und musikalische Konzepte in einem interdependenten und unauflösbaren Verhältnis zueinander. Nur in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit konstituieren diese drei Instanzen Musik oder, wie Christopher Small es später formuliert, um dem Primat des musikalischen Textes auch terminologisch etwas entgegenzusetzen, „musicking“ als Gegenstand der Musikethnologie.²¹

Hinter Geertz' Einsicht, dass die kulturelle Welt, die Ethnologen (ebenso wie Musikethnologen) auf Grundlage empirischer, im Verlaufe von Feldforschungen gemachter Beobachtungen interpretieren, immer schon eine interpretierte ist, gibt es meines Erachtens kein Zurück, trotz aller Kritik, die vor allem von Seiten der „postmodernen Ethnologie“ seitdem am interpretativen Paradigma geübt wurde. Zwei Kritikpunkte halte ich dabei für besonders berechtigt, weshalb ich die Musikethnologie, für die ich plädiere, auch nicht einfach als „interpretative Musikethnologie“, sondern als „post-interpretative Musikethnologie“ bezeichnen möchte. Das ist zum einen die durch rhetorische Mittel und nicht durch eine Legitimation durch die Trägerinnen und Träger der jeweiligen Kultur begründete ethnografische Autorität, die (Musik-) Ethnologinnen und Ethnologen in den von ihnen verfassten (Musik-) Ethnografien für sich in Anspruch nehmen. Zum anderen ist die Annahme, dass alle Angehörigen einer Gesellschaft, unabhängig von Faktoren wie Geschlecht, Alter, sozialem Status, individueller Biografie usw. den mit Verhalten geschriebenen Text, der Kultur ist, in gleicher Weise interpretieren, völlig zurecht in Frage gestellt worden. Aber auch wenn Geertz ihn selbst wiederholt in diesem Sinne verwendet hat, ist der von ihm initiierte idealistische Kulturbegriff nicht notwendigerweise an ein „ethnos“, ein homogen gedachtes, sich auf einen gemeinsamen Ursprung berufendes menschliches Kollektiv gebunden. An den selbst gesponnenen Bedeutungsnetzen, die Geertz als Kultur definiert, kann prinzipiell jeder partizipieren, sonst wäre das ethnografische Projekt von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Das ändert aber natürlich nichts daran, dass sich menschlichen Kollektive – ethnische Gruppen, lokale Gemeinschaften, Szenen, Subkulturen, Berufsgruppen, Neo-Tribes etc. – auf bestimmte Wissensvorräte berufen, wenn es darum geht, ihre (aus diesem Grunde zurecht als „kulturell“ bezeichnete) Identität gegenüber anderen abzugrenzen. Die Gleichsetzung von „Kultur“ mit einem als ethnische Gruppe verstandenen, statisch gedachten menschlichen Kollektiv wurde in großen Teilen der Cultural anthropology/Ethnologie längst aufgegeben, ohne dass sich das Fach deshalb hätte umbenennen müssen.

and other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“ Zitiert nach Thomas Hylland Eriksen und Finn Sivert Nielsen, *A History of Anthropology*, London 2001, S. 23.

21 Vgl. Christopher Small, *Musicking*, Middletown 1998.

Es war vor allem die Rezeption der Foucault'schen Diskurstheorie in der US-amerikanischen Cultural anthropology in den ausgehenden 1980er und den 1990er Jahren aber auch der Einfluss der britischen Cultural Studies, deren Kulturverständnis von Anfang an ein genuin ethnologisches war, die dazu beigetragen haben, dass sich in der Ethnologie in dieser Hinsicht in den letzten zwei Jahrzehnten eine differenziertere Sichtweise und eine größere Sensibilität für die Umkämpftheit kultureller Bedeutungen und die damit verbundenen Machtfragen etablieren konnte. Diese Sensibilität wünsche ich mir auch von einer Musikethnologie, die dem interpretativen Paradigma verpflichtet ist, bei aller ethnografischen Differenziertheit aber auch den Anspruch, durch das Mittel des Vergleichs zu generelleren, eventuell sogar anthropologischen Aussagen zu gelangen, nicht per se aufgibt.

4. Ethnomusikologie – what else? Gerd Grupe (Graz)

Die Musikforschung weist ein breites Spektrum von Ansätzen und Methoden auf, darunter naturwissenschaftlich-technische, sozial- und kulturwissenschaftliche, philologisch-textkritische, historische, usw. Sie hat sich dementsprechend heute in verschiedene Scientific Communities mit jeweils eigenen Diskursen aufgespalten, was sich in spezifischen Fachzeitschriften, Konferenzen etc. niederschlägt. Nach der auf Guido Adlers Einteilung in einen „historischen“ und einen „systematischen“ Zweig der Musikwissenschaft zurückgehenden Gliederung²² setzte sich bekanntlich im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich eine Dreiteilung durch, die der von Adler zunächst als „Musikologie“ bezeichneten Fachrichtung ein stärkeres Gewicht gab und deren Eigenständigkeit in inhaltlicher und methodologischer Hinsicht hervorhob. Im deutschen Sprachraum firmierte sie nach dem 2. Weltkrieg entweder als „Vergleichende Musikwissenschaft“ (z. B. FU Berlin) oder „Musikethnologie“ (z. B. Universität Köln), später auch als „Ethnomusikologie“ (z. B. Universität Bamberg). Obwohl letzterer Terminus im Deutschen mitunter als eher sperriges, aus dem Englischen übernommenes Lehnwort gesehen wurde und deswegen teilweise unbeliebt war (und dies bei manchen bis heute ist), steht er andererseits für ein bewusstes Anknüpfen an die internationale Fach-Community, die seit den 1950er Jahren maßgeblich durch die Entwicklung in den USA geprägt worden ist.

Diese klassische Dreiteilung hat sich allerdings als inhaltlich nicht tragfähig erwiesen. Die sog. Historische Musikwissenschaft befasst sich bekanntlich keineswegs mit jeglicher Art von Musikgeschichte, sondern ausschließlich mit der europäischen Kunstmusik. Darüber hinaus befasst sie sich zumindest teilweise auch mit lebenden Menschen²³ und arbeitet insofern nicht ausschließlich historisch. Die Systematische Musikwissenschaft umfasst vollkommen disparate Ansätze und Methoden von der Philosophie über die Sozialwissenschaften bis zu technischer Akustik, so dass die Bezeichnung „systematisch“ eher wie ein Sammelbegriff wirkt, unter dem alle Arten von Musikforschung zusammengefasst werden, die nicht in eine der beiden anderen Kategorien („historisch“ oder „vergleichend“ bzw. „ethnologisch“) passen. Immerhin bleibt innerhalb dieses Modells ein klar abgrenzbarer Platz für

22 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), S. 5–20.

23 Gilbert Chase, „A Dialectical Approach to Music History“, in: *Ethnomusicology*, 2/1 (1958), S. 1–9, hier S. 1.

den dritten Bereich, die Vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie/Ethnomusikologie²⁴ (im Folgenden nur noch: Ethnomusikologie).

Generell ist in den letzten Jahren eine zunehmende Ausdifferenzierung der Musikforschung zu konstatieren. Neue Spezialgebiete wie die Jazzforschung, die Populärmusikforschung, „Sound and Music Computing“ u. a. haben sich mittlerweile zu eigenen Fachrichtungen entwickelt. Dabei ist zu bemerken, dass häufig die Berücksichtigung von Entwicklungen in anderen Disziplinen wie z. B. der Kulturanthropologie, den Cultural Studies, der Philosophie, der Informatik etc. jeweils für bestimmte Bereiche der Musikforschung wichtiger sein kann als Diskussionen in anderen Bereichen der Musikforschung selbst. Die Populärmusikforschung beispielsweise versteht sich nicht ausschließlich als Musikforschung.²⁵ Sowohl für die „New Musicology“ als auch für die Ethnomusikologie waren und sind sowohl die Cultural Studies als auch die Kulturanthropologie maßgeblich prägend. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Die Ethnomusikologie definiert sich heute primär über Methoden, nicht über einen bestimmten Gegenstand,²⁶ wie dies z. B. die Populärmusikforschung oder die Jazzforschung tun. Auch die sog. Historische Musikwissenschaft ist bekanntlich – anders als es die Bezeichnung erwarten lässt (s. o.) – primär über den Gegenstand, die europäische Kunstmusik, bestimmt. Für Fachgebiete wie Musikästhetik, Musiktheorie, Musikpsychologie und Musiksoziologie gilt dies auf Grund ihrer kulturellen Bindung an den Gegenstand „westliche Musik“ ebenfalls. Die sog. Interkulturelle Musikpsychologie steckt noch in den Kinderschuhen. Die Ethnomusikologie hat dagegen als Alleinstellungsmerkmale, dass sie als einzige Richtung der Musikforschung vorrangig (wenn auch nicht ausschließlich) ethnografisch (Feldforschung, teilnehmende Beobachtung) und mit einer grundsätzlich interkulturellen Perspektive arbeitet.²⁷ Natürlich gibt es immer wieder gegenseitige Anregungen. Die im Rahmen des CHARM-Projekts betriebene Interpretationsforschung auf der Basis computergestützter Analysen von Tonaufzeichnungen der Aufführungen von Orchesterwerken aus der europäischen Kunstmusiktradition²⁸ zeigt zwar in ihrer Fokussierung auf die tatsächliche Aufführung der Musik über die Analyse von Partituren hinaus deutliche Parallelen zu ethnomusikologischen Ansätzen. Aus solchen Beispielen eine generelle Konvergenz der verschiedenen Bereiche der Musikforschung abzuleiten, ginge aber zu weit.

Henry Stobart²⁹ hat das Bild einer Wissenschaftslandschaft entworfen, das er als Gegenmodell zu Nettls Gliederung in bestimmte Richtungen oder Gebiete der Musikforschung sieht, denen die einzelnen Forscherinnen und Forscher jeweils zuzurechnen seien. Demnach wäre nicht so sehr deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Zweig hervorzuheben, sondern die Tatsache, dass sie sich in immer wieder anderen Konstellationen treffen und dabei unterschiedliche und wechselnde Perspektiven auf den Gegenstand Musik einnehmen. Je nach Forschungsfrage trifft man sich also an bestimmten Punkten, die Unterscheidung in

24 Andere Bezeichnungen wie z. B. „Musikalische Volks- und Völkerkunde“ (vgl. das gleichnamige Jahrbuch) haben sich nie durchsetzen können.

25 So heißt es beispielsweise auf der Website der United States Branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM-US): „For a professional organization, we are unique for our interdisciplinary scope—spanning fields such as musicology, sociology, cultural anthropology, literary studies, cultural studies, American studies, and so on.“ <<http://iaspm-us.net/about-iaspm-us>>, 6.1.2014.

26 Henry Stobart, „Introduction“, in: *The New (Ethno)musicologies*, hrsg. von Henry Stobart, Lanham u. a., 2008, S. 1–20, hier S. 3.

27 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago 2005, S. 9 f.

28 Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London 2009.

29 Vgl. Stobart, „Introduction“, S. 19 f.

verschiedene „Spezies“ bleibt aber bestehen: Damit dürfte Stobart eine realistische Einschätzung des gegenwärtigen Zustands der Musikforschung liefern, denn einerseits würde der Anspruch, eine universelle Musikforschung, die alle Aspekte abdeckt, allein bewerkstelligen zu können, wohl jede Forscherin und jeden Forscher individuell überfordern. Dafür ist Teamarbeit von Spezialistinnen und Spezialisten die praktikablere Lösung. Andererseits verweist Stobarts Modell zu Recht auf die Tatsache, dass sich verschiedene Disziplinen – und hier müsste man über die Teilbereiche der Musikforschung hinausgehen – gegenseitig in vielfältiger Weise gegenseitig befruchten können, ohne dadurch aber ihre Identität zu verlieren.

Unter diesen Umständen erscheint es mir vor allem unter wissenschaftspolitischen Gesichtspunkten umso wichtiger, eine nach außen erkennbare Identität als Forschungsrichtung und Fach zu haben. Henry Stobart hat bei der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen (2012) in Anbetracht der „Größe“ unseres Faches im deutschsprachigen Raum zu Recht davor gewarnt, durch unterschiedliche Bezeichnungen Verwirrung zu stiften. Dies gilt nicht zuletzt für Begutachtungsverfahren (Berufungen, Drittmittelprojekte). Eine Vielzahl verschiedener Bezeichnungen wie „Kulturelle Musikwissenschaft“, „Kulturelle Anthropologie der Musik“, „Transcultural Music Studies“, „Musikethnologie“, „Ethnomusikologie“ und „Vergleichende Musikwissenschaft“ kann insbesondere Fachfremden, die in solchen Verfahren in der Regel z. B. bei der Auswahl von Gutachterinnen/Gutachtern eine wichtige Rolle spielen, eben diese Wahl durchaus erschweren, so dass letztlich nicht die wirklich kompetentesten zum Zuge kommen – es sei denn, diese unterschiedlichen Bezeichnungen würden tatsächlich verschiedene Fachgebiete implizieren.

Für die frühere Wiener Schule der sog. vergleichend-systematischen Musikwissenschaft³⁰ ließ sich eine eigene Ausrichtung, die sich von einer ethnomusikologischen unterscheidet, zweifellos konstatieren. Wie steht es aber mit den oben genannten Bezeichnungen? Stehen sie für unterschiedliche Ansätze oder lassen sie sich anderweitig erklären? Bei der Berner „Kulturellen Anthropologie der Musik“ scheint letzteres tatsächlich der Fall zu sein,³¹ man wollte aus lokalen Gründen etablierte Bezeichnungen wie „Musikethnologie“ oder „Ethnomusikologie“ vermeiden. Ist damit aber auch eine inhaltliche Differenz verbunden? Zumindest wird es von außen manchmal so wahrgenommen. Wenn z. B. ein Musikhistoriker die Bezeichnung dieser Professur so deutet, dass sie offenbar über das Fachgebiet der Ethnomusikologie hinausgehe, obwohl sie eigentlich nur die Übersetzung des Titels eines ethnomusikologischen Standardwerks darstellt³² wird deutlich, dass man bei der Wahl und insbesondere der Kreation neuer Namen solche Folgen mit bedenken muss. Dies gilt auch für die „Transcultural Music Studies“: Hat man hier den Versuch unternommen, die im Englischen heute überwiegend nur noch als historischen Begriff betrachtete „comparative musicology“ in modernisierter Form neu ins Spiel zu bringen? Selbstverständlich ist Ethnomusikologie nach heutigem Verständnis immer auch mit „transkulturellen“ Fragen befasst. Selbst da, wo sie emische Konzepte zu rekonstruieren versucht, kommt allein schon durch das Anliegen, solche Forschungsergebnisse kommunizieren zu wollen, eine kulturübergreifende Perspektive immer zum Tragen.

„Kulturelle Musikwissenschaft“ ist eine u. a. an der Universität Göttingen gewählte Be-

30 Franz Fördermayr, „Zum Konzept einer vergleichend-systematischen Musikwissenschaft“, in: *Musikethnologisches Kolloquium zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch*, hrsg. von Alois Mauerhofer 1978, S. 25–39.

31 Persönliche Mitteilung Britta Sweers, 21.11.2013.

32 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston/Illinois 1964.

zeichnung, die dort allerdings teilweise parallel mit „Musikethnologie“ erscheint. In den auf der Website zu findenden Erläuterungen wird jedoch nicht vollends deutlich, wie eine solche Musikwissenschaft sich von anderer Musikforschung unterscheiden soll. Vieles liest sich dort wie eine Beschreibung typisch ethnomusikologischer Anliegen („alle Musiken der Welt“; „nicht durch ihren Gegenstand definiert“), andererseits sei sie keine „Methodologie, – ein Begriff, mit dem Musikethnologen ihre Disziplin nach wie vor gern umschreiben. Methodologische Reflexion ist ein Herzstück der Kulturellen Musikwissenschaft, doch ist dies ein kontinuierlicher und dynamischer Prozess, kein unveränderlicher Parameter.“ Was bedeutet das für eine Abgrenzung zwischen „Musikethnologie“ im Göttinger Verständnis und einer neuen „Kulturellen Musikwissenschaft“? Zu Recht wird im Übrigen auf der dortigen Website die Frage aufgeworfen: „Ist denn nicht jede Musikwissenschaft notwendig ‚kulturell‘?“ Die Antwort kann wohl nur „ja“ lauten, was die Wahl der neuen Bezeichnung nicht gerade überzeugender macht.³³

„Vergleichende Musikwissenschaft“ war die lange Zeit an der FU Berlin gebräuchliche Bezeichnung, wo diese Fachrichtung inzwischen allerdings nicht mehr existiert. Gegenwärtig wird sie vor allem noch an der Universität Wien verwendet, wo sie parallel mit „Ethnomusikologie“ erscheint. Da man das Stadium des „naiven Vergleichens“³⁴ mittlerweile überwunden hat, kann man heute dem Vergleichen den ihm angemessenen Platz in der Ethnomusikologie einräumen.³⁵ Ob deswegen jedoch „Vergleichende Musikwissenschaft“ an die Stelle von „Ethnomusikologie“ treten sollte, erscheint mir fraglich (siehe unten).

Im Deutschen lässt sich eine inhaltliche Unterscheidung zwischen Ethnomusikologie und Musikethnologie nicht halten. Bei diesen Komposita könnte man zwar erwarten, dass ersteres eine mehr musikologisch (Ethnomusikologie als Teilgebiet der Musikologie bzw. Musikwissenschaft) und letzteres eine eher ethnografisch-kontextuell orientierte Forschung (Musikethnologie als Teilgebiet der Ethnologie bzw. Kulturanthropologie) bezeichnet. Simha Arom hat darauf durchaus überzeugend hingewiesen,³⁶ eine solche Differenzierung hat sich im deutschsprachigen Raum aber nicht durchgesetzt, sondern beide werden eher als Synonyma gebraucht.

International und hier insbesondere im Englischen als der heute wichtigsten Wissenschaftssprache ist „ethnomusicology“ die seit den 1950er Jahren gängige Bezeichnung. Trotz immer wieder geäußerten Unbehagens über das Präfix „ethno-“ wird dieses heute in der Regel als Verweis auf die für dieses Fachgebiet so typischen ethnografischen Methoden verstanden, nicht etwa als eine pejorative „Ethnisierung“ nicht-westlicher Musiken. So charakterisiert die Society for Ethnomusicology auf ihrer Website das Fach folgendermaßen: „1) Taking a global approach to music (regardless of area of origin, style, or genre). 2) Understanding music as social practice (viewing music as a human activity that is shaped by its cultural context). 3) Engaging in ethnographic fieldwork (participating in and observing the

33 <<http://www.uni-goettingen.de/de/wir-%C3%BCber-uns/355775.html>>, 6.1.2014.

34 Arthur Simon, „Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie“, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9, (1978), S. 8–52, hier S. 12.

35 Vgl. u. a. Jonathan P. J. Stock, „New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal“, in: *The New (Ethno)musicologies*, hrsg. von Henry Stobart, Lanham u. a., 2008, S. 188–215, hier S. 204 f.

36 Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge 1991, hier S. 655.

music being studied, frequently gaining facility in another music tradition as a performer or theorist), and historical research.”³⁷

Fazit: Es geht nicht darum, die diskutierten Begriffe als „falsch“ zurückzuweisen. Schon rein pragmatisch dürfte eine Änderung bestehender Namen auch administrativ nicht ganz einfach und jedenfalls nicht kurzfristig zu bewerkstelligen sein. International ist aber „Ethnomusikologie“ heute eine eindeutige, gut eingeführte „Marke“. Aus diesem Grund haben wir das entsprechende Institut an der Grazer Kunstuniversität auch von „Musikethnologie“ in „Ethnomusikologie“ umbenannt, um uns bewusst in diesen Kontext zu stellen. Bei allen Argumenten für eine Änderung dieser Bezeichnung sollte eine solche Diskussion innerhalb der internationalen Fachverbände geführt werden. Ein neuer Name müsste sich auf breite internationale Zustimmung stützen. Alternative Bezeichnungen hätten meiner Meinung nach nur dann eine Berechtigung, wenn man sich klar von der international durch Fachverbände und Zeitschriften etablierten „ethnomusicology“ abgrenzen will. Auch wenn sich vorhandene Bezeichnungen vielleicht nicht ohne Weiteres ändern lassen, sollte zumindest jeweils an prominenter Stelle das Label „Ethnomusikologie“ (zusätzlich) erscheinen, um den Zusammenhang mit der internationalen ethnomusikologischen Scientific Community deutlich zu machen.

5. Kulturelle Anthropologie der Musik

Britta Sweers (Bern)

Seit Herbstsemester 2009 wird am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern der Schwerpunkt „Kulturelle Anthropologie der Musik“ angeboten – eine Fachbezeichnung, die bis zu jenem Zeitpunkt kaum verwendet und auch fünf Jahre später außerhalb des Berner Kontextes eher selten gebraucht wurde. Wie im Folgenden deutlich werden soll, wurde die ursprüngliche Begriffskonzeption durch einen Komplex aus fachlichen, inner- und außeruniversitären Diskursen geprägt und hat nachfolgend einen auch von pragmatischen Beweggründen geprägten Anpassungsprozess durchlaufen.

Zur Begriffsprägung: „Kulturelle Anthropologie der Musik“ war ursprünglich weniger Ausdruck eines breiteren Fachdiskurses, sondern wurde zunächst für die Stellenausschreibung der entsprechenden Professur von der Strukturkommission der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern konzipiert. Wie fakultätsinterne Gespräche und Unterlagen verdeutlichen,³⁸ sollte der für Bern neue Schwerpunkt von Anfang an durch die Auseinandersetzung mit kulturübergreifenden Fragestellungen sowie die Einbindung popularmusikalischer Genres über den als zu eng empfundenen Fokus auf nicht-westliche

³⁷ <<http://www.ethnomusicology.org/?page=WhatisEthnomusicol>>, 6.1.2014.

³⁸ Im Rahmen der Recherche zur Begriffskonzeption wurden zwischen 2009 und 2013 diverse informelle Gespräche mit verschiedenen Fakultäts- und Institutsvertreterinnen und -vertretern geführt, darüber hinaus mit Vertreterinnen und Vertretern verschiedener musikwissenschaftlicher Institute sowie der Schweizer musikethnologischen ICTM-Organisation CH-EM. Die Unterlagen der Strukturkommission der Philosophisch-historischen Fakultät zur Einrichtung des *Centers for Cultural Studies* und den damit verbundenen Professuren sind im Direktorium des CCS archiviert, aber nicht öffentlich publizierbar. Erste Versionen der hier ausgeführten Überlegungen wurden veröffentlicht unter Britta Sweers, „Der musikmachende Mensch als Forschungsobjekt“, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Dezember 2010, S.12f. sowie Sarah Ross/Britta Sweers, „A Blank Field of Musical Traditions? (Re-)Constructing Ethnomusicology in Contemporary Switzerland“, in: *Musical Traditions: Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application*, hrsg. von Pál Richter, Budapest 2012, S. 116–134.

oder volksmusikalische Kulturen hinausgehen. Dies ist – als öffentlich zugänglichem Dokument – auch im Ausschreibungstext reflektiert. Diesem zufolge „wird erwartet, dass sie/er Fragen nach dem Umgang mit Musik in verschiedenen Kulturen, unabhängig vom Grad der Schriftlichkeit und den jeweiligen rituellen Kontexten möglichst breit vertritt [...]. Erwartet wird ein für alle Berner Kulturwissenschaften, insbesondere auch für die historisch orientierten Disziplinen anschlussfähiges Forschungsprofil [...]“. ³⁹

Mit dieser übergreifenden Perspektive äußerte der Ausschreibungstext nicht nur den Bedarf nach einer innerdisziplinären Verbindung (zur Historischer Musikwissenschaft), sondern auch nach interdisziplinären Anknüpfungspunkten – auch an breitere universitäre Forschungsstrukturen.

Synchron betrachtet bewegt sich der Ausdruck „Kulturelle Anthropologie der Musik“ zunächst in einem ethnologisch geprägten Begriffsfeld. Hinsichtlich einer genaueren begrifflichen Positionierung ist dabei das ethnologische Institut der Universität Bern ein erster lokaler konzeptioneller Anknüpfungspunkt. Dieses hatte sich, wie auch andere deutschsprachige Institute (u. a. an der Universität Wien), in „Institut für Sozialanthropologie“ umbenannt – dies jedoch weniger aufgrund einer tatsächlichen Anlehnung an die britische Social Anthropology oder eines historischen Rückgriffs auf die deutsche Sozialanthropologie, die nach ihren Anfängen in den 1880er Jahren in Verbindung mit der physischen Anthropologie und dem Fokus auf Vererbungslehre stark im Dritten Reich instrumentalisiert wurde. ⁴⁰ Vielmehr erschien der Begriff aus moderner Perspektive im Vergleich zu Ausdrücken wie „Völkerkunde“ wertungsfreier und signalisierte zugleich eine breitere Methodologie, verbunden mit einem stärkeren Fokus auf Transnationalisierungs- und Globalisierungsprozesse, was auch in Bern zu zentralen Forschungsschwerpunkten gehört. ⁴¹

Da die „Kulturelle Anthropologie der Musik“ in Verbindung mit dem gleichfalls neu eingerichteten interdisziplinären Center for Cultural Studies der Philosophisch-historischen Fakultät eingerichtet worden war, wirkte auch aus dieser Perspektive der Ausdruck passender und offener als etwa „Ethnomusikologie“. Neben dieser Signalwirkung für eine Verbindung zu den übergreifenden Fragen der Cultural Studies ist der Ausdruck jedoch auch mit dem gleichfalls komplexen ethnologischen begrifflichen Bezugsfeld der „Kulturanthropologie“ verflochten. Verstanden als eine empirische, gegenwartsbezogene Wissenschaft, welche den Menschen im Verhältnis zu seiner Kultur untersucht, ⁴² wird „Kulturanthropologie“ im deutschsprachigen Raum einerseits häufig als Synonym für eine modern ausgerichtete Volkskunde, andererseits aber auch als Übersetzung der US-amerikanischen Cultural Anthropology verwendet, die sich ab den 1930er Jahren unter Einfluss von Franz Boas (1858-1942) entwickelte. Auf dieser Ebene signalisiert der Begriff daher auch eine Referenz an Alan P. Merriams *Anthropology of Music*. ⁴³ Deutlich werden hier somit zwei Bezugsebenen:

39 Universität Bern, Stelleninserat „Kulturelle Anthropologie der Musik“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14./15. Juni 2008.

40 Uwe Hossfeld, *Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland: Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit*, Stuttgart 2005.

41 Webseite des Instituts für Sozialanthropologie Bern, <http://www.anthro.unibe.ch/content/index_ger.html> sowie des Instituts für Sozialanthropologie Wien, „Zur Geschichte des Instituts“, <<http://ksa.univie.ac.at/institut/geschichte/>>, 12.2.2014.

42 Michel Panoff/Michel Perrin, *Taschenwörterbuch der Ethnologie: Begriffe und Definitionen zur Einführung*, Berlin ³2000, S. 142 f.

43 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston/Illinois 1964.

einerseits an teilweise historisch widersprüchliche Begriffsfelder, andererseits wird dadurch aber auch die Auseinandersetzung mit übergreifenden Fragestellungen betont.

Darüber hinaus gab es weitere innerfachlich Gründe für die entsprechende Begriffswahl. Wie Anselm Gerhard, Direktor des Berner Musikwissenschaftlichen Instituts, 2011⁴⁴ rückblickend ausführte, hatte er als Historischer Musikwissenschaftler nach einem neutraleren, außerhalb der etablierten Fachtraditionen stehenden Ausdruck gesucht: Für ihn sollte der neue Schwerpunkt weder zu sehr auf lokale volksmusikalische Forschung, noch zu sehr auf das nicht-westliche „Andere“ fokussiert sein – womit die Ethnomusikologie aus außenstehender bzw. auch musikhistorischer Perspektive oftmals ausschließlich assoziiert wird. Vielmehr hatte Gerhard nach einem Begriff gesucht, der eine Offenheit gegenüber allen Traditionen, einschließlich westlicher Kunstmusik andeutete.

Diese Betonung der ursprünglichen Konzeption der Vergleichenden Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie Merriams und John Blackings⁴⁵ muss jedoch auch als Abgrenzung von der teilweise extrem konfliktbelasteten Geschichte der Schweizer Musikwissenschaft verstanden werden, in welcher Musikethnologie [sic] mit dem Fokus auf das Andere konnotiert war. Zwar wurde Vergleichende Musikwissenschaft und später Musikethnologie u. a. an der Universität Basel angeboten, den zentralen, auch diskursiven Schwerpunkt bildete jedoch Zürich, wo von 1972–2002 zunächst am Ethnologischen Seminar und dann am Musikwissenschaftlichen Institut Musikethnologie angeboten wurde. Das Zürcher Institut war stark durch seinen Fokus auf Afrika, Schweiz und Latein-Amerika geprägt, obwohl offenkundig auch popularmusikalische Themen gestreift wurden.⁴⁶ Wie sich in diversen Gesprächen immer wieder gezeigt hat, gehört die Abwicklung der Zürcher Musikethnologie zu den traumatischen fachlichen Erinnerungspunkten innerhalb der Historischen Musikwissenschaft und Musikethnologie und ist von beiden Seiten derart konfliktbeladen, dass mit dem Ausdruck „Kulturelle Anthropologie der Musik“ somit auch ein offenerer Neuanfang signalisiert werden sollte.

Zum Berner Selbstverständnis der Kulturellen Anthropologie der Musik: Angesichts der widersprüchlichen begrifflichen Referenzfelder bleibt die Frage, ob der Ausdruck nach meinem Stellenantritt nicht doch in die international etablierte Bezeichnung „Ethnomusikologie“ hätte umgewandelt werden sollen, da dies möglicherweise eine bessere Anknüpfung signalisiert hätte (vgl. den Beitrag von Oliver Seibt). Die Entscheidung für die Beibehaltung des Begriffs hatte zunächst pragmatisch-infrastrukturelle Gründe, die im Aufbauprozess auch von der Frage nach den zentralen Komponenten einer Fachdisziplin geprägt wurden: Auf einer übergreifenden Ebene umfasst dies u. a. eine (bewusst reflektierte) akademische Geschichte, zentrale (oder allgemein akzeptierte) lokale und internationale Diskurse, ein spezifischer Methodenkorpus, erkennbare Forschungsfelder und Fachliteratur, Unterrichtskurrikula und -orte, aber auch Zeitschriften oder Fachorganisationen. Auf lokal-physischer Ebene gehören dazu aber auch u. a. ein Archivsegment, eine Bibliothek und eine entsprechende ausgestattete Infrastruktur.⁴⁷

Die Kulturelle Anthropologie der Musik wurde an einem musikwissenschaftlichen Institut eingerichtet, das sich durch seinen Opernforschungsschwerpunkt auszeichnet. Das Berner Institut schien somit im Hinblick auf die lokale Fachtradition ein eher wenig beschrie-

44 Persönliches Gespräch.

45 John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle 1973.

46 Vgl. Ross/Sweers, „A Blank Field of Musical Traditions?“

47 Vgl. zur Diskussion des Begriffs „Fachkultur und zum breiteren Schweizer Kontext“ Ross/Sweers, „A Blank Field of Musical Traditions?“

benes Blatt darzustellen: Trotz einiger Bücheranschaffungen fehlte nicht nur die gesamte Infrastruktur, sondern auch ein Äquivalent zu einer Archivbasis wie die Phonogrammarchive in Berlin oder Wien, die als wichtige Basis für die Etablierung eines ethnomusikologischen Schwerpunktes verstanden werden können.

Eine erste Inventarisierung der vorhandenen Materialien in Bibliothek und Schallarchiv verwies jedoch auf eine historische Verflechtung mit systematischer und auch vergleichender musikwissenschaftlicher bzw. ethnomusikologischer Forschung: Das Institut wurde 1912 mit Ernst Kurth (1886-1946) als erstem regulärem Professor gegründet. Kurth war sehr stark an musikpsychologischen Themen interessiert gewesen, was sich besonders in seiner *Musikpsychologie* (1931) zeigt. Kurth begann offenkundig auch gegen 1937, das Schallarchiv des Instituts aufzubauen und scheint diverse Schellackplatten-Schausammlungen von Curt Sachs und Ernst Moritz von Hornbostel angeschafft zu haben. Im Gegensatz dazu hat das Wirken des ungarischen Komponisten und Béla Bartók-Studenten Sándor Veress (1907–1992), der 1968–1977 als Professor für Musik des 20. Jahrhunderts und Ethnomusikologie wirkte, in diesem Bereich hier wenig materielle Spuren hinterlassen. Angesichts dieser Situation und der 35jährigen zeitlichen Lücke zu Veress' Aktivitäten kann daher von der lokalen Implementierung einer neuen Fachtradition gesprochen werden. Der Ausdruck „Kulturelle Anthropologie der Musik“ schien dies daher besser zu reflektieren als andere, bereits stärker historisch konnotierte Bezeichnungen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das nach der Stellenbesetzung realisierte Konzept der Kulturellen Anthropologie der Musik wie folgt umreißen: Zunächst betont der Ausdruck sehr deutlich ein fachlich-thematisches Selbstverständnis, das den Musik machenden Menschen in den Mittelpunkt stellt, unabhängig vom musikalischen Genre, Stil oder Kontext – d. h. weniger primär geografisch bzw. ergänzend oder ausgrenzend zu den musikwissenschaftlichen Nachbardisziplinen. Dieses breite Selbstverständnis ist zentral für die Verortung der Disziplin, die durch eine schmale Personaldecke vertreten wird, an welche aber auch hohe inner- und interdisziplinäre Anforderungen gestellt werden, verbunden mit einem hohen Bedarf an Themenfeldern außerhalb des traditionellen Fächerkanons wie etwa Populärmusik oder Psychoakustik.⁴⁸

Darüber hinaus reflektiert der Begriff eine moderne thematische Ausrichtung, die – nicht zuletzt aufgrund des nicht vorhandenen Archiv-Clusters (weder zu lokalen Schweizer Volksmusiktraditionen noch zu anderen geographischen Bereichen) – naheliegender erschien. Forschungsausrichtung und Lehrangebot sind u. a. auf folgende Schwerpunkte ausgerichtet:

- Revival und Transformation traditioneller Musikkulturen im globalen Kontext; einschließlich der Auseinandersetzung der sogenannten Weltmusik-Sphäre.
- Musik im urbanen Raum – nicht nur im Hinblick auf die Fokussierung auf einzelne und Verortung von einzelnen Musikkulturen, sondern auch hinsichtlich der Frage nach der begrifflichen Konzeption, da gerade in der Schweiz viele urbane Traditionen (etwa Heavy Metal) im ländlichen Raum wie dem Emmental verortet sind.
- Musikkulturen im Spannungsfeld von Migration und Nationalismus; d.h. Bereiche, die

48 In Bern wird die Kulturelle Anthropologie der Musik derzeit (2014) durch eine vollzeitliche Professur, eine $\frac{3}{4}$ -Assistenzstelle (mit ein bis zwei Lehrveranstaltungen pro Semester) sowie ein bis zwei gelegentlich zusätzlich genehmigten Lehraufträgen vertreten. Der Schwerpunkt ist zusammen mit der Historischen Musikwissenschaft im allgemeinen musikwissenschaftlichen BA-Curriculum integriert und kann auf Master-Ebene durch entsprechende Fächerwahl konzentrierter studiert werden. Zugleich bildet er auch den Kern des World Arts-Masterstudiengangs, der in Kombination mit Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft oder Sozialanthropologie studiert werden kann.

zu einer veränderten perspektivischen Wahrnehmung und Hinterfragung etablierter Forschungsansätze (auch etwa zu lokaler Volksmusikforschung) geführt haben.

- Soundscape-Forschung, die sich mit den unterschiedlichen Formen sowie Interaktionen menschlicher und natürlicher Klanglandschaften auseinandersetzt. Ein spezieller Fokus liegt dabei in Bern auf der Verbindung von Mensch, Natur und Musik.
- Applied Ethnomusicology als anwendungsorientierte Forschung und auch Umsetzung in unterschiedlichen öffentlichen, pädagogischen und sozialen Kontexten.
- Übergreifende, teilweise von den Cultural Studies geprägte Fragen wie Musik und Identität, Performanz (Aufführungsprozesse und Rituale), die Rolle der digitalen Medien, aber auch Gender-Fragen. Gerade dieser Bereich ist der wichtigste Anknüpfungspunkt für das stark literaturwissenschaftlich-theoretisch ausgerichtete Center for Cultural Studies. Diese Anbindung zeigt sich u. a. in den beiden – auch vom musikwissenschaftlichen Institut ausgerichteten – Kernkursen des World Arts-Studiengangs: Durch die regelmäßig angebotenen Einführungen in die zentralen Forschungsfragen der World Arts sowie in Kultur- und Medientheorie können die Studierenden beider musikwissenschaftlichen Ausrichtungen auch ein auf sie zugeschnittenes Fundament in den Cultural Studies aufbauen.

Trotz seiner spezifischen inhaltlichen Ausrichtung definiert sich die Kulturelle Anthropologie der Musik jedoch vor allem über folgende perspektivische und methodische fachbestimmende Faktoren:

- Spezifische (übergreifende) Fragestellungen, wie sie etwa von Anthony Seeger oder Bruno Nettl formuliert wurden (u. a. Weshalb haben unterschiedliche Kulturen verschieden klingende Musik oder unterschiedliche Musikpraktiken? Warum entstehen Veränderungsprozesse? Was passiert, wenn Menschen Musik machen?).⁴⁹
- Eine bestimmte dominierende Form der Datengenerierung und damit ein spezifischer Quellenbegriff: Die zentralen Daten werden schwerpunktmäßig über einen qualitativen Forschungsansatz bzw. praktischer anthropologischer Feldforschung (in unterschiedlichster Form) generiert, verbunden mit der kritischen Selbsthinterfragung der eigenen Position. Dies schließt die Arbeiten mit historischen Materialien nicht aus, jedoch ist hier die Hinterfragung, diskursanalytische Untersuchung und Kontextualisierung der Quellen bzw. -autoren eine zentrale analytische Komponente.
- Eine bestimmte Art der Theoriegenerierung, die in Bern an die Grounded Theory-Methode angelehnt ist, die in den 1960er Jahren von den Soziologen Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss entwickelt wurde.⁵⁰ Mit Blick auf das Datenmaterial ist hier ein beweglicher Ansatz zentral, in welchem Datensammlung und theoretisches Rahmenwerk mehrfach überprüft und angepasst werden. Es wird somit weniger von einer fixen, zu überprüfenden Theorie oder Hypothese ausgegangen, sondern die Theorie wird aus der Feldforschung – über Analysemethoden wie der Codierung – hergeleitet und in Abstimmung mit vorhandenen Modellen mehrfach abgeglichen. Dies bedeutet, dass die

49 Anthony Seeger, „Ethnography of Music“, in: *Ethnomusicology. An Introduction*, hrsg. von Helen Myers, New York/London 1992, S. 88–109. Bruno Nettl, *Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology*, Urbana 2010. S. 104 f.

50 Vgl. u. a. Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago 1967, sowie Kathy Charmaz, „Grounded Theory“, in: *Contemporary Field Research: Perspectives and Formulations*, hrsg. von Robert M. Emerson, Long Grove 2001, S. 335–352.

in Bern unterrichtete Kulturelle Anthropologie der Musik zwar mit Konzepten der Cultural Theory arbeitet; zentral bleibt jedoch das empirisch gewonnene Datenmaterial, für dessen Analyse und Erklärung entsprechende Modelle herangezogen und überprüft werden, nicht umgekehrt. An dieser Stelle weicht die Kulturelle Anthropologie der Musik deutlich von der derzeit eher theoriefokussierten und weniger empirisch ausgerichteten Konzeption der Cultural Studies ab, die im interdisziplinären Kontext sehr stark von den Literaturwissenschaften dominiert werden.

- Die Auseinandersetzung mit dem Klang- und Performanzmaterial selbst: Wir sind hier zwar sehr offen, in welcher Form dies erfolgt (sei es durch Feldaufnahmen, nachfolgende Transkription und Analyse, einer eher beschreibenden Darstellung oder auch spektralanalytische Untersuchungen), sehen dies aber als eine zentrale fachbestimmende Komponente an – gerade auch im interdisziplinären Kontext der Cultural Studies (s.u.).
- Obwohl Praxiserfahrung als weitere wichtige Basis angesehen wird, kann dies derzeit im Kontext der Universität Bern – die im Gegensatz zu anderen Institutionen keine Tradition im praktischen Ensemblespiel aufweisen kann – nur im begrenzten Umfang erfolgen. Als Kompromisslösung werden jedoch regelmäßig praktische Seminare und Workshops angeboten.

Mit Blick auf den spezifischen Berner Kontext scheint das Konzept der Kulturellen Anthropologie der Musik daher wesentlich besser als andere Begrifflichkeiten zu passen. Für andere Institutionen mögen aus dieser Perspektive jedoch, abhängig von Vorgeschichte, Infrastruktur und breitere akademische Vernetzung, eventuell andere begriffliche Konzepte sinnvoller sein.

Die Kulturelle Anthropologie der Musik ist in Bern in eine breitere musikwissenschaftliche Ausbildung integriert; die Zusammenarbeit mit der Historischen Musikwissenschaft erfolgt jedoch weniger durch eine Verwischung der Bereiche, sondern über die bewusste Betonung der unterschiedlichen Methodenkompetenzen und Quellenbegriffe. Trotz der übergreifenden Basis-Ausbildung zeigt sich doch, dass die unterschiedlichen Forschungsmethoden ihre Stärken erst durch eine fokussierte – und damit langfristige – Vertiefung entfalten. Die innerfachliche Zusammenarbeit ist somit eher eine Auseinandersetzung über gemeinsame Themenfelder, bei der die unterschiedlichen Stärken beider Spezialisierungen in ein dialogisch-kritisches Wechselspiel gebracht werden. Ausdruck dieser Suche nach gleichberechtigten Kommunikationsräumen sind etwa gemeinsame Lehrveranstaltungen, in deren Mittelpunkt die Reflexion der unterschiedlichen Standpunkte, gegenseitiger Ergänzungen und möglicher Zusammenarbeit stand.⁵¹ Gerade im Dialog hat sich hier gezeigt, dass es hier über Jahrzehnte unterschiedlich gewachsene und vernetzte Fachtraditionen gibt, die teilweise sehr eigene Diskurse und Austauschformen entwickelt haben. Auch deshalb erscheinen die unterschiedlichen Fach- und Schwerpunktbezeichnungen sinnvoll.

Die Kulturelle Anthropologie der Musik ist aufgrund der engen Anbindung an das

51 Beispiele sind hier etwa gemeinsame Seminare mit der Musikhistorikerin Cristina Urchueguía Fragen zum Umgang mit Quellen (Herbstsemester 2010), zu den unterschiedlichen Perspektiven auf die Musik Lateinamerikas im 16./17. Jh. (Frühjahrssemester 2011) oder zur Klangarchäologie (Frühjahrssemester 2012), wo der Frage nachgegangen wurde, ob und wie der Klang vergangener Musikepochen – und selbst des frühen 20. Jahrhunderts – rekonstruiert werden kann. Siehe auch Britta Sweers, „Musikwissenschaftliche Grenzgänge zwischen Inner- und Interdisziplinarität – Gedanken zur Integration neuer Schwerpunkte“, in: *„Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen“: Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Oliver Krämer und Martin Schröder, Essen 2013, S. 287–296.

Center for Cultural Studies zugleich stark in interdisziplinäre Arbeitskontexte eingebunden, welche die Besonderheiten, aber auch mögliche Probleme der Disziplin von einer Außenperspektive beleuchten. Im Rahmen des World Arts-Studiengangs wird etwa deutlich, dass die Musikwissenschaften im interdisziplinären Kontext aufgrund des Gegenstandes eine Sonderstellung einnehmen: So stellt in der Unterrichtspraxis die Auseinandersetzung mit der musikalischen Substanz für viele Nicht-Musikwissenschaftler eine große Hemmschwelle dar. Die Berührungängste, sich über Musik zu äußern, sind bei World Arts-Studierenden aus kunst- und medienwissenschaftlichen Kontexten teilweise dermaßen groß, dass musikwissenschaftliche Texte im kulturtheoretischen Diskurs häufig zunächst nicht gelesen werden bzw. ein paralleler Diskurs über einen literaturwissenschaftlichen Rahmen erfolgt.

Aus meiner Sicht ist die entsprechende Konsequenz jedoch gerade nicht der Verzicht auf die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gegenstand. Denn es fällt im Kontext des Center for Cultural Studies auch eine zunehmende Tendenz innerhalb der kulturtheoretisch ausgerichteten Literaturwissenschaft auf, dass hier oftmals sehr frei und ohne weitere Daten- oder Kontext-Fundierung Theorien entworfen und diskutiert werden. Die verschiedenen Musikwissenschaften werden in dieser stark hermeneutisch interpretierenden Form der Cultural Studies nicht unbedingt benötigt – und sind auch vergleichsweise wenig öffentlich präsent. Dies verdeutlicht aber, dass es für die fachliche Zukunft nicht nur um eine entsprechende Bezeichnung geht. Vielmehr besteht die Herausforderung auch darin, in diesem kulturtheoretischen Kontext etwa den eigenen methodischen Umgang nochmals genau zu reflektieren und sich auf die fachspezifischen Besonderheiten/Stärken zu besinnen. Dies auch mit Perspektive auf die gesamte Disziplin, ob sie sich nun als Kulturelle Anthropologie der Musik, Ethnomusikologie oder Vergleichende Musikwissenschaft bezeichnet.

6. Kulturelle Musikwissenschaft *Birgit Abels (Göttingen)*

„Cultural Musicology is high-risk musicology or nothing at all.“
(Nicholas Cook, Januar 2014, Amsterdam)

Jenseits von administrativen Notwendigkeiten und abgründigen Gremienentscheiden kann und darf es uns nicht um Labels, Etikette und Namen gehen, wenn wir über die Denomination unseres Fachzweigs sprechen. Stattdessen müssen wir Fachentwürfe und notwendige strategische Maßnahmen diskutieren, mit deren Hilfe wir unser Fach nachhaltig in Universitäten und Forschungseinrichtungen verankern können: Inhalte müssen allen hochschulpolitischen Irrungen, Wirrungen und Provokationen zum Trotz prioritär bleiben dürfen. Die Geisteswissenschaften in Deutschland, und vielleicht die Musikwissenschaft in besonders hohem Tempo, sind derzeit in rasend schneller Veränderung begriffen. Das können wir nicht tatenlos beobachten, wenn wir uns nicht weiterhin selbst gewählt in die akademische Bedeutungslosigkeit bugsieren wollen. Damit will ich keinesfalls sagen, dass wir ein konsensfähiges Label für unser Tun finden müssen. Ihre Vielfältigkeit war schon immer die Stärke der deutschsprachigen Beschäftigung mit den Musiken der Welt. Meines Erachtens müssen wir endlich lernen, diese Vielfältigkeit als Stärke zu begreifen, egal, ob wir unser Fach nun Musikethnologie, Vergleichende Musikwissenschaft, Kulturelle Musikwissenschaft oder Transcultural Music Studies nennen.

Der Begriff der Kulturellen Musikwissenschaft bzw. der Cultural Musicology – eine Parallelbildung zu Kulturanthropologie bzw. Cultural Anthropology – kursiert seit etwas mehr als einem halben Jahrhundert, und in Göttingen ist er nunmehr durch den gleichnamigen Master und sehr bald auch die Denomination meiner Professur verankert. „Musik“, das bedeutet demnach in Göttingen: „alle Musiken der Welt“, – was grundsätzlich erst einmal auch das Repertoire und die Praktiken der so genannten europäischen Kunstmusik einschließt. Sofern Gegenstandsbereich und Erkenntnisinteresse der Vergleichenden Musikwissenschaft und der Musikethnologie vor dem Aufkommen der (inzwischen nicht ganz unerheblich gealterten) New Musicology überhaupt jemals klar schienen, – man denke an epistemologisch so schwierige Konzepte wie „volkstümlich“, „nicht-westlich“, „das Andere“, und allem voran das „Ethno“-Präfix –, dann hat das zwischenzeitlich vom Stein des Anstoßes zu einer müden Standardposition avancierte Denken der New Musicology überdeutlich gemacht, was schon lange vor seiner Verbreitung kaum mehr zu leugnen war: Die angenommenen Grenzen zwischen den drei Adlersch inspirierten, traditionellen Fachzweigen der Musikwissenschaft (die Historische, die Systematische, die Vergleichende Musikwissenschaft) verschwimmen mehr und mehr. Diese Entwicklung war unvermeidlich, verschwimmen doch auch die angenommenen Grenzen zwischen den Musiken, mit denen sich diese Fachzweige, primär gegenständlich definiert wie sie sind, vornehmlich beschäftigt haben und noch beschäftigen.

Kulturelle Musikwissenschaft will dieser Entwicklung, die den andauernden Dekolonialisierungsprozessen und intellektuellen Diskursen einer dynamisch-postmodernen Welt geschuldet (vulgo: den lebensweltlichen Realitäten) ist, besser gerecht werden. Sie ist nicht durch ihren Gegenstand definiert, auch wenn sie ursprünglich natürlich auch bestimmten Strömungen der Musikethnologie entwachsen ist. Ebenso wenig ist sie eine Methodologie, – ein Begriff, mit dem manche Musikethnologen ihre Disziplin nach wie vor gern umschreiben und auf den sie ihre Disziplin damit reduzieren. Methodologische und theoretische Reflexion ist ein Herzstück der Kulturellen Musikwissenschaft, doch ist dies ein kontinuierlicher und dynamischer Prozess, kein unveränderlicher Parameter. Kulturelle Musikwissenschaft, wie wir sie in Göttingen leben – eingebettet in einer sehr vielfältigen Philosophischen Fakultät mit zahlreichen kulturwissenschaftlich arbeitenden Fächern, deren Schulterschluss wir für unser langfristiges Überleben brauchen –, kann wohl am besten als eine Anzahl von Fragen an und Perspektiven auf Musik beschrieben werden. Vielleicht sollten wir, in Analogie zur visuellen Metapher des Wortes „Perspektive“, besser von einer „Per-audi-tive“ sprechen, sind doch die Fragen, die wir an das aurale Phänomen Musik stellen und die (nur) Musik uns beantworten kann, nie frei von Subjektivität. Kulturelle Musikwissenschaft fragt nach den musico-logicas hinter den Musiken der Welt, also danach, wie in, durch und über Musik (nach)gedacht wird, was alles ihre musikalischen Strukturen und Klangästhetik ausmacht, was die komplexen Bedeutungen kennzeichnet, die ihr zugeschrieben werden und wie dieser Prozess der Bedeutungsschreibung abläuft.

Doch Moment – ist denn nicht jede Musikwissenschaft notwendig „kulturell“? Eine Beschäftigung mit Musik, die kulturelle Kontexte gänzlich außer Acht lässt, ist von wenigen Ausnahmen abgesehen in der Tat kaum denkbar. Gleiches gilt allerdings auch für die historische Dimension, die für die Historische Musikwissenschaft nach wie vor unangezweifelt namensstiftend ist, obwohl auch die Historische Musikwissenschaft ganz selbstverständlich nach kulturellen Dimensionen fragt. Das „kulturell“ in „Kulturelle Musikwissenschaft“ will also gar keinen Exklusivitätsanspruch erheben – im Gegenteil. „Kulturell“ ist hier ein prädikatives, kein attributives Adjektiv: Es bezieht sich nicht auf die Musikwissenschaft selbst, sondern auf ihre Perspektive – und damit auf ihr zentrales Erkenntnisinteresse. Trotz oder

gerade wegen dieses zentralen Erkenntnisinteresses muss auch die Kulturelle Musikwissenschaft immer nach historischen und sozialen Parametern fragen. Es sind schließlich zunächst die Musiken der Welt, die unsere erkenntnisleitenden Fragen bedingen sollen. Nicht wissenschaftssystemische Strukturen, professorale Abgrenzungsbedürfnisse oder neidische innerfachliche Territorialkämpfe.

7. *Die Spirale dreht sich weiter –*

Anmerkungen zu Musikethnologie und Transcultural Music Studies

Tiago de Oliveira Pinto (Weimar)

Mit welchem Label musikethnologisches Tun⁵² auch belegt wird, die Frage „what discipline?“ führt irre, denn es gibt keine Einigkeit darüber, ob Ethnomusikologie ein eigenes Fach oder nur eine Teildisziplin der Musikwissenschaft (bzw. der Ethnologie) sei. Außerdem fehlt es an eigenständigen Instituten für ein solches Fach oder Teilgebiet an Universitäten oder Musikhochschulen – von vereinzelt Ausnahmen abgesehen (u. a. University of California Los Angeles und Universidade Nova de Lisboa). Kaum eine akademische Einrichtung wird daher „reine“ Musikethnologinnen und Musikethnologen ausbilden können. Aber ist das überhaupt erstrebenswert und sinnvoll? Als Professor an einem Institut für Anthropologie in São Paulo, jetzt als Musikwissenschaftler in Weimar-Jena, war und ist es meine Aufgabe, mit meinem Fachgebiet zur soliden Ausbildung der Studierenden in Anthropologie bzw. in Musikwissenschaft beizutragen. In diesem Sinne sind Transcultural Music Studies (TMS) ein Teilbereich/eine Teildisziplin der Musikwissenschaft, genauer ein von vier musikwissenschaftlichen Profilen, mit dem die Studierenden ihr Studium mit BA und MA am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena abschließen.⁵³ Gleichzeitig können Hauptfächler in einer Kultur- oder Sozialwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena dasselbe Profil im Nebenfach Musikwissenschaft belegen und darin auch die schriftliche Abschlussarbeit verfassen.

Wie lässt sich die Entwicklung dieser neuesten aller Bezeichnungen (TMS) für unsere musikwissenschaftliche Teildisziplin verstehen? Die nunmehr fast 110-jährige Geschichte

52 Musikethnologie und Ethnomusikologie werden im Folgenden synonym und austauschbar verwendet, auch wenn diese Bezeichnungen unterschiedliche Entwicklungen und Nuancen beinhalten.

53 Das gemeinsame Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena ist sowohl an einer traditionsreichen Hochschule für Musik als auch an einer der ältesten und klassisch ausgerichteten deutschen Universitäten verankert, was ihm ein attraktiveres Profil verleiht, sowohl in Studium, Forschung, Lehre und im Bereich angewandter künstlerisch-wissenschaftlicher Projekte. Vier Profile, die als MA angeboten und auch für die Promotion gewählt werden, stehen für das Gesamtfach Musikwissenschaft: (a) Historische Musikwissenschaft, (b) Transcultural Music Studies, (c) Geschichte des Jazz und der Populären Musik und (d) Jüdische Musik. Diese vier musikwissenschaftlichen Profile werden von acht Professuren vertreten: (1) Musik des Mittelalters und der Renaissance, (2) 17. und 18. Jahrhundert, (3) 18. und 19. Jahrhundert, (4) 19. Jahrhundert, (5) 20. Jahrhundert und zeitgenössische Musik, inkl. Ästhetik, (6) Jazz und Geschichte der Populärmusik, inkl. Systematik, (7) Jüdische Musikstudien, einschließlich Kantoralmusik und (8) Transcultural Music Studies, inkl. Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft/Ethnomusikologie. Diese musikwissenschaftliche Vielfalt ist einzigartig und verleiht dem Institut ein Alleinstellungsmerkmal in der deutschen Hochschullandschaft. Eine weitere neunte Professur ist der Musiktheorie, eine zehnte Professur dem Kulturmanagement mit besonderer Berücksichtigung des Musikmanagements gewidmet. Die Ausbildung in Schulmusik, in Pädagogik und Didaktik der Musik findet an einem anderen Institut, am Institut für Musikvermittlung und Kirchenmusik der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar statt.

der Musikethnologie⁵⁴ verlief keineswegs linear. Gewisse methodische Ansätze, Rechtfertigungen und fachliche Zuordnungen kamen und gingen, sind auch von Land zu Land verschieden verlaufen. Die wiederholte Rückkehr zu bestimmten Standpunkten und Einsichten lässt die wissenschaftsgeschichtliche Bewegung der Musikethnologie spiralförmig erscheinen: Es werden dieselben Grundfragen immer wieder aufgegriffen – u. a. Universalien der Musik, musikalische Vielfalt, Musik als Kultur, Tonsysteme, Mensch und Musik, Authentizität – bei gleichzeitig neuen methodischen Prämissen und Einsichten. Diese werden heute auch von TMS thematisiert.

Eine betont an die Bezeichnung „Musikethnologie“ geknüpfte Skepsis ist nicht neu und wurde schon in den 1970er Jahren von Carl Dahlhaus zum Ausdruck gebracht. Bis heute ist sie nicht aus der deutschsprachigen Welt geschafft, zumal die von Dahlhaus 1974 formulierten „Fragen an die Musikethnologie“ nie wirklich befriedigend beantwortet wurden.⁵⁵ Anders als in den USA, wo trotz immer wieder hervorgebrachter Vorbehalte die Bezeichnung „ethnomusicology“ einen relativ unangefochtenen Begriff für die Teildisziplin darstellt, tut man sich im deutschsprachigen Raum seit jeher schwer mit „Ethnomusikologie“ bzw. mit „Musikethnologie“. Die vorliegende Diskussion ist ein sprechender Beleg dafür.

Transcultural Music Studies sind vordergründig transdisziplinär und international im Ansatz. Zumindest kommunizieren sie mehr Offenheit und Dynamik als „Ethno“-musikologie, da dieser das ethnische Subjekt inne wohnt, und mit ihm die Vorstellung einer Kategorie, die sich als „das Fremde“, das abgesetzte „Andere“ versteht. Ist denn in einer global orientierten Forschung „musikalische Fremdheit“ nicht längst hinfällig geworden? Als Kategorie und definierbare Größe, als vermeintlich greifbares Kulturspezifikum erschien sie mir immer konstruiert. Bestenfalls wird Fremdheit fließend wahrgenommen, d.h. für jeden wieder anders. Schließlich kann abendländische Musik mitunter von Mitteleuropäern wesentlich „fremder“ empfunden werden (z.B. die jüngste Oper von Adriana Hölszky) als mongolischer Obertongesang. Selbst die in globalem Fluss befindlichen musikalischen Informationen über das Internet haben bislang wenig daran geändert. D.h., mit TMS hat sich bereits der Schritt von einer „Musikologie des Anderen“ zu einer zumindest „anders“ (als bisher) verstandenen Ethnomusikologie vollzogen.

Während andere kulturwissenschaftliche Disziplinen wie Literatur-, Theaterwissenschaft oder Medienwissenschaft, ebenso wie die Regionalwissenschaften zu Lateinamerika und Indien, die Orientalistik, Sinologie, Afrikanistik usw. längst schon Perspektive und Methode, und nicht mehr alleine den im engeren Sinne verstandenen Gegenstand zu ihren fachspezifischen Merkmalen erheben, bleibt zu fragen, inwieweit dies auch in Tendenzen und Teilgebieten der Musikwissenschaft zum Vorschein kommt. Mit Sicherheit gilt es für die TMS.

An der University of California Santa Barbara ist kürzlich eine Professur in „Cultural Musicology“ ausgeschrieben worden. Die Stellenausschreibung spricht sowohl historische Musikwissenschaftler als auch Ethnomusikologen an. „Cultural Musicology“, ein Oberbegriff also für die historische und die ethnomusikologische Teildisziplinen? Warum dann

54 Als Teilbereich der Musikwissenschaft entstand die akademische Vergleichende Musikwissenschaft 1905: Erich Moritz von Hornbostel übernimmt die Leitung des Berliner Phonogrammarchivs und führt so die erste Forschungseinrichtung, indem er auch im selben Jahr die methodischen Grundsätze definiert: Erich M. von Hornbostel, „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7/3 (1905/06), S. 85–97. Dazu auch Tiago de Oliveira Pinto, „Cem anos de Etnomusicologia e a era fonográfica da disciplina no Brasil“, in: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, hrsg. von Angela Lühning, Salvador 2005.

55 Carl Dahlhaus, „Fragen an die Musikethnologie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, (1974), S. 150.

nicht gleich nur „Musicology“? Die Präzisierung folgt: Gesucht werde eine Forscherpersönlichkeit, deren Ansatz signifikante „cross-cultural or cross-disciplinary“ Komponenten enthalte. Klingt das nicht nach „Transcultural Music Studies“, die sich wesentlich über die kulturellen Transferprozesse, die sie untersuchen, und durch ihre Interdisziplinarität definieren? Gleichzeitig macht sich bei dieser Ausschreibung wieder das Drehen der Spirale unserer Fachgeschichte bemerkbar: Mit ihr wird der vergleichende Forschungsansatz erwartet, mit dem einst die Vergleichende Musikwissenschaft begonnen hatte, und der im angelsächsischen Raum erneut in verschiedenen „cross-cultural studies“ steckt.

In seinem von der UNESCO in Auftrag gegebenen Essay „Race and History“ hat Claude Levi-Strauss 1952 die Diskussion um die scheinbar unüberwindlichen epistemologischen Gegensätze von Geschichte und Ethnologie – wie sie ja auch zwischen der Historischen und der Vergleichend-ethnologischen Musikwissenschaft lange aufrecht erhalten blieben – grundsätzlich in Frage gestellt.⁵⁶ Die Negierung von Geschichte für einzelne Gesellschaften, so die Kritik Levi-Strauss' an Historikern, beinhaltet auch die Infragestellung von kulturellen Leistungen. Auf die frühe Musikwissenschaft übertragen hieße das, was nicht Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft ist, kann auch nicht Musik sein. Mit dieser „usurpatorischen Vorherrschaft der Historie“ (Dahlhaus) in der Musikwissenschaft hatte man in der Musikethnologie tatsächlich lange zu kämpfen. Wenn es allerdings noch Jahrzehnte dauern sollte bis Historiker dem ethnologischen Forschungsgegenstand Historizität zugestanden, haben auch Anthropologen den Historikern lange genug kulturwissenschaftliche Sensibilität abgesprochen. Heute stehen sich beide Disziplinen schon relativ vorurteilsfrei gegenüber, kooperieren und befruchten sich gegenseitig. Verspätet ist auch die Musikwissenschaft hier angelangt, d. h. niemand wird im 21. Jh. ernsthaft die Historische Musikwissenschaft alleine auf Philologie festnageln und ihr kulturwissenschaftliche Kompetenz abstreiten können.

In jüngerer Zeit hat sich eine als „Historische Anthropologie“ bezeichnete Teildisziplin Zugang in die deutsche Historische Musikwissenschaft verschafft. Der scheinbar kulturgeschichtliche Ansatz möchte hier auch den TMS näher kommen bzw. diese zumindest teilweise ersetzen. Allerdings hat ohne empirische, auf Feldforschung basierte Methoden die sogenannte „Historische Anthropologie der Musik“ weniger mit TMS, als grundsätzlich mit herkömmlich verstandener Historischer Musikwissenschaft zu tun. In anderen Ländern, zumal im anglo-sächsischen oder lusophonen Raum, wäre ein „anthropologisches Feigenblatt“ wie dieses überflüssig. Historische Anthropologie ist hier als eigenständiges Fach nicht vorhanden, da die anthropologische Perspektive in der Geschichtswissenschaft selbstverständlich geworden ist und umgekehrt. Wenn sie diesem Trend folgt, wird auch im Gesamtfach Musikwissenschaft Geschichte und Kultur gleichzeitig thematisiert und über die Teildisziplinen hinaus ausgetauscht werden können. Das alte Gegensatzpaar Geschichte-Ethnologie beginnt hier jedenfalls zu bröckeln – bald ist der Graben vielerorts schon ganz verschüttet (und die Spirale ein Stück weiter gedreht).

„Ethnomusikologie“ wollte bisher nicht nur Etikett, sondern auch Programm sein. Worin unterscheidet sich die neuere TMS davon? Knapp gefasst kann man den Weg von einer „Ethnomusikologie“ zu den „Transcultural Music Studies“ in Anlehnung an den Weg von der „Ethnologie“ zu den „Cultural Studies“ in den Sozialwissenschaften verstehen. Der auf das Ethnische, auf Identität und Fremdheit gerichtete Fokus verliert jetzt an Bedeutung und wird u. a. auf die Dynamik globaler Prozesse von Kulturtransfer und sog. „Hyperkulturen“ (Byung-Chul Han) verlagert. Die Perspektive hat sich von der Suche nach „authentischer“,

56 Claude Levi-Strauss, *Race and History*, Paris 1952, S. 24–29.

in sich abgeschlossener „Folklore“ hin zu lebendigen und durchlässigen immateriellen Kulturmanifestationen verschoben. Das balinesische Dorf, das noch Mitte des 20. Jahrhunderts „its own world“ (Clifford Geertz) darstellte und in dieser Geschlossenheit erforscht wurde, wird man heute schwerlich noch antreffen. Kulturgrenzen verflüssigen sich zunehmend (Zygmunt Baumann). Kaum ein Medium verdeutlicht das besser als Musik.

Die Besonderheit der kulturwissenschaftlich orientierten Musikforschung sucht sich anhand der spezifischen Perspektive und dem eigenen methodischen Ansatz zu definieren, wobei auch der eigentliche Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses zur Sprache kommen muss. Nicht mehr die „außereuropäische Musik“ soll es sein, dafür aber ein Feld, dessen Spektrum noch breiter, schier grenzenlos geworden ist: vom Musikkurs in einem Taubstummen-Verein in São Paulo bis hin zum ohrenbetäubenden Ritual in Haitischen Voudou-Häusern, vom Finkenschlag bei belgischen Singvögel-Wettbewerben bis hin zur Dialektik lokal programmierter Handy-Klingeltöne in Westafrika – diesen Phänomenen widmen sich schon musikethnologische Forschungen. Abgedeckt wird also das vollständige Kontinuum von der Stille zum großen Geräuschpegel, von Natur bis Technologie.

In den TMS wird Musik vorrangig als Darbietung und in ihrem spezifischen sozialen und kulturellen Bezug gesehen. Damit ergibt sich die musikologische Feldforschung als grundlegende methodische Herangehensweise. Doch reicht das herkömmliche methodische Werkzeug alleine noch aus? Thematische Breite erfordert Transdisziplinarität und damit multiperspektivische Ansätze. Mehr denn je sind diese zum unabdingbaren Imperativ unserer Forschungsarbeit geworden. Hierbei rückt man dann auch in die Nähe von neueren Bereichen wie Sound Studies, Popmusikforschung, Transkulturelle Musikpädagogik, Musik als immaterielles Kulturerbe usw.

Gerne wird als ein distinktives Merkmal unserer musikwissenschaftlichen bzw. kulturanthropologischen Teildisziplin auf das innige Verhältnis der Ausdrucksform selbst, die analysiert werden soll, in Verbindung mit der ihr eigenen Bedeutung, die es empirisch zu erfassen und zu verstehen gilt, verwiesen. Sind wir da anders als die übrigen kulturwissenschaftlichen Nachbardisziplinen? Nicht wirklich. TMS gehen jedoch über den anthropologischen Dreisatz „Beschreiben-Verstehen-Deuten“ hinaus, indem sie sich die konkrete Umsetzung und die grundsätzliche Anwendbarkeit des Forschungsprojekts als weiteres und notwendiges Ziel vornehmen. Bei der transkulturell orientierten Musikforschung geht es daher weniger um eng gefasste, individuelle Interessen und um bloße Sammeltätigkeit für hochschuleigene Archive, als um mehr „collaborative research“ und um den partnerschaftlichen Aufbau lokaler Infrastruktur und Curricula, im In- wie im Ausland. TMS suggerieren also, dass es im 21. Jahrhundert Zeit ist, sich vom theoriebehafteten Elfenbeinturm zu lösen zugunsten des Aufbruchs in eine internationale, projektbasierte und anwendungsorientierte Musikforschung. Nicht mehr dem musikalischen Produkt alleine gilt hier also die letztendliche Aufmerksamkeit, sondern ebenso dem sie erzeugenden Menschen.

Angesichts dieser neuen Fülle von Aufgabenstellungen, Perspektiven und fachbezogenen Kooperationsmöglichkeiten, die sich mit TMS, aber auch mit weiteren Teilbereichen der Musikwissenschaft auftun, bleibt die musikwissenschaftliche „Gretchenfrage“: Was ist aus der „Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne“⁵⁷ geworden? Vor einhundert Jahren beschränkte sie sich wesentlich auf die Geschichte abendländischer Tonkunst. Ihr Ansatz war ein philologischer.

57 Hugo Riemann, „Die Aufgaben der Musikphilologie“, in: *Deutscher Musik-Kalender*, hrsg. von Max Hesse, (1902), S. 135–186.

Die Welt ist jedoch nicht nur lauter, sondern ihre Diversität klangoffener und leichter zugänglich geworden, und mit ihr auch das Feld musikalischer Forschungen, das unheimlich angewachsen ist, indem es die ganze Vielfalt der Klangmöglichkeiten und der kulturellen Phänomene zu umfassen sucht. Musikwissenschaft fasziniert, weil Musik Emotionen weckt und tagtäglich Menschen in sämtlichen gesellschaftlichen Schichten und Ländern dieser Erde anspricht. Musik verbindet und unterscheidet sie zugleich wie nie zuvor dank neuer Technologien, indem sie auch ihr lokales Selbstverständnis unterstreicht. „Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne“ ist daher lebendiger, man könnte sagen zeitgenössischer geworden. D. h. eine in die Vergangenheit gerichtete musikbezogene Philologie kann heute nur noch einer – nicht mehr der wesentliche – aus einem großen Spektrum methodischer und fachlicher Ansätze sein. Vergleichende Musikwissenschaft, Musikethnologie und TMS haben ganz entscheidend zur methodisch-fachlichen, vor allem auch inhaltlichen Ausweitung der Musikwissenschaft beigetragen. Dadurch ist sie auch zeitgemäßer geworden.

Um schließlich auf die im Diskussionsforum „What discipline?“ gestellte Frage nach dem geeigneten Namen – ein passendes Etikett, das zugleich ein Programm darstellt – für die musikethnologische Teildisziplin zurück zu kommen, bleibt die Antwort pragmatisch, da auf die vielfältigen Inhalte der Arbeit bezogen und die heute zunehmend breit verstandene Musikwissenschaft die Fachbezeichnung nebensächlich wird: An einem Institut für Kulturanthropologie bin ich Anthropologe, an einem Institut für Musikwissenschaft Musikwissenschaftler. Die bei TMS musikalisch-transkulturelle Fokussierung ist dann eine Spezialisierung, ein Profilbereich mit methodisch eigens ausgerichtetem Fokus auf „Musik-Kultur“, wie es auch andere Schwerpunktbereiche an einem Institut für Musikwissenschaft oder für Anthropologie gibt, nicht mehr als das – so lange zumindest, bis sich die Spirale weiter dreht und wir uns wieder frische Einsichten in neuen Fachkonstellationen verschaffen.

Besprechungen

Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste. Hrsg. von Stephanie SCHROEDTER. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012. 633 S., Abb., Nbsp.

Ein Ausflug zur Tanzforschung lohnt sich für die Musikwissenschaft immer, auch da sie in dem sich dabei vollziehenden Rollentausch nur dazulernen kann: Gilt Musik interdisziplinär meistens als der Außenseiter, dem Denotation und semantische Eindeutigkeit fehlen, schlüpft sie gegenüber der noch flüchtigeren Kunstform des Tanzes in die Rolle des grafisch fixierbaren und somit wissenschaftlicher Objektivität leichter zugänglichen Mediums. Am Urlaubsort angekommen, wird die Musikwissenschaft sich aber mit von zu Hause bekannten Problemstellungen konfrontiert sehen, die um den Status des autonomen Partiturtexes und dessen Infragestellung kreisen. Dies gilt auch für den vorliegenden substanziellen Sammelband zu verschiedenen Bewegungskünsten, der Aufsätze zum klassischen Ballett ebenso enthält wie solche zur Performance Art und zum Film (mit einem Schwerpunkt auf *The Jazz Singer*, wobei die wiederum weit stärkere semantische Sättigung des Mediums Film erneut andere Methoden und Beschreibungsarten motiviert).

Programmcharakter besitzt der an den Anfang gestellte umfängliche Essay der Herausgeberin, die anhand der Choreografien „autonomer“ musikalischer Partituren durch Martin Schläpfer die Grenzen der Bestimmungsgewalt der Musik über deren tänzerische Umsetzung diskutiert. Einzuzurechnen in den Programmcharakter ist dabei eine mehrseitige Endnote, die eine kritische Rezension der jüngst vorgelegten Habilitationsschrift von Jörg Rothkamm zur *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert* enthält: Dessen zu stark von der Partituranalyse eingegrenztes Erkenntnisinteresse verfehlt nach Meinung der Autorin den veränderten Gattungsrahmen zum Beispiel von Mauricio Kagels *Pas de cinq*: Der (Vers-)Fuß als Körper-

teil des Rhythmischen verdrängt das Gesicht, die Arme, den Leib als Träger der tänzerischen Geste; die performative Umsetzung von Musik umfasst mehr als das mit der Musik geteilte und auf deren Textvorgabe zurückführbare Darstellungselement der rhythmisierten Schrittfolge.

Eine immer wieder hervortretende Grundspannung scheint also zu sein, dass das Ballett progressive Kunstauffassungen in ein historisch regressives Koordinatensystem einschreibt: „Die Bewegungstechnik des Balletts wurde in jüngerer Zeit immer wieder zum Inbegriff einer eurozentristischen Kunstpraxis erhoben, die absolutistischen Machthierarchien entsprang und dementsprechend zentralperspektivische Strukturen in geradezu beängstigender Art und Weise verkörpert, somit obsolete politische Systeme quasi korporalisiert.“ (S. 45) Hierzu besonders aufschlussreich ist auch der Beitrag von Janice Ross zur Massenkoordination im Ballett und der Nähe zu Inszenierungsstrategien von Truppenaufmärschen auf der Bühne.

Eine in vielen Texten spürbare Folge ist, dass die Darstellung spezifischer Einzelfälle beständig mit einem Überbau möglichst allgemeiner Referenzen und gerade angesagter Theorieaxiome angereichert wird – die kognitionswissenschaftlichen Verweise auf Spiegelneuronen als Träger tänzerischer Lernprozesse sind ein besonders plastisches Beispiel. Adrienne Brown fasst den für Performanzkünste verschobenen theoretischen Überbau konzise zusammen: „Meaning is that which is meaningful to the individual person; moreover it is unique in each moment.“ (S. 189) Der Sinn entsteht also erst in der jeweils singulären performativen Situation, und genau daher gibt es vielleicht eine lange Skepsis gegen die Umsetzung nicht funktional für diesen Zweck geschriebener Musik als Ballett. Die Legitimation dieser Praxis diskutiert Steffen A. Schmidt, vielleicht etwas zu stark apologetisch in Anerkennung der abzuwehrenden These. Andererseits ermöglicht dieser Ansatz immer wieder reizvolle intermediale Übersetzungen, wie zum Beispiel durch Bettina Brandl-Risi, die Fermatenklänge als akustisches Phänomen der performativ still stehenden Zeit zum Tableau vivant in Beziehung stellt.

Der Aufsatz von Christa Brüstle zur Perfor-

mance Art (u. a. von Yoko Ono) erscheint ideell als Mittelachse des Bandes, da hier eine beide Pole relativierende Vermittlung zwischen spontaner Praxis und prädisponierender Partiturlogik angestrebt wird. Brüstle zeigt, dass Konzeptkunst ihre Aktionsräume auch notational fixierten Instruktionen verdankt. Deren Status aber verschiebt sich dabei sowohl hin zur reinen Aktionschrift, wie die Anweisungen zum selbstgenügsamen Bildkunstwerk gerinnen können. In dieses Bild passen auch die in ihrem Aufsatz zur „Sittlichkeit im Klang“ präsentierten Grundthesen der Habilitationsschrift von Ivana Rentsch, zeigt sie doch, wie sich im 18. Jahrhundert eine Verschiebung vom realen Tanz zu dessen ideeller Repräsentation in syntaktischen Konstrukten wie dem Periodenprinzip vollzogen hat. Eine Art Entmündigung des in körperliche Bewegung konkret umgesetzten Tanzes wäre damit eine der Gründungsurkunden musikalischer Autonomie. In diesem Sinn führt der sehr lesenswerte, wenn auch stark verästelte und qualitativ schwankende Band die Wagner'sche Kritik an den Tanzursprüngen der absoluten Musik in eine ganz andere Richtung fort: mit der Fragestellung, was der wiederum von seinen eigenen Wurzeln emanzipierte moderne Tanz der Musik und Musikwissenschaft erzählen und beibringen könnte.

(Juli 2013)

Julian Caskel

Musik 2.0. Die Rolle der Medien in der musikalischen Rezeption in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Marleen HOFFMANN, Joachim IFFLAND und Sarah SCHAUBERGER. München: Allitera Verlag 2012. 184 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 4.)

Das Internet beeinflusst inzwischen unser gesamtes Leben, es wird zum Schlagwort, das gerade in Buchtiteln gern verwendet wird. So erscheinen Titel wie *Leben 2.0* (Stuttgart 2009), *Journalismus 2.0* (Konstanz 2011), *Wissensmanagement 2.0* (Hildesheim 2012), *Mitbestimmung 2.0* (Düsseldorf 2013), *Menschheit 2.0* (Berlin 2013), das hr2-kultur-Funkkol-

leg *Wirklichkeit 2.0 – Medienkultur im digitalen Zeitalter* (Stuttgart 2012) sowie der hier zu besprechende Band *Musik 2.0*. Allen Bänden ist die aktuelle Perspektive des 2004 so benannten „Web 2.0“ gemein, das geradezu symbolisch für die Möglichkeit des Agierens nicht nur einiger Ausgewählter, sondern aller Rezipientinnen und Rezipienten steht – wobei letzterer Begriff auch im originär literaturwissenschaftlichen Konzept keineswegs stets Passivität impliziert (vgl. das Postulat von Susanne Binas-Preisendörfer, S. 19).

Der vorliegende Band, das Resultat des 24. internationalen studentischen Symposiums des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft 2011 in Detmold, erweitert seinen Haupttitel nun nicht nur durch den – erwartbaren – Begriff „Rolle der Medien“, sondern fährt auch noch mit dem enormen Geschütz „Rezeption in Geschichte und Gegenwart“ auf. Hier spätestens fragt man sich, wie die versprochene, große Perspektive eingelöst werden soll. Nun gleich vorab: Es gelingt, wenn auch in unterschiedlicher Qualität der Beiträge, was aber ein wohl unvermeidliches Problem von Sammelbänden darstellt.

Etwas enttäuschend ist leider die vier Seiten umfassende Einleitung des Bandes, in der nur eine halbe Seite (S. 8, Abs. 1, zur Rezeption vgl. S. 10, Abs. 2) dem tatsächlichen Thema gewidmet ist. Das erklärte Ziel des DVSM, „neue Forschungsgebiete und methodische Ansätze aufzugreifen, die sich kritisch mit der etablierten Musikwissenschaft auseinandersetzen“ (S. 7), wird hier sicherlich eingelöst, die Form der Auseinandersetzung sollte allerdings im Einzelfall doch differenziert ausfallen und keine (neuen) Gegenwelten aufbauen. So beginnt gerade eine der zwei professoralen Beiträge, der von Susanne Binas-Preisendörfer, den Band in einem vom Titel her grundlegend scheinenden, inhaltlich aber enttäuschenden Beitrag („Medien und Medialität als Herausforderung für Musikwissenschaft heute“), in dem sich die Autorin von „dem Fach“ (S. 13) bzw. „der“ „Musikwissenschaft“ (S. 12, 22 et passim) absetzt, deren pauschales Bild jedoch nur in ihrem Kopf zu existieren scheint.

Im Verlauf des Bandes zeigt sich der im Titel

versprochene umfassende Blick dann sehr deutlich, denn bereits die ersten Beiträge von Nils Grosch, Astrid Kerstin Dröse und Stefanie Rauch nehmen eine dezidiert historische Perspektive ein: Es geht um das „Lied als Medium und Medienprodukt im 16. Jahrhundert“, um „Lieder im Zeitalter der Medienrevolution“ im 17. Jahrhundert und um die Frage der „medialen Grenzen des Notendrucks“. Grosch, der Ergebnisse seiner inzwischen erschienenen – und für das Tagungsthema tatsächlich grundlegenden – Habilitationsschrift präsentiert, diskutiert die Verbreitung des Lieds durch neue Möglichkeiten der Druckreproduktion mehrstimmiger Musik, aber auch durch die Verbreitung in Flugblatt und Flugschrift als „Bestandteil einer populären Kultur, eng eingebunden in multimediale performative und kommunikative Netzwerke“ (S. 25). Er postuliert, dass durch die Medialisierung im Fall des Liedes nicht eine bloße Veränderung der Kommunikationsstrukturen, sondern eine neuartige „Typologie des intermedial konstituierten Genres“ (S. 33) entsteht. Dröse beschreibt hier anschließend exemplarisch die „vielfältigen medialen Verbreitungsformen“ und „verschiedenen sozialen Kontexte“ (S. 45) von Georg Greffingers *Seladons Weltlichen Liedern* (1651) und Rauch zeigt in „Schlaglichter[n]“ (S. 51), aber grundlegend und gut durchdacht, die Möglichkeiten auf, die die Verbreitung von Musik durch den Notendruck eröffnen, verdeutlicht aber am Beispiel der Notenbeispiele von Lehrbüchern auch beispielhaft, wie den „medialen Einschränkungen“ (S. 59) des Notendrucks durch Kommentare begegnet wird; ein Vorgang, der hier etwas hochtrabend als „intermediale Erweiterung in Form von Medienkombination“ (ebd.) bezeichnet wird.

Neben dieser historischen wird auch die aktuelle Perspektive keineswegs vernachlässigt: Es finden sich Beiträge von Florian Mayer und Elisabeth Treydte zur „Rekonstruktion von Medienpraxis in der Frühzeit der Phonographie“, von Joachim Iffland zu den „Einflüsse[n] der Medientechnik auf die Musik am Beispiel der Comedian Harmonists und der Revelers“, von Marleen Hoffmann über Ethel Smyth und die BBC sowie von Shelina Brown über „New

Media“ im Kontext der „Third-Wave Feminist Cultural Resistance“, ein Text, der die von unabhängigen Fan-Magazinen als Form der Selbst-Präsentationen von bekannten Gruppen wie den Riot Grrrls, beschreibt. Hier allerdings wäre eine Analyse der Möglichkeiten, die eben das Web 2.0 diesen Formen von Selbst-Präsentationen gibt, für das Thema des Bandes grundlegender gewesen.

Höchst aktuelle Fragestellungen behandeln nun die zum Teil wichtige Ansätze bietenden Texte von Andreas Heye zur „Generation iPod“, von Yvonne Stingel-Voigt zur Relevanz von Musik im Computerspiel, von Christoffer Jost und Seraina Gratwohl zu „Populäre[r] Musik in Brasilien im Zeichen des Web 2.0“ und – last not least – von Sarah Schauburger zur Frage nach „*YouToube* als Medium der Emanzipation im E-Gitarrendiskurs“.

Es ist das Verdienst dieses Bandes, dass, ausgehend vom aktuellen Status quo, die historische Perspektive nicht vernachlässigt wird, es wird im Gegenteil deutlich, dass sich – am Beispiel der Musik und des Notendrucks besonders gut zu zeigen – geradezu eine Folge von „Medienrevolutionen“ ereignet, die alle in ihrer Weise die Dispositive von Kommunikation verändern. Aktuell wird man, gerade im Kontext der sich etablierenden Performance studies, auch in Zukunft verstärkt auf musikalische Selbst-Präsentationen und ihre neuen Möglichkeiten durch das Web 2.0 blicken müssen – insofern bringt dieser Band eine höchst aktuelle Forschungsrichtung stärker in den Blick. Die Frische und Vielfalt der einzelnen Beiträge mag daher rühren, dass es sich bei der überwiegenden Anzahl der Beitragenden um Master-Studierende bzw. Promovierende handelt. Man darf sich auf diese neue Generation von Musikwissenschaftlerinnen freuen!

(März 2014)

Corinna Herr

JÜRIG STENZL: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2012. 215 S., Nbsp. (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Salzburg. Band 7.)

Die vorliegende Sammlung von Aufsätzen Jürg Stenzls zum Gebiet der musikalischen Interpretationsforschung zeichnet auch deren Weg von der theoretischen Grundlegung zur beispielhaften Exemplifikation sinnfällig nach. Am Ende stehen drei Einzelstudien zum Instrumentalwerk und zu *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy, der an den Beginn gestellte Aufsatz hingegen kann als eines der Gründungsdokumente des Forschungsfelds bezeichnet werden. Stenzl entwickelt hier den Gegensatz von *Espressivo* und Neusachlichkeit als historisch aufeinander folgende gegensätzliche Modi musikalischer Interpretation. Ergänzt wird deren Dichotomie vom historisierend-restaurativen Modus, für den Stenzl in Anlehnung an Richard Taruskin einen mit dem neusachlichen Modus geteilten Horizont modernistischer Objektivitätsforderungen annimmt.

Zu Stenzls Verdiensten gehört nicht zuletzt, dass er in der sehr häufig an Toscanini und Furtwängler ausgerichteten Kontrastierung von Interpretentypen beide als Außenseiter bestimmt, die als Spätgeborener bzw. als Vertreter einer italienischen Gegentradition für die historische Bestimmung der Interpretationsmodi gerade nicht die besten Repräsentanten sind. Zu den verbleibenden Schwächen der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Interpretieren gehört demgegenüber, dass es einen klar favorisierten Kanon geeigneter Kandidaten wie Willem Mengelberg oder Herbert von Karajan gibt, während so wichtige Vertreter wie Jascha Horenstein oder selbst Erich Kleiber und Otto Klemperer weniger Aussagekraft zu besitzen scheinen. Die teilweise unüberschaubare Anzahl vorhandener Aufnahmen kann auch von Stenzl nur auf die sehr überschaubare These von der zunehmenden Dominanz eines einzigen, nämlich des objektiv-sachlichen Zugangs zurückgeführt werden.

Ursächlich dafür dürften auch jene drei Gründe sein, die Stenzl für die Tabuisierung der Interpretation als eigenständiges Forschungsgebiet benennt: Die lange vorherrschende Ausrichtung des Musiklebens nur an Kompositionen der eigenen Zeit, der transitorische Charakter der Musik und der Akzeptanzverlust einer aktualisierenden Aneignung des Älteren. Man kann hierbei vielleicht tatsächlich von einem Tabu sprechen, denn immerhin präsentiert auch dieser Band über die Geschichte von Interpretieren auf dem Cover weiterhin drei Gesichter von Komponisten (im Gegensatz zur für CDs üblichen Praxis). Den offenkundigen vierten Grund, mit dem die musikalische Interpretationsforschung beständig konfrontiert ist, die manchmal leicht zwanghafte Abgrenzung des seriösen Wissenschaftlers vom tendenziösen Musikkritiker, kann und will aber auch Stenzl nicht wirklich in Frage stellen.

Daher bleibt für Stenzl wie für die Interpretationsforschung insgesamt die Kategorie des *Tempo* die im Zugriff zentrale, da sie ästhetische Werturteile ermöglicht (wie im beliebten Abgleich sentimentaler Interpretationen mit den schnelleren Metronomvorgaben), aber objektive Sachurteile begünstigt. Das methodische Problem ist dabei, dass eine Tendenz zur Hervorhebung „superlativischer“ Interpretationsdaten (also der langsamsten und schnellsten Wiedergaben) zugleich permanent die erratischen Ausnahmekünstler wie Sergiu Celibidache oder Glenn Gould ausklammern muss, da deren Extremwerte die letztlich immer auch nivellierende und quantifizierende Tempostatistik unbrauchbar machen würde.

Innerhalb der Spielarten der Tempoforschung positioniert sich Stenzl dabei in der goldenen Mitte zwischen deren eigenen Extremformen, dem Abschreiben von (dann meist falschen) Zahlen von CD-Hüllen und der empirischen Vermessung jeder einzelnen Zählzeit: „Die radikale Ausblendung von Geschichte und Ästhetik zugunsten primär technologischer – wenn auch mikrostruktureller – Methoden droht angesichts von ‚ästhetischen Gegenständen‘ im bloß Deskriptiven stecken zu bleiben.“ (S. 100)

Immer wieder ist Stenzl dabei in der Lage,

zum Kern einer Problemstellung vorzudringen. Für die besonders haarige Angelegenheit, inwiefern Tempoagogik als Merkmal zur Distinktion von Interpretentypen geeignet ist, bleiben in der Unterscheidung verschiedener Typen des Rubato aber einzelne Haare übrig. Das vom durchgängigen Phrasierungs-rubato abgegrenzte zäsurorientierte Rubato scheint z. B. nicht ganz eindeutig bestimmt, bis hin zur Schreibweise: Wenn es als Abwandlung des expressiven Rubato-Typus gilt, findet man auch optisch die durchgezogene Kontinuität eines „Zäsurrubato“, wenn es eher pejorativ um eine zu starke Skandierung von Taktgruppen geht, wird auch optisch in das „Zäsur-Rubato“ eine zusätzliche Trennlinie eingezogen (S. 164 f.). In anderen Fällen wird der Kern des Problems durch die stärkere Differenzierung in die Chronologie der weitgehend ohne Nachbearbeitungen edierten Folge der Aufsätze eingeschrieben: So findet man zunächst noch eine einseitige Zuordnung der Schönberg-Schule zur *Espressivo*-Tradition (S. 21), die an späterer Stelle um die vor allem in der Metronomfrage ebenso relevante objektive Wandlung ergänzt ist (S. 94).

Die Interpretationsforschung wird nur Geschichte haben, wenn sie bereit ist, Geschichten zu erzählen: Ein Tonträger als Medium repräsentiert individuelle Deutungen und lässt deren Vereinheitlichung in objektivierbare Kategorien häufig nur um den Preis zu, dass die Abwehr des Feuilletonistischen mit dem Sieg des Technokratischen erkaufte wird. Stenzls kluge Hinzufügung des eingeklammerten Endbuchstabens in seinen Titel verweist darauf, dass er diese Herausforderung mit großer Souveränität meistert. Alle anderen, die sich ihrer annehmen wollen, besitzen mit diesem Band ab sofort eine Standardreferenz als Basislager für eigene Erkundungen.

(Juli 2013)

Julian Caskel

CHRISTIANE WIESENFELDT: *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012. 306 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 70.)

Das polyphone Ordinarium missae des 15. und 16. Jahrhunderts gilt unzweifelhaft als eine der zentralen Gattungen der europäischen Musikgeschichte. Noch immer aber wird der durch die Brille des Hegel'schen Kunstverständnisses beeinflusste Zyklusgedanke einer Symphonieästhetik inadäquaterweise auf liturgische Formmodelle des 15. und 16. Jahrhunderts projiziert und in diesem Zusammenhang der Terminus des „musikalischen Kunstwerks“ verwendet.

Nach Andrew Kirkman widmet sich auch Christiane Wiesenfeldt diesem Problem, doch ist es nur einer von mehreren Hauptaspekten, den die Autorin revidiert. Was zunächst aussieht wie eine systematische Studie zu marianischen Choralordinarien, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als kluge Arbeit zum Verständnis der mehrstimmigen Messe der Renaissancezeit im Allgemeinen und der bislang völlig vernachlässigten Gattung der *Missa de Beata Virgine* im Besonderen. Wiesenfeldt entgeht dabei der Gefahr, der Reihe nach sämtliche Marienmessen der Zeit in extenso zu diskutieren, und bietet auch keinen Entwurf einer Gattungsgeschichte, die brav nach Ländern sortiert die verschiedenen Stationen der Marienmesse durchexerziert. Allein die beiden abschließenden Verzeichnisse bieten Beschreibungen für die 70 untersuchten Messen sowie 24 einzelüberlieferte Gloriavertonungen, wobei die jeweils abschließenden Rubriken „Quellen“ und „Editionen“ aufgrund der zusammengefassten Darstellung leider etwas unübersichtlich wirken.

In den sechs Kapiteln des Buches aber verfolgt die Autorin gezielt eine neue Standortbestimmung der mehrstimmigen Messe der Frühen Neuzeit. Mit Konzentration auf das tropierte *Gloria de Beata Virgine* entwirft sie im Hauptkapitel (Kapitel 5) die zentralen Kompositions- und Kontexttraditionen dieser

bedeutsamen Gattung anhand von Werken, die sich als Modell etabliert haben, nicht ohne auch jene Kompositionsentwürfe zu präsentieren, die zum gängigen Typus vermeintlich im Gegensatz stehen. Dabei macht sie deutlich, dass Identitätsbildungen auf dem Gebiet der Messkomposition in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum in hermetisch abgegrenzte Nationalitäten zu fassen sind. Auch kann die Autorin im Bereich der Satz- und strukturanalytisch kaum vorhandenen spanischen Renaissanceforschung erstmals Vertonungstraditionen bei der Wahl der einstimmigen Choralmelodie bzw. Tropus-Wahl in spanischen Messen herausarbeiten. Dennoch fordern einige Ansichten durchaus zur Diskussion heraus: etwa den Vatikan als „Hauptereignisort der marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts“ zu sehen, ohne einen Vergleich zu anderen Institutionen (München, Haus Habsburg) zu bieten. Auch mutet es befremdlich und eigenartig wertend an, die Marienmesse Josquins als jenes Zentralwerk zu beschreiben, das Geschichte „verkomponiert“ und „vorauskomponiert“, obwohl im vorausgegangenen Kapitel die Modellhaftigkeit von Pierre de La Rues Messe dargelegt worden war. Letztere Messe, in deren Kontext die Autorin sogar von einem „Gründungsakt“ spricht – eine Formulierung, die nicht zuletzt mit Blick auf die geglückten Revisionen des restlichen Buches unzeitgemäß wirkt –, ist eingebettet in den Versuch, die verschiedenen anderen Marienmessen Pierre de La Rues am Hof Margaretes von Österreich genauer zu deuten. Die besondere „formale Scharnierfunktion“, die dem Abschnitt „ad Marie gloriam“ des Tropus *Spiritus et alme* in Pierre de La Rues diskutiertem Choralordinarium zugesprochen wird, überzeugt hier allerdings nicht, denn die in der Mehrstimmigkeit folgende Trennung des Gloria-Textes beim „Qui sedes“ ist nicht so ungewöhnlich, wie Wiesenfeldt glauben machen will. Zwar gehört sie tatsächlich zu den nicht alltäglichen strukturellen Gliederungsoptionen, doch ist Pierre de La Rue hier kein Einzelgänger (man denke nur an die zum Teil deutlich abweichenden Textunterteilungen bei Obrechts *Missae Ave regina caelorum*,

Beata viscera oder gar *Salve diva parens* bzw. Josquins *Missa N'auray-je jamais*).

Dennoch gelingt Wiesenfeldt auf vielen Ebenen die Revision lang tradierter Topoi und Forschungsmeinungen. In den auf das Hauptkapitel hinführenden Abschnitten etwa verwirft sie überzeugend das überkommene Bild vom Zyklus (dem ja schon die nur schwer einzuordnende Gattung der Choralordinarien widerspricht), der einschränkenden Wirkungsweise liturgisch-ritueller Funktion und des sich emanzipierenden Künstlerkomponisten. Anzumerken ist freilich, dass das gegen den Zyklusbegriff (wie auch an manch anderer Stelle) ins Feld geführte Argument der an der individuellen Aufführungspraxis orientierten deutlich stärkeren Aufzeichnung von Einzelsätzen gegenüber einer geschlossenen Messenüberlieferung nicht über das Problem des enormen Quellenverlustes hinwegtäuschen darf. Denn auch wenn im nicht-höfischen Umfeld aufgrund aufführungspraktischer Bedingungen eine stärkere Tendenz zu separierter Überlieferung vorherrscht, sind die höfischen Repertoirebestände, wie sie in München, Stuttgart oder Torgau erhalten sind, zwar sicherlich Sonderfälle der Überlieferung, sie waren aber dennoch Maßstab setzend für kleinere Kantoreien. Der Abdruck geschlossener Messen etwa bei den an der Praxis ausgerichteten Publikationen Rhaus oder die penible Notierung geschlossener Repertoires wie in Bártfa oder den Dresdner Deposita zeigen, dass im 16. Jahrhundert ebenfalls schon in zyklusorientierten Werkstrukturen gedacht wurde. Ebenso sind die Anmerkungen zu weniger auf Individualität als auf handwerkliche Techniken in den musiktheoretischen Schriften zu Neuerungen kompositorischer Verfahren zwar einleuchtend; sie zeigen aber nur eine von mehreren Möglichkeiten der musikalischen Entwicklung und verschweigen die im 16. Jahrhundert ebenfalls anzutreffende Eigeninszenierung zum Zweck der Selbstlegitimation.

Dies jedoch sind nur Marginalien. Christiane Wiesenfeldt entgeht nicht nur der Problematik einer allzu einseitigen Sichtweise, sie stellt mit vielen Querverbindungen, Vor- und Rückblenden auch ein vermeintlich neues Repertoire umfassend dar und scheut sich

nicht, überkommene Denkweisen zu korrigieren. Mit der Erschließung jenes Messenbestandes, der nicht nur lange äußerst stiefmütterlich behandelt wurde, sondern auch die bislang dominierende Familie der *L'homme armé*-Messen deutlich überragt, dürfte den Marienmessen zukünftig eine prominente Stellung im Bereich der Renaissancemessenforschung sicher sein.

(April 2014)

Stefan Gasch

SUSAN McCLARY: *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012. XIII, 340 S., Abb., Nbsp.

In ihrem neuen Buch *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* widmet sich Susan McClary der Frage, welche Konzeptionen von Subjektivität, Zeitlichkeit und körperlichem Begehren sich aus Kompositionen der Frühen Neuzeit lesen lassen. Das Buch ist in enger Verzahnung mit dem 2004 erschienenen Titel *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* entstanden. McClary bindet die beiden Bände durch eine ähnliche Struktur und Fragestellung dicht aneinander und verweist so häufig auf *Modal Subjectivities*, dass sich die Lektüre beider Bücher als fruchtbar erweist. In ersterem untersucht sie in den modalen Texturen der polyphonen Madrigale Arcadelts, de Rores, Willaerts etc. die musikalische Konstruktion eines Ichs (self), dessen Zentriertheit durch gesellschaftliche Umbrüche in Frage gestellt sei. Gespaltenheit werde zum wesentlichen Charakteristikum frühneuzeitlicher Subjektivitäten. Aus dieser Zerrissenheit heraus erkundeten Komponisten Emotionen, Körper, Geist, Zeitlichkeiten, Geschlechtlichkeiten und eben auch erstmals in der Musikgeschichte das Terrain der Sexualität. Mit *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* wird unter ähnlichen Vorzeichen der Untersuchungszeitraum erweitert. McClarys erstes Anliegen ist es, für die Musik des 17. Jahrhunderts die Abkehr von einer defizitären Analysepraxis einzuläuten, deren teleologisches Zentrum die Tonalität des 18. Jahr-

hunderts ist, und stattdessen das modale Repertoire des vorangegangenen 16. Jahrhunderts als Grundlage und Herkunft im Blick zu haben. Tonalität, so McClary, ersetze nicht modales Komponieren. Dabei sieht McClary die bewusste Anwendung von modalem und tonalem Komponieren in Anbindung an das Konzept der so genannten „structures of feelings“ des marxistischen Literaturwissenschaftlers Raymond Williams, das zeitgenössische Erfahrungen jenseits der Ratio in den Blick nimmt: Wie McClary in einem weiteren, 2013 von ihr herausgegebenen Buch mit dem gleichnamigen Titel (*Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, Toronto 2013) formuliert, werden im zwischen dem Ende der Renaissance und der konsolidierenden Aufklärung liegenden „chaotischen“ 17. Jahrhundert neue körperliche, geschlechtliche, erotische Konstrukte und Theorien, spirituelle Devotionspraktiken der Gegenreformation, Zeit- und Raumerfahrungen und Konzeptionen des Ichs verhandelt und dementsprechend auch, und es ist ihr zweites Anliegen, dies zu zeigen, in die musikalische Kompositionspraxis überführt. Allerdings, so merkt McClary an, können zeitgenössische Traktate keinen Aufschluss über ihre zentralen Fragen geben. Das Konzept der „structures of feeling“ kann der Versuch sein, diese Lücke zu überbrücken. In diesem Zusammenhang spricht sie konkret Diskussionen an, ob musikalische Strukturen im Namen derer interpretiert werden dürften, die nicht mehr für sich selbst sprechen könnten. Die Debatte, ob Geschlecht hörbar ist, die bekanntermaßen seit der Veröffentlichung von McClarys *Feminine Endings* (1991) geführt wird, bleibt hier allerdings unerwähnt. Aus der Fülle an unterschiedlichen Affektlagen konzentriert sich die Autorin primär auf die Analyse von musikalischen Strukturen, die McClarys Methodik zufolge „pleasure“ und „desire“ bzw. allgemeiner „divided subjectivities“ ausdrücken können. Diese virtuos geschriebenen Analysen (leider wieder nur von Arbeiten von männlichen Komponisten) nehmen dementsprechend einen erfreulich großen Raum ein.

Im ersten Teil, „The Hydraulics of Musical Desire“, exemplifiziert McClary ihr Analyse-

prinzip anhand von Stücken von Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Marc' Antonio Cesti und Dario Castello und konzentriert sich dabei auf das so genannte „expansion principle“, einem für McClary essenziellen Baustein westlicher Musikkultur, bei dem modale Prinzipien wie der Quintgang von Komponisten gedehnt wurden, um bestimmte rhetorische Ziele zu erreichen. Teil zwei, „Gendering Voice“, in Teilen bereits 2002 auf Deutsch erschienen (*Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel), beschäftigt sich mit der Fetischisierung der hohen Stimme in den Concerti delle donne am Hof von Ferrara und der venezianischen Oper Francesco Cavallis mit ihren vielfältigen Besetzungspraktiken. Dabei fokussiert sich McClary auf die ihrer Meinung nach „bizarre“ Situation, dass ausgerechnet Kastraten sexuell aktive Charaktere spielten, während die Träger tiefer Stimmen sexuell inaktiv bleiben müssten. Auch in der gegenreformatorischen Spiritualität spiele Begehren eine elementare Rolle, so auch in der Musikpraxis, wie McClary u. a. am Beispiel der tonal-modalen Organisation in Vokal- und Instrumentalmusik von Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz und Jean-Henri d'Anglebert zeigt.

Im dritten Teil wendet sich McClary den „Dancing Bodies“ am Beispiel der Chaconne und ihrer verzweigten Entstehungsgeschichte samt sozialem Aufstieg am Hof Ludwig XIV. und bei Johann Sebastian Bach sowie anderen Tanzformen zu und arbeitet die unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksweisen von Zeitlosigkeit oder Mäßigung im französischen versus von Verlangen getriebenen Vorgehensweisen im italienischen Repertoire heraus, die im folgenden Kapitel „La Mode Française“ anhand der Femmes fatales der französischen Oper vertieft werden. Das Postlude („Toward Consolidation“) schließt mit einem Ausblick in die Zeit der sich manifestierenden Dur-Moll-Tonalität ab.

Detaillierte, musikalisches Fachwissen voraussetzende Analysen wechseln sich mit leichtfüßig erzählenden Textabschnitten zu historischen Kontexten ab. Letztere bieten auf den

Punkt gebrachte, informative Zusammenfassungen von Arbeiten der „big names“ der italienischen Opernforschung und ansonsten fast ausschließlich angloamerikanischen Arbeiten der 1990er Jahre, häufig auch von eigenen. Folgt man Susan McClary in ihre Denkwelt, dann bietet *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* starke Thesen zu einem marginalisierten Bereich.

(April 2014)

Katrin Losleben

KARIN PAULSMEIER: Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert. 2 Teilbände. Basel: Schwabe Verlag 2012. XI, 433 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 2.)

Musikalien dienen in erster Linie zum Musizieren. Entsprechend kann man musikalische Notate nur musizierender Weise wirklich begreifen, wirklich verstehen. Bei reinen Übertragungsübungen kehrt sich lebendige Notation in zu entschlüsselnde Chiffre, was oft auch zu Missverständnissen führt.

Dieser Erkenntnis folgend, richtet sich die Notationskunde von Karin Paulsmeier nicht an den übertragenden Musikhistoriker, sondern an den spielenden Musiker. Man findet in dem ganzen Buch keine einzige Übertragung, es geht hier um das Verständnis des Notats „aus sich selbst heraus.“ (S. 4) Dies ist ein Anspruch, der in der Absolutheit, wie sie in Paulsmeiers Buch (und anderen Publikationen der Autorin) vorgetragen wird, sicher zu hinterfragen ist. Der Erkenntniswert der musikpraktischen Auseinandersetzung mit historischen Notaten kann jedoch kaum zu hoch angesetzt werden. So weit, so gut.

Leider wird Paulsmeier den Ansprüchen, die an eine solche „Notationskunde für Musizierende“ zu stellen wären, in keiner Weise gerecht. Das betrifft schon die Auswahl des Gegenstandes selbst: Notationskunde wird hier (von kleinen Ausnahmen abgesehen) verkürzt auf die Frage der Temporelationen. Das ist ohne Zweifel ein spannendes Thema, aber – gerade auch im 17. Jahrhundert – doch nur

einer von vielen zum Verständnis der Notation (und auch zum Musizieren) wichtigen Aspekten.

Dass in jenen Jahren um und nach 1600 im Zuge der Auflösung der alten Mensuralnotation die Frage der Temporelation, der Konnotation der verschiedenen Taktarten, alles andere als einheitlich ist, scheint auch in Paulsmeiers Buch immer wieder durch. Dennoch wird – (unausgesprochen) basierend auf der Vorrede von Frescobaldis *Capricci* (1624) – ein mehr oder weniger einheitliches System postuliert, zu dem allenfalls Ausnahmen zugelassen werden. In diesem System bekommt jeder Dreiertakt einen Tempo-Typ zugeordnet (ganz unabhängig vom Kontext): je größer die taktgebenden Notenwerte, desto langsamer das Tempo. Dass es diese Art der Tempoabstufung gab, steht außer Zweifel (Frescobaldi ist da nicht allein), dass dies aber auch gilt, wenn z. B. in einer Sammlung nur eine Art Dreiertakt Verwendung findet – und das ist in der großen Mehrheit der Sammlungen der Fall –, ist hingegen wenig wahrscheinlich, ja in vielen Fällen geradezu auszuschließen.

Die Beziehungen dieser verschiedenen Dreiertakte zueinander werden in der Terminologie des 17. Jahrhunderts mit relativen Tempoworten (*Adagio*, *Allegro*, *Presto* u. a. m.) umschrieben. Paulsmeier weist diesen konkrete Proportionen zu. Eine solche These aufzustellen, ist durchaus legitim, doch sollte nicht verschwiegen werden, dass es sich lediglich um eine These handelt. Paulsmeier hingegen vermittelt ihre Deutung der Notationsbefunde als unumstößliche Tatsachen und unterlässt es auch nicht, darüber zu spekulieren, warum dergleichen in der zeitgenössischen Theorie keinen Eingang gefunden hat (z. B. S. 57).

Um moderne Begriffe zu vermeiden, verwendet Paulsmeier für die verschiedenen Taktarten „historische“ Begriffe. Statt von „Dreiganzetakt“ spricht sie von der „Proportio tripla“, statt von „Dreihalbetakt“ von „Proportio sesquialtera“ und statt von „Dreiviertelakt“ von „Meliola“; jeder dieser Begriffe ist überaus problematisch. Die ersten beiden bezeichnen nicht Taktarten, sondern Zahlenverhältnisse, die ganz unabhängig von den

Taktarten existieren (und zudem jedes andere proportionale Verhältnis per se ausschließen). Da hätte man von Frescobaldis vagen Bezeichnungen lernen können, der nur von den „triple, o sequaltere“ spricht, die ihren Charakter aber durch die Zusätze „maggiori“ (Dreiganzetakt), „minori“ (Dreihalbetakt) und „di tre semiminime“ (Dreiviertelakt) erhalten. Während die Bezeichnung der beiden häufigen Dreiertakte als „groß“ und „klein“ in der Zeit verbreitet waren, fehlt eine eingeführte Benennung für den neu hinzugekommenen Takt „di tre semiminime“. Die von Paulsmeier verwendete Bezeichnung „Meliola“ ist da mehr als irreführend. Antonio Brunelli (*Regole utilissime per li scolari*, Florenz 1606) definiert unter diesem (von ihm eingeführten?) in der Musiktheorie der Zeit seltenen Begriff mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit die Triole mit drei schwarzen Minimien, und auch Pier Francesco Valentini (auf den sich Paulsmeier, mittelbar über Margaret Murata, bezieht) versteht nichts anderes darunter, während es sich bei Frescobaldis Takt „di tre semiminime“ tatsächlich um einen – ganz anders notierten – Dreiviertelakt handelt. Paulsmeier hingegen sieht in jener Triole mit drei schwarzen Minime ein Missverständnis, da eine solche Triole ja proportional identisch mit $6/4$ sei (S. 63 und passim; offenbar ist ihr nicht bewusst, dass die Taktarten $6/4$, $9/4$, $12/8$ etc. bis ins 19. Jahrhundert auch als vereinfachte Triolenschreibweise benutzt werden). Entsprechend hat Paulsmeier ein anderes proportionales Verhältnis dafür parat ($\downarrow=\downarrow$). Spätestens hier zeigt sich, dass auch die Übertragung zum Verständnis historischer Notationen grundlegend wichtig ist. Da Triolen häufig nur in einer Stimme oder einem Teil der Stimmen auftreten, lässt sich bei der Übertragung leicht erkennen, dass an der triolischen Bedeutung der überaus verbreiteten Notation $\downarrow 3 \downarrow \downarrow$ bzw. $\downarrow 3 \downarrow$ kaum zu rütteln ist (dass die 3 in Drucken zwischen statt über den Noten steht, ist den Beschränkungen des Typendrucks geschuldet und in der Literatur seit Langem bekannt). Die Behandlung der „Meliola“ wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die nicht nur mit problematischen Deutungen, sondern auch mit vielen eindeutigen Irrtümern durchsetzte Notati-

onskunde Paulsmeiers. Dabei hätte selbst ein Studium der wenigen Titel ihres mit 22 Angaben außerordentlich mageren (und in der Auswahl eher zufälligen) Literaturverzeichnisses Paulsmeier vor den meisten Irrtümern bewahren können.

Musizieren nach historischen Notaten ist ein überaus spannendes Experiment; es lädt dazu ein, sich mit den offenen Fragen, mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der Befunde unmittelbar auseinanderzusetzen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass diese Fragen und Deutungen (und auch Widersprüche) thematisiert werden. Diese Chance wird in Paulsmeiers Buch leider vertan.

(August 2014)

Uwe Wolf

HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüller Vesperpsalmen.

→ Zur Besprechung der Monografie siehe die Rezension von Augustí Bruach zu *JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, S. 441.

Wilhelm Friedemann Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFB). Bearbeitet von Peter WOLLNY. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 344 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band II.)

Wilhelm Friedemann Bach gilt bis heute als der rätselhafteste unter den Söhnen des berühmten Leipziger Thomaskantors. Sowohl die Lebensumstände des lange Zeit in Dresden und Halle (Saale) angestellten Organisten und Komponisten als auch die Überlieferung seiner Kompositionen boten reichlich Stoff für Legenden und Fehlzuschreibungen. Demgegenüber bildete Martin Falcks wegweisende Darstellung von Leben und Werk – 1913 und 1919 in zwei Auflagen erschienen und noch 2011 als Reprint nachgedruckt – bis in die jüngere Vergangenheit die Basis für alle weiteren Forschungen. Sie konnte als solche genügen, solange die Kompo-

sitionen der Bach-Söhne in Musikwissenschaft und -praxis nur eine marginale Rolle spielten.

Diese Situation hat sich inzwischen tiefgreifend verändert, aber angesichts der seit den 1980er Jahren einsetzenden Flut von Publikationen zu Carl Philipp Emanuel Bach verblieb der ältere Bruder zunächst im Schatten des Interesses. Eine Orientierung zum aktuellen Stand des Wissens über Wilhelm Friedemann Bach einschließlich der damit verbundenen Fragen zu Quellen, Zuschreibungen und Verlusten war schwierig, weil Peter Wollnys umfangreiche Dissertation *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style* (Cambridge 1993) nur in wenigen Bibliotheken verfügbar war und Interessenten sich die nötigen Informationen ansonsten aus verstreut publizierten Aufsätzen zusammensuchen mussten.

Trotzdem hat das Interesse an der Musik des ältesten Bach-Sohnes im Umkreis der 300. Wiederkehr seines Geburtstages erkennbar zugenommen, wie die Studie *The Music of Wilhelm Friedemann Bach* von David Schulenberg (Rochester 2010) und eine ebenfalls 2010 in Halle und Leipzig durchgeführte Konferenz *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750* (Tagungsband, Beeskow 2012) belegen.

Das ungefähr gleichzeitig mit dem zuletzt genannten Konferenzbericht erschienene *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* von Wilhelm Friedemann Bach liefert nun – als Teil des umfassenderen Projekts *Bach-Repertorium* – die unverzichtbare Basis für alle weiteren Forschungen. Schon beim ersten Durchblättern wird dem Leser klar: Wer sich in den letzten Jahrzehnten über einzelne Werke von Wilhelm Friedemann Bach einschließlich der dazugehörigen Quellen auf dem aktuellen Stand der Forschung orientieren wollte, vermisste genau so ein Arbeitsinstrument, wie es nun vorliegt.

Sein Aufbau folgt dabei den übergreifenden Richtlinien als *Catalogue raisonné* und bietet in den einzelnen Einträgen nach dem Titel und den Incipits Informationen über Werkgeschichte, Textvorlagen, Quellen, Ausgaben und Literatur. Die Nummerierung mit einer Kombination von Buchstaben (für die einzelnen

Werkgruppen) und Ziffern mag komplizierter sein als bei den „klassischen“ Werkverzeichnissen, bietet aber auf den ersten Blick eine Unterscheidung der wichtigsten Gattungen und erlaubt darüber hinaus die Systematisierung von Querverweisen über Gattungsgrenzen hinweg. Verschollene Kompositionen, die sich auf unterschiedlichen Wegen nachweisen lassen, finden in diesem Verzeichnis ebenso ihren Platz wie theoretische Werke, Kanons und Kontrapunktstudien (I), die Notenbibliothek (N) und irrtümlich zugeschriebene Werke (Y). Gravierende Verluste im Vergleich zur Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bleiben vor allem bei den Symphonien bestehen, wo vier Werke (C 1, 3, 4 und 5) nach wie vor nur aus den von Martin Falck angefertigten Exzerpten erschlossen werden können, während die Abschriften aus dem Besitz der Berliner Sing-Akademie auch nach der Rückkehr dieser Musikaliensammlung aus Kiew als verschollen gelten müssen.

Lediglich zu manchen Details wäre eine genauere Erklärung wünschenswert gewesen. So wird der Benutzer zum Beispiel über den an dem Sammelband P 368 beteiligten Schreiber Anonymus Dresden 1 im Unklaren gelassen, zumal er auch im Register nicht genannt ist. Die von Peter August angefertigte Bearbeitung des Konzertes e-Moll C 12 für zwei Cembali bleibt ebenso unerwähnt. Eine Ausstattung mit kommentierten Abbildungen zu den Schriftstadien von Wilhelm Friedemann Bach und zu den wichtigsten Kopisten hätte außerdem dazu beigetragen, die Ergebnisse der oft mit dem Geruch einer Geheimwissenschaft behafteten Schreiberforschung dem Außenstehenden wenigstens in Ansätzen zu erschließen und auf diese Weise mit den entsprechenden Untersuchungen zu anderen Komponisten und Quellensammlungen vergleichbar zu machen.

Solche (kleinen) Desiderata mindern aber in keiner Weise das Gewicht des Vorgelegten. Am Ende hat sich das Warten auf diese Publikation gelohnt, weil nun eine wirklich umfassende Bilanz des gegenwärtigen Wissens zu den Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach gezogen werden konnte.

(Mai 2014)

Gerhard Poppe

Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740. Hrsg. von Elisabeth FRITZ-HILSCHER. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013. 244 S., Abb. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 24/ Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum. Band 1.)

Das Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften fokussiert seit 2007 im Projekt „Musik – Identität – Raum“ vier Phasen der österreichischen Musikgeschichte, die bislang weniger im Zentrum der Forschung standen: die Regentschaft Albrechts II. um 1430, den Übergang von Kaiser Karl VI. zu Maria Theresia 1740, die Auswirkungen der Revolution 1848 und die Jahre 1945–55 mit der Suche nach einem „neuen“ Österreich. Kunst-historische, historische, theater- und musikhistorische Forschungen werden – zumal im Blick auf Identitätsbildung und Raum – zusammengeführt, so dass das komplexe Zusammenwirken der künstlerischen Strömungen greifbar werden kann.

Der Band *Im Dienste einer Staatsidee* geht auf einen Workshop an der Akademie zurück und stellt die zweite thematische „Schnittstelle“ des Projekts ins Zentrum. Das Jahr 1740 mit dem Tod Kaiser Karls VI. galt bislang in der Forschung als eine Schwelle grundlegender musikhistorischer Neuorientierung durch Maria Theresia, was sich insbesondere im Wegfall der panegyrisch ausgerichteten Hofmusik manifestierte. Wie die neun Aufsätze des Sammelbandes indessen zeigen, wird diese Neuorientierung in einem mehrjährigen vielschichtigen Veränderungsprozess vollzogen, der mit der Einsparung der Hofoper 1740 begann, im Ganzen aber erst 1750 als abgeschlossen gelten kann. Im Zeremoniell, der Präsentation der Pietas austriaca und in den übrigen hofkünstlerischen Formen setzte die junge Regentin nämlich ganz bewusst noch rund ein Jahrzehnt auf die von Karl VI. etablierten Modelle. Der Paradigmenwechsel erfolgte erst 1750, also genau zu dem Zeitpunkt, als die Herrschaft Maria Theresias nach dem Ende des Österreichischen Erbfolgekriegs gesichert und Franz I. Stephan zum Kaiser

gekrönt worden war. Die künstlerische Kontinuität bis 1750, die Beibehaltung des Zeremoniells, das Beziehen der vormals von Karl VI. bewohnten Räume in der Hofburg u. ä. dienten Maria Theresia als Ausdruck ihres Herrschaftsanspruchs. Durch das Format von Kunst und Kultur markierte Maria Theresia ihren unbedingten Machtwillen, und gerade die Kontinuität mit der Hofkultur Karls VI. benutzte sie in ihrem ersten Regierungsjahrzehnt als aussagekräftiges kulturelles Symbol.

Der ergebnisreiche, auf umfangreicher Quellenerschließung und -auswertung basierende Sammelband gliedert sich in vier Bereiche, die den Regierungsantritt aus je eigener Perspektive betrachten – Literatur, Kunst, Theater und Musik. Alfred Noe widmet sich den italienischen Hofdichtern, die als *Poeti cesarei* für die Herrscherpanegyrik in den Libretti und Festprogrammen verantwortlich waren. Er erläutert, wie zunehmend durch den Verzicht auf die *Licenza* das unter Karl VI. praktizierte Modell der librettistischen Verehrungsgeste vermieden wird. Im Beitrag von Wynfrid Kriegleder wird die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740 behandelt, die anhaltende Latinität der österreichischen Literaten, der Einfluss Johann Christoph Gottscheds und die Situation des deutschsprachigen Theaters (Joseph Anton Stranitzky, Gottfried Prehauser, Felix von Kurz). Werner Telesko veranschaulicht, dass in der künstlerischen Herrscherrepräsentation die Programmatik der Romanitas um das Image der kinderreichen kaiserlichen Familie ergänzt wird, die durch Heiraten ihren weitreichenden politischen Einfluss sicherte. Der Text von Anna Mader-Kratky illustriert, dass Maria Theresia sofort nach ihrem Regierungsantritt in das Repräsentationsappartement Karls VI. einzog und dort keinerlei Veränderungen vornehmen ließ, um ihren Anspruch auf die habsburgischen Erblande auch auf diese Weise zu untermauern.

Dem Theater widmen sich drei Aufsätze des Bandes: Andrea Sommer-Mathis erläutert die Verpachtung des Hoftheaters und die Überlassung des Ballhauses an Joseph Carl Selliers, und Claudia Michels zeigt die finanziellen wie zeremoniellen Folgen der Öffnung der Opern für

zahlendes Publikum ab 1740 sowie die erstaunliche Kontinuität der musiktheatralen Aufführungen entsprechend den höfischen Galatagen zwischen 1735 und 1745. Marko Motnik diskutiert die Auftritte Maria Theresias und ihrer Schwester Maria Anna als Sängerinnen und Tänzerinnen in acht kleineren szenischen Werken der 1720er und 1730er Jahre. Er untersucht die tänzerische Ausbildung der Erzherzoginnen innerhalb des Gesamtprogramms höfischer Erziehung und widmet sich darüber hinaus auch den wegweisenden Ballettchoreografien von Franz Hilverding wie den Facetten der Wiener Ballkultur um 1740.

In den beiden Beiträgen zur Musik erörtern Rudolf Flotzinger die Entwicklung der Musikästhetik zumal hinsichtlich der Begriffe Geschmack und Stil als Vorgeschichte der so genannten Wiener Klassik sowie Elisabeth Fritz-Hilscher die personelle Neukonstituierung der Hofkapelle unter Maria Theresia.

Das besondere Verdienst des Bandes ist die Korrektur einer Forschungskonstante – der Annahme des radikalen künstlerischen Bruchs beim Regierungsantritt Maria Theresias. Vielmehr hat man – wie überzeugend vorgeführt wird – von einer zehnjährigen Übergangsphase auszugehen, in der zunächst in allen künstlerischen Medien (mit Ausnahme der Oper) und dem Zeremoniell Kontinuität zur Regierungszeit Karls VI. signalisiert wurde. Damit zeigt der Sammelband auch zukünftige Forschungsfelder auf und regt zu einer Neubewertung der Hofmusik dieser Phase an – zum Beispiel bezüglich des kirchenmusikalischen Repertoires, der Relation von Hofmusik und Präsentation der *Familia Augusta* sowie der Faktur der Musik bei den zahlreichen Damenkarussellen und Schlittenfahrten nach 1740.

(April 2014)

Panja Mücke

SHAY LOYA: *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*. Rochester: University Rochester Press 2011. 341 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne ist ein durchaus beliebtes Feld musikwissenschaftlicher Forschung, insbesondere an den Schnittstellen musikalischer Innovation, also jenen Zeiträumen, die nach Hans Blumenberg als Epochenschwellen in kulturwissenschaftliche Diskurse Einzug gehalten haben. Gerade anhand der künstlerisch herausragenden Persönlichkeit Franz Liszts sind die musikhistorischen Kontroversen um Fortschritt und Zukunft der Musik en détail untersucht und wissenschaftlich dargestellt worden. Und nicht ohne Grund bilden Schlagworte wie „Neudeutsche Schule“ oder die sprichwörtlich gewordene „Zukunftsmusik“ geradezu lehrbuchartige Beispiele für eine Lemmatisierung der Musikgeschichte, die in den allgemeinen Sprachgebrauch nicht nur im Sprechen und Schreiben über Musik eingegangen ist.

Angesichts dieser grundlegenden Thematik einer Kontrastierung von Tradition und Moderne mag eine neuerliche diesbezügliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Liszts zunächst ein wenig redundant erscheinen. Zumindest erwächst die Neugier, welcher Weg hier eingeschlagen wird, um der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld womöglich neue Nuancen abzugewinnen. In diesem Sinne stellt die Studie von Shay Loya durchaus eine angenehme Überraschung dar. Dies mag unter anderem dem Umstand geschuldet sein, dass in diesem Buch zwar einerseits streng kulturwissenschaftliche Methoden unserer Gegenwart zur Anwendung gelangen, die sich um die Begrifflichkeiten von Modernität, Transkulturalität, Authentizität, Identität und diverser Ismen kümmern. Andererseits kommt in ihm aber eine deutliche angelsächsische Komponente zum Tragen, die den entsprechenden Diskursen eine didaktische Note verleiht und Wert darauf legt, den Leser an Begriffe und Theoreme heranzuführen. In diesem Sinne stellt Loya in dem auf den

ersten Blick sorgsam edierten Buch (nicht jede zitierte Literatur hat es von den Fußnoten auch ins Literaturverzeichnis geschafft) zugleich eine Internetseite mit Noten- und Klangbeispielen zur Seite (www.lisztstransculturalmodernism.com). Er zeigt sich aber auch selbstkritisch: „Transcultural modernism, of course, is too big a topic for any single book“ (S. 249).

Methodisch geht Loya durchaus strukturiert und gewissenhaft vor, wenn auch aufgrund der zahlreichen (teils verzichtbaren) Tabellen, Aufzählungen, Unterkapitel und einem konstatierbaren Hang zur stetigen methodischen Selbstreflexion mancherorts der Eindruck des Verzetteln entsteht. Die in sieben Hauptartikel gegliederte Untersuchung widmet sich den jeweiligen Begriffsfeldern („Transcultural Modernism“, „Verbunkos“, „Identity, Nationalism, and Modernism“, „The Verbunkos Idiom in the Music of the Future“; etc.), um sie an konkreten Werken zu überprüfen und zu exemplifizieren. Auffallend ist hierbei dennoch der hohe Grad diskursiver Abwägung und präziser Analysen – wenn diese auch, wie der Autor teils selbst einräumt, eher kurzen Fallstudien gleichkommen (vgl. bspw. S. 220 und 224).

Im Zentrum der Studie Loyas stehen die kulturwissenschaftlich, zum Teil ethnografisch begründeten Begriffe „transcultural modernism“ auf der eine Seite sowie das musikalische Modell des „Verbunkos“ auf der anderen. Unter Transkulturalität versteht der Autor ganz allgemein „a more level playing field of cultural interaction“ (S. 25), bzw. „mixing high and low genres and ethnic national identities“ (S. 249). Die erweiterte Begriffskombination „transcultural modernism“ zielt dabei auf die interkulturell bedingte stilistische und idiomatische Entwicklung musikalischer Ausdrucksweisen Liszts in verschiedenen Stufen seines kompositorischen Schaffens, die Loya Stück für Stück als bewusste „strategy“ des Komponisten herausarbeitet. Der Verbunkos wird in dieser Studie im Zusammenhang mit antimodernistischen oder gar neoklassizistischen Anklängen traditioneller Musik eines Ungarischen Nationalstils untersucht und vor dem Hintergrund des Modernen in Liszts Musik diskutiert (vgl. das Kapitel „Modernism and Authenticity“,

S. 118–153). Die von Loya gewählte Versuchsanordnung macht insofern Sinn, als er unter Einbeziehung einer Auseinandersetzung mit „Liszt’s participation in the Gypsiness discourse“ (z. B. S. 212) außer- wie innermusikalische Fragestellungen miteinander kombiniert, abwägt und Interpretationsansätze anbietet, die über vergleichsweise eindimensionale Analysemethoden hinausgehen. Dies wird vor allem in der Auseinandersetzung mit Liszts letztem Klavierkonzert *Totentanz* deutlich, in welcher er die kulturhistorische Stofflichkeit des Totentanzes mit der Malerei Hans Holbeins, der Musik Mozarts, Berlioz’ und Chopins sowie dem Begriff der Groteske zusammenführt.

Auffallend in der terminologischen und methodischen Vorgehensweise Loyas ist seine explizite Nähe zur jüngeren Bartók-Forschung, die in vielerlei Hinsicht Pate für neue Herangehensweisen an die Musik Liszts steht. Gut gelungen erscheint daher die diskursanalytische, intertextuelle und interkompositorische Einbeziehung von musikalischen wie schriftlichen Vergleichspunkten. So kontrastiert Loya Liszts Musik insbesondere mit dem Schaffen Béla Bartóks, Joseph Haydns, Ludwig van Beethovens und Arnold Schönbergs, wodurch interessante Schnittstellen offenbar werden, die sich für eine weitere Untersuchung als lohnend erweisen dürften.

Kulturwissenschaftlich interessierten Lesern dürfte das Buch bei der Lektüre durchaus Freude bereiten und darüber hinaus zahlreiche Anregungen für eine weitere Befassung mit Liszts Musik geben. Befürworter einer strengeren musikalischen Analyse dürften in dieser Untersuchung zuweilen das ein oder andere vermissen, was es an den Werken selbst herauszuarbeiten gegeben hätte.

Bezogen auf das Schlagwort „Musik der Zukunft“ und die musikhistorisch zuweilen perpetuierte Parteienbildung zwischen konservativ und progressiv dürfte Loyas Fazit wenig überraschen, dass „Liszt’s decades of engagement with Hungarian popular culture culminated a verbunkos idiom that looked back as much as it did forward“ (S. 249).

(Mai 2014)

Tim Becker

Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse. 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes. Hrsg. von Toomas SIITAN, Kristel PAPPEL und Anu SÕORO. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 331 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 60.)

Der anzuzeigende 331 Seiten umfassende Band ist das Resultat einer internationalen Tagung, die im Oktober 2008 in Tallin stattfand und – wie die Herausgeber es selber formulieren – in engem Bezug zu dem Forschungsprojekt „Das Musikleben in Estland im 19. Jahrhundert“ unter der Leitung von Toomas Siitan stand, um „die lokale Thematik des Projekts mit einem breiteren Hintergrund zu versehen“ (S. 7). Aufgeteilt in drei Bereiche – „Musikalische Identität und Chorbewegung“, „Musiktheater“ und „Musikleben der Städte“ –, die der Parallelität zu dem erwähnten Forschungsprojekt geschuldet sind, geben die 14 Beiträge vielseitige Einblicke in verschiedene Themen rund um die Musikkultur des erweiterten Ostseeraums.

Zu den einzelnen Beiträgen: Toomas Siitan, dessen Text als Ausgangspunkt für den Band klug gewählt wurde, untersucht die Rolle von Gesangsvereinen für die unterschiedlichen „Kulturräume“ in Estland – deutsch, estnisch und russisch –, die er zunächst mit Hilfe eines strukturierten Überblicks über den Forschungsstand zur estnischen Musikgeschichte näher beschreibt. Im weiteren Verlauf zeigt er, wie sich anhand des von den Chorvereinigungen in den Städten und auf dem Land gesungenen Repertoires unterschiedliche kulturelle Strömungen ablesen lassen und wie Fragen rund um den Komplex der Identitätsbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts damit zusammenhängen. Er kann überzeugend ausführen, welche Rolle Musikvereine – hier: Chöre – nicht nur an der „Entstehung eines bürgerlichen Musiklebens“ (S. 33), sondern auch an der Zugehörigkeit zu einem „Kulturraum“ spielten. Um eine ähnliche Thematik dreht sich auch der Beitrag Friedhelm Brusniaks, der her-

ausarbeitet, wie die Suche nach einer deutschen Identität in der deutschen Sängerbewegung mit der Aufforderung zu nationalem Handeln verbunden war. Einer dieser Handlungsappelle findet sich in einem bisher unpublizierten und nicht weiter ausgewerteten Gedicht, mit dem sich Friedrich Rückert 1865 an die Sänger des Ersten Deutschen Sängerbundesfestes in Dresden wandte, in das er kunstvoll intertextuelle Bezüge zu bekannten Liedern und Texten einarbeitete und das seinen letztendlichen Gesinnungswandel zur Chorbewegung zum Ausdruck bringt. Brusniaks Text liefert damit nicht nur wertvolle neue Aspekte zur Laienchorforschung, sondern bietet auch eine Art kulturgeschichtliches Fundament für die Argumentation Siitans.

Ebenfalls im ersten Kapitel widmet sich Elaine Kelly dem Thema der nationalen Identität aus einem anderen Blickwinkel. Sie versucht, anhand von in literarischen Quellen und Egodokumenten zum Ausdruck kommenden Unterschieden im häuslichen Musizieren von Angehörigen des weiblichen Geschlechts ein neu erwachtes Identitätsgefühl in Schottland und Irland nachzuweisen. Leider ignoriert Kelly, dass einige der von ihr als Phänomene des 19. Jahrhunderts beschriebenen Indizien bereits ab den 1720er Jahren in Schottland zur Blüte kamen. Dies betrifft vor allem das Sammeln, Herausgeben und Singen/Spielen von „folksongs“, die von Anfang an mit fiktiven Stücken ergänzt wurden, um das neu erwachende schottische und englische Interesse zu bedienen, man denke nur an die Ossian-Dichtungen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dazugehöriger Literatur rund um das Thema der innerbritischen Identitäten erfolgt demzufolge auch nicht, wenigstens ein Bezug zu Dave Harkers *Fakesong: The Manufacture of British Folk Song, 1700 to the Present Day*, Milton Keynes/Philadelphia 1985 (Popular Music in Britain) wäre zu erwarten gewesen.

Der zweite Aufsatz, der mit Siitans Eingangstext in engem Zusammenhang steht, ist der schon zum nächsten Kapitel „Musiktheater“ gehörige Beitrag von Kristel Pappel, die sich wiederum mit Fragen der estnischen bzw. „deutschbaltischen Identitätsfindung“ (S. 81,

Titel) beschäftigt. Sie baut gleichsam auf Siitans Text auf und sieht in der musiktheatralischen Rezeption der Werke Richard Wagners vor allem in Reval/Tallin einen weiteren Indikator für die kulturellen Entwicklungen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. An die Wagner-Thematik knüpfen die beiden folgenden Aufsätze von Martin Knust und Andreas Waczkat an: Knust widmet sich der bisher eher lückenhaft erforschten Beziehung Wagners und Karl von Holteis und bemüht sich darum, dieses verzerrt gebliebene Verhältnis zu dechiffrieren. Er geht dabei klar strukturiert vor, indem er zunächst Dichtung von Wahrheit unterscheidet, bevor er Überlegungen zu Bedeutung und Ertrag seiner Befunde anstellt und auf den weiterhin bestehenden Forschungsbedarf hinweist. Leider fehlen im Text die jeweiligen Querbezüge zu dem nachfolgenden Beitrag von Waczkat, der zumindest auf eine der aufgeworfenen Fragen – nämlich, was in Riga am Ende von Wagners Engagement passierte (S. 114) – eine plausible Erklärung gibt (S. 141 f.): Wagners Flucht aus Riga vor den Königsberger Gläubigern. In Waczkats Ausführungen geht es um diese Thematik nicht primär, sie stellt nur einen Aspekt in der Anwendung des Konzepts einer prozessualen Rezeptionsgeschichte im Sinne der Überlegungen von Steffen Prignitz dar. Als Beispiel für Rezeptionswege und -mechanismen zeichnet Waczkat die Wagner-Rezeption – genauer die „Wagner-Publizistik im Ostseeraum“ (Titel) – nach, wie sie anhand der Schriften Heinrich Dorns und Carl Koßmalys deutlich wird.

Die übrigen drei Beiträge im Kapitel „Musiktheater“ zeigen anhand unterschiedlicher Phänomene Aspekte von musikalischem Kulturtransfer: Albert Gier geht es vor allem um den „Ex- und Import [...] von Kunstformen, Gattungen, kulturellen Institutionen etc.“ (S. 149) zwischen Frankreich und dem deutschen Sprachraum, was er anhand der Operetten Charles Lecocqs darlegt. Methodisch arbeitet er vor allem mit Aufführungsstatistiken und der Rezeptionsgeschichte bestimmter Werke und kann so belegen, wie Lecocqs Stücke in den 1860er Jahren ihren Weg von Frankreich aus über das Scharnier Wien in die anderen

deutschsprachigen Gebiete machten, bevor sie in den 1870ern von einer Art selbstgenügsamem deutschsprachigen System – insbesondere der direkt verbreitbaren Wiener Operette eines Johann Strauß – abgelöst wurden. Ein weiteres Beispiel für erfolgreichen französischen Kulturtransfer beschreibt Owe Ander für Schweden mit den Veränderungen des „Kungliga teatern“ ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert, anhand derer der parallel stattfindende gesellschaftliche Wandel zum Ausdruck kommt. Eine wesentliche Rolle dabei spielten die französischen Theatertraditionen zunächst der Opéra comique und dann der Grand opéra sowie die aus dem deutschen Sprachraum rekrutierten Musiker. Einblicke in das Repertoire sowie in sukzessive theaterinstitutionelle Veränderungen machen die Wechselwirkungen deutlich, denen die Aufführungen unterlagen, um den neuen gesellschaftlichen Anforderungen zu genügen, die sie gleichzeitig mitbestimmten. Damit verknüpft ist ein bisher viel zu wenig beachteter Teilbereich des Musiklebens, den Ann-Marie Nilsson untersucht und einordnet. Es handelt sich um die Tradition des Bläseroktetts – wind octet –, für das sie nicht nur das Repertoire und Orte des Musizierens, sondern auch Hintergründe und Ausprägungen des Phänomens in Schweden mit besonderem Bezug zum Thema Oper darlegt. Insbesondere zu einer Erforschung der Form des Potpourris gibt sie wichtige neue Impulse, die auch für andere Besetzungsformen gerade des Laienmusikwesens fruchtbar gemacht werden sollten.

Die Thematik des dritten Kapitels des Bandes ist überschrieben mit „Musikleben der Städte“ und umfasst musikalische Phänomene des urbanen Raumes im weitesten Sinne. Die Ausführungen Helmut Loos' zur „bürgerlichen Musikstadt“ (Titel) Leipzig bieten nicht nur eine gute Übersicht über den Forschungsstand sowie über eine Vielzahl von Unterthemen rund um das dortige Konzertwesen und die dortige Kirchenmusik, sondern legen auch eine Art Fundament für die nächsten Texte. Seine „These, dass Leipzig als Zentrum und prägender Ausgangspunkt des kunstreligiös geprägten, bürgerlichen Musiklebens seit dem 19. Jahrhundert genannt werden muss und [..]

in seinem Kern national-liberal [war und ist]“ (S. 229 f.), schwingt bei der Lektüre der übrigen Beiträge mit und regt vor den übergeordneten Themen von Kulturtransfer und Identitätsbildung zu zusätzlichen Überlegungen an.

Dem urbanen Phänomen des Musikverlages widmet sich Michael Heinemann – aufschlussreich ist dabei, wie er anhand des Briefwechsels des Ehepaars Schumann mit zahlreichen Verlagen beispielhaft aufzeigen kann, dass die Aufgaben im 19. Jahrhundert wesentlich über das reine Notengeschäft hinaus gingen. Um eine gute Verbreitung der „Produkte“ zu erreichen, setzten sie verschiedene Strategien ein, zu denen auch die Konzertorganisation oder das Bereitstellen von Instrumenten gehören konnten und die sämtlich auf einem ausgefeilten Netzwerk von Kontakten basierten. Musiker wie die Schumanns machten sich dieses Wissen für ihre eigenen Reisen – etwa 1844 nach Russland – zunutze. Sie erzielten dadurch gerade in institutionell weniger erschlossenen Regionen wirtschaftliche Erfolge und befruchteten das Musikleben. Eine andere Möglichkeit, das Musikleben in urbanen Räumen zu prägen, stellt Matti Vainio anhand des Wirkens von Frederik Pacius in Finnland dar. Obwohl in Deutschland geboren und ausgebildet, wurde Pacius durch sein stetiges musikalisches Handeln vor allem in Helsinki schließlich sogar als „father of Finnish music“ (S. 263) bezeichnet. Vainio gibt Einblicke in die verschiedenen Stationen dieser Arbeit und zeigt Aspekte kultureller Kontakte zwischen Finnland und Estland auf, etwa über das von Pacius komponierte Vårt land, das beiden Ländern zeitweise als Nationalhymne diente (S. 249–252). Einen gleichsam umgekehrten Fall von Kulturtransfer durch eine Persönlichkeit beschreibt Ulla-Britta Broman-Kananen in ihrem Text über die Ausbildungsstationen und Karrierestrategien der finnischen Opernsängerin Emmy Achté. Anhand der erhaltenen Egodokumente wird nachgezeichnet, wie eine Vielzahl von Aspekten – darunter wirtschaftliche Realitäten und die Ausbildung u. a. am Pariser Conservatoire – dazu beitrugen, dass Achté 1873 ohne Wettbewerb zur Prima Donna der neu entstehenden Institution der Finnischen Oper avancieren konnte, wo sie franzö-

sische Gesangs- und Aufführungstraditionen in einen neu geschaffenen nationalen Kontext einbrachte und diesen dadurch prägte. Einen weiteren Aspekt des französisch-finnischen Kulturtransfers legt Helena Tyrväinen im abschließenden Text des Bandes dar, in dem sie die Bedeutung der deutschsprachigen Aufführungen von Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* in den 1890er Jahren in Helsinki untersucht. Der große Erfolg der Konzerte der Jahre 1894/1895 wurde offenbar nicht nur zum Indikator für die steigenden künstlerischen Möglichkeiten in Helsinki, sondern führte auch zu einer Wahrnehmung dieser Zeit als „Golden Age of Finnish arts“ (S. 289).

Abschließend seien ein paar generelle Kritikpunkte an dem reflektiert zusammengestellten und alles in allem gut gelungenen Band erlaubt: Leider werden weder in den Texten noch im Vorwort die in dem Band sehr häufig bemühten Begriffe der Identität und der Identitätsbildung wissenschaftlich eingeordnet oder näher besprochen. Ebenso wäre es wünschenswert gewesen, über den Umschlagtext hinausgehend den „zusammenhängenden Kulturraum“ (S. 8) im Allgemeinen und des „nördlichen Europa[s]“ (Titel) im Speziellen genauer zu verorten. Abgesehen von wenigen redaktionellen Kleinigkeiten – die Fußnoten sind in Bezug auf die Zitierweise oder auf Datumsangaben nicht durchgängig einheitlich gehalten und im Personenregister erscheinen nicht alle im Buch verwendeten Namen – ist der Band in Aufmachung und Gestaltung ansprechend gearbeitet. So kann attestiert werden, was die Herausgeber eingangs ankündigten: „Der vorliegende Band ist als Ergebnis der genannten Tagung entstanden, jedoch nicht als ein üblicher Tagungsbericht.“ (S. 7) Es gelang ihnen, die z. T. thematisch doch recht weit auseinanderliegenden Texte geschickt miteinander ins Verhältnis zu setzen, so dass insgesamt „das weite Netz [von] Wechselbeziehungen und Transfers“ (Umschlagtext und S. 8) in Bezug auf verschiedene Einzelaspekte sichtbar wird.

(August 2014) Stefanie Acquavella-Rauch

MARTIN LOESER: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte.* Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 517 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 34.)

Martin Loesers Aufarbeitung der französischen Oratorien-geschichte liegt ein Gattungsbegriff zugrunde, der „gemäß den sich wandelnden, historisch realen Gegebenheiten ein Integral der verschiedenen Ebenen von Gesellschaft, Werkstruktur, Werkfunktion und Terminologie“ nach den „äußeren Motivationen“ (S. 15) bei der Entstehung der Werke fragt. Die damit einhergehende Untersuchung von Autonomie oder Funktionalität ermöglicht es, den jeweiligen Besonderheiten der Werke nachzugehen und sie im Vergleich miteinander weniger einzuordnen als vielmehr *sui generis* zu analysieren, da der scheinbar eindeutigen Gattung Oratorium „sehr heterogene Werke“ und eine ebenso heterogene, weil bunte Terminologie im 19. Jahrhundert gegenüberstehen. Dieser seit Schering oft thematisierten Problematik folgt mittlerweile die pragmatische Lösung, „alle Werke, [...] die in den vierhundert Jahren Oratorien-geschichte irgendwann einmal als Oratorium gegolten haben oder gelten“ (*Metzler-Oratorienführer*, 1999, S. IX), aufzunehmen. Auch Loeser entschied sich für sämtliche Kombinationen aus „ode-symphonique“, „mystère“, „scène“, „épisode“, „poème“, „légende“, „drame“ oder „trilogie“ mit ihren Präzisierungen „biblique“, „dramatique“, „fantastique“, „lyrique“, „religieuse“ oder „scénique“ und somit für eine Analyse unterschiedlichster Kompositionen in überraschenden Aufführungskontexten. Mit der von der Hochschule für Musik und Theater Hannover angenommenen Dissertation reüssiert der Autor daher vor allem durch die Auseinandersetzung mit dem kritisch reflektierten Spannungsverhältnis zwischen einer Gattungsnorm, die eigentlich keine ist, und Kompositionen, die den nicht vorhandenen Rahmen dennoch bestätigen.

Loeser trennt die lange zeitliche Spanne in zwei Abschnitte und erweitert sie in Teil I um die Zeit vor 1850. Teil II behandelt den

Zeitraum nach 1850 bis 1915. Während er im ersten Teil die Funktionen des Oratoriums im zeitgenössischen Diskurs (I.1.), seine Verbreitung und Wahrnehmung in Paris wie auch in der Provinz (I.2.) und die Hintergründe der gattungsgeschichtlichen Entwicklung (I.3.) diskutiert, geht Loeser im zweiten Teil auf die institutionellen Voraussetzungen (II.1.) und Faktoren der Gattungsetablierung (II.2.) ein, sowohl für die französische Hauptstadt als auch für ihre regionalen Peripherien. Beide Teile zusammen genommen bilden die Voraussetzung für seine grundsätzliche Intention, einzelne Werke im abschließenden III. Teil „vor dem Hintergrund ihres jeweiligen Aufführungskontextes, ihrer intendierten Funktionen sowie dem mit diesen Aspekten verbundenen ästhetischen Diskurs zu betrachten“ (S. 359). Angesichts einer ausufernden Menge an möglichen Kompositionen entschied sich der Autor für insgesamt zehn Werke von Abbé Goupil, Théodore Dubois (zwei Werke), Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, César Franck (zwei Werke), Georges Fragerolle, Claudius Blanc/Léopold Dauphin und Vincent d'Indy, die das Oratorium im sakralen Raum, im Konzertraum wie auch die szenische Umsetzung im Kabarett oder an der Grand opéra einbetten und damit die terminologische durch die räumliche Vielfalt der Aufführungsorte ergänzen. Unter Einbeziehung bürgerlicher Musikpraxis, institutioneller Träger der Gattung in der Provinz (Lille, Strasbourg, Toulouse, Bordeaux, Lyon) und öffentlicher Musikfeste wird die ganze Spannweite von kirchlich und weltlich, geschlossen und offenen Aufführungsorten ersichtlich, deren Einfluss – wie der Pariser Salon Rodrigues zeigt – nicht nur auf die Interpretation vornehmlich Händel'scher Oratorien beschränkt bleibt, sondern die französische Notenedition des *Judas Maccabäus* begünstigt. Umgekehrt scheint die von 1829 praktizierte Gesangsmethodik Wilhelms [sic!] und die damit zusammenhängende Gründung der Orphéon de la Ville de Paris Einfluss auf die Verbreitung einer Gattung gehabt zu haben, die ab 1890 auf der Grundlage biblischer Sujets und in Kombination mit den so

genannten Pièces d'ombres sogar am berühmten Kabarett Chat Noir Einzug hielt.

Die zahlreichen und sich in Querbezügen ergänzenden Beispiele integrieren sich in diese Gesamtdarstellung von fast 100 Jahren Gattungsgeschichte des Oratoriums in der französischen Hauptstadt und Provinz mit Rekurs auf soziale, kirchliche, religiöse, musikpädagogische, nationale und musikalische Einflüsse. Loeser kann damit nicht nur eine Korrektur bisher gültiger Geschichtsschreibung (z. B. Frank Reinischs Geschichte des französischen Oratoriums, 1982) und ihrer Zäsuren (statt 1870/71 sollte 1850 als Beginn einer zusammenhängenden soziokulturellen Entwicklung des Oratoriums angesehen werden), sondern auch ein großes Spektrum an Faktoren „für diese positive Entwicklung der institutionellen Voraussetzungen des Oratoriums in Paris und der französischen Provinz“ herausarbeiten. (S. 346 ff.) Grundlage des reichhaltigen Quellenmaterials sind systematisch ausgewertete Musikperiodika (*Revue et Gazette musicale de Paris* und *Le Menestrel*) und Sekundärliteratur unterschiedlicher sprachlicher Provenienz. Für die Werkbetrachtungen, die von Tabellen zu Satz- und Tonartendisposition der einzelnen Stücke sowie motivisch orientierten Notenbeispielen ergänzt werden (gelungenes Beispiel: der Vergleich von César Francks *Rédemption* mit Mendelssohns Symphonie-Kantate *Der Lobgesang*, S. 397–404), hat sich Loeser vorrangig auf publizierte Quellen und Sekundärliteratur konzentriert. Bei einigen Werken wie *Rébecca* von Franck, *Marie-Madeleine* von Massenet oder *L'Ange Gardien* von Abbé Goupil dürfte dies nicht einfach gewesen sein, da Komponist und/oder Werk bisher kaum ausführlicher analysiert worden sind, dem Verfasser somit auch eine erste Annäherung an wenig bekannte Kompositionen zugute zu halten ist. Dass für d'Indys *La Légende de Saint-Christophe* aktuelle Publikationen fehlen (Marie d'Indy 2001, Steven Huebner 2006, Manuela Schwartz 2006), darf angesichts der Bewältigung eines immensen Stoffgebietes als Marginalie aufgefasst werden. Loeser ist es ohne Zweifel gelungen, die Entwicklung vom überwiegend geistlichen Konzertstück am Ende des 18. Jahrhunderts zum

„oratorio moderne“ in Frankreich überzeugend und wissenschaftlich umfassend darzustellen. (März 2014) *Manuela Schwartz*

NICOLE K. STROHMANN: Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 622 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 36.)

Zu den überaus bemerkenswerten und signifikant-repräsentativen, von der Forschung bis dato indes vernachlässigten Protagonisten der französischen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt zweifellos Augusta Holmès (1847–1903); und ebenso bemerkenswert und aufschlussreich ist nun auch die der Komponistin gewidmete Studie von Nicole K. Strohmann. Dies nicht allein aufgrund des Gegenstands, der in der Tat vielfach tiefere paradigmatische Einblicke in die musikhistorische (sowie kulturpolitische und soziokulturelle) Gemengelage der jungen Dritten Republik erlaubt, sondern auch dank der sinnfälligen und ertragreichen Vorgehensweise, mittels derer Strohmann diese Perspektiven freilegt. Auf Basis intensiver Archivrecherchen und Quellenstudien – der wertvolle Anhang, der für Holmès erstmals den Bestand an Musikalien (Manuskripte, Drucke, Bearbeitungen), wortsprachlichen Zeugnissen (Lyrik, Libretti und Notizen, Korrespondenz, Urkunden und Protokolle, Konzertprogramme, Rezensionen, Verlagsanzeigen und -kataloge, weitere Rezeptionsliteratur etc.) sowie ikonografischen Quellen aus 28 Archiven und Bibliotheken dokumentiert, umfasst mit über 2.800 Einträgen mehr als ein Drittel des Buches – schlägt die Untersuchung anhand der ebenso symptomatischen wie geschickt gewählten Beispiele der Oper *La Montagne noire* (UA: 1895), der Kantate *Ode triomphale* (1889) und der Symphonischen Dichtung *Andromède* (UA: 1900) nämlich auf gewinnbringende und verdienstvolle

Weise die Brücke zwischen philologisch-quellenkritischen Verfahren, gattungshistorischen und musikanalytischen Methoden der Werkinterpretation sowie verschiedenen weiterführenden kulturwissenschaftlichen Ansätzen.

Als zentrale konzeptuelle Bezugsfolie, vor der die folgenden Werkstudien zu reflektieren sind, dienen dabei knappe Ausführungen zur Geschichte der Professionalisierung weiblichen Komponierens in der „Troisième République“, wobei die Gender-Perspektive (erfreulich nüchtern und differenziert) zwischen der im damaligen Wertesystem verankerten Dichotomie Männlichkeit/Öffentlichkeit vs. Weiblichkeit/Privatheit einerseits sowie der gegen diese Widerstände gleichwohl anwachsenden gesellschaftlichen Akzeptanz bzw. zunehmenden emanzipatorischen Bestrebungen andererseits abwägt. Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Situation, in der Holmès als außergewöhnlich selbstbewusster Persönlichkeit fraglos eine Schlüsselrolle zukommt, eröffnen die drei eigentlichen Kernkapitel mit den exemplarischen Fallstudien unterschiedliche Blickspektren, in denen „das je nach Quellenlage, Sujet und Gattung variiere Charakteristische respektive Spezifische des Werkes diskutiert“ (S. 22) wird. Der im Ganzen überzeugende Versuchsaufbau (dessen etwas redundanter Darlegung und insistierender Verteidigung es nicht bedurft hätte) bleibt dabei dem Grunde nach in allen drei Kapiteln deckungsgleich: Ausgehend von kursorischen Ausführungen zu Entstehungskontexten und der an Referenzwerken und Repertoireverweisen reichen Sondierung der jeweiligen Gattungssituation, rückgebunden zudem an eine auf die jeweils zentralen Urteilkriterien und Narrative fokussierende Aufarbeitung der Rezensionen bzw. Rezeptionsdokumente sowie vor allem eine äußerst minutiöse Deskription und Einordnung des musikalisch-textlichen Quellmaterials arbeitet Strohmann in einem hieraus direkt erwachsenden zweiten Schritt wesentliche sujetbetreffende, dramaturgische und kompositorische Kennmarken der in den Blick genommenen Werke heraus, um diese drittens schließlich auf einer höheren Ebene in breitere kulturelle Zusammenhänge zu stellen.

Während die (durch zahlreiche Notenbeispiele flankierten) analytischen Diagnosen insgesamt zwar etwas hinter der exakt-akribischen (dabei in ansprechend lebhaft-empathischer Diktion verfassten) Materialbeschreibung abzufallen drohen, die – ebenso wie die opulente, qualitativ hochwertige Bebilderung mit mehrseitigen Faksimiles, Bühnenbildentwürfen, Figurinen und Illustrationen, Reproduktionen aus Zeitschriften, Konzertprogrammen, Briefen und Akten etc. – unverkennbar eine (durchaus verständliche) Faszination und Bannkraft der Überlieferung (sowie ihrer gleichsam „haptischen“ Qualität) verrät, sind die in den Werkbetrachtungen gewonnenen Einsichten (trotz der ein oder anderen wünschenswerten Differenzierung oder Relativierung im Detail) in ihrer Bilanz stets überaus triftig und erhellend. Desiderate mag man allenfalls für das *Andromède*-Kapitel anmerken, und zwar nicht allein in Blick auf die etwas lehrbuchartige literaturhistorische Beschreibung des Poème, sondern vor allem hinsichtlich der verengenden Perspektive auf einen rein programmatisch-deskriptiven Fokus, dem man beispielsweise hätte gegenüberstellen können, inwiefern die sinnfällige Anordnung der durch die Dichtung evozierten Bilder zugleich der herkömmlichen symphonischen Formtradition adäquat ist (heroische Langsame Einleitung – turbulentes Allegro – lyrischer Klagegesang – scherzartige Galoppssprünge – Lobpreis – finale Kumulation – entrückendes Verklingen, das Ganze „per aspera ad astra“).

Als inspirierend erweisen sich freilich primär die Angebote zur kulturwissenschaftlichen Verankerung der Analyseergebnisse. Auf sympathische Weise als „Lesart auf einer abstrahierenden Ebene, welche das Werk in einen größeren gesellschaftlichen Kontext einbettet, nicht jedoch als verbindliche, ausschließliche Interpretation“ (S. 22) offeriert, werden Historismus, Exotismus und „femme-fatale“-Topologie von *La Montagne noire* so (auf teils gewagte, nichtsdestoweniger historisch solide argumentierende Weise) in Korrelation zu Konzepten wie multipler Persönlichkeit, Eskapismus und Fugue-Phänomen, Narzissmus, Voyeurismus, Homoerotik (inkl. Aspekten der Bi- und

Transsexualität) und Feminismus gebracht, wohingegen *Andromède* eine (zu hinterfragende) autobiografisch-soziologische Deutung vor der Folie von „renouveau catholique“ und der Selbstbespiegelung von Holmès' eigener Konversion erfährt. Vollends überzeugend präsentiert sich dabei vor allem die Rückbindung der ganz auf Monumentalität, Imposanz und Überwältigung angelegten *Ode triomphale en l'honneur du Centenaire de 1789* an Momente der Massenpsychologie und Suggestion sowie des kulturellen Gedächtnisses und der nationalen Identitäts- und Kollektivitätsstiftung. (Problematischer scheint indes der über die „Exposition Universelle“ vermittelte Anschluss an die Debatten des Postcolonialism.)

Folgerichtig geht diese Lektüreebene schließlich im Schlusskapitel auf, das die mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Aspekte – unter dem sprechenden Titel „Identitätskaleidoskop“ – noch einmal auf bestechende Weise in einer biografisch-identitätstheoretischen Perspektive (Habermas/Straub) resümiert, unter der übergeordneten Instanz des Freiheits- und Liberalitätsgedankens als Facetten bzw. „Zentren einer inneren Biographie“ (S. 390) deutet und in Beziehung zu Holmès' komplexer Persönlichkeit, namentlich ihrer spannungsvollen kompositorischen, nationalen und religiösen Identitätsbildung setzt. Dass Strohmänn dabei dank ihrer Archivrecherchen mit neuen Befunden zu Daten und Fakten von Holmès' französischer Naturalisation 1879 sowie zu ihrer Konversion zum Katholizismus 1900 aufwarten und so Defizite der bisherigen Holmès-Biografik korrigieren kann, vermag noch einmal das hohe Verdienst der Studie ins Bewusstsein zu rücken, die in sich bereits ergebnisreiche Analyse- und Deutungsarbeit auf sorgsamer Erschließungs- und Quellenarbeit gründet (dies auch ohne dass die Autorin wiederholt mit Nachdruck auf das Faktum der Neuentdeckung und erstmaligen Auswertung der Quellen hätte hinweisen müssen). Und so dürfte Strohmänn's Hoffnung, „der zukünftigen Holmès-Forschung einen wesentlichen Impuls geben zu können“ (S. 24), ungeachtet weniger Irritationen (warum verwundert es, dass *Andromède* wie bei größer dimensionierten Kompositionen zeitüblich

nur im vier-, statt auch im zweihändigen Klavierauszug erschien, S. 289; ist die Verbreitung von Programmgedichten in Musikzeitschriften nicht gängige Praxis, S. 316; wieso figurieren der ein Jahrhundert ältere Gossec und die zwei bzw. anderthalb Generationen älteren Meyerbeer und Berlioz unter Holmès' Zeitgenossen, S. 422) mit Sicherheit in Erfüllung gehen.

(Februar 2014)

Fabian Kolb

The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939. Hrsg. und übers. von Philip Ross BULLOCK. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXII, 289 S., Abb., Nbsp.

Dieser Briefwechsel ist ein spannendes Buch. Das erwartet man nicht unbedingt von der wissenschaftlichen Edition eines Briefwechsels. Das vorliegende Korpus an Dokumenten, 90 teils mehrseitige Briefe, teils kurze Telegramme und Postkarten der englischen Publizistin und Musikkritikerin Rosa Newmarch an Jean Sibelius sowie 40 meist kurze Briefe von Jean Sibelius, verteilen sich unregelmäßig mit einem Schwerpunkt auf den Jahren von 1909 bis 1912 über einen langen Zeitraum von über drei Dekaden. Zudem scheinen die wesentlichen brieflichen Äußerungen des Komponisten, dessen Name auf den ersten Blick den Anlass der Edition darstellt, bereits weitgehend bekannt: Rosa Newmarch hatte einen Teil im Rahmen ihres Buchs *Short Story of a Long Friendship* 1939 kurz vor ihrem Tod veröffentlicht, weitere Briefe verwendete Eric Tawaststjerna in seinem mehrbändigen und in verschiedenen Sprachen erschienenen Sibelius-Biografie-Projekt.

Hier scheint ein weiteres Problem auf, dem sich jeder Editor eines Briefwechsels mit Jean Sibelius stellen muss: Dessen kosmopolitische Vielsprachigkeit einerseits und die Notwendigkeit eines editorischen und verlegerischen Pragmatismus andererseits. Bisherige Briefeditionen haben hier sehr unterschiedliche Lösungen gefunden, die eine Arbeit mit dem Briefwechsel des Komponisten erschweren. Bullock entschied sich mit Blick auf seine angenommene

Leserschaft nun für eine Übersetzung aller Briefe ins Englische (und belässt dabei nur solche Aussprüche im Original, die von der jeweiligen angegebenen „Hauptsprache“ des Briefs abweichen) und verzichtet leider auf die Wiedergabe der Originalbriefe. Newmarch und Sibelius schrieben sich überwiegend auf Französisch. Zunehmend wechselte Sibelius, besonders unter Zeitdruck, ins Deutsche, das ihm leichter fiel. Dass dem Leser nun die unterschiedliche Umgangsweise mit den jeweils mehr oder weniger fremden Sprachen verborgen bleibt, ist schade, wenn auch unter ökonomischen sowie insbesondere konzeptuellen Gesichtspunkten nachvollziehbar:

Die vorliegende Edition leistet nämlich neben der Übersetzung und Kommentierung eine erhebliche Vernetzung der Quellen. Die Texte wachsen durch die Beigabe von weiteren Verweistextsorten im Apparat zu einem Spiegel des englischen Musikbetriebs aus der Perspektive der Beteiligten Rosa Newmarch zusammen. Diese Anlage wäre durch die Doppelung der Texte im Lesefluss merklich getrübt worden. In den Briefen erwähnte Konzerte werden nicht nur verifiziert und belegt, sondern ggf. mit längeren Ausschnitten aus englischen Zeitungsrezensionen greifbar gemacht (z. B. zur englischen Erstaufführung der 4. Symphonie, S. 157 f.). Herangezogen werden flankierend auch die entsprechenden Passagen aus Newmarchs Buchpublikationen sowie Sibelius' Tagebucheinträge. Erwähnte Briefe anderer Kulturträger an Newmarch oder an und über Sibelius, z. B. der Dirigenten Granville Bantock in Birmingham und Herbert Brewer in Gloucester, der finnischen Sängerin Aino Ackté oder des Verlegers Otto Kling in London, sind häufig im Apparat vollständig mit abgedruckt. So entstand eine Art mosaikartiger Briefroman mit zwei Haupt- und verschiedenen Nebenfiguren.

Darin wird Rosa Newmarchs Rolle nicht nur für die englische Sibelius-Rezeption, sondern für den englischen Konzertbetrieb und der öffentlichen Meinungsbildung am Anfang des 20. Jahrhunderts beleuchtet. „I think Finnish music will be very fashionable now. It is a terrible thing to say, but this is the way one must

begin before winning for oneself a real and solid audience“, schreibt sie am 27. Februar 1906 an Sibelius und wird nicht müde, den Komponisten zu ermutigen, durch persönliche Auftritte und gesellschaftliche Präsenz die Rezeption seiner Werke in England zu befördern. Dabei ist sie aktiv an der Debatte um Möglichkeiten moderner Symphonik beteiligt. Ihre sarkastische Äußerung im Zusammenhang mit einem Konzert mit Werken Ignacy Jan Paderewskis: „If you want success, buy yourself immediately some sort of halo and write a symphony for 50 sarrusophones accompanied by a machine to imitate earthquakes“ vom November 1909 korrespondiert mit der bekannten Formulierung Sibelius' in einem Brief an sie über seine 4. Symphonie mit der Absage an eben jenen symphonischen „circus about it“ (1911, S. 128). Newmarch erkannte dagegen in Sibelius' Symphonik eine spezifische Individualität, die ihrer unmittelbaren Popularität entgegenstehe. Aber, so ihre futuristische Prognose: „Your art, my friend, does not correspond to the era of automobiles, but will correspond well to the more elevated and gracious epoch of aviation.“ (S. 98 f.)

Während der insgesamt fünf Besuche Sibelius' in England wirkte Newmarch als seine persönliche Managerin und brachte ihn gezielt mit potenziellen Förderern zusammen. Seit seinem dritten Aufenthalt bezeichnete sich die nur acht Jahre ältere Newmarch in ihren Briefen gelegentlich offenbar selbstironisch als „Großmutter“: Sie kümmerte sich um sein seelisches, medizinisches und leibliches Wohl und rapportierte den Zustand des Komponisten an dessen Ehefrau. Eine wahrlich mütterliche Liebeserklärung vom März 1909 (S. 88) und die jährlichen Treffen in den Jahren zwischen 1908 und 1912 lassen den massiv verringerten Briefwechsel nach dem Ersten Weltkrieg und besonders ab den 1920er Jahren überraschend erscheinen. Vor dem Hintergrund von Newmarchs ungebrochener kulturpolitischer Aktivität und Sibelius' nach 1926 einsetzendem kompositorischen „Schweigen von Ainola“ erscheint diese Entwicklung nach der Lektüre jedoch als schicksalhaft.

Die Publikation ist abgerundet durch eine

ausführliche Einleitung. Sie liefert neben editorischen Vorüberlegungen auch biografische und kulturpolitische Hintergrundinformationen. Bantock spitzt sie im Hinblick auf einschlägige musikästhetische Fragestellungen der Zeit und der Protagonisten hin zu, nämlich auf „Sibelius as Nationalist“ und „Sibelius as Symphonist“. Eine Chronik der Ereignisse in Sibelius' und Newmarchs Leben und Schaffen hilft bei der historischen Orientierung. Der Appendix bringt eine Bibliografie von Newmarchs Publikationen, die Sibelius betreffen, sowie ihre Analyse der 4. Symphonie op. 63 im vollständigen Wortlaut. Für das wissenschaftliche Arbeiten mit der Edition wäre neben dem Personen- und Werkindex ein Index der Briefe, einschließlich jener im Kommentar wiedergegebenen, hilfreich gewesen.

(Juni 2014)

Katrin Kirsch

BERNHARD M. HUBER: Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 412 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 20.)

Das Faktum als solches ist seit Langem bekannt: Max Reger hat in seinen Werken ab op. 72 (1903) immer wieder umfängliche Streichungen durchgeführt – also als bereits reifer, zunehmend anerkannter Komponist, und nur in „Herzblutwerken“ von hohem Anspruch, die zudem bereits im Autograph so gut wie fertiggestellt waren. Diese Streichungen oder Überklebungen umfassen (sofern es sich nicht um bloße Skizzen oder Korrekturen handelt) fast stets einen oder mehrere ganze Takte, wobei die dadurch aufgerissenen Anschlüsse oft nur notdürftig wieder „vernäht“ werden.

Diese rigorosen Eingriffe in scheinbar fertige Opera sind das Thema dieser an der Universität Wien entstandenen Dissertation. Bernhard M. Hubers Arbeit lässt dabei tief blicken – nämlich unter die oft dichten Schraffuren der Streichungen selbst: Mithilfe von infrarotem und ultraviolettem Licht, wie es die Krimina-

listik seit Jahrzehnten verwendet, konnte der gestrichene Notentext mühsam, doch überzeugend rekonstruiert werden; detaillierte Material-Untersuchungen etwa zu den verwendeten Tinten usw. bieten wichtige Einsichten in den Schaffensprozess, der bei Reger eben immer wieder auch ein Abschaffungsprozess ist. Herzstück der Arbeit ist eine eingehende Untersuchung des Autographs zum Streichquartett fis-Moll op. 121 aus dem Max-Reger-Archiv der Meininger Museen. Geradezu verblüffende Urschichten kommen da zum Vorschein – wer hätte gedacht, dass die Generalpause im Walzer der Kopfsatz-Schlussgruppe ursprünglich ein zweitaktiges Motiv enthalten sollte, das nun nur noch in der Durchführung (versehentlich?) einmal auftaucht?

Aus diesen mit äußerster Akribie durchgeführten materiellen Untersuchungen kommt Huber zu wichtigen Einsichten zu Regers Kompositionstechnik, -ästhetik und Selbstverständnis. Sie seien in dieser Reihenfolge zusammengefasst:

Kompositionstechnisch werden diese Streichungen mitten in einem fertigen Notentext möglich durch Regers unvorhersehbaren Stil (musikalische Prosa, freie Harmonik). Zugleich treten sie vorwiegend in Sonatensätzen auf und folgen einer „inhaltlichen Typologie“ (S. 41f.): Am häufigsten werden die für Reger so typischen „energetisch“ steigernden Verlaufswellen, Höhepunkte und Auslaufprozesse gekürzt oder eliminiert, ferner Wiederholungen oder Sequenzierungen, ausgedehnte Durchführungspassagen (auch schon in Expositionsabschnitten) und schließlich – als „tektonische“ Kürzung – in sich geschlossene Einheiten wie etwa einzelne Variationen eines Variationsatzes. Mit analytischer Delikatesse kann Huber zeigen, welche formalen Konsequenzen und Sinnverschiebungen solche Streichungen in op. 121 und anderen Kammermusikwerken mit sich bringen.

Kompositionsästhetisch folgen diese Streichungen einigen von Reger auch verbal artikulierten Idealen: „Klarheit“ und „Wirkung“, „Geschlossenheit“, „Kürze“ und „Plastik“ (S. 25–27). Diesen Grundsätzen fallen denn auch in einer „Art ‚asketischer‘ Leistung“ (S. 29) die

betreffenden Passagen zum Opfer. Offen bleibt, wie weit diese teilweise schon früh artikulierten Ideale besonders zum „schwer verständlichen“ mittleren Reger und dessen „in sämtlichen ‚Dimensionen‘ gleich entwickelt[en]“ Musik (Dahlhaus) im Widerspruch stehen. (Es ist paradoxerweise gerade jene Komplexität, die, wie oben angedeutet, Reger die fast folgenlose Streichung ausgedehnter Abschnitte ermöglichte.)

Regers *Selbstverständnis* scheint so durch eine Spannung bestimmt, die Huber zuletzt auf den Gegensatz dionysisch-apolinisch bringt (S. 357 f.). Indessen kann der Autor zeigen, dass der immer wieder von Selbstzweifeln geplagte Komponist auch von einem zweifelhaften „Mentor“ beeinflusst wurde. Es zählt zu den bemerkenswertesten Ergebnissen der Untersuchung, Karl Straube als die graue Eminenz nicht nur der Orgelmusik (wo sein Einfluss auf Reger längst bekannt war), sondern aller „Großwerke“ ab op. 72 zu entlarven. Huber zeigt an einer Fülle von Belegen, dass Straube seine eigene Ästhetik von Maß und Klarheit Reger aufgezwungen hat – wobei dieser seinerseits immer wieder und sehr energisch bei jedem „Großwerk“ Straubes Urteil eingefordert hat. Dies erklärt, warum in den Opera 100–122, als beide Musiker in Leipzig lebten, die Streichungen besonders umfangreich sind. Zeitweise ist es Straube sogar gelungen, Kompositionsprojekte im Keim zu ersticken oder ihren Abbruch zu erzwingen – besonders tragisch im Fall des lateinischen *Requiem* (1914). Wie bei Anton Bruckner (ein Fass, das Huber wohlweislich verschlossen lässt) zeigt sich auch bei Reger ein merkwürdig schwaches Autorenbewusstsein, und fast könnte man passagenweise von einer Art Doppelautorschaft sprechen (deren sich Straube mit Bezug auf manche Orgelwerke auch gerühmt hat, vgl. S. 187 f.).

Auch in diesem umfangreichen zweiten Abschnitt der Studie hat sich Huber gewissermaßen kriminalistischer Methoden bedient. Aber auch wenn Straube nach der Indizienlage als Hauptverdächtiger gelten muss, ist Huber (und das ist für den insgesamt sprachlich sorgfältigen und gedanklich flexiblen Stil seiner Untersuchung typisch) ausgesprochen zurück-

haltend, wenn es darum geht, Straube zur allein verantwortlichen *bête noire* zu erklären. Denn die aufgezeigten Selbstzweifel Regers, die ablehnenden Reaktionen von Publikum und Presse gegenüber seinen radikalsten Kompositionen, zuletzt der unverkennbare ästhetische Wandel gerade in den letzten Lebensjahren – 1913 hebt er an seinem op. 127 hervor, es sei „klassisch durchsichtig“ (S. 337) – zeigen, dass die Sachlage komplexer ist.

So gründlich und ausgewogen, sich vor allen Vereinfachungen hütend und doch nicht in Details verlierend, diese Untersuchung geraten ist – zuletzt kann man sich dem Wunsch des Autors nur anschließen, dass sie ein Anfang sein möge. Und das nicht nur für die Ermöglichung weiterer Quellenstudien, um die immer noch enigmatische Erscheinung dieses Komponisten in ihren Widersprüchen besser zu verstehen, sondern auch, so meine wenigstens ich, als Anregung für die musikalische Praxis. Eine Aufführung des fis-Moll-Quartetts in seiner ursprünglichen Gestalt wäre einen Versuch jedenfalls wert.

(August 2014)

Wolfgang Fuhrmann

MAX REGER. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock. Hrsg. von Herta MÜLLER und Jürgen SCHAARWÄCHTER. Stuttgart: Carus-Verlag 2011. 440 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XXII.)*

MAX REGER: *Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 1: Choralphantasien. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER. Stuttgart: Carus-Verlag 2010. XXVII, 163 S., DVD.*

Überwiegend auf der Basis der Abschriften aus der Hand des legendären Fräulein Anna Sinn aus Halle erfolgt hier die Herausgabe einer hochinteressanten und archivtechnisch schwer zu bewältigenden Sammlung der Briefe eines selbstbewussten und etwas ungehobel-

ten Künstlers, der bereits seine „Meisterjahre“ erreicht hatte, an ein aufstrebend modernes Berliner Verlagshaus. Die Kommentare tragen u. a. dazu bei, die Einseitigkeit der Sammlung angesichts des Fehlens der Briefe (bis auf wenige Ausnahmen, ebenfalls als Abschrift von Anna Sinn) an Reger zu kompensieren. Diese Briefsammlung ist in elf Abteilungen eingeteilt, denen als Appetizer ein schlagfertiger Titel vorangestellt worden ist: beispielsweise „Ein Schaffender wie ich braucht die Zukunft“ (S. 179 ff.) und „ich habe bisher *noch nicht einen Pfennig erhalten*“ (S. 347 ff.; Kursivierung im Original unterstrichen). Natürlich sind solche Titel nicht mit einer Inhaltsangabe zu verwechseln, aber durch die Überschriften gelingt es den Herausgebern tatsächlich, die Lust auf Regers markante Formulierungen auch über diese Zitate hinaus zu provozieren. Auch wenn die Abteilungen sich nicht unmittelbar aus dem Material erschließen, erleichtern sie das Lesen. Zahlreiche faszinierende Abbildungen – die meisten in guter Qualität – und viele Kommentare tragen dazu bei, dass dieser Band zu einer Spezialbiografie taugt, sicher nicht nur zur herkömmlichen Briefedition. Abgerundet wird der Band durch Daten zur Drucklegung und zum Manuskriptverbleib, einschließlich genauer Angaben zum Honorar des Komponisten, sowie mit den für die Reihe typischen, sehr sorgfältig erstellten Registern.

Neben den inzwischen üblichen Verzeichnissen und formalen Erläuterungen, die im Wesentlichen denen dieser längst etablierten, renommierten Reihe aus dem Max-Reger-Institut entsprechen (nota bene nicht mehr bei Breitkopf & Härtel, sondern beim Carus-Verlag erschienen) und somit nicht wieder kommentiert oder gar angepriesen werden müssen, steht zu Beginn des Bandes eine Einleitung. Sie beleuchtet ausführlich und intim auch das komplizierte (filmreife) Verhältnis zwischen Anna Sinn und Else Reger sowie einigen anderen Personen, die für die „Regerarbeiten“ nach 1916 zuständig waren. Nicht ganz einfach dürfte es für die Herausgeber dabei gewesen sein, Neutralität zu gewährleisten. Das gilt im Übrigen auch dem Verhältnis zwischen Reger und dem

Hause Bote & Bock. Jedoch ist es die Pflicht der Musikwissenschaftler, im Zweifelsfalle die Argumente des Künstlers zu vertreten und die häufig unangemessene Arroganz der Verleger anzuzeigen. Schwieriger ist es, wenn es um die Witwen geht. Die Neutralität der Darstellung gelingt den Herausgebern dieses Bandes indes weitestgehend vorbildlich – nicht zuletzt dank der ausführlichen Kommentare, die für Nuancierung Platz lassen. So fällt aber auf, wie die Firma Bote & Bock doch gleich auf der ersten Seite als „späterhin ungeliebter“ Verleger von Richard Strauss vorgestellt wird, zumal nicht etwa diskutiert wird, ob Strauss' Probleme mit den Berlinern denen von Reger überhaupt ähnlich waren. (Vielmehr wird im Laufe der Sammlung deutlich, dass Strauss von Bote & Bock extrem hohe Honorare für seine Werke erhielt, was Reger natürlich irritierte.) In den letzten Jahren ist im Falle der meisten Komponisten zunehmend auf die Verlagsverbindungen eingegangen worden (nicht nur mangels anderer Themen, sondern weil erkannt wurde, dass sie auch künstlerisch und ästhetisch, nicht nur sozialhistorisch relevant sein können). Dabei fällt auf, wie selten die Geschäftsbeziehungen harmonisch sind.

Seit einigen Jahren ist es zunehmend üblich, Editionen dieser Art mit sehr ausführlichen, zum Teil überschwänglichen Kommentaren zu versehen. Das kann auch zu Wiederholungen von einer Veröffentlichung zur nächsten führen, was insbesondere im Gesamtkorpus eines so vorbildlichen produktiven Forschungsnetzwerks wie im Max Reger-Institut in Karlsruhe nur mit sehr viel Mühe zu vermeiden sein dürfte. Auch in diesem Band finden sich zahlreiche längere Zitate aus anderen Veröffentlichungen des Zentrums. Es wird sogar eigens darauf hingewiesen (S. 22), dass die Zeitgleichheit mehrerer Forschungsvorhaben im Hause Reger einen Wissenstransfer besonderer Art bedeutet hat. Zum Teil wirken die Kommentare etwas unnötig ausführlich. Dokumente der Reger-Rezeption (zumal aus England), die gar nichts mit seinem Verhältnis zu Bote & Bock zu tun haben, sowie biografische Notizen zu Personen, die, wie etwa Hugo Riemann, gar nicht so unbekannt sein dürften, geraten gele-

gentlich etwas außer Kontrolle. Unbenommen erweitern gerade sie die Horizonte und machen aus der Briefsammlung eine komplexe Reger-Studie, denn viele der Briefe an Bote & Bock sind nicht so interessant, dass ihre Veröffentlichung ein besonderes Desiderat der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gewesen wäre.

Nach einem kleinen Präludium zum Thema Eugen d'Albert und Reger (man denke an Regers frühes Klavierkonzert-Fragment für d'Albert und die Bearbeitung von d'Alberts *Esther* op. 8 von Reger für Klavier zu vier Händen) beginnt die kommentierte Dokumentensammlung mit dem Vertrag von 1907 zwischen Lauterbach & Kuhn und Reger. Dieser heikle Vertrag wurde von Bote & Bock 1908 übernommen; darauf beziehen sich viele Äußerungen Regers in dieser Zeit. Die Spannungen im Zuge dieser Entwicklung wie überhaupt viele Details in diesem Band dürften insbesondere einen Leser interessieren, der das Geschäftliche des Musiklebens im Allgemeinen oder bei Reger im Besonderen verstehen will. Für die Studenten eines Studiengangs wie Kulturmanagement müssten Briefausgaben dieser Art zur Pflichtlektüre gemacht werden! Ein allgemein künstlerisch interessierter Leser, der beispielsweise eine Reger-Aufführung vorbereitet, dürfte etwas mehr Mühe haben, die für ihn relevanten Stellen zu finden – trotz Register. Er dürfte auch die eine oder andere Erläuterung in den Fußnoten zu ausführlich finden. Nicht immer ist klar, warum gerade diese und nicht andere Informationen in der gewählten Ausführlichkeit notwendig sind.

Eine Perle, die zudem auch für die Manager unter den Musikinteressenten relevant sein dürfte, findet sich im Brief vom 17.2.1909: „Betreffs der Annoncen bin ich skeptisch; Jos. Aibl Verlag, Lauterbach & Kuhn haben sehr, sehr wenig annonciert, u. meine Werke sind doch sehr, sehr schnell bekannt geworden; die Hauptsache ist, dass die *guten* Musiker sich interessieren, die Sachen zur Aufführung bringen – u. das ist bei mir der Fall! Ich bin nämlich der Ansicht, dass mit den Annoncen lediglich der Geldhunger der Zeitungen gesättigt wird. Verzeihen Sie meine Offenheit: allein ich bin seit Jahren ein begeisterter *Nich*leser

unserer Musikzeitungen, da mir das Zeug, was da zu lesen ist, meistens zu dumm ist. *Ebenso* ist's mit der Tageskritik, diese Herren urteilen immer über Sachen, die sie *nicht kennen* und *können*. Darüber mal mündlich; ich verfüge über eine glänzende, selbst erlebte Sammlung der köstlichsten Blamagen unserer Kritik.“ (S. 38.) Diese Passage öffnet mehrere Türen in das Wesen des Komponisten und in erklärungsbedürftige musikhistorisch-sozialgeschichtliche und andere Zusammenhänge. Hier haben die Herausgeber jedoch gar nichts kommentiert. Das soll nicht kritisiert werden; nur ist es im vorliegenden Fall generell selten, während eines so langen Absatzes gar keine Fußnote zu finden. Auch hier wären ein paar Fußnoten möglich gewesen, zumal um diese ausgeglichen zu verteilen. Nun wirkt die Passage aber gerade deshalb so schön schlank und transparent, weil die Herausgeber durch lange Fußnoten nicht versuchen, den Leser zu führen und Reger zu erklären.

Etwas knapp wird das Foto aus Darmstadt (eine Straßenlandschaft aus dem Jahr 1908, S. 40: „Max Reger in Darmstadt“) erläutert. Nur Kenner der Reger'schen Körperhaltung können vielleicht ahnen, wer auf dem Foto der große Komponist sein dürfte, nur just diese Figur wirkt auf dem Foto wie eine schwarze Silhouette ohne Gesicht. Dass es in diesem Band recht viele Abbildungen aus den Schätzen diverser Archive gibt, ist im Allgemeinen sehr unterhaltsam und auch hilfreich, zumal wenn es eigentlich nicht so sehr um die Briefe an Bote & Bock, sondern um Max Reger im Allgemeinen geht. Man muss sich jedoch fragen, ob beispielsweise der Anhalter Bahnhof in Berlin (S. 52) unbedingt gezeigt werden muss, und sogar das Hotel Habsburger Hof in Berlin erscheint verzichtbar, vor allem weil insbesondere diese Fotografie unangenehm grobkörnig digitalisiert wirkt (S. 53); auf S. 113 folgt noch die Innenansicht desselben Hotels, was jedoch gut motiviert ist, da es um ein Treffen mit Bote & Bock im August 1909 genau dort geht. Überhaupt enthält der Band viele Hotelabbildungen, was helles Licht auf Regers Leben wirft.

Ein anderer Fall, der eventuell etwas zu knapp kommentiert wird, ist das auf S. 55

behandelte Schicksal der Manuskripte aus der Zeit bei Lauterbach & Kuhn. 1941 gingen Teile davon in die Hände der „Allgemeinen Deutschen Creditgesellschaft“ in Leipzig über, bevor sie im Preußischen Kulturbesitz landeten. Dieser Vorgang erweckt Neugierde, zumal nicht ganz klar zu sein scheint, was mit der „Allgemeinen Deutschen Creditgesellschaft“ gemeint ist – die „Credit-Anstalt“ von 1856 oder eine andere Institution? Vermögenstransporte des Jahres 1941 in Deutschland möchten viele Leser heute sicher im Detail verstehen, sobald sie überhaupt thematisiert werden.

Eben gerade wegen der ausführlichen Kommentare, die oft eher juristische Dinge betreffen und dementsprechend kompliziert zu formulieren sind, gerät ein rein musikhistorisch orientierter Leser gelegentlich ins Schwitzen. So etwa braucht man auf S. 30 ein Weilchen, bis einem klar wird, dass offenbar eine Verneinung fehlt, wenn es zu dem ersten Brief von Reger an Bote & Bock bezüglich der Verträge aus der vorausgegangenen Zeit heißt: „In den 8 bzw. 11 Paragraphen der beiden Fassungen steht auch nicht, dass Lauterbach & Kuhn berechtigt gewesen wären, ihren Verlag [nicht] zu veräußern, ohne ihren Hauskomponisten Reger davon in Kenntnis zu setzen.“ An dieser Stelle fällt außerdem auf, wie die Herausgeber Reger in der Sache korrigieren, anstatt ihn in seiner erbitterten Verlegerkritik zu verteidigen. Ganz offensichtlich regte sich Reger an dieser Stelle (wie auch sonst gelegentlich) unnötig auf, denn die Verträge wurden wohl weitestgehend beachtet, nur hatte Reger offenbar häufig vergessen, was er vereinbart hatte. Gerade der etwas schusslige, emotionale, an sich uneigennützig, aus gutem Grund etwas eitle, aber stets in erster Linie um Fairness bemühte Künstler wird für den Leser dieser Sammlung deutlich sichtbar.

Außerdem hat Carus inzwischen eine neue Reger-Werkausgabe begonnen. Der uns vorliegende erste Band (Band I/1, Choralphantasien) besteht neben dem Notentext aus allgemeinen Hinweisen zur Regers Arbeitsweise, zur Quellenüberlieferung, Quellenbewertung und vielen anderen wichtigen Aspekten einer modernen wissenschaftlich-kritischen Edi-

tion – alles natürlich zweisprachig, auf Deutsch und Englisch. Auch der biografische Kontext sowie die Rezeptionsgeschichte gehören selbstverständlich zur musikhistorisch vollendeten Ausstattung der Reihe. Allein der Kritische Bericht umfasst einsprachige 20 Seiten. Eine Besonderheit ist die dem Band beigelegte DVD mit Quellen- und Archivmaterial. Großzügig und hochprofessionell werden auf der DVD Materialien aus dem Max-Reger-Institut und einigen anderen Archiven dem neugierigen Benutzer verfügbar gemacht. Etwas zu aufwendig gestaltet sich allerdings die Installation der gigantischen Datenmenge (6GB!), so dass es in der Zukunft wohl eher zu überlegen wäre, derartig umfangreiche Materialien im Internet verfügbar zu machen, gerne mit Hilfe einer Art Schlüssel-CD, die mit dem jeweiligen Band geliefert wird. Diese Technik würde auch Updates nach der Veröffentlichung des Notensatzes ermöglichen, denn auch wenn das Material im Falle Regers ohnehin oft umfangreich ist, gibt es immer noch die Möglichkeit der Erweiterung. Das betrifft natürlich auch Details im Kritischen Bericht, die selten im Moment des Erscheinens ganz und gar „fix u. fertig“ bzw. endgültig ausdiskutiert sind. Aber dennoch: Hier liegt eine geradezu fulminante Herausgeberleistung vor, die eine sehr schöne, große „Regerarbeit“, eine fabelhafte neue Reihe, ankündigt. Der Notensatz ist ungewöhnlich gut lesbar, was gerade bei Reger wichtig ist.

(Mai 2014)

Tommi Mäkelä

OLIVER HUCK: *Das musikalische Drama im ‚Stummfilm‘. Oper, Tonbild und Musik im Film d’Art. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 338 S., Abb., Nbsp.*

Endlich steht „Stummfilm“ in Anführungszeichen. Denn stumm war und ist ein Film schließlich nur solange, wie er zusammengerollt in einer Blechdose darauf wartet, vorgeführt zu werden – und das geschieht dann, natürlich, mit Musik. Dass die Geschichte des

frühen Films (Kap. 1) auch ein Stück Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von (Musik aus) Opern ist, weist Oliver Huck in seiner akribisch recherchierten Studie eindrücklich nach. Während ganz zu Anfang noch leibhaftige Opernsänger live zu einer Filmprojektion sangen, ermöglichten verschiedene Varianten des Nadeltonverfahrens bereits um die Jahrhundertwende die synchronisierte Vorführung von Bild und Ton, die „auf verschiedenen Medien gespeichert“ waren (S. 20 f.). Das Tonbild, eine einzige Szene von wenigen Minuten Dauer, wurde noch vor dem Ersten Weltkrieg vom ‚langen‘, anfänglich zehnminütigen Film abgelöst, mit dem man nun Kurzfassungen von Opern präsentieren konnte. Wenig später war der Weg für den – jetzt bereits ein- bis zweistündigen – Musikstummfilm und die Lichtspieloper frei, bei deren Aufführung die großen Filmtheater mit „Live-Darbietungen von Musik“ aufwarteten (S. 39 f.). Wie mit den neuen filmtechnischen Möglichkeiten in Deutschland, Frankreich und Italien in der Folge umgegangen wurde und wie groß der Einfluss nationaler (Opern-)Diskurse jeweils war, arbeitet Huck anhand von sechs präzise ausgeleuchteten Fallstudien heraus.

Im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts schien das Musikdrama Richard Wagners der zentrale Referenzpunkt für Filmschaffende zu sein (Kap. 2) – wäre da nicht die Problematik des Urheberrechts gewesen, die beispielsweise dazu führte, dass Oskar Messters Filmbiografie von 1913 gänzlich auf Wagners Musik verzichtete (S. 73 f.) oder dass andernorts, „eben weil Bild und Ton [...] nicht zusammen aufgezeichnet und vertrieben werden konnten“, ein „explizit auf Wagner verweisender Film wie Mario Caserinis *Siegfried* (1912)“ mit frei gewählter Unterhaltungsmusik präsentiert wurde (S. 76). Hans Erdmann, so fasst Huck zusammen, ging in seinem *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* (1927) „von dem Grundsatz aus, dass allzu bekannte Musik [...] aufgrund der Konnotationen mit ihrem ursprünglichen Kontext gerade nicht zur Illustration von Filmen herangezogen werden solle. Dieser Theorie stand jedoch offensichtlich eine Praxis entgegen, die die Musik für die Kompilation

von Filmmusiken gerade auch aufgrund ihrer Popularität auswählte“ (S. 82).

In Frankreich kreiste das von Opern inspirierte Filmschaffen freilich um andere Personen und Inhalte (Kap. 3). Es waren Charles Gounods *Faust* und Georges Bizets *Carmen*, die mit großem Abstand am häufigsten im frühen Film aufgegriffen wurden – Huck hat hier eine beeindruckend lange Liste von Adaptionen dieser beiden Stoffe vorgelegt, die vom Tonbild mit Phonographenbegleitung bis hin zu Filmen mit synchronisiertem Ton reicht. Er zeigt plausibel auf, wie eng einerseits die Bezüge zwischen filmischer Mise-en-scène und zeitgenössischen Bühnenszenierungen des Gounod'schen *Faust* mitunter waren und wie undogmatisch andererseits mit der Chronologie der Opernmusik in ihrer Umgestaltung zur Filmbegleitmusik verfahren wurde. Aus den zahlreichen *Carmen*-Filmen greift Huck Cecil B. DeMilles Verarbeitung des Stoffes heraus, in der mit Geraldine Farrar eine echte Carmen-Sängerin die Hauptrolle spielte und dafür „ihren Darstellungsstil dem neuen Medium“ anpasste (S. 125). Bizets Musik wird hier zur rein instrumentalen Filmmusik, zur Opernparaphrase, die sich der Chronologie der Filmhandlung unterordnen muss und dort (nicht nur tonartlich) verändert wird, „wo der neue Zusammenhang in der Filmmusik dies nahe legt“ (S. 137).

Mit den Riproduzioni cinematografiche habe sich zeitgleich in Italien ein eigenes Filmgenre entwickelt, das eine besonders augenscheinliche dramaturgische Verwandtschaft mit der zeitgenössischen italienischen Oper aufweise (Kap. 4). So habe der seinerzeit geförderte veristische Einakter „in besonderer Weise der Spieldauer und den Möglichkeiten des Films“ entsprochen (S. 139). Anders als im Falle von „*Carmen*, wo die Filme teilweise an der Oper vorbei auf die Novelle zurückgreifen und Georges Bizets Musik damit im Film eine neue Anordnung erfährt“, konnte wie etwa in Pietro Mascagnis „*Cavalleria rusticana*“ entweder die komplette einaktige, durchkomponierte Oper verfilmt werden, „oder die Musik spielte im Film keine Rolle mehr“ (S. 145). Die erste komplett verfilmte Oper ist dann auch im Jahre 1913 eine italienische: Ruggero Leonca-

vallos *Pagliacci*, 1931 ebenfalls Vorlage für den ersten Tonfilm, „der eine komplette Oper bietet“ (S. 148). In Italien entdeckten derweil Verlagshäuser wie Ricordi und Sonzogno das neue Medium und druckten „die für das Kino eingerichteten Fassungen der Musik von Opern“ (S. 152). Kurios nimmt sich die von Huck dokumentierte Verfahrensweise mit Puccini-Opern im Film aus: Durch Opern bekannte Stoffe wurden vorgeblich auf der Basis der literarischen Vorlage derselben verfilmt, um keine Rechte an den Opern abgelden zu müssen – bei der Filmvorführung griff man dann aber doch auf die Musik aus den Opern zurück „und erreichte damit genau den beabsichtigten und bereits mit dem Titel kalkulierten Effekt“ (S. 166 f.).

Der französische Film d'Art (Kap. 5) sei dagegen mit hehren künstlerischen Bestrebungen angetreten, um ein „zahlungskräftiges bürgerliches Publikum [...] für das neue Medium“ zu gewinnen (S. 169). In feinen Soiréen wurden dem theaterverwöhnten Publikum von den Bühnengattungen Ballett und Pantomime, Drama und Epos inspirierte Filme gezeigt – die Oper fehlt in dieser Reihe. Huck mutmaßt hierzu, dass sie „in diesem Spektrum nicht enthalten war“, weil „lediglich die visuelle und die dramaturgische, nicht jedoch die musikalische Parallele zwischen Film und Bühne erwogen wurde“ (S. 170). Zu den beispielhaft angesprochenen Verfilmungen der Bühnenwerke *Le Secret de Myrto* (1907) und *Terpsichore* (1909) wäre allerdings – trotz der äußerst dünnen Quellenlage – mehr zu sagen gewesen; Huck liefert hier gerade einmal eine knappe Seite der Beschreibung (S. 174 f.). Unklar bleibt, wieso er das erstgenannte Stück als Ballett betrachtet: Der Film selbst ist nicht erhalten; sowohl im Klavierauszug als auch in dem vom Autor zitierten Aufführungsbericht aus dem Jahre 1908 ist es eindeutig als „Poème musical“ ausgewiesen. Die darin enthaltenen „Danses grecques réglées par Mme Mariquita“ (so der Titel einer Publikation von Raymond Lécuyer aus dem Jahre 1907) wurden zwar auf der Bühne ausgeführt, von der Primaballerina Régina Badet. Das erhaltene Fotomaterial legt jedoch nahe, dass dies wohl kaum im klassischen Stil

geschah – Badet trug ein bodenlanges, griechisch anmutendes Gewand. Die Tanzszenen sind sicherlich keine „griechischen Tänze“ (S. 175) gewesen, sondern allenfalls antikisierende ‚griechische‘ Tänze (der Klavierauszug nennt eine *Danse du voile*, eine *Danse des crotales* und eine *Danse du glaive*) zwischen statischen, pathetischen Posen (*Introduction, Éveil de Myrto, Réponse d'Apollon*). Sie waren damit Teil einer tänzerischen Mode, die sich explizit vom klassischen Ballett abwandte – man denke etwa an zeitgenössische Bühnenkünstlerinnen wie Isadora Duncan oder Olga Desmond. Musik mit Tanzcharakter reflexartig als Ballettmusik zu identifizieren (s. auch S. 228), ist eine allzu oberflächliche Gleichung.

Als italienisches und deutsches Äquivalent des künstlerisch ambitionierten Films stellt Huck in der Folge das Poema sinfonico cinematografico (Kap. 6) und den deutschen Autorenfilm (Kap. 7) anhand weiterer exemplarischer Fallstudien vor, die die enge Anbindung an die jeweiligen nationalen Diskurse verdeutlichen: In Italien galten der Kunstfilm und seine Musik mal als „Sinfonia“, „Poema sinfonico“ oder „Poema sinfonico e vocale“ (S. 232), als Musik mit Film also, dessen Funktion mithin darauf reduziert ist, „eine in der Symphonischen Dichtung sonst anhand eines literarischen Programms zu imaginierende Bilderfolge zu explizieren“ (S. 210); in Deutschland habe sich die ‚Kino-Oper‘ vor allem mit Wagner’scher Leitmotivik zu beglaubigen versucht. Josef Weiss’ Musik zu *Der Student von Prag* (1913) etwa, die „erste Originalkomposition zu einem fiktionalen Film in Deutschland“ (S. 241), beinhaltete zwar keinen Vokalpart, wurde aber durch einen bei den Vorstellungen ausgegebenen „Führer mit Angabe der Leitomotive“ in eindeutige Rezeptionsbahnen gelenkt.

Für „Wagners Erben“ schließlich (Kap. 8), so führt Huck aus, waren die Bedingungen des Filmmusikschaffens günstiger, wurde doch nach dem Ersten Weltkrieg der Film zunehmend „als eine direkte Konkurrenz zur Oper gesehen“ (S. 270). Leitmotive blieben auch da relevant, wo man bereits das „Altern des Opernrepertoires“ (ebd.) – was Wagner mit einschloss – bemängelte und Neues forderte.

Wie Huck am Beispiel des *Rosenkavalier*-Films belegt, musste Richard Strauss als auch für den Film tätiger Opernkomponist hier „nicht die Musik der Oper dem fertigen Film“ anpassen, sondern es wurde vielmehr „auf der Grundlage des Drehbuchs ein fertiges Arrangement der Musik erstellt, das dann für die Produktion des Films weitgehend verbindlich blieb“ (S. 281).

Auch wenn das Fehlen einer abschließenden Zusammenfassung der historischen Entwicklungslinien und Analyseergebnisse zu bedauern ist: Die vorliegende Studie ist eine insgesamt sehr überzeugende Arbeit, die eine große Forschungslücke schließt und Nachfolgestudien auch für andere Filmnationen finden möge.

(Mai 2014)

Hanna Walsdorf

Die Klangwelt des François Bayle. Begegnungen an der Universität zu Köln 2005 bis 2010. Internationales Musikwissenschaftliches Symposium Die Klangwelt der akusmatischen Musik. 9. bis 12. Oktober 2007. Hrsg. von Marcus ERBE und Christoph von BLUMRÖDER. Wien: Verlag Der Apfel 2012. 443 S., Abb., DVD, Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 18.)

Nach dem ersten, sehr erfolgreichen Band über François Bayle 2003 (Signale aus Köln. Band 8.) legte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln mit ihrem 18. Band pünktlich zum 80. Geburtstag des Komponisten 2012 (und ein wenig verspätet ausgeliefert) einen umfangreichen Fortsetzungsband vor. Er enthält, chronologisch geordnet, die Belege für die seither am Institut veranstalteten Aktivitäten zu Bayle und seiner Musik: Vorträge, Konzerte mit Programmheftbeiträgen, transkribierte Seminare, je ein Festakt und ein Symposium sowie am Ende des Bandes einige Datenlisten zu seinem Werk und eine DVD mit interaktiv zu betrachtenden Musik-, Text- und Klanggrafikbeispielen. Ein umfangreicher Medienhybrid ist so entstanden, dessen dokumentarische Anlage das eigentliche Herzstück der Sammlung umwuchert: Die 21 Vorträge und Roundtables zu Bayles Werk des internati-

onalen Symposiums „Die Klangwelt der akusmatischen Musik“ 2007. Acht der Beiträge, zu denen auch zwei Roundtables gehören, widmen sich der ästhetisch-kompositionstheoretischen Perspektive, während elf der Analyse und Betrachtung einzelner Kompositionen dienen. Hervorzuheben ist aus dieser Fülle besonders die Abteilung der komparativen Studien, in der sich sechs Autoren (Marcus Erbe, Pierre Couprie, John Dack, Rudolf Frisius, Jan Simon Grintsch und Jean-Christophe Thomas) mit jeweils eigener Perspektive der Komposition *La fleur future* beschäftigen. Die Bandbreite der Themen umfasst rein werkbezogene hermeneutisch-analytische kompositionstheoretische Fragestellungen bis hin zu solchen, die neben der reinen Werkbetrachtung auch prinzipielle analytische und technische Überlegungen angehen und daher über Bayles Produktionen hinaus auch für andere elektroakustische Kompositionen relevant sind. Damit bieten diese komparativen Studien neben allgemein fachlichen Erkenntnissen auch hervorragendes Studienmaterial etwa für musikwissenschaftliche Seminare, da sie als breite Basis zur Herausarbeitung musikalischer und analytischer Aspekte elektroakustischer und akusmatischer Musik nutzbar sind. Die weiteren elf Einzelbetrachtungen zu verschiedenen Kompositionen Bayles, verfasst von Christoph von Blumröder, Makis Solomos, Martin Kaltenecker, W. Luke Windsor, Renaud Meric, Elizabeth L. Anderson, Horacio Vaggione, Tobias Hünermann, Mario Mary, Ralph Paland und Michael N. Schott, könnten in einem solchen Seminar anschließend zur Anwendung und Erweiterung der erarbeiteten musikwissenschaftlichen Analyse Kriterien und Arbeitsweisen für elektroakustische Produktionen herangezogen und darüber hinaus natürlich auch nur als Einzelbetrachtungen zu Bayles Kompositionen gelesen werden. Zusammen mit den transkribierten Roundtables und Seminaren sowie den meist kurzen Texten Bayles zum eigenen Schaffen ist das Herzstück des Medienhybrids eine exzellente Bereicherung des musikwissenschaftlichen Schrifttums zur elektroakustischen Musik im Allgemeinen und zu Bayles Musik im Besonderen; kurzum eine sinnvolle und will-

kommene Ergänzung des ersten Kölner Bandes zu Bayles Schaffen.

Leider gibt es jedoch unter formalen Gesichtspunkten zahlreiche und teilweise gravierende Mängel, die in der Summe so bedeutend sind, dass sie die Rezeption des Bandes erheblich erschweren und teilweise sogar unmöglich machen. Gemeint ist damit weniger die dokumentarische Anlage, die mit Grußworten, Laudationes, Konzertprogrammen und Plakaten die Navigation erschweren – was durch die umfangreichen Namens- und Sachregister am Ende des Bandes jedoch teilweise aufgewogen wird. Auch die Mehrsprachigkeit der Beiträge, wie sie hier vorliegt, kommt durchaus auch sonst in wissenschaftlichen Publikationen vor, wenn auch meist nur in Form von englischen und landessprachlichen Beiträgen, während hier noch die Sprache des Komponisten, Französisch, recht häufig in Einzelbeiträgen erscheint. Sei's drum. Verwirrend erscheint jedoch, dass im Band nur einige Beiträge übersetzt und in zwei Sprachen abgedruckt sind. Und drei Sprachen in einem einzigen Beitrag, wie bei den Seminartranskriptionen, sind geradezu babylonische Verhältnisse und dem Verständnis der Sache abträglich. Ebenfalls als problematisch erweisen sich die unterschiedlichen Formate der Klangbeispiele sowie die mal farbig, mal schwarz-weiß dargestellten Klangvisualisierungen: Zwar sind auf der beiliegenden DVD einige Beiträge erneut auch in textlicher Gestalt abgebildet und die Klangbeispiele dabei zusätzlich darin eingearbeitet, doch diese sehr begrüßenswerte Präsentationsweise trifft nicht auf alle Artikel zu. Zu vielen Beiträgen finden sich auf der DVD nämlich nur die Klangbeispiele und/oder die Visualisierungen, was die Synchronisierung mit dem abgedruckten Text deutlich erschwert. Bei vergleichenden Beiträgen gibt es ohnehin nur die von Bayle stammenden Klangbeispiele. Klangbeispiele, wohl gemerkt, denn die vollständigen Stücke sucht man auf der DVD vergebens, einzig ein Hinweis auf die Bezugsquelle ist dort vermerkt. An vielen Stellen im Band und auf der begleitenden DVD sind also formale Aspekte nicht zu Ende gedacht, nicht zu Ende gebracht worden. Dies ist bedauerlich, denn mit einem kla-

ren Konzept wäre der Band insgesamt leichter rezipierbar geworden, selbst wenn vielleicht die Leser den einen oder anderen Aspekt später vermissen würden. Nun aber werden sie in einen Irrgarten entführt, in dem Kapitulation sehr häufig der einzige Ausweg zu sein scheint, sollte nicht höchstes Interesse am Thema, gepaart mit Durchhaltevermögen, dies verhindern. Allen denen, die letzteres auszeichnet, sei der Band aber wärmstens empfohlen.

(Januar 2014)

Martha Brech

ALAN FABIAN: Eine Archäologie der Computermusik. Wissen über Musik und zum Computer im angehenden Informationszeitalter. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013. 372 S., Abb., Nbsp. (Berliner {Programm} einer Medienwissenschaft 12.0. Band 9.)

Nach rund sieben Jahrzehnten Computermusikgeschichte könnte man mit Fug und Recht behaupten, dass eben dieses musikhistorische Feld keinesfalls zu den schlechtesten beackerten der vergangenen und ebenso der gegenwärtigen Forschungsarbeit gehört. Insbesondere die Frühzeit und ihre verhältnismäßig strengen musiktheoretischen Ansätze sind als Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses durchaus präsent. Insofern reiht sich die beim Kadmos-Verlag erschienene und an der Musikhochschule Köln als Dissertation angenommene Arbeit von Alan Fabian ein in eine durchaus ausgewogene Forschungstradition. „Eine Archäologie der Computermusik“ will der Autor präsentieren und setzt sich erklärtermaßen mit Wissen und Wissensentstehung „zur Computermusik im angehenden Informationszeitalter“ auseinander. Ein per se hoch gesteckter Anspruch, impliziert er doch auf der Basis diverser terminologischer Reize, dass in dieser Arbeit sehr unterschiedliche Erkenntnisbereiche zusammenfließen.

Der Flut theoretischer Diskurse kommt Fabian durch eine strenge Reduktion und Auswahl seines Corpus bei. Die Entscheidung, seine Analyse auf eine Gegenüberstellung der

Ansätze von Lejaren Hiller, Herbert Brün und Iannis Xenakis zu gründen, erscheint bei profunder Geschichtskennntnis durchaus nachvollziehbar, wenn sie auch in ihrem Erkenntnisinteresse durch den Autor eher andeutungsweise begründet wird. Insofern bleibt als eine zentrale Größe die Suche nach dem jeweilig sich manifestierenden „Musikwesen“, in dem die unterschiedlichen diskursorischen Befunde im Sinne einer übergeordneten Instanz kumulieren. Allein schon hier resultiert in der Dispersität der zugrunde gelegten Texte ein recht inhomogenes Bild. Hinzu kommt, dass die Mischung aus fast schon protokollarischer Darstellung von Forschungsschritten, Befunden, aber auch Kausalzusammenhängen, die einem recht komplexen und sehr eigenwilligen Stil gegenüberstehen, nicht unbedingt immer förderlich für Lesefluss und Verständnis ist. Gewinnbringend sind vor allem die ausführlichen Beleg-sammlungen in Zitatform.

Ein zentraler, ebenso spannender wie nicht unproblematischer Punkt in Fabians Arbeit ist die Lösung der diskursiven Grundstrukturen von den genaueren technischen Gegebenheiten, die Suche nach zeitübergreifenden Kopplungen der Musikübertragung. Insofern reiht er im ausführlichsten Teil seiner Arbeit die Befunde seiner Computermusiktheorieanalyse ein in einen auf wiederkehrenden Grundmechanismen basierenden Verlauf der Musiktheorie- und Musikphilosophieentwicklung von der Antike bis zur Geburt der Computermusik. Der gewaltige Ehrgeiz und Anspruch dieses Projektes reduziert die notwendige Erklärung manchen Zusammenhanges aber lediglich auf seine Feststellung.

Alan Fabian stützt sich in seiner umfassenden Textanalyse auf die Diskursanalyse nach Michel Foucault. So erscheint es bei Lektüre der Bibliografie nicht allein verwunderlich, dass entscheidende Autoren und Titel aus dem auf dem Gebiet der Computermusiktheorie längst maßgeblichen englischsprachigen Diskurs (beispielsweise Barry Truax, Leigh Landy oder John Chowning) weitgehend außen vor bleiben; sondern vor allem auch der von Elena Ungeheuer herausgegebene Band zur elektroakustischen Musik der Handbücher der Musik

im 20. Jahrhundert, der sich in seinem theoretischen Ansatz an zentralen Punkten auf Foucault beruft, taucht mit den übrigen Publikationen der Autorin nicht auf. Insgesamt wird der durchaus existierende musikwissenschaftliche Diskurs zum Gegenstand weitgehend ausgeblendet. Die Tatsache, dass auch die Arbeiten von Christoph von Blumröder und Ralph Paland zu Iannis Xenakis nicht in der Literaturliste dieser sich explizit dem Musiktheoretiker Xenakis zuwendenden Arbeit erscheinen, sei nur als weiteres Beispiel für die Sonderbarkeit der Forschungsbasis der Dissertation Fabians angeführt.

Der von Fabian beschrittene medienarchäologische Weg führt zu einer detaillierten Bestandsaufnahme der Charakteristika der drei je zeit- und kulturtypischen Ansätze, die von jeher nicht unumstritten sind und deren Gegenüberstellung einer gewissen Plakativität nicht entbehrt. Wenn der Autor allerdings seine Schlusseinsichten derart einleitet, dass die „wissens- und medienarchäologischen Auf- und Ausarbeitungen der Anfänge der Computermusikgeschichte in den 1950er und 60er Jahren“ nicht nur die „Möglichkeitsbedingungen für das musikgeschichtliche Ereignis ‚Computermusik‘, sondern beispielhaft zeitgeschichtliche Wirkungsfunktionalitäten von Musik zum Vorschein kommen lassen“ (S. 354), muss gerade mit Blick auf Foucault auf die Begrenztheit der hier tatsächlich vorgestellten Wirkungsfunktionalitäten verwiesen werden.

Fraglos stellt sich Fabian mit einem dezidiert diskurstheoretischen Ansatz zur neueren Musikgeschichte eindeutig einem Forschungsdesiderat, dennoch hätte die Arbeit von einer klaren – ggf. auch kritischen – Inbeziehungsetzung zu vorhandenen Ansätzen gewiss profitiert und in ihrem Erkenntnisgewinn deutlich tiefer gehen können. Hatte Fabian im Verlaufe des ersten Teiles seiner Arbeit es zum ausdrücklichen Ziel seiner Arbeit erklärt, aus vorhandenem Material eine neue historiografische Sichtweise abzuleiten, anstatt vorhandene Geschichtsmodelle aufgrund neuer Funde zu ergänzen und umzudeuten, so kann diese Zielsetzung durchaus als erreicht betrachtet wer-

den. Wenn auch nicht immer deutlich wird, was diese gerade jetzt notwendig macht.

(November 2013) Tatjana Böhme-Mehmer

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 5. Band 12: Psalm 112 (113) VI–X: Laudate pueri RWV.E 112–116. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2013. 261 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 8. Band 15: Psalm 126 (127) I–IV: Nisi Dominus, Psalm 127 (128): Beati omnes, Psalm 129 (130): De profundis clamavi. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 285 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 9. Band 16: Psalm 137 (138): Confitebor tibi Domine, Psalm 138 (139): Domine probasti me, Psalm 147 I–II: Lauda Jerusalem Dominum. RWV.E 133–137. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 222 S.

HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüllers Vesperpsalmen. Versuch einer Darstellung im Überblick mit Notenanhang erstmalig veröffentlichter Werke und einem komprimierten Werkverzeichnis. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2014. 424 S., Nbsp.

Nachdem die kritische Gesamtausgabe der Werke Johann Rosenmüllers seit nunmehr über vier Jahre in vollem Gange ist und sich in den ersten Bänden fast ausschließlich der Gattung der Vesperpsalmen – immerhin ein sehr gewichtiger und zugleich in seiner Differenziertheit höchst heterogener Teil innerhalb seiner sakralen Musik – gewidmet hat, nimmt das Bild mit dem Erscheinen der folgenden drei

Bände in diesem Bereich immer konkretere Konturen an.

Die Einleitung des 5. Bandes der Vesperpsalmen (GA II/12) konzentriert sich, wie gewöhnlich in dieser Gesamtausgabe, auf die vergleichend formelle Struktur der Werke, zumal insgesamt zehn Vertonungen des Psalms 111, *Laudate Pueri*, von Rosenmüller erhalten sind. Der kritische Bericht ist sorgfältig ausgearbeitet und liefert am Anfang eine ausführliche Beschreibung der Quellenproblematik, ohne auf Hinweise bezüglich der instrumentalen Besonderheiten zu verzichten. Die Werke im 8. Band der Vesperpsalmen-Reihe (GA II/15) sind sowohl durch ihren Umfang (*Nisi Dominus I*, mit einer Aufführungsdauer von ca. 15 Minuten) als auch durch die Verwendung eines von häufigen Melismen geprägten Vokalidioms (im *Nisi Dominus I* sogar – wie sonst selten – als Solostimme mit zwei Violinen mit cacciaartigen [Echo?] Läufen und Basso continuo; vgl. dazu die *Possente spirto*-Anrufung aus dem *Orfeo* oder die Vertonung des *Nisi Dominus* für drei Solostimmen, zwei Violinen und Basso continuo aus der *Selva morale e spirituale*, beide von Claudio Monteverdi) oder durch die Alternierung instrumentaler und vokaler Passagen von besonderer Bedeutung; insbesondere für die Frage nach der Gewichtung des italienischen Stils, aber auch im Hinblick auf die Öffnung der sakralen Musikpraxis für die stilistischen und formellen Merkmale der Bühnenmusik in der späten Schaffensperiode Rosenmüllers.

In dieser Hinsicht ist es besonders hilfreich, dass der Herausgeber zur Lösung der Problematik der instrumentalen Praxis, wie etwa bei den widersprüchlichen Angaben in den Abschriften zum „tasto solo“- oder „accordo“-Spiel der Orgel, immer wieder auf andere Quellen zeitgenössischer Komponisten (Dario Castello, Claudio Monteverdi; s. S. 272) zurückgreift. Von nicht minderer Bedeutung für die Praxis wird die Überlegung sein, wie das Gleichgewicht zwischen Instrumental- und Vokalbesetzung zu handhaben ist. Dies erweist sich in *Nisi Dominus III* als heikel; daher sind sowohl die Angaben im kritischen Bericht (S. 258–259) als

auch die Veröffentlichung eines Instrumentalauszuges im Anhang mit den entsprechenden Varianten in der Dresdner Quelle hilfreich.

Als besonders repräsentative Komposition ragt im Band 9 (GA II/16) der Vesperpsalmen das 19-stimmige *Lauda Jerusalem II* heraus. Das *Lauda Jerusalem I* liegt u. a. in zwei Abschriften (eine intavolierte und eine aus Stimm-Blättern) aus der Düben-Sammlung aus Uppsala vor; beide wurden aufgrund ihrer besonderen Glaubwürdigkeit als Hauptquellen herangezogen und geben mit ihren für dieses Werk abgeschriebenen drei Continuoostimmen außerdem Rechenschaft darüber, inwieweit nicht nur bei besonders ambitionierten Kompositionen der polyphone Continuoapparat drei- bis fünffach besetzt wurde, auch wenn das vielleicht nicht der ursprünglichen Rosenmüller'schen Praxis entsprechen sollte. Die zusätzliche Veröffentlichung von Generalbass-Materialien und eines *Lauda Jerusalem* von zweifelhafter Zuweisung aus einer Oxford-Quelle als Anhänge runden den Band ab.

Aufgrund dieses zum Teil neu erschlossenen Repertoires wagt Holger Eichhorn, Hauptherausgeber der vorliegenden Gesamtausgabe, in seiner Studie über die Vesperpsalmen einen ersten Überblick über die neu gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse, den er als vorläufigen „Versuch“ verstanden sehen will, der „zu einem späteren Zeitpunkt eine Revision bzw. ggf. eine abermalige Darstellung des Themenbereichs erfordern könnte“ (S. 11, Anm. 7). Die Monografie gliedert sich in fünf Kapitel, denen eine Gesamteinführung vorangestellt wird, welche sich hauptsächlich sowohl mit den Voraussetzungen aktueller Rosenmüller'scher Forschung beschäftigt als auch eine Einordnung der Vesperpsalmen als Gattung im Rahmen der kirchenmusikalischen Praxis in Venedig während des Aufenthalts des Komponisten in der Lagunenstadt unternimmt. Davon abgesehen, ob Rosenmüller seine Vesperpsalmen vordergründig als Auftragskompositionen für die venezianischen Kirchen bestimmte oder vielmehr schon seinen zukünftigen Arbeitgeber am Hof von Wolfenbüttel mit einem neuen Vokalrepertoire aus der Ferne bediente, bleibt der komparatistische Ansatz, dem im Abteil „Vorlauf:

Vesperordnung“ Rechnung getragen wird, von entscheidender Bedeutung für die Einordnung und Bewertung dieser musikalischen Schaffensperiode. Die fünf Kapitel der Studie beschäftigen sich jeweils mit konkreten Vesperpsalmen aus verschiedenen analytischen Perspektiven, denen eine eingehende Beschreibung der Quellenlage bzw. deren Problematik bezüglich der editorischen und interpretatorischen Errungenschaften folgt. Indes bilden diese fünf Kapitel lediglich Zusammenfassungen mit gelegentlichen Texteschüben oder Einleitungen (so z. B. Kapitel V, S. 205–209, erster Abschnitt) bzw. mit collageartig zusammengesetzten Abschnitten aus den entsprechenden Einführungen und Quellenberichten der Gesamtausgabe, bei denen die kritischen notentextlichen Teile ausgespart wurden und alles unter einer Überschrift neu präsentiert wird. In diesem Sinne entspricht das Kapitel II „Klanggebäude und musikalische Architektur“ fast wörtlich den Einleitungen der Bände II/11–12 aus der Gesamtausgabe. Genauso oder so ähnlich verhält es sich in den anderen Kapiteln des Buches, so dass hier im Wesentlichen von einem Kompendium bereits veröffentlichter Texte die Rede sein kann, wie vom Verfasser in Anm. 8 der Einführung angedeutet. Das Hauptverdienst des Buches kommt neben der Gesamteinleitung einem vom Autor angelegten vorläufigen Werkverzeichnis zu, dem 2014 die Erscheinung eines RWV folgen soll. Der Forscher oder der Musikinterpret, der mit den bereits veröffentlichten Bänden der Gesamtausgabe vertraut ist, wird der Monografie bis auf einige Hinweise bezüglich der musikalischen Praxis im Rahmen der Vesperliturgie in Venedig, teilweise unter Einbeziehung zeitgenössischer Komponisten, kaum neue Erkenntnisse entnehmen können.

(April 2014)

Agustí Bruach

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XII. Band 4: Streichquartette „Opus 42“, „Opus 50“ und „Opus 54/55“.* Hrsg. von James WEBSTER. München: G. Henle Verlag 2009. XX, 297 S.

Es gibt von Joseph Haydn keine unbekannteren oder verschollenen Streichquartette. Diesbezüglichen Mutmaßungen, die auch im Zusammenhang mit dem als Einzelwerk überlieferten Quartett op. 42, Hob. III:43 immer wieder einmal aufgetaucht sind, entziehen die Darlegungen von Herausgeber James Webster im Vorwort des vorliegenden Bandes die Grundlage. Und doch kann man gerade mit Blick auf die Edition dieses auch wegen seiner Kürze und Konzentration einzig dastehenden Werkes von einer Entdeckung sprechen, erscheint es hier doch erstmals in einer auf das Autograph zurückgehenden Gestalt. Die zahlreichen und teils massiven Eingriffe in den Notentext, die sich in der Erstausgabe finden – abweichende Vortragsbezeichnungen, Dynamik und Artikulation, rhythmische Änderungen und hinzugefügte Töne, bis hin zur Umformulierung ganzer Stimmverläufe –, werden dabei detailliert benannt und mit durchweg plausiblen und auch musikalisch überzeugenden Argumenten zugunsten der autographen Lesart zurückgewiesen. Zwar scheint die im Vorwort (S. IX, Anm. 29) angekündigte Diskussion der Neuausgaben im Kritischen Bericht zu fehlen, das Lesartenverzeichnis gibt aber Aufschluss darüber, dass sowohl die auf Andreas Moser zurückgehende alte Peters-Ausgabe als auch die von Wilhelm Altmann herausgegebene Eulenburg-Taschenpartitur von der bei Hoffmeister erschienenen Erstausgabe abhängig sind. Beide haben deren fragliche und z. T. entstellende Lesarten bis in die Gegenwart transportiert, weshalb die Neuedition im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe nur umso willkommener ist.

Auch für die beiden sechsteiligen Opera 50 und 54/55 ergeben sich einige teilweise markante Änderungen der bis dato geläufigen Textgestalt, sei es aufgrund von Konjekturen (vgl. z. B. Hob. III:44, 1. Satz, T. 108, Va/Vc) oder als Ergebnis der in Umfang und Intensi-

tät beeindruckenden Erschließung und Bewertung der Quellen (vgl. z. B. Hob. III:58, 1. Satz, T. 24 f., Vc). Für op. 54/55 beispielsweise kann der Herausgeber nachweisen, dass es sich bei den überlieferten Textfragmenten von Haydns Hand, ungeachtet ihres teils skizzenhaften Erscheinungsbildes, tatsächlich um die regulären Autographe und nicht etwa bloß um Entwürfe handelt. Sie erfahren deshalb hier eine grundlegend andere Bewertung als in anderen Neuausgaben. Der Band vervollständigt die Werkgruppe der Streichquartette innerhalb der Haydn-Gesamtausgabe. Darüber hinaus demonstriert er eindrucksvoll, was Musikphilologie heute vermag.

(August 2013)

Markus Böttgermann

CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE: Sonaten für Klavier und Violine. Hrsg. von Inge FORST und Günther MASSENKEIL. Köln: Verlag Dohr 2012. 127 S., Violin-Solostimme: 38 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 39.)

Nach zwei Bänden mit Klaviersonaten und weiteren Klavierwerken liegt in der Reihe der Denkmäler rheinischer Musik nun ein dritter Band mit Instrumentalmusik von Christian Gottlob Neefe vor. Die darin versammelten *Sechs Claviersonaten mit der willkürlichen Begleitung einer Violine* (so der originale Titel) und ein Einzelwerk aus dem *Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers* sind technisch und kompositorisch anspruchslos – die Herausgeber sprechen von ihrer „kunstvollen Einfachheit und instrumentalen Eindimensionalität“ (Vorwort, S. 11) und meinen damit auch den weitgehend unselbstständigen ad libitum-Charakter der Violinstimme. Im Kontext ihrer Entstehungszeit ist diese Musik aller-

dings wohl weniger Kunstwerk als vielmehr Medium und Anlass musikalischer Kommunikation und empfindsamen Freundschaftskultes. Das zeigt plastisch das von den Herausgebern zitierte Vorwort des *Vademecum*: Hier wendet sich der Verleger im Duktus privater Mitteilung an den Komponisten und der Komponist an seine „Kinder“, d. h. Kompositionen (vgl. das Digitalisat, http://daten.digitalisat-sammlungen.de/bsb00045045/image_7). Die Öffentlichkeit hingegen bleibt in dieser – wie auch immer inszenierten – Privatheit außen vor bzw. taucht nur als Kot werfende „Troßbuben“ auf.

Die Sonaten markieren zwar kaum eine als bald zu füllende Repertoirelücke, sind aber auch in musikalischer Hinsicht nicht ohne Interesse: Sie geben ein instruktives Beispiel ab für Stil und Verfahren, wie sie in Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* gelehrt werden. Die Edition basiert auf den ca. 1776 bzw. 1780 (*Vademecum*) erschienenen Drucken. Geringfügige Eingriffe der Herausgeber sind im Editionsbericht vermerkt und lassen sich an dem mittlerweile digitalisierten Druckexemplar, das der Ausgabe als Vorlage diente, überprüfen. Gleiches gilt für einzelne Druckfehler (z. B. Sonate II, 1. Satz, T. 35, Vl.: der Rhythmus entspricht dem des Klaviers) und für musikalisch fragwürdige Stellen (z. B. Sonate II, 1. Satz, T. 73, 1. Viertel: *fés* statt *f''*?).

(August 2013)

Markus Böttgermann

MAX REGER: Werkausgabe I/1: Choralphantasien.

Zur Besprechung der Edition siehe die Rezension von Tomi Mäkelä zu *MAX REGER: Briefe an den Verlag Ed. Bote & Bock* (S. 433).

Eingegangene Schriften

REGINA BACK: „Freund meiner Musik-Seele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 642 S., Abb., Nbsp.

Blickpunkt Bühne. Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950. Hrsg. von Thomas STEIERT und Paul OP DE COUL. Köln: Verlag Dohr 2014. 389 S., Abb.

KONRAD BOEHMER: Doppelschläge. Band 2: Texte zur Musik 1968–1970. Hrsg. von Stefan FRICKE und Christian GRÜN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 377 S., Abb., Nbsp. (Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts. Band 12.2.)

Brahms-Studien. Band 17. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Kerstin SCHÜSSLER-BACH. Tutzing: Hans Schneider 2014. 254 S., Abb., Nbsp.

DIETMAR CORDAN: So wurde ich Opernsänger. Ein leichtfüßiger Einblick in das Leben eines Sängers mit all seinen Höhen und Tiefen. Köln: Verlag Dohr 2014. 303 S., Abb.

FABIAN CZOLBE: Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs *Système des paraboles*. Berlin: Mensch und Buch Verlag 2014. 216 S., Abb.

Deutsche Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Ringvorlesung der Abteilungen Musiktheorie und Kirchenmusik. Winter 2012/2013. Hrsg. von Birger PETERSEN. Mainz: Are Musik Verlag 2014. 154 S., Abb., Nbsp. (Spektrum Musiktheorie. Band 3.)

DANIEL ENDER: Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer. Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 2014. 245 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 18.)

Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Arnold JACOBHAGEN, Roberto SCOCCIMARRO und Wolfram STEIN-

BECK. Kassel: Verlag Merseburger 2014. 560 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 177.)

MICHAEL FISCHER: Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral *Ein feste Burg ist unser Gott* zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg. Münster/New York: Waxmann 2014. 350 S., Abb. (Populäre Kultur und Musik. Band 11.)

ROBERT GERVASI: Die Messen Georg Joseph Voglers. Marburg: Tectum Verlag 2014. 444 S., Nbsp.

Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 376 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band I/4.)

Göttinger Händel-Beiträge. [Jahrbuch 2014.] Band XV. Hrsg. von Laurenz LÜTTKEN und Wolfgang SANDBERGER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014. VIII, 246 S., Abb., Nbsp.

Der Gottesdienst und seine Musik in 2 Bänden. Band 2. Liturgik: Gottesdienstformen und ihre Handlungsträger. Hrsg. von Albert GERHARDS und Matthias SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 309 S., Abb. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 4/2.)

PETER HECKL: W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. Band 1: Textband VI, 171 S., Abb., Nbsp. Band 2: Notenband VI, 750 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 81.1/2.)

MICHAEL HEINEMANN: Richard Strauss. Lebensgeschichte als Musiktheater. Köln: Verlag Dohr 2014. 204 S.

Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen. Hrsg. von Michael CUSTODIS. Münster/New York: Waxmann 2014.

229 S., Abb. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 2.)

BETTINA HOFFMANN: Die Viola da Gamba. Beeskow: ortus musikverlag 2014. VIII, 377 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 13.)

Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2014. 323 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 5.)

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. 307 S., Abb., CD, Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 2.)

Jazz Debates/Jazzdebatten. Hrsg. von Wolfgang KNAUER. Darmstadt: Jazzinstitut Darmstadt/Hofheim: Wolke Verlag 2014. 215 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 13.)

INNA KLAUSE: Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er bis 1950er Jahre. Göttingen: V & R unipress 2014. 691 S., Abb., Nbsp.

Königin und Täubchen. Die Briefe von Cosima Wagner und Ellen Franz/Helene von Heldburg. Hrsg. von Maren GOLTZ und Herta MÜLLER. München: Allitera 2014. 462 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 9.)

KLAUS HEINRICH KOHRS: Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag 2014. 322 S., Abb., Nbsp.

Kongressbericht Coimbra, Portugal 2012. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2014. 286 S., Abb., Nbsp. (Alta Musica. Band 31.)

VOLKMAR KRAMARZ: Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik.

Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 390 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Populärmusik.)

CHRISTOPH KRUMMACHER: Kirchenmusik in Theorie und Praxis. Ausgewählte Texte aus der Hochschularbeit und der kirchenmusikalischen Lehrtätigkeit. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 322 S., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Schriften. Band 10.)

Kurt Weill und Frankreich. Hrsg. von Andreas EICHHORN. Münster/New York: Waxmann 2014. 294 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. Band 9.)

ANNA LANGENBRUCH: Topographien musikalischen Handels im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 538 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 41.)

ALEXANDER LANGER und PETER DONHAUSER: Streicher. Drei Generationen Klavierbau in Wien. Köln: Verlag Dohr 2014. 439 S., Abb.

SUSANNE MAAS: Chöre im Spielfilm. Eine Untersuchung zur Darstellung von Bildung durch Chorsingen im fiktionalen Film. Berlin: Lit Verlag 2014. 541 S., Abb., Nbsp. (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik. Band 6.)

SIEGFRIED MAUSER: Mozarts Klavier-sonaten. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2014. 128 S. (C. H. Beck.Wissen.)

Mein Lied in meinem Hause. Katalog zur Ständigen Ausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels. Hrsg. von Henrike RUCKER. Leipzig: Lehmanns Verlag 2014. 160 S., Abb.

MATTHIAS PASDZIERNY: Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das west-

deutsche Musikleben nach 1945. München: Richard Boorberg Verlag 2014. X, 983 S., Abb., Nbsp. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

DOLORES PESCE: Liszt's Final Decade. Rochester: University of Rochester Press 2014. XII, 369 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

KIT POWELL: Quite by Chance. Wie durch Zufall. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2014. 169 S., Abb., Nbsp.

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

TIMOTHY RICE: Ethnomusicology. A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press 2014. 151 S., Abb.

HANS MARTIN RITTER: Winterreise. Wilhelm Müller entdeckt das lyrische Monodram. Berlin: LIT Verlag 2014. 103 S. (Musik und Text. Band 3.)

SILVIO J. DOS SANTOS: Narratives of Identity in Alban Berg's *Lulu*. Rochester: University of Rochester Press 2014. X, 226 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

UTA SCHMIDT: Kompositionen mit doppelem Boden. Musikalische Ironie bei Erik Satie und Dmitri Schostakowitsch. Schliengen: Edition Argus 2014. 389 S., Nbsp. (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 3.)

Schubert: Interpretationen. Hrsg. von Ivana RENTSCH und Klaus PIETSCHMANN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014. 234 S., Abb., Nbsp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 3.)

Singin' in the Rain. Kulturgeschichte eines Hollywood-Musical-Klassikers. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Nils GROSCHE. Münster/New York: Waxmann Verlag 2014. 173 S., Nbsp. (Populäre Kultur und Musik. Band 12.)

WALERI SMIRNOW: Igor Strawinskys früher Aufstieg zum Ruhm. Hintergründe und Analysen. Mit zwei weiteren Studien des Verfassers: „Strawinskys Hinwendung zum Neoklassizismus – Voraussetzungen und Beweggründe“ und „Strawinskys neoklassizistische Instrumentalwerke“. Eingeleitet, hrsg. und aus dem Russischen übers. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2014. 294 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 52/Strawinsky-Studien. Band 1.)

MARTIN STELZLE: Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014. 302 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 80.)

„Stunde Null“ – zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003. Hrsg. von Volker SCHERLIESS. Redaktionelle Mitarbeit: Swantje BAXMANN, Alexander BUTZ und Robert KRAMPE. 249 S., Abb., Nbsp.

Substance and Content in Music Today. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX und Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 197 S., Abb., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Band 9.)

Traditio Iohannis Hollandrini. Band V: Die Traktate XV–XXI. Hrsg. von Michael BERNHARD und Elżbieta WITKOWSKA-ZAREMBA. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2014. 494 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 23.)

„Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“. Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin. Begleitband zur Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin 6. bis 29. März 2014. Hrsg. von Martina REMANN unter Mitarbeit von Clemens BRENNEIS, Jean Christophe GERO, Marina SCHIEKE-GORDIENKO und Roland Dieter SCHMIDT-HENSEL. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 2014. 102 S., Abb.

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 24 (Frühjahr 2014). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2014. 207 S., Abb.

ARNOLD WERNER-JENSEN: Johann Sebastian Bach. Goldberg-Variationen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 166 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

IRIS WINKLER: Napoleons Traumrollen. Alexander und Trajan im Werk des Komponisten Giovanni Simone Mayr. Musik und Kulturpolitik im napoleonischen Venedig und Mailand. München/Salzburg: Musikverlag Katzschichler 2014. 208 S., Abb., Nbsp. (Mayr-Studien. Band 7.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Messe in h-Moll BWV 232. Urtext. Partitur. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XI, 302 S., Abb., DVD. (Stuttgarter Bach-Ausgabe.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie VII: Weltliche Vokalwerke. Band 4: Lieder für Männerstimmen. Hrsg. von Wolfgang GOLDHAN und Ralf WEHNER. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2013. 2 Teilbände und Textvergleich, LXIX, 421 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Konzert Nr. 3 in c für Klavier und Orchester op. 37. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Partitur: VII, 86 S., Klavier: 48 S., Klavierauszug: 56 S., Kritischer Kommentar: 54 S., Abb., Nbsp.

[JOHANNES] BRAHMS: Trio für Violine, Violoncello und Klavier nach dem Sextett in B op. 18 bearbeitet von Theodor Kirchner. Urtext. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XV, 55 S.

[JOHANNES] BRAHMS: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 für Klavier. Urtext. Hrsg. und mit Fingersätzen versehen von Christian KÖHN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XII, 37 S.

Concentus Musicus. Band XIV. GIOVANNI ANIMUCCIA: Eine Auswahl geistlicher und weltlicher Werke. Hrsg. von Peter ACKERMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLIV, 184 S., Abb.

[CLAUDE] DEBUSSY: La Mer. Trois esquisses symphoniques. Urtext. Partitur. Hrsg. von Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XIX, 154 S.

[CLAUDE] DEBUSSY: Préludes pour Piano (1^{er} Livre). Urtext. Hrsg. von Thomas KABISCH. Fingersätze von Martin WIDMAIER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXXII, 62 S.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Streichquintett G-Dur op. 77. Hrsg. von František BARTOŠ und Antonín POKORNÝ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XII, 50 S.

[GABRIEL] FAURÉ: Pavane pour orchestre op. 50. Urtext. Hrsg. von Robin TAIT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. IX, 10 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie II: Opern. Band 25: Poro, Re dell'Indie. Opera in tre atti HWV 28. Hrsg. von Graham CUMMINGS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXII, 273 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie III: Kirchenmusik. Band 11: This is the day which the Lord has made. Wedding Anthem HWV 262. Sing unto God, ye kingdoms of the earth. Wedding Anthem HWV 263. Hrsg. von Matthew GARDNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. XXXIII, 131 S., Abb.

The Henry VIII Book (British Library, Add. MS 31922). Faksimile mit Einleitung von David FALLOWS. Oxford: DIAMM Publica-

tions 2014. II, 85 S., Abb. (DIAMM Facsimiles. Band 4.)

W[OLFGANG] A[MADEUS] MOZART: Werke für Violine und Orchester KV 207, 211, 216, 218, 219, 261, 269 (261^a), 373. Urtext. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Mit einem Vorwort von Gudula SCHÜTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXVI, 303 S.

Musica Britannica. A National Collection of Music. Band XCVI: English Keyboard Music c. 1600–1625. Hrsg. von Alan BROWN. London: Stainer and Bell 2014. XLI, 197 S., Abb.

MODEST MUSSORGSKIJ: Tableaux d'une exposition für Orchester von Maurice RAVEL. Hrsg. von Jean-François MONNARD. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2014. X, 122 S., Abb.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV, Band 14, RCT 38: Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. [B]allet héroïque en un prologue et trois entrées livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Thomas SOURY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LXXV, 274 S.

Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Band IV: Tropi Ordinarii Missae. Agnus Dei. Hrsg. von Hana VLHOVÁ-WÖRNER. Prag: Bärenreiter-Verlag 2013. 152 S., Abb.

GIOACHINO ROSSINI: Tantum ergo (1847) für zwei Tenöre, Bass und großes Orchester. Musikkritische Neuausgabe. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2014. 66 S., Abb.

[ERIK] SATIE: 3 Morceaux en forme de Poire. Urtext. Hrsg. von Jens ROSTECK. Hinweise zur Aufführungspraxis von Steffen SCHLEIERMACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XV, 37 S., Abb.

GEORG SCHIMMELPFENNIG: La buona et felice mano. Italienische Madrigale 1615 für Singstimme und Basso continuo. Generalbassaussetzung von Claudia SCHWEITZER. Hrsg. von Jochen FAULHAMMER. Basel: PAN Verlag 2014. 51 S., Abb. (Fontana Casselana. Reihe B. Heft 1.)

[FRANZ] SCHUBERT: Fantasien für Klavier. Urtext. Nr. 2–3 hrsg. von Walther DÜRR, Nr. 1 hrsg. von David GOLDBERGER (†). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XVIII, 62 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Fantasie in C. „Wanderefantasie“ op. 15 – D 760 für Klavier. Urtext. Hrsg. von Walther DÜRR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XIV, 38 S.

[FRANZ] SCHUBERT: Lieder. Band 7. Hohe Stimme. Hrsg. von Walther DÜRR. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LIX, 167 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 9: Kleinere kirchenmusikalische Werke II. Vorgelegt von Rudolf FABER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXVII, 244 S., Abb.

[ERWIN] SCHULHOFF: Jazz-inspirierte Stücke für Klavier. Urtext. Hrsg. von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XVIII, 91 S.

[ROBERT] SCHUMANN: Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea op. 136. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2014. 35 S., Abb.

[ROBERT] SCHUMANN: Ouvertüre zu Szenen aus Goethes Faust aus WoO 3. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2014. 28 S.

[BEDŘICH] SMETANA: Vltava/Die Moldau. Urtext. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XIII, 88 S.

[BEDŘICH] SMETANA: Vltava/Die Moldau für Klavier zu vier Händen. Urtext. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XIII, 38 S.

[LOUIS] VIERNE: Sämtliche Orgelwerke. Band V: 5. Symphonie op. 47 (1923/24). Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XXXII, 80 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Elmar SEIDEL am 31. August in Mainz,

Prof. Dr. Renate GROTH am 11. September 2014 in Bonn.

Wir gratulieren:

Prof. Ton KOOPMAN zum 70. Geburtstag am 2. Oktober,

Prof. Dr. Hartmut KRONES zum 70. Geburtstag am 15. Oktober,

Prof. Dr. Friedrich Wilhelm RIEDEL zum 85. Geburtstag am 24. Oktober,

Prof. Dr. Martin BLINDOW zum 85. Geburtstag am 29. Oktober,

Prof. Dr. Reinhard GERLACH zum 80. Geburtstag am 14. November,

Prof. Dr. Gernot GRUBER zum 75. Geburtstag am 17. November,

Prof. Dr. Hans SEIDEL zum 85. Geburtstag am 22. November,

Prof. Dr. Theodor GÖLLNER zum 85. Geburtstag am 25. November,

Prof. Dr. Susanne POPP zum 70. Geburtstag am 26. November,

Prof. Dr. Hermann DECHANT zum 75. Geburtstag am 29. November,

Prof. Dr. Peter ANDRASCHKE zum 75. Geburtstag am 1. Dezember,

Prof. Dr. Hans-Joachim SCHULZE zum 80. Geburtstag am 3. Dezember,

Dr. Harald HECKMANN zum 90. Geburtstag am 6. Dezember,

Prof. Dr. Klaus-Peter KOCH zum 75. Geburtstag am 11. Dezember,

Prof. Dr. Sieghart DÖHRING zum 75. Geburtstag am 12. Dezember.

*

Frau PD Dr. Corinna HERR wurde zum Wintersemester 2014/15 mit der zweijährigen Vertretung der W2-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln beauftragt.

Auf Beschluss des akademischen Senats vom 22. Januar 2014 hat die Universitatea Națională de Muzică București (Nationale Musikuniversität Bukarest) am 30. Oktober 2014 die Ehrendoktorwürde an Herrn Professor Dr. Helmut LOOS (Universität Leipzig) verliehen.

Frau Prof. Dr. Katelijne SCHILTZ (Universität Regensburg) wurde zum ordentlichen Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste (Klasse I – Philosophie und Kulturhistorische Wissenschaften) gewählt.

*

In Freiburg wurde das *Zentrum für Populäre Kultur und Musik* (*z | p | k | m*) eingerichtet. Das im Frühjahr gegründete Zentrum ist aus dem Deutschen Volksliedarchiv hervorgegangen, das in diesem Jahr seinen einhundertsten Geburtstag feiert. Durch die Integration in die Albert-Ludwigs-Universität wird das Profil dieser Einrichtung erhalten, zugleich aber auch in wesentlichen Teilen ausgebaut und erweitert. Im Fokus der Forschung steht dabei die gesamte Breite und historische Tiefe populärer Musik, von der Frühen Neuzeit mit ihren Liederbüchern und Liedflugschriften über die Musikkultur des 19. Jahrhunderts bis zur Rock- und Popmusik. Dabei werden ökonomische und mediale Fragen ebenso aufgenommen wie performative. Zugleich soll das Zentrum auf wissenschaftstheoretischer Ebene seine Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen und die verschiedenen disziplinären Forschungsmethoden miteinander verbinden und reflektieren.

In den vergangenen Jahren hat sich das Zentrum modernisiert und auf die Integration in

die Freiburger Universität umfassend vorbereitet. Dafür war unter anderem ein Umzug in neue, helle und großzügige Räume in der Freiburger Innenstadt erforderlich.

Ein Teil der Modernisierungsstrategie umfasste die Neuausrichtung der Sammlungen und der Fachbibliothek. Bereits 2010 wurde das „Deutsche Musicalarchiv“ gegründet, durch eine Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft konnte der Aufbau eines internationalen Popmusikarchivs initiiert werden. Online sind das *Historisch-kritisches Liederlexikon* (www.liederlexikon.de) sowie das *Songlexikon* (www.songlexikon.de) verfügbar, die populäre Lieder erschließen.

Geblieben ist das Eine: John Meier, der Gründer des Deutschen Volksliedarchivs, hatte vor einhundert Jahren die Idee, sich der „Musik der Vielen“ zuzuwenden, wenn auch eingeschränkt auf die Gattung des Volksliedes. Das neue Zentrum setzt diese Tradition im 21. Jahrhundert fort: mit einer erweiterten Materialbasis und neuen Methoden, die Bereiche Sammlung, Forschung und Lehre miteinander verschränkend.

Forschungsprojekt „Früher Notendruck in deutschsprachigen Ländern: Studien zur Entwicklung von Drucktechnik und Repertoire / Early music printing in German-speaking lands“. Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft, Universität Salzburg.

Das Projekt, das vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF gefördert wird, konzentriert sich auf gedruckte Musik nördlich der Alpen als ein allgemeines Phänomen in den ersten vier Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, deren Druckgeschichte bereits gut aufgearbeitet ist, ist die Situation in den deutschsprachigen Ländern aufgrund der spezifischen kulturellen und politischen Gegebenheiten anders und noch wenig erforscht. Die Besonderheit des Forschungsvorhabens besteht in der Tatsache, dass im Gegensatz zu vielen anderen Studien nicht einzelne Drucker oder spezielle Musikgattungen im Fokus stehen, sondern die technische Herausforderung, Notenköpfe und Notenlinien gemeinsam zu drucken. Auf-

grund dieser Vorgabe ist jede Art von gedruckter Quelle mit jeglicher Notation von Interesse: Theoriebücher mit eingedruckten Musikbeispielen, Lehrbücher für die Schule, liturgische Musikdrucke mit Choralmelodien, Kirchenliederbücher, Tabulaturdrucke für die verschiedensten Instrumente, Drucke mit geistlicher und weltlicher mehrstimmiger Musik, Flugblätter mit Musik, Odendrucke, humanistische Dramen mit vertonten Chören etc. Diese breite Perspektivierung soll auch einen umfassenden Einblick in die musikalische Welt der Zeit gewähren und zu einem besseren Verständnis der kulturgeschichtlichen Bedeutung des frühen Musikdrucks führen.

Im Zentrum steht eine Datenbank, die nach dem Vorbild von VD16 (Verzeichnis deutscher Drucke im 16. Jahrhundert) einerseits einen Überblick über die gesamte Produktion, andererseits detaillierte Informationen zu einzelnen Titeln mit ausführlicher Objektbeschreibung, Drucktechnik, Notation, Repertoire und Quellentypologie bereitstellen soll. Zudem streben wir an, von jedem Druck zumindest ein Exemplar in natura zu untersuchen und gegebenenfalls handschriftliche Eintragungen, Besonderheiten im Druckprozess, mitgebundene Bücher sowie Hinweise zur Überlieferungsgeschichte festzuhalten. Eine vereinfachte Version dieser Datenbank ist bereits online zugänglich (www.vdm16.sbg.ac.at).

Die Präsentation der gesammelten Daten erfolgt durch Poster, Vorträge und individuelle Publikationen der Projektmitarbeiterinnen und -mitarbeiter sowie im Rahmen einer Tagung, die vom 13. bis 15. Juli 2015 in Salzburg stattfinden wird. Die Leitung des Projekts hat Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl inne, wissenschaftliche Mitarbeiter sind Dr. Dr. Grantley McDonald und Dr. Elisabeth Giselbrecht. Kontakt: andrea.lindmayr-brandl@sbg.ac.at

Neues FWF-Forschungsprojekt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: „Transferprozesse in der Musikkultur Wiens, 1755–1780: Musikalienmarkt, Bearbeitungspraxis, neues Publikum“.

Das Konzept des Kulturtransfers ist nicht

mehr nur auf die kulturellen Austauschprozesse zwischen Frankreich und Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert fokussiert, sondern wurde auch auf Transfers zwischen Konfessionen, Regionen, Schichten und Zentren erweitert und auf frühere und spätere Zeiträume angewandt. Das am 1. Juli 2014 angelaufene Projekt hat das Ziel, die Distribution und Transformation von Musik in oder aus Wien zu erfassen, die zwischen 1755 und 1780 durch individuelle Vermittlung oder durch kommerzielle Verbreitung von einem geografischen oder sozialen Ort zu einem andern transferiert wurde. Es ist auf jene Transfers fokussiert, die aus neuen politischen, sozialgeschichtlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen resultieren: die Allianz zwischen Wien und Paris, das erwachende Interesse für deutsche Literatur, die zunehmende Aktivität der sogenannten Zweiten Gesellschaft im Bereich der Künste und der entsprechende Aufbau eines Konzertwesens und eines Marktes für Musikalien.

Die vier zentralen Themenbereiche des Forschungsprojekts nehmen jeweils verschiedene Typen des Transfers in den Blick: von der Hofkapelle ins Kärntnertortheater – eine sozialhistorische Topographie des Oratoriums; Klöster als Konsumenten am Wiener Musikalienmarkt; Wiener Instrumentalmusik auf dem Pariser Druckmarkt; die Opéra comique in Wien 1765–1780. Zentrale Gesichtspunkte betreffen die Medien und die Akteure des Kulturtransfers in unterschiedlichen Netzwerken, Art und Umfang der Transformationen, die Motive für den Transfer, Kontinuitäten sowie Widerstände und die jeweiligen Grenzen des Transfers. Alle Schwerpunkte des Projekts beruhen wesentlich auf Primärquellen in Form von Musikalien. Die systematische Untersuchung von Schreibern und Wasserzeichen als Grundlagenforschung, deren Ergebnisse online zugänglich sein werden, stellt eine philologische Basis bereit: Kopisten und Papiere in Wiener Opernpartituren 1766–1776.

Eine Gruppe von „KorrespondentInnen“ soll in stetigem Austausch mit dem Projektteam sowie in mehreren Workshops interdisziplinäres Feedback und Impulse aus benachbar-

ten Forschungsgebieten mit ähnlichem Fokus gewährleisten.

Die Leitung des auf drei Jahre angelegten Projekts hat Martin Eybl inne. Projektteam: Julia Ackermann, Christiane Hornbacher, Marko Motnik, Sarah Schulmeister. Kooperationspartner: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (HR Dr. Thomas Leibnitz).

Die *Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf in Schleswig* führen zwischen 2013 und 2015 ein gemeinsames Projekt mit dänischen Institutionen durch, das der Erforschung und Förderung einer weitgehend in Vergessenheit geratenen, aber einst ungemein fruchtbaren europäischen Musikregion dient: dem heutigen deutsch-dänischen Grenzgebiet. Im Fokus des Projekts steht Schloss Gottorf selbst, dessen Schlosskapelle ein einzigartiger, in seinen akustischen Potenzialen bewahrter Musizier-Raum des 17. Jahrhunderts ist. Ein weiterer Schwerpunkt sind liturgische Traditionen im südlichen Dänemark. Das Projekt wird aus dem europäischen Programm Interreg IV A des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung gefördert. Nicht zuletzt geht es um die Erschließung der Musik selbst. Der Blick richtet sich auf Werke, die am Gottorfer Herzogshof entstanden und in der Sammlung des Hofkapellmeisters Georg Österreich erhalten geblieben sind; weitere Musik stammt z. B. aus dem Traditionsfeld der Norddeutschen Orgelkultur.

In Kooperation mit Prof. Dr. Konrad Küster, Universität Freiburg i. Br., und der Evangelisch-lutherischen Kirche in Norddeutschland werden die Noten als wissenschaftliche Neuausgaben erschlossen und (vielfach als Erstdrucke) im Internet publiziert. Sie sind gratis zugänglich unter der URL: <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>

Im ersten Jahr des Bestehens sind 16 Hefte erschienen; die Reihe wird in kurzen Zeitabständen fortgesetzt.

Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung

Die Jahrestagung 2014 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 17. bis 20. September auf Einladung des Instituts für Kirchenmusik und Musikwissenschaft an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald sowie dem Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald statt. Im wissenschaftlichen Zentrum der Jahrestagung standen zwei Symposien zu Forschungsschwerpunkten des Greifswalder Instituts: „Die Verwandlung der Welt? Die Musikultur des Ostseeraums in der Sattelzeit – Strukturen, Innovationen und Konsequenzen im interregionalen Vergleich“ (Leitung: Dr. Martin Loeser) und „Richard Strauss und die Musik des 20. Jahrhunderts“ (Leitung: Professor Dr. Walter Werbeck).

Neben thematisch gebundenen Vorträgen gab es freie Referate, in denen speziell Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler ihre aktuellen Forschungen präsentierten. Einige Fachgruppen der Gesellschaft beteiligten sich mit eigenen Symposien oder Workshops an der Tagung und führten ihre jährlichen Sitzungen durch. Ferner präsentierten sich die Projekte RILM und ViFa Musik.

Im Rahmen der Tagung fand am 20. September die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Vor dem Eintritt in die Tagesordnung der Sitzung überreichte der Präsident der Gesellschaft Herrn Professor Dr. Detlef Altenburg in Würdigung seiner Verdienste um die Musikwissenschaft und die Gesellschaft für Musikforschung die Urkunde über die Ehrenmitgliedschaft.

Nach den Berichten des Präsidenten und der Schatzmeisterin wurde dem Vorstand auf Antrag der Beiratssprecherin, Frau Professor Dr. Christiane Wiesenfeldt, Entlastung für das Haushaltsjahr 2013 erteilt. Die Mitglieder des Beirats hatten sich zuvor in ihrer Sitzung von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstands überzeugt. Die Versammlung beauftragte Frau Dr. Irmlind Capelle und Herrn Professor Dr. Andreas Waczkat mit der Prüfung des Haushalts 2014.

Frau Professor Dr. Rebecca Grotjahn teilte

in ihrem Bericht der Versammlung mit, dass sie ab Jahrgang 2015 den Rezensionsteil der „Musikforschung“ an Frau Professor Dr. Ivana Rentsch übergibt und dass Herr Professor Dr. Klaus Pietschmann künftig den Mitteilungsteil der Zeitschrift betreuen wird.

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 29. September bis zum 2. Oktober 2015 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Halle/Saale statt. Den inhaltlichen Rahmen bilden zwei Symposien, die einen Bezug zu Forschungsschwerpunkten der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Musik aufweisen und sich Themen widmen, die geeignet sind, den Dialog zwischen Teildisziplinen der Musikwissenschaft zu befördern: „Musikanalyse im Spannungsfeld von Expertise und computergestützter Datenverarbeitung“ (Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Auhagen) und „Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem“ (Leitung: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann). Vorschläge für freie, thematisch ungebundene Referate sind unter Einreichung von Abstract (ca. 200 bis 400 Worte) und CV erbeten bis zum 1. März 2015. Besonders willkommen sind Beiträge mit Bezug zu den oben genannten Themenfeldern. Eine Drucklegung dieser Beiträge wird angestrebt.

Ansprechpartner: Prof. Dr. Wolfgang Auhagen (wolfgang.auhagen@musikwiss.uni-halle.de) und Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (wolfgang.hirschmann@musik.uni-halle.de). Nähere Informationen finden sich unter: <http://www.musikwiss.uni-halle.de/>

*

In eigener Sache

Meldungen für die Mitteilungen in der *Musikforschung* richten Sie bitte als Word-Dateien an Herrn Prof. Dr. Klaus Pietschmann (redaktion@musikforschung.de). Sie sollten einen Umfang von 2000 Zeichen nicht überschreiten und nach Möglichkeit in deutscher Sprache abgefasst sein. Ihre Meldungen werden auf der Website der Gesellschaft für Musikforschung (<http://www.musikforschung.de/index.php/aktuelles>) sowie – nach Absprache – im Mitteilungsteil der Print-Ausgabe

publiziert. Um die Print-Ausgabe zu erreichen, müssen die Texte zu den folgenden Terminen vorliegen: bis zum 31. Dezember für Heft 1, zum 31. März für Heft 2, zum 30. Juni für Heft 3 und zum 30. September für Heft 4. Die Redaktion behält sich redaktionelle Überarbeitungen und Kürzungen der Texte vor.

Verlage bzw. Autorinnen und Autoren werden gebeten, Rezensionsexemplare musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen sowie wissenschaftlicher Noteneditionen an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung zu senden: Gesellschaft für Musikforschung e. V., Frau Barbara Schumann, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel. Alle

eingegangenen Schriften und Notenausgaben werden in der jeweils nächsten erreichbaren Ausgabe der Zeitschrift genannt. Die Entscheidung über eine Rezension und über die Person des bzw. der Rezensierenden ist der Schriftleitung vorbehalten. Unverlangt eingehende Rezensionen können nur im Ausnahmefall berücksichtigt werden. Wenn Sie einen der unter den „Eingegangenen Schriften“ genannten Titel besprechen möchten, wenden Sie sich bitte an Frau Prof. Dr. Ivana Rentsch (ivana.rentsch@uni-hamburg.de).

Für Rezensionen können leider keine Belegexemplare versandt werden.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Münster, 15. bis 17. November 2013

Die Oratorien Louis Spohrs: Kontext – Text – Musik

von Attila Kornel, Münster

Mainz, 24. bis 25. April 2014

Music Migrations: from Source Research to Cultural Studies

von Hanna Kneißler und Janusz Hofmann, Mainz

Weimar, 1. bis 2. Mai 2014

Zwischen den Zeiten: Die Weimarer Bachsöhne – Aufbruch in die Moderne

von Katharina Steinbeck, Weimar

Berlin, 18. bis 20. Juli 2014

Giuseppe Sarti – Individual Style, Aesthetical Position, Reception and Dissemination of His Work

von Francesco Del Bravo, Berlin

Regensburg, 4. bis 7. August 2014

Musik als Brücke. Transferbewegungen des 17. bis 19. Jahrhunderts zwischen dem deutschsprachigen Ostmitteleuropa und den westlichen Nachbarländern

von Dieter Haberl, Regensburg

Mainz, 11. bis 16. August 2014

Musikalische Gesamtausgaben: Geschichte – Gegenwart – Zukunft (Mainzer Summer School zur Musikwissenschaft)

von Laura Sonnabend, Wiesbaden

Osnabrück, 29. September bis 2. Oktober 2014

The Languages of Popular Music. Communicating Regional Musics in a Globalized World (25. Arbeitstagung des ASPM)

von Felicitas Förster, Leipzig

Berlin, 9. bis 11. Oktober 2014

Offiziumsvertonungen von Alessandro Scarlatti. Kompositionen, Kontexte, Aufführungspraxis. Vorträge, Konzert, Dirigierworkshop

von Peter Sühning, Berlin

Die Autoren der Beiträge

BIRGIT ABELS, geb. 1980 in Witten, studierte Musikwissenschaft, Arabistik und Islamwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum sowie der Londoner School of African and Oriental Studies. 2007 Promotion in Bochum, sodann Forschung im International Institute for Asian Studies (IIAS) in Leiden und Amsterdam sowie mehrjährige Feldforschung in Nordindien, Westmikronesien und der südostasiatischen Inselwelt. Seit 2011 Professorin für Kulturelle Musikwissenschaft/Musikethnologie und Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen. Buchveröffentlichungen (u. a.): *Sounds of Articulating Identity. Tradition and Transition in the Music of Palau, Micronesia*, Berlin 2008; *The Harmonium in North Indian Music*, Delhi 2010. Sie ist Chefredakteurin der Zeitschrift *the world of music (new series)*.

REGINE ALLGAYER-KAUFMANN, geb. 1950 in Stuttgart, studierte Musik und Germanistik in Ludwigsburg und Stuttgart sowie Musikwissenschaft und Romanistik in Göttingen und Berlin. 1986 Promotion an der Freien Universität Berlin (*O Aboio. Der Gesang der Vaqueiros im Nordosten Brasiliens*, Hamburg 1986), dort auch 1995 Habilitation (*Der Kampf des Hundes mit dem Jaguar. Bandas de Pifanos im Nordosten Brasiliens*, Eisenach 1996). 1996–1998 Vertretung des Lehrstuhls für Vergleichende Musikwissenschaft an der FU Berlin, danach bis 2001 Oberassistentin. Seit 2002 Universitätsprofessorin für Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Populäre und traditionelle Musik in Brasilien, Musiktheater, mündliche Überlieferung, Methoden der Ethnomusikologie (Feldforschung, Transkription), Ästhetik. Feldforschungen in Brasilien (seit 1980), Italien, Malawi (2012, 2013), Mozambique (2012, 2014).

GERD GRUPE, geb. 1955 in Langenfeld, studierte Vergleichende Musikwissenschaft, Amerikanistik und Bibliothekswissenschaft an der Freien Universität Berlin, dort 1990 Promotion über afrojamaikanische Musik (*Kumina-Gesänge: Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik*, Hamburg 1990) und 1996 Habilitation (*Die Kunst des mbira-Spiels. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*, Tutzing 2004). Er hat u. a. an den Universitäten in Berlin (FU), Frankfurt am Main, Hildesheim, Bayreuth, Graz und Krems gelehrt und ist seit 2002 Professor für Ethnomusikologie an der Kunstuniversität Graz. Seine Forschungsinteressen umfassen u. a. die Musik des subsaharischen Afrikas, afroamerikanische Musik und Gamelan sowie kulturübergreifend-vergleichende Fragen.

JAN HEMMING, geb. 1967 in Darmstadt, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Physik an der Universität Frankfurt und der Technischen Universität Berlin. 1995 Magister Artium, 1997–2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen, 2000 Promotion (*Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*, Münster 2002). 2000–2005 Assistent der Systematischen Musikwissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg, seit 2005 Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Kassel. Jüngste Buchveröffentlichung (gemeinsam mit Andre von Melöchin): *Improkomposition – Buch I der imaginären Geometrie zur Anwendung in der Klavierimprovisation*, Kassel 2014.

LARS KRAUME FLÜGEL, geb. 1987 in Wolfenbüttel, studiert seit 2008 Musik und Politik und Wirtschaft mit Schwerpunkt Lehramt und den Instrumentalfächern Schlagzeug und Gitarre an der Universität Kassel.

JULIO MENDÍVIL, geb. in Lima. Jahrelang arbeitete er als Musiker traditioneller Musik der peruanischen Anden, bevor er sich der Musikethnologie zuwandte. 1990 übersiedelte er nach Deutschland. Studium der Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Musikethnologie an der Universität zu Köln, dort 2007 Promotion. 2010 Habilitation an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Als Autor veröffentlichte er u. a. die Artikelsammlung *Todas las sangres: artículos sobre música popular* (Lima 2001), *Ein musikalisches Stück Heimat* (Bielefeld 2008) und *Del Juju al*

Uauco (Abya Yala 2010). Zur Zeit ist Julio Mendivil Chair der International Association for the Study of Popular Music – Latin America, Sprecher der Fachgruppe Musikethnologie der Gesellschaft für Musikforschung sowie Direktor des Center for World Music der Universität Hildesheim.

CORDELIA MILLER, geb. 1969 in Altenberg bei Köln, Studium der Germanistik, Linguistik und Slawistik an der Universität Köln, Klavierstudium (Konzertexamen) an der Musikhochschule Detmold und Studium der Instrumentalpädagogik, Liedgestaltung, Evangelischen Kirchenmusik (A-Examen) und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. 2009 Promotion über das deutsche Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert. Seit 2006 hauptamtliche Tätigkeit als Kantorin in Frechen bei Köln. 2010–2013 Lehraufträge für Musikwissenschaft an der HFMT Köln. Seit 2013 hauptamtliche Tätigkeit als Kantorin in Berlin-Steglitz-Lichterfelde. 2014 Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte und Publikationen im Bereich Konzertwesen, Instrumentalkonzert als Gattung, Kirchenmusik und Gender Studies.

TIAGO DE OLIVEIRA PINTO, geb. 1957 in São Paulo. 1989 Promotion an der Freien Universität Berlin, anschließend Lehre am Internationalen Institut für Traditionelle Musik. 2001–2006 Professur am Institut für Sozial-Anthropologie der Universidade de São Paulo. Von 2006 bis 2009 tätig am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Seit 2009 Inhaber des Lehrstuhls für Transcultural Music Studies an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich Schiller Universität Jena. U. a. Mitglied im Komitee für Immaterielles Kulturerbe der UNESCO Deutschland und ordentliches Mitglied der Academia Europaea.

RALPH-JÜRGEN REIPSCH, geb. 1962 in Magdeburg, studierte Musikwissenschaft in Halle. Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Diverse Beiträge über Georg Philipp Telemann und zur Magdeburger Musikgeschichte. Editionen u. a. in der Telemann-Auswahlausgabe (Georg Philipp Telemann – *Musikalische Werke*), zuletzt zwei Auszüge aus Klopstocks *Messias* TVWV 6:4a/b.

OLIVER SEIBT, geb. 1968 in Köln, studierte Musikwissenschaft, Ethnologie und Japanologie an der Universität zu Köln, dort 2000–2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung Musikethnologie. 2008/09 Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. 2009 Promotion an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover mit der Arbeit *Der Sinn des Augenblicks: Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*. Von 2009 bis 2012 Post-Doc Researcher am Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ der Universität Heidelberg. 2013 Vertretungsprofessor für Musikethnologie an der Universität zu Köln, seit 2013 Vertretungsprofessor für Musikethnologie an der Goethe-Universität Frankfurt. Mitbegründer und seit 2013 Generalsekretär des deutschsprachigen Zweiges der International Association for the Study of Popular Music.

SIMONE SÖRENSEN, geb. 1986 in Pinneberg, studierte Musik am Institut für Musik der Universität Kassel mit den Instrumentalfächern Querflöte und Klavier. Seit März 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Kassel.

BRITTA SWEERS studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Hamburg und der Indiana University in Bloomington. 1995–1999 Studium der Ethnologie und Ethnomusikologie. 1999 Promotion in Hamburg. 2001–2003 Hochschulassistentin, danach bis 2009 Juniorprofessorin für Ethnomusikologie/Systematische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Seit 2009 Professorin für Kulturelle Anthropologie der Musik an der Universität Bern. Sie ist Direktorin des Centers for Cultural Studies der Philosophisch-historischen Fakultät Bern sowie Präsidentin des European Seminar in Ethnomusicology. Zentrale Forschungsthemen sind u. a. Transformation traditioneller Musiken (angloamerikanische Regionen und Nordosteuropa), Musik und Politik und angewandte Ethnomusikologie. Publikationen u. a. *Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music* (Oxford 2005) sowie *Polyphonie der Kulturen* (CD, Rostock 2006/8).