

DIE MUSIKFORSCHUNG

69. Jahrgang 2016 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen)
und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste)
Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, Gabriele Buschmeier,
Ulrich Konrad, Dörte Schmidt

Inhalt

Klaus Wolfgang Niemöller: Zum Gedenken an Detlef Altenburg (1947–2016) . . .	105
Volker Kalisch: Zum Gedenken an Christian Kaden (1946–2015)	106
Tihomir Popović: „Tenacious natives of Hindoostan“. Aspekte des kolonialen Diskurses im britischen Musikschritttum des langen 19. Jahrhunderts	107
Birgit Abels: Wer doch Ohren hat zu hören. Zum gegenwärtigen Perspektiven- reichtum in der kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaft von den Musiken der Welt	125
Helmut Loos: Leitfigur Beethoven. Anmerkungen zur deutschen Musikwissen- schaft im Zeichen der 1968er-Bewegung	133
Rainer Bayreuther: Die Rhythmusbewegung im frühen 20. Jahrhundert und ihre Grundlegung in der empirischen Ästhetik	143
Kleiner Beitrag	
Rolf Großmann: Zur Aktualität der Rhythmusbewegung im 21. Jahrhundert. Eine Respondenz	157

Besprechungen

G. Melville: Frommer Eifer und methodischer Betrieb. Beiträge zum mittelalterlichen Mönchtum (Wendling; 161) / Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2 (Marx; 162) / P. Heckl: W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840 (Storch; 164) / R. Wieland/J. Uhde: Schubert. Späte Klavierwerke. Spuren ihrer inneren Geschichte (Lindmayr-Brandl; 166) / Schubert: Interpretationen (Seedorf; 167) / Kl. H. Kohrs: Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen (Brzoska; 169) / Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi (Mösch; 171) / Kn. Breyer: Komponierte Geschichte. Johannes Brahms' spätes Klavierwerk und die Idee eines historisch-systematischen Gattungskompodiums (Kirsch; 173) / L. E. Laubhold: Von Nikisch bis Norrington. 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit (von Loesch; 175) /

Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke (Meyer; 178) / A. Cantoni: The Language of Stravinsky (Ottomano; 180) / Oskar Baum. Der Blinde als Kritiker (Petersen; 182) / I. Klause: Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre (Flamm; 184) / R. Becker: Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Walsdorf; 186) / T. Leonhardmair: Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen (Wöllner; 187) / H. Schoer: The Sounding Museum. Box of Treasures. Four Worlds. Cultural Soundscape Compositions and Trans-Cultural Communication (Sweer; 189) / G. Animuccia. Eine Auswahl geistlicher und weltlicher Werke (Pfisterer; 191) / G. Fr. Händel: Hallische Händel-Ausgabe I/18.1/2, I/27.1/2, II/25, II/3 (Jahn; 192) / M. Reger: Werkausgabe I/6: Orgelstücke II (Harasim; 196)

Die im Jahre 2015 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	198
Eingegangene Schriften	201
Eingegangene Notenausgaben	203
Mitteilungen	204
Tagungsberichte	206
Die Autoren der Beiträge	206

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 69. Jahrgang 2016 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Arnold Jacobshagen (Artikel), Ivana Rentsch (Besprechungen) und Klaus Pietschmann (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste). Wissenschaftlicher Beirat: Wolfgang Auhagen, 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 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

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

Klaus Wolfgang Niemöller (Köln)

Zum Gedenken an Detlef Altenburg (1947–2016)

Am 8. Februar 2016 erlag unerwartet Detlef Altenburg mit 69 Jahren einem Herzversagen. Gerade war er aus der Liszt'schen Altenburg in Weimar in sein Haus in Regensburg übersiedelt. Das Fach Musikwissenschaft verliert einen Hochschullehrer, Forscher und Wissenschaftsorganisator, der mit großem Engagement und Verantwortungsbewusstsein richtungweisend wirkte. Die Verbindung von nachdenklicher Besonnenheit, ausgleichender Freundlichkeit und stillem Humor wird im großen Kreis der mit ihm Verbundenen, die ihm zum 65. Geburtstag eine Festschrift widmeten, unvergesslich bleiben. Der am 9. Januar 1947 in Bad Hersfeld geborene Altenburg studierte bei Heinrich Hüschen an den Universitäten Marburg und Köln, wo er 1973 mit der dreibändigen Dissertation *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)* promoviert wurde und 1980 mit der Habilitationsschrift *Studien zur Musikanschauung und zu den Reformplänen von Franz Liszt* sein Generalthema fand. Nach Vertretungs- und Gastprofessuren in Göttingen und Lissabon folgte er 1983 einem Ruf an die Musikhochschule Detmold und die Universität Paderborn. Nach den Jahren 1994–1999 auf dem Lehrstuhl der Universität Regensburg baute er in Weimar das Musikwissenschaftliche Institut im Verbund von Musikhochschule und Universität Jena konsequent zu einem herausragenden wissenschaftlichen Zentrum der Musikkultur Thüringens auf. Die Gesellschaft für Musikforschung wählte Altenburg, der ihr bereits 1985 bis 1989 als Redakteur der *Musikforschung* gedient hatte, 2001 für acht Jahre zu ihrem Präsidenten und verlieh ihm 2012 die Ehrenmitgliedschaft. Unermüdlich setzte er sich für den Erhalt der Lehrstühle ein und steuerte den Dialog im differierten Fach. Unter seinen Initiativen zur Weiterentwicklung sind die Buchreihe *Kompendien der Musikwissenschaft* und die *Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft* hervorzuheben. Zunehmend war seine Kompetenz gefragt als Mitglied der Akademien der Wissenschaften in Erfurt, Leipzig und Mainz, hier im Ausschuss für Musikwissenschaftliche Editionen, zudem seit 2002 im Präsidium des Deutschen Musikrates.

In Weimar führte der Gründungspräsident der Deutschen Liszt-Gesellschaft (1990) sein Generalthema im Rahmen von DFG-Projekten fort, seit 1988 mit der kritischen Edition der Schriften von Franz Liszt, seit 1998 zur „Neudeutschen Schule“ insgesamt. Die daraus erwachsene Publikationsreihe *Musik und Musikanschauung des 19. Jahrhunderts* bot auch den sorgfältig betreuten einschlägigen Dissertationen ein Forum. Die Weimarer *Liszt-Studien* konnte Altenburg 1997 mit einem Bericht über die Tagung *Liszt und die Weimarer Klassik* eröffnen. Im Rahmen des Sonderforschungsbereiches zur Weimarer Kultur der Klassik um 1800 leitete Altenburg das Teilprojekt „Musik und Theater“, in dessen Publikationsreihe u. a. die Schauspielmusik und der historische Notenbestand des Nationaltheaters ins Blickfeld gerückt wurden. Die Ruinen nach dem verheerenden Brand der Anna Amalia Bibliothek im September 2004 schockten auch uns Teilnehmer des wenig später stattfindenden internationalen Kongresses „Musik und kulturelle Identität“. Altenburg als Kurator verdankte 2011 die thüringische Landesausstellung „Franz List – ein Europäer in Weimar“ ihre besondere Gestaltung. Die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes am Bande 2010 und die Wahl zum Präsidenten der International Liszt Association markieren die bis zuletzt anhaltende Bedeutung von Altenburgs Wirken auf nationaler wie internationaler Ebene.

Volker Kalisch (Düsseldorf)

Zum Gedenken an Christian Kaden (1946–2015)

Christian Kaden starb am 11. Dezember 2015 in Berlin. Die Lücke in den Reihen der Musikwissenschaft, die sein Tod reißt, lässt sich kaum ausmessen. Mit ihm ist einer der originellsten Musikwissenschaftler unserer Gegenwart unerwartet aus dem nationalen wie internationalen Kreis der KollegInnenschaft gerissen worden.

Die entschiedene Hinwendung zum „Kommunikationssystem“ Musik hat Kaden zu seinem grundlegenden Verständnis von Musiksoziologie geführt. Ausgearbeitet in seiner nahezu gleichzeitig im Osten (Berlin 1984) wie im Westen (Wilhelmshaven 1985) der beiden Deutschländer erschienenen *Musiksoziologie* legte Kaden dabei weder ein Lehr- noch ein Handbuch vor. Wohl aber betrieb er eine Art Bestandsaufnahme musikwissenschaftlicher Fragestellungen und Probleme, was für ihn genauso die Diskussion und Erprobung empirischer Erkenntnisinstrumente der Sozialwissenschaften mit einschloss, wie er sich gleichzeitig den methodologischen Diskursen aussetzte, die für das Dreiecksverhältnis von Geistes-, Kultur- und Wirklichkeitswissenschaften so charakteristisch sind. Im Zentrum stand und steht ihm einzig die vergleichsweise simple, seine „Schüler“ versammelnde Frage: warum und wie es komme, dass Menschen in und durch Musik zusammenfinden, warum sie, indem sie sich musikalisch betätigten, überhaupt auf Musik hörten und sich ihr gegenüber verhielten, also miteinander kommunizierten.

Christian Kaden wurde am 16. November 1946 in Dohna (bei Dresden) geboren. Im Anschluss an sein Abitur 1965 begann er ein Studium der Musikwissenschaft und Ethnologie an der Humboldt-Universität Berlin, das er 1969 erfolgreich abschloss. Seine erste berufliche Stelle als Dramaturg am Landestheater Halle (1972/73) hinderte ihn nicht daran, gleichzeitig seine musikwissenschaftlichen Studien voranzutreiben, die er mit der Dissertation 1973 abschloss. Von da an begann er das Fachgebiet Musiksoziologie an der Humboldt-Universität auf- und auszubauen, zunächst als Lektor (1973), dann als Dozent (1986), nachdem er sich 1983 habilitiert hatte. Bei aller gebotenen Konzentration in Lehre und Forschung in dieser Zeit hat es Christian Kaden nicht versäumt, sich ihm bietende akademische Auslandskontakte zu nutzen, um seinen musikalischen wie musikwissenschaftlichen Erfahrungshorizont stets zu erweitern. Nach einem ersten Lehr- und Forschungsaufenthalt in Havanna (1982) folgten Lissabon (1989), Graz (1992) und Heidelberg (1992/93). Die im Rahmen der Wiedervereinigung 1989 notwendig gewordene Neuordnung auch des Faches Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin erbrachte ihm 1993 die Professur für Musikwissenschaft (Schwerpunkt: Musiksoziologie, Sozialgeschichte der Musik), die er mit großer Intensität und leidenschaftlichem Einsatz bis zu seiner Pensionierung 2012 ausfüllte. Trotz seiner Vielfachbelastungen fand Kaden noch Zeit, seine internationalen Kontakte weiterhin zu pflegen. So lehrte er in Chicago (1995), Hongkong (2000), Wien (2001), Seoul (2006) und Peking (2010). Gleichwohl fühlte er sich stets in der Verantwortung und Pflicht, etwas zur Förderung und Befestigung seines Fachgebiets tun zu müssen. Von 1994 bis 2001 war er Sprecher der Fachgruppe für Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in der Gesellschaft für Musikforschung; die insgesamt auf 19 Bände angewachsene Buchreihe *Musiksoziologie* (Kassel 1996ff.) gab er heraus. 2005 wurde er zum ordentlichen Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste berufen. Zum 65. Geburtstag 2011 wurde ihm eine Festschrift mit dem Titel *Musiken* überreicht.

Tihomir Popović (Luzern/Hannover)

„Tenacious natives of Hindoostan“ Aspekte des kolonialen Diskurses im britischen Musikschritftum des langen 19. Jahrhunderts

Der im 19. Jahrhundert gipfelnde Prozess der kolonialen Machtentfaltung Großbritanniens auf dem indischen Subkontinent ging mit der Entfaltung eines auf Indien bezogenen kolonialen Diskurses einher, der inzwischen zum Thema einer beinahe unüberschaubaren Menge von Arbeiten aus verschiedenen Bereichen der Postkolonialen Studien geworden ist. Auch auf der Ebene der Musik und des Musikschritftums blieb das britische Indienbild in den letzten Jahrzehnten im englischsprachigen Raum nicht unbeachtet.¹ Unter den diesem Thema gewidmeten Studien behandeln allerdings die meisten in erster Linie die Musik, nicht das Musikschritftum. Auf diesem Gebiet ist vor allem auf Bennett Zons ideengeschichtliche Monographie zur Repräsentation nichtwestlicher Musik im Großbritannien des 19. Jahrhunderts² hinzuweisen. Eine kritische Analyse des kolonialen Diskurses in Bezug auf das britische Musikschritftum blieb jedoch weitgehend aus.³ Diesem Desiderat widmet sich der vorliegende Beitrag.

Der Diskursbegriff wird im Folgenden in einem von Michel Foucault entscheidend geprägten und in der Duisburger Schule der Kritischen Diskursanalyse verwendeten Sinne verstanden und verwendet. Letztere verwirklicht Michel Foucaults Grundsätze unter Bezugnahme auf Jürgen Links Theorie der Kollektivsymbolik auf der sprachlichen Konkretionsebene.⁴ Der Diskurs wird hier im Sinne einer der Definitionen Foucaults als „eine Menge von Aussagen, die zu einem gleichen Formationssystem gehören“⁵ verstanden. Dabei bilden

- 1 Vgl. insbesondere: Gerry Farrell, *Indian Music and the West*, Oxford u. a. 1997; Martin Clayton, „A. H. Fox Strangways and *The Music of Hindostan*: Revisiting Historical Field Recordings“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 124 (1999), S. 86–118; Ian Woodfield, *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteen-Century Anglo-Indian Society*, Oxford u. a. 2001; Martin Clayton, Bennett Zon, *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s. Portrayal of the East*, Aldershot u. a. 2007; Gerry Farrell, „Indian Music and the West. A Historical Overview“, in: *Hindustani Music. Thirteenth to Twentieth Centuries*, hrsg. von Joep Bor u. a., New Delhi 2010, S. 481–497; Nalini Ghuman, *Resonances of the Raj. India in the English Musical Imagination 1897–1947*, Oxford u. a. 2014.
- 2 Bennett Zon, *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*, Rochester 2007.
- 3 Einige auch diesem Text zugrunde liegende Gedanken wurden in einem Vortrag des Verfassers auf dem 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie vorgestellt, und sollen in einem geplanten Kongressbericht erscheinen: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Bern (2011)*, hrsg. von Martin Skamletz u. a., Schliengen 2016 (in Vorbereitung).
- 4 Vgl. Margarete Jäger/Siegfried Jäger, *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*, Wiesbaden 2007 sowie *Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste*, hrsg. von Siegfried Jäger und Jens Zimmermann, Münster 2010. Zur Kollektivsymbolik s. insbesondere Jürgen Link, „Kollektivsymbolik und Mediendiskurse“, in: *kultuRRvolution* 1 (1982), S. 6–21; ders., „Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ihren Anteil an totalitären Tendenzen“, in: *kultuRRvolution* 17/18 (1988), S. 47–53; ders., *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 3., ergänzte, überarbeitete und neu gestaltete Auflage, Göttingen 2006
- 5 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Koppen, Frankfurt a.M. 1973, S. 156.

die Diskurse die Gegenstände, die sie behandeln.⁶ Foucault selbst hat bekanntlich keine feste Diskurs-Definition „patientiert“. Im Folgenden wird, der Kritischen Diskursanalyse-Schule folgend, der Diskurs als eine das Bewusstsein formierende, „regulierende Instanz“,⁷ ein „rhizomartig verzweigter mäandernder ‚Fluss von ‚Wissen‘ bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“⁸ aufgefasst. Der Aussagebegriff soll in diesem Kontext nicht mit rein sprachlicher Performanz verwechselt werden: Der letzteren entspricht der Begriff „Äußerung“, der bei Foucault ereignisgebunden ist,⁹ während die Aussagen im Sinne Foucaults Atome des Diskurses darstellen und als „Komplex möglicher Positionen für ein Subjekt“¹⁰ dienen.

Die Äußerungen in dem zu analysierenden Schrifttum über indische Musik und Musiktheorie müssen sich nicht alle auf der gleichen diskursiven Basis entfalten. Es erscheint plausibel, davon auszugehen, dass ein großer Teil der Äußerungen in diesem Schrifttum auf Aussagen eines musiktheoretischen Spezialdiskurses¹¹ zurückgeführt werden kann. Die diskursiven Gegebenheiten, die man im Folgenden mit dem Begriff „kolonialer Diskurs“ bezeichnet, können in der Tradition Links als „Interdiskurs“ bezeichnet werden: Es handelt sich dabei um solche diskursiven Elemente, die sowohl in Spezialdiskursen als auch in sonstigen Diskursen auftauchen.¹² Eine Aufgabe der nachfolgenden Analysen wird daher sein, die quantitativ keineswegs dominierenden Äußerungen, die auf Aussagen des politischen, kolonialen Diskurses zurückgeführt werden können, im Musikschritftum zu identifizieren, und aufgrund dessen das Funktionieren dieses Diskurses in Bezug auf die Musik zu untersuchen.

Wie sich der koloniale Diskurs in Bezug auf Indien in britischem Musikschritftum und in der auf Indien bezogenen Musik manifestiert, wozu Indien, indische Kultur und insbesondere die Musik „gemacht“, beziehungsweise als was sie konstruiert werden, ist Gegenstand der vorliegenden Betrachtungen. Der Zeitraum des langen 19. Jahrhunderts entspricht etwa jenem, den Peter Wende als die Epoche des „klassischen Empire“ bezeichnet: der Zeitraum zwischen 1784 und 1914.¹³ Die Grenzen dieses Zeitalters sind in Bezug auf Großbritannien durch folgenreiche historische Ereignisse bestimmt: Im Jahre 1783 musste das Land den Verlust einiger von ihren wichtigsten Kolonien in Nordamerika akzeptieren, 1784 wurde der India Act im britischen Parlament verabschiedet, welcher die Kompetenzen der East India Company zugunsten einer von staatlichen Institutionen kontrollierten Gremienstruktur beschnitt; im Jahre 1914 begann der Erste Weltkrieg, wonach sich der Weg Indiens in die Unabhängigkeit abzeichnete.¹⁴ Die Jahre 1784 und 1914 markieren auch die zeitlichen Grenzen der vorliegenden Untersuchungen: Im Jahr 1784 entstand der erste gewichtige britische Traktat über indische Musik und Theorie, *On the Musical Modes of the*

6 Ebd., S. 74.

7 Jäger/Jäger, *Deutungskämpfe*, S. 23.

8 Zitiert nach ebd., S. 23.

9 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 148.

10 Ebd., S. 158. Zu Foucaults Subjektbegriff s. etwa ebd., S. 298 sowie, mit einem apologetischen, aber überzeugenden Ton, insbesondere Jäger/Zimmerman, S. 116.

11 Zum Begriff „Spezialdiskurs“ vgl. etwa Jäger/Zimmermann, *Lexikon Kritische Diskursanalyse*, S. 112.

12 Vgl. hierzu etwa Jürgen Link, „interdiskurs. Kleines Begriffslexikon“, in: *kultuRRévolution* 11 (1986), S. 71. Zur Definition vgl. auch Jäger/Zimmermann, *Lexikon Kritische Diskursanalyse*, S. 69.

13 Peter Wende, *Das britische Empire. Geschichte eines Weltreiches*, München 2008, S. 123–239.

14 Eine aktuelle Übersicht der neuzeitlichen Geschichte Indiens ist in Michael Mann, *Geschichte Südasiens 1500 bis heute* (= Geschichte kompakt), Darmstadt 2010, zu finden.

Hindoos (veröffentlicht 1792) von Sir William Jones,¹⁵ im Jahr 1914 wurde Arthur Henry Fox Strangways' *The Music of Hindostan*¹⁶ veröffentlicht.

Die Gliederung der nachfolgenden Betrachtungen ist auch selbst ein Teil des Forschungsprogramms: Während etwa Zon seine erwähnte, ideengeschichtlich orientierte Darstellung des britischen Schrifttums zur nichteuropäischen Musik im 19. Jahrhundert zum Teil nach chronologisch aufeinander folgenden Autoren ordnet, wodurch das Skizzieren einer „Entwicklung“ ja eines „Fortschritts“ begünstigt wird, steht im Folgenden gerade die Einheit des kolonialen Diskurses im Fokus der Aufmerksamkeit. Aus diesem Grund ist der vorliegende Beitrag in erster Linie nach Aussagen und nicht nach Autoren geordnet.

In dem Bereich der Erforschung des kolonialen Diskurses ist es gerade so, dass trotz aller epochenmäßiger Unterschiede zwischen 1784 und 1914 diskursive Konstanten zu finden sind, welche die Kolonisierten als Beherrschbare und zu Beherrschende konstruieren, und welche diese Beherrschung als berechtigt, ja notwendig erscheinen lassen. Der Begriff des „kolonialen Indien-Diskurses“ wird hier einem an die Tradition Edward Saids anknüpfenden Orientalismus-Diskursbegriff vorgezogen, dem seit seiner Entstehung immer wieder eine gewisse Pauschalisierung, eine etwas undifferenzierte, „monolithische“ Darstellung des „Westens“ und seiner Rezeption des „Ostens“ ungeachtet aller Spezifika der Epoche oder der Region vorgeworfen wurde: dies nicht zuletzt auch in der Musikforschung.¹⁷ Die „doppelte Orientalismus-Falle“ – das Akzeptieren des Said'schen Orientalismus-Paradigmas als Axiom – wird hier gemieden. Die diskursanalytische Methode wird im Folgenden auf ein klar eingegrenztes Textcorpus angewendet, das nicht nur historisch und thematisch, sondern auch hinsichtlich der Positionierung der am Diskurs Beteiligten im sozialen Raum Einheitlichkeit aufweist. Trotz der erklärten Tendenz, die diskursiven Konstanten aufzuspüren, sollen dabei auch historische Veränderungen im Diskurs aufgespürt werden: allerdings ohne dass sie automatisch als „Fortschritt“ betrachtet werden müssen.

Im Folgenden werden, nach einer kurzen Darstellung des zu analysierenden Textarchivs, vor allem diejenigen Äußerungen aus dem britischen Musikschritttum fokussiert, die zu einer offenen Herrschaftslegitimierung beitragen, sowie diejenigen, die Dichotomien zwischen hinduistischer und muslimischer Kultur konstruieren: Diese beiden Aspekte scheinen am aussagekräftigsten (und nicht zuletzt auch am politisch aktuellsten) zu sein. Eine umfassendere Darstellung anderer Facetten des Diskurses soll in einer entstehenden Monographie stattfinden.¹⁸

15 Sir William Jones, „On the Musical Modes of the Hindoos“ (1792), in: *Hindu Music from Various Authors*, hrsg. von Raja Sir Sourindro Mohun Tagore (= The Chowkhamba Sanskrit Studies, 49), Kalkutta 1882, Reprint Varanasi 1965, S. 123–160.

16 Arthur Henry Fox Strangways, *The Music of Hindostan*, Oxford u. a. 1914, Reprint Oxford u. a. 1965.

17 Vgl. etwa Nicholas Cook, „Encountering the Other, Redefining the Self: Hindostannie Airs, Haydn's Folksong Settings, and the ‚Common Practice‘ Style“, in: Clayton/Zon, S. 13–37.

18 Tihomir Popović, *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschritttum 1748–1914* (in Vorbereitung).

Das Archiv

Der hier zu analysierende Diskursstrang basiert auf einem Archiv von unmittelbar auf Indien und indische Musik bezogenen, zwischen 1784 und 1914 entstandenen Texten, im Rahmen derer bereits in den Voruntersuchungen bedeutende diskursive Gemeinsamkeiten festgestellt werden konnten. Die Grundlage der nachfolgenden Betrachtungen bilden die folgenden selbständigen Publikationen: James Tods *Annals and Antiquities of Rajast'han* (1829 und 1832),¹⁹ N. Augustus Willards *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1832),²⁰ Charles Days *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* (1891),²¹ Sir Ernest Clements' *Introduction to the Study of Indian Music* (1913) und Arthur Henry Fox Strangways' *The Music of Hindostan* (1914)²² sowie Sir William Jones' bereits erwähnte Abhandlung „On the Musical Modes of the Hindoos“ (1784/1792) und Sir William Ouseleys „Anecdotes of Indian Music“ (1797–1800).²³

Auch wenn in der Diskursanalyse keine Autor-Person im Vordergrund steht, ist es nicht irrelevant, die soziale Positionierung und die Netzwerke, die Habitusformen und die Kulturwelten der Sprechenden, beziehungsweise Schreibenden zu thematisieren.²⁴ Die Kritische Diskursanalyse leugnet das Subjekt nicht, sondern verortet es im Netz des Diskurses und weigert sich, das Subjekt als eine außerhalb der Diskurse stehende Instanz zu betrachten.²⁵ Im Rahmen dieses Beitrags wird auch auf den Terminus „Autor“ nicht verzichtet, lediglich soll er ohne seine emphatische Konnotation verstanden werden.

Auch wenn die zentralen Texte über indische Musik und Musiktheorie, die im Folgenden untersucht werden, im Laufe von 130 Jahren entstanden, und die Kulturwelten ihrer Autoren zuweilen nicht leicht rekonstruierbar sind, können einige deutliche Gemeinsamkeiten in ihrer Positionierung im sozialen Raum festgestellt werden. Eine zentrale Gemeinsamkeit ihrer Lebensläufe ist ihre Zugehörigkeit zur Maschinerie der Kolonialverwaltung. Sir William Jones (1746–1794) war zwar eine zentrale Persönlichkeit der Aufklärung in Großbritannien, Universalgelehrter und Linguist, aber auch Jurist, der als Richter in Kalkutta diente.²⁶ Über N. Augustus Willard weiß die Musikgeschichtsschreibung bisher wenig; als sicher gilt jedoch, dass er Kommandeur der Truppen des Nawabs von Banda war;²⁷ dadurch war er mit der britischen Kolonialverwaltung verbunden. Dies wird auch in seiner Widmung deutlich: Seinen Traktat widmete Willard der Ehefrau des damaligen britischen Generalgouverneurs in Indien, Lord William Henry Cavendish-Bentinck.²⁸ Sowohl Charles Russel Day als auch

19 James Tod, *Annals and Antiquities of Rajast'han* (1829 und 1832), London u. a.: 1920, http://archive.org/stream/annalsantiquitie01todj/annalsantiquitie01todj_djvu.txt.

20 N. Augustus Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1834), in Tagore, S. 1–122.

21 Charles Russel Day, *The Music and Music Instruments of Southern India and the Deccan*, Delhi 1891, Reprint 1974.

22 S. Anm. 16.

23 Sir William Ouseley, „Anecdotes of Indian Music“, in: Tagore, S. 163–172.

24 Hierin ist der Einfluss des Denken Pierre Bourdieus spürbar, wie er, in Verbindung mit der Diskursanalyse, etwa bei Rainer Diaz-Bone festzustellen ist (Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen 2002).

25 Vgl. hierzu etwa Jäger/Zimmermann, S. 12f. und 50f.

26 Zu Jones s. etwa L. S. R. Krishna Sastry, *Sir William Jones, Interpreter of India to the West*, Hyderabad 1998; *Objects of enquiry: the life, contributions, and influences of Sir William Jones (1746–1794)*, hrsg. von Garland Cannon und Kevin R. Brine, New York und London 1995; Michael J. Franklin, *Sir William Jones*, Cardiff 1995; Abu Taher Mojumder, *Sir William Jones and the East*, Dacca 1978.

27 Willard, Titelseite.

28 Ebd., Widmung, ohne Seitenangabe.

Sir Ernest Clements dienten in Indien: Day war als Offizier tätig, Clements gehörte der Bombay Presidency des Indian Civil Service an.²⁹

Noch ein anderes verbindendes Merkmal ist im Netz der am Diskurs Beteiligten festzustellen: Sie gehörten der Gentry an, jener Schicht der britischen Gesellschaft, welcher in der traditionellen Hierarchie die jüngeren Nachkommen der Peers, andererseits der niedere Adel wie Ritter und Baronete sowie ein Teil des gehobenen Bürgertums angehörten.³⁰ Jones, Ouseley und Clements waren Träger des Rittertitels, Willard, Tod und Day waren Offiziere. Arthur Henry Fox Strangways (1859–1948), der Gründer von *Music and Letters*, war unbetitletes Mitglied eines Seitenzweigs einer einflussreichen Familie der Peerage.³¹ Sir William Ouseley (1767–1842) gehörte einer angesehenen Familie der „landed gentry“ an.³² Auch James Tod (1782–1835) wies ein familiales „high standing“³³ auf.

Die Verbindung der Gentry mit der Kolonialherrschaft in Indien ist bereits gut erforscht: Noch Lawrence Stone betonte in seiner elitehistorischen Studie über England zwischen 1540 und 1880, dass „Indian administration“ ab dem 18. Jahrhundert einer der wichtigsten Wege der Bereicherung³⁴ gewesen sei, sowie dass dieser Weg zu denjenigen gehörte, die für die jüngeren Nachkommen des Adels „attractive openings“³⁵ boten. Die höchsten Posten in der britisch-indischen Kolonialverwaltung – die des Generalgouverneurs, beziehungsweise Vizekönigs, und jene der Gouverneure – bekleideten in der Regel Angehörige von britischen Adelsfamilien mit großem symbolischen Kapital und entsprechendem Standesbewusstsein.³⁶ Im kolonialen Mittelbau war die Präsenz der Gentry prägend: In einer Studie über die Kolonialverwaltung in Benares zwischen 1795 und 1850 weist Bernhard Cohn darauf hin, dass die Mitglieder der Verwaltungsstrukturen in der Mehrzahl Angehörige der englischen, schottischen oder irischen Gentry gewesen seien.³⁷ Die gleiche Beobachtung macht Regina Runge-Beneke in Bezug auf die britisch-indischen Autorinnen und Autoren von Tagebüchern aus der Kolonialzeit.³⁸ Bis in die letzten Dekaden des Kolonialzeitalters behielt die Gentry die führenden Positionen in ihrer Hand: 1928 waren 33 von 45 höheren

29 Day, S. III, XI, Clements, Titelseite.

30 Die Gentry war noch im 16. Jahrhundert durch den englischen Juristen Sir Thomas Smith als *nobilitas minor* bezeichnet worden (vgl. Sir Thomas Smith, *De republica Anglorum* (1583), hrsg. von Mary Dewar, Cambridge 1982, *passim*; zum Gentrybegriff vgl. etwa Michael L. Bush, *The English Aristocracy. A Comparative Synthesis*, Manchester 1984, S. 38–40).

31 Zu biographischen Details vgl. Stuart Wilson, rev. John Warrack: Art. „Strangways, Arthur Henry Fox (1859–1948)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 53, hrsg. von H. C. G. Matthew und Brian Harrison, Oxford u. a. 2004, S. 18. Zur Biographie Fox Strangways vgl. auch Zon, S. 262–264.

32 Zu Sir William Ouseley und der Familie Ouseley s. Stanley Lane-Poole, rev. Parvin Loloi, Art. „Ouseley, Sir William (1767–1842)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 42, S. 137f.; R. W. Ferrier, Art. „Ouseley, Sir Gore, first baronet (1770–1844)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography* 42, S. 136f. sowie Richard J. Kelly, „The Name and Family of Ouseley“, in: *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Fifth Series, 40/2 (1910), S. 132–146.

33 Jason Freitag, *The Power which Raised Them from Ruin and Oppression: James Tod, Historiography, and the Rajput ideal*, New York 2001, S. 29.

34 Lawrence Stone, *An Open Elite? England 1540–1880*, Oxford u. a. 1984, S. 197.

35 Ebd., S. 281.

36 Vgl. hierzu etwa Regina Runge-Beneke, *Indien in britischen Augen. Über den Zusammenhang von Frauenbildern, Indienprojektionen, Herrschaftsphantasien und Männlichkeitsvorstellungen* (= Zur Kritik der Geschichtsschreibung, 7), Göttingen und Zürich 1996, S. 42f.

37 Bernhard Cohn, „The British in Benares: a Nineteenth-Century Colonial Society“, in: *Comparative Studies in Society and History* 4/2 (Januar 1962), S. 169–199, S. 176.

38 Runge-Beneke, S. 42.

Posten in der Kolonialverwaltung von Public-School-Abgängern besetzt, während 30 von 47 Gouverneuren ebenfalls diesen elitären Ausbildungshintergrund aufwiesen.³⁹

In diesem Zusammenhang sollen auch die Autoren der Texte über indische Musik betrachtet werden: Sogar ohne exzessiven Erwerb des ökonomischen Kapitals gehörten das Herrschen allgemein und die Kolonialverwaltung im Besonderen zur Kultur ihrer Schicht. Die doppelte Position der Macht und der Distinktion der britischen Gentry in Indien – eine herausragende Position sowohl innerhalb der britischen Gesellschaft als auch in Bezug auf die Kolonisierten – soll im Blick behalten werden, wenn im Folgenden der Diskurs analysiert wird, an dem sich ihre Mitglieder beteiligt haben.

Direkte Herrschaftslegitimierung

Das vorliegende Kapitel thematisiert direkte Legitimierungsäußerungen der Kolonialherrschaft im britischen Musikschritftum. Sie dürften auf den ersten Blick als Selbstverständlichkeiten ihrer Epoche erscheinen: Umso wertvoller sind sie aber, um den Diskurs der Epoche zu rekonstruieren, die Verhältnisse zwischen Kolonialherren und Kolonisierten zu verstehen, die aktive Konstruktion der Inder als zu Unterwerfende zu entlarven und den Mythos von dem von Kolonialismus-Aspekten freien Musikdiskurs⁴⁰ zu entmachten.

In seinem Traktat *On the Musical Modes of the Hindoos* (1784/1792) schreibt Sir William Jones: „The unexampled felicity of our nation, who diffuses the blessings of a mild government over the finest part of *India*, would enable us to attain a perfect knowledge of the Oriental music, which is known and practised in these *British* dominions [...]“⁴¹ Die hier nicht explizit ausgesprochene, aber unmissverständliche Aussage ist, dass die Herrschaft über Indien die Voraussetzung für die gründliche Erforschung der indischen Kultur sei. Der aufklärerische Wissenserwerb taucht hier als Rechtfertigungsinstanz der kolonialen Machtausübung auf. Dass diese Lesart nicht übertrieben ist, bestätigt auch Jones' unmittelbar darauf folgende Äußerung: „We have an easy access to approved *Asiatic* treatises on musical compositions, and need not lament with Chardin, that he neglected to procure at *Isfahan* the explanation of a small tract on that subject, which he carried to *Europe*.“⁴² Die Rechtfertigung der kolonialen Machtverhältnisse durch den Orientalisten tritt an dieser Stelle besonders offensichtlich zutage. Die Tatsache, dass es Jean Chardin (1643–1713) verwehrt war, umfangreiches Wissen über asiatische Musik zu erwerben, wird damit in Verbindung gebracht, dass er in einem von keiner europäischen Macht besetzten Land – Persien – forschte. Dagegen sei – dafür steht der erste Teil der Ausführungen – die Präsenz der Briten in Indien die Garantie dafür, dass das wertvolle Wissen über Indien von dem Orientalisten archiviert und bearbeitet werden kann. Dabei wird die Notwendigkeit dieses Archivierens und Bearbeitens durch den Europäer natürlich nicht in Frage gestellt: Dass die Behandlung indischer Kultur – in diesem Falle der Musik und der Musiktheorie – nicht einem europäischen Orientalisten überlassen werden muss, erscheint nicht „sagbar“. Da der argumentative Link zwischen der Förderung von Wissen und kolonialer Herrschaft von Jones geliefert wird, wird auch die nicht offen ausgesprochene Überzeugung deutlich, dass die britische Herrschaft über Indien nicht nur legitim, sondern auch notwendig und für das Land besonders glücklich sei.

39 Vgl. ebd., S. 38.

40 Wie dieser zuweilen bei Zon zu finden ist.

41 Jones, S. 133.

42 Ebd. Hervorhebungen im Original.

Der Arbeit der früheren Orientalisten und namentlich auch jener Sir William Jones' kommt in dem umfangreichen Traktat N. Augustus Willards *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1834) eine besondere Rolle zu: „On the acquisition of India to the Europeans, it was generally believed to have been in a semi-barbarous state. The generous attempts made by Sir William Jones and Dr. Gilchrist, together with the elegant acquirements of Mr. H. H. Wilson, have proved it to be an inexhaustible mine, pregnant with the most luxuriant ores of literature. Several French authors have likewise contributed to the more intimate acquaintance of the Europeans with Eastern learning.“⁴³ In dieser Äußerung kann eine von Sir William Jones leicht abweichende Konnotation festgestellt werden: Die Kolonialherrschaft wird hier nicht offen verherrlicht; sie wird in der eher neutral anmutenden Formulierung „acquisition of India to the Europeans“ ausgedrückt, wobei auch andere Kolonialherren zumindest mitgedacht werden dürften. Jedoch ist, wie bei Jones, eines deutlich: Das koloniale System als solches wird nicht in Frage gestellt. Bei Jones wird die Herrschaft durch den Erwerb von Wissen – die Tätigkeit des Orientalisten – legitimiert. Bei Willard wird der Orientalist gewürdigt, weil er die Schätze Indiens (für den Westen) „entdeckt“ und Indien vor einer Rezeption (durch den Westen) als „halbbarbarischer“ Staat gerettet habe: eine Metakolonisierung. Beide Äußerungen sind zwei Seiten einer Aussage, welche die Nichthinterfragbarkeit und die Notwendigkeit der Kolonialherrschaft bestätigt und die Machtausübung an das Wissen des Orientalisten knüpft. Eine besondere Rolle kommt dabei den Briten zu: Während in der Zeit, als mehrere europäische Kolonialherren in Indien ihre Besitztümer hatten, die allgemeine Überzeugung gewesen sei, Indien sei ein halbbarbarisches Land, sollen primär die britischen Forscher das Gegenteil bewiesen haben. Der Gedanke, der mitzuschweben scheint, ist, dass die Briten sich dadurch gewissermaßen als kompetentere Kolonisatoren erwiesen haben.

Eine deutliche Legitimierung der Kolonialherrschaft findet sich auch am Ende von Willards Musikabhandlung. In ihrem letzten Kapitel werden die „peculiarities of manners and customs of Hindoostan to which allusions are made in their song“ thematisiert.⁴⁴ Hier ist der apogetische Tenor der Kolonialherrschaft ein spätaufklärerisch-missionarischer. Willard schreibt über indische Liebeslieder und unternimmt in diesem Zusammenhang den Versuch, das Leben der indischen Frauen zu beschreiben. Dabei betont er ausdrücklich deren niedrigen Bildungsstand und fügt hinzu: „The stimulus given to India by British example, and capital employed for the education of native females, is not amongst the least of her beneficial operations.“⁴⁵ Die Kolonialherrschaft wird von Willard durch einen britischen Aufklärungs- und Bildungsauftrag gerechtfertigt. Indische Musik wird dabei als eines der Medien verwendet, durch welche der Zustand der indischen Frau dem Orientalisten und Kolonialherrn deutlich wird, denn Willard beschreibt den Zustand der indischen Frauen von den Liebesliedern ausgehend.

Auch in den späteren Texten wird der Konnex von britischer Herrschaft und dem „Aufblühen“ indischer Musik deutlich. So schreibt Day im konkreten Fall von Tanjore (heute Thanjavur): „With the cession of the Tanjore territory to the British, at the close of the last century, there came a time when arts and sciences were cultivated in peace; under encour-

43 Willard, S. 8.

44 Ebd., S. 109, bzw. S. 109–117.

45 Ebd., S. 116.

gement of the noble and wealthy, music, so long neglected, once more sprang up with vigour to strike out for itself a new path and to enjoy a fresh existence.“⁴⁶

Wenn man bereit ist, etwa mit Zon nach einer „Entwicklung“ innerhalb des britischen Schritfttums zur indischen Musik und Musiktheorie zwischen 1784 und 1914 zu suchen,⁴⁷ dann könnte sie nicht in der generellen Diskursrichtung, sondern höchstens in einer Verschiebung der Verknüpfungen gefunden werden: Die Verknüpfung von britischer Herrschaft und Wissen als Legitimationshintergrund ist bei Jones zu finden; bei Day wird die Patronage über Musik als ausübende Kunst mit der britischen Herrschaft in Verbindung gebracht. In Willards Studie kommt sowohl das eine als auch das andere vor. Dies dürfte jedoch auf die biographisch und sozial bedingten Unterschiede zwischen den Erkenntnisinteressen der einzelnen Autoren und ihren Epochen zurückzuführen sein, die auf der Kolonialdiskursebene in diesem Fall nicht viel ändern: Der Universalgelehrte Jones bezog sich – dies ist eine Konstante seiner Abhandlung – auf die Theorie, während der Offizier Day primär die lebendige Musikpraxis Indiens untersuchte. Die Verknüpfung von Wissen – sei es ein musikpraktisches oder ein musiktheoretisches – mit der Kolonialherrschaft ist jedoch bei Day nicht weniger ausgeprägt als bei Jones, hundert Jahre zuvor.

Die Apologie der britischen Herrschaft über Indien ist in Arthur Henry Fox Strangways' 1914 veröffentlichter Abhandlung *The Music of Hindostan* weniger offensichtlich, dennoch stellenweise in einem ähnlichen Sinne wie bei Sir William Jones präsent. Während Jones die britische Herrschaft mit dem Erwerb des Wissens über den Orient offen legitimierte, spricht Fox Strangways dieses Ziel nicht an, sondern er beschreibt Aspekte indischer Denkkultur und stellt fest, dass in dieser Kultur gerade das historische Denken fehle, eben jenes Denken, das den Europäer auszeichne. Aus Gründen, die in dem laut Fox Strangways eher dem Ewigen zugewandten, offenbarungsorientierten Denken der Inder zu suchen seien, behauptet Fox Strangways: „The Indian does not make or read histories, and does not appreciate the value of chronological record“;⁴⁸ und „the one conspicuous gap in an Indian library is the history shelf“⁴⁹. Der nächste Denkschritt ist die paternalistische Haltung des Orientalisten, der sich selbst die Aufgabe erteilt hat, den Orient zu erklären und aufzuklären. Denn „der Inder“ versäume ja nicht nur, Geschichte zu lesen, er versäume auch, sie zu schreiben: Und genau dort steigt der europäische Orientalist ein.

Zusammenfassend seien nun einige charakteristische Wendungen über die britische Herrschaft in Indien zitiert.⁵⁰ Die britische Kolonialherrschaft wird mit folgenden Formulierungen beschrieben: „unexampled felicity“ (Jones), „blessing“ (Jones), „mild government“ (Jones), „stimulus“ (Willard), „beneficial operations“ (Willard), „cultivated in peace“ (Day), „fresh existence“ (Day), „flourishing condition“ (Clements). Die Aussage hinter diesen Äußerungen ist eindeutig: Die britische Herrschaft sei milde, wohlätig, Frieden bringend und großzügig, sogar aufopfernd, „pastoral“. In enger Verbindung damit steht jenes „perfekte Verstehen“ (Jones) der Inder und ihrer Kultur, das erst durch die britische Förderung

46 Day, S. 3. Bei Clements ist eine vergleichbare Äußerung zu finden: „The art of music in India has for centuries been neglected and despised by the general public. That period is now happily over, and an awakening of interest is everywhere manifest; educational institutions of recent birth are in a flourishing condition [...]“ (Clements, S. XIII).

47 Zon, *passim*.

48 Fox Strangways, S. 73.

49 Ebd., S. 74, s. hierzu etwa Mann, S. 6.

50 Auf wiederholte Referenzen wird hier verzichtet, da es sich um die in diesem Kapitel behandelten Texte handelt.

der Wissenschaften und Künste zustande komme. Eine auf diese Weise funktionierende Aussage schließt schon die Möglichkeit einer schlechten britischen Kolonialherrschaft aus, genauso wie in ihrem Sinne ein unabhängiges Indien „unsagbar“ ist. Der Ort der Musik in dieser Aussage ist kein zentraler: Sie stellt nur eines der Mittel dar, um die Aussage von der Notwendigkeit und Richtigkeit des Kolonialsystems zu konkreten Äußerungen werden zu lassen. Der Diskurs, vor welchem sich die in dem vorliegenden Kapitel analysierten Äußerungen entfalten, ist der allgemeine, koloniale Diskurs, kein Spezialdiskurs zur Musik.

Hinduistisches und muslimisches Indien: koloniale Dichotomien

Der zentrale Punkt in einer Fülle von Äußerungen im britischen Schrifttum über indische Musikkultur ist, dass die hinduistische Kultur Indiens in ihrer „reinen“ Form, welcher im Diskurs der Status indischer „Klassik“ verliehen wurde, von den muslimischen Herrschern und ihrem Kulturkreis nicht verstanden und verfälscht wurde: ein Prozess, der durch den aufgeklärten (britischen) Orientalisten korrigiert werden könne. Auf der Aussageebene kann diese Äußerung als implizite Apologie der britischen Herrschaft in Indien interpretiert werden: Die Moguln, die im Jahr 1784, als etwa Sir William Jones seine Abhandlung über indische Musik schrieb, zwar noch regierten, aber immer machtloser wurden, wurden als imperialer Kohäsionsfaktor des Subkontinents allmählich von den Briten abgelöst. Dieser Prozess kam nach der Vertreibung des letzten Moguln, Bahadur Shah Zafar, in Folge des Aufstandes von 1857 durch die Ernennung Königin Victorias zur Kaiserin von Indien (1876) zu einem formalisierten Höhepunkt.⁵¹

In Sir William Jones' Musiktraktat ist die Überzeugung präsent – ohne dass sie offen ausgesprochen wird –, dass die durch die islamischen Herrscher „gefälschte“ Überlieferung von den aus Großbritannien kommenden Kolonialherren rekonstruiert werden könne. Dies wird insbesondere aus den folgenden Ausführungen Jones' deutlich: „but my experience justifies me in pronouncing that the Moghols have no idea of accurate translation [...]“ „they [die Moguln] are wholly unable, yet always pretend, to write *Sanscrit* words in *Arabic* letters; that an *European* who follows the muddy rivulets of *Mussalman* writers on India, instead of drinking from the pure fountain of *Hindoo* learning, will be in perpetual danger of misleading himself and others.“⁵² Hier wird ein binärer Gegensatz zwischen dem „reinen Brunnen“ der hinduistischen Kultur, der von den britischen Aufklärern „gesäubert“ werden solle, einerseits, und dem „schlammigen Flüsschen“ des Diskurses der muslimischen Herrscher andererseits skizziert. Dieses degenerationalistische Denken und das Konstruieren einer „Darkness of the Muslim Rule“⁵³ ist auch in anderen Bereichen des britischen Schrifttums der Kolonialzeit festzustellen, etwa in der Historiographie.⁵⁴

Sir William Ouseley, der etwa fünfzehn Jahre nach Jones schrieb, legt eine andere Haltung an den Tag. Er betont etwa, dass die Muslime die hinduistische Tradition der Verbindung von Raga mit Tages- und Jahreszeiten verinnerlicht haben.⁵⁵ So werden muslimische Musiker bei Ouseley, im Gegensatz zu Jones, eher als Bewahrer der Tradition, nicht als deren Fälscher dargestellt. Die Haltung Jones' wird – wenn auch in modifizierter Form – dennoch in späterem Schrifttum die dominante bleiben.

51 Zu historischen Zusammenhängen sei wieder auf Mann verwiesen (Anm. 14).

52 Jones, S. 136.

53 Dilip K. Chakrabarti, *Colonial Indology. Sociopolitics of the Ancient Indian Past*, Delhi 1997, S. 101.

54 Vgl. ebd., insbesondere S. 101–103.

55 Ouseley, S. 177.

Als Gegenpol zur „Darkness of the Muslim Rule“ sind die diskursive Konstruktion einer „reinen“ hinduistischen Kultur Indiens, die vom (britischen) Orientalisten zu regenerieren sei, und das Konstruieren eines vormuslimischen „Goldenen Zeitalters“ zu beobachten. In diesem Zusammenhang ist das Unterstreichen der Bezüge zwischen Indien und dem antiken Griechenland zu verstehen, die in den meisten britischen Traktaten zur indischen Musik und Musiktheorie vorkommen: zunächst bei Jones, der als Linguist die Nähe der europäischen Alt Sprachen zum Sanskrit betonte.⁵⁶ Vergleiche mit der klassischen Antike dürften dabei in eine ähnliche Richtung weisen, wie die geschilderte Ablehnung der muslimischen Überlieferung. Die altgriechische Kultur entsprach der Vorstellung einer „reinen Quelle“ des „Abendlandes“, so dass das Betonen ihrer vermeintlichen oder wirklichen Vergleichbarkeit mit der indischen Kultur auch im Geiste einer Apologie der westlichen Präsenz und Herrschaft in Indien verstanden werden könnte: Die „klassischen“ Inder – die Hindus – sollten durch ihre westlichen Aufklärer von dem, wie Jones es nennt,⁵⁷ „Schlamm“ der vermeintlichen Überlieferungsverfälschung befreit werden. Diese mit europäischer Antike verbundene Tradition solle aber nicht durch die Übernahme europäischer Musikkultur kontaminiert werden, sondern ein Reservat tolerierter Alterität bleiben: „we must not confound them [die Inder] with our modern modes, which result from the system of accords now established in Europe“, betont Jones.⁵⁸

In seinen *Annals and Antiquities of Rajas'han* erwähnt der mit Jones' Traktat offenbar vertraute James Tod einige Parallelen zwischen indischer und altgriechischer Musik und bezeichnet einen systematischen Vergleich zwischen der indischen und der europäischen Musikkultur als ein Desiderat der „Oriental literature“.⁵⁹ Dabei sieht Tod die mögliche Herkunft mancher Elemente der griechischen Musik – namentlich der chromatischen Tonleiter – in Indien, von wo aus sie Alexander der Große „mitgenommen“ haben könnte.⁶⁰

Willard vergleicht die Musik des alten Griechenlands mit der Musik Indiens noch unmittelbarer als Jones und Tod: Ähnlichkeiten seien für Willard vor allem auf dem Gebiet der Musiktheorie zu finden. So sieht er die Konstruktion des Tetrachords, des Tonsystems und die Präsenz mikrotonaler Strukturen als bedeutende Gemeinsamkeiten der beiden Musiktheoriesysteme.⁶¹ Darüber hinaus seien das Vortragen der Melodie ohne Harmonik, die Wirkung der Musik auf den Menschen sowie „the same noisy method of beating time not only with the hand, but also with instruments of percussion“⁶² laut Willard die gemeinsamen Nenner der indischen und der altgriechischen Musikkultur.

Das Bild vom lebendig-antiken Indien ist auch in den Kommentaren zur Melodiebildung in der indischen Musik zu finden. Willard beschreibt die Traditionsverbundenheit der indischen Musiker und das Festhalten an den Melodiemodellen der Raga. Er betont dabei die Reverenz, die die Inder den alten Vorbildern und Lehrern erweisen, und schließt: „It is implicitly believed that it is impossible to add to the number of these [sc. melodies] one single melody of equal merit. So tenacious are the natives of Hindoostan of their ancient practices!“⁶³ Der Musik Indiens wird auch hier, in einem vordergründig positiven Kon-

56 Vgl. etwa Jones, S. 134. Zu Jones' Biographie und Tätigkeit s. die oben genannten Studien (Anm. 26).

57 Vgl. Zitat oben.

58 Jones, S. 130f.

59 Tod, S. 278, Anm.

60 Ebd., S. 278.

61 Willard, S. 33–36.

62 Ebd., S. 33f.

63 Ebd., S. 61.

text sowohl Geschichtslosigkeit als auch Mangel an „Entwicklung“ und „Fortschritt“ zugeschrieben, die sie der westlichen Musik untergeordnet erscheinen lassen sollen; gleichzeitig wird den britischen Kolonisatoren durch die Konstruktion der Nähe indischer Musik und Musiktheorie zur klassischen antiken Kultur eine aufklärerische Mission zugeschrieben, die ihrer Präsenz in Indien einen moralischen Sinn geben soll. In dem Insistieren auf der Nähe zwischen der indischen und der altgriechischen Musikkultur spiegelt sich auch der europäische Blick auf Indien als bedeutendes Ursprungsland der europäischen Kultur wider, der für manche Vertreter der Aufklärung und des 19. Jahrhunderts charakteristisch war.⁶⁴

Für den vermeintlich degradierten Zustand der indischen Musik wird schon in der Einleitung von Willards Traktat eine Erklärung aufgestellt: die These von der muslimischen Schuld. Aus Willards Blickwinkel – den man trotz des vor-Darwin'schen Datums evolutionistisch bezeichnen mag⁶⁵ – heraus befindet sich die indische Musik zwar nicht mehr in der „Wiege“ wie die Musik der „rude Indians of America“ oder jene der „hideous virgins of Congo“⁶⁶. Sie habe dieses kindliche Stadium zwar verlassen, sei aber „perhaps still far from that of puberty, her progress towards maturity having been checked, and her constitution ruined and thrown into decay by the overwhelming and supercilious power of the Mahomedan government“⁶⁷. Mehr noch, die muslimischen Herrscher werden generell für die Entwicklung der typischen „orientalischen“ Mängel und Sünden in Indien schuldig gesprochen: „The Hindoos, although an idolatrous, were never so luxurious and vicious a nation as their conquerors, the Mahomedans; most of the vices existing in this country having been introduced after the conquest.“⁶⁸ Diese Diskurselemente, die sich auch in der britischen Historiographie der Epoche finden lassen,⁶⁹ prägen die Schriften der späteren hinduistischen Musikschriftsteller Indiens, etwa jene des einflussreichen Vishnu Narayan Bhatkhande.⁷⁰

Die vermeintliche Musikfeindlichkeit der indischen Muslime, so wie sie in dem britischen Diskurs konstruiert wird, wird in Willards Traktat auch auf der Ebene der Sprache erklärt. Hebräisch und Arabisch werden als harsch und „unfavourable to music“⁷¹ beschrieben, während Sanskrit als „particularly adapted to music“ bezeichnet wird,⁷² was in beiden Fällen mit der Anzahl der Vokale in der Sprache in Verbindung gebracht wird: Eine offensichtlicher eurozentrische Betrachtung zur Musik scheint auch im 19. Jahrhundert kaum vorstellbar.

Für Willard ist – dies steht durchaus in der Tradition der oben zitierten Meinung Jones' – das Muslimische das eigentliche „Andere“, das „Orientalische“ in Indien, während das Hinduistische dem eigenen „Klassischen“, in einer vermeintlichen „Urform“ entspricht. So

64 S. hierzu weiter unten.

65 Das Werk Willards entstand zwar vor Darwins Studien, aber dennoch nach jenen Lamarcks (vgl. etwa Sloans Ausführungen über die Lamarck-Rezeption in Großbritannien: Phillip R. Sloan, „Lamarck in Britain: Transforming Lamarck's Transformism“, in: *Jean-Baptiste Lamarck. 1744–1829*, hrsg. von Goulven Laurent, Paris 1997, S. 667–687).

66 Willard, S. 18.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 119. An anderer Stelle schränkt Willard allerdings die problematische Epoche etwas ein und beschreibt die Wichtigkeit der Musik am Hofe der frühen muslimischen Herrscher in Delhi (ebd., S. 31)

69 Vgl. etwa Chakrabarti, S. 101–103.

70 Vgl. Vishnu Narayan Bhatkhande: *A Short Historical Survey of the Music of the Upper India*, Bombay 1934, S. 2, 20.

71 Willard, S. 46.

72 Ebd., S. 47.

schreibt Willard, nachdem er die Kritik an muslimischen Herrschern hervorgebracht hat, die hinduistischen Gesänge seien vergleichbar „with these of any other country for purity and chasteness of diction, and elevation and tenderness of sentiment“⁷³. Dagegen seien die indischen Trinklieder, „the praises of drunkenness“, gewiss nicht hinduistischer Herkunft, führt Willard wenig später aus:⁷⁴ Obwohl der Islam den Weingenuss verbiete, sei er in den Kreisen indischer Muslime doch äußerst verbreitet.⁷⁵

Charles Russel Day, welcher die Traktate Jones' und Willards kannte,⁷⁶ setzt die Tradition der „muslimischen Schuld“ fort und spricht über den „long ordeal of Mahomedan conquest“⁷⁷. Obwohl er auch andere Gründe für den „Verfall“ der Musikkultur anführt, unterlässt er es nicht, an prominenter Stelle, in der Einleitung seiner Abhandlung, zu erwähnen, dass „under the Mussalman dynasty“ die Musik „fell under abeyance“⁷⁸, beziehungsweise, dass das „most flourishing age“ der indischen Musik „a little before the Mahomedan conquest“⁷⁹ stattfand.

Auch Sir Ernest Clements bringt die indische Musik und Musiktheorie in Verbindung mit jener des antiken Griechenlands, allerdings eher beiläufig und in sehr unverbindlichen Vergleichen. Einer der Vergleiche bezieht sich dabei auf die Struktur einer indischen Tonleiter.⁸⁰ Ebenfalls vergleicht Clements das gesamte indische Tonleiter-System mit dem des antiken Griechenlands und der Kirchentonarten.⁸¹ Clements' Abhandlung beginnt mit einer Bemerkung, wie man sie aus den früheren britischen Traktaten schon kennt: „The art of music in India has for centuries been neglected and despised by the general public. That period is now happily over, and an awakening of interest is everywhere manifest.“⁸² Die These von einer „muslimischen Schuld“ am vermeintlichen Verfall der indischen Musik wird hier zwar nicht so deutlich ausgesprochen, wie in den frühen Texten, ist dennoch durch den Vorwurf, die Musik sei „for centuries“ vernachlässigt gewesen, latent vorhanden. Clements versieht auch seine Abhandlung mit einem Vorwort von Ananda K. Coomaraswamy, in dem explizit ein Goldenes Zeitalter der indischen Musik konstruiert wird, das in einer sehr weiten (hinduistischen) Vergangenheit liege, während der immer wieder in den Traktaten angegebene, vermeintliche Musikhasser, der Mogul Aurangzeb (reg. 1658–1707), wiederum als Beispiel des Verfalls während der Zeit muslimischer Dominanz in Indien genannt wird.⁸³

Das Konstruieren der Bezüge zwischen der europäischen Antike und Indien ist ein Charakteristikum auch der Texte Arthur Henry Fox Strangways'. Gleich in der Einleitung seiner Abhandlung ist ein allgemeiner Vergleich zwischen den beiden Musikkulturen zu finden: „we catch, in these immemorial cadences, the very spirit of the rhapsodists of Homer. Their music is old, but with an age like the eternal youth of Greece, not with a second childhood like the stereotyped formulas of the Troubadours.“⁸⁴ Die indische Musik wird auch hier als

73 Ebd., S. 119.

74 Ebd., S. 120.

75 Ebd., S. 120.

76 Vgl. etwa Day, S. XV.

77 Ebd., S. 5.

78 Ebd., S. 2.

79 Ebd., S. 3.

80 Clements, S. 2, 79.

81 Ebd., S. 72.

82 Ebd., S. XIII.

83 Ebd., S. V.

84 Fox Strangways, S. 8.

eine geschichtslose, eine „immemoriale“ bezeichnet: ein Terminus im Übrigen, den auch Edward Elgar und sein Librettist Henry Hamilton in der monumental-kolonialistischen, etwa zeitgleich mit Fox Strangways' Studie entstandenen Masque *The Crown of India* (1912), explizit auf Indien beziehen: „Hail, immemorial Ind“ ist der Titel des Liedes der Stadt Agra, welches die Wunder Indiens besingt.⁸⁵

Die indische Musikkultur wird von Fox Strangways als eine herausragende beschrieben, jedoch wird die Erhabenheit ihres Charakters gerade durch die geschilderte Einsperrung in den Käfig der Geschichtslosigkeit konstruiert. Dies zeigt sich im Laufe des Textes Fox Strangways' besonders an einer Stelle explizit, an welcher er die Verwendung des Harmoniums in indischer Musikpraxis kritisiert und ablehnt.⁸⁶

Fox Strangways bleibt in seinem Herstellen der Bezüge zum antiken Griechenland nicht bei allgemeinen Äußerungen, sondern ist bedeutend konkreter als seine Vorgänger. In seinen Ausführungen über die rhythmischen Strukturen der indischen Musik zieht er den Vergleich zwischen Marathi und altgriechischen Versen, den er mit der Vermutung abschließt: „It does not spoil the grace of the valentine if we fancy that its metre was one of many Aryan memories that lingered on in the Hellenic consciousness.“⁸⁷ Auch dieser Äußerung liegt die Aussage von einem lebendig-antiken, sich prinzipiell nicht verändernden und dadurch auch nicht „entwickelnden“ – wohlgemerkt „arischen“ – Indien zugrunde.

Die Behandlung des konstruierten anderen Pols indischer Musikkultur – des muslimischen Musikbezugs – wird in Fox-Strangways' Traktat in einem Ton vorgetragen, der sich von dem der Vorgängerschriften deutlich unterscheidet. Es fehlen in Fox Strangways' Schreiben die bis dahin üblichen kritischen bis abschätzigen Bemerkungen zu muslimischen Herrschern und muslimischen Musikkonzepten. In seiner Beschreibung der islamischen Epoche der indischen Geschichte⁸⁸ versucht Fox Strangways die Förderung der Musik durch verschiedene islamische Herrscher individuell zu beschreiben und zu bewerten. Ebenfalls ist er bemüht, die überlieferte These von der „Fälschung“ der hinduistischen Musiktradition durch muslimische Musiker nicht unkritisch weiter zu tradieren: Fox Strangways betont, dass die Idee von der muslimischen Fälschung des hinduistischen Musikerbes (zumindest teilweise) auf hinduistische Quellen zurückgeht.⁸⁹

An einer anderen Stelle kommentiert jedoch Fox Strangways den Unterschied zwischen muslimischen und hinduistischen Musikern Nordindiens auf eine Weise, die einen Hauch vom alten Diskurs spüren lässt. Die Muslime bevorzugen laut Fox Strangways „the more cheerful *Rāgs* [...]; and the simpler rhythms [...]; and the Rondo to the Variation form.“ Der muslimische Musiker habe „the performer's instinct“⁹⁰. Alle diese Eigenschaften zieren laut Fox Strangways auch das Musizieren der hinduistischen Musiker, dennoch: „he does it in a less vivacious way. He is at his best in the quieter *Rāgs* [...], and in the more irregular rhythms [...]. Insgesamt: „His song gives much more the impression of coming from the heart, and of reaching out for sympathy rather than for applause.“⁹¹

85 Zu *The Crown of India* vgl. insbesondere Ghuman, S. 53–104.

86 Fox Strangways, S. 163. Vgl. hierzu auch Birgit Abels, *The Harmonium in North Indian Music*, Delhi 2010, S. 41–45.

87 Fox Strangways, S. 195.

88 Ebd., S. 84.

89 Ebd., S. 84.

90 Ebd., S. 89f.

91 Ebd., S. 90.

Obwohl Fox Strangways die alten, stark wertenden Dichotomien zwischen dem „klassischen“, hinduistischen Indien und den die Musik verachtenden oder zumindest die Tradition verfälschenden indischen Muslimen nicht verwendet, kann man an der zitierten Stelle nicht von einer „Gleichstellung“ der muslimischen und der hinduistischen Musiker sprechen. Der hinduistische Musiker wird als der Künstler, der sich der Substanz widmet, konstruiert, der Künstler, dessen Kunst „aus dem Herzen“ komme, während der muslimische Musiker, ohne dass das offen ausgesprochen wird, in die Nähe eines Zirkusartisten gerückt wird, der für den Applaus arbeitet.⁹²

Man kann – mutatis mutandis und mit aller Vorsicht, die bei solchen Vergleichen geboten ist – versucht sein, in den oben zitierten Darstellungen Fox-Strangways'scher Muslime, beziehungsweise in der Ausarbeitung des binären Gegensatzes zwischen ihnen und den hinduistischen Musikern, einige der Stereotypen zu sehen, die man sonst aus dem Arsenal antisemitischer Vorurteile kennt.⁹³ Antisemitismus war im Großbritannien der Epoche bekanntlich stark ausgeprägt⁹⁴ und konnte sicherlich auch zur weiteren, nicht nur auf Juden bezogenen Stereotypenbildung beitragen. In der zitierten Äußerung aus Fox Strangways' Text übernehmen die indischen Muslime – auf eine unterschwellige Art – die Stereotyp-Rolle derjenigen anderen, die, um an Richard Wagners berühmt-berüchtigten Text zu erinnern, trotz „reichster spezifischer Talentfülle“⁹⁵, musizieren, „ohne [...] auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten“⁹⁶ (wobei hier die Nähe zu einem der wichtigsten antisemitischen Motive – dem eines kalkulierend-herzlosen „Bankjuden“ oder „Wucherjuden“ – spürbar ist⁹⁷).

Der Wagner-Bezug ist an dieser Stelle keineswegs ein willkürlicher; der deutsche Meister gehört in Fox Strangways' Traktat zu den meistzitierten europäischen Komponisten.⁹⁸ Obwohl die Darstellung der Muslime und ihres Musikbezugs nicht so drastische Dimensionen bekommt, wie man sie vom Antisemitismus Wagners (und anderer) kennt, ist die Tendenz der Dichotomisierung zwischen Eigenem und Anderem auf einer vergleichbaren Linie in Fox Strangways' Schreiben präsent: dies insbesondere, wenn man zusätzlich die oben zitierten Unterstreichungen der gemeinsamen „arischen Erinnerungen“ von Europäern und

92 Fox Strangways führt dennoch das Beispiel eines „Mohammedan“ an, der für ihn in Bombay „with very genuine feeling“ vorgesungen habe (ebd., S. 165).

93 Die hier nur kurz angerissene Thematik wird in der entstehenden Monographie des Verfassers eingehender behandelt (s. Anm. 18).

94 Vgl. etwa die dem britischen Antisemitismus der Epoche gewidmete Studie Terweys (Susanne Terwey: *Moderner Antisemitismus in Großbritannien 1899–1919. Über die Funktion von Vorurteilen sowie Einwanderung und nationale Identität*, Würzburg 2006).

95 So urteilte Wagner bekanntlich über Felix Mendelssohn Bartholdy (Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 25).

96 Ebd.

97 Aus der Fülle von Untersuchungen zu Wagners berüchtigtem Text sei nur etwa auf Jens Malte Fischer, *Richard Wagners Das Judentum in der Musik: Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a.M. 2000 und Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikbankiers‘: Über Richard Wagners Vorstellungen vom Judentum in der Musik“, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), S. 72–87 hingewiesen. Zu dem Stereotyp des „Bankjuden“ beziehungsweise des „Wucherjuden“ vgl. etwa Wolfgang Benz, *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*, Berlin und New York 2010, S. 40–42 sowie 348f. und die dort angeführte Literatur.

98 Vgl. die Referenz „European musicians“ in Fox Strangways, S. 355. Fox Strangways hatte auch sonst einen starken Hang zur deutschsprachigen Kultur; er hat unter anderem in Berlin studiert, eine deutsche Grammatik verfasst und die Texte der Lieder Schumanns und Schuberts übersetzt (zu Fox Strangways' Biographie vgl. etwa Wilson/Warrack sowie Zon, S. 262–264).

Hindus, die Fox Strangways bemüht, in Betracht zieht. Angesichts der bereits geschilderten Äußerungen in dem Schreiben der früheren britischen Autoren können die Äußerungen Fox Strangways im Kontext jener Konstruktion des „reinen Brunnens“ hinduistischer Kultur Indiens verstanden werden, dem als Gegenpol die Musik der muslimischen Inder gegenübersteht, die den Schlüssel zu den verborgenen Schatzkammern des antiken, „arischen“ Indiens nicht besitzen. Der Unterschied zu den früheren Äußerungen Jones' und Willards ist zwar spürbar, dennoch bleibt die Richtung des Diskurses generell gleich.

Die Idealisierung der hinduistischen Musiktradition steht in dem hier behandelten Schiffstum in der Tradition einer Konstruktion des „Goldenen Zeitalters“ hinduistischer Kultur, die Ende des 18. Jahrhunderts von Sir William Jones und seinem Kreis „entdeckt“ wurde. Obwohl dieses Motiv bereits 1817 in James Mills *The History of British India* radikal relativiert wurde – dort wurde wiederum die indische Antike als ein dekadenes Zeitalter konstruiert⁹⁹ –, ist es im Musikschiffstum bis Fox Strangways lebendig geblieben. Es erscheint denkbar, dass das Verbleiben bei dem Motiv des „reinen“, „arischen“ Indiens im Musikschiffstum auch mit der Tatsache verbunden ist, dass Jones auch selbst als Musikforscher tätig war, und dass er, und nicht etwa James Mill, die Fundamente des spezialistischen Indien-Musikschiffstums mit seiner zitierten Abhandlung gelegt hatte.

Sir William Jones' Verleihung einer Aura der Klassizität an die hinduistische Überlieferung – dieser Gegenpol der Konstruktion der muslimischen „Fälschung“ – kann besonders bildhaft in seinem Text *On the Gods of Greece, Italy and India* aus dem Jahr 1784, in dem auch Jones' Musikabhandlung geschrieben wurde, beobachtet werden:¹⁰⁰ Dort finden nicht nur Vergleiche zwischen den Gottheiten der europäischen Antike mit jenen der hinduistischen Tradition statt, sondern es sind auch Abbildungen zu finden, auf denen hinduistische Gottheiten neoklassizistisch dargestellt werden.¹⁰¹ Besonders bedeutend für den Prozess der Konstruktion eines Goldenen Zeitalters Indiens war Jones' Übersetzung von Kalidasas *Sakuntala*.¹⁰² Über Jones' Übersetzung wurde *Sakuntala* auch in Kontinentaleuropa intensiv rezipiert, etwa von Goethe und Herder,¹⁰³ und ging in die Geistesgeschichte der Epoche ein. Laut Raymond Schwab war die Jones-Rezeption Herders zentral bei dessen Konstruktion eines „Indic fatherland for the human race in its infancy“¹⁰⁴, einer neuen Quelle auch der eigenen Zivilisation. Aus der Jones-Übersetzung habe das „blasierte“ Europa „thirsty for a golden age, [...] a notion of a primitive India“ geschaffen:¹⁰⁵ Auf diese Weise konstruierte das Europa der Aufklärung, sich dadurch auch von seinen religiösen Wurzeln entfernend, eine neue Quelle seiner Kultur. In Deutschland entfaltete sich ein, nicht zuletzt von Her-

99 Vgl. zu diesen beiden Indienkonstruktionen etwa Jyotsna G. Singh: *Colonial Narratives/Cultural Dialogues. „Discoveries“ of India in the language of colonialism*, London und New York 1996, S. 3.

100 Sir William Jones, *The Works of Sir William Jones*, London 1807, Reprint London und New York (= Myth & Romanticism, 14) 1984, 2, S. 205–397.

101 Vgl. Kate Teltscher, *India Inscribed. European and British Writing on India*, Oxford u. a. 1997, S. 211 unter Berufung auf Andrew Topfield.

102 Jones, *Works*, 2, S. 363–533.

103 Vgl. etwa A. Leslie Wilson, *A Mythical Image. The Ideal of India in German Romanticism*, Durham N.C. 1964, S. 69–79. Zu Herders Orientrezeption vgl. auch René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris 1963, S. 3–70; Ulrich Faust, *Mythologien und Religionen des Ostens bei Johann Gottfried Herder*, Münster 1977; Wilhelm Halbfass: *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Begegnung*, Basel und Stuttgart 1981.

104 Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680–1880*, New York 1984, S. 59.

105 Ebd.

der und Schopenhauer forciertes, mystifiziertes und mythologisiertes Indienbild, das zur Konstruktion Indiens als „Wiege der Menschheit“ und ihres Altertums als „Goldenes Zeitalter“ wesentlich beitrug.¹⁰⁶ Der indischen Antike sollte dadurch nicht nur die Rolle als neu konstruierte Quelle des „Abendlandes“ zukommen, sondern auch als Gegenspieler des hebräischen Altertums.¹⁰⁷ Elemente dieser Tendenz sind offensichtlich auch im britischen Musikschritftum erkennbar.

Andererseits können – insbesondere in den späteren Epochen – die Parallelen, die in den britischen Musikabhandlungen zwischen der europäischen Antike und Indien gezogen wurden, auch als Apologie der europäischen Präsenz in Indien verstanden werden. Dies betont auch Blair B. Kling in Bezug auf den Anfang von Rudyard Kiplings *Kim*, an dem durch die Beschreibung einer indo-hellenischen Buddha-Darstellung im Lahore Museum „bewusst oder unbewusst“ daran erinnert wird, dass Europäer seit Jahrhunderten in der Region als Eroberer aktiv waren und ihre kulturellen Spuren hinterlassen haben.¹⁰⁸

Mögen manche von Edward Saids Reflexionen wegen einer zu langen Untersuchungsepoche und einem zu großen und zu uneinheitlichen Textecorpus kritisierbar sein: Seine These, wonach der „gute“ Orient des orientalistischen Diskurses in einer „klassischen Periode irgendwo in einem lange vergangenen Indien“ liege, „wohingegen der ‚schlechte‘ Orient im gegenwärtigen Asien oder in Teilen Nordafrikas und überall im Islam“¹⁰⁹ zu finden sei, findet zumindest in dem hier untersuchten Diskursstrang eine Bestätigung. Der hinduistische Musiker bleibt im britischen Musikdiskurs zu Indien der wahre Hüter der verborgenen Schätze antiker indischer Kultur; der europäische Orientalist ist sein Geburtshelfer und Verwalter, der zur Rechtfertigung der Kolonialherrschaft dient. Der muslimische Musiker, der zu diesem Konstrukt nicht passt, wird dabei zunächst als Fälscher, dann bestenfalls als ein relativ substanzloser Nachahmer dargestellt.

Zusammenfassung

Mit großer Klarheit fasst die Literaturwissenschaftlerin Jyotsna Singh, eine bedeutende Vertreterin der postkolonialen Theoriebildung, die Strategien britischer Machterhaltung in Indien zusammen: „British political and military power perpetuated itself, not entirely through brute force, but rather, through cultural representations and practices that cast this power into a benevolent light.“¹¹⁰ Dies gilt durchaus auch für das britische Musikschritftum. Auf verschiedenen Ebenen konstruiert der koloniale Diskurs auch in Texten zur Musik die Inder auf subtile Weise als Beherrschbare und zu Beherrschende, er rechtfertigt den Kolonialismus und macht ihn unentbehrlich. So wenig wie sich, wie am Anfang dieses Beitrags demonstriert wurde, der soziale Hintergrund und die Kulturwelten der Autoren von Musiktexten

106 Die deutschsprachige Indienrezeption kann hier nicht ausführlich behandelt werden; es sei u. a. auf Helmuth von Glasenapp, *Das Indienbild deutscher Denker*, Stuttgart 1960; Gita Dharampal-Frick, *Indien im Spiegel deutscher Quellen der frühen Neuzeit (1500–1750)*, Tübingen 1994 sowie die bereits zitierte Studie von Halbfass hingewiesen.

107 Vgl. hierzu Shaswati Mazumdar, *Feuchtwanger/Brecht. Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. Eine Studie zur Konstruktion des Anderen* (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 237), Würzburg 1998, S. 42–48.

108 Blair B. Kling: „*Kim* in Historical Context“, in: Rudyard Kipling, *Kim. Authoritative Text, Backgrounds. Criticism*, hrsg. von Zohreh T. Sullivan, New York und London 2002, S. 297–309, hier S. 302.

109 Edward Said, *Orientalismus*, Frankfurt a. M. u. a. 1981, S. 115.

110 Singh, S. 93.

von jenem des Gros der britischen Administrationsleitung in Indien unterschied, so wenig weicht ihr Schreiben über die Musik von dem allgemeinen kolonialen Diskurs ab.

In dem hier berücksichtigten, spezialistischen Musikschritftum wird die indische Musikkultur in der Regel nicht offen als minderwertig konstruiert. Allerdings wird ihre Alterität durch das Motiv der Geschichtslosigkeit, der „Festgestelltheit“ – dem die „Entwicklung“ der westlichen Musik gegenübersteht – immer wieder betont. Die beiden großen Religionen Indiens (dass man insbesondere von Hinduismus als einer „einheitlichen“ Religion nur sehr bedingt sprechen darf, wird hier mitgedacht) und ihre Vertreter werden dabei auf verschiedene Weisen gegeneinander ausgespielt. Es wird eine dekadente Kultur der Moguln konstruiert, während gleichzeitig die Konstruktion eines hinduistischen Goldenen Zeitalters festgestellt werden kann. Auf diese Weise wird die „rettende“ Mission der Kolonialherren unterstrichen.

Während die meisten der genannten Motive, in unterschiedlichen Formen und auf verschiedenen Ebenen, die in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben worden sind, als Konstanten des Diskursstrangs gelten dürften, ändert sich im Laufe der untersuchten Epoche deren Ton und der Grad des Nachdrucks. So transformiert sich die Kritik an der muslimischen Überlieferung von einer offenen Ablehnung bei den frühen Autoren bis hin zu einer relativen, wenn auch nicht ganz unproblematischen Toleranz bei Fox Strangways. Das britische Musikschritftum über Indien kann so auf der Grundlage des kolonialen Diskurses gelesen werden, obwohl dieses Lesen immer wieder der historischen Vorsicht und Differenzierung bedarf.

Singh verfolgt ihre beeindruckende Analyse des kolonialen Schritftums in Bezug auf Indien über die Kategorien oder „Modi“, die sie „discovering, civilising, rescuing and cataloguing“ nennt.¹¹¹ Die Aussagen des Diskurses, die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurden, können jeweils zumindest einer dieser Kategorien zugeordnet werden. Das gesamte britische Musikschritftum über Indien kann als ein Teilprozess des „discovering“ verstanden werden, so etwa die „Entdeckung“ Indiens als eine neue, wertvolle Quelle westeuropäischer Kultur. Die Konstruktion der Binarität Hindus versus Muslime gehört gewiss zum spätaufklärerischen „cataloguing“, aber, dadurch, dass die hinduistische Tradition laut britischem Musikschritftum von der muslimischen „Fälschung“ und der mangelnden Patronage gewissermaßen gerettet werden sollte, auch zur Kategorie des „rescuing“. Zum Modus des „civilising“ gehört gewiss die Betonung der aufklärerischen Mission im Hinblick auf die Bildung.

Das britische Schritftum über indische Musik und Musiktheorie enthält also die gleichen Motive, die gleichen Binaritäten, welche die Postkolonialen Studien längst im Rest des kolonialen Schritftums feststellen konnten. Und die Binaritäten scheinen immer wieder – bei aller Wertschätzung indischer Musik, die in den Texten zum Ausdruck kommt – jenen Kipling'schen Zauberspruch der unüberwindbaren kolonialen Alterität zu bestätigen: „East is East and West is West.“¹¹² Die Äußerungen Arthur Henry Fox Strangways' stellen auf den ersten Blick eine Ausnahme dar: In ihnen ist immer wieder der aktive Versuch festzustellen, die Kluft der kolonialen Alteritätssituation zu überwinden; dieser Versuch – auch dies ist

111 Singh, S. 4, Hervorhebung im Original.

112 Aus Kiplings „Ballad of East and West“, in welcher allerdings die Polarisierung durch die nachfolgenden Zeilen unter besonderen Gesichtspunkten relativiert wird (vgl. Rudyard Kipling, *The Sussex Edition of the Complete Works in Prose and Verse of Rudyard Kipling* 32: *Departmental Ditties and Barrack-Room Ballads*, London 1938, S. 231).

anscheinend in der „Ordnung des Diskurses“ gegeben – ist jedoch jedes Mal zum Scheitern verurteilt. Während seine Vorgänger im britischen Musikschritttum ohne inneren Konflikt in der „Festgestelltheit“ Kipling'scher Maxime zu bleiben scheinen, wird Fox Strangways' Haltung wohl am treffendsten durch eine Äußerung seines Zeitgenossen, des Schriftstellers E. M. Forster, dessen *Passage to India* (1924) als klassischer Text der späten Kolonialzeit gelten dürfte, zusammengefasst: „When I began the book I thought of it as a little bridge of sympathy between East and West, but this conception has had to go, my sense of truth forbids anything so comfortable.“¹¹³ Dies scheint – ohne dass der Gedanke bewusst zu Tage tritt – auch im Schreiben Fox Strangways' stattzufinden, in dem eine vordergründig indienfreundliche Haltung durch Äußerungen relativiert wird, die durchaus einen orientalistischen und kolonialistischen Hintergrund aufweisen. So bleibt auch im britischen Musikschritttum des langen 19. Jahrhunderts das Orientale vor allem das Orientale, und das okzidentale Weltbild bestätigt noch einmal sich selbst.

113 Zitiert nach: *A Routledge Literary Sourcebook on E. M. Forster's Passage to India*, hrsg. von Peter Childs, London and New York 2002, S. 22.

Birgit Abels (Göttingen)

Wer doch Ohren hat zu hören. Zum gegenwärtigen Perspektivenreichtum in der kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaft von den Musiken der Welt

I. Einleitung

Wenn die Historische Musikwissenschaft in erster Linie die Wissenschaft von der europäischen komponierten Musik ist, ist dann die Musikethnologie¹ die Wissenschaft der Musik des Rests der Welt („music in Most of the World“, in Paraphrase von Partha Chatterjees zynischem Zungenschlag²)? Das kann es wirklich nicht sein, und schon die beschämend alltägliche, gegenständliche Teilung des Fachs Musikwissenschaft in „the West“ und „the rest“ spricht von der zutiefst kolonialen Prägung unseres Faches. Ich mag ausgebildet sein als Musikethnologin, identifiziere mich aber aus vielen Gründen, von denen ich einige im Folgenden umreißen werde, schon lange nicht mehr mit dieser Denomination. Jenseits von Labels, Etiketten und Haltbarkeitsdaten halte ich aber inhaltsgeleitete Fachentwürfe und wissenschaftsermöglichend-strategische Maßnahmen für weitaus wichtiger und zukunftsweisender als den Namen, den wir Fachvertreter uns zähneknirschend in mehr oder weniger stirnrunzelnd-bemühtem Konsens geben. Wie auch immer sie genannt wird, die Beschäftigung mit den Musiken dieser Welt muss den andauernden Dekolonialisierungsprozessen und aktuellen intellektuellen Diskursen einer dynamisch-postmodernen Welt (vulgo: lebensweltlichen Realitäten) gerecht(er) werden – und das muss sie besser tun als die gegenwärtige deutschsprachige Musikethnologie bislang dazu bereit ist. An dieser zunächst einfach und allgemein anmutenden Forderung hängt ein ganzer Rattenschwanz aus grundsätzlichen Fragen zu Theoriebildung, Methodenkompetenz, epistemologischen Grundanschauungen und letztlich auch zum Wissenschaftsverständnis. Es ist keineswegs so, dass die Musikethnologie/Ethnomusikologie, geschweige denn die anglophone Ethnomusicology, sich der gegenwärtigen Herausforderungen nicht bewusst wären. Zahlreiche Stimmen haben in den vergangenen Jahren, teilweise Jahrzehnten, unermüdlich den Finger in die offenliegenden Wunden gelegt, und zwar sowohl im deutschsprachigen³ als auch im englischsprachigen⁴

- 1 Ich verwende den Begriff „Musikethnologie“ im inklusiven Sinne, d. i. als allgemeine Umschreibung jenes im deutschsprachigen Raum entstandenen Fachzweigs, der heute auch mit der anglophonen ethnomusicology in Dialog steht. Hierbei handelt es sich um einen pragmatischen Arbeitsbegriff, der die Diversität des Fachs, die allein im deutschsprachigen Raum beträchtlich ist, naturgemäß nicht umfassend reflektieren kann.
- 2 Partha Chatterjee, *The Politics of the Governed. Reflections on Popular Politics in Most of the World*, Delhi 2004.
- 3 Siehe v. a. die von Martin Greve angestoßene Diskussion zur Daseinsberechtigung der Musikethnologie in der Musikforschung: Martin Greve, „Writing Against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der „Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 239–251; Rudolf M. Brandl, „Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung* 56:2 (2003), S. 166–171; und Katrin Klenke et al., „Totgesagte leben länger. Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung* 65, S. 261–271.
- 4 Siehe u. a. Timothy Rice, „Toward the Remodeling of Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 31 (1987), S. 469–488; Philip V. Bohlman, „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology*

Diskurs. Viele wichtige Punkte sind in diesen Texten angesprochen worden; Alternativen sind aufgezeigt worden. Und doch hängt insbesondere im deutschsprachigen Raum ein Lethargieschleier über unserem Fach, der sich mancherorts als Theoriemüdigkeit, andernorts als Endzeitstimmung und wieder andernorts als schlechtgelaunter Reaktionismus auf die Gemüter legt.⁵

Und das ist schade, denn es wäre doch so gar nicht nötig. In diesem Text möchte ich meine Sichtweise auf das umreißen, was ich als die gegenwärtige Chance unseres Faches begreife, sich aus seiner fortwährenden, gelegentlich zur Nabelschau neigenden Legitimationsdrucklitanei zu lösen und stattdessen wesentliche Beiträge zu relevanten kulturwissenschaftlichen Fragen unserer Zeit zu leisten. Hierzu werde ich in essayistisch-kursorischer Form zunächst einige historisch gewachsene Symptome der musikethnologischen Pathologie identifizieren, die meines Erachtens häufig dazu führen, dass der analytische Blick so oft auf die eigenen, gelegentlich liebevoll kultivierten disziplinären Neurosen anstatt auf inhaltliche Erkenntnismöglichkeiten fällt. Es liegt mir fern, damit destruktive Kritik üben zu wollen. Im Gegenteil: Ich benenne diese Aspekte der Malaise, weil wir uns doch ohne große Mühen intellektuell aus diesen Sackgassen herausmanövrieren und damit wieder zum Wesentlichen kommen können: nämlich zur Musik, die doch das Proprium unseres Fachs ist. Im Anschluss werde ich knapp zusammenfassen, was meines Erachtens hieraus in Bezug auf das Verhältnis des Fachs zu kulturwissenschaftlicher Theorie folgt. Damit werde ich in diesem Abschnitt auch Position beziehen zu einer aktuell in unserem Fach oft diskutierten Frage: Anders als manch anderem Fachvertreter⁶ raubt mir die Frage danach, ob es dem Fach nun an Theoriebildung mangle oder nicht, nämlich keinen Schlaf.⁷ Denn ich bin der Überzeugung, dass gerade die Musikwissenschaft das Potential hat, hinter die künstliche, gleichzeitig so praktisch-reduktive – und unmusikalische – Dichotomie von Theorie und Praxis zu greifen, um auf diese Weise genau das sprach- und wissenschaftsfähig zu machen, was Musik doch auch zu so einer wirkmächtigen kulturellen Praktik im gelebten Alltag macht (und was die meisten von uns zum Fach gebracht haben dürfte). Zur Verdeutlichung dieses Arguments werde ich abschließend kurz das Konzept der Musico-logica vorstellen, das ein epistemologisches

11 (1993), S. 411–436; Kofi Agawu, *Representing African Music: Postcolonial Notes: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York: Routledge 2003; Gage Averill, „Ethnomusicologists as Public Intellectuals: Engaged Ethnomusicology in the University“, in: *Folklore Forum* 34 (2003), S. 49–59; Veit Erlmann, *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford / New York 2004; *The New (Ethno)Musicologies*, hrsg. von Henry Stobart, Lanham: Scarecrow 2008; Adelaida Reyes, „What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century“, in: *Ethnomusicology* 53 (2009), S. 1–17; Timothy Rice, „Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach“, in: *Ethnomusicology* 54 (2010), S. 318–325; Thomas Solomon, „Where is the Postcolonial in Ethnomusicology?“, in: Sylvia Nannyonga-Tamusuza / Thomas Solomon, *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and Beyond*, Kampala 2012.

5 Siehe auch den Einführungsvortrag „Shadows in the field? Ethnomusikologische Feldforschung im 21. Jahrhundert“ von Regine Allgayer-Kaufmann zur Ringvorlesung „Welt Musik Wissenschaft“ im Sommersemester 2015 und der Universität Wien, verfügbar online unter http://emap.fm/demand/muwi/20140310_allgayer.ram (letzter Zugriff am 1. Dezember 2015).

6 Timothy Rice, „Ethnomusicological Theory“, in: *Yearbook for Traditional Music* 42 (2010), S. 100–134.

7 Diese Frage war z. B. Thema der Ringvorlesung *Welt. Musik. Wissenschaft* an der Universität Wien im Sommersemester 2014. Siehe auch den auf den Beiträgen dieser Ringvorlesung beruhenden und von der Organisatorin der Vortragsreihe Regine Allgayer-Kaufmann herausgegebenen Sammelband *World Music Studies*, Berlin (im Druck, erscheint 2016)

Herzstück des Fachverständnisses ausmacht, das ich unter der Denomination kulturelle Musikwissenschaft lebe. Musico-logica, als Begriff in der Musikwissenschaft lose etabliert vor allem von Jaap Kunst⁸ und Rafael de Menezes-Bastos,⁹ meint das Musiken jeweils inhärente Denk- und Erfahrungssystem, das einen spezifisch auditiven Modus in sich birgt, sich mit der eigenen Umwelt in Verbindung zu setzen und in ihr zu positionieren. Musico-logica ist in meinem Fachentwurf wesentlich für das, wozu unser Fach – vielleicht zielführender: unser Erkenntnisinteresse? – die übrigen, nach wie vor augenlastigen kulturwissenschaftlich arbeitenden Fächer herausfordern kann und sollte: eine viel musikalischere, für die auditiven Dimensionen unseres In-der-Welt-Seins sensibilisiertere und damit letztlich deutlich holistischere Wissenschaft zu betreiben. Weil unser Wissenschaftssystem, mehr noch: unsere grundlegenden geisteswissenschaftlichen Epistemologien einer augen- und sprachbasierten Tradition entstammen, bewegt sich eine kulturelle Musikwissenschaft, die diese Herausforderung annimmt, immer in und durch Neuland. Deswegen wird sie auch immer das sein und sein wollen, was Nicholas Cook „high-risk musicology“ genannt hat: eine Musikwissenschaft, die sich einem Erkenntnisinteresse verschreibt und nicht fachentwürflichen ewig-neuen Orthodoxien; eine Musikwissenschaft, die eher nach Fragen Ausschau hält, als dass sie sicherheitssuchend nach vermeintlich absoluten Antworten lauscht. Damit eben auch eine Musikwissenschaft, die intellektuelle Beweglichkeit über theoretische Kanonbildung setzt, zu setzen in der Lage ist, und am wichtigsten: eine Musikwissenschaft, die zunächst der Musik und der auditiven Dimension unseres In-der-Welt-Seins verpflichtet ist. Vielleicht, so möchte ich anregen, sollte die gesamte Musikwissenschaft dort, wo sie tatsächlich in den Theoriestunden geschlafen hat, gar nicht reflexartig mit Nachsitzen und nachzuarbeitenden Hausaufgabenplänen reagieren, sondern eher dem zuhören, was die zu erheblichem Teil aus den Literaturwissenschaften gewachsenen post-colonial studies bislang nicht ohne die Ohren der Musikwissenschaft wissenschaftlich urbar machen konnten: eben den Musico-logicas dieser Welt.

II. *What's Wrong With Ethnomusicology?*

„Musikethnologie“ und ihre diversen Alternativbezeichnungen sind als Begrifflichkeiten Sammelbecken für eine ganz Vielzahl teilweise stark auseinandergehender Fachentwürfe. Es geht über den Rahmen dieses Textes hinaus, hier eine differenzierte Übersicht zu geben. Das wäre aber auch gar nicht zielführend. Ebenso wenig geht es darum, das die Musikethnologie von Anfang an begleitende Unbehagen über die eigene Fachbezeichnung und -definition in seiner historischen Gewachsenheit zu referieren; dies ist an anderen Stellen bereits vielfach geschehen und bedarf gewiss keiner Wiederholung. Vielmehr geht es mir darum, im Sinne einer schmerzhaft-schonungslosen, aber auf Besserung zielenden Selbstanalyse ohne Vollständigkeitsanspruch einige historisch gewachsene Schlüsselmerkmale zu benennen, die doch einen erheblichen Teil des Fachs zu betreffen scheinen. Ziel ist es hierbei für mich,

8 Jaap Kunst, *Musico-logica: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*, Amsterdam 1950. Für die zweite, erweiterte Auflage von 1955 veränderte Kunst den Titel zu *Ethno-musicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to Which is Added a Bibliography* (Den Haag 1955); in der dritten, ebenfalls in Den Haag erschienen Ausgabe von 1959 verschwand der Bindestrich, so dass der Titel nun *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to Which is Added a Bibliography* lautete.

9 Rafael José de Menezes Bastos, *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*, Brasília 1978.

nach den Handlungsalternativen zu fragen, die diese Symptome uns, die wir unser Fach doch gestalten können, nahelegen.

Punkt 1 ist so vordergründig wie durchdringend. Es handelt sich um die bereits genannte gegenständliche, an vielen universitären Standorten personell gelebte musikwissenschaftliche Aufteilung der Welt in „the West“ (bzw. dessen zweifelhafte „Hochkultur“) und „the rest“, die leider von der gelegentlichen, und so wichtigen, musikethnologischen Dissertation zu einem Star-Dirigenten¹⁰ oder jüngst auch einem Sammelband zur Ethnografie der „westlichen“ klassischen Musik¹¹ noch lange nicht als pragmatische Behelfskonstruktion enttarnt wird. Eine solche könnte sie nämlich in Anbetracht der strukturellen Zwänge und daraus resultierenden Notwendigkeiten universitärer Administrationsapparate durchaus sein. Stattdessen aber ist sie eine Fortschreibung kolonialer Weltordnung, wie sie für die institutionelle Etablierung und intellektuelle Formierung des Fachs im 19. Jahrhundert prägend war.¹² Dies spiegelt sich unter anderem in der Selbstverständlichkeit, wenn nicht Hybris, mit der in der Regel ein Musikethnologe pro Standort für die Musiken der Welt verantwortlich zeichnet, alldieweil der Kanon der kurzen europäischen Musikgeschichte gern mit mehreren Spezialisten für dieses oder jenes abgedeckt wird. Es spiegelt sich auch in der Selbstverständlichkeit, mit der vielerorts der Begriff Musikwissenschaft noch immer als Bezeichnung für die historische Musikwissenschaft der europäischen komponierten Musik in ihrem angenommenen Dominanzanspruch gilt. Der Diskurs vom „Westen“, nicht erst seit Edward Said längst dekonstruiert, feiert in der faktisch gegenständlichen Definition der Musikethnologie fröhlich Urständ. Indem Musikethnolog_innen sich diese gegenständliche Aufteilung der Welt zueigen machen – und sei es nur, dass sie ihr nicht widersprechen –, schreiben sie auf eine Art und Weise an Machtverhältnissen mit, die in Zeiten postkolonialer Theorie doch gerade in den Kulturwissenschaften längst inakzeptabel sein müssten. Rhetoriken von Stelplänen und Struktur- und Haushaltsplänen können dieses Argument nicht aushebeln.

Punkt 2 ist das Musikethnologiedispositiv – und das inhaltliche Pendant zu Punkt 1. Hier wird deutlich, wie sehr vermeintlich strukturelle Rahmenbedingungen mit fachentwürflichen Narrativen und wissenschaftlichen Zugriffen in Wechselwirkung stehen. Ein hier anonym bleibender deutscher Fachkollege, der nicht für das Gros der Kolleg_innen sprechen mag, aber dennoch als Lehrstuhlinhaber eine relevante Stimme im Diskurs darstellt, umschrieb mir gegenüber im Jahr 2011 seinen persönlichen wissenschaftlichen Antrieb wie folgt: „Als Musikethnologe interessiere ich mich für das musikalisch Fremde.“ Es liegt auf der Hand, dass mit diesem – mit Verlaub: mauen – Erkenntnisinteresse A-priori-Annahmen einhergehen, die sich direkt auf die unter Punkt 1 genannten akademischen Geographien beziehen: Indem nämlich nicht etwa Differenz – was ein kulturwissenschaftlich relevantes Konzept wäre –, sondern „Fremdheit“ zentral gesetzt wird, wird die Musikethnologie positioniert als ein aus einer (neo-)kolonialen Weltordnung heraus wirkendes und ebendiese (neo-)koloniale Weltordnung fortschreibendes Elfenbeinturmfach. Denn

10 Ricarda Kopal, *Herbert von Karajan. Musikethnologische Annäherung an einen „klassischen“ Musikstar*, Berlin u. a. (in Vorbereitung).

11 *The Ethnomusicology of Western Art Music*, hrsg. von Laudan Nooshin, Routledge 2014.

12 Eine ausführliche Darstellung sprengt den Rahmen dieses Beitrags. Siehe stattdessen Birgit Abels, „Musik, Macht und der Mythos Mehrstimmigkeit. Edward Suids dunkle Seite des Mondes“, in: *Popular Orientalism(s). In Erinnerung an Edward Said als Musikkritiker. Das Online Dossier*, hrsg. von Johannes Ismaiel-Wendt, 2014. In diesem Text setze ich koloniales Schreiben über Musiken auf den pazifischen Inseln in historischen Zusammenhang mit der späteren Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie.

alles, was potentiell für so eine Musikethnologie von Interesse sein kann, wird ausschließlich in seiner möglichen Beziehung zum fachentwürflichen Selbst („*ich* interessiere mich...“) wahrgenommen. Das ist unwissenschaftlich und irrelevant. Für eine Musikwissenschaft, die Wesentliches zum besseren Verständnis von kulturellen Praktiken beitragen möchte, ist jenseits von basaler Methodenreflexion nicht entscheidend, ob der/die Wissenschaftler_in persönliche Alteritätsgefühle gegenüber ihrem Gegenstand entwickelt oder nicht. Und indem das Fremde absolut gesetzt und damit reifiziert wird – jener Kollege sprach schließlich nicht vom „mir musikalisch Fremden“, sondern vom „musikalisch Fremden“ –, werden die oben genannten Machtstrukturen und politischen Geographien unkritisch fortgeschrieben: die Ethnoisierung spezifischer Musiken als „Othering“ mit dem Resultat der Hierarchisierung. Ein handliches Beispiel für einen Einführungskurs in die Foucault'sche Diskursanalyse – aber eben leider auch ein Fachentwurf, dem es an lebensweltlicher Relevanz gebricht.

Punkt 3 bezieht sich auf den in der Zwischenüberschrift dieses Textabschnitts angedeuteten, inzwischen müde gewordenen Dauerwitz der nordamerikanischen Musikethnologie – eben der „ethNOMusicology“, jenem Fach, das die Musik zwar im Namen trage, aber sich inhaltlich-strukturell wenig mit ihr auseinandersetze und eher um sie herum wissenschaftlere. Viel ist hierzu gesagt worden, und die Geschichte der innerfachlichen Ausdifferenzierung der Musikethnologie hat eine erhebliche Rolle gespielt bei der Art und Weise, wie und in welchem Maße musikalisch-strukturelle Aspekte von Musik als kultureller Praktik in Verhältnis zu kulturanthropologischen und kulturgeographischen Fragestellungen gesetzt worden sind und werden. Der implizite Vorwurf des Schlagworts ethNOMusicology ist, dass die Musikethnologie nicht mehr sei als eine an Musik interessierte laienhafte Kulturanthropologie – ein Vorwurf, der vor allem in Nordamerika schmerzhaft mit den kontinuierlichen disziplinären Ängstlichkeiten in Bezug auf die Selbständigkeit der Disziplin resoniert. Es bedarf nicht der Erwähnung, dass die Schreibweise „ethNOMusicology“ vor allem eines sein möchte: provokativ-polemisch. Nun sind Musik und „musicking“¹³ aber derart vielschichtig, dass eine denkbar weite Palette an methodischen Zugriffen und Fragestellungen produktiv sein kann. Was mir zielführender zu sein scheint als die Frage danach, wie viel musikalisch-strukturelle Analyse Bestandteil musikwissenschaftlichen Arbeitens sein kann oder gar sein sollte, ist die Frage nach der Musikalität des Zugriffes selbst. Hier nehme ich schon Teile dessen vorweg, was ich weiter unten im Zusammenhang mit dem Konzept der Musico-logica wieder nennen werde: Mir stellt sich als wesentlich dar, dass Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler Musik als eine Strategie begreifen, mit dem man sich in Verbindung zu seinen kulturellen wie sozialen wie physischen Lebenswelten setzt, sie ordnet, aushandelt und fortschreibt. Musik ist auch ein Denk- und Fühlssystem, das im Sinne eines Welthörens (im Gegensatz zu einer Weltsicht¹⁴) spezifisch klangbasierte Affordanzen und Möglichkeiten hat, In-der-Welt-Sein in seinen Sinnhaftigkeiten immer wieder neu erfahrbar zu machen. Ein Grundproblem aus wissenschaftlicher Sicht ist hier natürlich die ontologische Diskrepanz zwischen dem Medium Sprache, dem wir als Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschrieben sind: Das Wesentliche von Musik entzieht sich der akkuraten sprachlichen Beschreibung – ein altes Problem, das nicht erst Charles Seeger¹⁵

13 Im Sinne von Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover 1998.

14 Der Begriff des „Welthörens“ ist mir das erste Mal bei Menezes Bastos begegnet. Siehe Rafael José de Menezes Bastos, „Apüap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture“, in: *the world of music* 41, S. 85–93.

15 Charles Louis Seeger, „Toward an Establishment of the Study of Musicology in America“, MS. Seeger Collection, Library of Congress, Washington, D. C. Zitiert in Lawrence M. Zbikowski, „Seeger's Uni-

erheblich beschäftigt hat. Wenn Musik also ein Welthören zugrunde liegt, stellt sich die Frage, wie wir Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler dieses Welthören mit dem Medium unserer Arbeit, nämlich Sprache, resonieren machen können. Auf diese Frage kann es keine abschließende Antwort geben. Es ist aber doch deutlich, dass jegliche strukturelle Analyse ein Mittel zu diesem Zweck sein muss und keinen Wert an sich darstellt. Diese Debatten um Autorität und methodische Priorität von formaler Analyse als der Königsmethode der Musikwissenschaft erinnern auf interessante Art an die Paralleldiskussionen, die im Zusammenhang mit dem Kollaps des Kanons ab den 1980er Jahren in der historischen Musikwissenschaft geführt wurden¹⁶ – in beiden Fällen geht es um Ideologien und innerfachliche Machtkämpfe, nicht darum, Musik als kulturelle Praktik besser zu verstehen.

Punkt 4 schließt direkt an. Wenn Musik in enger Verbindung mit einem Welthören steht, dann ist sie auch das, was in den anglophonen Kulturwissenschaften häufig als „world-making practice“ bezeichnet wird. Um diesen so zentralen Aspekt von Musikmachen muss die Musikwissenschaft sich meines Erachtens viel mehr kümmern, denn genau hiermit vermag sie auch in übergeordnete kulturwissenschaftliche Diskussionen hineinzuwirken und diese mitzugestalten. Als eine Wissenschaft, die sich mit der auditiven Dimension unseres Daseins beschäftigt – also einer Dimension, die in unserer augenlastigen Wissenschaftstradition lange und systematisch vernachlässigt wurde (siehe oben) –, hat sie hier die einzigartige Chance, wirklich Neues in diese Diskussionen hineinzubringen. Denn Musik handelt Dinge über uns selbst aus, die Sprache, Visualität und andere Sinneswege als das Hören nicht oder naturgemäß anders aushandeln. Indem wir uns fragen, wie wir eigentlich Musik und ihre Sinnlichkeit begreifen, können wir ein Stückchen dessen verstehen, was uns selbst sinnvoll erscheint. Da der sogenannte „sensual turn“¹⁷ längst in vollem Schwunge ist, liegt die Lücke offen zutage, in die die Musikwissenschaft hier stoßen kann. Hierzu muss sie nur in kreativen Austausch mit den entsprechenden Debatten treten.

Punkt 5 hängt mit einer ebendieser Debatten zusammen, innerhalb derer ein kleiner Schritt für die Musikwissenschaft ein großer Schritt für die Kulturwissenschaften sein könnte. Es geht um die große Frage danach, was Musik denn „bedeute“ – eine Frage, die älter als unser Fach ist und die seine Entwicklung maßgeblich mitbestimmt hat. Regalmeter sind gefüllt worden mit Publikationen zu musikalischer Bedeutung. Spätestens mit Lawrence Kramer¹⁸ hat sich die Überzeugung durchgesetzt, dass musikalische Bedeutung weniger ein technisch verklausulierter Grundfaktor von Musik sei als vielmehr ein eigenständiges musikalisches Phänomen – ein Phänomen, das freilich nicht weniger dechiffrierbar sei als beispielsweise literarisch-textliche Bedeutung. Dem pflichte ich bei. Mir scheint jedoch, dass der Fokus auf konkrete Bedeutung kontraproduktiv ist, weil Musik vielfach auch durch das wirkt, was der Neue Phänomenologe Hermann Schmitz als „ganzheitlich-binnendiffuse Bedeutsamkeit“ bezeichnet. Schmitz meint hiermit die Eindrücke eines Gesamten, „die dadurch vielsagend sind, daß sie uns mehr an Bedeutsamkeit mitteilen, als wir sagend aus ihnen herausholen können“¹⁹; „[m]an hat es also mit einem Mannigfaltigen zu tun, das

tary Field Theory Reconsidered”, in: Bell Yung / Helen Rees, *Understanding Charles Seeger, Pioneer in Musicology*, Champaign 1999, S. 130–149, hier S. 131.

16 Hierzu siehe Robert Fink, „Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon“, in: *American Music* 16 (1998), S. 135–179.

17 Siehe etwa David Howes, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor 2003.

18 Lawrence Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley/Los Angeles 2001.

19 Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 1990, S. 19.

prägnant geschlossen und abgehoben ist, aber doch eigentümlich binnendiffus: Die vor-schwebenden Sachverhalte usw. sind nicht alle einzeln und lassen sich deshalb auch nicht aufzählen, weil in ihrem Verhältnis zueinander nicht oder nicht in allen Fällen feststeht, welche mit welchen identisch und welche von welchen verschieden sind.“²⁰ Deswegen ist Musik häufig eher durch ihre binnendiffuse Bedeutsamkeit als durch eine Anzahl eindeutig benennbarer, konkreter musikalischer „Bedeutungen“ wirkmächtig. Wenn die Musikwissenschaft sich traut, das Risiko auf sich zu nehmen, mehr nach der methodisch um ein Vielfaches schwieriger zu greifenden Bedeutsamkeit von Musik als Welthören zu lauschen als (vermeintlich) konkrete musikalische Bedeutung zuzuschreiben, dann begibt sie sich auf methodisches Neuland und das Ergebnis ist ungleich komplexer. Sie entzieht sich damit allerdings auch der Gefahr, in Form von geschlossenen Bedeutungskreisläufen latent selbstreferenzielle Systeme fortzuschreiben. Dadurch wird sie andererseits aber auch notwendig auf eine ihrer größten Tugenden zurückgeworfen werden: dem nachdrücklichen Engagement für das musikalisch Konkrete und den jeweiligen Einzelfall. Und sie wird an lebensweltlicher Relevanz gewinnen. Nicholas Cook spricht hier von kultureller Musikwissenschaft und formuliert – wie oben bereits zitiert – unmissverständlich: „Cultural Musicology is high-risk musicology or nothing at all.“²¹

III. Theoriefähigkeit

Aus dem Obigen ergeben sich ebenso viele programmatische Postulate wie Möglichkeiten. Die Musikwissenschaft kann kulturwissenschaftliche Forschung insgesamt für die auditiven Dimensionen und Affordanzen menschlichen in der Welt-Seins sensibilisieren, und sie kann damit „hidden transcripts“ in der Aushandlung, Unterminierung und Konsolidierung von Beziehungsnetzen hörbar machen, die nicht zuletzt subaltern im Sinne von Gayatri Chakravorty Spivak sind. Das ist eine einzigartige Stärke. Das Potential dieser Stärke, wenn besser genutzt, wird die Frage nach der „Theoriefähigkeit“ in die zweite Reihe verweisen. Denn selbstverständlich muss eine kulturwissenschaftlich aufgestellte Musikwissenschaft über die sprachlichen und konzeptuellen Werkzeuge verfügen, produktiv in übergeordnete Theoriedebatten hineinzuwirken. Wichtiger aber ist doch der nächste Schritt, dass sie nämlich kulturwissenschaftliche Theorie im Ganzen musikalischer machen kann, und das bedeutet: gewahrer der alltagsweltlichen Relevanz der Strategien und Fähigkeiten von Menschen, soziale und zeiträumliche Beziehungen auditiv zu verhandeln, als das Gros der musikethnologischen Theoriebildung es derzeit ist. Im Sinne des Kulturanalyseentwurfs einer Mieke Bal kann sie demnach dazu beitragen, „the dilemma [...] that binds theory and practice in a potentially deadly embrace“ zu lindern²² – denn eine so aufgestellte Musikwissenschaft vermittelt zwischen (musikalischer) Praktik und (akademischer) Theorie, weil sie musico-logicas so gut möglich sprachlich zugänglich zu machen versucht und dazu notwendig mehrfach zwischen Konzepten (akademischer Theorie) und Klang (musikalischer Praktik) hin- und herübersetzen muss.²³

20 Hermann Schmitz, *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*, Freiburg/München 2005, S. 104.

21 Nicholas Cook, Bemerkung im Rahmen seines Vortrags „Anatomy of the Musical Encounter: Debussy and the Gamelan, Again“ im Rahmen der Konferenz *Premises, Practices and Prospects of Cultural Musicology* in Amsterdam, 24.–25. Januar 2014.

22 Mieke Bal, *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002, S. 16.

23 Vgl. auch *ibid.*

IV. *Musico-logica*

Mein Argument dreht sich also um das Konzept der *Musico-logica*. *Musico-logica* meint wörtlich nichts anderes als musikalische Sinnhaftigkeit und das Vermögen, diese Sinnhaftigkeit erfahrbar zu machen. Dem Konzept der *Musico-logica* steht das Konzept des Welthörens, eine Parallelbildung zu „Weltsicht“, an der Seite. In Anlehnung an Rafael Jose de Menezes Bastos²⁴ meine ich mit Welthören die (welt)ordnende und gleichzeitig einer bestimmten Weltordnung entsprechende musikalische Wahrnehmung der Umwelt und eine simultan ablaufende Selbstverortung in dieser Weltordnung. Hierdurch entsteht musikalische Bedeutsamkeit als *Musico-logica*, die Musik zu einem Modus macht, in dem Menschen im umfassenden Sinne „wissen“ im Sinne Jacques Attalis:

„[M]usic is more than an object of study: it is a way of perceiving the world. A tool for understanding. Today, no theorizing accomplished through language or mathematics can suffice any longer; it is incapable of accounting for what is essential in time – the qualitative and the fluid, threats and violence. In the face of the growing ambiguity of the signs being used and exchanged, the most well-established concepts are crumbling and every theory is wavering. [...] It is thus necessary to imagine radically new theoretical forms, in order to speak to new realities. Music, the organization of noise, is one such form. [...] An instrument of understanding, it prompts us to decipher a sound form of knowledge.“²⁵

Musico-logica ist das Wissens- und Fühlssystem, das entsteht, wenn Musik eine Art ist, die Welt wahrzunehmen. Die nordatlantische, universitär institutionalisierte Musikwissenschaft ist nur eine von vielen *musico-logicas* dieser Welt. Sie steht auf Augenhöhe mit allen anderen *Musico-logicas* und ist ihnen nicht analytisch überlegen. Aber sie ist eben auch eine *Musico-logica*, die sich sehr für Besonderheiten von und Resonanzen zwischen anderen *Musico-logicas* interessiert. Das macht sie aus. Theoretische Sprachfähigkeit ist nur ein Mittel zu dem Ziel, diese Besonderheiten wissenschaftlich produktiv zu machen, und diesem Ziel bin ich als kulturelle Musikwissenschaftlerin verpflichtet.

„So perhaps the best thing to do is to stop writing Introductions and get on with the book“²⁶, überlegt Alan Alexander Milne am Ende der Einleitung zu *Winnie-the-Pooh*. Das gilt meines Erachtens nach auch für die Beschäftigung mit den vielen Musiken der Welt, mag man sie nun Musikethnologie, kulturelle Musikwissenschaft, Musikwissenschaft oder von mir aus noch anders nennen wollen. Bei aller Notwendigkeit von Methoden- und Theorier reflexion: Lasst uns nicht verlernen, eine inhaltsgeleitete, nicht risikoscheue Wissenschaft zu betreiben, deren Erkenntnisinteresse, Dynamiken und Zeithaushalte von dem motiviert, strukturiert und geleitet werden, was unser Fach ausmacht und seine Verpflichtung sein sollte, und die immer von dem ausgeht und zu dem zurückkehrt, worum es ihr doch zu tun ist: Musik.

24 Rafael de Menezes Bastos, „Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture“, in: *the world of music* 41, S. 85–93.

25 Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Manchester 1985, S. 4.

26 Alan Alexander Milne, *Winnie-the-Pooh*, New York 2005 (Erstausgabe 1926).

Helmut Loos (Leipzig)

Leitfigur Beethoven

Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung

Im Jahre 1970 lud die Gesellschaft für Musikforschung zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress nach Bonn ein. Das Musikwissenschaftliche Seminar der dortigen Universität nahm den 200. Geburtstag Ludwig van Beethovens zum willkommenen Anlass, in der Geburtsstadt einen universitären Beitrag zu dem weltweit ausgiebig gefeierten Jubiläum beizusteuern. Es sollte ein denkwürdiges Jubiläumsjahr werden, das in der Geschichte der Beethoven-Rezeption einen Bruch markiert, der das Ende von Beethovens Funktion als unangefochtener gesellschaftlicher Leitfigur einläutete. Mauricio Kagel provozierte mit seiner Fernsehproduktion „Ludwig van“ einen Skandal, und Karlheinz Stockhausen¹ verarbeitete Beethoven-Aufnahmen bissig mit Kurzwellen. Dabei verfremdeten beide Kompositionen Beethovens in einer Weise, die zu Hochzeiten des Prinzips der Werktreue als niederträchtig und beleidigend aufgefasst werden konnte. Die E-Musik oder Kunstmusik im emphatischen Sinne nahm gesellschaftlich zu dieser Zeit den Rang einer Kunstreligion der Moderne ein, ein bislang nicht zu Ende gedachter Aspekt der Musikgeschichtsschreibung, der einer Kunstwissenschaft im emphatischen Sinne die Rolle des Hüters der Wahrheit, der Entscheidung über gut und schlecht, sprich der Glaubenskongregation zuweist. Vorstellungen eines unantastbaren opus perfectum et absolutum, geschaffen von einem creator ex nihilo sind Epitheta Gottes und entstammen der Religionsgeschichte. Sie werden nicht erst seit der Aufklärung auf den Menschen als perfektibles Wesen, beispielhaft im genialen Künstler, gemünzt und verbinden sich im 19. Jahrhundert mit evolutionärem Fortschrittsglauben.² Beethoven oder besser das romantische Beethovenbild³ vermittelte somit noch 1970 höchste gesellschaftliche Autorität. Diese Stellung wurde auch nicht in Frage gestellt, als die bundesrepublikanische Studentenbewegung in ihrem Kampf gegen Autorität in Bildung und Erziehung („Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren“) religiös verehrte Leitfiguren angriff, um sie nach den eigenen Idealen umzuinterpretieren. In Kagels Film äußerte Heinz-Klaus Metzger eine dialektische Beethoven-Interpretation anlässlich eines Vorgesprächs zu Werner Höfers „Internationalem Frühschoppen“, in der er einen massiven Angriff auf die traditionelle Beethoven-Pflege mit dem Anspruch auf ein eigenes, „richtiges“ Beethovenbild startete, wie er auch anderswo begegnet, nicht zuletzt in einem Themenheft der Wochenzeitschrift *Der Spiegel*: „Beethoven. Abschied vom Mythos“.⁴ Nein, es wurde

- 1 Winrich Hopp, *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen. Konzeption und musikalische Poiesis* (= Kölner Schriften zur neuen Musik 6), Mainz/New York 1998.
- 2 Helmut Loos, „Socio-Cultural Evolution: Musical Progress as a Darwinian Instrument of Domination / Sociokultūrinė evoliucija. Muzikos pažanga kaip darvinistinis viršenybės principas“, in: *Lietuvos Muzikologija / Lithuanian musicology* 15 (2014), S. 102–108; ders., „Beethoven und der Fortschrittsgedanke“, in: *Muzikološki Zbornik – Musicological Annual* 1 51 (2015), S. 57–67.
- 3 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin/Bonn 1927, Darmstadt 1978.
- 4 Helmut Loos, „Das Beethoven-Jahr 1970“, in: *Beethoven 2. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkow, Kraków 2003, S. 161–169. Vgl. auch Beate

keine Entmythologisierung vorgenommen, sondern eine Meistererzählung oder besser ein kunstreligiöses Evangelium durch ein neues ersetzt: Beethoven als Ausgangspunkt des einzig legitimen Nachfolgers Arnold Schönberg und seiner „Zweiten Wiener Schule“.⁵ Es genügt hier, das Schlagwort der 68er-Bewegung zu bemühen, um den Hintergrund zu skizzieren, vor dem die kontroversen Erscheinungen des Beethoven-Jahres 1970 – und nicht nur diese – abliefen.⁶

Der gesellschaftliche Bruch und der Aufstand gegen das „Establishment“ vollzogen sich in der (west)deutschen Musikwissenschaft auf dem Bonner Kongress 1970. Wurden hier in traditioneller Manier Werk und Persönlichkeit Beethovens breiter Raum gegeben, so sorgte doch der Appendix eines eigenen Symposions zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft für die zu erwartende Brisanz. Im Vorwort des Tagungsberichts liest sich das so, dass der „Bericht über das Symposion [...] sich von den übrigen Beiträgen insofern ab[hebt], als er unter der alleinigen redaktionellen Verantwortung seines Leiters steht und bereits vor dem Erscheinen des gesamten Kongreßberichts separat veröffentlicht wurde“⁷. Als Leiter zeichnete Hans Heinrich Eggebrecht, der Eröffnungsbeitrag stammt von Carl Dahlhaus. Während Dahlhaus eine vermittelnde Gegenüberstellung von historischer und systematischer Musikwissenschaft, ideographischer und nomothetischer Methode als aufeinander bezogen und angewiesen gab, griff Eggebrecht das geisteswissenschaftliche Konzept der Musikwissenschaft als veraltet an. Er sprach von „leerer Betriebsamkeit“ und „Bürokratisierung“, von „blinde[r] Geschäftigkeit, Massenhaftigkeit und programmierte[r] Irrelevanz“⁸. Der sonst behaupteten Zweckfreiheit von Geisteswissenschaften stellte er eine soziologisch orientierte

Kutschke, „The Celebration of Beethoven’s Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-garde and Postmodern Music in West Germany“, in: *The Musical Quarterly* 14 (2011), S. 560–615.

- 5 Helmut Loos, „Zur Rezeption von ‚Wiener Klassik‘ und ‚Wiener Schule‘ als Schule“, in: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 17–28. Vgl. auch Doris Lanz, „Dodekaphonie als ‚Mythos‘. Zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2009, S. 205–219; dies., „‚Avantgarde‘ als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschritftum nach 1945“, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 591–605. In der gesamten Diskussion zum musikalischen Kanon bleibt der Ursprung des Begriffs aus dem Kirchenrecht meist unterrepräsentiert.
- 6 Zum Verhältnis von Neuer Musik und 68er-Bewegung vgl. u. a. Beate Kutschke, „Angry Young Musicians. Gibt es eine Sprache der musikalischen Avantgarde für 1968?“ in: *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hrsg. von Martin Klimke und Joachim Scharloth, Stuttgart/Weimar 2007, S. 175–186; dies., *Neue Linke und Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln/Wien 2007; *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Markus Leniger, Köln 2007; *Musikkulturen in der Revolte*, hrsg. von Beate Kutschke, Stuttgart 2008; *Music and Protest in 1968*, hrsg. von Beate Kutschke und Barley Norton, Cambridge 2013.
- 7 *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans-Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel u. a. 1971, S. V. Gesondert ist das Symposion erschienen als: *Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Bericht über das Symposium im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Bonn 1970*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel u. a. 1972.
- 8 Hans Heinrich Eggebrecht, „Konzeptionen“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, S. 648–651, hier 649.

Musikwissenschaft gegenüber, die „ihren Zweck aus der Definition und den Notwendigkeiten der gegenwärtigen Gesellschaft unter dem Aspekt des Fortschritts [reflektiert] und [...] die Punkte (z. B. in der Schule) [sucht], wo sie gesellschaftlich praktisch werden kann“⁹. Eggebrecht intendierte, ohne es explizit zu erwähnen, eine Kehrtwende der Musikwissenschaft, die Analogien zur elften Feuerbach-These (Karl Marx) aufweist: Bislang habe die Philosophie die „Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern“¹⁰. Immerhin war er sich darüber im Klaren, dass die von ihm geforderte bzw. „im Fortgang der Musikwissenschaft selbst“ unausweichliche Neukonzeption einen Bruch darstellt, den vor allem jene zu „erkennen und auszutragen versuchen, die noch im alten, dem geisteswissenschaftlichen Konzept aufgewachsen sind“¹¹.

Der kritische Ansatz war unter den gesellschaftspolitischen Vorzeichen des Ost-West-Konflikts von nicht geringer Brisanz, wurde aber kurzfristig von der Frage der Vergangenheitsbewältigung beiseite gedrängt. Clytus Gottwald verursachte mit seinem Beitrag, in dem er die Musikwissenschaft für den desolaten Zustand der Kirchenmusik verantwortlich machte, den größten Eklat, und zwar mit der lapidaren Bemerkung: „Jener Positivismus, der sich darauf beschränkte, Fakten zu sammeln und zu publizieren, hinterließ einen ideologischen Hohlraum, der allzu leicht von einer Gemeinschaftsideologie besetzt werden konnte, nach der Musikwissenschaftler vom Schläge [Heinrich] Besslers umso begieriger griffen, weil er dem positivistischen Leerlauf eben jenen Sinn verhieß, den ihm zu geben sich diese versagt hatten.“¹² Doch dieser Anstoß wurde innerhalb der Fachdisziplin schnell wieder verdrängt, so dass die Beschäftigung mit der Hinterlassenschaft des „Dritten Reichs“ akademischen Außenseitern wie Fred K. Prieberg, Joseph Wulf und Hartmut Zelinsky überlassen blieb, die bekanntlich mit Anfeindungen rechnen mussten.¹³ Die Scheu der aufbegehrenden jungen Musikwissenschaftler, dieses Thema genauer zu behandeln, wird nach den jüngsten Enthüllungen über die nationalsozialistische Jugend Eggebrechts und seine militärischen Funktionen im Zweiten Weltkrieg erst recht verständlich.¹⁴ Kaum vor der Jahrtausendwende zeichnete sich die fachinterne Aufarbeitung der NS-Vergangenheit ab.¹⁵

9 Ebd., S. 650.

10 Dieser Hinweis findet sich bei Hans Oesch [Rezension], „Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Ein Symposium“, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 508–510, hier S. 508.

11 Eggebrecht, „Konzeptionen“, S. 651.

12 Clytus Gottwald, „Musikwissenschaft und Kirchenmusik“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, S. 663–665, hier 664. Dazu schreibt Anselm Gerhard, „Musikwissenschaft“, in: *Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich 1933–1945*, hrsg. von Frank-Rutger Hausmann unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner, München 2002, S. 165–192, hier 168, dass Clytus Gottwalds Andeutungen „einen erbitterten Aufschrei unter seinen [Besslers] Schülern und anderen renommierten Fachvertretern provozierten“.

13 Von einem „zweite[n] Versagen“ der deutschen Musikwissenschaft spricht Ulrich J. Blomann, „Wie der Teufel das Weihwasser...“, in: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Hambacher Schloss 11.–12. März 2013*, hrsg. von ders., Saarbrücken 2015 S. 9–15, hier S. 12.

14 Zusammenfassend Boris von Haken, „... vom lieben Gott“. Hans Heinrich Eggebrecht und die Debatte über seinen Einsatz bei der Feldgendarmarie“, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 247–264. „Der ‚Fall‘ Eggebrecht. Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013“, in: ebd., S. 265–269. Weiterführend ders., „Nationalsozialistische Studentenkarrerien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 70 (2015), S. 51–60.

15 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995. – Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University 1998. – *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*,

Einstweilen und damit zur Ausgangsfrage zurückkommend, schien es offenbar opportun, in Strömungen der politischen Linken das Heilmittel gegen ein nazistisch deformiertes Bürgertum zu suchen. Mit Vertretern aus dem kommunistischen Ostblock wie Zofia Lissa und Günter Mayer fand ein lebhafter Austausch statt, den eigentlichen Meinungsführer fanden junge Musikwissenschaftler im Westen vor allem in einem Vertreter der Frankfurter Schule, die mit ihrer Kritischen Theorie die 68er-Bewegung maßgeblich prägte. Theodor W. Adorno war als Schüler Alban Bergs bestens musikalisch ausgebildet und trat in seinen philosophischen Schriften überzeugend für die Neue Musik ein. Anscheinend traf er den Zeitgeist und faszinierte mit seiner Sympathie für die zuvor verfeimte Musik nicht nur die nach Alternativen suchenden Kreise, sondern förderte mit der Konzentration auf die avancierte Musik auch die Ausblendung des NS-Staats, so dass man, „indem man sich willig den Thesen Adornos hingab, ein ideologisch reines Gewissen demonstrieren konnte“¹⁶.

Bereits im ersten öffentlichen Vortrag des Kongresses, einem „Versuch über das Neue bei Beethoven“, steuerte Kurt von Fischer zielsicher auf Adorno als zuletzt herangezogenen Interpreten Beethovens zu, indem er aus der 1968 erschienenen „Einleitung in die Musiksoziologie“ jene Passage zitierte, in der Adorno sich dezidiert gegen die Widerspiegelungstheorie wandte, die bekanntlich in Georg Lukács einen ruhmreichen Anwalt fand. Adorno sehe die Sache ganz richtig, wenn er schreibe: „Indem sich seine [Beethovens] Sätze nach ihrem eigenen Gesetz als werdende, negierende, sich und das Ganze bestätigende sich fügen, ohne nach außen zu blicken, werden sie der Welt ähnlich, deren Kräfte sie bewegen; nicht dadurch, daß sie jene Welt nachahmen.“¹⁷ Von Fischer sieht damit bei Adorno die romantische Musikan-

hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart u. a. 2000 (darin besonders: Anselm Gerhard, „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin“). – *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001. – *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001. – Michael Custodis, „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), S. 1–24.

16 Michael Walter, „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“, in: *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, S. 489–509, hier 493. Wer äußerte, dass die Beschäftigung mit der Neuen Musik als Wiedergutmachung ihrer Ächtung im Dritten Reich verstanden werden könnte, wurde in der bundesrepublikanischen Musikwissenschaft als reaktionär und rechtsradikal geächtet, ein Tabu! Heute hat sich dies gewandelt, siehe Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur ‚anderer Musik‘ im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009. – Christoph Flamm, „Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung. Fünf Anmerkungen“, in: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, hrsg. von Nina Noeske und Matthias Tischer (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 7), Köln u. a. 2010, S. 131–141, hier S. 132 spricht den Gedanken aus, dass mit „dem brennenden Wunsch nach Gerechtigkeit und Wiedergutmachung“ eine „verfeimte Musik der anderen Art“ entstanden sei. – „Giselher Schubert, Hindemith und Deutschland nach 1945. Eine Darstellung nach seinem Briefwechsel“, in: *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, Kassel u. a. 2014, S. 67– 87, S. 76: „Der Erfolg seiner Arbeit in Nachkriegsdeutschland ließ Hindemith offensichtlich auf eine Art von moralischer Kompensation schließen; er erkannte in ihm nüchtern und illusionslos das Reversbild seiner Ächtung in Nazideutschland.“

17 Kurt von Fischer, „Versuch über das Neue bei Beethoven“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, S. 3–13, hier 11.

schauung, die Musik als ideale Gegenwelt bestätigt. Die Kritik des romantischen Beethovenbildes, für die Arnold Schmitz ein bekanntes Beispiel gab, blieb unerwähnt.¹⁸

Adornos Einfluss auf die deutsche Musikwissenschaft hatte sich zu dieser Zeit in der jungen Generation bereits verfestigt. Sein Engagement für die avantgardistischen Komponisten in Darmstadt und sein erfolgreich durchschlagender Einsatz für die „Wiener Schule“ machten ihn zur unangefochtenen Leitperson. Die „Philosophie der neuen Musik“ gab die Positionen vor, es ging um: „Schönberg und der Fortschritt“ contra „Strawinsky und die Reaktion“ – so die Überschriften der beiden Hauptkapitel. Eine sachlich vermittelnde Einstellung wurde abgelehnt. Adorno berief sich gleich eingangs auf eine Überzeugung Schönbergs (formuliert im Vorwort zu den „Drei Satiren für gemischten Chor“ op. 28): „Der Mittelweg [...] ist der einzige, der nicht nach Rom führt.“¹⁹ Extremismus war also Programm, rigoros galt es die „Reaktion“ auszugrenzen.²⁰ Den Fortschritt sah Adorno bei Schönberg in der „Evolution des Materials“ verwirklicht. Wie stark er dabei alten, nationalistischen Deutungsmustern verhaftet blieb, verrät eine Stelle, an der er von der „deutschen Evolution des musikalischen Materials“ sprach, die „mit dem Ideal umfassender motivisch-thematischer Arbeit tief in die deutsche Tradition zurückreicht“²¹. Wenn Adorno mit seiner Apotheose Schönbergs und der Wiener Schule eine der Wiener Klassik ebenbürtige soziale Anerkennung und Bedeutsamkeit unterstellt, Schönberg als einzig legitimen Nachfolger Beethovens präsentiert, insgesamt den absoluten Wert und die Hierarchie der deutschen Komponisten nicht antastet, lediglich die Begründung wechselt, so verhält er sich wie Marx zu Hegel, er wendet die Sache um (er stellt sie vom Kopf auf die Füße), die grundlegenden Prämissen verändert er nicht. (Ähnliches ist bei führenden Vertretern der Studentenbewegung zu beobachten, die massiv gegen willkürliche Professorenherrlichkeit protestierten, um nach Erreichen entsprechender Positionen Repressionen unter umgekehrten Vorzeichen auszuüben.)

Die Musikphilosophie Adornos wurde seit den 1950er Jahren in Deutschland intensiv rezipiert und gewann in den 1970er Jahren publizistische Breitenwirkung, deutlich erkennbar etwa an der von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn seit 1977 herausgegebenen

18 Um 1970 entstand die Abhandlung von Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz-Wiesbaden 1972. Eggebrecht kritisiert Arnold Schmitz' Buch – unberührt seines wissenschaftlichen Rangs und Werts – als „selbst durchschaubar motiviert“ von Motivationen der Reinigung, dem antiromantischen Affekt der zwanziger Jahre und dem Versuch, „Beethoven einer noch christlich erfahrenen Welt zuzuordnen.“ (S. 13f.) Insgesamt scheint Eggebrecht selbst eher dem allumfassenden Anspruch einer Rezeptionsästhetik der „Konstanzer Schule“ zuzugehören als einer kritischen Geschichtsbetrachtung. (Dazu Rainer Cadenbach, „Der implizite Hörer? Zum Begriff einer Rezeptionsästhetik als musikwissenschaftliche Disziplin“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1991, S. 133–164.) Dabei fällt auf, dass Eggebrecht in seiner Tafel der Begriffsfelder das Stichwort „Nationalismus“ unter elf Begriffen fast versteckt, den Nationalsozialismus gar nicht erwähnt.

19 Theodor W. Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1975, S. 13. Jüngere Musikwissenschaftlergenerationen verstehen diese Grundlage musikwissenschaftlicher Arbeiten jener Zeit kaum noch und fordern völlig richtig „einen Mittelweg zwischen moralischer Blindheit und ideologischer Paranoia“. Christoph Flamm, „Musik, Diktatur, Geschichtsschreibung. Fünf Anmerkungen“, in: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, S. 131–141, hier S. 135. Siehe dazu auch Matthias Tischer, „Musikgeschichte schreiben für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: ebd., S. 5–19.

20 Siehe auch die Kritik von Dirk von Petersdorff, *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt a. M. 2001, S. 33.

21 Theodor W. Adorno, „Musikalische Schriften V. Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1984, S. 134f. Zur Thematik allgemein siehe neuerdings auch Friederike Wißmann, *Deutsche Musik*, Berlin 2015.

Reihe der *Musik-Konzepte*. Als musikwissenschaftliche Lehrmeinung wurde sie vor allem von Carl Dahlhaus durchgesetzt. Bereits 1967 beurteilte er in seiner *Musikästhetik* die Symphonische Dichtung nach den Kategorien „progressiv – regressiv“;²² zeitgleich veröffentlichte er einen Beitrag „Über musikalischen Kitsch“, in dem er exakt die Wertungen aus Adornos „Musikalischen Warenanalysen“ der 1930er Jahre übernahm und ihnen – versehen mit dem Anschein von Analysen – den Rang wissenschaftlicher Erkenntnis zuschrieb.²³ Seine Lehrmeinung hat er als Herausgeber zur Richtschnur des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* gemacht, zu dem er u. a. 1980 den Band zum 19. Jahrhundert beisteuerte. Hier sind nahezu sämtliche alten Vorurteile gegen französische und osteuropäische Komponisten zu finden (Gounod, Rachmaninoff, Dvořák und Tschaikowsky), die eine unrühmliche Konstante deutscher Musikgeschichtsschreibung über die Diktaturen des 20. Jahrhunderts hinaus bilden. Das Handbuch (Bd. 6) verhält sich für den Bereich der Musikgeschichte zu den früheren Schriften etwa so, wie es Ute Lemm im Bereich der Systematischen Musikwissenschaft herausgearbeitet hat: „Für den Themenbereich ‚Musiksoziologie‘ eignen sich die Texte [Kongressbericht] ‚Bonn 1970‘ und ‚NHbMW‘²⁴ besonders, weil der erste, frühere Text die direkte Auseinandersetzung spiegelt, während der gut 10 Jahre später gedruckte Text des Handbuchs offensichtlich Standardisierungen des Diskurses formuliert.“²⁵

Die Dichotomie Fortschritt – Reaktion bildet deutlich erkennbar die Grundstruktur von Hermann Danusers Schrift *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, die als Band 7 in die Reihe des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* aufgenommen wurde. Im Erscheinungsjahr 1984 war der postmoderne Zeitgeist indes schon derart en vogue, dass der Autor nicht umhin konnte, die Problematik kritisch zu reflektieren und sein Vorgehen unter weitgehender Vermeidung der allzu offensichtlichen Begrifflichkeiten bzw. der Schwarz-Weiß-Zeichnung zu legitimieren. Zwar artikuliert Danuser die Notwendigkeit einer „Betrachtung übergreifender Tendenzen der Kompositions-, der Sozial- und der Institutionengeschichte“²⁶ zugunsten einer angemessenen Darstellung von Komponisten, Schulen oder Nationalmusiken, klammerte aber beispielsweise die Kategorie der Gattung aus, da sie sich bereits vor der Kategorie des musikalischen Kunstwerks aufgelöst habe. Keineswegs gehe es allerdings an, so schrieb er eingangs, den „Kategorien der Neuheit und des Fortschritts jene wegweisende

22 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 96.

23 Carl Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von ders., Regensburg 1967, S. 63–67. Dazu Helmut Loos, „Deutsche Musikwissenschaft zwischen Philosophie und Geschichte“, in: *Musicologica Olomucensia* 4. De consortiis musicis et musicorum musicaeque in Bohemia Moraviaque circulatione 1600–1900 – fontium litterarumque status (= Acta universitatis Palackianae Olomucensis 17, 1998), Olomouc 1998, S. 51–58.

24 *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber 1982.

25 Ute Lemm, *Musikwissenschaft in Westdeutschland nach 1945: Analysen und Interpretationen diskursiver Konstellationen*, Diss. Bonn 2005, S. 24. <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2005/0616/0616.pdf> (14.10.2015). Völlig ignoriert wurde Manfred Vetter, *Untersuchungen zu musikästhetischen Positionen von Carl Dahlhaus*, Diss. masch. Greifswald 1977 (freundlicher Hinweis von Martin Thrun). Bislang nicht einsehen konnte ich Carl Dahlhaus' „Grundlagen der Musikgeschichte“. *Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Tobias Janz und Friedrich Geiger, Paderborn 2015. Zur Kritik siehe auch Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln-Weimar-Wien 2014, besonders S. 407–418.

26 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984, S. 3.

Bedeutung“ zu entziehen, „die sie im 20. Jahrhundert unzweifelhaft besaßen“²⁷. Damit wandte sich Danuser dem Bereich der „artifiziellen Musik“ zu (den Ausdruck „Kunstmusik“ umging er bewusst), dem er „auch bestimmte Typen der funktionalen Musik“ zuordnete, allerdings nicht diejenige, „bei denen die Ästhetik lediglich zum Mittel anderweitiger Zwecke herabgesetzt wird – sei es als ‚Musik am Arbeitsplatz‘, als ‚Musik im Kaufhaus‘, als ‚Musik in der Werbung‘ oder als einer der zahlreichen anderen Funktionstypen – die sich nachgerade zu einer unerträglichen akustischen Dauerbelästigung ausgeweitet haben“²⁸. Nur widerwillig und bis zu der von ihm selbst bestimmten Schmerzgrenze relativierte Danuser das Paradigma der Autonomie, der absoluten Musik. Auf die besonderen Erscheinungen des Historismus im Musikleben, der aktualisierenden Interpretationskunst, der umwälzenden technischen Neuerungen und der Kulturindustrie in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wies Danuser zwar hin, klammerte sie aber „zugunsten einer konzentrierten Darstellung der Geschichte der zeitgenössischen Musik“ aus.²⁹

Die Danuser wesentlichen Prinzipien des Fortschritts und der Autonomie gehören zum Grundbestand des Denkens der Moderne, ihnen bleibt seine Darstellung trotz vieler Bedenken verhaftet. Dies gilt zugleich für das Gros musikwissenschaftlicher Publikationen der 68er-Generation und ihrer Diskurse, die sich in einem Zitierkartell abspielten und überdies die Außenwahrnehmung der deutschen Musikwissenschaft prägten. Wie sich solche Meinungsführerschaft in einer freiheitlichen Gesellschaft ausbilden konnte, wurde nach der friedlichen Revolution im Zuge der Aufarbeitung der Fachgeschichte zusehends deutlich. Autonomie und Lenkung waren die Leitbegriffe, unter denen die Wissenschaftskulturen der DDR und der Bundesrepublik untersucht wurden.³⁰ Dabei erschien es vielfach als ein erstaunliches Phänomen, dass im sogenannten freien Westen ganz ähnliche Phänomene wie in der staatlich verordneten Lenkung der Wissenschaft durch die SED zu erkennen sind.³¹

27 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 1.

28 Ebd., S. 3.

29 Ebd., S. 9. Zur Kritik an Danusers Handbuch siehe auch Volker Scherliess, „Vorwort“, in: *„Stunde Null“. Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003*, hrsg. von ders., Kassel u. a. 2014, S. 7–12, hier S. 11. Das Verfahren von Ausgrenzung lieferte bereits im Erscheinungsjahr den Anstoß dafür, dass Frieder Reininghaus seine Rezension des Handbuchs unter der Überschrift „Krönende Kuppel oder schiefer Anbau?“ publizierte und dem Autor eigene Vorlieben zum Vorwurf machte: „Die Borniertheit wird zur Lüge, wenn dieser Autor die ganzen von ihm nicht wahrgenommenen und begriffenen Formen von Musik pauschal beziffert als ‚jenen musikalischen Schund, der, um Neuem alsbald Platz zu machen, den Tag seines Verkaufs kaum zu überleben braucht‘. Wieviel von der Musik, deren Urheber sich in die Sphäre ‚E‘ heraufgesetzt sehen, überlebt den Tag der Uraufführung? Und selbst, wenn dem anders wäre: Seit wann ist die Vergänglichkeit einer Kunstform das Kriterium, daß die wissenschaftliche Beschäftigung sie mit einigen naßforschenden Sprüchen ausgrenzen und sich so des Problems entledigen dürfte? Ist die ‚Erträglichkeit‘ für Professorenohren neuerdings die entscheidende Urteilsinstanz?“ Frieder Reininghaus, „Krönende Kuppel oder schiefer Anbau? Hermann Danusers ‚Die Musik des 20. Jahrhunderts‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Oktober 1984. Freundlicher Hinweis von Martin Thrun.

30 Vgl. *Autonomie und Lenkung. Die Künste im doppelten Deutschland. Bericht über das Symposium der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, der Sächsischen Akademie der Künste und des Zeitgeschichtlichen Forums Leipzig. Leipzig, 4. bis 6. April 2013*, hrsg. von Detlef Altenburg und Peter Gülke, Leipzig, 2015.

31 Welche Rolle dabei der „Kalte Krieg“ spielte, wird u. a. verhandelt in dem Band *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Hambacher Schloss 11.–12. März 2013*, hrsg. von Ulrich J. Blomann, Saarbrücken 2015, insbesondere Anne C. Shreffler, „Cold War Dissonance: Dahlhaus,

Hier spielen Machtpositionen eine große Rolle, die in der hochschulpolitischen Auseinandersetzung dazu genutzt werden, eine „Schule“ zu bilden und durch gezielte Berufungspolitik die eigene wissenschaftliche Position durchzusetzen. Auf den wissenschaftlichen Nachwuchs wirkt sich dies durch Anpassung zugunsten eigener Karrierechancen aus. Es herrscht womöglich bereits im Studium ein sozialer Druck, sogenannten Leitbildern zu folgen. Die Gemeindebildung reicht dann weit über den Studienabschluss hinaus in die wissenschaftliche Praxis von Tagungen und Publikationen.

Exkurs: Ein bezeichnendes Beispiel dafür stellt die Diskussion um die musikgeschichtliche Bedeutung der Kirchentonarten in der Epoche der Vokalpolyphonie dar. Carl Dahlhaus hat 1966 seine Habilitationsschrift über die Entstehung der harmonischen Tonalität veröffentlicht. Bereits der Titel verrät, dass für ihn die Dur-Moll-Tonalität das Ziel der historischen Entwicklung darstellt, auf das die Komponisten des 16. Jahrhunderts hingearbeitet haben sollen.³² Acht Jahre später erschien das Buch von Bernhard Meier „Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie“, das sich auf weite Strecken als Gegendarstellung und Kritik liest.³³ Meier weist anhand einer quellengesättigten Darstellung nach, dass die Kirchentöne noch über 1600 hinaus mit der ihnen eigenen Logik die Harmonik der Vokalpolyphonie geprägt haben. Die Kontroverse wurde in der Zeitschrift *Die Musikforschung* über mehrere Hefte hinweg ausgetragen, wie es nach guter Wissenschaftspraxis geboten ist, dann verebbte die Diskussion. Meiers Buch war alsbald vergriffen und erlebte zunächst keine weitere Auflage. In Ludwig Finschers Handbuch *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* wird gerade zweimal auf Meier verwiesen. Meier selbst publizierte weiterhin, aber zumeist im Ausland. Dahlhaus' Arbeit wurde 1990 postum in den USA in englischer Übersetzung veröffentlicht,³⁴ obwohl Meiers Arbeit inzwischen allgemein als zutreffendere Darstellung anerkannt wurde.³⁵ Erst 1992 brachte der Bärenreiter-Verlag Meiers Darstellung der alten Tonarten als Studienbuch heraus, allerdings der Sache nicht völlig angemessen dargestellt an der Instrumentalmusik;³⁶ 2014 ist die fünfte Auflage erschienen. Ist dies nicht ein Beispiel dafür, wie in einer freien Gesellschaft eine letztlich nicht haltbare Lehrmeinung zeitweise durch Totschweigen und Verdrängen der Gegenposition(en) durchgesetzt werden kann?

Taruskin, and the Critique of Politically Engaged Avantgarde“, in: ebd., S. 46–59. Siehe auch Ulrich J. Blomann, *Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg. Ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945–1947*, Diss. Dortmund 2008.

32 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Habilitationsschrift Kiel 1966.

33 Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

34 Carl Dahlhaus, *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton u. a. 1990. Dazu Hartmut Krones [Rezension], „Carl Dahlhaus, Studies on the origin of harmonic tonality“, in: *Die Musikforschung* 47 (1994), S. 183.

35 Siegfried Gissel, „Die Tonarten vor und nach 1600 und ihre Akzeptanz in der gegenwärtigen Musikgeschichtsschreibung“, in: *Musica disciplina. A yearbook of the history of music* 48 (1994), S. 15–67. – Franz Sautter, *Die Musikwissenschaft in Forschung und Lehre. Kritik einer bürgerlichen Wissenschaft*, Norderstedt 2010, bezeichnet Dahlhaus' „Theorien der Tonalität [...] als Leitfaden zur willkürlichen Deutung der historischen Fakten“ (S. 215).

36 Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992, 1994, 2000, 2005, 2014. Die Beschränkung des Autors auf die Instrumentalmusik kann nur als Ergänzung des vergriffenen Buches von 1974 verstanden werden, ersetzt es nicht.

Das teleologische Geschichtsbild, wie es Dahlhaus von der Tonalität im 16. Jahrhundert entworfen hat, prägt sein gesamtes Schrifttum, insbesondere seine Beethoven-Auffassung.³⁷ Fortschritt und Autonomie sind auch hier die Leitbegriffe der Moderne, die er zur Anwendung bringt. Barocke Tradition bei Beethoven, wie sie Warren Kirkendale für die *Missa solemnis* nachgewiesen hat, ließ Dahlhaus nicht gelten, hier ist er ganz mit Adorno und seiner Einschätzung eines „verfremdeten Hauptwerks“ einig.³⁸ Das historische Problem der Rezeptionsgeschichte, das Arnold Schmitz beschäftigte, blendete Dahlhaus aus, in dessen Schrift über *Das romantische Beethovenbild* nahm er ausschließlich den Willen zur Zerstörung des Mythos wahr, nicht den grundlegenden Ansatz zur historischen Aufarbeitung verschiedener Rezeptionsschichten.³⁹ Ansonsten tat Dahlhaus Schmitz' Schrift als „von einem wenig differenzierten Romantikbegriff“ ausgehend pauschal ab.⁴⁰ Die mit der Moderne eng verbundenen Denkfiguren einer Säkularisierung der Kirchenmusik und einer Sakralisierung der Instrumentalmusik stellen Konstanten des Beethovenbildes dar, an dem auch die 68er-Bewegung nicht grundsätzlich zweifelte.⁴¹ Ein weiterer Stein des Anstoßes war Schmitz' Schrift über „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“ (Mainz 1950), in der er auf die musikalische Rhetorik und ihre Figurenlehre hinweist. Dahlhaus missachtete die „ehrwürdig abstrusen Techniken der Allegorese“⁴², sie entsprechen nicht dem Prinzip der Autonomie.

An einer grundsätzlichen Aufarbeitung der Fachgeschichte und ihrer nationalsozialistischen Verflechtungen bestand anscheinend kein verstärktes Interesse. Carl Dahlhaus sprach mit einer scheinbar demutsvollen Geste gern von seiner Generation als den Zwergen, die auf den Schultern von Riesen stehen und deshalb weiter sehen können.⁴³ Er war fasziniert von der Ordinarienherrlichkeit der Ausnahmepersönlichkeiten und Herrenmenschen des Faches, die mit wegweisenden Standardwerken zu hohem Ansehen gelangt waren. Dass na-

37 Dies gilt auch für die Musikgeschichte „nach Beethoven“. Siehe dazu Stefan Keym, „Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘“, in: *Der Kanon der Musik*, S. 482–517. Keyms Kritik an Dahlhaus' normativem Vorgehen formulierte ohne nennenswerte Resonanz bereits Siegfried Kross, „Das ‚Zweite Zeitalter der Symphonie‘ – Ideologie und Realität“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht*, hrsg. von ders., Tutzing 1990, S. 11–36. Neuerdings ist die Kritik stark verbreitet, siehe auch Frank Hentschel, „Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft“, in: *Der Kanon der Musik*, S. 72–85, er bezeichnet Dahlhaus' Methode als „manipulativ“ (S. 72).

38 Helmut Loos, „Zur Rezeption der *Missa solemnis* von Ludwig van Beethoven“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 82 (1998), S. 67–76.

39 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 62.

40 Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 314.

41 Kontroversen der deutschen Musikwissenschaft spiegeln sich exemplarisch in zwei etwa gleichzeitig erschienenen Arbeiten, einmal einer Nachfolge emphatischer Kunstwissenschaft von Bernd Schirpenbach, *Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht*, Stuttgart 2006, einmal einer grundlegenden Kritik, die ihr den (historischen) Boden entzieht, von Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M./New York 2006. Zum Stand der Diskussion siehe *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella, Stuttgart u. a. 2013.

42 Carl Dahlhaus, „Notenschrift heute“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 9 (1965), S. 31.

43 Ein Gleichnis von Bernhard von Chartres aus dem frühen 12. Jahrhundert.

hezu alle im Dritten Reich berufenen Professoren dem System zumindest nahe standen, wurde dabei übersehen,⁴⁴ die wissenschaftlichen Konsequenzen konsequent ignoriert. (Adorno pflegte sogar so etwas wie eine strategische Partnerschaft mit Joseph Müller-Blattau.⁴⁵) Dabei hätte es doch nahegelegen, nach unbescholtenen Fachvertretern zu suchen, die sich nicht kompromittiert hatten. Arnold Schmitz wäre hier als erster zu nennen, dem Herbert Gerigk als berüchtigter Nationalsozialist und Verfasser des *Lexikons der Juden in der Musik* 1944 ein negatives Gutachten für das Amt des Reichsleiters Rosenberg ausgestellt hatte.⁴⁶ Aber gerade Schmitz wurde nicht nur von von Fischer, Dahlhaus und Danuser übergangen, er wurde noch von Albrecht Riethmüller zusammen mit Gustav Becking und Ernst Bücken in die (äußerst rechte) Ecke eines chauvinistischen Beethovenkults gestellt.⁴⁷ Sachlich ist die Zurückweisung nicht zu begründen, sie ergibt sich vielmehr aus dem politischen Vorurteil als eines Vertreters der „Reaktion“, da er sich u. a. auf Carl Schmitt bezog. Dieses Verdikt traf dann auch seine Schüler wie etwa Günther Massenkeil, der den Beethoven-Kongress 1970 ausgerichtet hatte, zumal er sich schwerpunktmäßig mit Kirchenmusik und Oratorium befasste, Gattungen, die den modernen Prinzipien der Autonomie und der Säkularisierung zuwiderliefen.

Eggebrechts Forderung von 1970 nach einer Musikwissenschaft, die „gesellschaftlich praktisch werden kann“⁴⁸, zielte offenbar viel stärker auf eine gesellschaftliche Machtstellung ab als auf eine Erlösung aus selbstverschuldeter Isolation. Denn eine „zweckfreie“ Geisteswissenschaft kann man zwar als leer, bürokratisch und irrelevant diffamieren, trifft damit aber nicht den Kern ihrer gesellschaftlichen Aufgabe, eine informative und neutrale Instanz im Meinungsstreit der Gegenwart darzustellen. Aber damit spielt sie eine bescheidene und zurückhaltende Rolle, die einem auftrumpfenden Anspruch auf Deutungshoheit nicht genügt, wenn es um gesellschaftliches Ansehen und um Macht geht.

44 Michael Malkiewicz, „Personalentscheidungen an Musikwissenschaftlichen Lehrstühlen nach 1945. Zur Bewertung von Publikationen am Beispiel von Karl Blessinger und Werner Korte“, in: *Muzikološki zbornik* [Ljubljana] 49 (2013), S. 97–117. Exemplarisch dazu Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München u. a. 2006. – *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland mit den Lehrveranstaltungen 1945 bis 1955* (CD-ROM), hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015.

45 Michael Custodis, „Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau. Strategische Partnerschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), S. 185–208.

46 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM Version 2004, S. 9128.

47 Helmut Loos, „Gegen den Strom der Zeit: Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 13 (2012), S. 232–244; ders., „Arnold Schmitz als Beethoven Scholar: A Reassessment“, in: *The Journal of Musicological Research* 32 (2013), S. 150–162.

48 Eggebrecht, „Konzeptionen“, S. 650.

Rainer Bayreuther (Lüneburg)

Die Rhythmusbewegung im frühen 20. Jahrhundert und ihre Grundlegung in der empirischen Ästhetik

Oft wurde bemerkt, Kant habe seine Theorie vom apriorischen Anschauungscharakter von Raum und Zeit erdacht, ohne auf nennenswerte historische Vorläufer zurückgreifen zu können. Parallelen in der ästhetischen Praxis aber hatte er, mindestens beim Zeitaspekt. In der Musik der Wiener Klassik um 1780 etabliert sich eine Zeitordnung der Töne, die in der Musikforschung als „leerer Takt“ bezeichnet wird:¹ eine unausgefüllte Zeitspanne, aber trotz Leere in sich strukturiert durch schwere und leichte Zeitpunktstellen, nach denen sich harmonisch und melodisch ordnet, was der Komponist an Tönen und Tondauern hineinfüllt. Der Mikrokosmos der gefüllten Dauern kann eigener Regel und Willkür gehorchen. Im Großen aber muss er sich der Struktur des leeren Takts fügen. Was den durchbrochenen Satz eines Haydn-Quartetts und eines Sängersenmbles einer Mozart-Oper schlüssig erklärt, ist nichts anderes als eine transzendente Musikästhetik, die auf apriorischen Zeiträumen basiert. Die Zeitstruktur der akustischen Ereignisse im Innern der Zeiträume wird hier immer in Abhängigkeit der Zeiträume selbst erfasst. Vor allem ändert die Zeitstruktur der akustischen Ereignisse im Innern nichts an der Struktur der apriorischen Zeiträume.

Diese Zeitordnung von Tönen und Klängen ist nicht gottgegeben, wie sich im 19. Jahrhundert zeigt. Die Musiker erfinden Klanggebilde, die sich nicht nur keinen leeren Zeitfenstern mehr fügen (etwa der ganz und gar nicht marschmäßige Trauermarsch in Wagners *Götterdämmerung*), sondern überhaupt keine leere Zeit mehr voraussetzen (etwa die tonmalenden Passagen in Strauss' Symphonischen Dichtungen). Die Musik ergreift offenkundig Möglichkeiten, die es schlechterdings gibt und die in der Eigentümlichkeit der menschlichen Wahrnehmung begründet sind, Zeiträume nicht unabhängig von den Dingen aufzufassen, die sie füllen. Dinge aber sind konkret, keine abstrakten Strukturen. Das ist das bahnbrechende Resultat der empirischen Psychologie der Zeitwahrnehmung, das sich am Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnet. „Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinung sein“, sagte Kant.² Doch, kann sie, sagt die empirische Zeitpsychologie. Die künstlerischen Konsequenzen sind enorm. Sie beinhalten namentlich, dass die Zeitbestimmungen, die sich auf den verschiedenen Feldern der akustischen, visuellen, taktilen Sinneswahrnehmung ergeben, permanent ineinander übergehen. Sie beinhalten nebenbei, dass ein tiefliegendes, unspezifisch auf Adorno zurückgehendes Vorurteil klassisch geschulter Musik(wissenschaftl)er, die Rhythmik der Popmusik sei trivial, weil sie immer auf das simple durchgeschlagene Zweiermetrum reduzierbar sei, hinfällig wird: Welchen Groove ein Stück im binären Beat hat, wie also der binäre Beat selbst wahrgenommen wird, entscheidet sich nicht am binären Beat, sondern an seiner rhythmischen Ausfüllung. (An diesem Faktum setzt die Respondenz Großmanns an.) Das Scharnier zwischen den Sinnesfeldern ist Bewegung, oder ästhetisch gesagt: Rhythmus. So eröffnet sich um 1900 ein

1 Thrasybulos Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, S. 76–98.

2 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781, B: 1787), A 33/B 49.

Feld synästhetischer Zeitkünste, systematisch ausformuliert durch neue Zeitästhetiken und -philosophien, pädagogisch ausbuchstabiert in der Reformpädagogik.

Die Akteure der Rhythmusbewegung im frühen 20. Jahrhundert kommen aus verschiedenen Sparten. Beteiligt sind Künstler: Musiker, Dichter, Tänzer, Maler; Wissenschaftler: Philosophen, Psychologen, Germanisten, Musikwissenschaftler, Sportwissenschaftler; Pädagogen: Musikpädagogen, Sportpädagogen, Reformschulmänner, ehrenamtliche Führer von Gruppen der Jugendbewegung, politische Pädagogen; Funktionäre der Kulturpolitik, der Bildungspolitik, des Sports. Die Transdisziplinarität des Phänomens Rhythmus ist seitdem erhalten geblieben, hat sich mittlerweile aber so diversifiziert, dass die meisten Autoren nurmehr unbewusst dessen geschichtliche Anfänge fortschreiben.³ So erklärt sich, dass Rhythmus zur Großen Metapher umfassender Welterklärungen avancieren konnte, angefangen bei Klages,⁴ nicht endend bei Deleuze/Guattari.⁵

Weder bilden die Akteure des frühen 20. Jahrhunderts ein großes personelles Netzwerk aus noch sind sie von denselben philosophischen, psychologischen und ästhetischen Prinzipien geleitet. Es gibt Verflechtungen, aber auch Abgrenzungen, Feindschaften, Nebeneinander. Nicht wenige, aber nicht alle Akteure entwickeln ihre Vorstellung des Rhythmischen aus direkter Beschäftigung mit der empirischen Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts. Teilweise übernehmen sie die Erkenntnisse der empirischen Ästhetik aus zweiter oder dritter Hand. Bei wieder anderen kann man pauschal nur sagen, dass eine gemeinsame Aversion gegen abstrakte ästhetische und wissenschaftliche Konzepte besteht und ein möglichst unmittelbares und eigenes künstlerisches Erfahren in den Mittelpunkt rückt. Dennoch koinzidieren die Auffassungen und Aktivitäten zum rhythmischen Erleben in bemerkenswerter Weise. Das berechtigt, von einer Rhythmusbewegung zu sprechen in dem Sinn, dass die Frage des rhythmischen Erlebens im frühen 20. Jahrhundert eine Sog- und Sammlungskraft über personelle, disziplinäre und weltanschauliche Grenzen hinweg entfaltete. In den persönlichen und disziplinären Netzwerken, Feindschaften und Ignoranzen der wichtigsten Akteure der Rhythmusbewegung, die ich der Reihe nach – und oft nur skizzenhaft – durchgehe, kristallisiert sich hier verschwommener, dort klarer, aber letztlich einmütig die Behauptung: Rhythmus ist, im Unterschied zum Metrum, rein phänomenal gegeben. Er ist weder eine Eigenschaft der Wahrnehmung noch eine der Dinge an sich, sondern eine der Wahrnehmungsbewegung, die der Dinge bedarf, um sich vom einen zum anderen Ding ›rhythmisch‹ weiterzubewegen. Wie das vor sich geht und warum die rhythmische Bewegtheit der Wahrnehmung das Primäre ist und ein an den Dingen festgestelltes Metrum das Sekundäre, sagt um 1900 in dieser Klarheit erstmals die empirische Ästhetik.

3 Weitgefächerte Belege von vor 1900 bis in die Gegenwart bei Jean-Claude Schmitt, „Eine Geschichte der Rhythmen: warum und wie?“, in: *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation*, hrsg. von Christian Grüny und Matteo Nanni, Bielefeld 2014, S. 15–30.

4 Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig 1929.

5 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris 1980, bes. Abschnitt 11 über das Ritornell.

1. Rhythmusforschung in der empirischen Ästhetik

Über Herbart,⁶ Mach⁷ und Fechner⁸ rückt im 19. Jahrhundert die menschliche Zeitwahrnehmung allmählich in den Fokus der Psychologie. Nach und nach kristallisieren sich die zentralen Fragen: Welche Minimal- und Maximaldauer hat die Aufmerksamkeitsspanne des menschlichen Bewusstseins? Wie wirken die Dauer der Aufmerksamkeitsspanne und ihre Binnengliederung durch akustische (oder optische oder taktile) Reize im Wechsel? Wie untergliedert das Bewusstsein diese Gliederung in sich? Welche Rolle spielt dabei die Periodik der Gliederung? Wie kommt Periodizität überhaupt zustande? Erfolgen solche Gliederungen mono- oder synästhetisch? Nach und nach wird auch den musikkaffinen Theoretikern klar, dass sich diese Fragen nicht durch musikalische Analyse lösen lassen, sondern die Musik nur Spezialfall einer umfassenderen Psychologie des Zeitbewusstseins ist. Nach und nach schließlich wird deutlich, dass sich die Fragen im Detail nicht durch Überlegung, sondern nur durch Experiment beantworten lassen. Die jüngere empirische Ästhetik der Jahrhundertwende geht daher zu Experimenten über, paradigmatisch in Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen*.⁹ Helmholtz gelangt zu völlig neuen Erkenntnissen in der Wahrnehmung einzelner (Ton) und zusammengesetzter (Akkord) Klänge und deren Konsonanzgrad zueinander. Daraus ergibt sich eine neue Grundlage für die Lehre der Klangverbindungen. Aber Helmholtz lässt die zeitliche Gliederung von Klangfolgen außer Betracht, ein schwerwiegendes methodisches Manko, wie sich bald zeigen wird, denn nicht nur haben die Konsonanzqualitäten der Töne und Klänge Einfluss auf Dauer und Binnengliederung von Aufmerksamkeitsspannen, sondern umgekehrt haben Dauer und Binnengliederung Einfluss auf die Wahrnehmung der Tonqualitäten selber. Die Dimensionen sind verschränkt. Das ist die bahnbrechende Einsicht, zu der erst Wilhelm Wundt und seine Schüler, und auch diese erst allmählich, gelangen. In den ersten drei Auflagen von Wundts *Grundzügen der physiologischen Psychologie*¹⁰ findet sich eine Reihe von Überlegungen zu Dauernfolgen: Maximal wie lange bzw. wie kurz darf eine (akustisch begrenzte) Einzeldauer innerhalb einer Folge sein, damit sie als distinkte Dauernentität wahrgenommen wird? Wie viele solcher (annähernd) gleicher Dauern können Inhalt eines Bewusstseinsgehalts sein, von denen der Proband die Anzahl nennen kann, ohne mitgezählt zu haben? Das sind wichtige erste Ansätze der experimentellen Dauernwahrnehmung, die aber noch nicht die entscheidende Frage nach der „rhythmischen“ Eigendynamik der Aufmerksamkeit fragen, die in die objektiv gegebenen Sinnesdaten von akustischen Dauern und ihren akustischen Grenzen bestimmte Strukturen hineinträgt. Dies bringt die stark umgearbeitete vierte Auflage (1893), der ganz neue Experimente an Wundts Leipziger „Institut für experimentelle Psychologie“ vorangegangen sind. Unter anderem beschreibt Wundt den elektromagnetischen Schallhammer,¹¹ eine Vorrichtung, die Anschläge unterschiedlicher Dynamik und Zeitabstände in absolut identischen Tonqualitäten und Dauernquantitäten produzieren kann. Mit diesem Apparat führt sein Habilitand Ernst Meumann die Experimente durch, mit denen im Wesentlichen zweierlei nachgewiesen wird: Objektiv gleiche Tonqualitäten, die in identi-

6 Johann Friedrich Herbart, *Psychologische Untersuchungen*, Göttingen 1839.

7 Ernst Mach, *Untersuchungen über den Zeitsinn des Ohres*, Wien 1865, S. 133f.

8 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876.

9 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.

10 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig ¹1874, ²1880, ³1887.

11 Ebd., ⁴1893, Bd. 2, S. 423.

schen Zeitintervallen gehört werden, werden als ungleich wahrgenommen. Und objektiv gleich lange Zeitintervalle, die durch ungleiche Tonqualitäten begrenzt werden, werden als ungleich lang wahrgenommen. Beide Formen der akustischen Täuschung unterliegen bestimmten Gesetzmäßigkeiten.¹² Und beide markieren die Differenz des Rhythmischen (der Phänomenalität der akustischen Ereignisse) zum Metrischen (der objektiven Struktur der akustischen Ereignisse). Es sind diese Experimente, die der späteren Rhythmusbewegung die entscheidenden Impulse geben, wenngleich man sich statt auf Meumann eher auf Wundt beruft. In der Rhythmusbewegung nicht mehr wahrgenommen, weil zu technisch, wird die Studie *Psychologie der Zeitauffassung* von Vittorio Benussi.¹³ Benussi, Mitarbeiter in Alexius Meinongs „psychologischem Laboratorium“ in Graz, entwickelt die Erkenntnisse Meumanns weiter, und zwar mit einer erheblich ausgeweiteten Anzahl an Versuchspersonen. Viele Befunde Meumanns bestätigt und differenziert er, einige revidiert er.

2. Philosophie

In der Philosophie sind Henri Bergson und Ludwig Klages die Ideengeber. Bergson veröffentlicht 1889 den *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in dem er darlegt, die Bewegtheit des Bewusstseins rühre von einer Bewegung der Aufmerksamkeit von einem zum nächsten Objekt. Ist das Bewusstsein auf diese Weise in der Lage, eine raumzeitliche Beziehung zwischen den Objekten herzustellen, ist seine Wahrnehmungsbewegung also kontinuierlich, dann ist sie rhythmisch. Das Rhythmische des Bewusstseinszustands ist folglich eine Zeit- und Raumverhältnisse konstituierende seelische Tätigkeit. Das fasst Bergson zugleich als rhythmische Bewegtheit des Lebens insgesamt auf. Die empirische Forschung zum menschlichen Bewusstsein, namentlich Fechner und Ernst Heinrich Weber, steht im Hintergrund und wird immer wieder angeführt. Vereinzelt wird in Deutschland diese Lebensphilosophie schon um 1900 im französischen Original zur Kenntnis genommen, zum Beispiel von Stefan George und Figuren des sich bildenden George-Kreises, namentlich Norbert von Hellingrath und Ludwig Klages. Verbreitung in Deutschland erfährt erst die deutsche Übersetzung *Zeit und Freiheit* von 1911, in der Bergson die zwischenzeitlich entstandene Literatur zur experimentellen Ästhetik berücksichtigt, etwa Wundts *Grundzüge der physiologischen Psychologie* in der sechsten Auflage von 1910.¹⁴ Im George-Kreis wird Bergson eingehend diskutiert, auch im Kontext der Überlegungen zum dichterischen Rhythmus, die Hellingrath in den Kreis einbringt.¹⁵ Auch Philosophen, die in der Rhythmusbewegung dann viel gelesen werden, sind ihrerseits Bergson-Leser: weiterhin Klages, der Bergsons phänomenologische Analyse der Dauer wie auch den Gedanken

12 Meumanns Habilitationsschrift erschien in drei Teilen: „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus“, in: *Philosophische Studien* 10 (1894), hrsg. von Wilhelm Wundt, S. 249–322 (1. Teil) und S. 393–430 (2. Teil), „Beiträge zur Psychologie des Zeitbewusstseins. Dritte Abhandlung“, in: *Philosophische Studien* 12 (1896), hrsg. von Wilhelm Wundt, S. 127–254 (3. Teil).

13 Vittorio Benussi, *Psychologie der Zeitauffassung*, Heidelberg 1913.

14 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris 1889; dt.: *Zeit und Freiheit*, Jena 1911.

15 Norbert von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena 1911. Zu der von Hellingrath im George-Kreis angestoßenen Diskussion zum dichterischen Rhythmus vgl. Gunilla Eschenbach, „Wie dichtet der ‚Urgeist‘? Hellingraths Konzept der harten Fügung“, in: *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, hrsg. von Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper, Göttingen 2014, S. 107–118.

des Lebensrhythmus übernimmt, aber auch der junge Heidegger, der ihn stark transformiert, indem er ihn aus der Thematik der Bewusstseinsakte herauslöst und als existentielle Grundverfasstheit der Ontologie überhaupt behauptet. Lebensbewegtheit ist bei Heidegger keine Eigenschaft von Bewusstseinsakten mehr, sondern das existentielle Fundament, auf dem das menschliche Bewusstsein seine Eigenschaften wie auch Eigenschaften anderer Entitäten bestimmt.¹⁶ Man sieht hieran, wie sehr Heideggers Existenzphilosophie von der empirischen Wahrnehmungsforschung angeregt ist, sich aber in Konsequenz scharf gegen alles Psychologische abgrenzt. Ebenso ist es inspiriert von der *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* Husserls, Vorlesungen aus den Jahren 1904 bis 1910, die Heidegger genauestens kennt, da er ihre erste Edition 1928 selbst besorgt.¹⁷ Husserl kennt die empirische Forschungslage, zumal er mit der Meinong-Schule in Graz Kontakt pflegt, stellt aber schon in den ersten Zeilen klar, dass er seine Zeitphänomenologie in kategorialer Unterscheidung zu aller Zeitpsychologie strikt nichtpsychologisch versteht. Sein Argument: Die Zeitphänomenologie nimmt die Phänomenalität der Zeit als solche, ohne nach irgendeiner objektiven Zeitrealität zu fragen. Die Psychologie dagegen fasst das Zeitbewusstsein als psychisches Überformen objektiver Zeitrealität auf. So weit, so richtig, aber Husserl behauptet weiter, nur in einer reinen Phänomenologie können die Gesetzmäßigkeiten des Zeitbewusstseins erforscht werden. Diesem strittigen Argument hätten experimentelle Zeitpsychologen wie Meumann widersprochen. Heidegger jedenfalls treibt die Psychologismuskritik noch weiter als sein Lehrer. Auch mit Klages setzt sich Heidegger auseinander, tut ihn öffentlich aber als Popularphilosophen ab.¹⁸ Dass wir mit den genannten Philosophen, die die innere Zeitlichkeit von Bewusstseinsvorgängen erforschen, ziemlich genau die bedeutenden Namen der Phänomenologie abgeschrieben haben, ist kein Zufall. Die Rhythmusbewegung ist in ihrer Grundhaltung phänomenologisch. Sie gewinnt, von der empirischen Psychologie des Zeitbewusstseins aus- und über sie hinausgehend, die Überzeugung, dass das Rhythmische als Eigenschaft eines Bewusstseinsakts nur unzureichend beschrieben ist. Über den Akt geht es in den Bewusstseinsgehalt über. Genau daran schärfen Husserl und Heidegger ihren zeitphilosophischen Antipsychologismus.

3. Dichtung

Bei den Dichtern formuliert als Erster Arno Holz einen Begriff des dichterischen Rhythmus, der sich von der Metrik der erklingenden Worte dezidiert ablöst: Er fordert „eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt“¹⁹. Das ist, bündig formuliert, seine Poetologie der freien Rhythmen. Was aber ist das „Das“? Die Dinge an sich? Die Phänomene? Karl Freiherr von Levetzow wählt in seiner Antwort erstere Lesart. Das mündet erkennbar in einen schlechten Naturalismus, und

16 Ausgearbeitet in Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen ¹⁴1977. Vgl. die frühen Freiburger Vorlesungen und bes. den Vortrag *Der Begriff der Zeit* (1924, ed. Tübingen 1989), in denen sich Heideggers antipsychologischer Zeitbegriff ausbildet.

17 Edmund Husserl, „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* IX (1928), S. 367–498, hrsg. von Martin Heidegger.

18 Martin Heidegger, *Die Grundprobleme der Metaphysik* (Freiburger Vorlesung WS 1929/1930), GA 29/30, S. 105.

19 Arno Holz, „Selbstanzeige“ (zum Erscheinen des *Phantasmus*), in: *Revolution der Lyrik*, Berlin 1899, S. 21–24 und S. 26–31, hier S. 22.

dessen bezichtigt er Holz. Er verteidigt den subjektiven Zugriff des Dichters auf die Welt: „Jeder Künstler aber ist nothwendig subjectiv, Individualist. Es gibt keine objective Kunst. Denn ›Ich und die Welt‹, diese Gegenüberstellung ist die letzte Lebenseinheit jeder Kunst. Wo das aufhört, beginnt Nirvana und es ist überhaupt alles zu Ende. [...] Alles Leben, alle Bewegung, aller Rhythmus, alle Kunst hat aufgehört. Deshalb halte ich den Naturalismus in seinem eigentlichen Wesen für einen Fortschritts- und Entwicklungshemmer, für kunst- und culturfeindlich.“²⁰ Bergsons „élan vital“ klingt an, ist aber allenfalls vage assoziiert, denn die Unterscheidung zwischen Subjektivität und Phänomenalität, die Bergson schon klar vor Augen steht und in der er das Leben auf die Seite von letzterem schlägt, bleibt hier schwammig. Der weitere Fortgang der Auseinandersetzung zwischen Holz und Levetzow²¹ kreist um diese Problematik, ohne sie zu durchdringen.

All das sind sichere Indizien, dass ohne Kenntnis der empirischen Forschung argumentiert wird. Den empirischen Diskurs voraus setzt hingegen der Zirkel der Kosmiker in Schwabing mit Karl Wolfskehl als Mäzen und Mittelpunkt, Klages, George und andere als Mitglieder. Wer dort das Thema Rhythmus zuerst aufwirft, ist schwer zu sagen. Fakt ist, dass Klages in seinem George-Buch von 1902 mottohaft einen Aphorismus Georges zum dichterischen Rhythmus („maass“) zitiert, den dieser erst 1903 im Prosawerk *Tage und Taten*²² veröffentlicht: „Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) sondern die form d. h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die meister sich von den nachfahrenden künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.“²³ Noch im Bann des Schwabinger Zirkels fasst Klages Georges Dichtung bereits mit dem Geist-Seele-Dualismus. Georges Gedichtbände *Das Jahr der Seele* (1897) und *Der Teppich des Lebens* (1900) werden von Klages mit dem Dualismus gedeutet. Man beachte die Wortwahl in den Titeln: Die Seele als Inbegriff des menschlichen Bewusstseins, das das leibliche und das geistige Moment vereint, als Ort der Phänomene, wird bei Klages später zur Gegeninstanz zur abstrahierenden Verstandestätigkeit, die er Geist nennt; das Leben als noch umfassenderen Begriff verstehen George und dann Klages im Sinn der Bergson'schen Lebensphilosophie als Gesamtheit aller seelischen Akte eines Menschen oder sogar einer Gemeinschaft Mehrerer. Den Unterschied der dichterischen Form – neben den aus Wortklang gebildeten Strukturen vor allem das Metrum – zwischen ursprünglichen Meistern wie George und zweitrangigen Dichtern fasst Klages so: „erlebt – nie begriffen“²⁴. Das Metrum der Dichtung ist keine abstrakt gewählte und abstrakt geltende Form, sondern durchherrscht vom Rhythmus von Seele und Leben. Damit ist der Kern von Klages' gesamtem späterem Theoriewerk fixiert: Wo immer in solcher Kunst ein Sachverhalt ästhetisch aufgefasst wird, wurde er rhythmisch vom Leben gegeben und rhythmisch durch den Künstler erfasst.

20 Karl Freiherr von Levetzow, „Der neue Rhythmus“, in: *Die Zeit* 5 (1898/99), S. 56–58, hier S. 56.

21 Geführt in den Folgenummern von *Die Zeit* (1899).

22 Stefan George, „Tage und Taten“, in: ders., *Werke Bd. 2*, München 2000, S. 530. Klages zitiert in abweichender Orthographie.

23 Ludwig Klages, *Stefan George*, Berlin 1902, S. 11.

24 Ebd., S. 18.

4. Tanz und Gymnastik²⁵

Oft werden nur die Vertreter der Disziplinen Tanz und Gymnastik als Rhythmusbewegung gefasst, eine zu enge Bestimmung der Bewegung, was schon daran erkennbar ist, dass sie ihren Ausgang in der Musik nimmt und später wieder in musikalische Strömungen mündet, deren Ästhetik sich aus dem hier verhandelten Rhythmusbegriff nährt, etwa Carl Orff. Daneben differenziert sie sich aus in sportliche Disziplinen wie Gymnastik, Turnen, Leichtathletik und allgemein sportwissenschaftliche Ansätze. Sie mündet in unterschiedliche Pädagogiken. Sie mündet schließlich in Staatstheorie und Staatspraxis. Sicher aber sind die Tänzer und Gymnasten zwischen der Lebensphilosophie vor 1900 und den Ausdifferenzierungen des Rhythmusdenkens um 1930 die wichtigste Vermittlergruppe.

Der Genfer Komponist und Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze entwickelt in den 1890er Jahren Methoden, mit seinen Klavierschülern die rhythmischen Strukturen der Musik nicht an den Tasten zu lernen, sondern sie durch Körperbewegungen und bewusstes Atmen auf anderen sinnlichen Ebenen zu erfassen. Die „Methode Jaques-Dalcroze“, weitgehend dokumentiert von seiner Assistentin Nina Gorter,²⁶ wird die rhythmische Klavierpädagogik in eine umfassende Theorie der Rhythmuswahrnehmung einordnen. Hintergrund sind nicht die empirischen Ästhetiker, die Jaques-Dalcroze nicht gekannt haben dürfte. Hintergrund ist der Delsartismus, ein auf den Sänger und Schauspieler François Delsarte (1811–1871) zurückgehendes System, das seinerseits aus der Praxis stammt und sich selbst eine popular-philosophische Basis gibt. Auf solidere wissenschaftliche Grundlagen stellen es erst Jaques-Dalcrozés zahlreiche Schüler. Fast alle durchlaufen sie die „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus E. Jaques-Dalcroze“ in Hellerau bei Dresden, gegründet 1910. Hellerau wird zum Ausgangspunkt für nahezu alle Tanz- und Gymnastikschulen, die sich nach dem Krieg in Deutschland bilden. Sie unterscheiden sich praktisch wie konzeptuell zum Teil erheblich. Der Grund ist, dass trotz der persönlichen Ausstrahlung und des großen Erfolgs, den Jaques-Dalcroze hat, Theoriedefizite spürbar sind, die von den Schülern auf unterschiedliche Weise behoben werden, und zwar unter unmittelbarem oder mittelbarem Rückgriff auf die empirische Ästhetik.

Rudolf von Laban, aufgewachsen im Wiener Adelsmilieu der späten Donaumonarchie, findet über ein Malerestudium in Paris und privaten Ballettunterricht zum Thema Rhythmus. Und er ist ein veritabler Klavierspieler. 1913 kommt er in München mit der Schweizerin Suzanne Perrotet zusammen, einer Assistentin Jaques-Dalcrozés in Hellerau. Er befasst sich mit der „Methode“, kann ihr aber nicht viel abgewinnen, da sie das Rhythmische musikalisch und nicht von der Bewegung her denkt. Im selben Jahr halten sich beide auf dem Monte

25 Vgl. den Umriss der Tanzbewegung bei Gabriele Brandstetter, „Rhythmus als Lebensanschauung. Zum Bewegungsdiskurs um 1900“, in: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, hrsg. von Christa Brüstele, Nadia Ghattas, Clemens Risi und Sabine Schouten, Bielefeld 2005, S. 33–44; Stephanie Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London 2000; Christine Lubkoll, „Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900“, in: dies. (Hrsg.), *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg i.Br. 2002, S. 83–109. Alle drei Darstellungen verbleiben im kulturwissenschaftlichen Diskurs und blenden die transzendentalphilosophischen Grundfragen des Rhythmus und ihre Neubeantwortung in der empirischen Ästhetik aus.

26 Émile Jaques-Dalcroze, *Methode Jaques-Dalcroze*, Teil 1: *Rhythmische Gymnastik*, Bd. 1, Neuchâtel u. a. 1906 (Bd. 2 nicht erschienen); Teil 2: *Studium des Notenplanes*, Neuchâtel u. a. 1907. Zeitgleich auch auf Frz. erschienen: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und für die Kunst. Sechs Vorträge von E. Jaques-Dalcroze zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik*, Basel 1907.

Verità am Lago Maggiore auf, wo sie 1914 auf Mary Wigman treffen, die bereits in München Labans Schülerin war, nachdem sie 1910 bis 1912 in Hellerau studiert hat. In den Jahren des Weltkriegs baut Laban eine Rhythmikschule in Zürich auf, bleibt aber der Künstlerkolonie auf dem Monte Verità verbunden. Er ist hier längst vertraut mit den Zeitphänomenologien Bergsons und Husserls. Dass er die empirischen Ästhetiker gelesen hat, ist nicht belegt und wenig wahrscheinlich; wie die meisten Tänzer und Gymnasten, von Ausnahmen abgesehen, rezipiert er sie aus der zweiten Hand der Lebensphilosophie. Bedeutsam ist für ihn Bergsons These, Bewegtheit sei nicht nur ein Merkmal von Bewusstseinsvorgängen, sondern als *élan vital* ein Merkmal des Lebens überhaupt.²⁷ Bei Laban konkretisiert sich dies theoretisch zunächst im Tanz als Raumkunst. Während, wie die dissidente Jaques-Dalcroze-Schülerin Wigman rückblickend sagt, viele Tänzer des Münchner *Fin de Siècle* nicht über eine dilettantische Befreiung des Tanzes von der Musik und eine vage Einbettung des Tanzes ins Leben hinausgekommen seien, „überlebendes Symbol des Münchner Faschings“,²⁸ sei es Laban gelungen, eine genuine, präkulturelle, gerade dadurch lebensdurchtränkte Gesetzmäßigkeit des Tanzes zu finden. „Er schuf für den Tanz das, was die Harmonielehre für die Musik bedeutet: die Raumlehre der Bewegung.“²⁹ Die impliziten Bewegungsdynamiken des gegebenen Raums und des eigenen Körpers werden dem Tänzer als „ihre eigene innere Bewegtheit“ bewusst.³⁰ Diese Bewegtheit wird „in sichtbare Körperrhythmik“ transformiert.³¹ Laban setzt also nicht den leeren, abstrakten Raum voraus, sondern den mit Dingen, Architekturen und ihrer spezifischen Räumlichkeit von Lebenszusammenhängen schon gestalteten Raum. In diesem Lebens-Raum strebt der Tänzer zu gegebenen Raumpunkten, erzeugt dadurch Spannung, evoziert Gegenrichtungen (oben, unten, seitlich) und entwirft so die nächste Bewegung. Die Bewegung ist nicht Resultat bestimmter Bedingungen des menschlichen Körpers, noch weniger Ausdruck von Subjektivität. Er ist das Sich-Erstrecken von Körper und Seele in das Da des gegebenen, nun aber zu eigentlichem Dasein bestimmten Raums. In *Die Welt des Tänzers*,³² dem wegweisenden Buch der Tanzbewegung, formuliert Laban das als genau die philosophische Phänomenologie, die mit Heideggers Begriff des Daseins angemessen charakterisiert ist. Er entwirft eine Bewegungsphilosophie, die körperliche Bewegung als Ausdruck der seelischen Bewegtheit zwischen sieben Graden und Arten der Phänomenalität auffasst, in der die Bewusstseinsgegenstände vorliegen. Die Gegenstände sind weder subjektphilosophisch gedacht noch als Objekte, deren naturalem Ansich man sich ausliefert. Sie sind Phänomene, und erst dadurch erschließt sich ihre Lebensdynamik schon gelebten Lebens, dadurch werden sie mit neuem Leben erfüllt. „Wenn der Mensch das bewußt über allen Teilungen des Verstandes stehend erlebt, so ist er Tänzer.“³³ Das ist zugleich eine Definition des ›freien Tanzes‹, dem Schlagwort der Bewegung um Laban. Mary Wigman nennt ihre Schule in Dresden, gegründet 1920, „Schule des Freien Tanzes“. In ähnlicher Weise sind mehr oder weniger alle großen Namen der Tanzbewegung direkt mit der Lebensphilosophie und mittelbar mit der empirischen Rhythmusforschung verbun-

27 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris 1907, bes. S. 95ff. Die deutsche Übersetzung besorgte eine Figur des George-Kreises, Gertrud Kantorowicz, *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1921.

28 Mary Wigman, „Rudolf von Labans Lehre vom Tanz“, in: *Die neue Schaubühne. Monatshefte für Bühne, Drama und Film* 3 (1921), S. 99–106, hier S. 99.

29 Ebd., S. 100.

30 Ebd., S. 103.

31 Ebd., S. 104.

32 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart 1920.

33 Ebd., S. 6. Das siebengradige Schema S. 5.

den: die „Freitanzschule“ der amerikanischen Schwestern Isadora und Elisabeth Duncan (ab 1904)³⁴, die Palucca-Schule (ab 1925), die Günther-Schule (ab 1923).

Die Figur aus der Tanzbewegung, die ausdrücklich auf die empirische Forschung zurückgreift, ist Rudolf Bode. Er studiert Musik am Leipziger Konservatorium und gleichzeitig Philosophie an Wilhelm Wundts Laboratorium, wo er 1906 mit der Arbeit *Die Zeitschwellen für Stimmgabeltöne mittlerer und leiser Intensität* promoviert wird. Hier findet Bode zu seiner Lebensfrage, die er dann tänzerisch, gymnastisch und später im NS-Staat kulturpolitisch ausformuliert: Warum fasst der Mensch akustische Reize, die im identischen (im Millisekundenbereich liegenden) Zeitabstand erklingen, einmal als einen, einmal als zwei Töne auf, je nach Tonhöhe? (Die Zeitdistanz, bei der die Wahrnehmung von Reizen zu einem Ton verschmilzt, wird als Zeitschwelle bezeichnet.) Allgemeiner: Warum nimmt der Mensch identische Reizserien, bei denen die Zeitachse manipuliert wird, als Differenz auf der Tonhöhenbene wahr und umgekehrt? 1910–1911 ist Bode Dozent in Hellerau unter Jaques-Dalcroze, absolviert dort selbst 1912. Vor dem Hintergrund seiner intimen Kenntnis der empirischen Rhythmusforschung bei Wundt und der praktischen Erfahrung mit der Methode Jaques-Dalcroze lernt er in diesen Jahren Texte von Ludwig Klages kennen. Welche genau, lässt sich schwer sagen, vielleicht die Studie *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, 1913 beim Engelmann-Verlag in Leipzig erschienen. In diesem Verlag publizierten auch Wundt und sein Schülerkreis, auch Bodes Dissertation wird hier verlegt. Klages' Studie ist eine der ersten seiner wissenschaftlichen Publikationen nach dem dichterischen Frühwerk und dem George-Buch von 1902, von dem sich Klages nun distanziert. Das Thema Lebensrhythmus übernimmt Klages aus dem George-Buch und überträgt es auf ein anderes Medium, den körperlichen Ausdruck. Diesen fasst Klages als den leiblichen Vollzug der inneren seelischen Bewegtheit, die er zum einen aus einer stabilen Individualität erklärt (die verschiedensten Seelenbewegungen und ihre Ausdrucksgesten erkenne ich als *meine* Bewegungen), zum anderen mit einer Bewegtheit, die wie eine „Welle“³⁵ vom einen Individuum zum nächsten wogt (ich erkenne in meiner Bewegung die Bewegtheit des Anderen). Ähnlich wie Heidegger in den frühen Freiburger Vorlesungen Heideggers, aber einige Jahre eher beschreibt Klages die „spezifische Bewegtheit“³⁶ des Leib-Seele-Ganzen:

„Es entspräche darnach dem Streben schlechtweg die Zentrifugalität, dem Widerstreben die Rückläufigkeit der Bewegung; dem inneren Fortschreiten der Bewegungsfluß, dem Beharren der Bewegungsstillstand, den Widerstands-, Hemmungs- und Spannungsgefühlen jede Funktionsgestaltung, die als gegen physische Widerstände gerichtet befähigt wäre, gesteigerte Kontaktempfindungen hervorzurufen.“³⁷

Solche lebensphilosophischen Überlegungen elektrisieren den Tänzer und Musiker Bode. In Klages' Gegenüberstellung des bewegten Leib-Seele-Ganzen und der feststehenden, fixierenden Tätigkeit des Geistes erkennt er die Problemstellung in Hellerau aus neuer Perspektive wieder. Jaques-Dalcrozes Methode erscheint ihm nun als sekundäre

34 Sie waren der Ausgangspunkt für Erich von Hornbostels „Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie“ (1903), ed. in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 76–85 (zu Isadora Duncans Tänzen zu Musik von Beethoven und Chopin S. 76). Hornbostel kennt offenkundig die empirische Dauernforschung, Stand 1903, nicht: Er macht psychologische Beobachtungen zur inneren Bewegtheit von Melodieverläufen, ohne ihre unmittelbare psychologische Korrelation zur Wahrnehmung von Dauergrenzen zu erfassen.

35 Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig 1913, S. 9.

36 Ebd., S. 26.

37 Ebd., S. 27.

Rhythmisierung abstrakter metrischer Strukturen der Musik, als Geisttätigkeit, also, während doch eigentlich der primäre Rhythmus der leib-seelischen Bewegtheit erfasst werden müsste. Wie Klages selber bringt Bode das zusammen mit den Befunden der empirischen Ästhetik: Fixiert man die Dauernwahrnehmung, so gerät die Tonqualitätswahrnehmung ins Schwimmen; fixiert man die Tonqualitätswahrnehmung, gerät die Dauernwahrnehmung in Fluss. Diese Unschärferelation zwingt zur Annahme, dass am Grund des Wahrnehmens eine konstitutive Bewegtheit herrscht, die es nicht erlaubt, die beiden Dimensionen Dauer und Dauernbegrenzungsklang absolut zu setzen. Wenn schließlich Klages Tanz und Arbeit als „in ebenderselben Lebensnähe“ wie die unmittelbaren Ausdrucksgeesten auffasst,³⁸ erkennt Bode seine Mission: eine theoretische Grundlegung der körperlichen Bewegungslehre auf dem Fundament von Klages' Begriff des leib-seelischen Rhythmus.³⁹ Er wendet sich von Jaques-Dalcroze ab⁴⁰ und gründet 1911 in München die Bode-Schule, die „Lehrgänge für rhythmische Gymnastik“ anbietet, aber auch Musikurse, die freilich ebenso wie Tanz und Gymnastik vom Grundgedanken des Rhythmischen getragen werden. 1912 wird der Bode-Bund gegründet, der Bode-Kurse in zahlreichen deutschen Städten organisiert. Von allen Protagonisten der Tanzbewegung nimmt damit Bode die Rolle des Cheftheoretikers, im Nationalsozialismus auch des Chefideologen ein.⁴¹

Jugendbewegung und Reformpädagogik

Die engen Verflechtungen zwischen der Rhythmusbewegung und der zeitgleich aufkommenden Jugendbewegung und Reformpädagogik und die katalytische Rolle der empirischen Rhythmusforschung können nur angedeutet werden. Einige Rhythmus- und Gymnastikschulen, die von Figuren der Tanzbewegung gegründet werden, sind von vornherein als allgemeinbildende Schulen konzipiert. Der Gedanke des Rhythmischen in der leib-seelischen Bewegtheit des Menschen taugt als pädagogisches Paradigma. Die Duncan-Schule in Darmstadt und Jaques-Dalcrozes Institut in Hellerau bzw. nach dem Weltkrieg Laxenburg bei Wien, sind Beispiele. Umgekehrt arbeiten in den Reformschulen, die sich schon vor dem Krieg gründen, viele Lehrer, die mit der Rhythmusbewegung verbunden sind, etwa die Musikwissenschaftler Ernst Kurth und August Halm in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, der Laienmusiker Fritz Jöde und der Laientänzer Max Tepp an jenen Hamburger Volksschulen, an denen reformpädagogische Konzepte probiert werden. Von Kurth, Halm und Jöde wiederum adaptiert Wyneken in seinen weltanschaulichen Texten zur Reformpädagogik den Begriff der Energie, der mit dem des Rhythmus eng verwandt ist.⁴² Christine Baer-Frisell, Rhythmuslehrerin in Laxenburg, gibt in den 1920er Jahren Ferienurse für Lehrer an Montessori-Schulen. Martin Luserke, erst Gefolgsmann von Hermann Lietz am Landerziehungsheim Haubinda, dann von Wyneken

38 Ebd., S. 86.

39 Rudolf Bode, *Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen*, Jena 1923; ders., *Musik und Bewegung*, Kassel 1930, Berlin ²1942. Vgl. eine Vielzahl weiterer Schriften Bodes bis 1933, die in der Substanz immer den beschriebenen Gedanken enthalten.

40 Und begründet dies öffentlich in Rudolf Bode, *Das rhythmische Problem und die Methode Jaques-Dalcroze*, Leipzig 1914.

41 Aus den völkisch orientierten Schriften Rudolf Bodes ab den späten 1920er Jahren seien genannt: „Leben, Rhythmus, Volkstum“, in: *Der Wettkampf* 5 (1928), S. 337–341; *Bewegung und Gestaltung. Von den Kulturaufgaben der körperlichen Erziehung*, Berlin 1936.

42 Gustav Wyneken, *Weltanschauung*, München 1940 (geschrieben 1936), passim.

in Wickersdorf, schließlich Gründer der *Schule am Meer* auf Juist, pflegt Verbindungen zur Tanzbewegung. Ludwig Klages hält beim Freideutschen Jugendtag 1913 auf dem Hohen Meißner eine Rede. Bode wird 1933 eine wichtige Figur der NS-Bildungspolitik aus dem Geist der Reformpädagogik. Die Liste könnte verlängert werden. Mit guten Gründen deutet Oelkers sogar die Künstlerkolonie auf dem Monte Verità als experimentelle Spielart der Reformschule.⁴³ Angedeutet seien schließlich die Verzahnungen des George-Kreises mit der Jugendbewegung, auch der Jugendmusikbewegung.⁴⁴

Die Aufzählung könnte den schiefen Eindruck erwecken, Jugendbewegung und Reformpädagogik empfangen die Erkenntnisse der empirischen Rhythmusforschung bloß aus zweiter oder dritter Hand. Die Sachlage ist komplexer. Zum einen gibt es mit Ernst Meumann eine herausragende Figur der Reformpädagogik, die in den Labors der empirischen Rhythmusforschung ihre Lehr- und Meisterjahre verbracht hat. Meumann, mittlerweile Professor in Hamburg, ist Mitbegründer des „Allgemeinen deutschen Verbands für Erziehungs- und Unterrichtswesen“, der Organisation aller reformorientierten Pädagogen in Deutschland innerhalb und außerhalb der Landerziehungsheime. Er organisiert zwischen 1911 und 1913 die großen pädagogischen Kongresse, die der Reformpädagogik entscheidende Impulse geben. Zum anderen sollte man nicht das empirische Moment geringerschätzen, das im phänomenologischen Ansatz der Philosophen (Bergson, Klages, Dewey) und der Tanzkünstler (Duncan, Laban, Bode, Günther), die für die Reformpädagogik maßstäblich werden, selber liegt.

5. Musiktheorie

In der Musiktheorie hat das Thema Rhythmus eine lange Tradition, zurückgehend auf Aristoxenos' *Elementa rhythmica* und Augustins *De musica*, letztere eine reine Metrumslehre der (gesungenen) Poesie. Im Mittelalter wird die Lehre von den musikalischen Dauern zu einem Thema der mensurierenden Notation. Metrum und Rhythmus als solche werden dort nicht mehr verhandelt, bleiben aber in den Notationskonzepten unterschwellig wirksam.⁴⁵ Vollends aus dem Blick geraten die musikalischen Dauern in der Musiktheorie vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Dann reift allmählich die Einsicht, dass sich Tonverbindungen (Melodik) und Klangverbindungen (Harmonik) in der Zeit ereignen und die Zeitstruktur auf die Gesetzmäßigkeiten dieser Verbindung Einfluss nimmt.⁴⁶ Dass die zeitliche Ordnung der Poesie dafür nicht mehr der Maßstab sein kann, wie von der Antike bis noch ins frühe 18. Jahrhundert, wird von allen Musiktheoretikern gesehen.⁴⁷ Konsequenterweise alle Anklänge an die Sprachmetrik abzuschütteln ist man indessen noch nicht in der Lage. Als Hürde erweist sich

43 Jürgen Oelkers, *Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte*, Weinheim 1989, ³1996, ⁴2005, S. 319ff.

44 Vgl. Dieter Martin, „Wer je die Flamme umschritt“. Musik am Lagerfeuer“, in: *Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten*, hrsg. von Ralf Bogner, Ralf Georg Czapla, Robert Seidel und Christian von Zimmermann, Berlin 2011, S. 427–446.

45 Für die Modalnotation des 12. und 13. Jahrhunderts vgl. Rainer Bayreuther, *Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bd. 1: *Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 2008, § 16 und passim.

46 Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853.

47 Selbst von dem Altphilologen Rudolf Westphal, *Elemente des musicalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unsere Opernmusik*, Jena 1872 – ein Versuch, mit aristoxenischer Rhythmuslehre die zeitgenössische Musik zu erklären.

die unklare Abgrenzung von Rhythmus und Metrum. Diese Hürde wird bei Hugo Riemann um 1900 erst in dem Moment genommen, in dem die musiktheoretische Dauernlehre auf das Fundament der empirischen Forschung zur Dauernwahrnehmung gestellt wird. Dies geschieht noch abseits und neben der sich erst formierenden Rhythmusbewegung. In der Theoretikergeneration nach Riemann aber schlägt sich die sachliche Nähe dieser neuen Rhythmustheorie zur Rhythmusbewegung auch in einer personellen und institutionellen Verzahnung nieder.

Betrachten wir zunächst Riemann. Früh, in seiner Dissertation *Ueber das musikalische Hören* (1873), beschäftigt er sich mit der experimentellen Psychoakustik, hier mit Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen*. Ab 1895 arbeitet Riemann in Leipzig und ist mit Wundt persönlich bekannt.⁴⁸ Im Buch *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hamburg 1884) verbleibt er innerhalb des Theorierahmens, den schon Hauptmann und Westphal haben, das Metrum als die Akzent-, den Rhythmus als die Bewegungsstruktur der Musik aufzufassen. Die musikalische Phrase, so konstatiert Riemann, hat innere Strebekräfte, die mit der metrischen Struktur mal zusammenfallen, mal sich gegenpolig zu ihr verhalten. Dass aber eine solche Rhythmustheorie in einer *metrischen* Theorie der musikalischen Dauer aufgeht, sieht man, wenn man sich die körperbezogenen Ursprungserklärungen ansieht, die diese Auffassung des musikalischen Rhythmus begleiten. Von Karl Philipp Moritz über August Wilhelm von Schlegel bis zu Hausegger⁴⁹ wurden der bilaterale Körperbau des Menschen, das Hin und Her von Atmung und Blutzirkulation, der Doppelschlag des Herzens und anderes als letzter Grund dafür angeführt, dass das Zweiermetrum mit MM. \approx 60 das naturgegebene Urmetrum sei. Die Körperlichkeit generiert den Schritt, den Pes, die Bilateralität des Körpers generiert das Metrum. Der Bewegungsaspekt der Musik wäre, auch wo er sich irregulär zum Metrum verhält, auf Schritte und Schrittfolgen zurückgeführt. Diese latent metrische Erklärung alles Rhythmischen durchbricht Riemann erst, als er die Forschung zur Dauernwahrnehmung in Wundts Laboratorium zur Kenntnis nimmt. In der vierten Auflage seines *Musik-Lexikons*⁵⁰ referiert er Wundts Einsicht, dass eine Abfolge regelmäßiger akustischer Reize als Kette von Gliedern wahrgenommen wird. Der aktuelle Reiz wird mit dem vorhergehenden verbunden und als Vorbereitung für den nachfolgenden aufgefasst. Mit dieser Einsicht ist die alte Auffassung, Rhythmus sei die Bewegung von einer gegebenen Akzentstufe zur nächsten, nicht mehr vereinbar. Die Kausalität kehrt sich um: Indem in der Bewegung von einem Begrenzungsreiz zum nächsten die Reize zu Gliedern einer Kette erst gemacht werden, wird durch die Bewegung die Metrik der Reizabfolge überhaupt generiert. Primär ist also die Bewegung von Reizpunkt zu Reizpunkt, sekundär und von ihr verursacht das Hineindeuten einer bestimmten (\triangleright metrischen \triangleleft) Struktur der Reizpunktserie. Jetzt erst ist die Trennung von Rhythmus und Metrum bei ihrer philosophischen Pointe angekommen. Bei Rhythmus und Metrum handelt es sich nicht einfach um zwei Prädikate, die die Zeitlichkeit unterschiedlicher Aspekte des musikalischen Satzes beschreiben, indem sie die Aspekte als schlichtweg gegeben, Heidegger würde sagen: als vorliegendes Seiendes auffassen. Ohne dass Riemann einen klaren ontologischen Begriff davon hat, findet er heraus, dass Rhythmus und Metrum nicht nur Eigenschaften unterschiedlicher Typen von Entitäten sind, sondern ontologisch kategorial getrennten Sphären zugehören: die Eigenschaft des

48 Aus dem verlorenen Briefwechsel ist ein Brief Riemanns vom 16. August 1907 erhalten, in dem er Wundt zum 75. Geburtstag gratuliert (Univ.-Archiv Leipzig, NA Wundt/III/1601–1700/1603/43/125–126).

49 Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885.

50 *Hugo Riemanns Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig¹ 1882, ⁴1894, hier S. 683.

Metrum dem Seienden, die Eigenschaft des Rhythmus dem Existieren. Riemann setzt auf Grundlage seiner bahnbrechenden Einsicht mit der Theorie von Rhythmus und Metrum noch einmal neu an und verfasst das „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“⁵¹, in dem mit dem Rhythmus als dem Elementaren begonnen wird und die musikalischen Metren im zweiten Teil als komplexere und großräumigere Bildungen „aus elementaren Rhythmen“ behandelt werden: „nicht ein von der Sprache abstrahiertes Maß für den Zeitverlauf, sondern ein durch rein musikalisch oder noch allgemeinere, psychologisch begründete Postulate sich ergebendes“⁵². Das kompositorische Postulat des psychologisch begründeten Maßes ist das Motiv: „die musikalische Phrase [ist] die einzelne Geberde des musikalischen Affekts.“⁵³ Diese im psychologischen Sinn elementar rhythmische Auffassung des musikalischen Motivs wandert direkt in die Tanzbewegung; bei Bode findet sie sich in genau dieser Weise.⁵⁴

Ich erläutere dies ausführlicher, weil hier der systematische Kern der Problemstellung berührt ist. Für die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts, sofern sie sich des Themas selten genug überhaupt angenommen hat, war es offenkundig schwierig, ihn festzuhalten. Die meisten fallen, auch dort, wo sie glauben, an Riemann anzuknüpfen, wieder in das Nebeneinander von Rhythmus und Metrum zurück. Der beinahe einzige,⁵⁵ der Wundts und Riemanns Weg weitergeht und den kühnen Versuch unternimmt, alle Topoi der Musiktheorie auf das Existential der Bewegung zu gründen, ist Ernst Kurth. Kurths konkrete Referenzen sind nicht die Leipziger Empiriker und auch nicht primär Riemann. In Wien, wo er ab 1904 Musik und Philosophie studiert, hört er die am Pragmatismus und an der empirischen Psychologie geschulten Friedrich Jodl⁵⁶ und Wilhelm Jerusalem.⁵⁷ Namentliche Erwähnung findet Theodor Lipps,⁵⁸ der die Ästhetik auf den psychischen Zustand der Lust bzw. Unlust und ihre Strebewirkung zurückführt. „Fluß“ und „Bewegung“, die eine „innere ‚Rhythmik‘“ haben, sind die psychischen Grundmodi, aus denen Lipps die ästhetischen Kategorien ableitet.⁵⁹ Das ist der Hintergrund von Kurths Begriff der Energie, aus dem er nun alle Topoi der Musiktheorie entwickelt, auch Harmonielehre⁶⁰ und Kontrapunkt.⁶¹

Man kann die mit Kurth eingeschlagene Richtung eine Musiktheorie aus dem Geist der Jugendbewegung und der Reformpädagogik nennen. Becking recurriert mit Herman Nohl auf einen der wichtigsten Stichwortgeber der Reformpädagogik. Beckings Rhythmustheorie ist aufgrund ihrer jugendbewegten Orientierung an Bewegungsmustern des menschlichen

51 Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.

52 Ebd., S. VIII.

53 Ebd., S. VIII.

54 Rudolf Bode, *Musik und Bewegung*, Kassel 1930, Berlin ²1942, S. 15.

55 Zu nennen wäre noch der Riemann-Schüler Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Erlangen 1922, Augsburg 1928.

56 Friedrich Jodl, *Lehrbuch der Psychologie*, Stuttgart 1897, ⁴1916. 2 Bde.

57 Wilhelm Jerusalem, *Wege und Ziele der Ästhetik*, Wien 1905.

58 Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Bern 1931, S. 50 und S. 59.

59 Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg und Leipzig 1903; ders., *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg und Leipzig 1906 (= 2. Teil der Ästhetik), hier 2. Teil, S. 9.

60 Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913.

61 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917.

Körpers in der Nachkriegsmusikwissenschaft auf große Skepsis gestoßen,⁶² ein Urteil, zu dem zumindest zu sagen ist, dass es ohne die Würdigung des kulturellen Kontexts von Jugend- und Rhythmusbewegung zustande kam. Kurth ist für kurze Zeit Musiklehrer an Wynekens Freier Schulgemeinde Wickersdorf, bevor er dort von einem anderen Musikwissenschaftler, August Halm, abgelöst wird. Seine Berner Habilitationsschrift über die Harmonik⁶³ ist teilweise in Wickersdorf entstanden, der Begriff der musikalischen Energie von der Rhythmusauffassung der Reformpädagogik inspiriert und dann mit Lipps theoretisch unterlegt. Kurth bekundet später selbst, seine gesamte musikwissenschaftliche Arbeit sei von den Erfahrungen in Wickersdorf geprägt.⁶⁴ Man kann berechnete Skepsis haben, ob Kurth den Ansatz, im Rhythmus das Element aller musikalischen Parameter zu sehen, musiktheoretisch sauber eingelöst hat.

Die jugend- und rhythmusbewegte Musikforschung im frühen 20. Jahrhundert hat die bleibende Einsicht erbracht, dass vor jeder musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Arbeit eine musikphilosophische Klärung stehen muss, was Dauer und Rhythmus in der Musik sind. Die Einsicht war erst durch Erkenntnisse der empirischen Dauern- und Rhythmusforschung möglich geworden. Dass nicht nur die Forschungserträge der historischen Musikforschung auf dem Feld des Rhythmus seitdem gering geblieben sind, sondern auch keine nennenswerte transdisziplinäre Forschung zu den vielen Phänomenen wie Sport, Tanz, Poesie stattgefunden hat, in denen jene akustische Dauernbegrenzung auftritt, von der die empirische Rhythmusforschung eine elementare Prädisziplinarität schon um 1900 belegt hat, muss zu denken geben.

62 Etwa Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern und München 1975. Zur weiteren musikwissenschaftlichen Rezeption Beckings vgl. Martin Pfeiderer, *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld 2006, S. 123f.

63 Kurth, *Die Voraussetzungen* (wie Anm. 60).

64 Dokumentiert bei Hilmar Höckner, *Die Musik der Jugendbewegung*, Wolfenbüttel 1927, S. 93f.

Kleiner Beitrag

Rolf Großmann (Lüneburg)

Zur Aktualität der Rhythmusbewegung im 21. Jahrhundert. Eine Respondenz

Der Beitrag Rainer Bayreuthers in der vorliegenden Ausgabe der *Musikforschung* ist nicht nur eine konzise Beschreibung einer historisch bedeutsamen philosophisch-ästhetisch-naturwissenschaftlichen Situation, sondern erinnert zunächst einmal an Grundlegendes: An die konstituierende Rolle rhythmischer Zeitgestaltung in der Musik noch vor ihren anderen, kulturell höchst ausdifferenzierten Parametern – als empirisch beobachtbare und philosophisch zu reflektierende Wahrnehmungskategorie. Eine verdienstvolle Perspektive, denn im Rückblick auf die beschriebene musikkulturelle Phase Anfang des 20. Jahrhunderts, in der mit der Zwölfontechnik Arnold Schönbergs die rationale Komposition der Tonhöhen einen bis heute vielbeachteten Höhepunkt erreicht, gerät die Reflexion des Faktors Zeit nur zu leicht in den Hintergrund. Dabei ist es, nebenbei bemerkt, gerade der Umgang mit der musikalischen Zeit, der die kompositorische Individualität bei Schönberg, Alban Berg und Anton Webern markiert. Wenn also die Rhythmusbewegung die Performanz und das Erfahren von Zeitlichkeit als – noch vor Tonhöhe und Harmonik – zentrale Eigenschaft musikalischer Aktivität konzipiert, eröffnet sich ein musikgeschichtlicher Blick mit direkten Bezügen zum beginnenden 21. Jahrhundert. Diese Bezüge bestehen einerseits in ihren noch präsenten Ausläufern wie der in den Waldorfschulen geübten anthroposophischen Eurythmie oder der TaKeTiNa-Bewegung Reinhard Flatischlers, andererseits in ihrer kultur- und medienhistorischen Spezifik, auf die im Folgenden Bezug genommen werden soll. Sie spiegelt die besondere Situation einer Wechselbeziehung von Empirie, rhythmischer Emphase und Gestaltung, die durch neue Methoden und Medien einer wissenschaftlich-künstlerischen Praxis geprägt ist. Denn parallel vollzieht sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts ein entscheidender Medienumbruch der technischen Verräumlichung von Zeit und vice versa, der nicht nur in neuer Weise eine empirische Beschreibung und Analyse von Zeitstrukturen ermöglicht, sondern auch deren Gestaltung selbst. Die Folgen sind bis heute gravierend und kaum übersehbar.

Um die Evidenz der Bedeutung rhythmischer Gestaltung und Rezeption im beginnenden 21. Jahrhundert zu zeigen, bedarf es keiner größeren Anstrengung. Die Dominanz rhythmischer Strukturen in der alltäglich gehörten Musik ist spürbar. Ästhetische Gestaltung dieser Strukturen findet auf jeder kompositorischen Ebene und jedem Niveau statt – von der 4-to-the-floor Kick Drum bis zum in seine einzelnen perkussiven Elemente zerlegten („gechopten“) und hochdifferenziert wieder zusammengesetzten Breakbeat¹, vom motorischen Beat bis zu Mikrotiming und polyrhythmischen Überlagerungen. Mit Begriffen wie Beat, Backbeat, Offbeat, Groove etc. hat sich ein an der Spiel- und Studiopraxis orientierter

1 Breakbeats sind freistehende Schlagzeug-Passagen, in denen die restlichen Instrumente pausieren („Break“). In der DJ- und Sampling-Praxis werden diese meist zweitaktigen Pattern als „Rohmaterial“ für Loops und Sounds isoliert und bearbeitet.

terminologischer Apparat etabliert. Gleichzeitig durchläuft die Zeitgestaltung einen Prozess technikkultureller Rationalisierung, gegen den die epochale Wende der Bach-Zeit zur gleichschwebend temperierten Stimmung geradezu archaisch anmutet. Nach einer Vorstufe der Metronomisierung in den 1970er Jahren, in welcher der Klick im Ohr zum zentralen Zeitmaß der Schlagzeuger wird, zieht in den 1980ern der Computer als Zeitmaschine in die Studios ein. Das Raster von Quarz-Schwingkreisen bestimmt nun als mathematisch kalkulierte „objektive Struktur der akustischen Ereignisse“ (Bayreuther) den zwischen mindestens zwei Zeitpunkten erzeugten „schematischen Erwartungsrahmen“² des Metrums, auf das im Millisekundenbereich ausdifferenzierte rhythmische Pattern aufsetzen.

Der Gedanke, dass sich Rhythmen mit den großen gesellschaftlich-technologischen Umbrüchen verändern, lässt sich hier plausibel weiterführen. Es ist gerade nicht mehr der gleichmäßige Puls des Marschs oder der industriellen Mechanik, sondern die Zeitrasterung der Quarzschwingkreise und CPUs, deren Gigahertz-Takt die Basis für die rhythmischen Informationsquanten vorgibt. Auf diesem durchaus „unmenschlich“ feinen Zeitraster setzt schließlich sowohl die performative „Eigenzeit der Apparate“, wie sie sich in den *Grooves* in den legendären Sample- und Rhythmusmaschinen manifestiert,³ als auch die Timeline für das *Sensory Engineering* mittels Sequenzerprogrammen in der Studioproduktion⁴ auf. Das solchermaßen technikbedingte Zeitraster, das in seiner Künstlichkeit zunächst als Gegner menschlicher Rhythmik gedacht wurde, wird Teil einer sensorischen Symbiose von Mensch und Maschine.

Empirie, Informationstechnologie und künstlerische Praxis finden hier zu einer Rhythmusforschung zusammen, deren Ausgangspunkt und Ziel eine praktische Poetik musikalischer Medienproduktion bildet. Allerdings – und in erstaunlicher Korrespondenz zu den im Beitrag Bayreuthers verhandelten Künstlertheorien der Rhythmusbewegung – handelt es sich nun noch weit weniger um eine theoriegeleitete oder theoretisch reflektierte Erkundung von „Bewegungsdynamiken“ und Körperhythmen, sondern um in unzähligen Stunden im Club gewonnene Erfahrung, die in Versuch und Irrtum mit Hilfe programmgesteuerter Verfahren auf die musikalische Struktur übertragen wird. Der auf die 1920er Jahre des letzten Jahrhunderts gemünzte Satz, „die elementare rhythmische Auffassung des musikalischen Motivs wandert direkt in die Tanzbewegung“ (vgl. den Beitrag von Bayreuther, oben S. 155) gewinnt angesichts von „Riffs“, „Hooklines“ oder „Technobrettern“⁵ eine neue, jedoch nicht weniger zutreffende Konnotation. Nicht mehr die „rhythmische Gymnastik“ einer elitären großbürgerlichen Kultur liefert nun den Erfahrungshintergrund und Anwendungshorizont, sondern die Dancefloors der „Club Cultures“, deren kulturelles Potential Sarah Thornton ausführlich beschreibt.⁶ Dabei greift es zu kurz, die „geraden Rhythmen“ populärer Musik auf Takt und Metrik des Marschs zurückzuführen und sich vermeintlich avancierten

2 Martin Pfeiderer, *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld 2006, S. 70.

3 Etwa in den Instrumenten der Akai MPC- oder der Roland TR-Serie.

4 S. dazu Rolf Großmann, „Sensory Engineering. Affects and the Mechanics of Musical Time“, in: *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*, hrsg. von Marie-Luise Angerer u. a., Zürich 2014, S. 191–205.

5 Riffs und Hooklines sind melodisch-rhythmische Phrasen mit hohem Wiedererkennungswert, deren Qualität oft über den Erfolg eines Popsongs entscheidet. Ein Technobrett erfüllt als komplexeres, meist durch Schichtungen mehrerer programmgesteuerter Spuren gebildetes Basispattern eine ähnliche Aufgabe.

6 Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, UK 1995.

Rhythmen zu widmen.⁷ Wenn der durch die Rhythmusbewegung beförderte „performative Turn“ musikalischer Zeit ernst genommen wird, stehen sich die disziplinarische Performanz des militärischen Marschs und die synchronisierte Individualität der Club-Kultur diametral entgegen. Zugleich wird das in der ästhetischen Empirie gewonnene gestalterische Wissen neu verschriftlicht („programmiert“) und nimmt instrumentale Formen an. Auf der Basis jeweils aktueller Gestaltungsprozesse entstehen in den Produktdesign-Abteilungen der Musik-Soft- und -Hardwarehersteller entsprechend ausdifferenzierte Oberflächen und Programmsteuerungen.

Damit sind die Parallelen keineswegs erschöpft. Im selben Jahrgang der *Musikblätter des Anbruch* (1926), in dem das Sonderheft „Tanz in dieser Zeit“ einen der Höhepunkte der Rhythmusbewegung markiert, erscheint neben der Neueinrichtung einer Rubrik „Musikautomaten“ ein ebenfalls erweitertes Sonderheft *Musik und Maschine*.⁸ Während dort noch Musikautomat und Sprechmaschine in einem Atemzug verhandelt werden, vollzieht sich – fast gleichzeitig zur Genese der Rhythmusbewegung – mit Mikrofon, Lautsprecher und elektromagnetischen Schneideapparaten der endgültige Siegeszug des „Nadeltons“ über die Musikautomaten mit weitreichenden Folgen für die musikalische Poetik technischer Medien. Diese Konsequenzen betreffen weniger melodische und harmonische als vielmehr klangliche und rhythmische Neuperspektivierungen. Die technische Klangschrift (Phonographie!) notiert nicht nur den Klang, sondern auch die Zeit, und dies jenseits aller in den bisherigen Notationssystemen niedergelegten Bedeutungszusammenhänge. Das Begehren, diese Leerstellen einer bisher der Aufführung vorbehaltenen Ungewissheit mit nun notationsfähiger Gestaltung zu füllen, zieht sich durch die Geschichte der kulturellen Aneignung der Phonographie. Die bereits in den 1920ern mit dem gefühlten Anbruch des Zeitalters von „Musik und Maschine“ beginnenden Experimente zur Transposition mittels verlangsamter oder beschleunigter Wiedergabe sowie die Überlagerung und Montage bereits aufgezeichneten Materials begründen nun, neben der Arbeit am Klang, auch eine phonographische Praxis musikalischer Zeitgestaltung. Mehr noch, durch die Phonographie wird auch die individuelle und genrespezifische mikrorhythmische Gestaltung (etwa des Swing oder des bereits erwähnten Breakbeat) zum Teil des kulturellen Gedächtnisses – und damit zum kompositorischen Material phonographischer Arbeit.

Und auch hier gibt es einen Vorlauf der naturwissenschaftlich-empirischen Tradition: Leon Scott erforscht in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Phonautographen (1857) die Zeit- und Schwingungsstrukturen von Sprachlauten. Alva Edisons Grammophon nutzt dieses Prinzip der Verschriftlichung zeitbasierter Vorgänge nicht mehr nur zur Visualisierung von Schallschwingungen, sondern zu ihrer Reproduktion. Damit geht kurz nach der Jahrhundertwende eine weitere Empirisierung eines vormals Transzendentalen vor sich: Die menschliche Wahrnehmung wird Gegenstand einer musikalisch-technischen Forschung, die sich – als künstlerische Praxis (!) – einer exakten Schrift der physikalisch-akustischen Zeit bedient. Die später, in den 1980ern, einsetzende Digitalisierung dieser Prozesse (wie oben kurz skizziert) präzisiert durch Rasterbildung und Automatisierung diese medienästhetische Forschung noch weiter nach Maßgabe aktueller informatorischer Werkzeuge und forciert die Entwicklung ästhetischer Strategien. Heutige Charts-Hits sind Stationen in diesem Kon-

7 Stefan A. Schmidt, „Kulturen des musikalischen Rhythmus“, in: *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, hrsg. von Christian Grüny und Matteo Nanni, Bielefeld 2014, S. 59–72, hier S. 62f.

8 Sonderheft *Tanz in dieser Zeit*, *Musikblätter des Anbruchs*, Nr. 3/4, März/April 1926, Wien; Sonderheft *Musik und Maschine*, *Musikblätter des Anbruchs* Nr. 8/9 (Oktober/November 1926) Wien.

tinuum sensorischen Engineerings, das auf einer musikalischen Exploration basiert, deren primäre Schriftlichkeit keine Noten oder Bücher, sondern die nun als digitale Wertelisten vorliegenden Nadelkurven der Phonographie und die Programmcodes zu ihrer Verarbeitung bilden.

Die sich gleichzeitig um klangschriftliche Genres und die Klanglichkeit digitaler Kultur ausbreitenden spekulativen philosophisch-ästhetischen Diskurse einer transhumanen Ontologie der Schwingungen („ontology of vibrational forces“)⁹ oder eines „sonic materialism“¹⁰ fassen periodische Zeitformen als energetisches Geschehen unter Kategorien der Synchronisierung, der Resonanz und der direkten, unvermittelten Affizierung. Sie sind – mit einem vergleichenden Blick auf die esoterischen Anklänge der Rhythmusbewegung – Versuche der theoretischen Bewältigung der neuen Machtverhältnisse von menschlicher Wahrnehmung, medialer Werkbank und physikalisch-akustischer Struktur.

Zusammenfassend gesagt, ist um die Wende ins 21. Jahrhundert eine empirische Ästhetik rhythmischer Zeitgestaltung mit Parallelen zur spekulativ-praktischen Ausprägung der Rhythmusbewegung – und im Gegensatz zu aktuellen, sich präzise naturwissenschaftlich verstehenden Ansätzen¹¹ – als medienkulturelle Praxis zu beobachten. Damit eröffnet sich auch der Wechselwirkung zwischen Musikphilosophie und empirischer Dauern- und Rhythmusforschung, wie sie Bayreuther beschreibt, ein weiteres Feld. In diesem Kontext gibt es Hinweise auf die – in der Musikforschung noch kaum wahrgenommenen – Zusammenhänge zwischen Tonalität und den machtvoll affizierenden Rhythmen der neuen Studiowerkzeuge und Medien-Instrumente. So führt etwa das Übereinanderschichten von Samples verschiedensten tonalen Ursprungs zu hybriden, harmonisch „falschen“ Strukturen, die durch ihre rhythmische Einbettung dennoch nicht falsch klingen. Gleichzeitig erfährt dabei die Zeitgestaltung durch die entstandene Ambivalenz des Tonalen eine ästhetische Aufwertung. Die Erforschung der Verschränkung von „Dauernwahrnehmung“ und „Tonqualitätswahrnehmung“, begonnen von Wilhelm Wundt und Ernst Meumann (vgl. Bayreuther, oben S. 151f.), bleibt vorerst ein unvollendetes Projekt.

9 “Drawing from philosophies of vibration and rhythm, Sonic Warfare then detours beneath sonic perception to construct an ontology of vibrational force as a basis for approaching the not yet audible. Here vibration is understood as microrhythmic oscillation.” Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA 2010, S. xviii.

10 Christoph Cox, “Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism”, in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 10(2), 2011, S. 145–161.

11 Das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik (Frankfurt a.M.) erarbeitet gegenwärtig einen Überblick über die theoretischen und methodischen Grundlagen der empirischen Musikästhetik.

Besprechungen

GERT MELVILLE: *Frommer Eifer und methodischer Betrieb. Beiträge zum mittelalterlichen Mönchtum*. Hrsg. von Cristina ANDENNA und Mirko BREITENSTEIN. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. XVI, 398 S.

Frommer Eifer und methodischer Betrieb beinhaltet 13 Aufsätze von Gert Melville, die – ausgehend vom Druckjahr des Buches 2014 – innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte erschienen sind. Im Mittelpunkt stehen verschiedene mittelalterliche Orden, u. a. die Cluniazenser, Dominikaner, Franziskaner, Prämonstratenser und wichtige ihnen zugehörige Personen. Ausgewählt wurden die Texte aus deutschsprachigen Publikationen Melvilles in Zeitschriften und älteren Aufsatzsammlungen, und herausgegeben wurde der Band von zwei Mitarbeiter_innen an der Forschungsstelle für vergleichende Ordensgeschichte der Technischen Universität Dresden, Cristina Andenna und Mirko Breitenstein.

Melvilles Aufsätze decken viele Aspekte der mittelalterlichen europäischen Ordensgeschichte ab, von spezifischen Fällen bis zu grundlegenden Diskussionen, wie an folgenden Titeln deutlich wird: „Regeln – *Consuetudines*-Texte – Statuten. Positionen für eine Typologie des normativen Schrifttums religiöser Gemeinschaften im Mittelalter“ (S. 160–186), „Zur Semantik von *ordo* im Religiosentum der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts“ (S. 208–231) und „Im Spannungsfeld von religiösem Eifer und methodischem Betrieb“ (S. 1–18). Es sind auch Beiträge zu den verschiedenen Rechtsvorstellungen und -ordnungen in mittelalterlichen Orden vorhanden („*In privatis locis proprio jure vivere*. Zu Diskursen des frühen 12. Jahrhunderts um religiöse Eigenbestimmung oder institutionelle Einbindung“, S. 33–48, „Zum Recht der Religiösen im *Li-*

ber extra“, S. 187–208, und „Die Rechtsordnung der Dominikaner in der Spanne von *constituciones* und *admoniciones*. Ein Beitrag zum Vergleich mittelalterlicher Ordensverfassungen“, S. 295–322). Die übergeordneten Themen Institution, Charisma und Identität, denen man häufig in der Forschung zum Ordensleben begegnet, sind ebenfalls in dem Sammelband präsent. Themen wie Legitimität und Geltung im Zusammenhang mit Orden treten auch auf, z. B. werden in „Geltungsgeschichten am Tor zur Ewigkeit. Zu Konstruktionen von Vergangenheit und Zukunft im mittelalterlichen Religiosentum“ (S. 103–138) mehrere Versuche von Orden und ihrer Vertreter, Geltung und Legitimation zu gewinnen, analysiert. Mehrfach trifft man auf zentrale Personen wie Humbert de Romanis (z. B. „Gehorsam und Ungehorsam als Verhaltensformen. Zu pragmatischen Beobachtungen und Deutungen Humberts de Romanis O.P.“, S. 139–159, sowie „*Duo Novae Conversationis Ordines*. Zur Wahrnehmung der frühen Mendikanten vor dem Problem institutioneller Neuartigkeit im mittelalterlichen Religiosentum“, S. 80–102, und Humbert de Romanis tritt als Beispiel u. a. in „*Tegumenta virtutis und occulta cordis*“, S. 19–32, und in dem oben genannten Beitrag „Die Rechtsordnung der Dominikaner“ auf), Stephan von Obazine (z. B. „Stephan von Obazine: Begründung und Überwindung charismatischer Führung“, S. 49–63; wie Humbert de Romanis tritt Stephan von Obazine auch als Beispiel in dem oben genannten Kapitel „*Tegumenta virtutis und occulta cordis*“ auf) oder Stephan von Muret (z. B. „*In privatis locis proprio jure vivere*“) sowie auf die oben genannten Orden, was für Kontinuität zwischen den Beiträgen sorgt. Zeitlich konzentrieren sich die Texte auf Themen des 12. und 13. Jahrhunderts. Die Texte sind klar gestaltet und strukturiert, mit sinnvollen Beispielen versehen – oft stammen die Beispiele aus verschiedenen Orden, z. B. trifft man in dem oben genannten Aufsatz „Geltungsgeschich-

ten am Tor zur Ewigkeit“ auf Stephan von Obazine, die Kartäuser, die Zisterzienser und andere. Die Texte sind auch für Nicht-Experten verständlich und lesenswert auch für jene, die nur an der Peripherie der Ordensgeschichten arbeiten.

Die Texte sind ohne neue Bearbeitung veröffentlicht, lediglich redaktionell angepasst (S. XIII). Damit haben die Herausgeber eine gute Möglichkeit vergeben, um in dem Band etwas mehr als das ohnedies Zugängliche anzubieten. Zwar haben die Herausgeber recht, wenn sie schreiben, „in der Grundaussage aber sind die abgedruckten Studien unverändert aktuell“ (S. XIII). Trotzdem wünscht man sich, wenn nicht eine neue Bearbeitung, mindestens Hinweise zur aktuellen Literatur, die seit den Erstpublikationen der Aufsätze erschienen ist – dies gilt besonders für die Texte, die schon etwas älter sind. Denn wenn man die 13 Aufsätze per Fernleihe bestellen müsste, erreichte man nicht mal die Hälfte des Buchpreises. Der erste Aufsatz „Im Spannungsfeld von religiösem Eifer und methodischem Betrieb“ wurde vom Herausgeber der Erstpublikation (*Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig 2011*) bereits online frei zur Verfügung gestellt. Auch einige der anderen Aufsätze sind in Büchern veröffentlicht, die in vielen in- und ausländischen Bibliotheken vorhanden sind. Da man sich das Buch selber zusammenstellen könnte – wenn auch Einleitung, Literaturverzeichnis und Register fehlen würden –, fällt die mangelnde inhaltliche Aktualisierung doch deutlich ins Gewicht. Meine Kritik ist keineswegs als Kritik an Melvilles eigener Forschung und seinen Ergebnissen zu verstehen, sondern als Kritik am Konzept des Buches, das lediglich berechtigt gewesen wäre, wenn die zusammengestellten Texte schwer zugänglich wären. In der Nichtbeachtung dieser Begrenzung folgen die Herausgeber bedauerlicherweise einem bestehenden Trend.

(Dezember 2015)

Miriam Wendling

Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke (BR-CPEB). Bearbeitet von Wolfram ENSSLIN und Uwe WOLF unter Mitarbeit von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 1150 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Band III.2.)

Das neue Verzeichnis der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs – nach jenen von Alfred Wotquenne (1905) und Eugene Helm (1989) das dritte – ist Teil eines wissenschaftlichen Großprojektes, das der Aufarbeitung des kompositorischen Schaffens der Musikerfamilie Bach (mit Ausnahme Johann Sebastian Bachs) gewidmet ist. (Erschienen sind bisher als Band II das Werkverzeichnis zu Wilhelm Friedemann Bach von Peter Wollny, Stuttgart 2012, und das zu Johann Christoph Friedrich Bach von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2013.) Das unter dem Namen *Bach-Repertorium* laufende Projekt ist in das Forschungsprogramm der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig aufgenommen worden und wird vom Packard Humanities Institute im kalifornischen Los Altos finanziell gefördert. (Die auf die Gründer des IT-Unternehmens Hewlett-Packard zurückgehende Stiftung publiziert auch die 115 Bände umfassende Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, von denen bisher 73 erschienen sind, vor allem instrumentale Kompositionen; vgl. www.cpebach.org.) Der Werkkatalog Carl Philipp Emanuel Bachs erscheint in drei Teilen: Dem publizierten zweiten Teil mit den Vokalwerken werden als erster Teil die Instrumentalwerke und als dritter Teil Bachs Notenbibliothek einschließlich der Skizzen, Fragmente und Fehlzuschreibungen folgen.

Der hier anzuzeigende Band mit den Vokalwerken ist – wie alle Bände des *Bach-Repertoriums* – nach dem Muster des (leider unvollständigen) *Bach-Compendiums* konzipiert, das Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff noch zu DDR-Zeiten (1986–

1989) in der Edition Peters veröffentlicht haben. Die Kompositionen sind nach Werkgruppen geordnet, die mit Großbuchstaben gekennzeichnet sind (D = Oratorien und Passionen, E = Liturgische Kirchenmusik, F = Kirchenkantaten und geistliche Gelegenheitsstücke, G = Weltliche Arien, Kantaten, Chöre, H = Lieder, Motetten, Choräle). Die einzelnen Kompositionen sind innerhalb der jeweiligen Werkgruppe fortlaufend nummeriert. Das mit der Helm-Nummer „H 775“ bezeichnete Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* hat beispielsweise das Sigel BR-CPEB:D1. Am Schluss einer Werkgruppe sind die unter Bachs Namen überlieferten, in ihrer Echtheit aber angezweifelten Kompositionen mit dem Zusatz „-Inc.“ aufgelistet; Fehlzuschreibungen werden als Werkgruppe Y im dritten Band beschrieben. Den einzelnen Werkgruppen sind auf dem Stand der neuesten Forschung Hinweise auf die Überlieferungsgeschichte und das Repertoire der jeweiligen Gattung sowie eine Übersicht über die Kompositionen vorangestellt. Die Einträge zu den einzelnen Kompositionen entsprechen den standardisierten Beschreibungsmerkmalen des Bach-Repertoriums: Den normalisierten Werküberschriften folgen detaillierte Angaben zur Besetzung, die Noteninzipits der einzelnen Sätze, Angaben zur Werkgeschichte, zu den Entlehnungen einer Komposition sowie Hinweise auf die Texte, auf Quellen, Vorlagen und Ausgaben. Die Literaturangaben sind mit Kurztiteln angegeben.

Bei den Vorarbeiten zu dem Verzeichnis der Werke Bachs sahen sich die Herausgeber, wie sie in der „Einführung“ schreiben, dem Problem gegenübergestellt, die in den späten 1990er Jahren wiederentdeckten Aufführungsmaterialien Carl Philipp Emanuel Bachs aus der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin in den Werkkatalog mit aufzunehmen. Da es sich bei den zahlreichen Partituren und Stimmen nicht um bisher unbekannte Werke, sondern um weitgehend unbekannte Bearbeitungen fremder

und eigener Werke handelt, musste ein Weg gefunden werden, die Bearbeitungen in das Gesamtkonzept zu integrieren. (Gegenüber dem Werkverzeichnis von Eugene Helm sind nur zwei bisher unbekannte authentische Kompositionen Bachs hinzugekommen: die von Peter Wollny entdeckte Kantate *Ich bin vergnügt mit meinem Stande* F 30 und das kurze *Amen* E 7.) Bach hatte, worauf die Herausgeber besonders hinweisen, seit seinem Amtsantritt in Hamburg im Jahre 1768 jährlich etwa 130 Kirchenmusiken zu bestreiten. An den fünf Hauptkirchen musste er nicht nur die Sonntagsmusiken aufführen, sondern auch die Quartalsmusiken (das sind Festmusiken zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten und an Michaelis) und die Passionsmusiken. Da Bach nicht zu jedem Fest eine neue Komposition schreiben konnte, bediente er sich der althergebrachten Pasticcio-Praxis, indem er bereits vorhandene eigene und fremde Kompositionen dem vorgegebenen Text entsprechend einrichtete. Bei diesen „Fremd-Kompositionen“ handelt es sich nicht nur um Werke der Bach-Familie (Johann Christoph Bach, Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Sebastian Bach und Wilhelm Friedemann Bach), sondern vor allem um Werke von Komponistenkollegen (Georg Anton Benda, Christoph Förster, Carl Heinrich Graun, Johann Gottlieb Graun, Gottfried August Homilius, Jacob Schuback, Gottfried Heinrich Stöltzel und Georg Philipp Telemann).

Um dieses „breite Spektrum an kreativem Umgang mit fremdem Material“ (Einführung, S. 8) zu dokumentieren, haben die Herausgeber den traditionellen Werkbegriff erweitert, indem sie auch der Rekonstruktion eines Werkes („so wie es von Bach für eine Aufführung zusammengestellt worden war“) den Rang des Authentischen zubilligten. (Vgl. hierzu die grundlegenden Ausführungen von Wolfram Enßlin, „Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses“, in: *Denkströme*.

Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig 5 [2010], S. 115.) Mithin konnten sämtliche Bearbeitungen, seien es nun Pasticci mit älteren eigenen Kompositionen oder ausschließlich mit fremden Vorlagen, nach dem System des *Bach-Repertori-ums* mit aufgenommen werden. (Das *Bach-Compendium* hatte noch auf Bearbeitungen Johann Sebastian Bachs verzichtet. Vgl. etwa BC I, Teil 3: D 5b, wo es lediglich heißt: „Einfügung von 7 Händel-Arien“. Erst in der Ausgabe von Christine Blanken, „*Kaiser*“. *Markus-Passion, als Pasticcio von Johann Sebastian Bach [Leipzig um 1747] mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brocks-Passion“*, Echterdingen: Carus, 2012, sind die „Einfügungen“ benannt und mitveröffentlicht worden.) Als Differenzierungsmerkmale führen die Herausgeber noch folgende Buchstabenkürzel ein, die jeweils hochgestellt den Gattungsbuchstaben beigegeben sind: „f“ bedeutet: Bearbeitung fremder Kompositionen, „p“ Pasticcio, „s“ Bearbeitung von Selbst- bzw. Eigenkompositionen (mit Rücksicht auf die englische Schreibweise: „self“) und „u“ für unbekannte Bearbeitungsweise. Als Beispiel für diese stark verklausulierte Systematik sei Bachs „autograph redigierte“ Aufführungspartitur einer „Markus-Passion“ von Gottfried August Homilius angeführt, die Bach unter Verwendung von Chorälen von Johann Gottlieb Graun und Georg Philipp Telemann 1770 an allen fünf Hamburger Hauptkirchen aufgeführt hat. Bei Helm trägt die Passionsmusik (ohne Erwähnung von Homilius) die Nummer H 783, im vorliegenden Werkkatalog die Bezeichnung BR-CPEB: D^f 5.1. Konsequenterweise sind sämtliche Sätze des Passions-Pasticcio im Werkverzeichnis mit Notenzipits aufgeführt – obwohl das Pasticcio schon 2006 in der Bach-Ausgabe (BR-CPEB: CW IV/5.1) und 2011 als Passion von Homilius (HoWV 1.10) im Druck erschienen ist. Hier, wie auch bei den meisten anderen Pasticci bzw. Bearbeitungen, hätte man sich aus Praktikabilitätsgründen eine

Straffung der Werkbeschreibung gewünscht, wengleich der Rezensent zugibt, dass das wider die Systematik des Werkverzeichnisses verstoßen hätte. Der Band wäre aber schätzungsweise um mindestens ein Drittel seines beträchtlichen Umfangs geschrumpft.

Dem Band ist ein mehrteiliger Anhang beigegeben, der mit der Beschreibung von Sammelhandschriften, einer Konkordanz-tabelle der bisher erschienenen Werkverzeichnisse, Synopsen von Kirchenliedern und Chormelodien sowie einer Chronologie der Erst- und Wiederaufführungen der von Bach geleiteten Kompositionen zum vertieften Verständnis des Ganzen beiträgt. Außer einigen wenigen Druckfehlern ist dem Rezensenten nur aufgefallen, dass es auf Seite 537 in der Rubrik „Entlehnungen“ nicht Fp 57/12, sondern H 57/12 (siehe S. 1033) heißen muss, und auf Seite 384 ist er nicht überzeugt, dass es im Notenzipit des „Amen“ im dritten Takt im Sopran *c*² (gegen *cis* im Bass) heißen soll; und im Inzipit des ersten Chores der „Michaelis-Musik“ Fs 20 sollte in Takt 5 im Bass sicherlich *b* und nicht *b* stehen.

Insgesamt ist das neue Verzeichnis der Werke des „Hamburger“ Bach sowohl wissenschaftlich wie verlegerisch eine Glanzleistung, die ihresgleichen sucht. Mögen die über 1100 Seiten des Bandes die Praktiker nicht davon abschrecken, sich intensiv mit den originären Werken Bachs und mit den von ihm aufgeführten zu beschäftigen.

(Juni 2015)

Hans Joachim Marx

PETER HECKL: W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840. Hildesheim u. a.: 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.)

Die Rezeptionsdichte und -breite eines Komponisten lässt sich bis weit ins 19. Jahr-

hundert hinein nicht nur an der Verbreitung seiner Kompositionen in Drucken bemessen, sondern ebenso – wenn nicht noch instruktiver – an der Häufigkeit und Varianz von Bearbeitungen. Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* dürfte für die Wiener Klassiker wohl das bekannteste Beispiel darstellen, das es zu zahlreichen Bearbeitungen für eine Vielzahl von Instrumenten bzw. vokal-instrumentalen Besetzungen gebracht hat und so am Kanonisierungsprozess seines Schöpfers unmittelbar beteiligt gewesen ist. Auch Opernbearbeitungen stellen einen geeigneten Weg dar, umfangreiche Musiktheaterwerke an räumlich variablen Orten und in unterschiedlichen Besetzungen rezipieren zu können, von „beliebten Arien“ für daheim, bis zu Harmoniemusikbearbeitungen ganzer Opern z. B. als Tafelmusik im Freien. In letztere Kategorie fällt Peter Heckls im Jahr 2011 eingereichte Dissertation (Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz), in der sich der Autor einem bis heute insgesamt vernachlässigten Aspekt der Mozartforschung widmet: Den Bearbeitungen Mozart'scher Werke für Harmoniemusikinstrumente. Und als ob diese spezifische Form der Mozartrezeption noch nicht genügen würde, konzentriert sich Heckl auf solche Bearbeitungen, die vor 1840 von Instrumentalwerken Mozarts angefertigt wurden, wohl wissend, dass es sich hierbei in vielen Fällen nicht um Reduktionen, sondern um instrumentale Erweiterungen handelt, bei denen die Bearbeiter ein hohes Maß an kompositorischer und klangbezogener Kompetenz unter Beweis stellen mussten. Der Autor selbst ist Hornist und betrachtet die von ihm ausgewählten Bearbeitungen vor allem unter satztechnischen, klanglichen und instrumentationsbezogenen Aspekten, eine Methode, die einen geradezu wohlthuend nüchternen Blick auf die Kompositionen ermöglicht und mit musikimmanenten Parametern die Unterschiede zwischen „Original“ und Bearbeitung herausarbeitet.

Das Buch ist in insgesamt sechs analytische Kapitel untergliedert, die sich an den Gattungen der Mozart'schen Vorlagen orientieren: 1) Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente; 2) Quintette mit einem Blasinstrument; 3) Kammermusikwerke für Streichinstrumente; 4) Sinfonien und Märsche; 5) Werke für Klavier sowie 6) Duos für zwei Hörner (in diesem Fall lediglich KV 487 [496a]). Bereits in den Bearbeitungen der Serenade B-Dur KV 361 (370a), der „Gran Partitta“, zeigen sich die unterschiedlichen Herangehensweisen der Arrangeure, die in der Regel auf den aufführungspraktischen Gegebenheiten des eigenen Wirkortes fußen (S. 7–25). So lässt beispielsweise Carl Andreas Göpfert (Meiningen Herzogshof) die beiden in B gestimmten Hörner sowie die Bassethörner weg, so dass das Menuett der Serenade mit einer leeren Quinte statt mit einem Dreiklang endet – ein für klassische Ohren höchst unbefriedigendes Ergebnis (S. 11).

Noch spannender sind freilich diejenigen Bearbeitungen, die aus einer Mücke einen Elefanten machen: die Arrangements etwa der vierhändigen Klaviersonate KV 497 für acht Blasinstrumente von Erzherzog Rudolf von Österreich (S. 131ff.) oder des „Alla Turca“-Satzes aus der Klaviersonate KV 331 (300i) für zehn Bläser und große Trommel von Göpfert (S. 128f.). Hier zeigt sich die Komplexität der Orchestrierung, die aus zwei bzw. vier Händen eine großbesetzte Bläserharmonie zaubern muss. Rudolf von Österreich beispielsweise versucht, den Klaviersatz nahezu identisch auf den Bläsersatz zu übertragen. Heckl seziert die Bearbeitungen und macht zahlreiche besetzungsbezogene Probleme aus, so z. B. im Kopfsatz die Notierung von Kreuzen für die Naturhörner in den Takten 58f. oder die inhomogene Melodieführung in den Takten 64–67. In Göpferts Sonatenbearbeitung hingegen zeigt sich, so der Autor, das Können eines Komponisten und Klarinettenisten: Göpfert geht mit den Klavierstimmen relativ frei um und

orientiert sich an den Erfordernissen der Harmoniemusik, um einen insgesamt homogenen Klang zu erreichen.

Heckls sehr klare und leicht verständliche Sprache ermöglicht, in Verbindung mit zahlreichen Tabellen und nicht zuletzt dem als Band 2 gelieferten Notenband, der auf über 700 Seiten sämtliche behandelten Harmoniemusikbearbeitungen als Studienpartituren (sogar mit angehängten kurzen kritischen Berichten) enthält, einen tiefen Einblick in die Bearbeitungspraxis Mozart'scher Kompositionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine kritischen Analysen belegen, dass nicht jeder Arrangeur tatsächlich in der Lage war, die divergenten Vorlagen klanglich in das enge Korsett der Harmoniemusikbesetzungen zu übersetzen. Aus der Feder eines Praktikers lesen sich diese Anmerkungen umso einleuchtender und nachvollziehbarer. Dass Heckl sich nur einführend und am Rande mit den Entstehungs- und Aufführungskontexten der Bearbeitungen auseinandersetzt, ist hier kein Mangel, sondern ermuntert gleichsam, auf Basis seiner Studien sich diesen Kontexten zu nähern und damit philologisch zu hinterfragen, warum derartige Arrangements überhaupt entstanden, wer ihre Auftraggeber waren und wo sie letztlich zur Aufführung kamen. Auch die Tatsache, dass zahlreiche Bearbeitungen in Druck gingen und damit ihrerseits weite Verbreitung fanden (bis nach Frankreich und darüber hinaus), sollte Ansporn genug sein, sich diesem Thema in Zukunft eingehender zu widmen. Heckls lesenswerte Dissertation, die in keiner Musikbibliothek fehlen sollte, legt hierfür einen eindrucksvollen analytischen Grundstein, zumal es der Autor bei seinen Recherchen geschafft hatte, in zahlreichen Archiven und Bibliotheken in ganz Europa bislang unbekannte oder als verschollen geltende Bearbeitungen, in der Regel als Autographie oder Abschriften, aufzuspüren.

Der Apparat des Textbandes enthält den Lebenslauf des Arrangeurs Johann Simon Hermstedt, Errata in der bestehenden Lite-

ratur sowie einen umfangreichen Personen- und Werkindex.

(Juni 2015)

Christian Storch

RENATE WIELAND und JÜRGEN UHDE: Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 297 S., Nbsp.

Das vorliegende Buch ist die dritte Publikation in einer Reihe von klavierpädagogischer Literatur, die die beiden Autoren als Resümee ihrer lebenslangen Beschäftigung mit Musikvermittlung am Instrument nun auch einem breiten Publikum zugänglich machen. Von Jürgen Uhde, der bereits 1991 verstorben ist, kennt man auch Analysen von Beethovens Klaviermusik, darunter alle 32 Sonaten, bei Reclam erschienen; Renate Wieland (*1934) war seine Schülerin. Sie hat Texte aus dem Nachlass Uhdes, einige wenige bereits veröffentlichte gemeinsame Studien sowie eigene Texte, die nach Uhdes Tod „aus dem fortdauernden inneren Dialog“ (S. 7) und den gemeinsamen Erfahrungen erwachsen sind, sinnfällig zu einem Ganzen zusammengestellt. Der Bärenreiter-Verlag hat diesem Ganzen eine ansehnliche, erschwingliche und gut lesbare Form verliehen.

Inhaltlich umfasst das Buch sowohl zweihändige als auch vierhändige Klaviermusik Schuberts aus dessen letzten Lebensjahren. Neben der f-Moll-Fantasie, dem „Grand Duo“, dem „Divertissement über originale französische Themen“ sowie zwei Impromptus und den *Drei Klavierstücken* finden sich auch die vier späten Sonaten D 840, 845, 850 und 894 versammelt. Woran man jedoch bei dem Buchtitel „Späte Klaviermusik“ in erster Linie denkt – nämlich an die drei Großen Sonaten D 958–960, Schuberts einzigartiges Vermächtnis im Genre Klaviermusik –, bleibt ohne Kommentar ausgespart. Eine Besprechung dieser großformati-

gen Werke würde wohl einen eigenen Band füllen. Dennoch ist man etwas enttäuscht.

Der Untertitel „Spuren ihrer inneren Geschichte“ verweist auf den speziellen Zugang der Autoren, die auf Basis einer „Theorie der energetischen Zeitgestalt“ die Struktur von Schuberts später Klaviermusik zu erklären versuchen. Dass die Grundidee, die in den Vorgängerpublikationen ausführlich dargestellt sein soll, hier nur im Vorwort kurz angesprochen wird, stört nicht wirklich. (Man kann nur mit den Klammern und Kreuzen, die bei einigen Notenbeispielen eingefügt sind, nicht allzu viel anfangen.) Die detaillierten Beschreibungen und Analysen versteht man, auch ohne diese Theorie genauer zu kennen. Das liegt daran, dass die Autoren sich sehr eng am Verlauf der einzelnen Kompositionen entlangarbeiten, eine Vielzahl von Notenbeispielen geben und sprachlich auf beachtlichem Niveau agieren. Dabei orientieren sie sich immer wieder auch an bestehender Literatur, wie etwa dem Schubert-Buch von Peter Gülke oder Texten von Walther Dürr, und ziehen Vergleiche mit anderen Werken Schuberts. Auch die philosophische Ausbildung von Renate Wieland klingt immer wieder durch.

Freilich kommt bei solcher Art von verbaler Ausdeutung der Musik die Sprache immer wieder an ihre Grenzen. Wie weit man hier den Autoren folgen will, ist gewiss eine individuelle Frage. Für mich etwa ist die Beschreibung des Spätstils als „schroff“, „unvermittelt“, „kahler Klang“ mit „abweisendem Hochgebirgscharakter“ (S. 164) durchaus zutreffend. Manche Formulierungen halte ich hingegen für sprachlich überzogen (z. B. „Wie im Irrsinn ist es, als begänne die Musik im fernen Klang ihres Pianissimo zu läuten“). Aber, wie gesagt, daran scheiden sich die Geister, und andere sind vielleicht gerade von diesen Passagen begeistert.

Kritik an der an sich reichen Sprache des Buches ist jedoch angebracht, wenn Geschlechterklischees unkritisch wiederholt werden. Im Jahr 2014 kann man nicht mehr

vom männlichen Archetypus des Wanderers sprechen, dem die mütterlich regressive Wiegenmusik gegenübersteht (S. 13), und auch nicht von dem „männlichen Triebe des Vorwärts und dem weiblichen des Verweilens“ (S. 14). Dafür hat die Genderforschung zu hart gearbeitet und schon längst eine Sensibilität geschaffen. Bemerkt soll auch werden, dass im Literaturverzeichnis bei Zeitschriftenaufsätzen und Beiträgen zu Sammelbänden die Seitenangaben nicht fehlen sollten, auch wenn es sich um keine ausgesprochen wissenschaftliche Publikation handelt.

Das Zielpublikum des Buches, welches über weite Strecken anregend zu lesen ist, sind auch nicht primär Musikologen, sondern Pianisten (und alle, die es noch werden wollen). Ihnen wird die Publikation vermutlich als wertvolle Interpretationshilfe für Schuberts späte Klaviermusik dienen.

(November 2015) *Andrea Lindmayr-Brandl*

Schubert: Interpretationen. Hrsg. von Ivana RENTSCH und Klaus PIETSCHMANN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014. 234 S., Abb., Nbsp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 3.)

Das wissenschaftliche Werk Hans-Joachim Hinrichsens ist thematisch breit gefächert, mit zwei Forschungsfeldern ist sein Name aber in besonderer Weise verbunden: mit der Musik Franz Schuberts und mit der Interpretation von Musik. Der Titel der Aufsatzsammlung, die Ivana Rentsch und Klaus Pietschmann aus Anlass des 60. Geburtstags von Hinrichsen herausgegeben haben, setzt beide Felder zueinander in Beziehung: *Schubert: Interpretationen* – eine treffliche Anspielung auf das vom Jubilar gemeinsam mit Till Gerrit Waidelich herausgegebene Periodikum *Schubert: Perspektiven*, in dessen Buchreihe der Band erschienen ist.

Die 14 Beiträge sind in drei Gruppen unterteilt: „Werkinterpretationen“ (8), „Kom-

positorische Verfahren“ (2) und „Rezeptionsphänomene“ (4). Den Reigen der Aufsätze eröffnet Walther Dürr, der Nestor der Schubert-Forschung, mit einer profunden Studie über „Schuberts Ossian-Gesänge“, eine Art Nachtrag zu dem von Dürr herausgegebenen neunten Liederband der *Neuen Schubert-Ausgabe*, mit dem die Serie der Liederbände in der Gesamtausgabe 2011 ihren Abschluss fand. Ivana Rentsch geht den Unterschieden zwischen Schuberts beiden Annäherungen an Schillers Ballade *Die Bürgschaft* nach und legt die „Diskrepanz zwischen musikbestimmter Oper und deklamationsabhängiger Ballade“ (S. 37) anschaulich dar. Klaus Pietschmann („Italienität bei Schubert“) schließt sich der These an, dass Schubert 1827 „eine Anstellung als Hofkapellmeister abstrebte“ (S. 42). Die *Drei Gesänge* für eine Bassstimme op. 83 (D 902), die Schubert dem berühmten Bassisten Luigi Lablache widmete, interpretiert Pietschmann „als eine Art Probearbeit“ (S. 50), mit der Schubert seine Befähigung für das angestrebte Amt unter Beweis stellen wollte.

In seiner Deutung des „Lieds vom Wolkenmädchen“ aus *Alfonso und Estrella* scheint Laurenz Lütteken zu vergessen, dass das Singen als Teil der szenischen Handlung, als diegetische Musik eine lange Tradition hat, an die Schubert im Rahmen seiner durchkomponierten Oper anknüpft. Die Behauptung, es handle sich um „eine Poetik des Liedes, die hier absichtsvoll im Lied vorgeführt wird“ (S. 65), kann Lütteken argumentativ kaum begründen. Hingegen gelingt es Arne Stollberg, den Zusammenhang zwischen „Kunstreligion und religiöse[r] Kunst in Schuberts Messvertonungen“ (S. 69ff.) zu veranschaulichen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei Schuberts Verwendung des übermäßigen Quintsextakkords zu, der in mehreren Messen besonders prominent bei der Textstelle „Deus Pater omnipotens“ erscheint, in ähnlicher Weise aber auch in dem Lied *Die Allmacht* D 852.

Der Dichotomie von „Stillstand und Bewegung“ wendet sich Anselm Gerhard am Beispiel des *Ständchen* D 920/921 und der *Nachthelle* D 892 zu. Mit analytischem Scharfblick arbeitet Gerhard heraus, welche kompositorischen Mittel Schubert in der *Nachthelle* einsetzt, um einen Schwebestand zu erzeugen. Im *Ständchen* arbeitet er mit ähnlichen „Ambivalenzen in der taktmetrischen Organisation eines Ablaufs, der beim ersten Hören ganz natürlich fließend erscheint“ (S. 98). Hin und wieder geht die Lust am Abhorchen feinsten Details mit Gerhard etwas durch, etwa wenn er in der Begleitfigur des *Ständchens* in den drei „nachschießenden Sechzehntel [...] einen latenten Dreier-, sozusagen Walzer-Rhythmus“ (S. 101) zu erkennen meint.

„Schuberts Quellen“ nennt Hermann Danuser seinen Beitrag, in dessen Mittelpunkt zwei Werke für Klavier zu vier Händen stehen, die *Trois Marches militaires* op. 51 (D 733) und das Allegro in a-Moll, das postum den Titel „Lebensstürme“ erhielt. „Quellen“ versteht Danuser freilich nicht im Sinne der Philologie; er verweist vielmehr in Anlehnung an Adornos These, „die autonomen Formen hätten sich aus Faktoren musikalischer Praxis entwickelt“ (S. 111), auf „einen Zusammenhang zwischen Funktion, Material und Form“ (ebd.), der sich in den beiden Werken in je eigener Weise beobachten lässt. Die Märsche versteht Danuser als Kunst, die ihre Herkunft von der disziplinierenden Marschmusik des Alltags kritisch reflektiert und als „Metamusik“ auf Distanz zu diesem Ursprung geht. Auch das a-Moll-Duo deutet Danuser als Metamusik, als „programmlose Programmmusik“, die sich einer klaren Zuordnung im Gefüge der musikalischen Gattungen entzieht (S. 117). Andreas Lindmayr-Brandl („Der Zyklus als Mythos“) reklamiert für das Allegretto in C-Dur D 346 einen vergleichbaren Status als Einzelwerk und macht plausibel, dass es sich bei dem Klavierstück nicht um den fragmentarischen Finalsatz der Klaviersonate in C-Dur D 279 handelt.

Veritable Solokonzerte hat Schubert bekanntlich nicht geschrieben, gleichwohl finden sich in seinem Instrumentalwerk verschiedentlich Züge des Konzertanten, denen Giselher Schubert, ausgehend von Liszts Bearbeitung der „Wanderer-Fantasie“, detailliert nachspürt (S. 145ff.). Wolfram Steinbeck befasst sich mit dem Problem der Schlüsse bei Schubert, das für ihn aber nur ein vermeintliches darstellt: „Schubert ‚kann‘ durchaus schließen, er scheint es jedoch nicht zu wollen. Er verschiebt das Endgültige und macht daraus Finalsätze“ (S. 147), so Steinbecks These, die er u. a. anhand des Finales des G-Dur-Streichquartetts D 887 veranschaulicht.

Karol Berger („The uncanny grace. Kleist between Rossini and Schubert“) verknüpft auf beinahe literarische Weise Kleists Gedanken über Marionettentheater mit einer Reflexion über das Wesen mechanischer Musikinstrumente, kommt über einen Essay Alessandro Bariccoss auf Rossini, dessen Opernfiguren vor allem in vielen Finalszenen wie gefangen in der Musik gleichsam mechanisch singen, und gelangt schließlich zu Schuberts „Leiermann“.

Ein interessantes Nebenfeld beleuchtet Erich Wolfgang Partsch in seinem mit vielen anschaulichen Notenbeispielen bestückten Beitrag über „Schubert-Lieder mit Gitarrenbegleitung“. Beatrix Borchardt („Frauenlieder – Männerlieder? Gedanken zum Thema Repertoire und Gender“) zeigt, dass die Zuweisung von Liedern an Sängerinnen oder Sänger aufgrund eines geschlechtlich spezifizierten Sprecher-Ichs im 19. Jahrhundert kaum eine Rolle gespielt hat. Eine Liedsängerin wie Amalie Joachim etwa sang *Ganymed* oder Lieder aus der *Winterreise* ebenso wie *Mignon* oder *Des Mädchens Klage*. Eine „Genderisierung“ des Repertoires“ (S. 199) setzte erst im 20. Jahrhundert ein.

Im letzten Beitrag des Bandes analysiert Manuela Jahrmärker die mittlerweile legendäre Inszenierung von *Fierabras* – damals noch *Fierrabras* geschrieben – von Ruth

Berghaus (S. 205ff.), eine Produktion, die wesentlich dazu beigetragen hat, den Opernkomponisten Schubert neu zu entdecken und zu bewerten.

(Oktober 2015)

Thomas Seedorf

KLAUS HEINRICH KOHRS: Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen. Frankfurt a. M. u. a.: Stroemfeld Verlag 2014. 323 S., Abb., Nbsp.

Nach seinen Büchern über die *Mémoires* und die *Troyens*, also das literarische und das musikalische Hauptwerk von Hector Berlioz, legt Kohrs nun eine Studie vor, in der andere bedeutende literarische wie musikalische Werke des Komponisten untersucht werden. Das Vorgehen ist nach wie vor komparatistisch: Kohrs definiert das literarische „Strukturmodell eines Wendepunktes, von dem aus alles Gewesene und Geplante nur noch verwandelt, in einer Gegenwelt wiederkehren kann“, als „Leitmodell von Hector Berlioz' künstlerischem Handeln“ (S. 9). Diese These wird im zweiten Kapitel zunächst an einem eher vernachlässigten Textkorpus exemplifiziert, nämlich an Rezensionen von Opéras comiques, die im Gegensatz zu den bedeutenden Feuilletons, etwa über Beethoven, bislang wenig beachtet wurden. Und doch sind sie häufig aufschlussreich, nutzt Berlioz sie doch – angesichts der Wichtigkeit der zu besprechenden Werke – häufig zu spaltenlangen Digressionen und zur Einflechtung von literarischen Novellen. Deren Material besteht oft in der Transformation von früheren Erinnerungsbildern, die Kohrs sachkundig als „Kontrafakturen“ zu entschlüsseln weiß.

Den Ausgangspunkt liefert ihm die Rezension von Adolphe Adams *La Giralda*, in der Berlioz über einen Sonntagsausflug nach Montmorency und den dortigen Kirchengang berichtet – Nachhall der „Gründungsszene“ (S. 18) des Prozessionsgesangs im heimat-

lichen La Côte-St.-André, die später in die *Mémoires* eingehen wird. Die anschließende Erzählung vom Krückenmädchen (S. 30ff.) begreift der Verfasser als zentrale Episode, die den vorherigen Idyllendiskurs negiert, und deutet sie als politische Parabel der gesellschaftlichen Zustände um 1850. Kohrs verfolgt den Berlioz'schen Diskurs bis zur Wiederkehr der Novelle in den *Soirées de l'orchestre*. Man mag mit Kohrs in Georges Sands Novelle *La Petite Fadette* ein Vorbild sehen, hinzuweisen ist jedoch darauf, dass eine derartige Demontage eines Idyllenbildes schon seit Jules Janins Bestsellerroman *L'Âne mort et la femme guillotinée* von 1829 gängiges Strukturverfahren romantischer Romanpoetik ist – und Janin war immerhin über 30 Jahre lang Kritikerkollege von Berlioz im *Journal des débats*. Kohrs vergleicht Berlioz' Verfahren im Anschluss mit dem von Heinrich Heine und konstatiert einen Dreischritt in Berlioz' Ironie, in der – anders als bei Heine – die ironische Negation zu einem dialektischen Neuanfang führt. Illustriert wird dies anhand der Novelle vom todgeweihten Sperling im Kristallpalast der Londoner Weltausstellung, der ausgerechnet in einer großen Kanone Zuflucht findet.

Im vierten Kapitel nun endlich wendet Kohrs seine Kriterien auf ein musikalisches Hauptwerk, die *Symphonie fantastique*, an. Aufgrund seiner sehr gründlichen philologischen und graphischen Analyse eines bislang kaum beachteten Briefes an Ferdinand Hiller vom 3. März 1830, der auch im Faksimile abgedruckt ist, kann Kohrs zunächst nachweisen, dass der Durchbruch in der Genese der Symphonie biographisch mit der Abwendung von Harriet Smithson und der Hinwendung zu Camille Moke koinzidiert. Greifbar wird dies in der hier mitgeteilten Verbrennung des Autographs der *Élégie en prose*, die Harriet Smithson gewidmet war – der letzten der *Neuf Mélodies* auf Gedichte aus den *Irish Melodies* von Thomas Moore. Dieses bislang übersehene Ereignis führt offenkundig zur Konzeptionsidee, welche

die heterogenen Sätze, die bekanntlich aus verschiedenen Werkzusammenhängen stammen, zu einem einheitlichen symphonischen Werk zusammenschließt. Kohrs gelingt trotz spärlicher Quellenlage eine recht plausible Rekonstruktion der Genese, in deren Verlauf die Peripetie des Künstlerdramas wohl in den dritten Satz – das Idyllenbild der *Scène aux champs* – vorverlegt wurde. Der anschließenden musikalischen Analyse gelingt es, den dritten Satz als Dreh- und Angelpunkt der Dramaturgie im Sinne des eingangs zitierten „Wendepunktes“ erkennbar werden zu lassen.

Fällt die Konzeption der *Symphonie fantastique* mit der Hinwendung von Berlioz zu Camille Moke zusammen, so widmet Kohrs das folgende Kapitel konsequenterweise der Novelle *Euphonia ou la ville musicale*, in der Berlioz die persönliche Krise verarbeitet, die aus Camille Mokes Trennung von Berlioz resultierte. Auch hier ist die Analyse kenntnisreich, allerdings ist die Deutung der Gartenszene (S. 218) als Überblendung der Erscheinung der Camille im Garten über das Modell der *idée fixe* in der *Scène aux champs* musikalisch kaum plausibel. Musikalisches Vorbild ist ganz offensichtlich das *Tableau musical* aus der Kantate *La Mort d'Orphée*, auf die auch eine Fußnote hinweist. Für das grausige Finale dieser Novelle wird mit William Mudfords Novelle *The Iron Shroud* ein literarisches Vorbild identifiziert.

Kohrs Studie läuft im letzten Kapitel konsequenterweise auf eine Analyse von Berlioz' *Roméo et Juliette* hinaus, gilt das Finale des Shakespeare'schen Dramas doch geradezu als literarisches Paradigma jener Dramaturgie des Wendepunktes, die in der Einleitung des Buches beschrieben wird. Als Urvertonung wird die *Méditation* aus der Rompreiskantate von 1829, *La Mort de Cléopâtre* analysiert, über die Berlioz ein Zitat aus Julius Monolog geschrieben hat: „How if when I am laid into the tomb“. Bei der Aufzählung möglicher Vorbilder für das Werk (S. 264) fehlt allerdings Steibelts eng an Shakespeare

orientierte Opéra comique von 1793, immerhin ein Welterfolg, die auch Berlioz gekannt haben dürfte und in einem Feuilleton, das in *A Travers Chants* einging, als beste der fünf ihm vorliegenden Opern sehr positiv besprochen hat. Berlioz' eigene Vertonung, die Kohrs im Anschluss detailliert analysiert, gehört ebenfalls zu den Opernvertonungen: Kohrs erkennt zumindest in den drei letzten Nummern operntypische Formmodelle. Die entscheidende Gruftszenen (No. 6) beschreibt er triftig als vierteilige „solita forma“ des italienischen Opernmodells. Daraus wäre freilich der Schluss zu ziehen, dass die Dramaturgie des Wendepunktes, in der die Geschehnisse in ihr scharf kontrastierendes Gegenteil umschlagen, keineswegs nur für das Oeuvre von Berlioz charakteristisch ist, sondern ein recht zeittypisches Gestaltungsprinzip darstellt, dem praktisch jede Grand Opéra seiner Zeit verpflichtet ist. Berlioz unterscheidet sich davon allerdings durch die permanente künstlerische Selbstvergewisserung in immer wieder neuen Kontrafakturen von frühen Erinnerungsbildern, deren musikalisches Vokabular zum größten Teil schon vor 1830 formuliert ist.

(September 2015)

Matthias Brzoska

Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi. Ausgewählt und kommentiert von Dieter STEIL. Köln: Verlag Dohr 2015. 455 S.

Zweifellos war Hermann Levi (1839–1900) einer der bedeutendsten Dirigenten des 19. Jahrhunderts. In Gießen als Sohn eines Rabbiners geboren, kam er nach dem Studium in Leipzig und Lehrjahren (u. a. in Rotterdam) 1864 als Erster Kapellmeister nach Karlsruhe. Acht Jahre später wechselte er an die Hofoper in München, deren musikalische Leitung er mehr als zwanzig Jahre innehatte. Levi war eng mit Brahms befreundet, ließ sich zunehmend von Wagners Musik faszinieren, ja einnehmen. Wag-

ner erkannte seine Fähigkeiten (nicht nur als Dirigent, sondern auch als Studienleiter und Orchestermanager), bezog ihn 1875/76 als Assistent für den Bayreuther *Ring des Nibelungen* ein. 1882 leitete Levi, zunächst trotz Wagners Widerstand, die Uraufführung des *Parsifal*. Er setzte sich aber auch für Bruckners Siebte ein und musste erleben, dass die Erste von Brahms in München damals auf kaum weniger Widerstand stieß als Werke der „Neudeutschen“.

Trotz seines Einflusses und seiner Prominenz hat sich die Forschung Levi weniger gewidmet, als etwa dem Generationsgenossen Hans von Bülow. Ein Grund dafür dürfte sein, dass Levis Briefe bislang verstreut und häufig ausschnitthaft veröffentlicht wurden – nur wenige gesammelt, darunter diejenigen an Brahms, Clara Schumann und den späteren Literatur-Nobelpreisträger Paul Heyse, die letzteren beiden Sammlungen erst in jüngeren Ausgaben. Bülows Briefe dagegen wurden bekanntlich in einer opulenten Edition bereits von seiner Witwe Marie herausgegeben (bei Breitkopf und Härtel). Insbesondere Levis Briefwechsel mit Cosima Wagner, der sich über mehr als zwei Jahrzehnte erstreckt, teils in der Bayerischen Staatsbibliothek, teils im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth liegt, und die Frage des Antisemitismus im frühen Bayreuth vielfach berührt, ist bislang nur zu Teilen publiziert – ein echtes Desiderat. Umso gespannter durfte man sein auf eine immerhin 455 Seiten umfassende Ausgabe von Levi-Briefen, die im Verlag Dohr erschien und von Dieter Steil besorgt wurde.

Abgesehen von den musikpolitischen Kämpfen, die seine Stellung zwischen Brahms und Wagner mit sich brachte, fällt Levis Wirken in eine Zeit, in der der jüdische Assimilationsprozess geprägt ist vom Konflikt zwischen Rückversicherung an eigenen Wurzeln und großer Identifikationsbereitschaft mit deutscher Kultur. Man könnte sogar sagen: Levi erscheint wie eine Inkarnation dieses Konflikts. Die daraus erwachsenden,

teilweise widersprüchlichen Haltungen werden durch die von Dieter Steil erstmals veröffentlichten Briefe bestätigt und durch einige neue Details ergänzt. Das betrifft auch Levis Arbeit bei den Bayreuther Festspielen, die er nicht zufällig als „Leidens- und Freudenszeit“ bezeichnete. Letztlich erwartete Bayreuth eine Konvertierung des jüdischen Dirigenten. Dass er diese verweigerte und als bewusst Jude geliebener Künstler den *Parsifal* leitete, ein Stück also, zu dessen Zukunfts- und Reinheitsvision eine Ausgrenzung und Aufhebung jüdischer Elemente gehört, das wurde von Richard und Cosima Wagner als Provokation wahrgenommen. Neu ist nun zum Beispiel der Aspekt, dass Levi offenbar meinte, sich Cosimas antisemitischer Besetzungspolitik andienen zu müssen. So gebraucht er 1889 das Codewort „Orient“ in deren Sinn und schreibt davon, dass „alle Jüdinnen schreien“ (S. 303). Als Jude in einer Leitungsposition sah er sich auch in München immer wieder Anfeindungen ausgesetzt. Seinem Vater und seinem Bruder erläutert er 1884, warum er – trotz Rücken- deckung durch den Intendanten – den Titel eines „General-Musikdirektors“ nicht beantragt: „Wenn ich mir nun auch einerseits sagen darf, daß ich von [sic] keinem meiner deutschen Kollegen zurückzutreten habe, so kann ich doch andererseits auch nicht vergessen, daß ich Jude bin und als solcher in heutigen Zeitläufen die Verpflichtung habe, mich mehr zurückzuhalten, als ich es in anderen günstigeren Zeiten zu thun nöthig hätte. [...] Ich fühle mich in meiner gegenwärtigen Stellung [...] so wohl, daß es mir bange ist vor jeder Veränderung. Und daß *diese* Veränderung mir eine Fülle von Unannehmlichkeiten bereiten würde, das sagte mir ein nicht zu bannendes Vorgefühl“ (S. 218).

Trotz solcher Details enttäuscht die neue Briefausgabe aus mehreren Gründen. Die Auswahlkriterien der 251 Dokumente erschließen sich bei der Lektüre kaum. Zwar sind Schwerpunkte bei der Korrespondenz mit Clara Schumann und mit Bayreuth ge-

setzt, doch weil die Gegenbriefe fehlen, bleiben viele Zusammenhänge unklar. Hier wäre ein luzider Kommentar gefragt, doch auch der fehlt. Dieter Steil teilt zwar in Fußnoten mit, dass mit *Ring* Wagners *Ring des Nibelungen* gemeint ist, übersetzt auch italienische Tempobezeichnungen, lässt aber unbekannte Eigennamen und entscheidende Konfliktfelder unkommentiert. Mit einschlägiger Sekundärliteratur setzt er sich nicht wissenschaftlich auseinander, listet sie nicht einmal im Literaturverzeichnis auf. Auch fehlen die wichtigen Arbeiten von Frithjof Haas bei Hinweisen auf die Erstveröffentlichungen. Fehlanzeige auch bei den *Lebenserinnerungen* der Jüdin Anna Ertlinger, die 1920 erstmals erschienen, 2011 neu aufgelegt wurden und in denen sich ein vielfältiges Charakterbild Levis durch eine Zeitgenossin findet (Kleine Karlsruher Bibliothek, Band 5, hrsg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Thomas Lindemann). In „Editorischen Bemerkungen“ weist der Herausgeber darauf hin, dass sein Auswahlband sich zwar an den „editorischen Prinzipien der Schumann-Briefedition“ (bei Dohr) orientiere, andererseits aber „nicht den Anspruch einer historisch-kritischen Ausgabe“ erhebe. Wozu dann der ganze Aufwand? Sachliche Fehler lassen sich durch die devote Eingangsformulierung kaum rechtfertigen. Die Schlacht von Valmy fand 1792 statt und nicht 1892 (S. 69). Der Tenor, den Wagner 1882 als Parsifal einsetzte (neben anderen), hieß Heinrich Gudehus, nicht Gudelius (S. 197). Die falsche Lesart führt dazu, dass der Herausgeber im Namensverzeichnis keine Angaben machen kann, wie auch? Als Gudehus ist der Sänger in Lexika erfasst und lässt sich sogar bequem googlen. Und was ist gewonnen mit dem Hinweis, in Karlsruhe habe 1890 die „UA der vollständigen Fassung“ von Berlioz’ ‚Les Troyens‘“ stattgefunden (S. 335)? Gespielt wurden beide Teile, vollständig waren sie angesichts der Kürzungen gewiss nicht.

Offenbar hat Dieter Steil, dem wir einen verdienstvollen Aufsatz über Levis Vater ver-

danken, versucht, die editorische Arbeit ganz oder weitestgehend alleine zu schultern, was angesichts der Masse des Materials und der Komplexität vieler Zusammenhänge kaum oder nur in langjähriger Detailarbeit möglich ist. Als Leseausgabe mit weiter Verbreitung taugt das Buch – eben weil es sich nicht um *Briefwechsel* handelt – wenig. Forscher kennen viele der Briefe aus älteren Ausgaben, deren Textmasse Steil (gelegentlich mit minimalen Korrekturen) übernimmt.

Insgesamt zeigen die Briefe Levis innere Größe, seinen künstlerischen Spürsinn und seinen (übrigens auch von Anna Ettlinger hervorgehobenen) Witz. Erheiternd, wie er – dem Geschmack der Zeit folgend – einen Komponisten wie Gluck einschätzt, den er nach langer, krankheitsbedingter Pause zu dirigieren hat: Er beginne „wie ein Rekonvalescent mit einer Hühnersuppe“ (S. 292). Wie nobel und selbstkritisch Levi sein konnte, zeigt unter anderem der Kontakt zum jungen Richard Strauss, den er trotz dessen Antisemitismus und Intrigen förderte und über dessen Musik er 1899 schreibt: „...die Strauss'schen Combinationen vermag ich weder in rhythmischer, noch in klanglicher Beziehung mit meinem inneren Ohr zu fassen. Es geht mir damit wie Zeltern mit Beet[hoven] und Weber, nur daß ich nicht kritisiere und schimpfe, sondern mein eigenes Unvermögen bedaure. Es ist ja möglich, daß die Musik, als unsere jüngste Kunst, noch immer in der Entwicklung begriffen ist, und es wäre Vermessenheit, ihr vorzuschreiben, wo die Grenze ihres Ausdrucksvermögens liegt; ebenso ist es möglich, dass Strauss diese Grenze wieder bedeutend nach vorwärts geschoben hat“ (S. 407f.).

(Juli 2015)

Stephan Mösch

KNUD BREYER: Komponierte Geschichte. Johannes Brahms' spätes Klavierwerk und die Idee eines historisch-systematischen Gattungskompodiums. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. Teil 1: Text, 443 S. Teil 2: Noten, 128 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 16.)

An das späte Klavierschaffen von Johannes Brahms knüpfen sich Fragen, die das historische Brahmsbild und den kompositionsgeschichtlichen Ort des Komponisten betreffen: Anders als bei den Symphonien beispielsweise hat Brahms – nach seinen frühen Klaviersonaten op. 1, 2 und 5 – für das Klavier zu zwei Händen nicht mehr auf die „klassische Sonate“, sondern auf ein frühromantisches Genre, das lyrische Klavierstück, zurückgegriffen. Hier entwickelte er, so sah es Arnold Schönberg später, noch einmal in intensiver Weise die Möglichkeiten „entwickelnder Variation“, die in der Historiographie und im Selbstbild Schönbergs das Verbindungsmoment zur Dodekaphonie des 20. Jahrhunderts bildete.

Diese Konstruktionen um Brahms' spätes Klavierwerke zu analysieren und einen eigenen, davon befreiten Zugang zu den Stücken zu finden, ist das Ziel von Knud Breyers Dissertation (vgl. z. B. S. 22). Er setzt das Klavier-Spätwerk bei den *Acht Klavierstücken* op. 76 (erschienen 1879) und den *Zwei Rhapsodien* op. 79 (1880) an, also bei Werken des 46- bzw. 47-Jährigen, obwohl er an anderer Stelle das Spätwerk im engeren Sinne überzeugender erst mit der Vierten Symphonie op. 98 (erschienen 1886) beginnen sieht (S. 23). Der methodische Grund dafür liegt im zweiten Teil des Buchtitels begründet: Breyer setzt einen zweiten Hauptfokus – außer auf die Klavierstücke selbst – auf den Versuch einer Konstruktion des Brahms'schen Gesamtœuvres als „Gattungskompodium“. Brahms habe „auf das Abfassen von theoretischen Traktaten [...] verzichtet“ und es stattdessen auf die „Ausarbeitung eines Gattungskompodiums einer

ebenso übersichtlichen und einfachen wie systematischen und umfassenden Möglichkeit der Verbindung von historischer Entwicklung und origineller Fortentwicklung“ abgesehen (S. 405). Diese Hypothese geht natürlich weit über das Thema des späten Klavierwerks hinaus. Deshalb enthält die umfangreiche Arbeit – nach einem ersten Kapitel über die Brahms-Bilder unterschiedlicher Rezeptionszusammenhänge – zunächst einen knapp 100 Seiten umfassenden Überblick (Kapitel II) über verschiedene Aspekte aus Brahms' Leben und Werk, die als Belege für diese Grundthese dienen können: Geschichtsbewusstsein repräsentiert durch das Sammeln von Büchern und Notenquellen in einer Bibliothek, Brahms als Editor, Brahms' Weg zur Sonate und Symphonie, Brahms und Beethoven sowie eine Einführung in das jeweilige Innovationspotential, das Brahms in die „klassischen“ Gattungen und Typen Sonatensatz, Symphonie, Konzert, Lied und Variationenwerk implementiert habe. Es folgt Kapitel III A, in dem unter einem „systematischen Ansatz“ die Werke op. 76, 79, 116, 117, 118 und 119 untersucht werden. Dazu zählen jeweils ein Abriss zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Rezeptionsgeschichte („Anmerkungen zur Ästhetik des späten Klavierwerks“), dann auf knapp 80 Seiten eine Systematisierung der einzelnen Stücke nach spezifischen Formanlagen sowie eine Analyse spezieller satztechnischer Phänomene. Überleitende Funktion hat das Unterkapitel „Vor- und Rückblenden im späten Klavierwerk als opusübergreifendes motivisches Netzwerk“ (S. 313–326), in dem Breyer versucht – wie auch schon unter den anderen Kriterien – paarbildende Entsprechungen zwischen den sechs Werkzyklen nachzuweisen. Die Verweishaftigkeit einer Opusmusik, die sich in Brahms' Klavier-Spätwerk zu einer engen Vernetzung innerhalb des Oeuvres ausprägt, führt zum zweiten Analysekapitel unter einem „Historischen Ansatz“ (Kapitel III B), in dem Verweise und somit historische Ver-

netzungen sichtbar gemacht werden sollen.

Alle diese Perspektiven behandelt Breyer über weite Strecken kenntnisreich und jeweils in die Materie kurz einfühend. Das Outline der Arbeit (die zentrale Hypothese und die daran anschließende Gliederung) bringt aber mehrere argumentative und strukturelle Probleme: Die These „Gattungskompodium“ bedingt einerseits allgemeine Überlegungen, die mit dem Thema „spätes Klavierwerk“ nur indirekt verbunden sind. Die insgesamt aber notwendigerweise nur einführenden Überlegungen zu Symphonie und anderen Gattungen machen dann aber dennoch einen nicht unwesentlichen Teil des zusammenfassenden Schlusskapitels aus. Der Anspruch, auch die Bereiche Werkentstehungsgeschichte und Quellenlage ausführlich im Hinblick auf mögliche Erkenntnisse zur Kompodiums-These hin zu untersuchen, kann kaum erfüllt werden. Darüber hinaus wurde diese philologische Aufarbeitung in der zwar 2008 abgeschlossenen, aber erst 2014 erschienenen Dissertation – nach dem Erscheinen der historisch-kritischen Edition sämtlicher in Frage stehender Werke im Rahmen der Brahms-Gesamtausgabe durch Katrin Eich 2011 – überflüssig gemacht. Eine entsprechende Kürzung und Reduktion auf die relevanten Erkenntnisse mit Verweis auf diese und andere Publikationen hätte das Buch erheblich entlastet.

Die Analysen der sehr dichten Stücke, die in der Tat möglicherweise ein besonderes Werkzeug erfordern, um ihre Prozesse, Phänomene und Verweise angemessen zu beschreiben, ist dann auch von der Hauptthese vom „Gattungskompodium“ beeinflusst: Formale, satztechnische, motivische oder zitathafte Aspekte werden punktuell auf ihre Vernetzung mit den jeweils anderen Stücken hin untersucht. Obwohl Breyer früheren Ansätzen ihre Beschränktheit auf Einzelaspekte vorwirft (S. 309), bleiben seine analytischen Bemerkungen (die wegen der ausgelagerten Notenbeispiele etwas mühsam nachzuvollziehen sind) ebenfalls punktuell.

Die Feststellung „vernetzungsfähiger“ Motive beispielsweise wird nicht näher diskutiert, sondern als Identität bestimmter Intervallfolgen postuliert. Ob diese Intervallfolgen im weiteren Verlauf der jeweiligen Kompositionen überhaupt eine motivische Funktion ausprägen, wird nicht nachvollzogen. Durch die Zergliederung in einzelne systematische und dann in historische Analyseaspekte ergibt sich kein analytisches Bild der Zyklen und Stücke in ihrer Individualität, weil die Analyseperspektive ausschließlich auf die Kompendiums-Idee zielt. Dabei wären durch eine auch werkorientierte Analyse möglicherweise Tendenzen deutlich geworden, die Aspekte des Brahms'schen Spätwerks jenseits der von Breyer kritisierten „ideologischen Deutungsschemata“ (S. 27) erhellt hätten.

Die zentrale argumentative Beschreibung der späten Klavierstücke als Gegenpol zum Frühwerk und damit eine „Aufwertung“ der Werkgruppe erfordert folgerichtig diese Verstrickung der Werke untereinander und mit ihrer historischen Vergangenheit – und letztlich ihrer Zukunft. Breyer baut die späten Klavierstücke op. 116–119 als retrospektiven Abschluss eines Gesamtœuvres auf. Die noch folgenden Werke, darunter die Klarinettensonaten op. 120, seien demnach „Freizeitkompositionen“ (S. 17) jenseits einer „selbstgewählten Pensionsgrenze“ (S. 16), die „für Brahms eigentlich nicht mehr zum Werk im emphatischen Sinne“ (S. 17) gehörten. Die auf diese Annahme hin konstruierte These des „Gesamtkompendiums“ mit den späten Klavierstücken als Kulminationspunkt begründet nicht nur Breyers Analyseperspektive. Daraus folgt – stärker hermeneutisch-zirkulär als analytisch begründet – die Erkenntnis, dass im „späte[n] Klavierwerk [...] als Schlussstein“ eine „fast enzyklopädisch zu nennende [...] Retrospektion am deutlichsten ausgeprägt ist“ und dass perspektivisch an diese Erkenntnis eine neue Begründung für „Brahms den Fortschrittlichen“ anschliesse: Brahms habe

das „prominente Verfahren, geschichtlich Überliefertes als Bruchstücke in einen neuen Zusammenhang einzusenken“, angewendet und so „eine Art Montagetechnik [...] also als Vorwegname von Gestaltungsweisen, die [sich] erst weit im 20. Jahrhundert [...]“ entfalten, entwickelt (S. 425). Was das für die Stücke selbst bedeutet, bleibt – auf der Grundlage dieser materialreichen Studie – noch weiter zu untersuchen.

(Dezember 2015)

Kathrin Kirsch

LARS E. LAUBHOLD: Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. München: edition text + kritik 2014. 650 S., CD.

Lars Laubhold untersucht in seiner 650 Seiten starken Dissertation anhand von 135 Aufnahmen die Geschichte der Interpretation von Beethovens Fünfter Symphonie zwischen 1910 und 2011 auf Tonträgern.

Nach einem einführenden theoretischen bzw. methodologischen Teil widmet er sich in einem großen, 160 Seiten umfassenden dokumentarischen Teil einer Reihe von musikalischen Parametern, die er in allen Aufnahmen flächendeckend untersucht. Neben Wiederholungen, Instrumentationsretuschen und Portamenti, welchen er im Wesentlichen hörend begegnet, sind es vor allem Fragen der Tempogestaltung, denen er auch unter Einsatz von technischen Hilfsmitteln (Tap-Metronom, Tempowatch und dem Softwareprogramm Sonic Visualiser) zu Leibe rückt: dem Tempo und den Tempomodifikationen (den Temporelationen zwischen bestimmten thematischen Abschnitten sowie der Geschwindigkeit und Intensität von Tempoveränderungen an Hauptattraktionspunkten des Werkes, den sogenannten „Modulationen“). Durch unterschiedliche Mess- und Berechnungs-

verfahren sowie verschiedene Formen der graphischen Darstellung der Messergebnisse will er dabei zugleich und in eins einen Beitrag zur Methodologie von Tempomessungen leisten.

Auf der Grundlage der gewonnenen Messergebnisse, wie vor allem erneut durch „close listening“, nimmt Laubhold in einem noch umfangreicheren, ca. 330 Seiten umfassenden historischen Teil dann die einzelnen Interpretationen insgesamt in den Blick und gelangt so zu einer Geschichte der Interpretation des Werkes, einer Geschichte, die im Wesentlichen den durch Laubholds Doktorvater Jürg Stenzl etablierten historischen Dreischritt von einer *Espressivo*-Tradition über Tendenzen der Neuen Sachlichkeit bis hin zur historisch informierten Aufführungspraxis nachzeichnet.

Laubholds Arbeit stellt einen grundlegenden Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation dar. Er bietet interessante Anregungen zur Methodologie von technikgestützten Tempomessungen – der „Modulationswert“ stellt überhaupt eine genuine Neuprägung Laubholds dar – sowie eine Fülle von Einsichten zu einzelnen Interpretationen, InterpretInnen und zu übergreifenden historischen Tendenzen der musikalischen Interpretation im 20. und frühen 21. Jahrhundert insgesamt. Mit vielem betritt er tatsächlich Neuland, bei anderem vertieft, präzisiert oder modifiziert er bereits bestehende Kenntnisse. Um ganz willkürlich ein paar von Laubholds gewonnenen Einsichten herauszugreifen: Waren Instrumentationsretuschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz klar im Rückgang begriffen, so zeigt ihre Anwendung bzw. Nichtanwendung keine eindeutige Korrelation zu anderen Positionierungen innerhalb der Interpretationsgeschichte. Schuricht, Scherchen, Karajan wie Leibowitz, die sich nach 1945 von herkömmlichen Interpretationsweisen abgrenzten, nahmen dennoch Retuschen vor. Portamenti verschwanden seit den 1930er Jahren nicht unmerklich,

wie Sir Adrian Boult versicherte, zuweilen wanderten sie zunächst in Nebenstimmen, um erst später ganz zu verschwinden. Der erste Satz der Fünften Symphonie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts immer schneller, der letzte immer langsamer. Ungeachtet dessen hat sich in allen vier Sätzen, vor allem aber in den Sätzen eins bis drei das Tempo von den 1950er Jahren bis in die 1970er kontinuierlich verlangsamt, um sich danach wieder zu beschleunigen. Arturo Toscanini war keineswegs ein unerbittlicher Verfechter strikter Tempi – eine Einsicht, die schon länger bekannt ist –, seine flexiblen Tempi der frühen 1950er Jahre dürften vor allem aber eine Frucht der Auseinandersetzung mit der deutschen *Espressivo*-Tradition gewesen sein.

Sei das Buch also jedem, der sich für musikalische Interpretation sowie für Methoden ihrer wissenschaftlichen Untersuchung interessiert, wärmstens empfohlen, so möchte ich im Folgenden dennoch eine Reihe von kritischen Überlegungen vorbringen.

1. Um mit der speziellen Frage der Tempomodifikationen zu beginnen: Laubhold misst das Tempo nicht in allen Sätzen Takt für Takt, sondern nur an ausgewählten Stellen. Er misst die Dauer der einzelnen Motto-Formulierungen im ersten Satz, berechnet ihr Verhältnis zueinander und zum Haupttempo des Satzes. Er berechnet die Temporelationen von Haupt- und Seitenthema, die Tempomodifikationen beim Übergang zum Seitenthema, beim Übergang vom Scherzo zum Finale, beim Eintritt sämtlicher Hauptthementeile im Finale sowie innerhalb des Überleitungsgedankens ebenda T. 26–33 usw. Die untersuchten Stellen sind reich an der Zahl und stets von Interesse, da es sich bei ihnen tatsächlich um Hauptattraktionspunkte des Werkes handelt. Indes verzichtet Laubhold auf eine zusammenfassende Betrachtung der zahlreichen Messergebnisse sowie auf eine differenzierte Einschätzung ihrer Aussagekraft und beschwört lediglich den hohen Aussagewert von Tempoentschei-

dungen an „ikonischen Stellen“ (S. 576, auch 185). Doch inwieweit zeugen die Tempoentscheidungen an den genannten Stellen wirklich nur von einem allgemeinen Tempoverhalten? Lassen sie sich nicht doch zu darüber hinausgehenden individuellen Tempostrategien zusammenschließen? Solange man über keine Messwerte der Tempogestaltung innerhalb ganzer Sätze oder größerer Satzteile verfügt, birgt Laubholds Einschätzung der hohen Aussagekraft „ikonischer Stellen“ die Gefahr eines Zirkelschlusses. Vielleicht wird ja gerade an solchen Stellen anders mit dem Tempo verfahren als sonst. Dass Laubhold auf taktweise Tempomessungen ganzer Sätze verzichtet, hat im Bereich der Arbeitsökonomie gute Gründe – die Schlussfolgerung, die er zieht, scheint mir unter den skizzierten Voraussetzungen allerdings problematisch.

2. Was die Entwicklung des Tempos im Allgemeinen angeht – des mittleren Tempos bzw. der Satz dauern –, wäre eine Zusammenschau mit anderen Forschungsergebnissen wünschenswert gewesen. Dass sich das Tempo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst verlangsamt und dann wieder beschleunigt hat – wie es in jedem Falle für die Sätze eins bis drei der Fünften Symphonie charakteristisch ist –, wurde auch in anderen Tempostudien bemerkt. Es wäre interessant gewesen, vom Autor zu hören, inwieweit er glaubt, dass die Tempoentwicklung in der Fünften Symphonie lediglich an der allgemeinen Tempoentwicklung partizipiert oder ob sie nicht doch individuell gefärbt ist. Tempountersuchungen zur *Appassionata* und zur *Hammerklaviersonate* haben gezeigt, dass sich hier das Tempo bis in die 1980er und sogar 1990er Jahre verlangsamt hat, um sich erst dann wieder zu beschleunigen. Bei der Fünften Symphonie erreicht der Verlangsamungsprozess bereits in den 1970er Jahren seinen Höhepunkt. Gibt es dafür möglicherweise Gründe?

3. Wünschenswert wäre auch eine umfassendere Diskussion über die Gründe der sich ändernden Tempotendenzen gewesen.

Werden die raschen und strikten Tempi der 1950er Jahre von Laubhold mit dem Hinweis auf das Ende des Zweiten Weltkriegs erklärt und überhaupt explizit diskutiert – als verspätete Durchsetzung neusachlicher Prinzipien –, so findet eine Reflexion über die Tempoverlangsamung und nachmalige Beschleunigung sowie über eine Wiederaneignung des Rubatos nur im Vorübergehen statt. Tempoverlangsamung und flexiblere Tempi werden mit einem „Nachlassen der Dringlichkeit“ des Traditionsbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg erklärt (S. 125, 582) – an anderem Ort, falls ich den Autor richtig verstehe, auch mit dem Geist der „Wohlstandsgesellschaft“ (S. 496) –, die Tempoverlangsamung darüber hinaus mit der einsetzenden Stereophonie, die ein genaueres „Hereinhören“ ins Orchester ermöglicht habe (S. 126f.). Über andere Einflüsse wie Strukturästhetik oder Klangkomposition, Perfektionsstreben und Antivirtuosität wird nicht nachgedacht. Dass die Historische Aufführungspraxis (wie zuvor die Neue Sachlichkeit) „im Umfeld fundamentaler weltpolitischer Umwälzungen in Erscheinung“ trat (S. 583), wird überhaupt nur postuliert, ohne auch nur anzudeuten, welche Umwälzungen damit gemeint sind.

4. Problematisch ist dann vielleicht aber auch die der Darstellung zu Grunde liegende Dreiteilung von „Espressivo“, „neusachlich“ und „historisch rekonstruktiv“ bzw. „historisch informiert“. Laubhold ist sich der Schwierigkeiten durchaus bewusst. Wiederholt beschreibt er die Probleme des Begriffs der Neuen Sachlichkeit in der musikalischen Interpretation („neusachlich“ oder „sachlich“?) sowie der Abgrenzung zwischen „Espressivo“ und „neusachlich“, und zwischen „neusachlich“ und „historisch informiert“ (nicht übrigens zwischen „Espressivo“ und „historisch rekonstruktiv“), hält dann jedoch an der Dreiteilung als heuristischem Modell fest. Immer wieder hält er länger inne und denkt darüber nach, ob eine Interpretation nun „neusachlich“ sei oder nicht.

Mir erscheint nach Lektüre der Arbeit, dass man auf die Typologie durchaus verzichten könnte und besser gleich nur sagen sollte, ob schneller oder langsamer gespielt wird und ob mit mehr oder weniger Rubato. Das Rubato stellt für Laubhold ohnehin das zentrale Kriterium dar, um eine Interpretation als der „Espressivo-Tradition“ zugehörig zu bezeichnen.

5. Für bedenklich halte ich schließlich den musikkritischen Jargon, dessen Laubhold sich im Historischen Teil – entgegen seiner eigenen Ankündigung, er betreibe keine Musikkritik (S. 89) – zuweilen bedient. Zwar resultieren bei ihm tatsächlich keine Werturteile aus Messergebnissen, doch gehen Werturteile immer wieder, gerade auch solche, die mit den Kategorien Tempo und Tempomodifikationen verschränkt sind, in seine Beschreibungen ein – eine Verschränkung, die man eher explizit machen sollte, anstatt sie nur subkutan mitzuführen. Dazu gehören die Begriffe „adagioselig“ und „fern jeder Gefühlsduselei“ (S. 282), ebenso wie „bieder geradlinig“ (S. 285), „brav“ (S. 504) oder der Zusatz „ohne Beethovens Tempi verbissen erreichen zu müssen“ (S. 569). Wirklich nicht klar ist mir auch, was eine „teutonische Ästhetik“ (S. 371) oder ein „teutonischer Grundton“ (S. 511) sein sollen – umso weniger, als sich bei Tempountersuchungen zu Beethoven'schen Klaviersonaten die Einspielungen von deutschen und österreichischen Pianisten als die schnellsten und tempokonstantesten erwiesen.

6. Ein Wort noch zu den graphischen Darstellungen und Tabellen. Ist die Arbeit reich an verschiedenen und zum Teil sehr instruktiven graphischen Darstellungen, so sind die Tempokurven einzelner Aufnahmen (siehe etwa die im Nikisch-Kapitel gleich zu Anfang) schlichtweg zu klein und nicht ausreichend bezeichnet. Sie ermöglichen nur unter Mühen, wenn überhaupt, eine genaue Zuordnung von Kurvenverlauf und einzelnen Takten. Dasselbe gilt für die Streugraphiken zu Satz dauern und Aufnahmejahren,

wo eine präzise Zuordnung gleichfalls kaum möglich erscheint (z. B. S. 124ff.).

Doch bei aller Kritikfreudigkeit im Detail – Laubholds Arbeit leistet einen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im 20. Jahrhundert, an dem so schnell keiner vorbeikommen wird. Nicht zuletzt zeigt sie in eindringlicher Weise, wie fruchtbar die Verbindung einer messenden, technikgestützten, mit einer ästhetisch-deskriptiven Interpretationsforschung bei intensivem „close listening“ sein kann. Dass der Autor überdies fesselnd zu schreiben versteht, macht die Lektüre des Buches ungeachtet der Tatsache, dass es eigentlich zu dick geraten ist, immer wieder zu einem großen Vergnügen.

(September 2015)

Heinz von Loesch

Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2014. 324 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 5.)

In ihrem Vorwort formuliert Claudia Maurer Zenck deutlich ihre Motivationen, Strawinsky und Krenek vergleichend zu betrachten: Beide sind in die USA emigriert, haben verschiedene künstlerische Richtungswechsel durchlaufen und mussten zudem erleben, wie ihre späteren, seit den 1940er und 1950er Jahren geschriebenen Werke sowohl bei einer breiteren Öffentlichkeit als auch bei der musikalischen Elite gegenüber ihren früheren zurückblieben. Entsprechend sollen die 15 Beiträge des auf eine 2008 von Maurer Zenck organisierte Tagung zurückgehenden Bandes einerseits Forschungslücken füllen helfen. Einen in der Musikwissenschaft mittlerweile wohl als traditionell zu bezeichnenden Forschungsstrang aufgreifend, entschied man sich andererseits, der Frage nachzugehen, inwiefern sich Kreneks und Strawinskys späte Werke von ihren früheren unterscheiden und in-

wiefern sie vielleicht sogar als „emphatische Spätwerke“ begriffen werden können. Entsprechend fragt ein großer Teil der Beiträge auch nach „Kriterien und Charakteristika“, „die eine Bestimmung als Spät- (oder Alters-)Werk ermöglichen“ (S. 11). Abgerundet wird der Band durch biographische, begriffshistorische sowie drei kunst- und literaturhistorische Beiträge.

Der eröffnende Aufsatz der Herausgeberin nimmt „Schnittpunkte zweier Biographien“ in den Blick und bietet aufschlussreich Einblick in die Beziehung zwischen Strawinsky und Krenek. Überzeugend wird die Bedeutung des Austauschs zwischen den beiden Komponisten gerade während ihrer späteren Schaffensphasen herausgearbeitet, als sie sich beide mit der „Verständnislosigkeit der Jüngerer“ (S. 18) konfrontiert sahen. Maurer Zencks Perspektive komplettierend, bietet Eva Maria Stöckler eine Übersicht über Kontexte und Anlässe einer Auswahl von späten Werken Strawinskys und Kreneks. Demgegenüber führt eine grundsätzliche begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Rundschau Matthias Schmidt zum Schluss, dass eine Anwendung von Adornos Spätwerkkonzept Strawinsky und Krenek nur begrenzt gerecht wird, da die beiden Komponisten sich vom emphatischen Werkbegriff genauso distanziert haben wie von einem „weltanschauliche[n] Pathos des ‚Späten‘“ (S. 53). Auch Jürg Stenzl spricht Adornos Konzept Tauglichkeit für das Verständnis von späten Werken ab; anhand von *Horizon circled* (1967) und des achten Streichquartetts (1980–81) erarbeitet er dafür alternative Spätstilcharakteristika, wie die souveräne Vermengung aus unterschiedlichen Schaffensperioden stammender Kompositionstechniken (S. 153). Friedrich Geiger wiederum zeigt die Problematik scharfer Schaffensperiodisierungen bei Strawinsky auf: Die üblicherweise in der *Cantata* (1951–52) erblickte „Schwelle zum Spätwerk“ stellt er plausibel in Frage, indem er „Spätstilkriterien“ wie die Reihentechnik in

The Rake's Progress (1947–1951) nachweist, dem gemeinhin letzten „neoklassischen“ Werk Strawinskys.

Diesen kritischen, sich mitunter stark an Adorno abarbeitenden Betrachtungen stehen solche gegenüber, die Argumente und Kriterien für einen (emphatischen) Spätstil zu versammeln wissen. So scheint Strawinskys Ballett *Agon*, das in enger Zusammenarbeit mit George Balanchine entstand und 1957 uraufgeführt wurde, in Monika Woitas' Interpretation insofern als Spätwerk, als es Vergangenes (impulsive Rhythmik à la *Sacre*) mit Gegenwärtigem bzw. Neuem (Reihentechniken, abstrakt-choreographische Visualisierung musikalischer Strukturen) zu einer „Vollendung und Reife“ (S. 80) voraussetzenden Synthese vereint. Ganz ähnlich und ebenso unter Verzicht auf eine Problematisierung Adornos argumentiert Christoph Tagatz in seinem hauptsächlich analytischen Beitrag. Als Charakteristikum für Kreneks Spätwerk bezeichnet er ganz ähnlich wie Jürg Stenzl die Nebeneinanderstellung „der eigenen technischen Errungenschaften“ (S. 179), und zwar in Kompositionen wie *Exercises of a Late Hour* (1967) und *Static and Ecstatic* (1972). Auch Barbara Zuber erkennt in ihrer Untersuchung von Kreneks Oper *Der goldene Bock* (1963) eine gleichsam „plurale musikalische Schreibweise“ als Hinweis auf einen möglichen Spätwerkcharakter (S. 247); in erster Linie ist ihr Beitrag aber eine ausführliche und fundierte Analyse des Werks. In einem zweiten Aufsatz widmet sich Maurer Zenck analytisch nicht weniger fundiert mit *Spätlese* (1972), *The Dissembler* (1978) und *Opus sine nomine* (1988) drei späten Stücken Kreneks und wertet sie aufgrund verschiedener Kriterien – darunter u. a. „lange Schaffenszeit“, „Neigung zur Bilanz“ und „Intertextualität“ – als „Alterswerke“ (S. 272).

Einige der in den musikwissenschaftlichen Beiträgen diskutierten Aspekte sind auch in den drei Aufsätzen anderer Disziplinen anzutreffen. Bei Thomas Mann be-

obachtet Hans Rudolf Vaget, ganz ähnlich wie Friedrich Geiger bei Strawinsky, einen allmählichen Übergang zu einem Spätstil. Außerdem weist er darauf hin, dass Adorno vielleicht durch entsprechende Ideen Manns beeinflusst sein könnte, die dieser schon 1928 in Bezug auf Henrik Ibsen und Richard Wagner geäußert hatte. Die Romanistin Solveig Kristina Malatrait betont demgegenüber, dass in der französischen Literaturwissenschaft ein mit demjenigen Adornos vergleichbarer Begriff nicht etabliert ist, zeigt aber an der späten Gedichtsammlung *Destinées* von Alfred de Vigny (1797–1863) verschiedene Merkmale eines Spätstils auf, darunter etwa Autoreflexivität und Bilanzierung des eigenen Schaffens. Dem späten Pablo Picasso attestiert der Kunsthistoriker Werner Spies eine „panische Angst vor der verfließenden, schwindenden Zeit“, die zu einer notorischen „Arbeitszeitverkürzung“ (S. 315 und 318) und zu spezifischen stilistischen Merkmalen geführt habe. Aber auch er glaubt letztlich, hierin eine reflektierende, bilanzierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Gesamtwerk erkennen zu können.

Dass einzelne der Beiträge auf die Thematisierung der Spätwerkproblematik verzichten, darf nicht über deren bereichernde Ansätze hinwegtäuschen: So bietet Frederik Knop anhand der am Massenpublikum kläglich gescheiterten und in der Forschung kaum beachteten Fernsehproduktion *The Flood* (1962), einem Gemeinschaftswerk von Strawinsky, Balanchine und Robert Craft, erhellende medienhistorische Perspektiven, und Matthias Henke unterzieht Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetiae* (1941/42) und Strawinskys *Threni* (1957/58) einem auch religionswissenschaftliche Aspekte einbeziehenden Vergleich. Gesine Schröder untersucht Strawinskys spätes „Timbre“ anhand seiner Ende der 1960er Jahre entstandenen Hugo-Wolf-Instrumentierungen, wobei sie zum Vergleich sowohl Wolfs Original als auch Gérard Griseys *Wolf Lieder* (1997) heranzieht.

Gesamthaft betrachtet, verweisen die sich hinsichtlich der Spätwerkfrage bisweilen widersprechenden Beiträge deutlich auf die Problematik der Anwendung von ohnehin gern zu bloßen Labels verkommenen Konstruktionen wie dem „emphatischen Spätwerk“, gerade auf zwei Komponisten, die der Geschichte hochreflektiert gegenüberstanden. Ganz unabhängig davon trägt die mit diesem Band vorliegende Serie sorgfältiger Fallstudien viel zur Differenzierung und Vertiefung des Bildes vom Spätschaffen Kreneks und Strawinskys bei, wobei die aufgrund der historischen Umstände eigentlich nicht zwingend notwendige Nebeneinanderstellung sowie auch die interdisziplinäre Erweiterung dem Erkenntnisgewinn zweifelsohne förderlich sind.

(August 2015)

Michael Meyer

ANGELO CANTONI: *The Language of Stravinsky*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 500 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 42.)

In den letzten Jahren wurden die Person Stravinskij und sein Werk tiefergehenden musikwissenschaftlichen Betrachtungen unterzogen. Anlässlich des Jubiläums der Uraufführung von *Le Sacre du printemps* (1913) wurde in zahlreichen Veröffentlichungen anhand verschiedener Aspekte jene eigentümliche Verbindung von stilistischer Vielfalt und künstlerischer Einheit hervorgehoben, welche die schöpferische Kraft dieses Komponisten wesenhaft kennzeichnet. Aus dieser Perspektive stellt der vorliegende Band von Angelo Cantoni die erste monographische Studie dar, die durch eine detaillierte Untersuchung der Grundelemente von Stravinskij's kompositorischer Grammatik die stilistische Kohärenz seiner musikalischen Sprache zu deuten versucht.

Auf eine kurze Einleitung folgen acht Kapitel, von denen sich jedes mittels musi-

kalischer Analyse bestimmter Beispiele aus Stravinskij's Gesamtschaffen mit je einem gesonderten Aspekt seiner Tonsprache befasst. Aus diesem Grund wird zuweilen ein und dieselbe Komposition unter verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen analytischen Zusammenhängen untersucht. Das erste Kapitel zu „Generative Cells“ befasst sich mit thematischen Kernen, die zu Beginn einer Komposition gesetzt werden und aus denen heraus sich alle weiteren musikalischen Elemente entfalten. Dieses für die Musik des 20. Jahrhunderts äußerst wichtige Prinzip stelle einen der Grundpfeiler von Stravinskij's musikalischer Sprache dar, insbesondere bei den zwischen 1909 und 1912 komponierten Werken (*Scherzo fantastique*, *L'Oiseau de feu*, S. 14ff., 22ff.), aber auch bei seinen Kompositionen des sogenannten „Neo-Klassizismus“ (S. 54ff.).

Ausgangspunkt des zweiten Kapitels mit dem Titel „Patterns“ ist der Einfluss barocker Techniken auf Stravinskij's Tonsprache. Cantoni nimmt hier seine in *La Référence à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky* (Hildesheim: Olms, 1998) bereits erschienenen Betrachtungen wieder auf und definiert in der Folge seinen Begriff der „patterns of figures“, die zum Teil aus Bachs Tonsprache hergeleitet werden: „Cells of two, three or four (or rarely more) notes generally limited to the range of an octave, which tend to be repeated in slightly varied form. The succession of several figures generates patterns, or melodic structures based on varied repetitions of a single cell“ (S. 90). Diese besondere melodische Struktur, als typisch für die Präludien und Fugen im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* erachtet, sei von wesentlicher Bedeutung in Stravinskij's Werken der „russischen Periode“, etwa in *Pétrouchka*, aber auch im *Octuor pour instruments à vents* (S. 95f., 99ff.). Nach den in den ersten beiden Kapiteln untersuchten Prinzipien des melodischen Aufbaus befassten sich Kapitel drei und vier jeweils mit der rhythmischen Konzeption („Metric Shifts:

Stravinsky's Cubist Technique“, S. 165ff.) und der Kontrapunkttechnik in Stravinskij's Kompositionen („The Death of Petrushka – on the Principle of Augmentation in the Music of Stravinsky“, S. 211ff.). Wenngleich originell, bleibt der Versuch, *Les Demoiselles d'Avignon* von Picasso – als Inkunabel der endgültigen Aufgabe der klassischen Perspektive in dessen Malersprache – mit den metrischen Exaltationen in *Le Sacre du printemps* in Verbindung zu bringen, leider eine reine Assoziationsleistung, allerhöchstens anhand von „Zeitgeist“-Analogien, die jedoch durch die jeweils unterschiedliche ästhetische und soziale Kontextualisierung beider Künstler kaum untermauert werden kann. Eine solide methodologische Grundlage fehlt ebenso im vierten Kapitel: Zwar zeugt es von einigem Mut, das Prinzip der thematischen Augmentation bzw. Diminution eines Komponisten in einem Zeitraum von über 50 Jahren zu erforschen; doch wenn Cantoni behauptet, dass „[t]he nature of Stravinsky's contrapuntal technique has never been studied in depth“ (S. 211), so ignoriert der Autor nahezu systematisch die gesamte Forschungsliteratur älterer und jüngerer Zeit (man denke bloß an die grundlegende Studie von Lynne Rogers, *Stravinsky's Alternative Approach to Counterpoint*, Diss. Princeton University 1989). Ein derartiges Versäumnis kann angesichts bibliographischer Verweise, die sich ausschließlich auf die – zwar noch gültigen, jedoch inzwischen veralteten – Bände von Roman Vlad (Einaudi, 1958), Eric W. White (Faber & Faber, 1966) und Gianfranco Vinay (Marsilio, 1987) beziehen, kaum überraschen.

Kapitel fünf geht der Funktion von Skalen, Arpeggien und Ostinati sowie deren Kombinationen im Sinne von Kompositionsgrundsätzen nach, welche die traditionelle Kadenz ersetzen (etwa in *Pulcinella*, aber auch in den Werken aus der „russischen Periode“) – als Huldigung an ein musikalisch-volkstümliches Wesen oder auch als Nachahmung von Werken anderer Kom-

ponisten wie etwa Pergolesi, Čajkovskij oder Mozart.

Forschungsgegenstand des sechsten Kapitels ist die Überlagerung unterschiedlicher melodischer Schichten: Werke wie *Le Sacre du printemps*, *Renard*, *Pulcinella*, *Symphonie en trois mouvements* werden detailliert untersucht. Cantonis Argumentation erweist sich hier als besonders scharf und lässt die Kontinuität in Stravinskij's Schaffen deutlich hervortreten. Doch auch in diesem Fall beruht die extrem weitschweifige Analyse der zugezogenen Beispiele kaum auf einer klar abgegrenzten theoretischen Basis (es fehlt beispielsweise jeglicher Verweis auf Edward T. Cones hierfür fundamentale „Stratification“-Theorie). Darüber hinaus erstaunt, dass der Autor, um seine Analysen zu unterstützen, nicht auch auf Stravinskij's Skizzen und Entwürfe zurückgreift, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt werden (jedenfalls verweist er nicht darauf).

Die beiden letzten Kapitel gehen zum einen (nochmals) der Frage des melodischen Prinzips nach, sowohl bei Werken aus der russischen Zeit als auch in den späteren seriellen Kompositionen, und befassen sich zum anderen mit einem ganzheitlichen Begriff von Form in Stravinskij's Werken. Der Band schließt ergänzend mit einem Anhang über den Ursprung des Augmentationsprinzips in Werken russischer Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere in Musorgskij's *Boris Godunov*, Rimskij-Korsakov's *Scheherazade* und Čajkovskij's Trio op. 50.

The Language of Stravinsky kann sowohl wegen seiner angeführten musikalischen Beispiele als auch der ausführlichen analytischen Beschreibungen als Bereicherung empfunden werden. Jedoch beeinträchtigt die beinahe völlige Abwesenheit einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Forschungsliteratur zu Stravinskij's Tonsprache die wissenschaftliche Wirksamkeit von Cantonis Buchs beträchtlich. Auch wenn er in der Einleitung zur Bibliographie erklärt,

dass „[b]ecause my particular approach to the study of Stravinsky's music is so different from any found elsewhere, I have not included a general bibliography“ (S. 495), ist es fraglich, ob eine solche „unterschiedliche Perspektive“ eine solche methodologische Sparsamkeit rechtfertigen kann.

(Juli 2015) Vincenzina Ottomano

Oskar Baum. *Der Blinde als Kritiker. Texte zu Musik und Literatur*. Hrsg. von Wolfgang JACOBSEN und Wolfgang PARDEY. München: edition text + kritik 2014. 245 S.

Oskar Baum – geboren 1883 in Pilsen, gestorben 1941 in Prag – gehörte zu jener Gruppe deutschsprachiger Schriftsteller in Böhmen, der Max Brod nachträglich den Namen „Prager Kreis“ gab. Prominentestes Mitglied war Franz Kafka. Baum, der seit dem elften Lebensjahr völlig erblindet war, wurde von seinen sehenden Freunden ein wenig unter die Fittiche genommen, indem sie ihn wechselweise zu Spaziergängen abholten oder aber die gemeinsamen Treffen in seiner Wohnung in Prag abhielten. Dass Baum auf dem jüdischen Blindeninstitut Hohe Warte in Wien auch zum Instrumentalpädagogen mit den Fächern Klavier und Orgel ausgebildet wurde, war einer der Gründe für seine spätere Spezialisierung als Musikkritiker bei der *Prager Presse*. Einen seiner Romane, *Die Dame mit dem halben Mut* (1932), ließ er ganz im Musikermilieu spielen, und zwar am Münchener Nationaltheater zur Zeit von Brechts und Weills *Dreigroschenoper*, auf die im Roman direkt angespielt wird.

Der nun vorgelegte Band mit Texten Baums aus seiner Zeit als Journalist und Essayist für diverse Publikationsorgane hebt die musik- und literaturkritischen Beiträge hervor, die, gemessen am schriftstellerischen Gesamtwerk Baums, tatsächlich einen bedeutenden Teil seines Schaffens ausmachen, auch wenn es sich naturgemäß oft um Tagesarbeiten handelt. Zu Anfang werden

eine autobiographische Skizze sowie Texte über Kafka, Richard Beer-Hofmann, Otto Weininger und Martin Buber gebracht. Es folgen kurze Essays über das Selbstverständnis als Kritiker, über die Rolle von Blinden in der Kultur und über Aspekte einer „jüdischen Musik“. Letzteres Thema ist bekanntlich bis heute unter den Experten umstritten, und so darf man nicht erwarten, von Baum Aufschlüsse über Geschichte, Vielfalt, Theorie und Praxis jüdischer Musik geboten zu bekommen. Manche Angaben sind sogar zu hinterfragen, so die Behauptung, zur Eigenart eines „jüdischen Volkslieds“ gehöre „die verminderte Terz (das Intervall scheint etwas kleiner als unsere kleine Terz gedacht)“, oder die kaum haltbare Angabe, „eine überaus weiche Figurenbildung innerhalb des Tritonus“ sei ein typisch jüdisches Musikidiom (S. 118).

Im mittleren Teil des Buchs stellen die Herausgeber unter der Überschrift „Porträts“ Texte Baums über 17 Musikerpersönlichkeiten zusammen: Josef Labor, Giuseppe Verdi, Carl Maria von Weber, Alban Berg, Max Brod (als Liederkomponist), Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Max von Schillings, Siegfried Ochs, Franz Schubert, Hans Pfitzner, Viktor Ullmann, Paul Stefan, Anton Rubinstein, Jacques Offenbach, Arnold Schönberg, Gustav Mahler und Zdeněk Fibich. Die Texte sind meistens sehr kurz und zudem von unterschiedlichem inhaltlichem Gewicht. Sie wurden entweder im Gedenken an Jahrestage geschrieben oder anlässlich besonderer Ereignisse im Musikleben Prags. Die „Unterhaltung mit Alban Berg“ (S. 134–136) besteht im Wesentlichen aus der Aufzeichnung eines Gesprächs mit Berg anlässlich der Prager Erstaufführung des *Wozzeck* durch Otakar Ostrčil im November 1926. Man wird annehmen müssen, dass es sich um ein Gedächtnisprotokoll Baums handelt, weshalb die als wörtliche Rede gekennzeichneten Äußerungen Alban Bergs – immerhin eineinhalb Seiten zusammenhängender Text – nicht „beim Wort“

genommen werden sollten. Der Artikel über Arnold Schönberg wurde nach dem Besuch eines Vortrags des „kühnen Neuerers“ (S. 151) beim Literarisch-Künstlerischen Verein in Prag verfasst. „Ein Redner ist er nicht“, heißt es gleich zu Beginn des insgesamt eher kritischen Berichts, in dem Schönberg im übrigen „scharf gespitzte Bosheiten gegen die Komponisten der jüngeren Generation“ und ein „parteiischer Eigensinn“ vorgehalten werden. Irritierend sind einige Passagen im Porträt Gustav Mahlers, das Baum 1936 mit Bezug auf die 25. Wiederkehr seines Todestags schrieb. Mahler wird hier umstandslos als „jüdischer Musiker“ bezeichnet und danach befragt, ob sich bei ihm „ein blutgebundenes Gesetz der gemeinsamen jüdischen Art entdecken“ lasse (S. 153). Stark beeinflusst von Max Brods Aufsatz „Gustav Mahlers jüdische Melodien“ (aus *Anbruch* 1920, S. 378f.), spricht auch Baum vom „Geist des Orients“, der aus Mahlers Spätwerk hervortrete (S. 157). Andererseits hätte Brod im Fall Mahlers wohl kaum vom „Gesang seines Bluts“ (ebd.) gesprochen oder ein Fazit wie dieses gezogen: „Aber für uns selbst, für die Wertschätzung unseres Blut- und Geisteserbes ist es von größter Bedeutung, daß wir die Tiefe des jüdischen Einflusses in unserem Unterbewußtsein an diesem großen Beispiel erkennen und würdigen.“ (S. 159)

Im letzten Teil des Buchs, in dem Baums Musikkritiken der Jahre 1924 bis 1931 zusammengestellt sind, zeigt sich der echte Feuilleton-Schreiber, der oft mit Witz und Überspitzung dem Leser Unterhaltung zu bieten vermag. Köstlich das „Amati-Saxophon“, das Baum dem Leiter der Jazzband in Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* als Alternative zur gestohlenen Geige empfiehlt (S. 201). Geistreich auch die Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, deren „Noblesse der Kraßheit“ und „Schauer und Ulk“ ein „zauberhaftes Gemisch eines Amusements auf höchstem Niveau“ ergäben (S. 210). Und an Furtwänglers Dirigat des Dritten Bran-

denburgischen Konzerts gefiel dem Kritiker Baum besonders die „dynamische Bunttheit“, der „fast romantische Schattierungsreichtum“ und die „militärische Straffheit des Rhythmus“ (S. 220).

Es ist sicherlich verdienstvoll, die literarischen Arbeiten eines weitgehend vergessenen und zudem vom NS-Terror bedrohten jüdischen Schriftstellers wieder zugänglich zu machen. Allerdings vermögen Baums hier gebotene Texte – beurteilt man sie ihrem reinen Informationsgehalt nach – uns heutige Leser kaum zu bereichern. Zu vermeiden gewesen wären zudem einige Fehler, die von den Lektoren und Redakteuren leicht hätten beseitigt werden können. Diese hätten dann hinter „Mussat“ (S. 130) den Komponisten Muffat erkannt, Pfitzners *Christ-Elflein* nicht mit dem *Christelklein* (S. 145) verwechselt und den Titel „Es gibt keine musikalischen Menschen“ (S. 227) in „... keine unmusikalischen Menschen“ (Heinrich Jacoby) berichtigt. Anzumerken ist auch, dass ein solcher Sammelband über verschiedenste Gegenstände und Personen durch ein Register aufgewertet worden wäre.

(August 2015)

Peter Petersen

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.

Lange genug hat es gedauert, bis sich die (deutsche) Musikwissenschaft des Themas der Musik in den Konzentrationslagern annahm. Geradezu zynisch mutet es an, demgegenüber konstatieren zu müssen, um wieviel weniger das Schicksal der Musik und der MusikerInnen in den Lagern der Sowjetunion bisher bekannt ist, wieviel weniger Aufmerksamkeit die Musikwissenschaft diesem sicherlich nicht direkt vergleichbaren, aber doch alles in allem analogen Düsterkapitel

der Musikgeschichte geschenkt hat: trotz Solženicyns *Archipel Gulag*, trotz aller Bücher und Aufsätze, die mittlerweile zur Musikkultur im Stalinismus erschienen sind – und trotz der astronomischen Opferzahlen, die das System der Zwangslager produziert hat. Inna Klause hat nun eine mit vollem Recht preisgekrönte Dissertation vorgelegt, eine Pionierarbeit, die eine fundamentale Aufarbeitung der inhaftierten MusikerInnen und der Stellung der Musik in den sowjetischen Lagern bis zu Stalins Tod leistet. Allein schon die mehr als 2550 Fußnoten (darunter grundsätzlich die russischen Originalversionen der Zitate) zeigen, dass der Gulag eben keine Fußnote der Geschichte ist, als welche ihn die heutige russische Regierung offensichtlich am liebsten sehen würde. In der Tat hat Inna Klause Buch eine weit über die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft hinausreichende Bedeutung als international beispielloser Beitrag zur Aufarbeitung eines besonders unrühmlichen Aspekts der sowjetischen Vergangenheit.

Schon in der Einleitung werden die Breite ihrer Perspektive (etwa die Berücksichtigung aller Arten von Musik und Musikausübung) sowie die Gründlichkeit und auch Schwierigkeit der Quellenlage deutlich; so dürfen etwa Verhörprotokolle nur an direkt Betroffene oder eventuell vorhandene Nachkommen zur Einsicht ausgegeben werden: vorgeblich zum Schutze der Betroffenen, de facto zur Verhinderung eines Wühlens in der Geschichte. Die Autorin war also in besonderer Weise auch darauf angewiesen, persönliche Zeugnisse zu sammeln, Interviews zu führen, durch Korrespondenzen mit Hinterbliebenen Informationen zu erlangen, die von offizieller Seite nicht zu haben sind. Indem sie die jeweils individuellen Schicksale ins Zentrum ihrer Arbeit stellt, entkommt Klause der Gefahr einer statistischen Betrachtungsweise, wie sie in historischen Arbeiten gelegentlich vorherrscht, ohne dass sie dabei ganz auf das Mittel zahlenmäßiger und statistischer Erfassung verzichten würde

– nicht zuletzt, um den verbreiteten Irrglauben zu entkräften, Musiker und Musikerinnen seien unter Stalin besonders geschont worden. Methodisch geschickt zeichnet die Studie zunächst das System der Lager als zaristisches Erbe, das die Bolschewiken nicht erst erfinden mussten, um dann zunächst in Bezug auf die 1920er und 1930er, dann in Bezug auf die 1940er und 1950er Jahre die institutionalisierte Musikausübung in ausgewählten Lagern minutiös zu rekonstruieren: sowohl anhand von offiziellen Dokumenten, wie etwa Verordnungen, als auch anhand von persönlichen Berichten und Erinnerungen der Betroffenen. Grundlegende Aspekte, wie das Verhältnis von verordnetem Musizieren (etwa zum Zwecke der Kulturerziehung) und selbstbestimmter, auch klandestiner Musikausübung, aber auch das Verhältnis der Lager und Lagerinsassen zu der sie umgebenden Bevölkerung (beispielsweise bei öffentlichen Konzerten), nimmt Klause kritisch in den Blick; und gerade diese aus den Einzelbeobachtungen abgeleiteten systematischen Kapitel ihres Buches sind der Teil, der den Anspruch erheben darf, allgemein für die zeitgeschichtliche Forschung nutzbar gemacht zu werden.

Aber das eigentliche Herz der Arbeit, wie auch der Autorin, schlägt an anderer Stelle: Deutlich genug nennt sie als Leitgedanken den Wunsch, möglichst alle mit Musik befassten Inhaftierten der untersuchten Lager namentlich zu erfassen, ihre Biographien zu rekonstruieren und somit den verschwundenen oder verstümmelten Leben ihr individuelles Gesicht zurückzugeben. Mit welchem Aufwand und welcher Intensität sie die vergessenen oder vergrabenen Schicksale all dieser Gefangenen ans Licht holt, durch schriftliche und mündliche Quellen nachzeichnet, divergierende „Fakten“, Bewertungen und Urteile miteinander abwägt, besonders hinsichtlich der eigentlichen Vergehen, derentwegen die Menschen in die Lager gesteckt wurden (immerhin befanden sich unter den Inhaftierten ja auch ganz gewöhnliche Straf-

täter) –, das nötigt schlicht Bewunderung ab. Unter den Einzeldarstellungen finden sich gleichermaßen unbekannte Amateure wie namhafte Komponisten, Tanzmusik und Schlager wie symphonische Konzertabende oder Opernaufführungen. Auch zu manchen ganz Berühmten erfährt man neue, also absichtlich getilgte Elemente ihrer Biographien, beispielsweise bei Heinrich Neuhaus und Sergej Protopopov. Damit bekommt die musikalische Produktion in den Lagern Gesichter, Namen – und auch Noten (zahlreiche Beispiele sind im Buch veröffentlicht). Es sind also nicht nur einzelne Namenszüge auf Pflastersteinen, die das Buch vor uns mahnend auslegt, sondern ein ganzes dunkles Pflaster, ein, wenn man bei der Lektüre kurz innehält, erschreckendes Panorama systematischen Unrechts und Leides, das trotz seiner fast 700 Seiten naturgemäß noch immer nur einen Ausschnitt erfassen kann. Es liegt nun an anderen, nicht nur russischen Forscherinnen und Forschern, auf diesem holprigen Pflaster weiterzugehen.

Was kann man, was soll man an einer derart akribischen, innovativen, mutigen, herkulischen und zudem von Empathie und Gerechtigkeitsstreben getragenen Arbeit kritisieren? Vielleicht wäre dies das einzige flüchtige Stirnrunzeln: dass die Autorin tendenziell bemüht ist, auch die musikalische Qualität derer hervorzuheben, die da im Gulag geschunden wurden, gleichsam ihren Stellenwert für die (sowjetische) Musikgeschichte zu bestimmen, damit den kulturellen Verlust zu implizieren, für den das System auch steht. Aber was aus diesem so wichtigen und notwendigen Buch deutlich hervorgeht, ist doch vor allem eines: Menschliches Leiden kennt weder Beruf noch Berufung.

(September 2015)

Christoph Flamm

RÜDIGER BECKER: *Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: Allitera Verlag 2014. 437 S., Abb. (Musik – Kontexte – Perspektiven. Band 5.)*

Während die Besucherzahlen insbesondere für aufwendig produzierte Circus-Festivals seit etwa drei Jahrzehnten steil wachsen und die allgemein cirkushistorische Forschung diesem steigenden öffentlichen Interesse bereits mit einer Reihe von soliden Überblicks- und Spezialpublikationen Rechnung getragen hat, scheint die Musikwissenschaft die Musik im Circus bislang sträflich übersehen zu haben. Rüdiger Becker schließt mit seiner sorgfältig recherchierten und detailreich verschriftlichten Untersuchung also eine Forschungslücke, indem er in drei Großkapiteln die historischen, soziologischen und musikalischen Aspekte der Musik im Circus gründlich ausleuchtet und profund kontextualisiert. In detektivischer Kleinarbeit hat er dazu historische und gegenwärtige Zeugnisse – Bildquellen, (handschriftliche) Musikalien und Schallbelege, aber auch selbst geführte Interviews und Gespräche – gesichert und akribisch ausgewertet, um den „geschichtslosen“ fahrenden Cirkuskünstlern und ihrer Musizierpraxis den ihnen zustehenden festen Platz in der Musikgeschichtsschreibung zuzuweisen. Dabei lasse sich Circusmusik begrifflich zunächst einmal schwer greifen, denn „zu wenig lässt sie sich gattungsmäßig abgrenzen und außer ihren aufführungspraktischen Parametern fehlen eindeutige Definitionsmerkmale“ (S. 29). Dass sie sich jedoch parallel mit dem modernen Circus entwickelte, der um 1770 aus der Pferdedressur hervorging, stehe außer Frage: Bereits um 1800 finden sich „Nachweise von regelrechten Orchestern, die um diese Zeit in den großen, theaterähnlichen Circusgebäuden Englands und Frankreichs nun ein fester Bestandteil der Programme wurden“ (S. 63f.).

Für die im modernen (nicht nur) deutschen Circus gezeigten Menschen, Tiere und

Sensationen kam neben militärisch geprägter, auch vom Ballett beeinflusste Musik zum Einsatz. Auch die modischen Volkstänze des 18. Jahrhunderts, d. h. „Ländler, deutsche Walzer, aber auch Mazurka und andere slawische Dreischritttänze, dürften hier erklungen sein“ (S. 68), und dies bot zumindest dem nichtbürgerlichen Teil des Publikums wohl erstmals und ungewohnterweise Tanzmusik als Hörmusik dar, zu der Tiere und Artisten tanzten. Im frühen 19. Jahrhundert sollten weiterhin tanz- und militärmusikalische Gattungen wie Quadrille, Marsch, Walzer, Galopp und Polka die Circusmusik dominieren, die diesem Musikvorrat Melodien aus den zeitgenössischen Opern- und Operettenrepertoire hinzufügte – für Nichtprivilegierte mag das Circuszelt damit wiederum der erste Berührungspunkt mit zeitgenössischer Musik gewesen sein, wie Becker plausibel argumentiert.

Im musikhistorischen Gesamtkontext nicht minder relevant erscheint die Beobachtung, in welchem Maße die Musizierpraxis von fahrenden Künstlern mit derjenigen ortsansässiger Musiker verwoben war. Bei Circusunternehmen nämlich, die über kein eigenes Orchester verfügten, war bis ins 20. Jahrhundert hinein das „Ausleihen“ der ortsansässigen Regimentsorchester üblich. Die Besetzung der Ensembles war seit den Anfängen des Circuswesens in Deutschland um 1790 infolgedessen vor allem vom verfügbaren Instrumentarium abhängig, „das wohl hauptsächlich das Kriterium durchdringender Lautstärke zu erfüllen hatte“ (S. 72); die Qualitätsunterschiede der gebotenen Livemusik waren also von Ort zu Ort beträchtlich.

Becker zeichnet die Entwicklung der Circusmusik in Deutschland ausführlich und von zahlreichen Belegen gestützt bis in die elektronisch verstärkte Gegenwart nach, nimmt in seiner Schilderung jedoch gelegentlich soziologische Aspekte vorweg, die dann im entsprechenden, hier und da leider etwas weitschweifig geratenen Großkapitel

als Redundanzen erscheinen. Prominent ist darunter der Hinweis, dass die Stellenbeschreibung für Musiker, die in wandernden Zeltcircussen engagiert waren, immer auch außermusikalische organisatorische Pflichten, inklusive des Auf- und Abbaus der Zeltstadt zu erfüllen hatten. Als regionale Zentren für Circusmusiker zwischen 1880 und 1933 kann Becker die Pfalz und Böhmen eindrücklich belegen: Pfälzer und Böhmen/Tschechen seien gar synonym als Berufsbezeichnung für Circusmusiker-Zeltbauer verwendet worden. Jene Musiker „standen beim Circus seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in einem direkten Konkurrenzverhältnis. Manche Circusse beschäftigten gleich zwei Orchester, eines mit Pfälzern und eines mit Böhmen. Meist waren dann die böhmischen Musiker für die Blasmusik und die Pfälzer Musiker für die Streichmusik zuständig“ (S. 189). In extenso untersucht Becker den sozialen Status von Circusmusikern und fragt im Zuge dessen vor allem nach Gründen für die verbreitete Stigmatisierung und Diskriminierung der Musiker, die vielfach auf Vorurteilen gegenüber Fahrenden und gegenüber funktionaler Musik beruhe, jedoch bei genauerer Kenntnis der Sache ungerechtfertigt sei. Zumindest was die Qualität mancher Circusmusik angeht, scheint das ein oder andere Klischee aber doch zuzutreffen, wenn Becker einräumt, dass „das musikalische Vermögen der Circusmusiker zumindest in kleineren Betrieben auch noch das 19. Jahrhundert hindurch wohl recht bescheiden“ blieb (S. 249). Demgegenüber zeichne(te)n sich die Orchester größerer Circusunternehmen meist durch eine sehr hohe Qualität auch im solistischen Spiel aus. Die Anforderungen an die Instrumentalisten sind allemal speziell: Die Musik habe stets der artistischen Darbietung zu folgen, müsse Akzente und dramaturgische Effekte variabel setzen und z. B. Tierstimmen imitieren können, verlange also eine hohe Flexibilität und präzise Intonation, auch bei ungünstigen klimatischen Bedingungen im

Circuszelt – all das ist nichts für fachfremde Musiker und Komponisten, wie Becker stichhaltig darlegt.

In seinem dritten Betrachtungsfeld liegen die eigentlich musikalischen Aspekte von Circusmusik, wozu er deren Funktionen, Produktionsverfahren und musikalische Determinanten sowie die Musizierbedingungen überzeugend aufschlüsselt und historisch einordnet. Bei der Bestimmung von Circusmusik als Gattungsbegriff, die Becker seinen bis hierher exponierten Schilderungen und Analysen anschließt, kommt er zu dem Ergebnis, dass auch am Ende seiner Forschungen „kaum anderes stehen [kann] als eben jene offene und nur scheinbar unkonkrete Definition“, wonach Circusmusik „all jene Musik“ ist, „die im Rahmen einer Circusvorstellung erklingt“ (S. 363). Diesen ebenso richtigen wie offenbar für ihn wenig zufriedenstellenden Befund fängt er mit konzisen Gattungsvergleichen auf, in denen er die Wechselwirkungen von Circusmusik mit Ballett- und Filmmusik, Operette und Revue sowie ihr Verhältnis zur populären Musikkultur auslotet; eine sachkundige Besprechung der Rezeption und Bewertung von Circusmusik beschließt Beckers beeindruckende Studie – sie muss fortan als Standardwerk gelten.

(September 2015)

Hanna Walsdorf

TERESA LEONHARDMAIR: Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 326 S.

Bewegungen als zeitlich-räumliche Veränderungen sind grundlegend mit der Zeitkunst Musik verknüpft. Hochspezialisierte Spielbewegungen stellen bei der überwiegenden Mehrheit der akustischen Instrumente die Grundlage der Klangerzeugung dar, Komponisten elektronischer Musik wie

Stockhausen entdeckten andererseits virtuelle Raumbewegungen von Klängen durch gezielte Lautsprecherplatzierungen. Fast alle Menschen bewegen sich zur Musik – von kaum wahrnehmbaren Finger- oder Fußbewegungen in der westlich-bürgerlichen Konzertradtition über ausgefeilte Tanzchoreographien in Ritualen verschiedener Kulturen bis hin zu unwillkürlichen empathischen Mitbewegungen in musikalischen Interaktionen. Musik bewegt und scheint in sich selbst durch Bewegungen geprägt zu sein. Neben dem metaphorisch erlebten Aufsteigen einer Melodie, den als „*apparent motion*“ bekannten Scheinbewegungen einer Tonfolge und den gestaltpsychologisch wahrgenommenen Strukturen vermuteten Theoretiker wie Gustav Becking, Ernst Kurth und Alexander Truslit Analogien zwischen physischen Bewegungen und musikalischen Parametern, die sie mit Prozessen der Anspannung und Entspannung, dynamisch-agogischen Eigenschaften der Interpretationen oder gar Charakteristika der Komponistenpersönlichkeiten zu erklären versuchten. Diese Theorien und Prozesse sind inzwischen gut dokumentiert, zahlreiche empirische und theoretische Studien zeugen von der ausdifferenzierten Forschungslage. Durch neue Technologien der dreidimensionalen Bewegungsanalyse werden seit einigen Jahren sowohl Musizierbewegungen als auch Bewegungen zur Musik mit hoher zeitlich-räumlicher Auflösung erforscht.

Teresa Leonhardmair nähert sich in ihrer Dissertationsschrift einigen dieser Forschungsfelder, wobei sie vor allem Verknüpfungen zu Bewegungen in anderen Künsten, in der Philosophie und als generelle Grundlage des Lebens herausarbeitet. Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile und untersucht zunächst „*Bewegung als Begriff und Phänomen*“, bevor dem Buchtitel entsprechend „*Bewegung als musikimmanentes Phänomen*“ beschrieben wird. Flankiert werden diese Teile durch strukturierende Fragestellungen und reflexive Betrachtungen

in Einleitung und Fazit sowie eigene poetische „*Fragmente*“.

Der erste Teil stellt im Grunde eine gestraffte Kulturgeschichte der Bewegung dar, die neben etymologischen, kosmologischen und anthropologischen Perspektiven auch „*Bewegung im Kontext des Humanen*“, beispielsweise durch die Diskussion des Leiblichen, beleuchtet (S. 95ff.). Die Zwischenüberschriften sind mitunter eher als Ausgangspunkte zu verstehen, auf denen die Autorin ihre Ideengeschichte entwickelt und ein breites Tableau verschiedener Assoziationen und Anknüpfungspunkte präsentiert. Die Fülle an Gesichtspunkten und Theorien, die hier zusammengetragen werden, ist durchaus beeindruckend. Der Bogen wird dabei von Platon bis zu Plancks Quantenmechanik, von den sozialen Bewegungen, die durch Marx und Engels inspiriert wurden, bis zur Metapher der Spirale und zu Fließbewegungen gespannt. Eine Grundkategorie mit musikalischem Analogon ist der knapp behandelte Rhythmus, wobei das bekannte Beispiel Paul Klees für die bildende Kunst, zirkadiane Schlaf-Wach-Rhythmen oder kurz auch ökonomische Prozesse angesprochen werden. Konkretere Bezüge zur Musik enthält der zweite Teil.

In der Beschreibung „*musikimmanenter Bewegungen*“ verfährt Leonhardmair prinzipiell eher systematisch, indem sie statt eines Nachvollzugs ideengeschichtlicher Strömungen vielmehr eine von den Einzelphänomenen ausgehende Betrachtung vornimmt, die zwischen antikem Denken und späteren philosophischen, musiktheoretischen und naturwissenschaftlich geprägten Ansätzen zirkuliert. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels finden sich grundlegende Darstellungen von Aspekten wie „*Schwingung*“, „*Muster*“ oder „*Form*“ im Zusammenhang mit Bewegung (S. 122ff.). Die Bedeutung des Rhythmus wird wieder aufgegriffen und streiflichtartig in den Entwicklungen vom antiken *rhythmos*-Konzept über die Mensuralmusik bis hin zu John Cage dargestellt.

Entscheidend für die Analyse gegenwärtiger Phänomene wäre hier auch der Einbezug populärer Genres gewesen. Die sehr weitgehende Definition von „Musikimmanenz“ zeigt sich im zweiten Abschnitt über „Bewegung im Zwischenraum von Mensch und Musik“ (S. 205ff.). Neben kurzen Ausführungen zu Musizierbewegungen und historisch informierten Beschreibungen von Musik und Tanz, die Parallelen zum ersten Kapitel aufweisen, wird hier eine Fülle weiterer Themen wie beispielsweise Fragen des musikalischen Ausdrucks oder Resonanzen bei Hörenden vorgestellt, die schließlich auch Aspekte der Politik und des alltäglichen Musikerlebens streifen.

Diese Themen präsentiert Leonhardmair mit einer inhaltlichen Offenheit, die mitunter die notwendige sachliche Distanz, Kritik und Diskussion bekannter alternativer Erklärungsansätze vermissen lässt. Beispielsweise wird die Entstehung der Neumen ausschließlich „somatisch“ erklärt (S. 272), basierend auf Handzeichen des musikalischen Leiters wie in der Cheironomie; mögliche Ursprünge in prosodischen oder anderen Zeichen finden keine Erwähnung. Ein Exkurs zur Sphärenharmonie zieht recht abseitige Quellen aus unserer Zeit als möglichen Beleg hinzu und im ersten Teil des Buchs werden unkritisch Ideen von Tomatis wiedergegeben, molekulare Mikroschwingungen ließen sich auditiv als „Klang des Lebens“ wahrnehmen (S. 127). Durch die unkommentierte Einbeziehung dieser Befunde wird nicht zuletzt die Darstellung der Forschungsergebnisse, die wissenschaftlich haltbarer sind, in Frage gestellt.

Leonhardmair zielt laut Klappentext auf eine „Synopsis der Quellen“, die „erstmalig Zusammenhänge sichtbar“ werden ließen. Dabei wird Bewegung in der Tat als Grundlage vieler Prozesse gesehen und aus verschiedenen Blickwinkeln behandelt, vom Urknall bis zu Günter Grass' *Blechtrommel*. Der umfangreiche aktuelle Forschungsstand in der dreidimensionalen Analyse von Mu-

sizier- und Tanzbewegungen wurde nicht rezipiert. Mit Literaturverzeichnis und gegebenenfalls Register wäre die Fülle der einzelnen Themen zugänglicher geworden, da die Leser auf ein kritisches Studium der Primärquellen und Ideen, die hier zusammengetragen werden, keineswegs verzichten sollten.

(Juni 2015)

Clemens Wöllner

HEIN SCHOER: The Sounding Museum: Box of Treasures. Four Worlds. Cultural Soundscape Composition and Trans-Cultural Communication. Bielefeld: transcript Verlag 2014. XIV, 402 S., Abb., CD, 2 DVDs.

Das *Sounding Museum*, für das der Autor, Klangkomponist und Musiker Hein Schoer 2014 auch seinen Dokortitel an der Universität Maastricht (Niederlande) erhalten hat, ist ein spannendes Beispiel aktueller Soundscape-Forschung: Schoer war im Rahmen dieses Forschungsprojektes an der Konstruktion einer Klangkammer für das Zürcher Nordamerika Native Museum (NONOAM) beteiligt, das den Besuchern die Erfahrung der Soundscape der indigenen Kulturen der nordamerikanischen Pazifikküste ermöglicht. Zentraler Referenzort der Klang-Dokumentation war dabei Alert Bay, ein kleiner Ort an der Nordwestküste auf Vancouver Island, British Columbia, dessen Einwohner zu fast 50% den Kwakwaka'wakw angehören – einer der sogenannten indigenen First Nations Kanadas. Die Kwakiutl, die ebenfalls zu den Kwakwaka'wakw mit ihren besonderen kulturellen Merkmalen wie der Totempfahl-Schnitzkunst oder den Potlatch-Zeremonien gehören, wurden bereits durch Franz Boas (1858–1942), einem der Begründer der modernen Anthropologie, eingehend beschrieben. Mit diesem Hintergrundwissen lässt sich auch der wichtige forschungshistorische Bezug dieser Publikation mit ihrer Andeutung „This is not a Totem Pole!“ auf der Titelseite besser einordnen.

Das Ergebnis von Schoers vielschichtigem Projekt, *The Sounding Museum: Four Worlds*, ist eine intermediale Kombination aus 3 CDs (1 Audio-CD mit der Soundscape-Komposition *Two Weeks in Alert Bay*; 1 Audio-DVD mit Video-Material zur Region und Erzählungen aus der Raben-Mythologie der Kwakwaka'wakw, die den Roten Faden der Publikation darstellt, sowie einer CD-ROM mit interaktiver Karte, Textdokumentation, Bildern etc.) sowie einem Buch, welches das wissenschaftlich reflektierte Fundament dieses Projektes darstellt. Das Buch selbst ist in vier große Teile, bzw. „Four Worlds“ unterteilt: 1. eine eher theoretische Einführung in die Soundscape-Forschung, 2. die Beschreibung der Feldforschung bzw. Soundscape-Arbeit Schoers, ergänzt durch einen Einschub zu methodischen Fragen seines Projektes, 3. historisch-anthropologische Perspektiven sowie 4. die Umsetzung der Soundscape-Arbeit in einem Museums- und pädagogischen Kontext.

Das Positive vorweg – Klang- und Videomaterial sind exzellent, und die Soundscape-Komposition *Two Weeks in Alert Bay*, die den Kern von Schoers Arbeit darstellt, ist grandios: Die Abfolge von urbanen und naturräumlichen Umwelt- und Alltagsklängen sowie musikalischen Feldaufnahmen erlauben es, tief in die Klangwelt von Alert Bay einzutauchen. Dies auch, weil der Autor hier sehr reflektiert die Ideen und Konzepte der klassischen Soundscape-Forschung umgesetzt hat.

Während das Klang- und Videomaterial eine sehr starke und eigenständige Sprache entwickelt, ist das Buch im Gegensatz dazu wesentlich schwächer und aus wissenschaftlicher Perspektive teilweise etwas verwirrend. Dabei beginnt der Text eigentlich sehr eindrücklich mit einer der mythologischen Raben-Geschichten und Einblicken aus der westlich-europäischen Verortung des Autors. Ein zentrales Problem ist der Schreib- und Präsentationsstil. Insgesamt hätte eine stärker ergebnisorientierte Darstellung die Erkenntnisse dieser Arbeit den LeserInnen

deutlicher vermitteln können. Zudem bleibt unklar, an wen sich das Buch eigentlich richten soll: Manchmal erinnert der Text an eine Examensarbeit, manchmal wirkt er eher populärwissenschaftlich – und beinhaltet dann aber auch wieder spannende Eindrücke aus der Feldforschung, die sich sehr schön mit den poetischen Momenten des Textes verflechten. Das Problem aber ist vor allem die Verortung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung: So beinhaltet die „World One“ umfassende Zusammenfassungen der Arbeit der Soundscape-Pioniere Raymond Murray Schafer (*1933), Barry Truax (*1947) und Hildegard Westerkamp (*1946). Dies ist zwar einerseits ideal für EinsteigerInnen in die Soundscape-Forschung; für jene, die sich eingehender mit der Thematik beschäftigen haben, ist aber vieles angesichts der über 40-jährigen Forschungsgeschichte sowie den umfangreichen Weiterentwicklungen der vergangenen Jahre redundant. Letztere werden jedoch nicht weiter diskutiert. Auch der Umgang mit den Wikipedia-Definitionen trägt zu dieser Verwirrung bei: Es gibt Bereiche, in denen Wikipedia tatsächlich Originalerkenntnisse beinhaltet – aber nicht unbedingt in den vom Autor zitierten Bereichen. Gerade bei zentralen Schlagworten wie „Museum2“ wäre es gut gewesen, zumindest auf die auf Wikipedia angegebenen Originalquellen oder auf etymologische Wörterbücher (auch im Internet auffindbar) mit wesentlich präziseren Begriffsreflexionen zurückzugreifen.

Vor allem aber bleibt der Forschungsort und -gegenstand, Alert Bay mit seiner besonderen Soundscape, durch diese stilistische Mixtur nur schwer greifbar. Mir wäre hier eine detailliertere Darstellung der historisch-geographischen Verortung Alert Bays wichtiger gewesen als die Exkursion in die anthropologische Erforschung Südamerikas. Zwar ist die Absicht des Autors – die größere gedankliche Verortung anthropologischer Forschung – nachvollziehbar. Aber dies bleibt aufgrund der ausbleibenden tieferen Darstellung der kulturhistorischen

Hintergründe Alert Bays nicht greifbar. Auch andere wichtige Referenzpunkte bleiben auf einer eher andeutungshaften Ebene. Wenn der Autor etwa eine wiederkehrende Referenz zur Prägung durch die Bücher Karl Mays betont, so ist es schade, dass es hier nur minimale Bezüge zur Forschungsliteratur gibt; der Autor belässt es bei den persönlichen Impressionen ohne weitere kulturhistorische Kontextualisierung – was wissenschaftlich spannend gewesen wäre. Auch die derzeit sehr aktuelle Intangible Cultural Heritage-Debatte wird nur knapp angerissen. Dadurch gehen jedoch die ausgesprochen spannenden Überlegungen zur Soundscape-Arbeit, die gerade auch im letzten Teil in die pädagogische Anwendung gebracht werden, etwas unter.

Meine Kritik geht jedoch auch in Richtung des Verlags: Dieses Buch mit seinem wichtigen Inhalt hätte sehr stark von einer sorgfältigeren redaktionellen Betreuung profitieren und dann tatsächlich die Brücke zwischen Forschung und Klangkunst schlagen können. Aus meiner Sicht eine verpasste Chance – die eventuell auch der überstürzten Eile geschuldet war, Text und Material publizieren zu müssen. Und trotzdem sei hier ergänzt, dass die Publikation als Gesamtheit eine spannende Fundgrube für die Soundscape-Forschung darstellt.

(September 2015)

Britta Sweers

NOTENEDITIONEN

GIOVANNI ANIMUCCIA: Eine Auswahl geistlicher und weltlicher Werke. Hrsg. von Peter ACKERMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. XLIV, 184 S., Abb. (Concentus Musicus. Band 14.)

Giovanni Animuccia (um 1510–1571) ist seit langem als ein Komponist im Umfeld Palestrinas sowie im Umfeld Filippo Neris bekannt. Editionen seiner Musik waren bislang jedoch spärlich. Dieser Band bietet

nun einen Querschnitt durch sein Schaffen: das erste von drei Madrigalbüchern, einen Druck mit dreistimmigen weltlichen wie geistlichen Kompositionen, eine handschriftlich überlieferte Messe, zwei Magnificat aus einem gedruckten Zyklus durch alle Tonarten, zwei marianische Antiphonen, einen Psalm und zwei Motetten aus dem zweiten Lauden-Buch.

Vor allem in den Madrigalen finden sich zahlreiche Eigentümlichkeiten der Harmonik, Dissonanzbehandlung und Stimmführung, die es schwer machen, zwischen Druckfehlern, kompositorischer Unreife und Kühnheit zu unterscheiden. Der Herausgeber hält sich daher mit Eingriffen zurück, der Rezensent auch. Wenige Verbesserungen seien aber vorgeschlagen: Die Konjektur auf S. 14 in T. 17f. im Alt (c^1 statt e^1) scheint überflüssig zu sein. Denn die unvorbereitete Dissonanz ist als *sincopta tutta cattiva* in einer e-mi-Kadenz erklärbar, eine vergleichbare Stelle findet sich auf S. 51 in T. 41f. im Quintus. Dagegen sind die gehäuften Quintparallelen auf S. 20 in den T. 78–85 verdächtig, ohne dass sich allerdings eine einfache Konjektur anböte (man kann im Tenor die T. 78.2–79.2 eine Terz höher setzen, nach dem T. 84.1 eine halbe Note *a* einfügen und den T. 85.1 auf eine halbe Note verkürzen). Auf S. 35 in T. 25 wäre innerhalb der unvermeidlichen Konjektur die zweite Note im Bass besser *c* (mit veränderter Textunterlegung); auf S. 36 in T. 73 muss die erste Note im Bass zu *B* korrigiert werden. Auf S. 125 in T. 58 wäre es besser, im Sopran nach der dritten Note eine Minima c^2 einzufügen; auf S. 128 in den T. 151f. wäre in der Oberstimme (Alt) der in der Handschrift fehlende Minima-Wert besser durch Verlängerung der dritten Note von T. 151 zu gewinnen, als durch die Verlängerung der ersten Note von T. 152 (vgl. Tenor, T. 146).

Nur ein Werk liegt in zwei Textzeugen und zwei abweichenden Fassungen vor, der achtstimmige Psalm *Iubilate*. Der Herausge-

ber nimmt hier an, dass die handschriftlich überlieferte Fassung eine Bearbeitung fremder Hand ist, die daher nicht abgedruckt wird. Unabhängig von der Echtheitsfrage wäre es dennoch schön gewesen, an einem Beispiel die Bearbeitungspraxis im Umfeld des Komponisten studieren zu können. Die als Faksimile abgedruckte Cantus-I-Stimme gibt hier nur unvollständige Einblicke.

Für die Setzung von Herausgeberakzidentien wird als Grundsatz genannt, dass Alterationen dort angenommen werden, wo sie aus Sicht der Einzelstimme notwendig sind; die Durchführung erscheint allerdings inkonsequent. Als Beispiel sei das Madrigal *Quando mi vien in anzi* (S. 40) herausgegriffen. Hier tritt mehrfach der Fall auf, dass Diskantklauseln aus Sicht der Einzelstimme alteriert werden müssten, wobei zwar nicht die Vorhaltsauflösung selbst, aber die ebenfalls zu alterierende Verzierung zu einem kurzen Simultanquerstand führt. An genau diesen Stellen (T. 19, 52, 58, 69 gegen T. 48) verzichtet der Herausgeber (gegen die ausdrückliche Aussage der Editionsrichtlinien) auf eine Alteration, während er den harten Simultanquerstand T. 55 (vermutlich mit Recht) stehen lässt. Unverständlich bleibt auch das Fehlen einer Alteration in T. 33 im Rahmen einer „Doppelleittonkadenz“.

Ein weiterer kritischer Punkt ist die Notation und Deutung der Triolen und Proportio-Abschnitte. Über Triolen äußern sich die Editionsrichtlinien nicht, zwei Fälle sind im kritischen Bericht genannt, andere nicht. Es ist daher zu vermuten, dass Triolen in den Vorlagen durchgehend mit Kolorierung notiert sind. Dagegen äußern sich die Editionsrichtlinien zur Proportio tripla, die vermutlich in allen Fällen ein Missverständnis ist. Schon bei Willi Apel kann man nachlesen, dass „3“ häufig für die Proportio sesquialtera stehe; einen praktischen Beleg liefert beispielsweise die Motette *Beati omnes – Ecce sic benedicetur* des Generationengenossen Cipriano de Rore, wo die Bedeutung der teils mit „3“, teils mit Kolorierung notierten Propor-

tion durch Überlappungen der Stimmen gesichert ist. Ein entsprechender Beleg für „3“ in der Bedeutung Proportio tripla wäre erst noch zu finden. In den hier edierten Werken Animuccias fehlen zwar eindeutige Indizien, die Lesung als Proportio sesquialtera (d. h. in den meisten Fällen Takt gleich Takt) ergibt aber meines Erachtens den besseren musikalischen Sinn.

In jedem Fall bietet dieser Band eine gute Grundlage, den Namen Animuccia nun auch mit einer musikalischen Vorstellung zu füllen. Die eigenartige Sammlung dreistimmiger Stücke könnte Anlass zu näherer Beschäftigung bieten, ebenso die Möglichkeiten zum Vergleich mit Palestrina und anderen Zeitgenossen.

(Juni 2015)

Andreas Pfisterer

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 18.1/2: Samson. Oratorio in three acts. HWV 57. Teilband 1: Partitur von 1743, Teilband 2: Anhänge und Kritischer Bericht. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XCVII, 526 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 27.1/2: Solomon. Oratorio in three acts. HWV 67. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LV, 534 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 25: Poro. Opera in tre atti. HWV 28. Hrsg. von Graham CUMMINGS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXII, 273 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 3: Agrippina. Opera in tre atti. HWV 6. Hrsg. von John E. SAWYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XCIX, 338 S.*

Seit dem Erscheinen der ersten Bände der *Hallischen Händel-Ausgabe* (HHA) 1955 sind 60 Jahre vergangen, in denen mit ca. 80 vorgelegten Bänden rund zwei Drittel des Gesamtplans realisiert wurden. Je nach gewähltem Vergleichsmaßstab kann man diese Zeitspanne mit durchschnittlich 1,3 Bänden pro Jahr für angemessen oder für zu lang halten (Chrysander benötigte für seine Händel-Ausgabe 36 Jahre). Ein Vergleich der in den ersten Jahrzehnten erschienenen Bände mit jenen, die ab den 1990er Jahren veröffentlicht wurden, lässt aber schnell deutlich werden, dass die Ausgabe einen fundamentalen Konzeptionswandel erfahren hat, der dazu führte, dass inzwischen fast alle Bände aus den 1950er und 60er Jahren durch Neuauflagen ersetzt worden sind. Dies betrifft vor allem die Serie IV (Instrumentalmusik), jedoch auch die Vokalwerke: Zuletzt erschien eine Neuauflage des *Dixit Dominus* (hrsg. von Hans Joachim Marx) sowie des *Serse* (hrsg. von Terence Best). Berücksichtigt man diesen Konzeptionswandel der HHA, der sich seit 1984 mit der Arbeitsaufnahme eines international besetzten Herausgeberremiums auch institutionell widerspiegelt, dann ergibt sich eine dreißigjährige Editionstätigkeit, die bei angemessenem Publikationstempo beachtliche Ergebnisse vorzuweisen hat.

Der angesprochene Konzeptionswandel lässt sich nicht nur als Reaktion auf veränderte politische Verhältnisse der zunächst trotz der Zusammenarbeit mit westeuropäischen Forschern dezidiert ostdeutsch ausgerichteten Ausgabe verstehen, er reagiert auch auf die veränderte Aufführungspraxis. Da sich seit den 1980er Jahren bei den Vokalwerken die Aufführung in der Originalsprache durchgesetzt hat, verzichtet die Ausgabe auf unterlegte sangbare Übersetzungen und bietet stattdessen deutsche und bei italienischen Texten auch englische Prosaübersetzungen in der Einleitung des jeweiligen Bandes. Ein vollständiges Faksimile des Librettos der Erstaufführung ergänzt die Textdokumenta-

tion und öffnet die Ausgabe so auch für literaturwissenschaftliche Fragestellungen. In der Ausgabe des *Samson* findet sich zudem als begrüßenswertes literaturwissenschaftliches Surplus eine tabellarische Gegenüberstellung der handschriftlichen Fassung von Hamiltons Libretto und dem Text von Miltons *Samson Agonistes* sowie allen anderen von Hamilton benutzten Milton-Quellen, wodurch die Bearbeitungstendenzen des Librettisten dem Leser anschaulich gemacht werden.

Vor dem Hintergrund der inzwischen etablierten historisch ausgerichteten Aufführungspraxis wäre zu überlegen, ob das dezidiert moderne Partiturbild, an dem die HHA festhält, nicht doch stärker an das der Händel-Zeit angepasst werden könnte. Dies betrifft etwa die Anordnung der Instrumente: Die Blechbläser- und Paukengruppe findet sich in der Mitte, anstatt, wie in der barocken Praxis üblich, im oberen Teil des Systems. Die Instrumenten-Angaben (gerade auch in der Basso-continuo-Gruppe) sollten so wiedergegeben werden wie in den Quellen, d. h. ohne Vereinheitlichung. Um die originalen Angaben zu erfahren, muss der Leser in den vorliegenden Ausgaben im kritischen Apparat nachschlagen. Und dies betrifft nicht zuletzt die Setzung der Taktstriche: Händels Autographe unterscheiden zwischen durchgezogenen Taktstrichen und nicht durchgezogenen Halbstrichen, wodurch für die Phrasierung relevante größere Einheiten von jeweils zwei oder mehr Großtakten entstehen.

Zentrales Anliegen der HHA ist die Präsentation der durch die verschiedenen Aufführungen eines Werkes zu Händels Lebzeiten entstandenen verschiedenen Fassungen, die für den Benutzer als deutlich getrennte Versionen erkennbar bleiben müssen. Trivialerweise ist die Umsetzung dieses Anliegens umso schwieriger, je mehr Fassungen eines Werkes vorliegen.

Ein Musterbeispiel für den hohen Komplexitätsgrad, gerade auch was die Präsentati-

on der Befunde betrifft, bietet Hans Dieter Clausens Edition des *Samson*. Clausen unterscheidet elf Fassungen, von denen die Fassungen drei bis elf Aufführungsfassungen der Jahre 1743 bis 1759 darstellen, während die ersten beiden Fassungen die von Clausen sogenannte Urfassung sowie eine Zwischenfassung vor der Erstaufführung darstellen. Eine tabellarische Konkordanz der elf Fassungen im Vorwort ermöglicht dem Benutzer die notwendige Orientierung. Im Haupttext wird die Fassung der Uraufführung von 1743 wiedergegeben, im Anhang, soweit ich sehe, erstmals die Fassung der Niederschrift, bevor das Werk in mehreren Schritten für die Aufführung umgearbeitet wurde. Diese Fassung der ersten Niederschrift weicht konzeptuell beträchtlich von der Fassung der Uraufführung ab. So endet das Oratorium im Autograph etwa mit einem Klagechor über Samsons Tod; die in der heutigen Konzertpraxis etablierte positive Schlusswendung wurde erst für die Uraufführung hinzugefügt. In einem zweiten Anhang folgen dann die Varianten der für die verschiedenen Spielzeiten nach 1743 entstandenen Fassungen, die insgesamt allerdings nur fünfzig Seiten umfassen, so dass hier von „ Fassungen“ zu sprechen vielleicht gar nicht angebracht ist.

Clausens *Samson*-Ausgabe wartet aber nicht nur mit einer beeindruckenden Präsentation der Fassungen auf, sondern auch mit vielen überraschenden Details. Ein Beispiel nur sei hier herausgegriffen, die Arie Nr. 24 („With plaintive notes“). Diese Arie verwendet ein kurzes Motiv, das in zwei Varianten vorkommt: einmal in triolischer Form mit drei Sechzehnteltriolen und einer Achtelpause, daneben aber auch in nicht-triolischer Form mit drei Sechzehnteln und einer Sechzehntelpause. In allen bisherigen Ausgaben haben die Herausgeber jeweils kommentarlos eine Vereinheitlichung vorgenommen und nur die letztgenannte Variante gewählt. Beabsichtigte Händel diese rhythmische Komplexitätssteigerung oder handel-

te es sich hier um eine (allerdings merkwürdige) Notationskonvention, die es zu vereinheitlichen gilt? Schlägt man im kritischen Apparat nach, dauert es eine Weile, bis man fündig wird. Im Kommentar zur Fassung der Erstaufführung (S. 476–478) wird vor allem die Frage der Rollenzuweisung erörtert, nicht aber die Frage der rhythmischen Varianten. Da diese Arie jedoch auch in der Urfassung schon enthalten ist (wenn auch in einer anderen Form), findet sich ein weiterer Kommentar auf Seite 516, der hier nun auch auf das Problem der rhythmischen Varianten eingeht und mit guten Argumenten darlegt, dass sich die Frage letztlich leider nicht entscheiden lässt.

Insgesamt beeindruckt Clausens Kommentar durch eine überbordende Fülle an Informationen, so werden etwa auch die erhaltenen Skizzen Händels zu *Samson* wiedergegeben. Doch angesichts der Komplexität der Überlieferungslage gelangt das Medium Buch hier an seine Grenzen, da der Benutzer an zu vielen Stellen wieder auf andere Stellen verwiesen wird, die er im selben Band nicht gleichzeitig nebeneinander legen kann. Händels Skizzen zu *Samson* zum Beispiel sind an den entsprechenden Stellen im Kommentar gewiss funktional platziert. Geht es jedoch um Fragen zum Schaffensprozess, dann wäre es hilfreich für den Leser, wenn er einen Gesamtüberblick über die erhaltenen Entwürfe und Skizzen gewinnen könnte. Editionsphilologisch wäre deshalb zu überlegen, ob bei überlieferungsgeschichtlich ähnlich variantenreichen Werken (*Messiah*, *Giulio Cesare*) nicht eine aus Buch und CD-Rom bzw. Internet-Datenbank bestehende Hybridausgabe bessere, weil umfassendere Dienste leistet. Entsprechende Bemühungen liegen in der ebenfalls beim Bärenreiter-Verlag erscheinenden Reihe OPERA schon vor bzw. werden entwickelt.

Wesentlich übersichtlicher gestaltet sich die Situation bei dem ebenfalls von Hans Dieter Clausen herausgegebenen Oratorium

Solomon. Neben der im Haupttext edierten Fassung der Erstaufführung von 1749 findet sich lediglich eine weitere Fassung: die von Clausen erstmals vorgelegte stark kürzende Fassung des Jahres 1759, die auf den ersten Akt verzichtet und den dritten Akt in zwei Akte aufteilt. Ebenfalls wiedergegeben werden jene Sätze, die Händel für die Erstaufführung dann veränderte (d. h. in der Regel kürzte) oder wegließ: Hier ist vor allem eine um zwanzig Takte längere Version des Chorus „Praise the Lord“ (Nr. 35) zu nennen, der in dieser Fassung noch größer dimensioniert ist und großartiger wirkt. Die in der alten Chrysander-Ausgabe hinzugefügten, hypertroph erscheinenden zwei Orgelstimmen, die die Chorpharten verdoppeln und die weder von der Quellenlage her, noch aufführungspraktisch begründet werden können (vgl. S. XVII), entfallen naturgemäß.

Die Praxis der HHA, die Musik der Erstaufführung als Haupttext zu edieren, führt nicht zwangsläufig zur Präsentation der dramatisch stimmigsten Version, wie die Ausgabe der Oper *Poro* zeigt. Von *Poro* existieren drei Fassungen, erstellt für die Spielzeiten 1730/31, 1731/32 und 1736/37. Das auf Metastasio's *Alessandro nell'Indie* zurückgehende Libretto wurde für London wie üblich stark gekürzt, vor allem in Hinblick auf die Partie des Timagene, weil bei der Erstaufführung kein fähiger Sänger für diese Rolle vorhanden war. Die Schwächung Timagenes bedeutet aber bei einem so kunstvoll ausbalancierten Libretto wie Metastasio's *Alessandro nell'Indie* einen erheblichen Verlust an dramatischer Stringenz, den Händel in der zweiten Fassung dann ausglich. Die in der zweiten Fassung für die Partie des Timagene hinzugefügten drei Arien aus anderen Opern Händels werden von Cummings erstmals ediert (Anhang I), und zwar in einer gegenüber ihren Vorlagen um einen Ganzton tieferen Version. Ob die Begründung (S. XIV), der Bassist Montagnana, für den die Arien bestimmt waren, sei ein tiefer Bass

gewesen, ausreicht, um einen solchen Eingriff vorzunehmen, bleibe dahingestellt.

In der dritten Fassung sind auch zwei Arien von Giovanni Alberto Ristori und eine von Leonardo Vinci wiedergegeben, die wohl auf Wunsch des aus Dresden engagierten Alt-Kastraten Domenico Annibali hin eingefügt wurden.

Graham Cummings' umfassendes Vorwort geht neben den Londoner Fassungen auch ausführlich auf die zeitgenössischen Aufführungen von Händels *Poro* in Hamburg und Braunschweig ein – die von Georg Philipp Telemann bearbeitete Hamburger Fassung hat sich erhalten.

Die letzte hier zu besprechende Edition betrifft die von John E. Sawyer herausgegebene *Agrippina*, Händels zweite in Italien entstandene Oper. Neben dem Autograph, bei dem die Ouvertüre fehlt, gibt es die Fassung der Erstaufführung in Venedig von 1709, die durch mehrere Abschriften der verlorengegangenen Direktionspartitur dokumentiert ist, ferner eine Fassung für Neapel von 1713 von fremder Hand, zu der auch große Teile der Musik erhalten sind, und eine für Hamburg von 1719 mit erhaltenem Libretto, aber ohne überlieferte Musik. Obwohl die Oper wohl nur in drei Spielzeiten aufgeführt wurde, zeugt die Vielzahl der überlieferten Partiturabschriften und Ariensammlungen von ihrer Popularität in ganz Europa.

Die HHA präsentiert im Haupttext die Fassung der Erstaufführung, was zu starken Abweichungen gegenüber der die bisherige Aufführungspraxis bestimmenden Chrysander-Ausgabe führt, da Chrysander die Fassung des Autographs edierte. Die Änderungen des Autographs werden im Anhang mitgeteilt. Es wäre sicherlich reizvoll gewesen, zumindest auszugsweise auch die neapolitanische Fassung von 1713 mit zu edieren, obwohl sie nicht von Händel verantwortet worden ist, da auf diese Weise wertvolle Einblicke in die zeitgenössische Opernpraxis zu gewinnen wären. Sawyers Vorwort geht

ausführlich auf den Librettisten Vincenzo Grimani ein und würdigt seine Leistung als Librettist. Hier wäre es notwendig gewesen, die politische Funktion des auf Tacitus zurückgehenden Nero-Agrippina-Sujets im europäischen Kontext der Zeit noch deutlicher hervorzuheben. Immerhin war Grimani als Diplomat in habsburgischen Diensten tätig, hielt sich in Wien auf und dürfte mit der Tradition der Wiener Libretti a chiave vertraut gewesen sein. Bei der etwas umständlichen Erörterung der (Self-)Borrowings, die in *Agrippina* vorkommen, wäre eine tabellarische Wiedergabe (wie etwa in *Poro*, S. XV), vor allem aber eine vollständigere, den Stand der Borrowing-Forschung widerspiegelnde Darstellung zu erwarten gewesen.

Insgesamt zeigen die hier vorgestellten Bände ein hohes editorisches Niveau, wobei vor allem die *Samson*-Ausgabe Clausens maßstababbildend wirkt. Für die Händel-Philologie und die Aufführungspraxis eröffnet die in der HHA präsentierte Fassungsvielfalt neue Deutungsmöglichkeiten. Wenn das jetzt vorgelegte Erscheinungstempo von zwei bis drei Bänden pro Jahr beibehalten wird, dann dürfte die HHA in fünfzehn Jahren vollständig sein. Bei überlieferungsgeschichtlich besonders komplexen Werken sollte das Herausbergremium wagemutig genug sein und eine digitale Hybrid-Edition in Erwägung ziehen, um Händels Werk auch den editorischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts gemäß zu präsentieren.

(Juli 2015)

Bernhard Jahn

MAXREGER: Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 6: Orgelstücke II. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAFSCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER-GRAGE. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXVI, 195 S., DVD.

Der bereits sechste der seit 2010 erscheinenden Bände der Reger-Werkausgabe (RWA) enthält Orgelkompositionen der Jahre 1902 und 1903, namentlich die Sammlungen der *Zwölf Stücke* op. 65, der *Zehn Stücke* op. 69 und der *Fünf [...] Präludien und Fugen* op. 56 sowie Werke ohne Opus-Zahl, Präludium und Fuge d-Moll und *Postludium* d-Moll. Mit dem inzwischen erschienenen siebenten Band ist die erste von drei Werkgruppen, die Werkgruppe „Orgelmusik“, abgeschlossen. Mit der Herausgabe als Hybrid-Edition setzt das Max-Reger-Institut Maßstäbe im Bereich der wissenschaftlichen Musikergesamtausgaben. Es gelingt hier, die Erwartungen und Ansprüche an traditionelle Gesamtausgaben-Bände gänzlich zu erfüllen und zudem weitere Informationen, Erkenntnisse sowie vollständige Faksimiles der verwendeten Quellen (außerdem des für die Rezeption wichtigen Druckes von sechs Stücken aus op. 65 von Karl Straube) zu präsentieren. Darüber hinaus wird durch die EDIROM-gestützte Datenverarbeitung jede editorische Entscheidung unmittelbar nachvollziehbar gemacht. Dazu ist einem letztlich vollwertigen, tadellos redigierten und durch angenehmes Layout des Carus-Verlags auffallenden Band eine DVD beigegeben, deren Inhalt sich – selbst wenn die eigenen Computerkenntnisse begrenzt sind – sehr schnell und absolut problemlos herunterladen lässt, sodass man einmal mehr froh ist, ein abgeschlossenes Opus und keine Online-Präsentation vor sich zu haben. Das Erkunden der sich nahezu selbst erklärenden Dateien (eine Kurzanleitung und ein Handbuch sind beigegeben) macht selbst ohne

jegliche Vorkenntnisse in diesem Bereich große Freude und trägt in jedem Falle dazu bei, mögliche Vorbehalte gegenüber digitaler Edition abzubauen. Nicht nur wird all das, was in der Druckausgabe zu finden ist, hier noch einmal digital präsentiert (zweisprachige Einleitung, vollständiger edierter Notentext etc.), es eröffnet sich überdies ein wahrer Kosmos der Reger-Forschung. So muss man es beispielsweise als ungemein hilfreich und mitnichten als bloße Spielerei empfinden, wenn bei einem Klick auf den Namen eines Widmungsträgers eine Kurzbiographie samt Portraitbild, auf den eines Verlages Abbildungen und kurze Erläuterungen und auf den eines Städtenamens eine kurze Studie über die Beziehung des Komponisten zu dieser Stadt erscheint. Entsprechende Briefe, Dokumente und Rezensionen werden in Übertragungen und oft zusätzlich in Form von Abbildungen der Originale präsentiert. Weiterhin finden sich neben Listen der Interpreten und der Aufführungen durchweg sehr aufschlussreiche Texte zu „Regers Bach-Rezeption“, zur Tempowahl, zu Straubes Einfluss und zu „Regers Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten“, welche anhand von Beispiel-Links verdeutlicht werden; die erläuterte Arbeitsweise Regers bei der Erstellung von Reinschriften (beispielsweise mit „schwarzer und roter Schicht“) lässt sich schließlich in den digitalen Faksimiles derselben sehr gut nachvollziehen. Diese detaillierten und weiterführenden Informationen haben auf der DVD ihren angemessenen Platz.

Den edierten Notentext des Bandes I.6 bilden Sammlungen von Charakterstücken, deren mittelschwere Spielbarkeit durchaus einen Erfolg auf dem Musikalienmarkt versprochen. Nachdem sich Reger mit den gewichtigen Werken vor der Jahrhundertwende vor allem bei Konzertorganisten einen Namen gemacht hatte, wollte er nun – nach dem Umzug von Weiden nach München – vornehmlich Laien und Schüler ansprechen. Unmittelbarer Auslöser für diese Komposi-

tionen war wohl die Bitte um Orgelstücke des Verlages C. F. Peters Anfang des Jahres 1901, in deren Folge zunächst die Stücke für op. 59 entstanden. Op. 65 erschien im August 1902 bei Peters, im Juni 1903 folgte das zuvor von Karl Straube durchgesehene op. 69 mit zehn Stücken beim Verlag Lauterbach & Kuhn. In diesen Stücken erkannte die Kritik „das Beste, was Reger überhaupt bis jetzt geschrieben hat“, sie wurden als „staunenswert“ und „wahrhaft eminent“ bezeichnet, einige wurden aber auch gelegentlich als „beinahe ungenießbar“ abgelehnt. Die danach komponierten *Fünf leicht ausführbaren Präludien und Fugen* publizierte Jos. Aibl im April 1904 als op. 56. Die Zeitschrift *Die Musik-Woche* druckte im August 1902 *Präludium und Fuge d-moll* WoO IV/10, der Erstdruck des *Postludium d-moll* WoO IV/12 erfolgte im April 1904 in der Sammlung *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponisten*.

Die Erstdrucke bilden als „Leitquellen“ die Grundlage der Editionen der RWA. Sämtliche andere Quellen, die für die Edition herangezogen wurden, sind hingegen hier als „Hauptquellen“ bezeichnet. Die Editionsgrundsätze sind klar definiert und absolut nachvollziehbar. Es sei deshalb nur kurz der besondere Umgang mit diakritischer Kennzeichnung im Notentext erwähnt: Diese wird nicht nur bei der Ergänzung „fehlender“ Noten, sondern auch bei Berichtigung „fehlerhafter“ Noten in eckigen Klammern vorgenommen. Das hat den Vorteil, dass die gleiche Darstellungsform für qualitativ gleiche Herausgebereingriffe verwendet wird, zugleich den Nachteil, immer auch eine Anmerkung im Lesartenverzeichnis anbringen zu müssen, auch wenn die jeweilige geklammerte Note (nur) fehlt und nicht geändert ist. Die eckige Klammer also signalisiert lediglich: Hier hat der Herausgeber eingegriffen. Unterschieden wird hingegen in der diakritischen Darstellungsform von ergänzten Akzidenzien (in eckigen Klammern) und Warnakzidenzien (Klein-

stich) sowie von ergänzten „Haltebögen“ (in eckigen Klammern) und „Phrasierungsbögen“ (gestrichelt).

Die mögliche anfängliche Befürchtung, der im Band gedruckte Anmerkungsapparat sei nur ein „abgespeckter“, wird beim Lesen schnell zerstreut, denn tatsächlich ist es absolut erfreulich, dass rein „orthographische“ Abweichungen zu den Quellen, wie Schlüsselwechsel, Halsungen, Balkungen etc. nur im digitalen Kritischen Bericht aufscheinen. Dem EDIROM-Schema folgend, sind die Einzelanmerkungen darin entsprechend ihrer Relevanz in drei Prioritätsstufen eingeteilt, die auch farblich in der Verlinkung im jeweiligen Takt gekennzeichnet und voneinander abgesetzt sind.

Der sehr angenehm schematisch strukturierte Kritische Bericht, insbesondere die

Quellenbeschreibungen und -bewertungen verdanken sich freilich nicht zuletzt der für die Reger'schen Orgelwerke spezifischen, durchaus übersichtlichen Quellensituation: Einem handschriftlichen Entwurf (E) folgte die Reinschrift als Stichvorlage (SV) für den Erstdruck (ED); einzig Korrekturfahnen haben sich kaum erhalten. Es ist zu hoffen und noch vielmehr zu wünschen, dass diese gleichwohl bewundernswerte Stringenz der RWA im Umgang mit den Quellen und in der Präsentation derselben auch bei der Edition der Stücke der folgenden Abteilungen II und III, bei denen die jeweilige Quellenlage möglicherweise etwas komplizierter ist, beibehalten werden kann.

(Oktober 2015)

Clemens Harasim

Die im Jahre 2015 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Peter Bergmüller (Münster)

Promotionen 2015

Berlin. *Freie Universität, Institut für Theaterwissenschaft*. Nowakowski, Mark: Straßenmusik in Berlin – Zwischen Lebenskunst und Lebenskampf.

Berlin. *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft Fachgebiet Musikwissenschaft*. Spaltenstein, Laure: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Stationen einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert. □ Röthig, Sabine: Der ästhetische Paradigmenwechsel im Musikvideo durch Electronic Dance Music. □ Emter-Krofta, Vera: Berlin 1925 – 1940 – 1975. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 20. Jahrhundert.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik*. Merk, Ulrike: Musik aus Al-Andalus

als Erneuerungs- und Inspirationsquelle für die Spanische Moderne. □ Kivi, Alexis: Diesseits und jenseits des Fachübergreifenden. Perspektiven und Grenzen fachübergreifenden Musikunterrichts. □ Hofbauer, Viola: Motivation von Musiklehrern – Zum Einfluss der Motivation und Expertise auf Bewältigungsstrategien von Musiklehrern.

Bern. *Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft*. Marcaletti, Livio: „Manieren“ e trattati di canto. Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600–1900). □ Keller, Matthias: Rudolf Maria Breithaupt und seine „Natürliche Klaviertechnik“. □ Möckli, Laura: Tracing Nineteenth-Century Recitative 1820–1860: Prosody – Composition – Dramaturgy- Performance. □ Zirwes, Stephan: Die Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts.

Detmold. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Dick, Susanne: Professionelle Orchestermusiker im dritten Lebensalter. Eine qualitative Studie. □ Glahn, Daniela: Johanna Kinkel – Bilder einer Autorschaft.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft*. Jahn, Konstantin: Die semantischen Wandlungen des Jazz in der Filmmusik.

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Pacher, Brigitte: Das Musikleben in Graz zwischen 1787 bis 1826 Personen, Musikalien und Spielpläne.

Graz. *Kunstuniversität Graz, Künstlerische und wissenschaftliche Doktoratschule*. Klarer, Stefan: Pater Roman Bannwart und der „Einsiedler Choralstil“. □ Klug, Clemens Anton: Jakob Stolz. Leben und Werk des Grazer Komponisten und Musikpädagogen. □ Koch, Renate: Rezeption von Broadway-Musicals im Österreich der Nachkriegszeit. Kiss me, Kate – My Fair Lady – West Side story – Hello, Dolly! In den 1950er und 1960er Jahren als Produktionen auf österreichischen Bühnen. □ Ntsepe, John: Theoretical and philosophical aesthetics in Niwolai Karlovich. □ Sari, Timea: Westliche klassische Musikausbildung aus arabischer Sicht. Motivation und Einstellung von Studierenden im Sultanat Oman. □ Vrekalic, Andreja: Health musicking and health musicians as a new sociocultural and music environment in Croatia. On soundscapes, (bio)politics and empowerment of music as therapy. □ Wendt, Florian: Erweiterte Modelle des Richtungshörens für gerichtete Schallquellen im Raum. □ Zidaric, Petra: Rezeption arabischer Musik und Musiktheorie in der neuen Musik.

Göttingen. *Georg-August Universität Göttingen, Musikwissenschaftliches Seminar*. Evers, Timo: „... to rescue the science of music from the mysterious darkness in which it was wrapped.“ August Friedrich Christoph Kollmann und seine Schriften. Biographie, Theorie und Expertise im Kontext musi-

kalischer Wissensvermittlung um 1800. □ Wirth, Sigrid: „... weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitiert Instrument ist“: Der Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Hof der Herzöge zu Braunschweig und Lüneburg 1580–1625.

Halle. *Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft*. Hahmann, Helen: Praktiken der Aufrechterhaltung eines musikalischen Know-hows: Ethnologische Perspektiven auf die Geschichte des Jodelns im Harz. □ Ichikawa, Katsuaki: Die Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein unter besonderer Berücksichtigung der Werke Antonio Rosettis. □ Koska, Bernd: Johann Sebastian Bachs Thomaner als Kantoren in Mitteldeutschland. □ Lüdke, Uwe: Konzeption zur Notation von Harmoniefolgen mithilfe einer mathematischen Musiktheorie. □ Reipsch, Brit: „Etwas sehr zärtliches und eine edle Einfalt“. Georg Philipp Telemanns „Sicilianischer Jahrgang“ nach Texten von Johann Friedrich Helbig. □ Richter, Maik: Lateinische Ordinariumsvertonungen im lutherischen Gottesdienst in Mitteldeutschland zwischen 1640 und 1770. Studie zur Rezeption der Missa brevis im protestantischen Kulturraum. □ Schwarzenberger, Claudia: Facetten der Sängerpersönlichkeit: Persönlichkeitsunterschiede zwischen professionellen Sängern und Nicht-Sängern, Solo- und Chorsängern sowie Sängern hoher versus tiefer Stimmlage.

Hamburg. *Universität Hamburg, Institut für Historische Musikwissenschaft*. Knop, Frederik: Retrospektiven. Die Inszenierung von Tradition in den letzten Kompositionen György Ligetis. □ Janke, Andreas: Die Kompositionen von Giovanni Mazzuoli, Piero Mazzuoli und Ugolino da Orvieto im San-Lorenzo-Palimpsest (ASL 2211) – Erschließung, Analyse und Kontext unbekannter Musik des Trecento.

Hamburg. *Universität Hamburg, Musikwissenschaftliches Institut*. Ziemer, Tim: Implementation of the Radiation Characteris-

tics of Musical Instruments in Wave Field Synthesis Applications.

Heidelberg. *Musikwissenschaftliches Seminar*. Fabian, Sarah-Denise: „Aufgeweckte Einfälle“ und „sinnreiche Gedanken“ Witz und Humor in Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns. □ Lampe, Luise: „Unendlich viel Spiritualität.“ Religiöse Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene.

Kiel. *Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Musikwissenschaftliches Institut*. Markert, Malte: „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive. □ Henningsmeyer, Heidemarie: Studien zur protestantischen Motette zwischen 1750 und 1800.

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz, Institut für Historische Musikwissenschaft*. Fischer-Dieskau, Martin: Dirigieren im 19. Jahrhundert. Der italienische Sonderweg. □ Friedrich, Juri: Jacques Offenbach und die Opéra-Comique. Roberto Scoccimarro: Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694–1744). Studien zur Überlieferung, Stilistik und Rezeption.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Musikwissenschaft*. Goeth, Maria: Musik und Humor. Strategien, Universalien, Grenzen. □ Grill, Tobias: Volksmusik wie aus dem Bilderbüchl. Inszenierung, Rezeption und Wirkung idealistischer Konstrukte in der Lied- und Musikpflege Wastl Fanderls. □ Kemp, Judith: „Ein winzig Bild vom großen Leben“. Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett „Die elf Schafrichter“ (1901–1904).

München. *Hochschule für Musik und Theater München, Institut für Musikwissenschaft*. Sprau, Kilian: Liederzyklus als Denkmal – Studien zur Künstlerrolle im 19. Jahrhundert am Fall von Robert Schumanns op. 90.

Osnabrück. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik*. Danielczyk, Sandra: „Der Restbestand eines Weibes“. Zur Imagekonstruktion von Diseusen in der Weimarer

Republik am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger. □ Fromme, Daniel: Die Hiob-Rezeption in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Gehrs, Vera-Anne: „Persönlichkeit in Bewegung – Konzeption und Anwendung eines musik- und bewegungsbasierten diagnostischen Instruments für die Grundschule“. □ Hansen, Martin S.: Brilliant Pedalling: The pedalling of the *style brilliant* and its influence upon the early works of Chopin.

Regensburg. *Universität Regensburg, Institut für Musikwissenschaft*. Brink, Danette: *Historiae Trevirensis: The Medieval Office Chants for the Saints of Trier*. □ Nasritdinova, Heike: Vauxhall-Songs. Studien zum sozialen Umfeld und zu den Kompositionen von Johann Christian Bach und seinen Zeitgenossen. □ Braun, Michael: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Hintergründe und Zusammenhänge der originalen Vokalkompositionen.

Saarbrücken. *Universität des Saarlandes, Institut für Musikwissenschaft*. Freisberg, Fabian: Die Kirchenmusik Anton Bruckners.

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*. Beck, Katrin: Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen.

Tübingen. *Universität Tübingen, Musikwissenschaftliches Institut*. Herbsthofer, Silvia Gisela: Antonio Boroni als Stuttgarter Hofkapellmeister – Eine biographisch-musikalische Quellenstudie.

Weimar. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT*. Haas, Dirk: Oper, Konzert und Orchester am Weimarer Hoftheater 1857 bis 1908. □ Müller, Franziska: Wege zur Ästhetik eines Unfassbaren. Bewältigungsstrategien in der Landschaftsmalerei und der Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Spiegler, Susanne: „Sozialistischer Realismus“ auf der Bühne? Zur Interpretation vokal-instrumentaler Werke Georg

Friedrich Händels zu den Händel-Festspielen in der DDR. □ Steinbrecher, Bernhard: Das Klingende im Populären – Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation des Klanggeschehens in der populären Musik. □ Wetenson, Birgit Johanna: Mythos und Neue Musik. Zum Mythos als Medium des Wissenstransfers in zeitgenössischer Musik am Beispiel Orpheus & Cassandra.

Wien. *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft*. Fuchs, Maria: Fragmente musikalischer Poetologie. □ Löffler, Susanne: „... ich bin ja ein musikalischer Mensch“ – Wahl und Funktion der Musik in Thomas Bernhards literarischem Werk. □ Park, Lukas: Tonality of Hua'er. □ Tröster, Sonja: Stilregister der mehrstimmigen Liedkomposition in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und die Liedsätze Ludwig Senfls.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst*. Aigner, Wilfried: Komponieren zwischen Klassenzimmer und Social Web. □ Khadem-Missagh, Vahid: Virtuosität in Musik und Magie. □ Mayer, Tobias Emanuel: Der Bernstein-Effekt. Klassikstars als Musikvermittler für Jugendliche. □ Rieser, Fabian: Künstlertum-Lehre. □ Windhager-Geréd, Erzsébet: István Kolonics (1826–1892)

Würzburg. *Hochschule für Musik*. Poller, Tom Rojo: Kompositorische Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik. □ Henning, Heike: Qualität in der vokalpädagogischen Praxis mit Kindern im Grundschulalter. Impulse zur Qualitätsentwicklung. □ Seufert, Jürgen: Chromatische Stimmführungen, ihre Auswirkung auf sowie ihre Integration in die Phänomene Tonalität, Harmonik und Modulation in den Orgelwerken Max Regers.

Zürich. *Musikwissenschaftliches Institut*. Wiesli, Andrea: „Es zog in Freud und Leide zu ihm mich immerfort“ – Die Schubert-Transkriptionen Franz Liszts. □ Fahrholz, Merle Wiebke Tjadina: Heinrich August Marschners „Der Templer und die Jüdin“ im Kontext der Entwicklung der deutschen Oper.

Eingegangene Schriften

Bachs Welt. Sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit. Festschrift für Henning Müller-Buscher zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2015. XIII, 663 S., 97 Abb., Werkregister. (Das Bach-Handbuch. Band 7)

KATJA BETHE: Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938). Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 378 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 45.)

SABINE BRIER: Das italienische Kunstlied der Romantik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 240 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 53.)

SIGLIND BRUHN: Aribert Reimanns Vokalmusik. Waldkirch: Edition Gorz 2016. 296 S., Abb., Nbsp.

OTFRIED BÜSING: Harmonik als Netzwerk. Absolute Akkordbezeichnung, Generalbass, Funktionstheorie, Stufentheorie: Ein analytisches Ensemble. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 97 S., Nbsp.

JOHANN CRÜGER: Praxis Pietatis Melica. Editio X. Berlin 1661. Im Auftrag der Franckeschen Stiftungen Halle hrsg. von Hans-Otto KORTH und Wolfgang MIERSEMANN unter Mitarbeit von Maik RICHTER. Halle (Saale): Verlag der Franckeschen Stiftungen 2014. 2 Bde. Teil 1: Text, 504 S., Abb., Nbsp. Teil 2: Apparat, 463 S., Abb., Nbsp. (Praxis Pietatis Melica. Edition und Dokumentation der Werkgeschichte. Band I/1 und I/2.)

DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Jana WEISSENFELD und Florian Henri BESTHORN unter Mitarbeit von Alexandra GRONWALD und Madita KNÖPFLE. Basel: Schwabe Verlag 2015.

503 S., Abb., Nbsp., DVD. (Resonanzen. Band 3.)

LEX EISENHARDT: *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century*. Battuto and Pizzicato. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd. 2015. XIV, 252 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 130.)

„Estes Sons, esta Linguagem“. Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho. Hrsg. von Gilbert STÖCK, Paulo Ferreira DE CASTRO und Katrin STÖCK. Leipzig: Gudrun Schröder-Verlag 2015. XV, 473 S., Abb., Nbsp.

JULIANE FENDEL: *Musik als Ausdruck des Glaubens*. Theologische und musikwissenschaftliche Untersuchungen zu Johann Sebastian Bachs Credo der h-Moll-Messe und Krzysztof Pendereckis Credo. Ein Vergleich. Göttingen: Cuvillier Verlag 2015. 319 S., Nbsp., Tab.

DANIELA GOEBEL: *Die Musikreferate von Engelbert Humperdinck*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2015. Band 1: Kommentar, 572 S., Abb. Band 2: Edition, 681 S. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 32.1/2.)

MANFRED GÜNNIGMANN: *Werner Korte und die Musikwissenschaft an der Universität Münster 1932 bis 1973*. Münster: Aschendorff Verlag 2015. 290 S. (Veröffentlichungen des Universitätsarchivs Münster. Band 9.)

JAN HEMMING: *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS 2016. 534 S., Abb., Nbsp. (Systematische Musikwissenschaft.)

Hof- und Stadtmusik im historischen Anhalt. Bericht des wissenschaftlichen Kolloquiums am 29. September 2012 in Ballenstedt. Hrsg. von Kathrin EBERL-RUF, Carsten LANGE und Annette SCHNEIDER-REINHARDT. Halle (Saale): Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e. V. 2014. 224 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts. Heft 57.)

Klang – Kontakte. Kommunikation, Konstruktion und Kultur von Klängen. Hrsg. von Anna SYMANCZYK, Daniela WAGNER und Miriam WENDLING. Berlin: Reimer Verlag 2016. 234 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung. Band 9.)

Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 16. Faszikel: semibrevis – sono. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2015. VIII, Sp. 1121–1280.

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: *Von der messianischen Freiheit*. Weltgesellschaft – Kunst – Musik. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft 2016. 312 S.

RAFFAELE MELLACE: *Johann Adolf Hasse*. Neubearbeitete Ausgabe. Aus dem Italienischen übers. von Juliane RIEPE. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VI, 457 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 16.)

Mozart-Jahrbuch 2014 der Akademie für Mozart-Forschung der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. VIII, 328 S., Abb., Nbsp.

Musiktheorie und musikalisches Werk. Eine Diskussion im Briefwechsel zwischen Hans-Georg Burghardt und Heinrich Simbriger. Hrsg. von Thomas EMMERIG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2015. 183 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Sudenteutschen Musikinstituts. Band 10.)

DENIZA POPOVA: *Authentizität, Medialität und Identität*. Wege der Definition und Transformation „authentischer bulgarischer Musiken“. München/Berlin: Verlag Otto Sagner 2013. 517 S., Abb. (Bulgarische Bibliothek. Neue Folge. Band. 18.)

IRMGARD SCHEITLER: *Schauspielmusik*. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit. Band 2:

Darstellungsteil. Beeskow: ortus musikverlag 2015. XII, 752 S. (ortus studien. Band 19.)

MICHAEL SCHWALB: Hans Pfitzner. Komponist zwischen Vision und Abgrund. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2016. 133 S., Abb., Nbsp. (kleine bayerische biografien.)

DANIEL SIEBERT: Musik im Zeitalter der Globalisierung. Prozesse – Perspektiven – Stile. Bielefeld: transcript Verlag 2015. 226 S., Abb., Nbsp. (Musik und Klangkultur.)

Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte. Gemeinsam mit Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER hrsg. von Adolf NOWAK. Beeskow: ortus musikverlag 2015. 213 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 18.)

MAGDALENA ZORN: Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus „LICHT“ (1977–2003). Hofheim: Wolke Verlag 2016. 356 S., Abb., Nbsp.

Eingegangene Notenausgaben

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IIA: Klavier-Bearbeitungen: Kammermusik. Band 3: Streichquartette op. 51.1, 51.2, 67. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Jakob HAUSCHILDT. München: G. Henle Verlag 2015. XX, 222 S., Faks.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke. Hrsg. von George S. BOZARTH unter Mitarbeit von Johannes BEHR. München: G. Henle Verlag 2015. XLVIII, 106 S., Abb./Faks.

[ANTONÍN] DVOŘÁK: Dumky. Trio op. 90. Urtext. Hrsg. von Christoph FLAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag

2016. XX, 79 S., Violine: 12 S., Violoncello: 13 S.

NIELS W. GADE: Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Band 1/2: Werke für Klavier. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Musikforlag Engstrøm & Sødring/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. Band 1: XXXIV, 225 S., Faks. Band 2: XXXII, 250 S., Faks.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV. Band 14: Libretti der Opern Joseph Haydns. Hrsg. von Silke SCHLOEN. München: G. Henle Verlag 2015. XVI, 223 S., Faks.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe der Werke. Reihe A. Band 5: Schicksal. Drei Roman-Szenen von Fedora Bartošová. Hrsg. von Jiří ZAHŘÁDKA. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. CI, 463 S.

Musica Britannica XCIX: Savoy Curtain Raisers. Hrsg. von Christopher O'BRIEN. London: The Royal Musical Association/Stainer and Bell 2015. LI, 204 S., Abb./Faks.

GIOACHINO ROSSINI (1792–1868): „O giorno sereno“. Cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado (1827) für vier Singstimmen und Blasorchester. Erstausgabe hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2016. 46 S.

GIOACHINO ROSSINI (1792–1868): „O giorno sereno“. Cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado in der Fassung als „Troisième Quartetto da camera“ (1827) für vier Singstimmen und Klavier (authentische Alternative zur originalen Fassung der Taufkantate für Singstimmen und Blasorchester). Neuausgabe hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2016. 33 S., Faks.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 34/35: Größere Kirchenkonzerte. „Gesang der drei Männer im feurigen Ofen“ (SWV 448), „Unser Herr Jesus Christus“ (SWV 495). Hrsg. von Andreas WACZKAT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XI, 84 S., Faks.

[ROBERT] SCHUMANN: Album für die Jugend. 43 Klavierstücke op. 68. Urtext. Hrsg. von Holger M. STÜWE. Fingersätze und Hinweise zur Aufführungspraxis von Ragna SCHIRMER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XIX, 93 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LI: Concerten-Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken von Rogate bis zum 6. Sonntag nach Trinitatis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Maik RICHTER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. LVII, 320 S., Faks.

JOHANN GOTTFRIED VIERLING: Hessische Kadettenlieder auf Texte von Carl Samuel Wigand. Kritisch revidierte und kommentierte Neuausgabe unter Einbeziehung von Parallelversionen von Georg Christoph Grosheim von Friedhelm BRUSNIAK und Michael GERECKE. Köln: Verlag Dohr 2015. 88 S., Faks.

Mitteilungen

Es verstarben:

Konrad VOGELSANG am 15. Oktober 2015 in Langballig,

Alois BÜCHL am 27. Oktober 2015 in Weimar,

Prof. Dr. Peter CAHN am 29. Januar 2016 in Frankfurt,

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG am 8. Februar 2016 in Regensburg,

Randolf JESCHEK am 20. Februar 2016 in Regensburg,

Frieder ZSCHOCH am 3. März 2016 in Leipzig.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Andreas HOLSCHNEIDER zum 85. Geburtstag am 6. April,

Prof. Dr. Winfried KIRSCH zum 85. Geburtstag am 10. April,

Prof. Dr. Wolfram HUSCHKE zum 70. Geburtstag am 18. April,

Prof. Dr. Gerhard ALLROGGEN zum 80. Geburtstag am 19. Mai,

Prof. Dr. Reinhard WIESEND zum 70. Geburtstag am 25. Mai

Prof. Dr. Hartmut FLECHSIG zum 75. Geburtstag am 26. Mai,

Prof. Dr. Ulrich MAZUROWICZ zum 75. Geburtstag am 11. Juni,

Prof. Dr. Hanns-Werner HEISTER zum 70. Geburtstag am 14. Juni,

Prof. Dr. Peter SCHLEUNING zum 75. Geburtstag am 16. Juni,

Dr. Wolfgang BUDDAY zum 65. Geburtstag am 17. Juni,

Peter WICHMANN zum 65. Geburtstag am 17. Juni.

Prof. Dr. Hartmuth KINZLER zum 70. Geburtstag am 30. Juni,

*

Die Society for Musicology in Ireland (SMI) hat Herrn Dr. Axel KLEIN (Frankfurt am Main) zum Corresponding Member ernannt.

Die American Musicological Society (AMS) hat Herrn Prof. Dr. Laurenz LÜTTEKEN (Zürich) zum Corresponding Member ernannt.

Frau Prof. Dr. Stephanie SCHROEDTER, Freie Universität Berlin, hat sich am 2. Dezember 2015 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaft der Freien Universität Berlin mit der Arbeit *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne* habilitiert und erhielt eine Venia legendi für die Fächer Tanz- und Musikwissenschaft.

Zum ersten Mal bewilligte die VolkswagenStiftung eine Opus-magnum-Förderung im Fach Musikwissenschaft. Neben der Gewährung von Sachmitteln wird Frau Prof. Dr. Nicole SCHWINDT für die Dauer von zwei Jahren von ihren Dienstpflichten befreit, um ihr Buch *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500* fertigzustellen. Die Vertretungsprofessur an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen übernimmt Herr PD Dr. Rainer BAYREUTHER.

Frau Prof. Dr. Cristina URCHUEGUÍA wurde zum 1. Januar 2016 zur Außerordentlichen Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Bern ernannt.

*

Die Oldenburger Musikwissenschaftlerin Dr. Anna Langenbruch ist in das Emmy Noether-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) aufgenommen worden. Die fünfjährige Förderung ermöglicht es Langenbruch, ab April 2016 am Institut für Musik der Universität Oldenburg eine Nachwuchsforschungsgruppe zum Thema *Musikgeschichte auf der Bühne* aufzubauen. Gemeinsam mit zwei Doktoranden bzw. Doktorandinnen und mehreren wissenschaftlichen Hilfskräften wird sie Bühnenergebnisse des 18.–21. Jahrhunderts erforschen, die sich explizit auf musikhistorische Themen beziehen und so die Elemente Musik, Theater und Geschichtserzählung verbinden. Historiographisches Musiktheater in diesem Sinne befragt das Projektteam auf grundlegende Dimensionen musikgeschichtlicher Wissensproduktion. Auf musiktheatraler Ebene geht es dabei zunächst darum zu untersuchen, wie Historiographisches Musiktheater erzählt – sei es kompositorisch, interpretatorisch, performativ, bild-

lich oder sprachlich – und wie es erlebt wird. Auf der Ebene der Geschichtsschreibung werden ausgehend von Historiographischem Musiktheater in vergleichender Perspektive Musikgeschichte in Wissenschaft und Alltag sowie Medien der Musikgeschichtsschreibung untersucht. Das Projekt verbindet Forschungsansätze der historischen Musikwissenschaft, etwa aus der Musiktheater- oder Biographieforschung, mit solchen der Historiographiegeschichte, der Popular History und der Sound Studies. Ziel ist ein Verständnis von Musikgeschichtsschreibung, das intermediale Verflechtungen von Kunst, Wissenschaft und Alltag herausarbeitet und Wissen als soziokulturellen Aushandlungsprozess beschreibt, in dem Klang und Wahrnehmung, Spiel und Sprache, Theorie und Praxis interagieren. Weitere Informationen: <http://www.uni-oldenburg.de/musik/forschung/kulturgeschichte/projekte/musikgeschichte-auf-der-buehne/>

*

Mitteilungen des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung

Personalwechsel in der Geschäftsstelle: Zum Jahresbeginn 2016 hat Frau Barbara Schumann die Geschäftsstelle der Gesellschaft in Kassel an ihre Nachfolgerin Frau Pamela Wagener übergeben und ist in den Ruhestand getreten. Für ihre langjährige Tätigkeit in der GfM sei Frau Schumann an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt. Frau Wagener hat sich inzwischen in den Aufgabenbereich der Geschäftsstelle eingearbeitet und steht gern für die Anliegen der Mitglieder zur Verfügung. Sie ist telefonisch unter 0561/3105-255 in der Geschäftsstelle erreichbar sowie unter der folgenden E-Mail-Anschrift: g.f.musikforschung@t-online.de.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de
(Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungs-
berichte)

Leipzig, 19. bis 22. November 2015

Dur vs. Moll

von Dominik Kreuzer, Zürich

Bonn, 3. bis 6. Dezember 2015

*Beethoven und andere Hofmusiker seiner Zeit
im deutschsprachigen Raum*

von Julia Ackermann, Wien

Wien, 15. bis 16. Januar 2016

*Komposition und Musiktheorie in China seit
1949*

von Tycho Brodersen, Wien

Wrocław / Breslau, 2. bis 4. März 2016

*Tradycje śląskiej kultury muzycznej / Tradi-
tionen schlesischer Musikkultur*

von Gesine Schröder, Wien und Leipzig

Rom, 18. bis 19. März 2016

*Integrative Approaches to Contemporary
Cross-Cultural Music Making: Turkey, Italy,
Germany*

von Janina Klassen, Freiburg im Breisgau

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 am Musikwissenschaftlichen Seminar 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 Chef-Herausgeberin der Zeitschrift *the world of music (new series)*.

RAINER BAYREUTHER, geb. 1967 in Esslingen am Neckar, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Ev. Theologie in Heidelberg. Promotion 1994 über die *Alpensinfonie* von Richard Strauss. Habilitation 2004 an der Universität Halle/S. mit einer Arbeit über das pietistische Lied im 17. und 18. Jahrhundert. Vertretungsprofessuren für historische Musikwissenschaft u. a. an der Universität Göttingen (2007–2008) und der Universität Freiburg i. Brsg. (2010–2015), seit 2016 an der Musikhochschule Trossingen. Zudem war er Fellow am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald (2008/09) und Gastprofessor an der Leuphana Universität Lüneburg (2015). Gegenwärtige Forschungsfelder: Medialität von Musik, Theorie politischer Musik und Theorie des Zusammenhangs von Musik und Ort (Monographie *Saig über Titisee. Eine Topographie der Stunde Null*, 2016).

ROLF GROSSMANN, geb. 1955 in Bad Harzburg, studierte Musikpädagogik, Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Physik an den Universitäten Bonn, Siegen und Gießen, dort 1990 Promotion über *Musik als Kommunikation* (Braunschweig 1991). Er ist Professor für Digitale Medien und auditive Gestaltung an der Leuphana Universität Lüneburg und dort seit 1997 Leiter des Schwerpunktbereichs „(audio) Ästhetische Strategien“ sowie Mitbegründer und derzeit geschäftsführender Direktor des Instituts für Kultur und Ästhetik digitaler Medien (ICAM). Lehraufträge an der Kunsthochschule für Medien Köln,

der Popakademie Baden-Württemberg, der Hochschule der Künste Bern sowie den Universitäten Basel, Siegen und Hamburg. Arbeitsschwerpunkte: Technikkultur und Medienästhetik der Musik; Sampling, Remix, virtuelle Instrumente. Publikationen zur Ästhetik und Technikkultur der Musik.

HELMUT LOOS, geb. 1950, Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), danach Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981 bis 1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bonn. 1989 bis 1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Seit 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, seit Oktober 2001 an der Universität Leipzig. 2014 Ehrendoktor der Universitatea Națională de Muzică din București. Mitglied in den internationalen Editionsräten der Zeitschriften *Hudební věda* (Prag), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studies in Art* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarest) und *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

TIHOMIR POPOVIC, geb. 1974 in Belgrad, Serbien, seit 2014 Professor an der Hochschule Luzern – Musik, an der er seit 2012 als Dozent für Musiktheorie und Musikgeschichte sowie Forschungs koordinator des Instituts für Neue Musik, Komposition und Theorie tätig ist. Darüber hinaus seit 2001 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, an der er zuvor Klavier und Komposition/Tonsatz studierte. 2011 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2012 Vertretungsprofessor für Musiktheorie am Institut für Musik der Universität Osnabrück und Leiter des Studienprofils Komposition/Musiktheorie/Gehörbildung. Veröffentlichungen u. a. über die Musik und Musiktheorie im 16. Jahrhundert (u. a. *Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu My Ladye Nevells Booke*, Stuttgart 2013), zur Geschichte der europäischen Tonartenlehre, zur Kompositionstechnik der Wiener Klassik und zum kolonialen Diskurs in der Musikgeschichtsschreibung.