

Besprechungen

JANE D. HATTER: *Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press 2019. 299 S., Abb., Nbsp., Tab.

Dieses Buch eignet sich als angenehme Einstiegslektüre für alle, die sich einen komfortablen Überblick über frankoflämische Kompositionen über Musiker, über Musik und über Musiktheorie im 15. und 16. Jahrhundert verschaffen wollen. Da Selbstbezüglichkeit in den Künsten schon immer ein faszinierendes Thema war, ist das Gebiet auch gut und detailliert erforscht und aus zahlreichen Perspektiven beleuchtet (auch in nicht-englischer Literatur, die unberücksichtigt blieb). Mit einer Art Handbuch-Ansatz wendet sich Jane Hatter diesem weiten Komplex zu und bindet die unterschiedlichen Erscheinungsformen, wie Komponisten sich in ihren Werken auf sich selbst sowie andere Kollegen bzw. deren Schöpfungen explizit beziehen, unter dem Lemma „Gemeinschaft stiften“ zusammen. Dass sich die solcherart selbst und in ihren Beziehungen zu anderen inszenierenden Musiker damit bewusst als Gruppe artikulieren, die durch das ihnen gemeinsame Tun geeint ist, greift auf das Narrativ einer spätmittelalterlichen „creation of the composer as a distinct professional category“ (S. 5) zurück. Eine Begründung, etwa die Überlegung, dass sich „die Kapelle“ in eine allgemein-geistliche und eine speziell musikalische Kapelle differenziert hatte, wird nicht angestrebt. Allenfalls zieht die Autorin des Öfteren eine Parallele zwischen Kapellkollegien und Malergilden, doch ohne dies soziologisch zu unterfüttern.

Eine Zuspitzung erfährt die Thematik, indem Hatter nicht nur das Aufrufen von Musikernamen in Kompositionen und das verbale Zitieren anderer Werke für ihre Beweisführung heranzieht, sondern auch die

bekannteren „musiktheoretischen“ Devisen wie Hexachord-Kompositionen oder das Spiel mit Solmisationssilben als Reflexion über das eigene Tun der selbstbewussten bzw. sich ihrer selbst bewusst gewordenen Komponisten begreift. Wenn Komponisten musikalische Techniken und das Handwerkliche in ihren Werken hervorkehren, sieht sie darin eine Analogie zu Gemälden, in denen Maler sich selbst im Studio oder beim Skizzieren darstellen.

Es entsteht ein weites Panorama, wie man die „expression of professional identity“ (S. 8) in Werken gespiegelt sehen kann. Die Darstellungen beruhen auf einem bemerkenswert großen Vorrat ausgewerteter und referierter Literatur und ausführlichen Werkbesprechungen, die teils neue Deutungen bekannter Phänomene bereithalten (etwa homorhythmische Passagen mit *Coronae* als Artikulation einer Sängergruppe). Die Wahl der Fallstudien hängt freilich davon ab, was in der angelsächsischen Forschung behandelt worden ist. Hatter beschränkt sich nicht auf institutionell reale Kollegenschaft und faktische oder denkbare Kontakte unter Musikern, sondern schließt imaginäre Kollektive mit ein.

Eine „corporate identity“ über die Institution generiert Dufays doppeltextige Motette *Fulgens iubar/Puerpera* mit einem Akrostichon auf den Cambraier Magister *puerorum* in Verbindung mit Solmisation der Konjunktion „ut“ als Tonsilbe *ut*. Gleiches bewirkt sein *Ave regina III* mit den tropierenden Passagen, die um Dufays und „unser“, d. h. der Kapellmitglieder Seelenheil bitten. Musikermotetten im Kodex Chantilly preisen mythologische und antike Vorgänger, bevor dann im späteren 15. Jahrhundert Kohorten zeitgenössischer Musiker aufgerufen und in Fürbitten einbezogen werden, prominent in Loyset Compères *Omnium bonorum plena*. Hatter legt Wert auf die häufig enge Verknüpfung mit marianischen Kompositionen, die Muttergottes dabei nicht nur als Quell des Seelenheils von Musikern, sondern

auch als Einnahmequelle dank Stiftungen für Marienandachten verstehend. Antoine Busnoys' Motetten *In hydraulis* und *Anthoni usque limina* wie Jacob Obrechts *Inter praeclarissimas virtutes* präsentieren den Autornamen als einen devoten Vertreter der Musikerprofession; die neue Dimension hätte noch verdeutlicht werden können, wenn der Kontrast zu sich eher stolz in Motetten nennenden Vorgängern wie Zacara da Teramo, Johannes Ciconia und dem jungen Dufay erwähnt worden wäre. Motetten, die Alltagsorgen von Musikern thematisieren, passen ebenfalls zum gewachsenen professionellen Selbstverständnis.

Am deutlichsten manifestiert sich die Verbundenheit im Komplex der Deplorationen. Bei diesen Lamenti auf den Tod verehrter Musikkollegen sind persönliche und offizielle Klagen zu unterscheiden. Aus einer (nicht ganz vollständigen, Verdelot, Reusch, Dietrich, Regnart aussparenden) Liste einschlägiger Kompositionen mit französischen und lateinischen Texten werden exemplarische Gattungsvertreter für Chanson, Motetten-Chanson und Motette vorgestellt und auf ihr sprachliches und musikalisches Verweispotential hin befragt. Tod erweist sich – sei es aus persönlicher Betroffenheit, sei es aus retrospektiver Reverenz – als besonderer Impuls, Memoria und Historia künstlerisch zu gestalten und dabei später universal eingesetzte „musical markers of mourning“ (S. 121) wie Requiem-Cantus firmi und Phrygisch zu etablieren.

Als Indiz einer erhöhten Beschäftigung der Komponisten mit den Grundlagen der eigenen Profession wertet Hatter Werke, die in auffälliger Weise Techniken anwenden, wie sie sowohl zum Basis- als auch zum Fortgeschrittenenprogramm der Musiktheorie gehören. Cantus firmi, die nacheinander in unterschiedlichen Mensuren realisiert werden sollen, Proportionskanons, modale Mehrdeutigkeit und akkumulierte Proportionen bei Domarto, Ockeghem, Obrecht und Brumel (also das, was man früher unter den

„Künsten der Niederländer“ verbucht hat), aber auch die Ausnutzung des kompletten Gamuts in einer Tonleiter (beim enigmatischen Roelkin) und das Zitieren griechischer Musikbegriffe gelten ihr als zum Teil direkte Umsetzungen musiktheoretischer Texte. All das soll die Wahrnehmung auf einen bewusst agierenden, gebildeten Komponisten lenken.

Filetstück des Buchs ist das Abschlusskapitel über den bedeutungshaltigen Hexachordgebrauch ab 1480, zu dem Hatter eigentlich schon F. Andrieus Deploration auf Machaut hätte rechnen können. Allerdings würde dies ihr Argument schwächen, dass das Hexachord in der Musiktheorie der zweiten Jahrhunderthälfte einer neuen, humanistischen Bewertung unterzogen worden war und dadurch für die entsprechenden Konzeptkompositionen eines Isaac, Josquin, Compère, Brumel, van Stappen und Ghiselin attraktiv geworden sei. Sie verwenden das (mittlerweile auch als Terminus existierende) Hexachord als Motiv oder als Konstruktionsprinzip des Cantus firmus, „as a symbol of the discipline of music and of the musical profession more generally“ (S. 205). Die Ausführungen kulminieren, wie zu erwarten, in Josquins *Illibata*-Motette, in der alles versammelt ist: der Komponistenname als Akrostichon, ein Soggetto cavato aus Solmisationssilben, humanistische Textelemente und der von „Sängerkehlen“ entbotene Mariengruß.

Die Zielgruppe des Buches rekrutiert sich womöglich nicht nur aus der Fachwissenschaft, sonst müssten basale Dinge wie Solmisation und dergleichen nicht erläutert oder Dufay als ein bedeutender, aber vor allem Spezialisten bekannter Komponist eingeführt werden. (Die Feinheiten des Mensursystems werden indes vorausgesetzt.) Unter der gewandten, fast suggestiven Diktion und der Fülle der herangezogenen Informationen bleibt allerdings verdeckt, dass die Zuverlässigkeit der Aussagen und die Akkuratess des Textes nicht immer gesichert sind. Das zeigt sich in biographischen Irrtümern (Isaac war sehr wohl am Hof Maximilians

präsent, Binchois war Chapelain, aber kein Priester), Rechtschreib- und Zahlen-Nachlässigkeiten (von den Druckern Vietor & Singriener bleibt nur „Singren“ übrig; *Fletus date* ist keine Kontrafaktur von Josquins „Holznymphen“, die überdies *Nymphes de* [!] *bois* geschrieben werden; Dufays *Adieu ce* [!] *bons vins* datiert hundert Jahre vor 1526), Versehen bei Quellenangaben (*Fulgens iubar* steht in ModB auf fol. 122 recto, nicht verso, 2106 ist die olim-Signatur von Warschau RM 5892), Bezeichnungssirrtümern (*d'* kann in einer Hexachordum durum-Skala nicht als *la* solmisiert werden), Beschreibungsfehlern (die vierte, nicht dritte Sequenz von Josquins *Pauper sum ego* beginnt mit *mi*, in *Vinders' O mors* ist nur die Sexta pars, nicht der Tenor primus und auch nicht die anderen Stimmen in proportio dupla notiert), falsch wiedergegebener Sekundärliteratur (Noble hielt *Absolve quaesumus* für ein Werk Josquins, das er vielleicht für sein eigenes Begräbnis geschrieben hat), Recherchemängeln (*Dueil angouisseux* ist nicht als Christine de Pizans Lamento auf ihren Gatten bekannt; nicht erst Dufay ersetzte an seinem Lebensende eine Silbe seines Namens durch eine zu solmisierte Note, vielmehr ist das schon im Oxford-Kodex längst auch bei anderen Namen Brauch), ungenügender Vertrautheit mit der Nomenklatur von Strophenbezeichnungen in *Formes fixes* und fremdsprachlicher Inkompetenz („prier“ und „priez“ macht im Französischen durchaus einen rhetorischen Unterschied, auch wenn er in der englischen Übersetzung nicht zum Vorschein kommt), ikonographischen Fehlesungen (der junge Mann im Titelholzstich der *Margarita philosophica* hält einen Mensurstab als Tondauern-Chiffre in der Hand, nicht eine Birkenrute, mit der er für Schnitzer gezüchtigt würde; der Crater Bachi auf Titelblättern indiziert Humanismus, nicht „pastime“ per Stundenglas) usw. usf. Fehler passieren immer mal, hier aber regelmäßig. Dazu kommt ein teils überfordertes Lektorat (Doppelungen in Fließtext und Anmerkungen,

Textlöcher bei vorgesehenen Mensurzeichen, kryptische Links, ein lückenhaftes Register).

Kurz gesagt: Das Buch ist anregend und gewinnbringend zu lesen, weil es viele bekannte Aspekte auf interessante Weise zusammenführt und durch Detailbeobachtungen anreichert. Entgegen dem Titel deuten sie aber weniger auf ein gewachsenes Wir-, sondern vor allem auf ein gestärktes Ich-Gefühl komponierender Renaissance-Musiker hin. Und am Ende angelangt, fragt man sich, ob die derart inszenierte heile Welt der virtuellen Musiker-Gemeinschaft tatsächlich so ganz ohne Animositäten, Konkurrenz und Intrigen existierte oder ob die Werke nicht auch eine Plattform für Narzissten boten? Auf jeden Fall bildet Hatters Synthese, die aus einer ganz speziellen Perspektive ein Bild einer sich formierenden Musiker-Identität zeichnet, eine treffliche Ausgangsbasis für entsprechende Überlegungen; die Detailangaben sollte man jeweils überprüfen.

(Juli 2022)

Nicole Schwindt

TATJANA SCHABALINA: „*Texte zur Music*“ in Sankt Petersburg. *Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 Bde. Beeskow: Ortus Musikverlag 2022. XVI, 1053 S., Abb., Nbsp. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 12.)

Seit 2007 sitzt die Sankt Petersburger Musikwissenschaftlerin und Pianistin Tatjana Schabalina in jeder freien Minute über Zettelkästen in der Nationalbibliothek ihrer Heimatstadt, durchforstet die verschiedensten Abteilungen des Hauses und fördert die unglaublichsten Textzeugnisse zutage. Der Wissenschaftsgemeinde ist Schabalinas Arbeit längst durch Artikel und Vorträge ein Begriff. Umso dringlicher wurde das Erscheinen dieses Monumentalwerkes erwartet, hinter dessen mehr als tausend Seiten

eine unvorstellbar mühselige Kleinarbeit steckt.

Im I. Kapitel erklärt die Autorin mit souveräner Quellenkenntnis, auf welchen Wegen eine russische Bibliothek zu dieser Fülle deutschsprachiger Libretti kommen konnte. Sie berichtet von den Quellen, aus denen sich der Bestand im 18. und 19. Jahrhundert speiste, insbesondere vor der Sammlung der Gebrüder Załuski und zwar namentlich des jüngeren Józef Andrzej: Die Bibliothek dieses weitschauenden Mannes, der akribisch und unvoreingenommen sammelte, wurde von Polen ins Zarenreich verschleppt. Auch anderen Provenienzen, Erbschaften, Schenkungen, Erwerbungen, geht die Autorin minuziös nach.

Der Katalog als solcher beginnt mit Kapitel II.1, den „Texten zur Kirchen-Musik“. Jeder Eintrag informiert über Signatur, Volltitel, Format, Umfang, Provenienz, Tonsetzer und Dichter, um sodann die einzelnen Incipits der Sätze aufzulisten. Am Ende des Eintrags steht der Hinweis auf Exemplare des Werkes in anderen Bibliotheken. Wie oft bezeugt hier die lapidare Bemerkung „nicht nachgewiesen“ ein Unikat! Die Libretti sind alphabetisch nach dem „Erscheinungsort (welcher in der Regel auch der Ort der Aufführung ist)“ (S. 5) geordnet. Dies ist freilich nicht ganz konsequent durchzuhalten: S. 204 steht eine Leipziger Evangelien-Passion trotz ihrer Veröffentlichung in Halle unter Leipzig und S. 240 liest man unter Magdeburg von einer Kirchweihkantate aus Hohenstein, das allerdings im Osterzgebirge liegt. Doch zum Glück geht nichts unter, weil es auf jeden Fall im Ortsregister zu finden ist. Wie schwierig die Zuordnung ist, macht ein Extremfall klar: Ein Johann Philipp Krieger'scher Jahrgang ist unter Naumburg verzeichnet (S. 255), wurde aber nicht dort, sondern zugleich in Weißenfels, Sangerhausen und Querfurth aufgeführt. Etwas verwirrend ist freilich, dass die zahlreichen Werke von Flor oder Funcke je nachdem, wo sie gedruckt wurden, unter Hamburg oder Lüneburg angeführt sind.

Nur ahnen kann man die ungeheure Rechercharbeit, die hinter den kleinen Angaben der Autorin zu den Verfassern von Text und Musik oder zu den weiteren vorhandenen Exemplaren steckt. Ihre umfangreiche Fachbuchlektüre ist in dem 24-seitigen Literaturverzeichnis nur in Grundzügen abgebildet.

Am besten bekannt geworden sind bereits die Erträge für die Bachforschung (siehe die Beiträge im Bach-Jahrbuch 2008 und 2009). Aus ihnen ergeben sich neue Erkenntnisse zu Datierung und Aufführung; als Beispiel sei das einzige Exemplar einer Neufassung der Markuspassion von Picander 1744 genannt (S. 233, 844–850). Zum Glück beschränkte sich Schabalina nicht auf Leipzig und auch nicht auf J. S. Bach, denn ihre weiteren Funde sind mindestens ebenso spektakulär. Im Kapitel II.2 liest man von zwei unbekanntem Weihnachtsoratorien von Reinhard Keiser (S. 148, 150) und einem neuen Passionsoratorium von Telemann (S. 59, 858–869).

Mit Erstaunen erfährt man von einer Aufführung des Hunold'schen Passionstextes (S. 127), und zwar in der neuerbauten Gnadenkirche im schlesischen Freystadt. Der dort 1712 installierte Director chori musici Christian Bormann brachte 1715 das Werk zum Klingen (Karl Paulke: „Johann Theodorich Roemhildt [1684–1756]“, in: *AfMw* 1 [1919], S. 372–401, hier S. 377). Die Angabe auf dem Titelblatt „produciren wird Christian Bormann“ könnte auf ihn als Komponisten deuten. Dargelegt ist Johann Schelles Vertonung eines Jahrgangs von Johann Neunhertz (S. 179), wovon man bislang nur den Titel kannte und dessen Struktur bemerkenswert ist. Auch durch andere Funde nimmt Schelle als Komponist von Evangeliumskantaten ein neues Profil an. – Dass Ernst Salomon Cyprians *Hilaria evangelica* (Gotha 1719) längst nicht alle musikalischen Aufführungen des Reformationsjubiläums 1717 verzeichnen, wird aus Werken von Eilenburg (S. 101) und Königsberg (S. 161) deutlich. Schon die Incipits

erhellen den damals obwaltenden Triumphalismus. Das ohne Ort und Jahr überlieferte Libretto zum gleichen Anlass (S. 334) wird wohl nach Dresden gehören, denn es findet in dem Jahrgang *Die Ruhige Sabbaths-Freude* (S. 67) seine genaue Entsprechung. – Höchst merkwürdig ist eine Hamburger Markuspassion, die sich in Sprache und Stil genau in die Serie der Telemann'schen Aufführungen einreihen würde, ohne zu ihr zu gehören (S. 328). – Die vorgelegten Fakten falsifizieren oder verifizieren vorhandene Vermutungen. So hatte bereits Walter Blankenburg („Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770“, in: Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch (Hrsg.), *FS Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel u. a 1963, S. 50–59, hier S. 52) Christian Friedrich Witt als Komponisten der merkwürdigen Gothaer Passionsmusik *Das Leyden unsers Herrn Jesu Christi* (1707) vermutet. Nun bewahrheitet sich diese Annahme jedenfalls insofern, als eine Variante dieser Passion unter Witts Namen in Sankt Petersburg liegt (S. 105).

Was kann man Schöneres über ein Buch sagen, als dass man sofort große Lust bekommt, mit dem dargebotenen Material weiterzuarbeiten? Sehr oft trifft man auf Bekannt-Unbekanntes: Da ist eine Aufführung in Breslau: *Thränen unter dem Creutz Jesu* (S. 61) nach einem Text von Johann Ulrich von König. Es handelt sich um jenen vom Autor 1716 in *Theatralische, geistliche, vermischte und Galante Gedichte* veröffentlichten Text, der 1711 im Hamburger Dom mit Reinhard Keisers Vertonung musiziert worden war. Nicht zuletzt aus der Bibliothek Hoffmanns von Fallersleben wissen wir von Übernahmen zahlreicher oratorischer Werke – oft durch das Breslauer Collegium Musicum unter Anthon Albrecht Koch, hier durch den Chor von St. Maria Magdalena, also wohl unter Johann Georg Hof(f)mann aufgeführt. Die Kenntnis des Breslauer Musiklebens ist durch die Funde

noch entscheidend vermehrt worden. Ein merkwürdiges Beziehungsgeflecht wird hier sichtbar, für das weite Entfernungen offenbar nebensächlich waren (vgl. auch S. 861).

Ein Actus Musicus *Von Reichen Mann und Lazaro* (S. 176) entpuppt sich dank der angeführten Incipits als Variante von Andreas Fromms Werk (Stettin 1649). Zu den bekannten Aufführungen in Erfurt, Schwarzenberg, Löbau und Königsberg kommt also noch eine undatierte in Lauenburg hinzu, die die Kirchenlieder durch jüngere ersetzt, was freilich für die fehlende Datierung nicht weiterhilft. Hingegen lässt sich das undatierte Kirchenwerk von Mattheson für den 3. Sonntag nach Trinitatis (S. 153) genauer bestimmen: Es steht auch in der Hamburger Libretto-Sammlung als Nr. 141 und war für den 9.6.1721 bestimmt.

Dass mit Gottlob Harrer, Thomaskantor 1750–1755, das Sepolcro seinen Weg ins protestantische Leipzig fand, ist der Forschung bekannt. Schabalina konnte aber schon in einer Veröffentlichung von 2020 einen „spätestens seit Ende der 1740er Jahre sich anbahnende[n] Wandel der musikalischen Traditionen“ in Leipzig aufzeigen („Zur Aufführung des Oratoriums ‚Isaac ein Vorbild des Erlösers‘ in der Leipziger Thomaskirche im Jahr 1754“, in: *BJ* 106 [2020], S. 279–292, hier S. 289. Vgl. die dort S. 285–288 wiedergegebene Aufführungsserie 1748–1757). Nun setzt ein spektakulärer Fund Anzeichen dieses Wandels noch etwas früher an, beweist er doch, dass ein Passionsoratorium von Stölzel 1734 in der Thomaskirche zum Vortrag kam (S. 230, 835–844). Unter dem neuen Titel *Der Gläubigen Seele Geistliche Betrachtungen* ist das ursprüngliche Werk nicht mehr zu erraten; es handelt sich aber um Stölzels erstes Gothaer Oratorium von 1720: *Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu, in der Hoch-Fürstl. Sächß. Hof-Capelle zum Friedenstein Musicalisch Aufgeführt*.

Wertvoll sind auch Einblicke ins Musikleben. Wir wissen vom Turnus der Leipziger

Kantatenaufführungen (siehe auch S. 199). Im sächsischen Freiberg wurde die Kanta- te jeweils morgens in der einen Kirche vor, in der anderen nach der Predigt musiziert (S. 119). Über Wittenberg lernen wir, dass als Musiker die „bey hiesiger Stadt-Kirche zum Choro Musico bestellen Studiosi“ herangezogen wurden (S. 630 u. ö.).

Höchst aufschlussreich ist die dargebotene Fülle an Kantaten-Formen – wobei natürlich der Begriff Kantate immer im freiesten Verständnis zu denken ist. Ohne Ortsangabe ist ein Festjahrgang, dessen kurze Werke sämtlich rollenhaft-dramatisch gefasst sind (S. 316), was an C. C. Dedekind erinnert. In Schweidnitz sang man bei einer Kantate nicht eine einzelne Choralstrophe, sondern sämtliche Verse eines Liedes auf verschiedene Stellen verteilt (S. 288). Am faszinierendsten aber ist der oben bereits erwähnte Dresdner Jahrgang *Die Ruhige Sabbaths-Freude* (S. 67), in dem Texte verschiedenster Faktur gesungen wurden. Viele von ihnen sind Oden, die einen bekannten Choral kontrafazieren, in einigen Fällen handelt es sich um echte Cantaten (nur Rezitative und Arien), dreimal liegt ein Madrigal vor, einmal ein Oratorio (gegenüber der Cantate mit Dictum angereichert) und einmal sogar ein Sonett. Deutlicher kann man die formale Vielfalt von Musiktexten zum gleichen Verwendungszweck einerseits und die präzise Terminologie andererseits nicht demonstrieren.

Da sich Kapitel II.1 den „Texten zur Kirchen-Musik“ widmet, haben sich drei Titel versehentlich dorthin verirrt. Es handelt sich jeweils um Schulactus, die zwar einen geistlichen Gegenstand haben, aber in den betreffenden Lehranstalten aufgeführt wurden (S. 130, 307, 327). Andererseits bezieht sich im Kapitel II.2 „Texte zu weltlichen Werken und Gelegenheitsmusiken“ das Attribut „weltlich“ offensichtlich nicht auf die Casualia, denn unter ihnen finden sich zahlreiche Libretti zu kirchenmusikalischen Aufführungen: Hierher gehören neben wenigen sog. Brautmessen die vielen Trauermusiken,

die während des Totengedenkgottesdienstes in der Kirche musiziert wurden. In diesem sehr reichhaltigen Kapitel sind auch immer wieder Notenfunde zu verzeichnen. Ungeachtet der aus Königsberg in großer Menge bekannten Casualia fand Schabalina noch viele weitere und sogar viele mit Noten. Die Komponisten reichen, grob gesprochen, von Stobäus bis Riedel, es gibt sogar Dichtungen von Simon Dach darunter, die der Forschung noch nicht bekannt waren. Königsberg ist sicher die ‚Hauptstadt‘ der Gelegenheitsdichtung, aber Schabalina stellt uns – ziemlich überraschend – auch das Lüneburg eines Funcke und Flor sowie ihrer späteren Kollegen als Hochburg vor. Hingegen fehlt Nürnberg ganz. Dies kann aber einzig dadurch zu erklären sein, dass die Sammler, deren Erträge in Sankt Petersburg landeten, auf Nürnberg keinen Zugriff hatten, denn Casualia mit Musik wurden in der Reichsstadt genug geschrieben.

Die Sammlung der Musik zu Schul- und Universitätsactus von verschiedenen Orten ist großartig. Für Breslau bietet sie merkwürdigerweise keine Überschneidungen zu dem von Konrad Gajek vor Ort Gefundenen (*Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Schulactus und Szenare zu den Aufführungen „förmlicher Comödien“ an den protestantischen Gymnasien*. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. von Konrad Gajek. Tübingen 1994). Doch es existieren auch in anderen Bibliotheken Quellen. Zu einigen liegt nun der fehlende musikalische Teil vor, etwa zu der exzeptionellen dreitägigen Veranstaltung, die Rektor Christian Stieff im Maria Magdalenen-Gymnasium abhielt: *Die Geißel der Welt, Den glückseligen Tyrannen Attila, Wolte Zu einer deutschen Poëtischen Vorstellung Bey dem dreytägigen deutschen Actu Den 12. 13. und 14. Septemb. Anno 1713. Durch die studirende Magdaleneische Jugend in Breßlaw, Auf ihrem gewöhnlichen Schul-Theatro in einige Betrachtung ziehen lassen* Christian Stieff, Des Magdal. Gymnas. Pro-Rector und Prof. Publ.

Breslau: Baumann 1713. Möglicherweise ist er auch der Dichter der Musiktexte (S. 358). Für die Vertonung könnte der damals amtierende Kantor Jeremias Gottwald oder der Organist Gottfried Richwitz zuständig gewesen sein (Reinhold Starke: „Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 36 [1904], S. 76–100, hier S. 85, 95). Künftige Forschung muss die Einladungsprogramme als Ergänzung heranziehen, denn diese bieten die Besetzung der Chöre und die Gesangsrollen und geben Auskunft über den verantwortlichen Rektor oder auch den Autor (vgl. zu S. 360: *Das Glorwürdigste Höchst-gesegnete [...] Ertz-Hauss Oesterreich, Wolte bey dem jährlichen deutschen Actu den 15, 16 und 17 Septembr. Anno 1716 durch die studirende Magdaleneische Jugend in Bresslau auf ihrem gewöhnlichen Schul-Theatro [...] in einer Poetischen Vorstellung Glückwünschend betrachten lassen*, Christian Stieff, Breslau: Baumann 1716, letzte Seite; vgl. zu S. 376: Autor des Textes ist Christian Weinisch: *P. Helvium Pertinacem Augustum dramate latino in Gymnasio Elisabetano A.O.R. MDCCXXIV. die XXVII. Maji [...] exhibitum iri indicat* M.Christianus Weinisch, Gymnasii Elisabetani Collega. Breslau: Baumann 1734).

Ein Anhang (Kapitel II.4) informiert über Liedersammlungen und Einzelwerke. Auch hier gibt es neue Funde zu machen. Vollkommen unbekannt war bislang z. B. *Salomon-Syrachischer Lieder Ahnhang zu jenerseits Tugend-Lehr-Schriffien gehörig* von C. C. Dedekind aus dem Jahr 1696. Zwei weitere, höchst informative Abschnitte befassen sich erläuternd mit den Libretto-Funden zu J. S. Bach (Kapitel III), Telemann, Riedel und anderen Komponisten (Kapitel IV). Hier stellt die Autorin den Wert der Neuerkenntnisse in den notwendigen Zusammenhang und setzt sich mit der Forschung auseinander. Ein Personen-, Orts- und Werkregister erschließen das Werk.

Der Wert dieses Kataloges ist weitgepannt. Nicht nur finden sich in ihm neue

Werke bekannter Komponisten, sondern er bietet auch ganz generell für die Musik- wie auch für die deutsche Literaturgeschichte eine Fülle von lokalen Namen, die sonst kaum zu greifen wären. Für Städte mit Opernbetrieb besitzen wir nun einen übersichtlichen Aufführungsfundus, auch wenn die meisten Stücke schon bekannt sind. Speziell für die Gelegenheitsmusik ist ein Schatz gehoben. Die vielen Casualia zu Hochzeit und Beerdigung werden der genealogischen Forschung neue Nahrung geben.

Die beiden Bände zeugen von großer Sorgfalt. Illustrationen in den Darstellungskapiteln III und IV ergänzen die gediegene Aufmachung. Kaum je finden sich Druck- oder Lesefehler. Der Leser täte sich freilich in der Orientierung leichter, wenn ihn die laufenden Kopfzeilen über den jeweils behandelten Ort informierten. Zeitgenössische Titel haben ihre Tücken. Was die Hochdeutschen Komödianten eitel als „Oper“ bezeichneten (S. 686), war keine solche, sondern einfach das oft gespielte Wanderbühnenstück *Virenus*, das wohl von Andreas Elenson (nicht Elerson) stammt. Und natürlich findet man hin und wieder zu vermeintlichen Unikaten weitere Exemplare, die im Laufe der Zeit, in der die Autorin an ihrem monumentalen Werk arbeitete, aufgetaucht sind. Das ist nicht anders zu erwarten. Auch ein Katalog wie der vorliegende entbindet nicht von eigener Recherche. Vielmehr regt Schabalinas umfassendes Werk, das konnte die Rezension vielleicht deutlich machen, außerordentlich zu weiteren Forschungen an und bietet eine ungeahnt breite Grundlage dafür.

(Juni 2022)

Irmgard Scheitler

Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit. Hrsg. von Michael LEHNER, Nathalie MEIDHOF und Leonardo MIUCCI unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2019. 207 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 12.)

Der Sammelband *Das flüchtige Werk* ist eine von mehreren Publikationen, die in den letzten Jahren zum (v. a. pianistischen) Improvisieren im 19. Jahrhundert erschienen sind: Zu nennen wären etwa Dana Gooleys Monographie *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music* (New York 2018) und der von Gianmario Borio und Angela Carone herausgegebene Band zu *Musical Improvisation and Open Form in the Age of Beethoven* (London 2018). Während z. B. Gooley stärker musikästhetisch argumentiert, legen die Beitragenden des hier zu besprechenden Bandes den Schwerpunkt auf „Fragestellungen der *historically informed performance practice* und der historisch informierten Musiktheorie“ (S. 9). Der Band geht von der praktischen Problemstellung einer aktuell zu verzeichnenden „Diskrepanz zwischen hochspezialisierter Notentextwiedergabe bei gleichzeitig kaum ausgeprägten Improvisationskenntnissen“ (S. 7) aus. Vor dem Hintergrund des so benannten Mangels soll er „Impulse für eine aktivere Rolle des Improvisierens“ auch in der Aufführungspraxis geben und damit auch für eine „Bereicherung einer allzu starren Konzertkultur“ (S. 14).

Mit dem Titel „Das flüchtige Werk“ klingen Ambivalenzen zwischen Spontanem und Vorbereitetem, auch zwischen Improvisation und Komposition an. Verschiedentlich gehen die Beitragenden (insbesondere Lutz Felbick und Nathalie Meidhof) auf die wissenschaftlichen Verlegenheiten im Umgang mit dem „Flüchtigen“ ein. Hilfreich sind vor diesem Hintergrund Vorschläge für improvisationsspezifische analytische Zugänge, die

sich etwa in den Beiträgen von Michael Lehner, Martin Skamletz und Nathalie Meidhof finden und auf die Suche nach Modellhaftem oder „Improvisierbarem“ in improvisationsnahen Kompositionen abzielen. Insgesamt eher ausgeblendet wird, dass das spontane Spiel nicht ein Wert an sich sein muss und dass werkästhetische Positionen historisch nicht unbedingt nur durch Sachzwänge und Ignoranz gegenüber Improvisation begründet sind. Ein argumentatives Gegengewicht angesichts des Titels wäre vielleicht denkbar gewesen; andererseits werden alle diesbezüglichen Prämissen des Bandes von vornherein offen gelegt, sodass hier nicht wirklich Anlass zu Kritik besteht.

Die Spannung zwischen Flüchtigkeit und „Werk“ ist am deutlichsten wohl in den Beiträgen von Lutz Felbick, Leonardo Miucci und Stephan Zirwes präsent. Felbick beschreibt einen sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Paradigmenwechsel von einer noch teilweise „oralen Kultur“ zur beinahe ausschließlichen „Schriftkultur“ (S. 36) und macht dies am Begriff der „Composition“ fest, der im 18. Jahrhundert zunächst nicht unbedingt die schriftliche Fixierung implizieren musste. Beethoven ordnet er hier als „Grenzgänger“ (S. 55) ein, bei dem sich eine „Gleichzeitigkeit der alten und neuen Denkweise“ (S. 53) finde: Er plädiert dafür, Beethoven „sowohl als einen *Compositor extemporaneus* als auch einen vom ‚Geist der Gründlichkeit‘ geprägten Tonsetzer“ aufzufassen (S. 55).

In ähnlicher Weise argumentiert Miucci, dass in Beethovens Œuvre „traces of both stylistic conservation and evolution“ ausgemacht werden könnten (S. 100f.), und macht darin einen Übergang aus „from Classical-style notation to the notational style that would dominate the Romantic era“ – mit entscheidenden Folgen für die Rolle von Improvisation besonders im Klavierkonzert. Die Tendenz zu einer Eliminierung von Leerstellen („incompleteness“, S. 103) durch Ausnotieren von Kadenzten führt er

v. a. auf das Anwachsen der Gruppe pianistischer Liebhaber:innen zurück, durch die sich Komponierende zu ebensolcher genaueren Notation veranlasst gefühlt hätten (vgl. S. 108). Miuccis Überlegung, dass die von Beethoven für seine früheren Klavierkonzerte notierten Kadenzten eher für Amateur:innen geschrieben und damit eigentlich nicht als repräsentativ für seinen Improvisationsstil anzusehen seien (vgl. S. 112), leuchtet ein. Ohne eine klare Empfehlung auszusprechen, legt er als Konsequenz doch implizit nahe, dass professionelle Musiker:innen eher eigene Kadenzten entwerfen sollten.

Mit der Dialektik des „flüchtigen Werks“ befasst sich Zirwes angesichts des Oxymorons der „komponierten Fantasie“. Er versteht diese als „Reflexion“ eines Improvisationsprozesses (S. 176f.) und sucht in Fantasien der Beethovenzeit nach „Spuren formaler Ausgangskonzepte“ und „systematisch erweiterten Tonartendispositionen“ sowie nach individuellen Eingriffen in solche „übergeordneten und normierten Strukturen“ (S. 177). Ausgehend vom „Ausbalancieren strukturierter und frei schweifender Momente“ in den komponierten Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs (S. 180) betrachtet er Kompositionen u. a. Joseph Haydns, Justin Heinrich Knechts und Johann Nepomuk Hummels. Er benennt dabei sowohl Reihungsformen als auch Formkonzepte, die sich dem Sonatensatz annähern und im Falle von Hummels *Fantaisie* op. 18 sogar als „Verschmelzung des Sonatenhauptsatzes mit dem drei- beziehungsweise viersätzigen Sonatenmodell“ aufgefasst werden können – hier bringt er den Begriff der „double function form“ ins Spiel (S. 190). Ähnlich wie Zirwes sieht auch Michael Lehner einen Zusammenhang zwischen jenem Konzept der double function form und Fantasien der Beethovenzeit. Lehner formuliert in diesem Zusammenhang allgemeiner, „dass der Einfluss der Improvisationspraxis auf das Entstehen und die Entwicklung formaler Aspekte des Komponierens noch immer

unterschätzt wird“ (S. 70). Die von Zirwes angeführte Hummel-Fantasie op. 18 dürfte jedoch wirkmächtiger gewesen sein als die von Lehner betonten Improvisationsbeispiele aus Carl Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* von 1829 (vgl. zur Bedeutung von Hummels Fantasie etwa Jean-Pierre Bartoli, „Réflexion sur l'évolution de la fantaisie pour piano au début du XIXe siècle en France“, in: *Musique, images, instruments* 11 (2009), S. 191–203). Eine Vermittlerrolle Czernys zwischen Hummel und Franz Liszts formalen Konzepten anzunehmen, ist allerdings durchaus plausibel, auch wenn sowohl bei Hummel als auch bei Czerny das Moment von Reihung etwas präsenter sein mag als in mancher Liszt-Komposition.

Auf Improvisation als „Ende“ oder „Anfang“ lenkt Maria Grazia Sità den Blick. Sie weist darauf hin, dass das Improvisieren in zeitgenössischen Lehrwerken häufig am Schluss thematisiert wird; dass Improvisationen zumeist am Konzertende vorgesehen waren; dass Improvisation auch als ein „Ende“ im Sinne eines „Ziels“ betrachtet werden kann. Vor diesem Hintergrund schlägt sie vor, die (improvisierte) Kadenz stärker auch als musikalischen Zielpunkt eines Satzes aufzufassen, über die erwartbare Zurschaustellung von Virtuosität und Einfallsvermögen hinaus. Damit formuliert sie gewissermaßen einen Gegenentwurf zu im 19. Jahrhundert vorgetragenen Befürchtungen, Kadenzten könnten das Gleichgewicht einer Komposition in Schiefelage bringen und seien tendenziell eine „Unsitte“ (vgl. etwa Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien. Band 2*, Wien 1869–1870, Reprint Hildesheim 1979, S. 88). Für den Aspekt „Improvisation als Anfang“ verweist sie u. a. auf das Präludium und gibt Einblicke in weniger bekannte italienische Präludien-sammlungen. Die Annahme, dass im Unterricht der Zeit auch bei nicht-professionellen Musiker:innen schnell aus dem (Auswendig-)Spielen solcher Präludien improvisierte

Präludien hervorgegangen und somit Improvisation regelmäßig ein „starting point for instrumental study“ gewesen sei (S. 18ff.), erscheint dabei als vielleicht etwas idealisiert.

Auf Improvisation als „Ende“ konzentriert sich auch Sonja Wagenbichler in ihrem Beitrag zu Virtuosenwettstreiten als „Showdowns am Klavier“. Aufschlussreich ist ihr Befund, dass Improvisation offenbar als einzige Disziplin „fester Bestandteile der Wettbewerbe“ war (S. 170). Sie fasst die Wettstreite auf als „Vehikel für aktuelle musikästhetische Reflexionen einerseits und andererseits als Medium, in dem gesellschaftliche Fragen diskutiert werden“ (S. 171) – während ersteres, im Sinne eines Gegeneinanderabwägens verschiedener Stile, durchaus überzeugt, erscheint letzteres, später konkretisiert zu einem „Kräftemessen zwischen Hochadel und Niederadel“ (S. 173), als (obwohl reizvoll) fast etwas zu pointiert.

Einen ebenso wie Beethoven (in der Darstellung Felbicks und Miuccis) zwischen „alt“ und „neu“ stehenden Komponisten nimmt Giorgio Sanguinetti in den Blick, nämlich Giacomo Tritto, Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium von Neapel, der 1816 83-jährig zwei Traktate zu Partimento und Kontrapunkt veröffentlichte. Sanguinetti identifiziert in Trittos Partimenti solche, die Bezüge zum Sonatensatz- bzw. Sonatenrondo-Modell aufweisen, und stellt damit eine Verbindung her zwischen Partimentotechnik und dem „klassischen Stil“.

Michael Lehnert's Lesart von Czernys *Anleitung zum Fantasieren* als „implizite Harmonie- und Formenlehre“, aus der Lernende (oder auch Analysierende) den „pädagogischen Ansatz [...] herausdestillieren“ müssen (S. 70), überzeugt. Schon die Präludien-Beispiele am Anfang des Lehrwerks können mit Lehner „als ein verkapptes Modulations- und Ausweichungskompendium“ aufgefasst (S. 79), „modellhafte Bassverläufe und Sequenzmuster“ (S. 81) aus den Präludien wie auch den späteren Beispielen herausgelesen

werden. Lehner betont damit den didaktischen Wert solcher Beispiele in der *Anleitung zum Fantasieren*, die hilfreicher seien als Czernys knappe Erläuterungen, auf die sich Leser:innen des Lehrwerks zumeist konzentrierten.

Martin Skamletz zeigt auf, wie der Komponist Joseph Preindl das Wiener Tagesgeschehen kompositorisch aufgreift, etwa indem er Material aus beliebten französischen Opern in Klavierfantasien verarbeitet. Die um 1800 erschienenen Fantasien zeigen eine Nähe zum Sonatensatz, zu finden sind aber auch formale Experimente wie die Konzeption der *Fantaisie* op. 13, bei der „es sich um eine Art Klavierauszug einer fiktiven Kantate zu handeln“ scheint, „deren Sätze durch improvisatorische Teile vorbereitet und miteinander verbunden sind“ (S. 125). Auch in der *Fantaisie* op. 21 kann so eine „Art Klavierauszug“ ausgemacht werden, wenn von Preindl hier „ausgewählte Sätze aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* nicht variiert, sondern nur für Klavier gesetzt und – durch freie, fantasieartig modulierende Teile verbunden – potpourriartig aneinandergereiht werden [...]“ (S. 127). In einem zweiten Beitrag untersucht Skamletz Joseph Lipavskys Gestaltung von Rondo-Fantasien, um an ihnen die „Konzeption eines improvisierten oder zumindest improvisierbaren Rondos“ vorzuführen (S. 148). Auch hier stößt er, wie bei Preindl, auf die klavierauszugartige Behandlung von tagesaktuellen Opernnummern (S. 153). Er bezieht dies auf Czernys Darstellungen zum Rondo in der *Anleitung zum Fantasieren*. Mit Blick auf die Faktur des Satzes wäre, wie auch im Falle der Preindl-Stücke, der Bezug zu Czernys Potpourri-Kapitel desselben Lehrwerks vielleicht sogar noch naheliegender, denn dort ist die Vorgehensweise beim Umgang mit Ausschnitten aus komponierter Musik quasi dieselbe wie diejenige, die Skamletz bei Preindl und Lipavsky feststellt. Überzeugend ist Skamletz' Herausarbeitung von standardisierten Abläufen in Lipavskys Rondos: Hier scheint wohl tatsächlich ein

„stets einsatzbereiter Schlachtplan für die wohl mittelschwere Aufgabe, ein Rondo über ein ihm in Gesellschaft zugerufenes Thema aus einer aktuell im Spielplan befindlichen Oper zu improvisieren [...]“, durch (S. 161).

Nathalie Meidhof betrachtet Variationenwerke Beethovens als „notierte musikalische Zeitzeugen des improvisierenden und damit auch komponierenden Beethoven“ (S. 194) und untersucht diese Kompositionen „unter dem Aspekt des Improvisatorischen“ (S. 195). In Beethovens WoO 79 findet sie Verfahren umgesetzt, die auch Czerny in seinem Kapitel zu Variationen beschreibe, und überdies teils „auffällig viele gängige, modellhafte Wendungen“ (S. 196), die das Stück „improvisatorisch“ erscheinen lassen. Sie veranschaulicht, wie dem Thema ein Satzmodell „aufgezwungen“ (vgl. S. 200) wird und legt dar, dass gerade darin ein improvisationstypisches Verfahren gesehen werden kann.

Manche der im Band geäußerten Thesen bzw. Annahmen bedürften noch weiterer Untersuchung. So gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, dass Czerny wirklich „als Lehrer und Pianist eine Autorität“ auf dem Gebiet der „Improvisationskultur im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“ war (S. 69). Weiterhin werden die kurzen Kapitel zu Improvisation in Czernys *Pianoforte-Schule* op. 500 als Beleg dafür gelesen, dass jener seit seiner ca. zehn Jahre zuvor erschienenen *Anleitung zum Fantasieren* selbst von einem Bedeutungsverlust von Improvisation ausgegangen sei (vgl. S. 8f., 70). Lehner weist indes selbst darauf hin, dass Czerny im späteren Lehrwerk gegenüber der *Anleitung zum Fantasieren* seine Methodik konkretisiere. Es wäre damit genauso gut möglich, dass er sich um größere didaktische Zugänglichkeit bemühte, um damit auch die in der *Anleitung zum Fantasieren* verbliebene didaktische „Lücke“ u. a. eines improvisatorischen Anfänger:innen-Unterrichts zu schließen. Auch hätte es beim Verfassen von op. 500 wenig Sinn ergeben, nochmals so ausführlich auf das Improvisieren einzugehen wie in der *Anleitung zum*

Fantasieren, auf die Czerny im späteren Lehrwerk zudem explizit verweist.

Insgesamt stellen die durchweg spannenden Beiträge eine echte Bereicherung dar sowohl zur Erforschung der Vielgestaltigkeit von Improvisationspraxis um 1800 als auch zu allgemeineren Fragen des Umgangs etwa mit improvisationsähnlichen Kompositionen. Der Band ist perfekt lektoriert. Ein hilfreicher Service ist das „Namen-, Werk- und Ortsregister“ am Ende des Bandes.

(August 2022)

Philip Feldhordt

CHRISTIAN KÄMPF: *Der neue Schaulder. Über das Phantastische der musikalischen Romantik*. Stuttgart: Metzler 2021. XVIII, 292 S.

Spätestens seit der Nachkriegszeit ist dem Phantastischen eine veritable Blüte an kritischen Untersuchungen gewidmet worden. Umso auffälliger war lange Zeit das Fehlen von Beiträgen zum spezifisch musikalischen Phantastischen, das nicht nur auf eine solide kompositorische Tradition zurückblicken kann, sondern auch in der Literatur immer wieder beschworen worden ist, um vor dem Leser Klänge und Visionen heraufzubeschwören, die die Sprache transzendieren. In den letzten Jahren haben erfreulicherweise mehrere Veröffentlichungen versucht, diese kritische Lücke zu füllen und in umfassenden Analysen Charakter, Machart und Eigentümlichkeiten der „phantastischen“ Musik von allen Seiten zu beleuchten: Studien zu von Shakespeare angeregten Kompositionen, denen zwei wichtige Bände von Thomas Radecke (2007) bzw. Sophie Taubert (2018) gewidmet sind, haben dies maßgeblich mit angestoßen; aber auch Goethes Faust hat die Erfindung phantastischer Klangräume inspiriert, die Hexen, Teufel und Erscheinungen plausibel machen (Beate Schmidt 2006). Das Phantastische in der Musik stand dann in einem 2016 im *AfMw* erschienenen Artikel von Frank Hentschel im Mittelpunkt

und bezog sich insbesondere auf den Begriff des Unheimlichen; nicht weniger als zwei Dissertationen befassten sich schließlich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit diesem Thema: Die der Rezensentin (*Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts*, Universität Bern 2017, publiziert Würzburg 2021) ist vor allem den musikalischen Ausdruckscodes des Phantastischen gewidmet; in der anderen, hier zu besprechenden (Universität Bremen 2019) strebt der Autor Christian Kämpf vor allem danach, die Spur des schreckenerregenden, hässlichen Phantastischen vertiefend zu untersuchen: ein Phantastisches, das „Schauer“ provoziert, wie der Titel ankündigt, präzisiert durch den Untertitel *Über das Phantastische der musikalischen Romantik*, in dem sich der umfassende Anspruch dieses Essays spiegelt. Kämpf liest das musikalische Phantastische aus der ästhetischen Debatte des frühen 19. Jahrhunderts heraus neu, öffnet damit – wie seine Vorgänger – den Diskurs für die musikästhetische Literatur und untersucht das Phantastische als interdisziplinäres Phänomen, womit er einen entscheidenden Aspekt des Problems aufgreift. Schon die Mottos, mit denen der Text beginnt, reichen aus, um die Fülle der Perspektiven vorwegzunehmen: insbesondere ein wunderbares von Friedrich Wilhelm IV.: „Ich glaube nicht an Gespenster, fürchte mich aber vor ihnen“, ein Zitat, das symptomatisch ist für jene Verbindung zwischen dem Phantastischen und jene latente Angst, die Kämpf in den Mittelpunkt seiner Forschung stellt. Aber es ist ein anderes Zitat, das sich als zentral für den von Kämpf eingeschlagenen kritischen Weg erweist: „Es ist ein neuer Schauer, aber keine alte Furcht“, das einer Schrift von Jean Paul aus dem Jahr 1815 entnommen ist (Vorrede zu *Des deutschen Mittelalters Volksglauben*). Hier beginnt eine Untersuchung von Jean Pauls Verhältnis zum Übernatürlichen und zur Kunst, in der das phantastische Element ein entscheidender Dreh- und Angelpunkt

zwischen Einbildungskraft und Wahrheit ist, ein Symptom der unwiderstehlichen „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ und als solches ein wesentliches Motiv der Romantik (S. XII). Die Erforschung der Jean-Paul-Schumann-Linie ist in den präsentierten und diskutierten Dokumenten so präzise und originell, dass sie zweifellos zu einer Referenz für jeden werden wird, der sich von nun an mit der Untersuchung des musikalischen Phantastischen beschäftigen möchte. Als Ausgangspunkt einer spannenden Entdeckungsfahrt unter den Kritikern und Rezensenten der Zeit nennt Kämpf Gottfried Webers Aufsatz „Über die Tonmalerei“, um den herum eine Konstellation verwandter Überlegungen gedieh, denn er findet dort „grundlegend zusammengefasst [...], was als Kernfrage und Fazit vom nachahmungsästhetischen Diskurs [...] übrigbleibt und den diskursiven Aushandlungsprozess über das Phantastische der musikalischen Romantik mit initiiert und prägt: die vermittelnde Rolle der Phantasie“ (S. 69).

Das Phantastische ist jedoch nicht nur die Fähigkeit des Genies, über die Nachahmung hinaus zum poetischen Kern dessen vorzudringen, was es beobachtet; der Begriff „phantastisch“ wird oft verwendet, um das Bizarre, das Brechen von Regeln, den Wunsch, Staunen zu erregen, zu beschreiben; wobei es ziemlich schwierig ist, die Grenze zwischen genialer Innovationskraft und aufgeplusterter Willkür zu ziehen. Zwischen diesen beiden Extremen entspinnt sich eine untergründige Polemik, der das Phantastische, ob real oder vermeintlich, ständig Nahrung bietet: Kämpf führt uns durch dieses Dickicht an kritischen Beiträgen und zeichnet eine Vielzahl von Rezensionen und Kommentaren nach, die darauf abzielen, die Präsenz des Hässlichen (und der phantastischen Verzerrung) in der Kunst und insbesondere in der Musik anzuprangern. Das große Verdienst von Kämpfs Beitrag liegt gerade in der geduldigen Sammlung dieses Materials: Es werden die Ansichten

von Gottfried Fink vorgestellt und diskutiert, der auf die ästhetischen Schriften von Christian Hermann Weisse und Friedrich Ludewig Bouterwek zurückgreift und den „Reiz des Hässlichen auch in der Musik“ verspottet, das Produkt einer „gespensterschaffenden Phantasie“ (S. 92), die er mit einer hartnäckigen und ansteckenden Krankheit vergleicht. Auch Ferdinand Hand schaltete sich in die Debatte ein, indem er „das Wunderbare, das Märchenhafte [...]“ aufwertete, aber stets „das Geheimnisvolle“ vom „Geistlosen“ unterschied und den Künstler aufforderte, „die Ahnungen des Unendlichen“ und nicht „das Reich der Finsternis“ anzustreben (S. 103). Kurzum, nur das Phantastische mit positivem Vorzeichen scheint in der Musik ein Bürgerrecht zu haben; wenn es Vampire oder Dämonen präsentiert, wird es stattdessen zu einer pathologischen Abweichung der Phantasie, die die Wirklichkeit verzerrt, um Eindruck zu machen, und es nicht mehr schafft, sie von Grund auf zu verklären. Manchmal wird die Debatte um das Phantastische von kleineren Werken wie Johann Peter Emilius Hartmanns *Ravnen* (nach Andersen) oder Ferdinand Ries' *Liska* (siehe S. 110ff.) genährt und steht in Wechselwirkung mit den ästhetischen Prämissen der Romantischen Oper, aus der die einen das Komische verbannen möchten, während die anderen es für wertvoll halten und gerade an die Präsenz des Übernatürlichen knüpfen, sofern der volkstümliche Aspekt ihm eine feste Verwurzelung in Realismus und der Repräsentation der Nationalidee entgegensetzt. Diese ästhetische Reflexion über Musik wird dann je nach Anlass mit der Rezeption von Shakespeare, Gozzis *Fiabe teatrali*, Mozarts *Don Giovanni* verwoben, die hinter Tieck, Franz Horn und natürlich Hoffmann stehen. Hinter diesem Geflecht aus Dissens und ästhetischem Widerstand, in dem das Phantastische mal als Fortschritt, mal als Stolperstein und Falle erscheint, taucht die Poetik Jean Pauls wieder auf, der gerade in der Dialektik der Gegensätze den Keim der Romantik

erkennt, worin ihm Robert Schumann gefolgt ist. Kämpf geht auch auf dessen *Das Paradies und die Peri* ein, in dem der religiöse Sinn mit Orientalismus und Märchen durchtränkt ist: Wenn das Kunstwerk sich auf die Gegenwart beziehen soll, wird das Phantastische als beklagenswerte Verdrängung der Realität verurteilt; jedoch kann „von einer ausschließlichen Beschränkung des Künstlers auf die Gegenwart [...] nicht die Rede sein“, meint Franz Brendel (S. 214), der dieses Oratorium als formal und inhaltlich umso fortschrittlicher bezeichnet, je mehr es in der literarischen Welt verwurzelt sei (in Schumanns Worten: „Jean Paul mit seinem innigen Gemüth hat die Musik tiefer begriffen, als der scharfdenkende Kant“, S. 232): Auch die Poetisierung der Religion gehört in der Tat zu den modernen Zwecken der Kunst und die Phantastik kann in dieser Hinsicht ihren Beitrag geben. Nach wertvollen Streifzügen zu Friedrich Hinrichs (der im Gegenteil im *Lohengrin* „das Realistische des Historischen und das Idealistische des Nationalen“ schätzt und nicht die seiner Meinung nach vom Komponisten zu ernst genommenen phantastischen Elemente), Wolfgang Robert Griepenkerl, Franz Brendel, Johann Christian Lobe und Richard Pohl (mit Hinweisen auch auf die frühe Wagner-Rezeption) endet diese dichte Studie gerade im Zeichen Schumanns, insbesondere des „dramatischen Gedichts“ *Manfred* nach Byron, das für das Verständnis der tiefen Verbindung von Literatur, Theater und Musik im Bereich des Phantastischen grundlegend ist.

Schauspielmusik, programmatisches Konzertwerk und zugleich selbständiges Orchesterstück – wenn man nur an die vielgelobte Ouvertüre denkt –, zeigt *Manfred* die Spaltung zwischen Ahnung und Wirklichkeit: Manfred ist eine Sprechrolle, um ihn wird aber die Geisterwelt musikalisiert; dem Außenseiter bleibt also Musik immer verweigert und nur als Traum, als Ferne, als unversöhnlich fremde Dimension gezeigt. Man könnte hinzufügen, dass auch andere Komponisten,

von Reichardt bis Wagner über Weber, Hoffmann, Spohr und Marschner, einen ähnlichen Begriff vom Phantastischen in Musik gesetzt hatten, und zwar mit gut erkennbaren kompositorischen Merkmalen; Kämpf will sich aber auf die ästhetische Debatte konzentrieren und zeigt dadurch, wie frappant das Unverständnis von Musikschriftstellern und Kritikern dem Phantastischen gegenüber war.

(August 2022)

Elisabetta Fava

MONIKA HENNEMANN: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850. Hannover: Wehrhahn Verlag 2020. 725 S., Abb., Nbsp., Tab.

Böse Zungen behaupten, wenn aus einem neuen Band der Gesamtausgabe eines Komponisten musiziert wird, der nach Jahren, vielleicht Jahrzehnten endlich einmal vorliegt, höre man den Unterschied zu vorher gar nicht. Das ist natürlich blanker Unsinn, entgegnet der entrüstete Musikwissenschaftler, schließlich komme es auf die Genauigkeit und die Details an. Ebenso gibt es, wenn auch seltener, Buchpublikationen, die an den bekannten Fakten, grob betrachtet, wenig bis gar nichts ändern, doch dem, der genau hineinliest und -schaut, ein fein kartiertes Quellen- und Dokumentengelände anbieten, das es in dieser Genauigkeit nicht gegeben hat und aus dem man viel über das vermeintlich Bekannte lernen kann. Monika Hennemanns Mainzer Dissertation über „Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte“ von 2009, erschienen 2020 im Hannoveraner Wehrhahn-Verlag, ist so ein Fall: Weder wird man hier eine neue, unbekannte Oper von Mendelssohn finden noch über die längst bekannte Einsicht hinaus gelangen, dass Mendelssohn mit seinen Librettisten einfach

nicht zufrieden war und sein Leben lang alle Verhandlungen um einen geeigneten Opernstoff zum Scheitern brachte. Wie das genau vor sich ging, weiß indes niemand, und die wenigen, die es wissen und in den vergangenen Dekaden mahndend eine solche Studie gefordert haben, sind – wohlweislich? – vor der Materialmasse zurückgeschreckt und vielleicht auch vor dem schaffenspsychologischen Dilemma, sich jahrelang mit dem Topos des Unvollendeten zu beschäftigen. Das kann nicht nur bei Nachwuchswissenschaftlern gründlich schiefgehen.

Monika Hennemann hat sich davon allerdings nicht beirren lassen, sondern Mendelssohns sämtliche Opernprojekte einschließlich aller Primärquellen und Korrespondenzen mit ca. 50 potentiellen und tatsächlichen Librettisten minutiös aufgearbeitet. Angetrieben von der Frage nach dem Warum will die Verfasserin noch mehr: „Ziel dieser Studie ist es, mögliche Gründe für dieses Scheitern zu finden“ (S. 22). Dazu holt sie weit aus: Kapitel 1 zieht zunächst einen großen Bogen um die Gattung Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einem Fokus auf das sog. „Librettoproblem“, das in der zeitgenössischen Presse bereits zum Schlagwort geworden war und zeigen kann, dass Mendelssohns Hadern mit einem geeigneten Text kein Einzelfall, sondern Symptom seiner Zeitgeschichte war, ein Symptom, das den Konkurrenten Richard Wagner, der sonst in der Studie keine Rolle spielt, offenbar nicht tangierte und wenn, dann ausschließlich produktiv. Kapitel 2 geht näher auf die Jugendopern und die textbezogenen Herausforderungen Mendelssohns mit Vokalwerken ein, während das Kapitel 3 mit ca. 200 Seiten als „Buch im Buch“ das eigentliche Zentrum bildet (S. 252–454) und die potentiellen und tatsächlichen Librettisten in ihrer Beziehung zu Mendelssohn dokumentarisch vorstellt, diskutiert und einordnet. Kapitel 4 stellt das letzte große Projekt zur „Lorelei“ und damit die intensive und kongeniale – letztlich dann doch wieder

gescheiterte – Zusammenarbeit mit dem Lübecker Dichter Emanuel Geibel vor und leitet von dort in den Schlussteil über.

Die schiere Quellenflut, die sich im Hauptkapitel findet, ist kaum angemessen zu beschreiben: Zahlreiche Briefe an und von Mendelssohn werden hier überhaupt erstmals editorisch aufbereitet und bekannt gemacht, sämtliche Kontexte von Kontaktaufnahmen und -Abbrüchen, soweit möglich, rekonstruiert, und ebenso Empfehlungen aufgearbeitet, die Mendelssohn über sein Umfeld zugetragen wurden, sei es aus der Familie oder dem Freundeskreis. Ebenfalls wird unterschieden, ob Mendelssohn selbst die Initiative einer Anfrage ergriff, ob er von Berufsdichtern strategisch kontaktiert wurde und welchen Einfluss die Persönlichkeiten jeweils versuchten, auf den Komponisten zu nehmen. Mit Charlotte Birch-Pfeiffer (S. 366ff.) ist schließlich auch eine Frau vertreten, die in erster Linie als Schauspielerin und Theaterintendantin bekannt war, sich aber auch als Dramatikerin etabliert hatte. Über die gemeinsame Bekannte und Freundin Jenny Lind, die sie beide mit einer auf sie zugeschnittenen Oper fördern wollten, entspann sich eine lange Suche nach einem geeigneten Stoff, unterbrochen von Krankheiten Birch-Pfeiffers und schließlich beendet durch Mendelssohns frühen Tod.

Dass Mendelssohn „Zeit seines Lebens bestrebt war, eine Oper zu komponieren“ (S. 22), zieht sich als Formulierung in zahlreichen Varianten wie ein roter Faden durch die Studie, ganz so, als habe die Verfasserin sich dieses Durchhaltevermögen ihres Protagonisten immer wieder wie einen Spiegel vorhalten und sich selbst zurufen müssen. Auch andere Aspekte des gewichtigen, 725 Seiten starken Bandes sind von den Spuren der eigenen mühevollen Auseinandersetzung geprägt: Das beginnt bei dem in wissenschaftlichen Veröffentlichungen eher ungewöhnlichen Fettdruck einzelner Worte oder Namen, vielleicht um den Überblick nicht zu verlieren, das setzt sich fort bei einem Aufbau

der Arbeit in fünfstufiger Form mit fünf Kapiteln, eingerahmt von Prolog und Epilog, und das endet bei einem knapp 60-seitigen Fazit in zwei Teilen (Resümee: S. 553–591 und Epilog: S. 592–610) mit weiteren Unterkapiteln – betitelt mit selbstreflexiven Fragen wie „Warum Mendelssohn?“ –, ganz so, als wolle man schlicht nicht wahrhaben, nun aber wirklich und unwiderrufflich am Ende einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit dem gewählten Stoff angekommen zu sein. Der quellensatte Anhang (S. 611–666) und auch das große Personen-, Libretto- und Librettostoffvorlagen-Register am Schluss machen aus Monika Hennemanns Buch ein unverzichtbares Nachschlagewerk und einen wichtigen Quellen-Kompass, und dies nicht nur für die Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, die diese Opern-Gebiete erst noch betreten, sich darin zurechtfinden und – vor allem – ihre kleinen, aber feinen Unterschiede hörbar machen muss.

(August 2022)

Christiane Wiesenfeldt

GEORG HÖGL: Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 556 S. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 8.)

„Waldesrauschen und Hörnerschall, Vogelgesänge und Waldesstille – Imaginationen von Wald können durch ein weites Spektrum akustischer Phänomene wachgerufen werden. Wo der Wald aber zu einem zentralen Gegenstand des Musiktheaters wurde, etwa in Carl Maria von Webers *Freischütz* (1821) oder Richard Wagners *Siegfried* (1876), da machen solch klangliche Assoziationen nur einen Teilaspekt eines komplexen Kulturmusters aus. Unter welchen Bedingungen und in welchen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen ‚Waldmusik‘ im 19. Jahrhundert produziert und rezipiert

und wie über das Verhältnis von Wald und Musik nachgedacht wurde, stellt das vorliegende Buch an einer Reihe von Fallstudien dar. Ausgehend von einer kulturell geprägten Wahrnehmung der Natur als Landschaft wird untersucht, inwiefern Weber und Wagner sich in ihrem Schaffen für das Musiktheater und in musikbezogenen Schriften auf ‚Waldbilder‘ des individuellen und kollektiven Gedächtnisses bezogen. Nicht zuletzt erweist sich dabei, welche Beiträge sie selbst zur Bedeutungsaufladung der Waldlandschaft und insbesondere zum Mnemotopos ‚Deutscher Wald‘ leisteten.“

Es ist sicher nicht besonders einfallsreich, eine Rezension mit dem Zitieren des Klappentextes zu beginnen. Hat man sich aber durch die fast 500 Seiten Text mit entsprechend üppigem Anhang hindurchgelesen (und bisweilen -gekämpft), dann fällt es gar nicht so leicht, seine Einschlaghaken anzubringen und sogleich auf das hinzuweisen, was die besondere Qualität des Buches ausmacht, seine Inhalte zu referieren und ggf. aufzuzeigen, wo man manches vielleicht hätte anders machen können. Allem anderen vorzuschicken ist daher der ausdrückliche Hinweis, dass es sich beim vorliegenden Buch in vielen Einzelkapiteln und -beobachtungen um eine wirklich exemplarische, bis in die (um im Bild zu bleiben) kleinste Verästelung ausgefeilte und auf breitester Basis recherchierte Studie handelt, um ein Buch also, das man so – eben als Dissertation – nur einmal im Leben schreibt. Der erkennbar mit Bedacht gewählte und seinem Wesen nach eben sehr weitgefaste Begriff der „musikalischen Öffentlichkeit“ erlaubt es dem Verfasser, unter den Oberüberschriften „Natur als Landschaft“, „Wald, Musik und Waldmusik“, „Wald und Romantik“, „Wald und Mittelalter“, „Heiliger Wald, heilende Waldluft“ und „Deutscher Wald“ auf beinahe 300 Seiten ein ‚Buch im Buch‘ zu schreiben, bevor es erst dann detailliert um Weber und Wagner geht. Dieser Hinweis ist vielleicht nicht überflüssig, da man bei einer

im Fach Musikwissenschaft geschriebenen und angenommenen Dissertation möglicherweise vermutet, sie enthalte ein eher knapp gefasstes Einleitungskapitel zu den bekannten Waldtopoi im 19. Jahrhundert und befasse sich sodann (und in der Hauptsache) mit dem Jägerchor, der Wolfsschlucht und dem Waldweben, vielleicht auch mit Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Högl aber schreibt – und das wird eigentlich schon von Anfang an klar – ebenso eine kulturhistorische bzw. kulturästhetische wie eine musikwissenschaftliche Arbeit. Die Deutschen und ihr Wald – das steht im Mittelpunkt seines Buches und seines Interesses. Die genannten sechs Großkapitel sind erkennbar ‚offen‘ angelegt („Wald und Romantik“ – was für ein Thema!), ihre Binnengliederung ist nicht immer trennscharf gegeneinander abgegrenzt. Das methodische Vorgehen hätte hier und da, im Großen wie im Kleinen, gern noch klarer erläutert werden können, zumal die Unterüberschriften – oftmals Zitate aufnehmend – auch nicht immer hinreichend ordnungsstiftende Funktion ausüben. Im Ganzen wurde – das darf man bei allem Lob wohl sagen – nicht immer genug an den Leser gedacht, und auch Kürzungen hätten sich hier und da angeboten. Die von Weber und Wagner gezeichneten und vertonten Waldbilder werden dann sozusagen in jeder nur denkbaren Weise kontextualisiert. Die *Siegfried*-Analysen etwa zählen zum Besten, was man in der Wagner-Literatur finden kann, weil sie – neben anderem – immer auch und sehr konsequent aus der Entstehungsgeschichte des Werkes heraus konzipiert sind. Man bewundert einmal mehr aber auch Wagners immensen Fleiß, seine Belesenheit, seine Fantasie und seine besondere kombinatorische Gabe, aus ganz unterschiedlichen Stoffen ein – weithin – stimmiges Ganzes zu machen. Högl zeichnet dies wunderbar nach. Seltsam und schade ist dagegen, dass die musikalische Gestaltung der Wolfsschlucht-Szene gänzlich unbeleuchtet bleibt. Hierfür hätte man wenigstens gern einen Grund erfahren.

Auch die Waldszenen aus *Hänsel und Gretel* hätten durchaus Aufnahme im Buch finden können, zumal gerade sie die „musikalische Öffentlichkeit“ doch mit beeinflusst haben dürften – oder nicht? Dankbar ist man für das Personenregister, das auf der Suche nach dem verlorenen Namen gute Dienste leistet, die Fußnoten aber nicht konsequent berücksichtigt. Apropos Fußnoten: Diese führen, sozusagen nach guter alter Dissertationsmanier, ein reges Eigenleben, dienen keineswegs allein dem Nachweis einer Belegstelle, sondern bieten reichlich Platz für Nebengedanken und die Diskussion verschiedener Forschungsmeinungen zu den unterschiedlichsten Themenaspekten. Vor allem letzteres beeindruckt wegen der erkennbaren Breite der Recherche, führt mitunter aber auch zu einer gewissen Ermüdung, wenn der Haupttext durch eine zweite Erzählschicht angereichert wird, die sich bisweilen – auch optisch – zu verselbständigen droht. Einzelne Seiten mit mehr als 30 Zeilen Anmerkungen sind keine Seltenheit; zudem ist der sehr kleine Schriftgrad grenzwertig. Auch vom Leser wird so ein nicht geringes Maß an Disziplin und Durchhaltevermögen erwartet. Vor allem das gründliche Studium der Fußnoten macht neben der Breite der Recherche aber auch die überaus sorgfältige redaktionelle Einrichtung des Bandes deutlich. Högls Sprache ist niveauvoll und angenehm, mitunter blitzen Humor und Freude an Sprachspielen auf, die nur sehr selten danebengehen, etwa auf S. 429, wenn es heißt, Fafner habe sich „tumorartig“ im Wald eingenistet. Auch Begriffe wie „Setting“ (S. 84) oder „aufdröseln“ (S. 38, 175) stören das sonst harmonische Bild.

Dass Högls Buch gewisse Unwuchten aufweist, ist nicht zu übersehen. Viel weniger darf freilich übersehen werden, dass es dem Autor geradezu beispielhaft gelungen ist, Musik-Kulturgeschichte vor dem Hintergrund profunden geschichtsphilosophischen Wissens zu schreiben. Die Prognose sei gewagt, dass man dieses Buch auch noch

in 30 oder 50 Jahren mit Gewinn zur Hand nehmen wird.

(August 2022)

Ulrich Bartels

ANJA BUNZEL: *The Songs of Johanna Kinkel. Genesis, Reception, Context. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 305 S., Abb.*

„Unter den in neuester Zeit beliebt gewordenen Liederkomponisten von ernstem künstlerischen Bestreben, welche meist vorzugsweise in Mendelssohns und Schuberts Fußstapfen einzutreten bemüht sind, [...] [wäre noch Johanna Kinkel, DG] zu erwähnen“ (*Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister. Band 3*, Ludwig Röhrscheid Verlag 1894, S. 37). In ihrem Aufsatz „Ueber die modernen Liederkomponisten“, aus welchem dieses Zitat stammt, gibt Johanna Kinkel einen Überblick über verschiedene Liederkomponist:innen ihrer Zeit. Ein ähnliches Anliegen verfolgt Anja Bunzel in ihrer Monographie *The Songs of Johanna Kinkel*. Bunzel kontextualisiert die Komponistin anhand verschiedener, auch vergleichender Analysen ihrer veröffentlichten Lieder, indem sie immer wieder Zusammenhänge zu u. a. biographischen Quellen, Rezensionen oder Kompositionen anderer zeitgenössischer Komponist:innen aufzeigt.

In ihrer Einleitung formuliert Bunzel als Ergebnis der Sichtung der bereits vorhandenen Literatur zu Johanna Kinkel folgende Zielsetzung für ihre Monographie: “[T]his book offers an exhaustive close reading and contextualisation of Kinkel’s published small-scale vocal music, which includes strophic and through-composed Lieder, duets, and ballads” (S. 5). Größere Werke vernachlässigt Bunzel aufgrund der schwierigen Quellenlage.

Das erste Kapitel dient der Leser:in als biographische Orientierung und verschafft auf diese Weise vor allem für eine erste Annäherung an die Komponistin Johanna Kinkel einen detaillierten Überblick. Dabei wird

aufgrund der Zielsetzung der Monographie verständlicherweise ein Fokus auf die kreativen und produktiven Schaffensphasen von Johanna Kinkel gelegt. Darüber hinaus werden Verbindungen zu bekannten Persönlichkeiten (wie der Familie von Arnim oder der Familie Mendelssohn) und natürlich auch zu ihrem zweiten Ehemann Gottfried Kinkel und dem daraus resultierenden Bezug zur Politik herausgearbeitet. Die von der biographischen Darstellung nicht zu trennende und auch hier vorhandene Konstruktivität wird in diesem Kontext jedoch nicht reflektiert (vgl. z. B. Beatrix Borchard, *Mit Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005).

Im zweiten Kapitel wird der Blickwinkel spezifischer und richtet sich auf das konkrete kompositorische Handeln. Johanna Kinkel gehört zu den Komponist:innen, die sich selbst nicht nur als freischaffende Künstler:innen im 19. Jahrhundert betrachteten, sondern auch als solche arbeiteten und sich in Salons vernetzten. Neben einem Überblick über die verschiedenen Opera, die Johanna Kinkel veröffentlicht hat, stellt Bunzel heraus, dass in Johanna Kinkels Kompositionen – aufgrund ihrer eigenen Fertigkeiten – das Klavier eine große Rolle spielt. Darüber hinaus werden weitere Aspekte, wie die vertonten Dichter:innen, die Verlage sowie Orte und Sänger:innen, zusammengetragen, die für Johanna Kinkels musikalisches Wirken von Bedeutung gewesen sind. Schließlich hält Bunzel fest, dass Johanna Kinkels musikalische Aktivitäten den Zeitgeist abbilden.

Das dritte Kapitel, zugleich das erste, in dem sich Bunzel musiktheoretisch mit Johanna Kinkels Liedern auseinandersetzt, widmet sich ihren Liebesliedern. Zu Beginn wird äußerst knapp reflektiert, inwieweit autobiographische Interpretationen zu relativieren sind. Dazu zieht Bunzel Melanie Unselds Begrifflichkeiten des „inventarische[n] Ich[s]“ und des „inventorische[n] Ich[s]“ heran (S. 45). Im Anschluss daran verfährt

Bunzel stets nach dem gleichen Prinzip: Der Liedtext eines ausgewählten Liedes wird nach einer Zusammenfassung auf Deutsch und Englisch wiedergegeben. Danach folgt in variierendem Detailgrad eine analytische Einschätzung der jeweiligen Komposition, die an verschiedenen Stellen mit Notenbeispielen oder Übersichtstabellen ergänzt wird. Diese Vorgehensweise entspricht einerseits Bunzels Zielsetzung und bietet den Vorteil, dass zahlreiche Lieder Johanna Kinkels Erwähnung finden. Andererseits liegt ein Nachteil in der bisweilen mangelnden Tiefe sowie Stringenz bzw. Zielrichtung der Betrachtung, welche für eine Analyse jenseits ihres Selbstzweckes notwendig gewesen wäre. Viele der im Fließtext verarbeiteten Informationen (z. B. Tonart, Ambitus, Form) hätten darüber hinaus durchaus sinnvoll in die tabellarische Auflistung der Kompositionen im Anhang aufgenommen werden können. Diese wirklich wertvolle Ressource im Anhang des Buches (S. 250–264), welche Angaben zum Erscheinungsdatum, zur Opusnummer, zum Titel, zur Dichter:in, zur Widmung, zum Datum sowie zur Quelle und zum Verlag bündelt, hätte durch entsprechende Ergänzungen für zukünftige Forschung noch aussagekräftiger gestaltet werden können. Insgesamt konkretisiert sich in diesem sowie den folgenden zwei Kapiteln Bunzels traditioneller Interpretationsansatz, den sie in der Einleitung wie folgt beschreibt: „All of these chapters [...] are autobiographical, while at the same time shedding light on more general socio-cultural phenomena of the time“ (S. 6). Als Beispiel hierfür kann das Lied „Die Gefangenen“ dienen, in welchem auf inhaltlicher Ebene beschrieben wird, wie zwei Liebende nicht zueinander kommen können, da sie „in Ketten sind“ (S. 63). Da Johanna Kinkel in einem Brief an Gottfried Kinkel die Entstehung des Liedes in einer schlaflosen Nacht beschreibt, interpretiert Bunzel das Lied dahingehend, dass sich die „Ketten“ auf ihre Situation beziehen, in welcher sie aufgrund gesellschaftlicher Umstände ihre Liebe zu

Gottfried Kinkel nicht ausleben kann – nicht zuletzt da er bereits verlobt ist (S. 64).

Im vierten Kapitel über Johanna Kinkels politische Lieder hält Anja Bunzel grundsätzlich an ihrer Vorgehensweise hinsichtlich der Besprechung der verschiedenen Lieder fest und kommt u. a. zu dem Schluss, dass Johanna Kinkels Beitrag zum „nation-building“ einerseits in der Verwendung der als typisch deutsch wahrgenommenen Gattung Lied sowie andererseits in der Auswahl politischer Gedichte liegt (vgl. S. 160). Auch ihre revolutionären und demokratischen Sichtweisen werden anhand ihrer Kompositionen und gesellschaftlichen Vernetzungen herausgearbeitet (vgl. S. 161f.).

Im Kapitel „Songs in praise of nature“ setzt sich Bunzel in der Besprechung der ausgewählten Lieder anhand des typisch romantischen Topos Natur mit der Frage auseinander, inwieweit Johanna Kinkels kompositorisches Handeln vergleichbar mit dem zeitgenössischer Komponisten ist. Am Ende des Kapitels zieht Anja Bunzel ein recht aussagekräftiges Fazit: „Despite Kinkel’s fondness for Romantic themes her Lieder exhibit a unique style made up of harmonic variety, melodic peculiarity and partially challenging piano accompaniments. That these features were unusual within the gendered discourse of the time can be deduced from the reviews of Ludwig Rellstab and Gottfried Wilhelm Fink, both of whom found Kinkel’s chromaticism and dissonances unfavourable. On the other hand, some Lieder confirm that Kinkel’s biography, musical taste, and choice of topoi merged with the Romantic mindset“ (S. 204f.).

Das letzte analytische Kapitel, „Chapter 6: Compositional aesthetics“, ist inhaltlich aufschlussreich, da hier mehrfach Vertonungen eines Gedichtes von verschiedenen Komponist:innen gegenübergestellt werden. Durch diese Vorgehensweise arbeitet Bunzel heraus, wie sich Johanna Kinkels Kompositionsstil mit dem anderer zeitgenössischer Komponist:innen in Beziehung setzen lässt.

Es werden weniger bekannte, aber auch sehr namhafte Komponist:innen wie Schubert, Schumann oder Hensel berücksichtigt, wodurch die Leser:in ein durchaus breites Bild der für das 19. Jahrhundert üblichen Kompositionsstile erhält. Auch wie sich Johanna Kinkels Lieder dazu ins Verhältnis setzen lassen, wird detailliert betrachtet. Beispielfhaft sei hier auf die zehn verschiedenen Versionen von Goethes „An den Mond“ verwiesen, die Bunzel miteinander vergleicht. Johanna Kinkels Fassung wird letztlich wie folgt eingeordnet: „Compared to other composers, it appears that Kinkel’s approach was not unique. However, her harmony and pianistic expressiveness are more advanced than those of many other settings of the same words“ (S. 210).

Das Nachwort enthält neben den zu erwartenden zusammenfassenden Betrachtungen noch eine Argumentationslinie, die zur weiteren Reflexion anregt. Zunächst konstatiert Bunzel, dass Johanna Kinkel einerseits zu typisch und andererseits zu individuell komponiert hat, um tradiert zu werden: „Despite (or because of) her typical nineteenth-century aesthetics on the one hand and her stylistic diversity and unusual biography on the other hand, it almost seems to be the case that Kinkel’s oeuvre is not usual enough to be considered within the context of typical nineteenth-century composers and the history of ideas; and her work is not unusual enough to be considered within the context of epoch-making profound works and thinkers“ (S. 247). Diese Beobachtung erscheint angesichts der vorausgegangenen Analysen plausibel. Gleichzeitig bleibt offen, welche anderen Diskurse bei der Frage nach der ausgebliebenen Tradierung eine Rolle gespielt haben mögen. Vor dem Hintergrund dieses Aspekts verdeutlicht Bunzels rückblickend formulierter Anspruch an ihre Monographie sehr deutlich ihre wissenschaftliche Perspektive: „It was the aim of this book to explore Kinkel’s published music beyond the particular aspect of Kinkel’s gender, namely

via such other frameworks as autobiographical composition, cultural identity, and Romanticism“ (S. 248). Diese Sichtweise, welche sich gerade jenseits der Kategorien Geschlecht und Gender verortet, wirft die Frage auf, inwieweit sich ein Forschungsgegenstand, dem mehr oder weniger klare Vorstellungen zu diesen Kategorien inhärent sind, ohne eine Reflexion derselben abschließend zu betrachten ist – oft genug sind Komponistinnen des 19. Jahrhunderts (in)direkt zu diesen Kategorien von Zeitgenoss:innen positioniert worden oder haben sich selbst dazu positioniert. Die Einschätzungen der in einem der vorangegangenen Zitate bereits erwähnten Rezensenten Rellstab und Fink sind nur ein Beispiel dafür; die Frage nach der Tradierung ist ein weiteres.

Abschließend sei in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zwischen der Auswahl des Titelmildes und der Monographie verwiesen: Das Porträt Johanna Kinkels ist ästhetisch ansprechend. Genauso ist die Einordnung der Komponistin in ihre Zeit und die Ästhetik ihrer Zeitgenoss:innen gelungen. Zugleich ist Johanna Kinkel auf dem Porträt indes als Hausfrau mit Nähutensilien abgebildet, die für das Titelbild gleichwohl herausgeschnitten worden sind. Diese Auslassung steht exemplarisch für die fehlende und doch vielleicht erkenntnisreiche Kontextualisierung in die Diskurse der historischen Musikwissenschaft, welche sich mit Reflexionen der eigenen wissenschaftlichen Perspektive, den Kategorien Geschlecht und Gender, aber auch Fragen der biographischen Darstellung oder Kanonisierung und Tradierung auseinandersetzen.

Unabhängig von der Wahl der wissenschaftlichen Perspektive sind Bunzels Betrachtungen jedoch ein Zugewinn für die historische Musikwissenschaft, da die Kompositionen Johanna Kinkels mit anderen zeitgenössischen Kompositionen verglichen und im traditionellen musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts verortet werden.

(Juli 2022)

Daniela Glahn

ANTON WEBERN: Briefwechsel mit der Universal-Edition. Hrsg. von Julia BUNGARDT. Wien: Lafite 2020. 367 S., Abb. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 5.)

Korrespondenzen von Komponisten und ihren Verlegern haben eine besondere Aussagekraft, deren Spektrum von rein geschäftlichen Vorgängen bis hin zu werkästhetischen Bekenntnissen reicht, deren man an anderen Stellen u. U. kaum je fündig würde. In solchen „Glücksfällen“ (für die Beteiligten wie die Nachwelt) erscheint der Verleger als eine Mischung aus engem Vertrautem, Freund, Geschäftspartner und künstlerischem Berater. Ganz sicher war der legendäre Verlagsdirektor der Universal Edition, Emil Hertzka (1869–1932), eine solche Verlegerpersönlichkeit, ohne dessen Engagement für die „unerhört“ avantgardistischen Werke der Wiener Schule um Arnold Schönberg diese eine gänzlich andere Rezeption erhalten, vielleicht sogar geschichtliche Position eingenommen hätten.

Hertzka wäre aber dieser Erfolg sicherlich nicht beschieden gewesen, hätte er die Werke Schönbergs und seiner bedeutendsten Schüler blindlings zum Druck befördert; denn er verstand es – vielleicht wie kein zweiter –, wirtschaftliche Interessen und avantgardistisch-künstlerisches Verlagsprofil in Einklang zu bringen. Und so findet man im ersten Brief Weberns an Hertzka vom 5. Dezember 1911 (zugleich die Nr. 1 der Edition) lediglich die Bitte um einen durch Schönberg vermittelten Preisnachlass für die Partitur von dessen *Pelleas und Melisande*, und es sollten noch fast drei Jahre vergehen, ehe er mit ersten eigenen Liedern vorsichtig an Hertzka herantrat. Und noch bis 1920 sollte es dauern, bis es zu ersten Vertragsabschlüssen kam.

Julia Bungardt hat ihrer mustergültigen Edition eine 70-seitige Einführung vorausgeschickt, in der sie Weberns stete Bemühungen um einen Druck seiner Werke

beschreibt, die sich durchaus auch auf andere Verlage erstreckten, trotz nachdrücklicher Empfehlungen Schönbergs („Das ist eine Nummer!!!!“, S. 12) aber erfolglos blieben. In der Zeit nach den ersten Vertragsabschlüssen gerät die Korrespondenz zum Spiegel der durchaus wechselvollen Verlagsgeschichte, die Bungardt in ihrer einführenden Darstellung durch genau die Details ergänzt, die zum Verständnis der Briefe bzw. als ergänzende Informationen bedeutsam sind.

Sicherlich liest man die Briefe mit dem größten Gewinn, wenn man parallel dazu die auch von der Herausgeberin als Referenzwerk angegebene Biographie von Hans und Rosaleen Moldenhauer *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes* (Zürich 1980) heranzieht. Aber auch ohne dies sind diese Briefe, wenn sie sich nicht auf rein Geschäftliches beziehen, aussagekräftig genug, was die ästhetische Ausrichtung des Komponisten betrifft, die in allererster Hinsicht auf Person und Werk Arnold Schönbergs fokussiert (um nicht zu sagen: fixiert) war. So zeigt der Brief Weberns an Emil Hertzka vom 3. Januar 1925 (Nr. 18 der Edition), in dem man u. a. erfährt, dass Webern einer Aufforderung Hertzkas (offensichtlich an mehrere Komponisten), Kinderstücke für Klavier zu komponieren, bislang nicht nachgekommen ist. Webern schreibt dazu: „weil es bei mir in dieser Hinsicht nie so wird, wie ich will, sondern nur so, wie es mir bestimmt ist, wie ich muß“ (S. 101). Für diesen Gedanken ist u. a. wohl das Schönberg'sche *Du sollst nicht, du mußt* (op. 27/2) ausschlaggebend. Schönberg selbst benennt er auch in einer Ankündigung für den Druck seiner *Bagatellen für Streichquartett* op. 9, bei denen er Hertzka ersucht, „dass sie ein Vorwort von Schönberg enthalten“. Dass ihm dieses später sehr berühmt gewordene Vorwort wichtig ist, offenbart für Webern zwar eine bedeutsame ästhetische Ausrichtung, doch er ist geschickt genug, dies Hertzka gegenüber auch mit finanziellen Anreizen schmackhaft zu machen, wenn er schreibt: „denn es ist doch

klar, dass das auf den Absatz der Stücke von wesentlichstem Einfluß sein muß“ (S. 102). Die Abbildung einer Verlagsanzeige zeigt, dass Hertzka dem durchaus entsprach.

Wie weit Weberns Vertrauen in Emil Hertzka reichte, zeigt sich etwa in einem Brief (Nr. 23 vom 15. April 1925), in dem er ihn bittet, „mir bei diesen meinen Absichten behilflich zu sein und Ihren so überaus weitgehenden Einfluß ein wenig für mich geltend zu machen“ (S. 108), nämlich die Nachfolge von Rudolf Schulz-Dornburg als städtischer Musikdirektor in Bochum zu erhalten. Und tatsächlich hat Hertzka ein solches Empfehlungsschreiben verfasst. Dass Webern letztlich erfolglos war, kann man Hertzka kaum anlasten.

In späteren Jahren lässt die Korrespondenz ein deutlich gewachsenes Selbstbewusstsein Weberns erkennen – so z. B. wenn er am 6. Dezember 1927 (Brief Nr. 59) Hertzka gegenüber argumentiert, dass sein Aufstieg als Komponist „zweifellos ein zwar zäher aber doch stetiger, niemals unterbrochener Aufstieg meiner Sache“ (S. 134) war. Sodann schreibt er, durchaus geschäftsmäßig und in Eigenwerbung nicht ungeschickt, welche Werke er komponiert hat, welche aufgeführt worden sind, und auch, in welchen Ländern. Wir sehen Webern hier nicht etwa zurückhaltend und tendenziell eher vergeistigt, allem Weltlichen abgewandt (diesem Klischee hat er wohl kaum je entsprochen). Webern hatte vielmehr eine sehr genaue Vorstellung davon, was sein Werk buchstäblich „wert“ war, natürlich in erster Linie in künstlerischer Hinsicht, dann aber auch materiell für den Verlag (und damit indirekt auch für ihn selbst).

Der Tod Hertzkas 1932, die Emigration Schönbergs in die USA im Folgejahr und Alban Bergs Tod 1935 markieren tiefe Zäsuren im Leben Weberns, die in der Verlagskorrespondenz kaum Spuren hinterlassen haben. Eine wichtige Bezugsperson wird nun der ebenfalls dem Schönberg-Kreis entstammende Erwin Stein, der nach seiner Emigration die UE-Interessen über den Verlag Boosey

& Hawkes abwickelte, während Webern zugleich auch während der Zeit des Nationalsozialismus für das Wiener Haus tätig blieb, überwiegend jedoch in Berater-Funktion.

Nicht nur in philologischer Hinsicht ist Julia Bungardts Edition makellos; es gelingt ihr auch in beispielhafter Weise die Vermittlung dessen, was (vielleicht etwas pathetisch formuliert) „Briefe“ zu „Dokumenten“ macht. Die Ausgabe wird ergänzt durch einen vielgestaltigen Anhang, dessen erster Teil mit dem Briefwechsel zwischen der Witwe Wilhelmine Webern bis zu ihrem Tod am 29. Dezember 1949 und der Universal Edition in besonderer Weise anrührt – allein durch die Mischung aus beidseitig bemühter Geschäftsmäßigkeit und tiefer persönlicher Anteilnahme, besonders im Austausch mit der Prokuristin Barbara („Betti“) Rothe. – Es folgen Weberns Kurzgutachten für die Universal Edition, eine eigene Aufstellung ungedruckter Werke (vermutlich Ende 1944), ein Verzeichnis der Briefe, ein aufschlussreiches Personenverzeichnis mit Kurzbiographien von UE-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeitern, eine Auflistung der in der UE zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Erstausgaben, sowie Fundstellen der Briefe und ungedruckten Quellen, Bibliographie und Register. Dieser Band hat Maßstäbe in der Korrespondenz-Edition gesetzt, und es erscheint zunächst geradezu beklemmend, dass die Zeit solcher Formen bedeutender Gedankenaustausche, wie sie vielleicht wirklich nur in Briefen realisierbar ist, wohl endgültig vorbei ist. Aber jede Zeit etabliert ihre eigenen medialen Geschichtsräume, und an die Stelle von Briefen werden andere Zeugnisse treten.

(August 2022)

Manuel Gervink

JÜRGEN ARNDT: *Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 464 S. (Mannheimer Manieren. Musik und Forschung. Band 10.)*

Keine der beiden im Titel des anzudeutenden Bandes genannten Personen genießt aktuell den Status eines Eintrags in *MGG-online*. Gleichwohl dürfte hier bei der Durchschnittsbevölkerung wie bei Musikforscher:innen durchaus ein Wissensgefälle zwischen beiden gegeben sein. Caterina Valente kennt man und wird sie wahrscheinlich intuitiv unmittelbar der Kategorie Schlager zuordnen. Beim Namen Wolfgang Lauth hingegen wird vor allem der Spezialistenkreis der Jazzkenner:innen hellhörig werden. Immerhin war der Pianist und Komponist in den 1950er Jahren eine, wenn nicht die Galionsfigur der deutschen Szene (und wurde auch zweimal in Umfragen zum Jazzmusiker des Jahres gewählt). Valente und Lauth lebten in den 1950er Jahren in Mannheim (Lauth wohl seit seinem Studium bis zu seinem Tode 2011, Valente von 1952 bis 1957 in der Stadt, sowie von 1957 bis 1959 in der Region). Und so hatte das Buch seinen Ursprung in der Anfrage zu einem Tagungsbeitrag zu populärer Musik in Mannheim, kurz nachdem der Verfasser Jürgen Arndt an die dortige Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst berufen worden war (S. 7, 9). Die akribischen Recherchen zu diesem ironischerweise bis heute nicht gehaltenen Referat haben in über zehn Jahren zu einer mehr als bemerkenswerten Monographie geführt.

Und in dieser Monographie gelingt Arndt mindestens dreierlei: Erstens leistet das Buch Grundlagenforschung in der erheblichen lacuna, die die bundesdeutsche Unterhaltungsmusik der Nachkriegszeit in der Forschung bedauerlicherweise immer noch darstellt. Zweitens stellt Arndt nicht einfach den „Jazzler“ Lauth der „Schlagerängerin“

Valente gegenüber. Durch sein bestechendes Detailwissen gelingt es Arndt immer wieder, verschiedene Formen von „Beziehungszauber“ – um Thomas Mann metaphorisch zu zitieren und damit auf Richard Wagner anzuspitzen – zwischen den beiden Akteuren aufzudecken, auch wenn beide nie zusammen auf der Bühne gestanden haben (u. a. S. 415). Arndt folgt hier der methodischen Prämisse, die seine Arbeit in Forschung und Lehre zu populärer Musik und Jazz prägt. Er begreift Unterhaltungsmusik bzw. Popular Music nicht als Feld präzise geschiedener Genres und Innovationen, sondern als die Fortspinnung und vor allem Verwebung unterschiedlicher paralleler Traditionen. Entsprechend folgt das Buch drittens einem konsequent transdisziplinären Ansatz. Die Betrachtungen zur Musik verharren nicht in der musikalischen Analyse (die gleichwohl erfreulicherweise betrieben wird), sondern betrachten auch die mediale Einbettung der Musik. Somit wird deren Semantik präziser greifbar und mediale Inszenierungsstrategien können offengelegt werden. Schließlich ergeben sich die erwähnten Beziehungen zwischen Lauth und Valente vor allem durch die Netzwerke von Vorbildern und eben Musiker:innen, mit denen man zusammenarbeitete (beide etwa mit Klaus Wunderlich, S. 27f., 80, 336, oder Sigi Schwab, S. 407–413). Vergleichende Biographistik ergänzt so das Methodenspektrum (man beachte das umfangreiche Personenregister, S. 451–463).

Neben der auf das Methodische fokussierten Einleitung (S. 11–25) und einem Ausblick, in dem es dem Autor gelingt, auch noch den Bezug zur Geschichte der musikalischen Bildungsinstitutionen in Mannheim herzustellen (S. 415–422), besteht das Buch aus vier Hauptteilen, in denen Arndt entsprechend den Inhalt entlang von vier thematischen Feldern organisiert: Paris-Perspektiven, Jazz und alte Musik (womit vor allem Johann Sebastian Bach gemeint ist), „Valente-Reisen“ und Tanz. In dieser

Vierteiligkeit genießen die beiden Rahmenkapitel deutlicher vergleichenden Charakter, die beiden Binnenkapitel konzentrieren sich dagegen jeweils auf zunächst Lauth und dann Valente (wobei der jeweils andere Akteur natürlich dennoch zur Sprache kommt). Aufgrund des erwähnten Detailreichtums können diese Hauptteile an dieser Stelle leider lediglich schlaglichtartig beleuchtet werden.

Paris war für beide Künstler ein wichtiger Bezugspunkt. Für Valente bildete ihre Geburtsstadt am Ende der Mannheimer Zeit mit Auftritten im *Olympia* eine wichtige Station ihrer internationalen Karriere. Auch fungierte die Stadt als Kulisse einiger Valente-Filme, dies jedoch eher clichéhaft. Für Lauth war die Stadt eine wichtige Inspirationsquelle. Hier lernte er noch mehr als in Mannheim zugleich eher konservativen und modernen Jazz kennen. Die Stadt inspirierte ihn eher rückblickend zu der Suite *Impressions de Paris* (1964). Vor allem wurden die Jazz-Clubs links der Seine zum Modell für entsprechende deutsche Locations (wie das Mannheimer Cave 54) und mit ihnen schwappte die Welle der Existentialist:innen in die Bundesrepublik.

Im zweiten Kapitel geht Arndt nicht nur umfassend auf die Rezeption Bachs und anderer älterer Musik im Jazz ein (S. 145ff.), sondern würdigt vor allem die seinerzeit immens erfolgreiche Veranstaltung *Jazz und alte Musik* (S. 169ff.), die musikwissenschaftliche Vorträge mit Auftritten von Lauths Ensemble kombinierte. Arndt arbeitet dabei ebenso deren integrativen Charakter wie die Tendenz zur Selbstinszenierung und -stilisierung heraus. Letztere hat für Lauth aber keineswegs hier ihr Bewenden, sondern weitet sich auch bei ihm in das Medium des Films, wie der Dokumentarfilm *Präludium in Jazz* (BRD 1957, S. 201–209) zeigt.

„Valente-Reisen“ ist doppelsinnig gemeint. Der Begriff beschreibt zum einen, wie das hispano-lateinamerikanische (später auch italienische oder im Cover *Ganz Paris* auch französische) Flair von Valentés

Liedern das diffuse Fernweh des deutschen Publikums befriedigte. Zum anderen bezieht er sich aber auch auf Valentés Weg zum internationalen Star, neben Paris sind natürlich die Vereinigten Staaten zu erwähnen (wo sie übrigens als Jazz-Sängerin wahrgenommen wurde). In der Bundesrepublik wurde letzteres gleichsam satirisch rückgespiegelt in dem Auftritt mit dem „Randale“-Rock’n’Roller Bill Haley in dem Film *Hier bin ich* (BRD 1959, S. 283–287).

Schließlich kam dem Tanz bei beiden große Bedeutung zu. Für Valente war er keine gestisch-szenische Andeutung bei ihren Auftritten. Sie tanzte auf höchstem Niveau (und damit bei Konzerten in einem für eine Sängerin eigentlich inakzeptablen Maß an Anstrengung, S. 411). Dies stellt sie nicht nur an die Tradition deutscher Revuefilme (S. 360–368), sondern auch US-amerikanischer Tanzfilme (S. 349–360). Nach dem weitgehenden Ende seiner Schallplattenkarriere war Lauth seit 1965 als Komponist und Musiker maßgeblich an drei Jazz-Ballettabenden am Mannheimer Nationaltheater beteiligt, die nicht nur jeweils per se über mehrere Jahre liefen, sondern im Jahr 1969 sogar komplett parallel auf dem Spielplan des Theaters standen (vgl. S. 396).

Wer den inspirierenden Text so wie der Rezensent von vorn nach hinten liest, dem wird auffallen, dass sich Informationen bisweilen wiederholen (etwa wenn im Zusammenhang mit Silvio Francesco, der als Künstler ja auf den Nachnamen Valente verzichtete, mehrfach erwähnt wird, dass es sich um den Bruder von Caterina Valente handelt). Aus zwei Gründen sollte hierin aber kein Manko gesehen werden: Auf der einen Seite ist gerade die Zahl der im Text behandelten Personen, Film- und Musiktitel so groß, dass man bei sukzessiver Lektüre kaum zu all diesen sämtlichen schon gegebene Informationen memoriert haben wird. Zum anderen ist anzunehmen, dass das Buch auch den Charakter eines Nachschlagewerkes annehmen wird, und hier ist es sicher von Vorteil, möglichst viel

Information an einer Stelle zu finden, anstatt im gesamten Text danach fahnden zu müssen.

Für die wenigen, die sich der bundesdeutschen Unterhaltungsmusik der Nachkriegsjahre widmen, setzt Arndts Untersuchung Standards. Aber auch allen anderen, die zur Unterhaltungsmusik bzw. im Bereich der Popular Music Studies arbeiten, sei das Buch mit größtem Nachdruck zur Lektüre empfohlen.

(August 2022)

Peter Niedermüller

HELMUT LACHENMANN: Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020. Hrsg. von Ulrich MOSCH. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021. 652 S.

Umfassende Schriftenbände namhafter Komponistenpersönlichkeiten der Gegenwart finden seit Jahrzehnten erhebliche Resonanz. Das ist begrüßenswert, da ihre wesentliche Aufgabe wohl darin liegt, anspruchsvollen Musikwerken, die das Denken wie die Sinne gleichermaßen herausfordern, eine größere und aufmerksamere Hörerschaft zu verschaffen. Ihre musikwissenschaftliche Relevanz kann sich aber auch auf die Möglichkeit erstrecken, den Facettenreichtum der Neuen Musik sowie der mit ihr verbundenen Denkbewegungen und Erfahrungsmöglichkeiten zu erschließen. Wird dieser Reichtum doch im bisherigen, weithin von arg verkürzenden Dichotomien bestimmten Diskurs über sie mit eigentümlicher Beharrlichkeit immer wieder ausgeblendet – was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass die musikbezogenen akademischen Fächer vielerorts um die Gegenwartskunst einen Bogen machen.

Gerade angesichts dieses in anderen Disziplinen nahezu undenkbaren Defizits ist die Gefahr allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass Schriftenbände von Komponistinnen und Komponisten nicht nur zusätzliche Deutungshoheit erhalten, sondern

auch die Rezeption sogar in übertriebener Weise prägen. Und das kann vor allem drei Gründe haben: Erstens enthalten öffentliche Äußerungen von Künstlerpersönlichkeiten wohl fast generell (manchmal wohl unbewusst) Versuche der Beeinflussung des im Diskurs verankerten Bildes über sie bzw. ihre geschichtliche Rolle. Zweitens lassen sich, da solche Bände in der Regel Sammlungen von Texten zu unterschiedlichsten Anlässen sind, manche ihrer Akzentuierungen wohl eher aus bestimmten Zeitumständen und Situationen heraus verstehen (was vielfach ästhetische Lagerbildungen oder Momente der Rechtfertigung einschließt). Und drittens liefern manche der in den letzten Jahrzehnten vorgelegten Schriftenbände Interpretationsvorschläge zu bestimmten Werken und deren Kontexten, die die Beschäftigung mit der jeweiligen Werksubstanz auf viel zu eindeutige Fährten lenken. Ergiebig sind solche Textsammlungen für die Forschung dementsprechend vor allem dann, wenn man nicht distanzlos mit ihnen umgeht.

Helmut Lachenmanns 2021 erschienener zweiter Schriftenband ist zwar ebenso wie der 25 Jahre zuvor im selben Verlag publizierte erste – der den Titel *Musik als existentielle Erfahrung* trägt und inzwischen bereits in dritter Auflage vorliegt – eine Sammlung aus Beiträgen zu sehr unterschiedlichen Themen und Anlässen. Deren Spektrum reicht von grundsätzlichen Reflexionen über zahlreiche Gespräche bis zu Festreden, Nachrufen, drei Polemiken und einzelnen eher beiläufigen Betrachtungen. Und fokussiert werden auf erhellende Weise alle seit dem ersten Schriftenband entstandenen Werke, zu denen außer der epochalen Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (ihr ist ein eigenes, mehr als 60-seitiges Kapitel gewidmet) auch zentrale Werke wie *NUN*, *Concertini* und *GOT LOST* gehören.

Der Wert dieses wiederum sorgfältig edierten und gut ausgestatteten Konvoluts von Texten aus den letzten zweieinhalb Jahrzehnten, das den ebenfalls sprechenden Titel

Musik als vom Geist beherrschte Magie trägt, lässt sich mit Blick auf die drei eben skizzierten Problematiken beschreiben: Es scheint über weite Strecken so, als habe der Komponist sie sorgsam reflektiert. Denn viel weniger als im ersten Schriftenband kristallisieren sich jene Narrative heraus, die seine Position als Abgrenzung gegenüber anderen Positionen oder als komponierte Gesellschaftskritik definierten.

Deutlich substantieller treten stattdessen Bezüge zu anderen Positionen unterschiedlichster Zeiten und Stile hervor, zu denen außer manchen Strategien von Beethoven, Mahler, Webern oder Cage (die bereits im ersten Band eine wichtige Rolle spielten) auch etwa die *Alpensymphonie* von Strauss, die Idee der „Ausdruckslosigkeit“ bei Berg sowie die Poetik von Schumann gehören.

Charakteristisch für diese Neujustierung und zugleich Erweiterung der Perspektiven erscheint es, dass die jüngeren Texte und Gespräche (Letztere dominieren in diesem Band deutlich) kaum mehr jene griffigen Erklärungsmodelle mit politischer Tönung enthalten, die im Falle der früheren Beiträge zwar meist *post festum* formuliert wurden, aber doch den Lachenmann-Diskurs bis in die 1990er Jahre hinein sehr einseitig prägten. Den früher fast inflationär oft verwendeten Begriff der „Verweigerung“ etwa, den der Komponist im ersten Schriftenband selber riskant häufig und zum Teil fast unbekümmert ins Spiel brachte, verleugnet er zwar auch heute nicht. Aber er bezeichnet den Umgang mit ihm inzwischen mit guten Gründen als „Schubladendenken“ sowie als Teil der „herrschenden Verblödungsmechanismen“ (vgl. im vorliegenden Band S. 187). Gemeint ist damit, dass diese Formel im Reden über seine Musik früher vielfach als eindimensional negativistisch verstanden wurde, anstatt hinreichend die für sie stets zentrale Idee der Neuerschließung expressiver Möglichkeiten zu berücksichtigen. Der internationale Erfolg von Lachenmanns Kompositionen hängt gewiss damit zusammen,

dass gerade das – also der Gestus einer „Musica positiva“ – heute viel klarer als früher hervortritt. Das aber hängt außer mit der Verbesserung der Qualität von Aufführungen auch mit einem Aspekt zusammen, der in den Gesprächen und Texten dieses Bandes immer wieder anklingt, nämlich mit manchen Veränderungen der Werke selbst. Lachenmann bezeichnet diese Veränderungen sinnfällig als „neue Gefährlichkeit“ (S. 22).

Eine merkliche Differenz zu vielen Selbstbeschreibungen anderer Komponistenpersönlichkeiten ist an der Art der Reflexionen eigener Arbeiten festzumachen: Diese regen einerseits zum Denken an, zeigen analytische Details auf und vertiefen bestimmte Kontexte (dies besonders eindrucksvoll in einem mit hilfreichen Notenbeispielen versehenen Gespräch mit Christian Utz und Clemens Gadenstätter). Aber sie lassen andererseits einige konzeptionelle Ideen wohl bewusst im Dunkeln bzw. navigieren virtuos an ihnen vorbei. Das auf diese Weise spürbare Anliegen, Interpretationen nicht allzu deutlich zu lenken, hat unmittelbar auch mit der Ästhetik von Lachenmanns Musik zu tun. Denn deren Klangpraxis ist zwar stets von Reminiszenzen und Erfahrungen tief durchdrungen. Aber sie findet immer neue Wege, deren Deutlichkeit zu limitieren und jenseits von geläufigen Mustern oder Darstellungsgewohnheiten zu agieren. Ohne solche Momente des bloß Schattenhaften, so zeigen fast alle Beschreibungen und Argumentationen dieses Bandes, wären die durch ein Musikwerk konfigurierten Erfahrungsräume für ein auf Entdeckungen gerichtetes Hören nach Lachenmanns Überzeugung viel zu eng. Sie liefen Gefahr, von einer Wirkungsästhetik überlagert zu werden, die der für Lachenmann charakteristischen emphatischen Wahrnehmungsästhetik im Wege stünde.

Diese Grundüberzeugung kommt in diesem neuen Schriftenband auf unterschiedlichen Wegen zum Ausdruck. Lachenmann versteht sie einerseits als Erbe der seriellen Musik, und er bezieht sich auf sehr

unterschiedliche Ansätze aus diesem Feld, vor allem immer wieder auf Nonos *Cantosospeso* sowie Stockhausens *Gruppen* (die beide etwa 30-mal erwähnt werden). Doch wie wenig diese Bezugsrichtung genügen kann, wird ebenfalls immer wieder deutlich, wenn in diesem Buch von den eben schon genannten Positionen, aber auch etwa von Debussy, Feldman, Haydn, Ligeti, Schönberg oder Strawinsky die Rede ist. Dieses Multiperspektivische kann als Aufruf zu genaueren Lachenmann-Analysen verstanden werden, aber zugleich zur Überprüfung und Erweiterung bisheriger Narrative.

Zumindest vereinzelt betreten die Reflexionen dieses Bandes, indem sie Seitenblicke auf andere Künste wagen, sogar neues Diskurs-Terrain. Einzelne dieser Reflexionen sind auf die Bildenden Künste bezogen, gemünzt auf Realisierungen jenseits strenger Abstraktion wie auch jenseits geläufiger Affekte bzw. Formen der Veranschaulichung. Gleich mehrmals gerät dabei der mit Lachenmann jahrzehntelang befreundete Maler Karl Bohrmann ins Blickfeld. Bislang im Diskurs kaum berücksichtigte Aspekte finden sich aber auch an anderen Stellen in diesem Buch, namentlich etwa in einem umfangreichen Gespräch mit Armin Köhler, das erstmals in gedruckter Form vorliegt und seine Meriten vor allem in der Reflexion von Erfahrungen aus Lachenmanns Jugend besitzt.

Die Relevanz des Bandes für die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Lachenmanns Musik hängt mit allen angedeuteten Perspektiverweiterungen – den musikbezogenen wie auch den außermusikalischen – zusammen: Sie liegt insbesondere darin, dass der Komponist immer wieder Signale aussendet, die der Forschung einen keineswegs engen Raum für Auslegungen und vergleichende Betrachtungen offerieren. Mit alledem lässt sich das Reden über seine Werke substantiell vertiefen. Und das meint nicht bloß die neueren Werke, sondern auch die einschlägigen älteren.

Merklich gegenüber früheren Texten geändert hat sich dabei die stilistische Seite, die nicht nur von größerer Souveränität, sondern zuweilen auch von einem pointiert spielerischen Habitus geprägt ist. In einem der Werkkommentare, jenem zu *NUN*, resultiert aus dieser Tendenz eine auffällige Nähe zum Habitus des für Lachenmann überaus wichtigen Philosophen Friedrich Nietzsche. Und hier wie etwa auch in dem 2006 für die Darmstädter Ferienkurse formulierten Beitrag mit dem pointierten Titel *East meets West? – West eats Meat... oder das Crescendo des „Bolero“* kann man das sogar in Beziehung zu manchen stilistischen Eigenarten seiner Werke setzen.

Gerade der zuletzt genannte Text, der als Lachenmanns zentraler Beitrag zu den Relationen zwischen europäischen Positionen sowie Traditionen aus anderen Teilen der Welt gelten kann, ist dazu angetan, die vom Herausgeber Ulrich Mosch plausibel in den Titel des Schriftenbands gehobene Formel „Kunst als vom Geist beherrschte Magie“ zu erläutern. Geht es doch mit dieser Formel in einem emphatischen Sinne um jenes Kunstverständnis, das spätestens seit der Beethovenzeit in der europäischen Musik tief verankert ist.

Für Lachenmann hat diese Dimension, wie bei der Lektüre dieses Buches immer wieder deutlich wird, ganz besondere Bedeutung. Bemerkenswert beharrlich kommt er dementsprechend in gleich mehreren Texten und Gesprächssituationen auf jenen mittlerweile 64 Jahre zurückliegenden Impuls seines Lehrers Nono zurück, der darin bestand, in Beethovens 3. *Symphonie* nachzuvollziehen, „wie immer der Geist alles beherrscht“ (S. 369). „Dieser Satz begleitet mich bis heute“ (S. 158) äußerte Lachenmann im Jahre 2019, um seine Idee eines kreativen, von Transformationen getragenen Umgangs mit dem Magischen zu erläutern.

Diese Stellungnahme verdient auch aus einem weiteren wichtigen Grund Erwähnung: Lachenmann hat sie anlässlich dieser

Textedition hinzugefügt. Das indiziert, wie nachdrücklich sich diese nicht als historisch-kritische Ausgabe versteht, vielmehr als Präsentation von sorgsam aktualisierten und überarbeiteten Neufassungen.

Zu den gewichtigen Texten von besonderer Signifikanz ist in diesem Buch auch der Beitrag *Philosophie des Komponierens, gibt es das?* zu zählen. Er gehört zu jenen, in die einige Situationen des Dialogs mit dem Philosophen Albrecht Wellmer eingeflossen sind. Und dabei zeichnet sich eine bemerkenswerte Konvergenz namentlich zu Wellmers dialektischem Postmoderne-Verständnis wie auch zur Bereitschaft des Philosophen zur Revision früherer Positionen ab. Denn Lachenmann erweitert hier nicht nur die eigenen Denkbewegungen früherer Jahrzehnte mit Blick auf den schon skizzierten, von Konsonanzen und anderen Traditionsbezügen getragenen Aspekt der neuen „Gefährlichkeit“, sondern er führt hier Nonos Beethoven-Enthusiasmus sogar noch einen Schritt weiter – und landet geradewegs bei dem, „was das Herz treffen soll“ (S. 25).

Es spricht vieles dafür, auch solche für Lachenmann heute typischen Statements nicht als Einengung, sondern als Erweiterung der Deutungswege zu empfinden. Umso weniger, so ist zu hoffen, dürfte die Lachenmann-Forschung künftig von dem bestimmt sein, was zumindest bis zum Ende des 20. Jahrhunderts weithin üblich war: von jenem oft weithin eindimensionalen Nachzeichnen und Variieren der Gedankenführungen des Komponisten, das zu vielerlei Beschreibungen seiner historischen Position führte, aber zuweilen auf Kosten gründlicher Betrachtungen der Musik und ihrer Substanz ging.
(August 2022) Jörn Peter Hiekel

WOLFGANG RATHERT / BERNDT OSTENDORF: *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 740 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Genitivus explicativus, genitivus auctoris, genitivus possessivus, qualitatis, partitivus... Der Genitiv ist ein Kasus für viele Fälle: erklärend und identitätsbestimmend, den Ursprung einer Sache bedeutend, Besitz- und Eigentumsverhältnisse klärend, die Beschaffenheit oder auch einen Teilbereich bezeichnend u. a. m. Die Fülle möglicher Genitivfunktionen ist durchaus Programm beim vorliegenden Buch. Denn mit dem Titel – *Musik der USA* – sind genau jene ambivalenten Sinnzuschreibungen gemeint, die in Fragen der Identitätsstiftung qua Musik auftreten (können). Was meint „amerikanische“ Musik? Wer zählt zu ihren Urheberinnen und Urhebern, Interpretinnen und Interpreten? Diskutieren wir ästhetische Fragen einer Nationalmusik – und welches Idiom wäre dies angesichts eines Einwanderungslandes? Welche Rolle spielen Black Atlantic und die Bedingungen des Musikmachens unter Sklaverei, Segregation und Hybridisierung? Wie stehen Rassismus und populäre Kulturen zueinander, wenn die Minstrel Show als „Schlüsseltradition der Populären Musikkultur der USA“ (S. 26) zu verstehen ist? Und wenn es um die schiere Fülle musikalischer Phänomene geht, die auf dem nordamerikanischen Kontinent beobachtet werden können: Welche Grenzen sind in einem Land sinnvoll, das sich konstituiert und beständig angetrieben wird durch vielfache und vielgestaltige Migrationsbewegungen nach und von den, aber auch innerhalb der USA? Geht es bei der *Musik der USA* daher auch um die engen Verflechtungen, die die Musik der USA mit anderen Weltregionen unterhält? Musik der USA – jenseits der USA? Und: Was verbindet die Musik(kultur) mit anderen Feldern der Kultur und Geschichte, Industrie und Ökonomie, Gesellschaft und

Politik? Schließlich geht es bei jenen Ambivalenzen auch um das, was verschiedene Akteure und Akteurinnen als „amerikanisch“ wahrnehmen, identifizieren, definieren oder sich zu eigen machen.

Führt man sich angesichts dieser Agenda den Anspruch der Autoren vor Augen, diese „amerikanische“ Musikgeschichte etwa seit der Gründung der USA zu thematisieren, mag man kaum glauben, dass ein solches Thema zwischen zwei Buchdeckeln Platz findet, selbst wenn die Autoren ihr Buch einschränkend mit dem Begriff „Streifzüge“ untertiteln.

Tatsächlich liegt hier ein 740 Seiten starkes Buch auf dem Tisch, das die Autoren, der Musikwissenschaftler Wolfgang Rathert und der emeritierte Professor für Nordamerikanische Kulturgeschichte Berndt Ostendorf, als einen „verwegenen Versuch“ bezeichnen, „einen Gegenstand zu behandeln, dessen innere und äußere Dimensionen sich – wie das Land selbst – einer Bändigung entziehen“ (S. 9). Man mag diese Formulierung als eloquente Vorwort-Floskel abtun, doch immer wieder taucht das Memento des Nicht-Bändigbaren auf, bis hin zum Schlusskapitel, wo von der „unvermeidlich fragmentarischen und subjektiven“, noch dazu „aus einer europäischen Perspektive“ heraus geschriebenen Herangehensweise (S. 493) die Rede ist. Nimmt man diese sprachlichen Gesten mithin ernst, nimmt man sie gewissermaßen als Ostinato des gesamten Bandes, entwickelt sich das Lesen sukzessive zum imaginären Dialog mit den Autoren: nach weiteren Kontexten Ausschau haltend, diskussionsangelockt nachfragend, notwendige Leerstellen und benannte Desiderate imaginär weiterführend... Das Buch sei ein „work in progress“, auf dessen Weiterentwicklung die Autoren hoffen“ (S. 17), heißt es im Vorwort. Nicht mehr und nicht weniger ist der Anspruch des Bandes, womit die Autoren nicht zuletzt die grundsätzliche Partikularität von Geschichtsschreibung auf einladende Art und Weise offenlegen.

Das Buch stellt sich seiner selbstgesteckten Aufgabe, „kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge“ anzubieten, in mehreren Textarten. Vier große Textabschnitte bilden dabei den Hauptteil. Mit mehr als 100 Seiten ist jeder dieser Abschnitte im Grunde ein eigenes Buch, zumindest lassen sie sich als vier große Gedankengänge auch jeweils eigenständig lesen: Zunächst die „Spielarten des Populären“, die Berndt Ostendorf vom 19. Jahrhundert bis in die 1970er/80er Jahre nachzeichnet (im Unterkapitel „Country und Western Music“ unterstützt durch den Koautor Stephan Palmié), gefolgt vom Abschnitt über „Kulturelle Vernetzungen“, verfasst von Wolfgang Rathert, in dem es, den gleichen Zeitraum noch einmal durchstreifend, um Fragen von Identität, Migrationsbiographien und transatlantische Musikerkarrieren (Dirigenten, Komponisten, Interpreten) geht. Dass diese beiden ersten Themenabschnitte immer wieder auch zusammenhängend zu denken sind, fällt nicht nur bei den gelegentlich auftauchenden Redundanzen auf, sondern insbesondere auch bei den querliegenden Fragestellungen, so etwa, ob die Vorstellung des Amerikanischseins eine Frage der (Einwanderer-) Generationen war und wie stark regionale Spezifika – etwa die Rolle New Yorks als im Grunde ‚unamerikanischer Ort‘ oder New Orleans als besonders aufnahmefähiger Raum für karibische und europäische Einflüsse – zur Entwicklung verschiedener Musikkulturen beigetragen haben. Die beiden folgenden Abschnitte stammen von Wolfgang Rathert, wobei es im dritten Abschnitt unter dem Titel „Emanzipation und Emergenz“ um „Autonomiebestrebungen in der nordamerikanischen Musikgeschichte“ des 19. Jahrhunderts geht, denen Rathert nicht nur kompositionsgeschichtlich und in Fragen einer spezifisch ‚amerikanischen Ästhetik‘ nachgeht, sondern auch entlang der Phänomene von Popularisierung, Medialität, Rezeption und den Prozessen politisch umkämpfter Identität. Der vierte, große

Abschnitt („Das amerikanische Jahrhundert. Perspektiven und Exkursionen“) legt den Schwerpunkt auf das 20. Jahrhundert und hebt noch einmal mit historischen und methodischen Reflexionen an, geht über „Technik und Technologie“-Fragen und biographische Konstellationen über zum Versuch einer Epochen-Signatur, der sich im Grunde als Abgesang an die historiographische Kategorie der „Größe“ lesen lässt. Der Abschnitt mündet schließlich in zwei großen Kapiteln, die durch die Zäsur 1945 getrennt sind, und die sich recht übersichtlich an Einzelnamen orientieren: Charles Ives, Henry Cowell, Aaron Copland als Vertreter vor 1945, Elliott Carter, John Cage, Leonard Bernstein, John Adams sowie die Gruppe der New York School, der (Post-)Minimalisten und des Third Stream (gewissermaßen einem ‚third space‘ für die „Welten von Jazz und Klassik“, S. 476) für die Zeit nach 1945.

Wenn oben von mehreren Textarten die Rede war, endet – auf ein klassisches Resümee verzichtend – dieser große erste Teil des Buches mit einem knappen Essay, der dem wunderbar mehrdeutigen Begriff der Stimme gewidmet ist: „Voices of american music“. Auch hier sich dem Nicht-Bändigbaren bewusst, führt das schmale Kapitel noch einmal auf engem Raum zusammen, was denkbarerweise als das Spezifische der Musik der USA zu benennen wäre.

Die folgenden 250 Seiten gehören dem Anhang. Die „Synoptische Chronik: Nordamerikanische und europäische Zeit-, Kultur- und Musikgeschichte im Kontext, 1600–2018“ ist nichts Geringeres als ein Vademecum zur Fülle des Vorangegangenen: Wer sich zuvor in den Zusammenhängen und Details verloren hatte, kann in der über 100seitigen Chronik Orientierungshilfe finden. Dass die Bibliographie monumental ausfällt, erstaunt nach der Lektüre kaum mehr, ebenso wenig, dass für eine gute Orientierung in der systematisch gegliederten Bibliographie die Lektüre der Vorbemerkung unabdingbar ist. Unbedingt verdientvoll

auch das Register, das neben Personen, Werken und Orten auch Institutionen umfasst.

Ein Buch dieses Umfangs über die Musik der USA ist ein Fresko: komplex und durchdacht im Aufbau, detailreich in der Ausführung, die Betrachtenden mit der Fülle und der Lust des suchenden Erkennens konfrontierend. Nicht jede(r) wird jedes Detail, jeden Namen finden, den er oder sie mit der Geschichte der Musik der USA verbindet. Und zuweilen mögen die Pinselstriche allzu schwungvoll gesetzt sein („Jazz ist das Ergebnis der Fusion von ländlicher Ohrmusik und städtischer Augenmusik, von westlichem Alphabetismus und afrikanischer Erinnerung“, S. 106). Doch diese Merksatzartigkeit verschwindet wieder in der Fülle der Details und in klug interpolierten, reflexiven Passagen über die Konstruktion von Narrativen oder über die Fragen von Grenzziehungen, (Selbst)Verortungen und Identitätsbildungsprozessen. Gut verbinden sich auch die beiden Disziplinen des Autoren-Duos: Die Themen werden von zwei Seiten beleuchtet, was unter einem Lichtkegel allzu starke Schatten werfen würde. Dass davon Musikgeschichtsschreibung gerade auch dort profitiert, wo Fragen des Populären, des Performativen, der Narrative und der Diskurse behandelt werden, ist offensichtlich.

(August 2022)

Melanie Unsel

PETER PETERSEN: *Sternsekunden der Musik in Kompositionen aus fünf Jahrhunderten*. Schliengen: Edition Argus 2022. 216 S., Nbsp.

Manche Leser der *Musikforschung* werden sich an jenes unterhaltsame Spiel der Jugendjahre erinnern, bei dem man darum stritt, welche drei Bücher und welche drei Partituren es verdienen, auf eine einsame Insel mitgenommen zu werden. Jeder stellte die besonderen Qualitäten seiner Lieblingswerke heraus, die es erlauben würden, lange Zeit von ihnen zu zehren. Damals fiel die

Entscheidung leicht, weil man nicht viele Werke kannte.

Peter Petersens Band *Sternsekunden der Musik* ist eine Weiterentwicklung solchen ästhetischen Abwägens. Der Autor hat 43 Werke ausgewählt, die er besonders schätzt; dabei begründet er seine Entscheidung jeweils mit einer prägnanten Stelle im Werk. Nicht das Werk als Ganzes, sondern nur diese Stelle in ihrer Besonderheit wird jeweils herausgestellt. Jedem dieser musikalischen Aphorismen stellt der Autor einen Notenausschnitt voran, in welchem die Schlüsselstelle graphisch durch leichte Aufhellung des Hintergrundes hervorgehoben ist. Das ist drucktechnisch ganz hervorragend realisiert und leuchtet unmittelbar ein. (Das Buch ist insgesamt mit jener Sorgfalt und Hingabe hergestellt, welche die Produktionen aus Ulli Schmitts Schliengener Verlag *Edition Argus* auszeichnen.) Im Durchschnitt ist eine solche Betrachtung dreieinhalb Seiten lang (43 Teile mit je einer Notenseite füllen 192 Textseiten). Der Autor richtet einen erfahrenen und fokussierten Blick auf die ausgewählten Musikwerke.

Ein solches Verfahren ist das genaue Gegenteil abstrakten Dozierens. Obwohl der Autor ganz objektiv spricht, lässt er keinen Zweifel daran, dass die ausgewählten Stellen ihm viel bedeuten. Jeder von uns hat ja für sich diese paar Takte, die zu üben sein Glück ausmachten, diese paar Verse, die er sich immer noch nicht oft genug vorgesprochen hat. Jeder kennt diesen Moment, von dem es in Poulencs Lied *Les chemins de l'amour* heißt: „Un jour j'ai senti sur moi brûler tes mains“. Der Autor spricht von „Sternsekunden der Musik“ und meint damit die Moment- oder Fulgurationsform der Sternstunde.

Unter einer Stern- oder Sternenstunde versteht man einen bedeutsamen Augenblick. In seinen *Sternstunden der Geschichte* (2000, ²2004) informiert Alexander Demandt über dieses Konzept. Petersen geht auf diesen Hintergrund – es gibt eine ganze Reihe von Büchern über Sternstunden (der

Philosophie, der Physik, der Kunst, etc.) – ebenso wenig ein wie auf einen Berührungspunkt mit Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit*, der sich angeboten hätte, nämlich Zweigs Darstellung der Komposition der *Marseillaise* durch Claude Rouget de l'Isle. Statt seine individuelle Wortprägung „Sternsekunde“ durch solche Antezedentien zu belasten, erläutert er sie im Vorwort durch die Synonyme „Klangmomente“, „flüchtige Klangszenen“, „Sonderereignisse mit Tiefendimension“ (S. 7). Dieser Verzicht auf umständliche Vorreden zugunsten des unmittelbaren Zugriffs charakterisiert die Verfahrensweise des Autors insgesamt. Nicht nur seinen Leitbegriff, sondern auch die von ihm ausgewählten musikalischen Augenblicke betrachtet der Autor, um es mit einer Wendung des Musik- und Gestalt-Theoretikers Erich Moritz von Hornbostel zu sagen, „rein deskriptiv und theoriefrei“: Der Autor verzichtet auf ein vereinheitlichendes Verfahren; er überlässt sich der inneren Bestimmtheit der jeweiligen musikalischen Stelle. Der Autor weiß nichts besser, erteilt keine Zensuren; was er vor Augen stellt, betrachtet er als geglückt. Der Autor sucht nicht nach einem Zusammenhang zwischen den musikalischen Stellen, die er chronologisch aufreihet; er betrachtet jede in ihrem eigenen Licht. Der Autor fingiert weder Vollständigkeit in irgendeiner Hinsicht noch beansprucht er kanonartige Repräsentativität seiner Auswahl. Der Autor presst seine Lieblingsstellen nicht und interpretiert sie nicht zu Ende, er sonnt sich nicht in ihrem Glanz und hascht nicht nach rhetorischem Mehrwert. Vielmehr teilt er seine erhellen- den Überlegungen ganz unpräntiös mit. Dass seine Leser Noten lesen können, setzt der Autor allerdings voraus.

Hochinteressant sind Petersens Ausführungen zur Veränderlichkeit der siebten Stufe in Chopins Klavierwerken (S. 50), die der Autor an sechs Beispielen erörtert. Im selben Sinn faszinierend ist es, wie er den ästhetischen Zugewinn identifiziert, der in J. A. P. Schulz' *Abendlied* aus einer

minimalen melodischen Asymmetrie resultiert (S. 31). Belebend ist die Erörterung des Wiedererkennungsmoments in Richard Strauss' *Elektra* – der Leser wird an die im Stück vorausgegangenen Höhepunkte und Kongestionen erinnert, zumal an den Wortwechsel zwischen Elektra und Ägisth (S. 88). Sehr überzeugend interpretiert der Autor die musikalische Disparatheit des Anfangswortes „Fremd“ in der *Winterreise* (S. 41f.).

Dieses subtile Argumentieren stützt sich auf den Notentext. Daraus folgt, dass die Gedankenführung nicht ebenso unwiderstehlich sein kann, wenn nicht die formal kompositorische Dimension der Musik betrachtet wird, für deren Darstellung die Notenschrift erfunden wurde, sondern die akustisch-performative Seite der Musik, die in den Noten nur benannt werden kann. (Die Einfügung eines Auflösungszeichens in einen Notentext zielt auf eine andere Schicht der Musik als die Einfügung der Vortragsbezeichnung *smorzando*.) Das auskomponierte Decrescendo eines im Unisono von Bläsern und Streichern vorgetragenen eingestrichenen d bei Bernd Alois Zimmermann mag als Aufführungserlebnis über die Maßen eindrucksvoll sein. Dem Notentext ist das Eindrückliche dieser Klangveränderung lesend aber nicht in derselben Weise zu entnehmen, wie die obengenannte melodische Veränderung bei Schulz, während die Fähigkeit zur Imagination eines solchen komplexen Klanggeschehens auf Berufsmusiker eingeschränkt sein dürfte (vgl. S. 166). An Ort und Stelle kann der Autor angesichts einer als Notentext vorliegenden und zu respektierenden Komposition nichts tun als zu hoffen, dass der Leser sich die Stelle zu Gehör bringt. Aber der Autor findet einen Weg, diesen Sachverhalt zu thematisieren. Erneut nicht rasonierend, sondern deskriptiv stellt er ihn vor die Augen des Lesers: Er präsentiert dem Leser eine selbst verfertigte Transkription einer Aufführung von *What a wonderful world* durch Louis Armstrong (S. 140). Die Transkription verweist auf die

Aufführung als das Original und auf die audiovisuelle Aufzeichnung als die überlegene Art der Objektivierung.

Es gelingt dem Autor auf überzeugende Weise, den Blick des Lesers auf Stellen in musikalischen Kompositionen und auf Momente der musikalischen Realität zu richten, und den Leser dabei zu begleiten, wie er diese Noten liest und wie er diese musikalischen Momente imaginiert und erlebt. Durch das luzide graphische Verfahren mit den durch *highlighting* ausgezeichneten Notenbeispielen und durch die klare und inspirierende Darstellung wird der Leser – lange bevor er sich alle 43 Beispiele vorgenommen hat – dazu ermutigt, über seinen eigenen Fundus musikalischer Sternsekunden nachzudenken. *So ist etwa der Pianissimo-Einsatz der Querflöte in Richard Strauss' Don Juan nach Buchstabe M* – doch darüber an anderer Stelle...

Das Buch hat noch einen weiteren Aspekt, den der Autor zwar nicht explizit thematisiert, für den er aber durch sein Verfahren überzeugend eintritt. Die Konzentration auf eminente musikalische Momente ist eine Absage an den Holismus in der Betrachtung künstlerischer Werke. Gemeint ist jenes Bestehen auf dem „Ganz oder Garnicht“, das sich im Vollstellen der Bücherregale mit Gesamtausgaben, im Anhören des Wohltemperierten Klaviers in chromatischer Abfolge der Stücke, schließlich in der Weigerung dokumentiert, Proust zu lesen, weil die Episoden ohne das Ganze nicht verständlich, das Ganze aber zu lang sei. Was Petersen statt solchem Insistieren auf Vollständigkeit dem Leser vor Augen führt und womöglich in ihm weckt, ist das Gespür für die *eine* geglückte Zeile, für den *einen* geglückten Reim. Diese Anregung ist beherzigenswert über die Musik hinaus. Als Georg Lukács 1920 seine *Theorie des Romans* mit dem Wort „Selig“ beginnen ließ, war es eine Sternsekunde. Um das zu merken, bedarf es einer Kenntnis von Lukács' Position in der Expressionismusdebatte nicht.

So ist das Buch von Petersen ein reiches und ein inspirierendes Werk. Beide nämlich, das Studieren der Beispiele und das angeregte Weiterdenken, führen dazu, dass aus den Sternsekunden, wenn man sich über ihrer Betrachtung vergisst, veritable Sternstunden werden.

(Juli 2022)

Franz Michael Maier

Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018. Hrsg. von Kadja GRÖNKE, Michael ZYWIETZ. Hamburg: Textem Verlag 2021. 457 S.

Der von Kadja Grönke und Michael Zywiets herausgegebene Band *Musik und Homosexualitäten* ist aus zwei Tagungen hervorgegangen, die an der Bremer Hochschule für Künste in den Jahren 2017 („Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätenforschung“) und 2018 („Homosexualitäten und Manierismen“) veranstaltet wurden. Der umfangreiche Band enthält 25 Beiträge, die in drei thematischen Sektionen organisiert sind. Wie die Konjunktion „und“ im Buchtitel anzeigt, ist das Themenfeld sehr breit gefasst und lässt so verschiedene Konkretisierungsmöglichkeiten der Relation zwischen „Musik“ und „Homosexualitäten“ zu. Hinter dieser Offenheit steckt auch das Ziel, eben jenes Forschungsfeld, das spätestens mit dem vom Philip Brett, Elizabeth Wood und Gary C. Thomas herausgegebenen Sammelband *Queering the Pitch* (New York und London 1994) ins Bewusstsein gerückt ist, in seiner deutschsprachigen Ausprägung zu erschließen, eine Bestandsaufnahme bisheriger und aktueller Ansätze zu präsentieren und zukünftige Forschungsfragen und -perspektiven aufzuzeigen. Dabei ist es dem Herausgebersteam auch darum gelegen, vor dem Hintergrund der wachsenden Beliebtheit der Queer Studies die Homosexualitätenforschung „nicht als Seitenzweig, der in queeren Forschungen stillschweigend mitgemeint ist, sondern als

Forschungsschwerpunkt eigenen Rechts“ (S. 10) zu positionieren. Denn das „Aufsuchen, Erforschen, Benennen und Auf-Musik-Beziehen oder Aus-Musik-Herauslesen von Homosexualitäten“, so Grönke und Zywiets in ihrem Vorwort, sei „immer noch [...] ein Desiderat“ (ebd.).

Mit der ersten Abteilung, „Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung“, sind fachgeschichtliche sowie grundsätzliche methodische Reflexionen an den Anfang gestellt, die den Leser:innen sogleich nützliche Einblicke in die Forschungsgeschichte und zentrale Problemfelder verschaffen. Eröffnet wird der Band durch einen Beitrag von Eva Rieger, die einen kurzen historischen Abriss zur musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Homosexualitäten gibt und dabei – auch im Sinne eines kritischen Rückblicks – auf bisherige Schwerpunktsetzungen und Debatten sowie auf wichtige Einsichten und weiteren Forschungsbedarf eingeht.

Inwiefern das Thema Homosexualität in der Musikbiographik berücksichtigt wurde und wird, untersucht der Beitrag von Martina Bick. In Vergleichen von lexikalischen Einträgen in *MGG 1* und *2* sowie der Plattform *MUGI* zeigt sie Mechanismen der Tabuisierung und Zensur auf und weist in dem Kontext auf „Unterschiede in der Einordnung und Beschreibung von Homosexualität bei Männern und Frauen“ hin (S. 37). Diskutiert wird dabei auch die Schwierigkeit im biographischen Schreiben, gleichgeschlechtliches Begehren einerseits nicht zu tabuisieren, ohne jedoch andererseits durch die homosexuelle Markierung von Akteur:innen „Identitäten fest[zuschreib[en]“ (ebd.).

Auf blinde Flecken der Musikwissenschaft macht auch Kevin Clarke in seinem kritischen Überblick zur Operettenforschung aufmerksam. Der Thematik „Sexualität und Operette“ habe sich die deutschsprachige Forschung „[t]rotz der geradezu überwältigenden Fülle an historischem Material“ (S. 44) kaum genähert; Fragestellungen und Forschungsbedarf gebe es zur Genüge, so

Clarke, der hier insbesondere ein Ausloten der Funktion der „Operette als ‚safe space‘ für anders Liebende und Lebende“ (S. 45) vor Augen hat.

Dass im Rahmen fachgeschichtlicher Reflexionen auch die Debatte um die angebliche Homosexualität von Franz Schubert (ausgehend von Thesen Maynard Solomons in den späten 1980er Jahren) zum Gegenstand gemacht wird, liegt nahe. Hans-Joachim Hinrichsen unterzieht die damals vorgebrachten Argumentationen ebenso wie neuere Überlegungen einer detaillierten Prüfung und kommt zu dem Schluss: „Die Analysen können noch so geistreich sein – ihre Prämissen bleiben hypothetisch [...], ihre Folgerungen hängen in der Luft“ (S. 64). Dabei problematisiert er mit Blick auf die damalige Debatte, „dass neben lauterer wissenschaftlichen Motiven auch andere Interessen im Spiel waren, die aus der Wissenschaft tunlichst herauszuhalten wären“, darunter „das Bestreben, eine bislang in den Untergrund abgedrängte Subkultur durch Bereitstellung eines historischen Identifikationsangebots aufzuwerten“ (S. 54; vgl. dagegen S. 191).

Mit den von Kadja Grönke aufgeworfenen grundlegenden Fragen „Gibt es tatsächlich eine schwule Ästhetik in der Musik? Und lässt sich diese wirklich im Klang verorten?“ (S. 93) schließt die erste thematische Sektion. Nach analytischer Befragung der Musik von Hans Werner Henze und Aribert Reimann verneint die Autorin zunächst die Frage nach einer solchen Ästhetik (S. 94f.). Im Rekurs auf den Barthes'schen Begriff einer Rauheit bzw. Körnung der Stimme, den sie als „erotisch gefärbte Verbindung zwischen dem hörenden Körper und dem singenden oder musizierenden Körper“ (S. 95) entfaltet, formuliert Grönke sodann die Frage nach einer „schwule[n] Klangästhetik“ (S. 95) als eine rezeptionsästhetische Frage um (S. 98).

Viele der bereits in der ersten Abteilung angesprochenen Gesichtspunkte werden in den folgenden „Fallbeispielen“, welche die zweite und größte Sektion des Sammelbands

bilden, aufgegriffen und weiter vertieft. Die Einzelstudien beziehen sich dabei fast ausschließlich auf das 19. und insbesondere das 20. Jahrhundert; der Schwerpunkt liegt im Bereich der ‚Kunstmusik‘.

Gedächtniskulturelle Fragen nach der Art und Weise des Erinnerns oder (Ver)Schweigens werden insbesondere in den Beiträgen von Jürgen Schaarwächter, Angelika Silberbauer und Anna Ricke weiterverfolgt. Schaarwächter gibt einen Überblick über das Leben und das schriftstellerische sowie kompositorische Schaffen von Robert Obousier, die er als „unangemessen unerforscht“ (S. 152) bezeichnet und diesen Umstand mit heteronormativen Tendenzen in der Wissenschaft und Zensuren im privaten Umfeld in Verbindung bringt. Silberbauer verfolgt die „Zensur homoerotischer Narrative“ (S. 171) am Beispiel von Ethel Smyth, v. a. hinsichtlich biographischer Literatur. Und Anne Ricke fragt danach, „wie und warum Smaragda Eger-Berg als (musik-)kulturelle Akteurin aus dem Blick geriet“ (S. 153) und trotz ihrer vielfältigen künstlerischen Tätigkeiten primär als (homosexuelle) Schwester Alban Bergs im kulturellen Gedächtnis verankert ist.

Möglichen Verschränkungen von Biographie und Werk gehen die Beiträge von Markus Schneider (mit Blick auf Leonard Bernsteins Oper *A Quiet Place*) und Antje Tumat nach, die eine Lesart von Henzes *Bassariden* anbietet, in der die konkrete musikalische Gestaltung „aus dem persönlichen Bedürfnis des künstlerischen Außenseiters Henze [...] nach künstlerischer Befreiung“, aber eben auch „des Homosexuellen und damit gesellschaftlichen Außenseiters nach sittlicher Befreiung [...] gedeutet werden“ könne (S. 221).

Vorsichtig artikuliert Schlussfolgerungen, Hinweise auf *mögliche* Deutungen und Gedankenexperimente – zurückgeführt auf mangelnde Belegbarkeit und schwierige Quellenlagen – prägen auch die Beiträge, die sich Spuren gleichgeschlechtlicher

Sexualität in konkreten Werken zuwenden. Michael Kerstan beschäftigt sich mit „homosexuelle[n] Motive[n]“ (S. 200) in Henzes Schaffen, bezeichnet das Herausstellen einer „spezifisch ‚homosexuellen[n] Musik Henzes“ aber als spekulativ (S. 192). Auch für Wolfram Boder verbleiben Überlegungen dazu, inwiefern Hugo Staehles „Freundschaftssymphonie“ und die von Jakob Hoffmeister formulierte Beschreibung derselben als „Dokument[e] einer möglichen Homosexualität“ (S. 300) gelesen werden können, im Bereich des Spekultativen (S. 300). Katharina Hottmann richtet den Blick auf Aspekte „komponierter Männlichkeit“ (S. 323) in Symphonischen Dichtungen von Siegfried Wagner und Clement Harris und kommt zu der Einschätzung, dass „alle wirklich eindeutige Semantik, die auf Geschlecht im engeren Sinne zielen könnte, ausgespart bleibt“ (S. 323f.). Mit Blick auf das Künstlerpaar Benjamin Britten und Peter Pears erklärt Juana Zimmermann, dass zwar „kein ‚homosexuelles Komponieren‘ postuliert werden“ (S. 272) könne, wohl aber der wechselseitige Einfluss der beiden Künstler aufspürbar sei, während Cornelia Bartsch die Spuren eines queeren Begehrens von Ethel Smyth in den „semantische[n] Überlagerungen musikalischer wie textlicher Art“ (S. 180) in den Opern *Fantasio* und *The Boatswain's Mate* festmacht.

Von etwaigen Kurzschlüssen zwischen Biographie und Werk – ein Problem, das von Rieger mit Blick auf die Forschungsgeschichte eingangs thematisiert wird (S. 23) – ist in den Beiträgen wenig spürbar. Ausdrücklich werden hier Lesarten angeboten, bei deren Entfaltung Einsichten in historische Zusammenhänge (u. a. bei Zywiets, S. 10) und analytisch interessante Befunde zur Sprache kommen (u. a. bei Hottmann, S. 324). Nur an wenigen Stellen, wo zunächst nach Momenten von Homosexualität *in* der Musik gefragt wird, um die Frage dann zu verneinen mit dem Vermerk, dass es sich bei dem entsprechenden Stück aber um faszinierende

Musik handle, kann man sich als Leserin fragen, ob nicht gleich das Verhältnis von Musik und Homosexualität auf produktivere Art hätte perspektiviert werden können.

Dennoch vermittelt der Band den Eindruck, dass „Homosexualität“ eine gewinnbringende Kategorie in der (sozial-)historischen Auseinandersetzung mit musikkulturell handelnden Akteur:innen sein kann und – in Hinblick auf die erwähnten Leerstellen bisheriger Forschung – sein sollte, und Gleiches gilt für die Beschäftigung mit in Diskursen und Rezeptionszusammenhängen eingespannten musikalischen Werken. Interessant wäre hier auch herauszustellen, was eigentlich die musikwissenschaftliche Forschung qua ihres Forschungsgegenstands zur interdisziplinären Homosexualitätsforschung beitragen kann. Insofern sich die meisten Beiträge mit biographischer Darstellung, historischer Kontextualisierung und musikalischer bzw. Text-Analyse und Interpretation beschäftigen, scheinen sich die im Vorwort konstatierten „ganz unterschiedlichen[n] Forschungsansätze“ (S. 9) wohl v. a. auf die je anders akzentuierten Fragestellungen der Beitragenden zu beziehen. Wer nach begrifflichen Angeboten und Theorieentwürfen sucht, etwa in Anbindung an disziplinenübergreifende Konzepte aus den Gender und Queer Studies, wird nur sporadisch fündig – was aber auch nicht das Hauptanliegen des Bandes war.

Dass eine Adaption solcher Konzepte fruchtbar gemacht werden kann, beweist der Beitrag von Ulrich Wilker, der im Rekurs auf Judith Butler und Eve Kosofsky Sedgwick eine durch musikalische Analyse gestützte Lesart von Ravels *L'heure espagnole* vorlegt, in der die Schichtung der musikalischen Motive der männlichen Protagonisten als „motivische[s] ‚male bonding‘“ (S. 372) in den Blick gerät. Wilkers Aufsatz eröffnet die dritte Sektion, „Manierismen“, welche die anderen Beiträge des Bandes produktiv ergänzt. Hier findet auch eine interdisziplinäre Öffnung statt, v. a. in den Bereich der

Literaturwissenschaft. Wenn Gregor Schuhen etwa die Figur des Dandy „zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht“ (S. 443) und die „Verbindungslinien zwischen Manierismus und Dandytum“ (S. 456) beleuchtet, können seine Einsichten auch für Musikforschung fruchtbar gemacht werden. Ein weiterer Aufsatz von Clarke (der in dem Band für eine gewisse stilistische Erweiterung sorgt) schlüsselt nachvollziehbar auf, wie die „karikierende Darstellung von klischeehaft-heterosexuellem Begehren“ (S. 386) in Musicals im Sinne eines „Dekonstruieren[s] von Heteronormativität“ und einer „gespielten Scheinheterosexualität“ (S. 392) gelesen werden konnten.

Der Band *Musik und Homosexualitäten*, dessen Beiträge durch die expliziten und impliziten Querverweise und Verbindungslinien in ihrer Zusammenstellung an thematischer Komplexität gewinnen, leistet nicht zuletzt im Aufzeigen von Forschungsbedarf und der konkreten Benennung noch offener Fragen einen wichtigen Beitrag zur Musikforschung.

(August 2022)

Julia Freund

The Oxford Handbook of Music and Queerness. Hrsg. von Fred Everett Maus und Sheila Whiteley. Oxford: Oxford University Press 2022 (Online-Veröffentlichung 2018). xiii, 676 S., Abb., Nbsp., Tab.

Während in der deutschsprachigen Forschungsgemeinschaft die Studien zu LGBTQIA+ und Musik noch eher am Anfang stehen, hat sich im englischsprachigen Raum nicht zuletzt seit den Pionierarbeiten von Philip Brett, Elizabeth Wood und anderen in den vergangenen dreißig Jahren eine reiche Forschungskultur mit durchaus eigenen Bereichen der Spezialisierung entwickelt. Dem nicht gerade leichten Anspruch, der Vielfalt der gebotenen Thematik in einem Handbuch gerecht zu werden, versuchen Fred Everett Maus and Sheila Whiteley, zusammen

mit dem Theater- und Performancewissenschaftler und Afroamerikanistikprofessor Tavia Nyong'o und der Musikethnologin Zoe Sherinian, mit einer großen Vielfalt von insgesamt 32 Textbeiträgen in sechs Abteilungen gerecht zu werden. Nur sechs Autoren der Beiträge sind an europäischen Universitäten tätig, mit der Ausnahme von Tim Stüttgen, Jeroen de Kloet und Yiu Fai Chow sind alle weiteren Verfasser an nordamerikanischen Hochschulen tätig (gewesen). Ein durchaus eigenes Netzwerk wird so in der vorliegenden Publikation ausgebreitet, mit besonderen Schwerpunkten und eigenen Facetten.

Fred Everett Maus ist sich der Vielfalt des Schrifttums zu Music und Queerness sichtlich bewusst, allerdings – das scheint auch in der Einleitung durch – fast ausschließlich mit Blick auf englischsprachige Veröffentlichungen. Ein wenig kann er andeuten, warum einige Bereiche im vorliegenden Band eher ausgespart wurden – es hätte der Situation aber gutgetan, hätte er in möglichst vielen Bereichen noch versucht, Abhilfe zu schaffen. Allerdings muss man die Genese des Buches (die nicht erläutert wird) wohl mit in Betracht ziehen – die ursprüngliche Herausgeberin Sheila Whiteley starb 2015 74-jährig, so dass eine längerfristige weitere Verzögerung vermieden werden sollte. Dass der Veröffentlichungsprozess bei Oxford University Press zumeist länger dauert, als gut für die Publikation ist, mag die Situation noch zugespitzt haben. Die Online-Version des Handbuchs erschien 2018, weitgehend unbeachtet in Europa, die Druckfassung wurde erst verzögert 2022 ausgeliefert.

Im eröffnenden Abschnitt „Kinds of Music“ werden in sechs Beiträgen verschiedene „Musiken“ aufgeblättert, die, wie es scheint, eher durch die besonderen Interessen der einzelnen Autoren als durch ein systematisches Konzept der Herausgeber*innen bestimmt werden: Electronic Dance Music (Luis Manuel Garcia-Mispirota), das Musical *Mame* (Bradley Rogers), Gospel Music (E. Patrick

Johnson), irische Traditional Music in den USA (Tes Slominski), Country Music (Shana Goldin-Perschbacher) und Hip-Hop (Shanté Paradigm Smalls). Teilweise trüben, so scheint es jedenfalls dem Rezensenten, auch queere Konstrukte der Autor*innen den wissenschaftlich neutralen Blick, sodass, etwa im Beitrag zur Gospel Music, ein eher essayistischer denn wissenschaftlich vertiefender Ton vorherrscht; dies mag teilweise auch durch die gelegentlich mehr als bedenkliche Ignoranz internationaler Forschungs- und Standardliteratur begründet sein. Und so erhellend wenigstens einige dieser Beiträge sind, die neue Perspektiven eröffnen oder neue Fragen stellen – vieles bleibt (teilweise erschreckendes) Stückwerk, ohne die Einzelthematiken auf Größeres hin zu öffnen, im Sinne eines Handbuchs die Perspektiven konsequent zu weiten.

Queere Lesarten traditionell nicht unbedingt als queer verstandener Quellen erkundet der zweite Hauptabschnitt. Da geht es um queere Lesarten von Bibeltexten (Dirk von der Horst, leider ausschließlich mit Blick auf zeitgenössische nordamerikanische Musik), Opernadaptationen und die Repräsentation nicht-normativer Sexualitäten (leider abermals mit einem stark verengten Blick – selbst hier sind die wegweisenden Kompositionen Michael Tippets Freya Jarman keine Erwähnung wert, vielmehr verliert sich die Autorin in Allgemeinplätzen zu Bizets *Carmen* und Brittens *Death in Venice*), queere audiovisuelle Kreativität (in Nina Treadwells Beitrag geht es mithin nicht wirklich um Queerness und Musik) und um Karaoke und queere Performance (Karen Tongsons Kapitel versucht auch theoretische Überlegungen zu formulieren).

In einem weiteren Hauptabschnitt befassen sich vier Beiträge mit verschiedenen Arten der Materialität von Musik und Klang, besonders von Vokalklang; keiner dieser Beiträge überzeugt durch einen hinreichenden Bezug zum Hauptthema Musik und Queerness; hier scheinen die bislang noch

nicht hinreichend systematisch entwickelten Methodiken zu diesem Themenbereich ganz besonders auffällig. So vielfältig Queerness sein kann, so vielfältig kann naturgemäß auch ihre klangliche Manifestation sein; jeder Versuch, hier eine Phänomenologie zu entwickeln, muss mit größtmöglicher Offenheit zum Objekt agieren. Überraschenderweise behandelt nur ein Beitrag in diesem Abschnitt den Fetischcharakter von Klang (Jodie Taylor) – und dieser bleibt zum großen Teil eher theoretisch-soziologischer Natur, als dass tatsächlich ein Instrumentarium entwickelt würde, „Aural Sex“ in ein umfassendes Konzept einzubinden.

Unter der Überschrift „Lives“ sind sieben Beiträge zusammengefasst, „queer lives mostly, in relation to music and sound“ (S. 18). Die Wahl der Beiträge scheint wenig repräsentativ, teilweise ausgesprochen assoziativ, einige Beiträge sagen mehr über ihre Verfasser*innen denn über die besprochenen Themen aus (Charles Fisk über „Endangered Tenderness: Schubert, Chopin, and Schumann“, ohne auch nur den geringsten Bezug zu aktueller Forschungsliteratur oder Originalquellen; Sheila Whiteleys Beitrag über „Queering Brighton“ bietet leider kaum wirkliche Substanz zur Musik der queeren Szene Brightons, mehr persönliche Betrachtungen denn vertiefte Forschung; auch Elizabeth Goulds kurzer Beitrag über Feminismus enthält kaum Substantielles zu Queerness und Musik). Colin Andrew Lee eröffnet mit seinem Beitrag einen Blick auf queere Musiktherapie angesichts HIV und AIDS, wenn auch das Schaffen von an AIDS verstorbenen Komponisten gar nicht thematisiert wird, vielmehr einzelne Fälle aus der therapeutischen Praxis Erwähnung finden. Dana Beitz wendet sich dem nicht leichten Thema einer „Trans*Method in Musicology“ zu, nimmt aber gleichfalls schnell eine subjektive Perspektive ein, und den Untiefen einer apologetischen Musikwissenschaft, die das große Ganze aus dem Blick verlieren, kann auch sie nicht ganz entgehen. Tim Stüttgens

Beitrag befasst sich mit den auf afroamerikanische Queerness ausgerichteten „queer studies“, und so knapp seine Einlassungen sind, so weitreichend ist doch sein Konzept; während der Arbeit an seiner Masterarbeit zur Queerness nahm sich Stüttgen, auch als Performancekünstler aktiv, 2013 das Leben. Der Abschnitt endet mit einem Beitrag von Jenny Olivia Johnson zu Pädosexualität und Musik (auch wenn der Titel ihres Beitrages hierfür eigentlich zu unspezifisch ist); auch hier geht es weniger um die möglicherweise existierende – wie auch immer geartete – Verbindung zwischen der spezifischen Situation (Knaben- oder Kinderchor, Musikpädagogik) und der Musikausübung oder der komponierten Musik als vielmehr um subjektive Einlassungen, die reichlich wahllos und pauschalierend Benjamin Britten und den Knabenchorleiter Donald G. Hanson einander gegenüberstellen, nicht aber Nicolas Gombert, Jean-Baptiste Lully oder Johann Rosenmüller erwähnen. (In diesem Beitrag ist die herangezogene Literatur als nahezu unwissenschaftlich zu bezeichnen, Zeitungsartikel und Onlinepublikationen treten an die Stelle substantieller Forschungspublikationen.) Leider war in diesem Kapitel kein Platz, auch andere queere „Übergriffigkeiten“ in der Musikszene zu diskutieren – gerade in den USA hätte eine objektivierende Betrachtung dieses Bereiches vielleicht neue Perspektiven erbringen können.

Einige Schlaglichter auf Queerness und Musik in den vergangenen 100 Jahren bietet der vierte Abschnitt, von „Queerness in the Clerical Imagination, 1200–1500“ (Lisa Colton), einem Beitrag zu Illustrationen in Manuskripten, über eine allzu oberflächliche „Queer History of the Castrato“ (Emily Wilbourne), die aber merkwürdigerweise stärker von einer postfreudianischen Perspektive ausgeht als die queeren Aspekte des Kastratenseins historisch zu vertiefen, den Blick auf das Crossdressing in der Barockoper oder die ‚Gegenbewegung‘ der Hosenrollen ab dem Zeitalter der Aufklärung zu lenken. Gillian

M. Rodger wirft einen ausführlichen (für die vorliegende Veröffentlichung eigentlich zu ausführlichen) Blick auf Drag auf US-amerikanischen Bühnen im (langen) 19. Jahrhundert – auch hier wieder ein ausgesprochen spezifisches Thema, das nicht hinreichend geweitet wird und vor allem wenig mit dem Bereich der Musik unterfüttert wird; die kurze Erkundung der „European antecedents“ erweist sich als blamabel verkürzend und wenig vertieft recherchiert; hier hätte editorisch rigoros eingegriffen werden müssen.

Das Kapitel endet mit ausführlichen Beiträgen zu anglophonen Songs über HIV/AIDS (Matthew J. Jones) und zu queerem Patriotismus beim Eurovision Song Contest (Ivan Raykoff). Dass andere musikalische Kunstformen, die sich mit HIV/AIDS befasst haben, keinerlei Erwähnung wert zu sein scheinen, zeugt einmal mehr von den selektiven Perspektiven des Verfassers und der Herausgeber*innen. Immerhin sind beide Beiträge solide recherchiert und behandeln ihre Thematiken mit hinreichender Seriosität.

Der letzte Abschnitt mit fünf Kapiteln ist „Cross-Cultural Queerness“ überschrieben und greift verstärkt auch musikethnologische Perspektiven auf. Im eröffnenden Beitrag bemüht sich Zoe Sherinian, am Beispiel ihrer Feldforschungen in Indien Fragestellungen und Leitfäden für entsprechende Untersuchungen zu erkunden. So hilfreich die acht von ihr herausgearbeiteten Punkte sind, so umfassen sie doch nicht alle wesentlichen Aspekte. Natürlich ist ihr voll zuzustimmen, dass eine von den westlichen „Kulturnationen“ generierte Sichtweise auf Gender oder Sexualität keineswegs bruchlos übertragen werden kann, noch dass queere Musikethnologie westliche LGBTQ-artige Subkulturen vermuten sollte. So wie einerseits queere oder „queer-like“ Verhaltensweisen in anderen Kulturen keineswegs für marginal oder stigmatisiert gehalten werden sollten, so – und dies ist ein wesentlicher fehlender Teil ihrer Perspektive – sollte auch nicht vergessen

werden, dass in vielen nichteuropäischen Staaten Marginalisierung und Stigmatisierung von queeren Menschen existieren, die sich neben einfacher Ausgrenzung im weiten Spektrum von „Heilbehandlungen“ und Gefängnisstrafen bis hin zur Todesstrafe erstrecken. Dass im südasiatischen Raum, wo queere oder „queer-like“ Verhaltens- und Lebensformen teilweise nicht nur weit stärker verbreitet, sondern auch wesentlicher Teil der Kultur (und der Subkulturen) sind, auch dieser Bereich vielleicht etwas anders wahrzunehmen ist (im ganzen Buch scheint die Strafbarkeit von queerem Verhalten kaum auf), mag für Sherinians Forschungszugang zutreffen und ihrer Situation als lesbischer Forscherin genehmer sein, ist aber weit entfernt schon von den queeren Lebensrealitäten etwa in China oder selbst Thailand – eine dezidiert unpolitische Vorgehensweise wie von ihr empfohlen mag pragmatisch sein, wird aber nicht wirklich die ganze Vielfalt der Problematiken aufdecken können. Umso spannender Joseph S. C. Lams Beitrag zum Crossdressing als künstlerischer oder queerer Performance in der chinesischen Kunqu-Oper und jener von Henry Spiller zu „non-ordinary gender and sexuality in Indonesian performance“ – wenn auch der Aufsatztitel eher westliche Konzeptionen denn einen unverstellten queeren Blick nahelegt, der sich dann aber im Beitrag durchaus ergibt. Beiträge zu queerer Politik in der Pop-Musik Hong Kongs (Yiu Fai Chow/Jeroen de Kloet – noch ohne hinreichende Implementierung der Einflussnahme Chinas auf diese Kulturentwicklung – durch die verzögerte Veröffentlichung ist dieser Beitrag bereits jetzt ein Stück Zeitgeschichte) und zu queeren Aspekten in der ukrainischen Popmusik (Stephen Amico) schließen den Band, der in vieler Hinsicht Schlaglichter wirft.

Zu einem Handbuch, wie wir es im deutschsprachigen Raum verstehen, sind die Beiträge aber zumeist zu disparat, es fehlen viele wichtige Aspekte und Perspektiven, eine ganze Reihe Beiträge ist überdies qualitativ

als oberflächlich zu bezeichnen. Es ist zu hoffen, dass viele neue Fragestellungen und Perspektiven in den nächsten Jahren durch weiteren intensiven Austausch, Tagungsberichte und Sammelbände der Öffentlichkeit an anderer Stelle vermittelt werden können.
(Juli 2022) *Jürgen Schaarwächter*

Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Dominik HÖINK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 345 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 21.)

Der Band gibt die Vorträge eines Symposiums wieder, das als Zusammenarbeit der Folkwang Universität der Künste mit dem Exzellenzcluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und Moderne“ der WWU Münster im Juni 2018 stattgefunden hat. Zeitgleich zum Münsteraner Symposium fand die Abschlussstagung des Leibniz-Forschungsprojekts „Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa“ in Mainz statt, bei der die Musikwissenschaft ebenso vertreten war.

Wenn der Herausgeber Dominik Höink in seiner Einführung konstatiert, dass „Musik seit jeher ein zentrales Medium der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Frieden‘ war“ (S. 9) und gleichzeitig von der bislang nicht sehr umfangreichen musikwissenschaftlichen Friedensforschung spricht, dann zeigen die beiden Tagungen das gesteigerte wissenschaftliche Interesse an der Thematik. Die Forschungen haben sich bisher weitgehend auf das 20. Jahrhundert mit seinen zahlreichen unfriedlichen Entwicklungen in Kriegen und Diktaturen erstreckt sowie auf den Dreißigjährigen Krieg, auf Zeiten also, in denen große Teile der Bevölkerung von Krieg und Gewalt erfasst wurden. Der vorliegende, aus 16 Einzelbeiträgen bestehende, chronologisch angeordnete Band erweitert das Blickfeld nun

sowohl im zeitlichen Rahmen, indem vor allem Entwicklungen der älteren Geschichte in den Blick genommen wurden, und im geographischen Raum, indem mit Indien, Ghana, Südafrika und dem Vorderen Orient auch Regionen erfasst wurden, die bisher kaum im Fokus der „musikwissenschaftlichen Friedensforschung“ (S. 9) gestanden haben. Ob letzterer Begriff, den Höink in seiner gut orientierenden Einführung verwendet, die damit gemeinten Forschungen treffend erfasst, ist diskutierbar. Denn Friedensforschung meint im Kern eigentlich zunächst die Forschung, wie Frieden in der Gegenwart erzielt und erhalten wird. Hinzu kommt eine historische Friedensforschung, die ergründet, wie Frieden in vergangenen Epochen erreicht bzw. anderen, z. B. machtpolitischen Zielen, untergeordnet wurde. Zu dieser Art von Friedensforschung kann die Musikwissenschaft kaum einen Beitrag leisten. Daneben hat sich als eine besondere Facette die kulturhistorische Friedensforschung etabliert, die fragt, welche Ausdrucks- und Sichtweisen Kunst und Kultur zum Frieden, zu seiner Erreichung, Erhaltung und Gefährdung beigetragen haben und beitragen können. Hier wäre die entsprechende Musikforschung anzusiedeln, vielleicht mit dem Begriff Friedensmusik-Forschung, wie Höink es auch im Zwischentitel (S. 19) formuliert. Eine Definition, was genau unter Friedensmusik zu verstehen ist, könnte ebenso Gegenstand der Auseinandersetzung sein. In jedem Fall ist sie ein Teil der politischen Musik.

Die Beiträge des Bandes stellen sich die Aufgabe, ein relevantes Repertoire, das dem titelgebenden Begriff „Religiöse Friedensmusik“ gerecht wird, zusammenzutragen bzw. dem schon bekannten hinzuzufügen und in seiner jeweiligen Aussage zum Frieden zu erschließen.

Die Chronologie beginnt mit der vorchristlichen Zeit im Vorderen Orient, wo „Frieden durch göttlich befohlene militärische Gewalt“ (S. 22) entsteht bzw. definiert

ist. Musik, so resümiert Rüdiger Schmitt in seinem Beitrag, ist fester Bestandteil von rituellen Siegesfeiern (S. 40). Damit zeigt er Vorstellungen und Praktiken auf, die bis ins 20. Jahrhundert ihre – fast erschreckende – Gültigkeit behalten haben. Davon zeugen im vorliegenden Band die Beiträge zu Händel (Gardner), Telemann (Reipsch) und Reinecke (Kalisch). Nur am Ende des Dreißigjährigen Krieges gab es Feiermusik, die die Freude über den Frieden zum Ausdruck brachte, weil es keinen Sieger gab. Und das Ende des Ersten Weltkrieges hatte jeglicher Stellungnahme für lange Zeit den Sinn ausgezogen.

Stefan Klöckner leitet seine Überlegungen, ob es friedenthematische Gesänge im Gregorianischen Repertoire gibt, mit der Bemerkung ein, dass „Worte, die direkt aus dem Wortstamm ‚pax, pacis, pacem‘ abgeleitet sind, erstaunlich selten vorkommen“, es aber zahlreiche Texte gebe, die sich mit dem weiten thematischen Feld des Friedens befassen (S. 44). Der Friedensbegriff zielt auf den inneren Frieden ab, „den der Beter braucht, um äußeren Frieden halten zu können“ (S. 56) hinsichtlich des ehrlichen und friedfertigen Miteinanders, was an einigen Gesängen gezeigt wird. Deziert politischer Friede ist in dieser Musik nicht angesprochen.

Als eine Repertoireerweiterung kann die Entdeckung zweier Friedensmotetten im *Opusculum cantionum* von Johannes Flamingus aus dem Jahre 1571 angesprochen werden, die Dominik Höink vorstellt und geschichtlich verortet.

Peter Schmitz widmet sich der Musik bei Dankfesten nach dem Westfälischen Frieden und im Besonderen Johann Rosenmüller und dem Leipziger Dankfest. Die Editionen dreier kleinerer Kompositionen von Georg Huckle, Michael Franck und Adam Drese sind gewinnbringende Ergänzungen zu dem Beitrag.

Den vier als Friedensmusiken zu bezeichnenden Werken von Heinrich Schütz

(SWV 49, 338, 465, 418) widmet sich Jürgen Heidrich. Bei der wichtigsten Komposition, dem *Da pacem* von 1627, stellt er einen Bezug zu einer Komposition von Johann Walter her, einer Torgauer Kirchweihmotette von 1544, in der sich ebenso Vivat-Rufe an zeitgenössische Potentaten finden. Auf diese Motette und seine Vorgänger hat schon der Aufsatz von Dominik Höink hingewiesen. Hier aber von einer bewussten Bezugnahme Schützens auf das konfessionsgeschichtlich bedeutsame Ereignis der Torgauer Kirchweihe zu sprechen (S. 127), erscheint recht mutig. Immerhin wären einige Worte zu verlieren gewesen über die Wahrscheinlichkeit, dass Schütz dieses etwa 80 Jahre ältere Werk kannte. Heidrich sieht in den vorgestellten Werken den nur bedingt autonom handelnden Kapellmeister, der eher den Vorgaben seiner Dienstherren nachkommen musste. Bekenntnishaft sich mit dem Thema Frieden auseinanderzusetzen wäre im Rahmen der *Kleinen Geistlichen Konzerte* möglich gewesen. Darin spiele, so Heidrich, die Friedensthematik aber keine Rolle (S. 133) – eine bedenkenswerte Feststellung, auch in dem Wissen, dass zwei Motetten der *Geistlichen Chormusik* von 1648 ganz deutlich friedenthematisch ausgerichtet sind (SWV 372 und 373). So kommt Heidrich zu dem Schluss, dass man bei Schütz vergebens jegliche individuelle, auch intellektuelle künstlerische Reflexion über Krieg und Frieden suche (S. 135). Der Autor listet in der Folge eine Reihe von Werken anderer Komponisten auf, bei denen das in erhöhtem Maße der Fall ist. Man könnte hier die Sammlungen von Kriegsklagen von Kindermann, Werlin und Hildebrand hinzufügen.

Matthew Gardner erschließt die zentralen Beiträge Georg Friedrich Händels zur religiösen Friedensmusik in ihrem historischen Kontext und ordnet sie in die jeweilige Karrierephase des Komponisten ein. Dabei geht es um Musik zu den Dankgottesdiensten von 1713, 1743 und 1749, wo jeweils ein Friedensschluss, der auf den Sieg der britischen

Truppen erfolgte, gefeiert wurde. Ergänzend weist Gardner zu Recht darauf hin, dass das Thema Frieden mit religiösen Bezügen auch in verschiedenen Oratorien Händels eine Rolle spielt. Als vollends weltliches Werk wird die *Feuerwerksmusik* nur kurz angesprochen und auf den zentralen Satz *La Paix* nicht weiter eingegangen.

Weniger bekannt und erschlossen als Händels Friedensmusiken sind die entsprechenden Kompositionen von Georg Philipp Telemann, die Brit Reipsch vorstellt. Sie listet fünf Werke für aktuelle Friedensschlüsse, drei Werke für Friedensjubiläen und drei Werke für militärische Siege auf; von sechs dieser elf Werke ist allerdings die Musik nicht erhalten (S. 175f.). Auftraggeber waren, soweit bekannt, zumeist städtische Obrigkeiten in Telemanns Wirkungsstädten Frankfurt und Hamburg. Ausführlich wird die Hamburger Festmusik zur 200-jährigen Wiederkehr des Augsburger Religionsfriedens vorgestellt.

Beethoven wiederum gehört zu den zentralen Schöpfern von Friedensmusik, allem voran mit *Fidelio* und der *Missa solemnis*, auch die *Pastorale* und die Neunte wären diskutierbar. Dem religiösen Werk, und davon nur dem friedensmusikalisch relevantesten Teil, dem *Agnus Dei*, widmet sich Hans-Joachim Hinrichsen. Er führt spannende Details in den Skizzen und der Partitur sowie strukturelle Besonderheiten auf und kommt zu dem Schluss, dass es sich „um die faszinierendste Formbildungsleistung in Beethovens gesamter bis dahin komponierter Vokalmusik“ handelt (S. 199). Damit nicht genug, erkennt Hinrichsen Parallelen zu Immanuel Kants Schrift *Vom ewigen Frieden* (1795) im Begriff der „ästhetischen Idee“. „Sie ist nichts Geringeres als die mit den genuinen Darstellungsmitteln der Kunst umgesetzte Idee eines umfassend erreichbaren ewigen Friedens“ (S. 203). Eine faszinierende Konzeption!

Die Ausführungen von Markus Bögge- mann zu Schumanns *Missa sacra* op. 147 zeigen, dass das Werk – im Gegensatz zu

Beethovens *Missa solemnis* – keine besonders hervortretende Aussage zum Thema Frieden macht.

Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 ist bisher kaum unter dem Aspekt von Friedensmusik untersucht worden, dem sich nun Volker Kalisch zuwendet. Nach Ausführungen über Sigmund Freuds zwei Krieges-Essays von 1915 – eine bereichernde Quelle! – und deren Beziehung zum Krieg 1870/71 kommt er zum Hauptwerk seiner Untersuchung, Carl Reineckes Fest-Ouverture *Friedensfeier* op. 105, die unmittelbar nach dem Sieg Deutschlands bei Sedan im September 1870 entstand. Kalisch interpretiert besonders die beiden in der Ouverture enthaltenen Zitate, den oftmals politisch instrumentalisierten protestantischen Choral *Nun danket alle Gott*, viel ausführlicher aber den Kriegsmarsch *See, the conqu'ring Hero comes* aus Händels Oratorien *Joshua* und *Judas Macabäus*. Ein „Vorverständnis seiner Hörerschaft“ (S. 240) voraussetzend, implementiere dieses Zitat einerseits das deutsche Bemühen um Repatriierung Händels (S. 241), bringe aber die „Selbstbefreiungsabsicht des sich in Knechtschaft wahnenden deutschen Volkes“ (S. 242) zum Ausdruck und letztlich in der historischen Situation 1870/71 das „Überlegenheitsgefühl des Kriegsgewinners“ (S. 247). Somit stifte das Stück im Gegensatz zum Titel keinen Frieden (S. 247) – was kaum bestritten werden kann. Die Rezeption der Händel'schen Melodie ist allerdings zwiegespalten. Der hier angesprochenen Jubelfeier des siegreichen Helden steht ein anderes zweites Fortleben gegenüber, dasjenige im Adventslied *Tochter Zion*, das ebenso im 19. Jahrhundert begann. Eine verständige christliche Hörerschaft könnte mit diesem Zitat auch eine Brücke zu Weihnachten bilden. Und in dem 1826 erschienenen Text von Friedrich Heinrich Ranke wird der kommende Gottessohn entschieden als Friedensbringer gefeiert, was den Bezug zum Werk-titel „Friedensfeier“ herstellen würde. Solche Zitate, wie sie in vielen Friedensmusiken und

in politischer Musik grundsätzlich verwendet wurden, haben ihre Tücken.

Andreas Jacob nimmt mit Arnold Schönberg einen Komponisten ins Blickfeld, der sich besonders intensiv und über weite Strecken seines Lebens mit der Friedensthematik auseinandergesetzt hat. Analog zum Titel des Bandes bezieht er Schönbergs Auseinandersetzung mit religiösen Fragen mit ein und skizziert zunächst Schönbergs künstlerische Positionen zu Religion und Politik mit dem Ergebnis, dass sich Stellungnahmen zu Fragen von Krieg und Frieden mit Ausnahme des Chorwerks *Friede auf Erden* op. 13 eher unter Schönbergs nicht-musikalischen Schriften finden (S. 258). Damit setzt er den Rahmen dieser Kompositionen allerdings recht eng an, denn in Werken wie *A Survivor from Warsaw* und *Ode to Napoleon Buonaparte* lassen sich ebenso entsprechende Stellungnahmen dezidiert ausmachen, im *Survivor* ist sie auch entschieden religiös bestimmt. Jacob beschäftigt sich in seiner Selektion entsprechend ausführlich mit dem op. 13, zu dem schon vielfältige Literatur vorliegt. Gegen Ende seines Beitrages skizziert er Schönbergs Texte zur Thematik. Der Titelbegriff „Militarist“, den Jakob dem Komponisten zuschreibt, scheint sehr pointiert und wird im Text nicht untermauert. Schönbergs Antwort auf den Ersten Weltkrieg ist das unvollendete Oratorium *Die Jakobsleiter*. Auch wenn es nicht zentral auf die Friedensthematik ausgerichtet ist, wäre die Erschließung dieses zutiefst religiösen Werkes ein Gewinn für den vorliegenden Band, allerdings auch eine eminente Herausforderung.

Während die bisher vorgestellten Beiträge sich mit Werken auseinandersetzen, in denen die Friedensthematik direkt zum Ausdruck kommt, stellt Michael Custodis Konzertprogramme im NS-besetzten Norwegen vor, in deren – zunächst völlig unpolitischen – Werken eine neue Funktion festgemacht werden kann: die politische Widerstandshaltung. Deren Semantik wird in dem Beitrag minutiös erschlossen.

Eine ganz anders ausgerichtete Facette von Friedensmusik stellt Gretel Schwörer-Kohl vor, indem sie das umfangreiche Thema von Musik und Frieden in der indischen Musik (S. 315) behandelt. Sie arbeitet heraus, welche *raga* Frieden verbreiten und welche gemeinsamen musikalischen Merkmale sie besitzen. Bei der Lektüre entdeckt man Entsprechungen zur Ethos-Lehre der griechischen Antike oder zur Tonartencharakteristik. Dass „Friede auf Sieg folgt“ (S. 302) und mit einem „männlichen Herrscher“ (S. 314) in Verbindung steht, haben auch eine ganze Reihe von anderen Beiträgen benannt, beginnend im alten Ägypten (Beitrag Schmitt), sodass darin eine weltweit gültige Konstante erkannt werden muss. Die Frage aber, welche musikalischen Charakteristika der *raga* spezifisch Frieden verbreiten können, scheint weiteres Potential in sich zu bergen.

Eine dritte Facette von Friedensmusik jenseits der werkorientierten Beiträge führt nach Afrika. Die Grenzen Ghanas, so Andreas Meyer, seien aus der europäischen Kolonialherrschaft übernommen worden und würden den Siedlungsarealen ethnischer Gruppen häufig nicht entsprechen. Der Aufgabe, unterschiedliche Ethnien im Sinne eines Nation Building aneinander anzunähern, habe sich die Musik gewidmet, indem sie einerseits die Musikinstrumente der einzelnen Bevölkerungsgruppen im ghanaischen Nationalmuseum in Accra miteinander in Beziehung zueinander gebracht habe. Andererseits habe das Ghanaian Dance Ensemble sich zur Aufgabe gemacht, durch Aufführungen von Tänzen der verschiedenen Gruppen „das Gefühl für die Kulturen der anderen zu stärken“ (S. 325). Ghana gelte heute als „Stabilitätsanker in Westafrika“ (S. 328)!

Der letzte Beitrag des Bandes bleibt in Afrika, kehrt aber zurück zur Darstellung eines Werkes, nun aus den Jahren 2005/06. Die fast 100 Jahre seit dem Ersten Weltkrieg sind in dem Band nicht behandelt worden, was angesichts der schon vielfach vorliegenden Literatur zu diesem Zeitraum vertretbar

ist. Rebecca Sandmeier bringt die Kantate *Rewind* von Philipp Miller in Beziehung zur südafrikanischen Truth and Reconciliation Commission. Nach einer Skizzierung der friedenskulturellen Aktivitäten im Rahmen der Demokratisierung des Landes wird zunächst die Arbeit der Kommission vorgestellt. Danach erfolgt eine Skizzierung der Komposition einschließlich ihrer vordergründig nicht erkennbaren religiösen Konnotation. Das Werk für vier Solisten, Chor, Streichoktett und eingespielte Live-Mitschnitte von Zeugenaussagen aus der Kommission, aber auch von Kirchen- und Protestliedern lässt zunächst an Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* denken. Die im Internet verfügbaren Ausschnitte lassen eine ambitionierte, allerdings etwas hörfreundlichere Tonsprache erkennen. Der Hinweis auf dieses Werk ist, wie vieles andere in dem Band, eine entschiedene Bereicherung der Auseinandersetzung um Friedensmusik.

(August 2022)

Stefan Hanheide

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Gesamtausgabe. Abteilung I. Band 5: Symphonien V. Nr. 9 d-Moll Opus 125 mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für großes Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen.* Hrsg. von Beate Angelika KRAUS unter Mitarbeit von Bernhard R. APPEL. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2020. XII, 381 S.

Was lange währte, wurde endlich sehr gut. Der Widerhaken in dem Lob, dennoch einem großen, rührt daher, dass das Beethoven-Haus uns auf Ausgaben der Symphonien lange hat warten lassen; nicht weit zurück liegen Zeiten, da man Josquin oder Palestrina, gemessen am Möglichen, aus verlässlicheren Ausgaben musizieren konnte als Beethoven. Anspruch und Qualität des nun

Vorliegenden freilich taugen als Pflaster auf die alte Wunde.

Dass der 140 Seiten umfassende Kritische Bericht in Akribie und Ausführlichkeit über frühere Redaktionen hinausgeht, tut den bewundernswerten Alleingängen von Jonathan Del Mar (Bärenreiter) und Peter Hauschild (Breitkopf & Härtel) keinen Abtrag, umso weniger, als Differenzen weniger den Textstand betreffen als einzelne Bewertungen. Der törichte Einwand, in Aufführungen würden Unterschiede der Redaktionen kaum oder gar nicht hörbar, sofern man nicht mit Vorkenntnis gezielt hört, erledigt sich von selbst. Bei großer Musik gibt es keine Kleinigkeiten, dort haben auch Bestätigungen bekannter Sachverhalte Gewicht – im Gegensatz zur Neigung von Herausgebern, Neugefundenes herauszustellen, die hier keine Rolle spielt.

Für den, der genau liest, ist die Lektüre des vorliegenden Kritischen Berichts ein anstrengendes, dennoch pures Vergnügen. Das beginnt („I“) bei der albraumhaft verzwickten Quellenlage, der Berücksichtigung und Klärung der Abhängigkeiten von insgesamt 59 unter A bis H samt Indices versammelten Quellen (Erwähnungen in Briefen und Konversationsheften inbegriffen), deren Beschreibung und Bewertung samt einem der Werkentstehung, ersten Aufführungen und einem der Quellenbewertung gewidmeten Unterkapitel; es setzt sich („II“) in Detailfragen zur Edition fort – (Metronom-Angaben; Wiederholungen im 2. Satz; das Kontrafagott im Finale; Beethovens Aneignung des Schiller-Textes) und mündet („III“) in eine fast 150 Seiten umfassende Rechenschaft über Lesarten.

Der Benutzer möge sich von der Akribie der Rechenschaft anstecken lassen, wenngleich die schwer übersehbare Detailfülle Kontrollen fast unmöglich macht; das gilt für unter Zeitdruck arbeitende Dirigenten wie auch den Rezensenten. Ausgaben dieses Kalibers bedürfen, ohne dass es zur Entschuldigung für unkritische Hinnahme der

Texte werden darf, eines *Quantums* blinden Vertrauens.

Den Vorgaben der NGA gemäß ist diese auf die Idee des *Opus perfectum et absolutum* konzipiert, sucht also, soweit möglich, den dokumentarisch belegbaren Intentionen des Komponisten nahezukommen. Aspekte der Deutung spielen keine Rolle; Metronomangaben finden sich mit wenigen Ausnahmen nur im Kritischen Bericht; lediglich auf größere Differenzen der Lesarten wird innerhalb des Notentextes hingewiesen. Gerade deshalb sieht der Leser sich vielerorts der Differenz von Sinn- und Buchstabentreue gegenüber, verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten der Ausführung, der Frage, wie viel Vertrauen in mitdenkende Phantasie der Musizierenden sich in dem niedergeschlagen hat, was sich heute wie nachlässig niedergeschrieben ausnimmt. Über Toscaninis „*Come è scritto*“ hätten Musiker der klassischen Zeit die Köpfe geschüttelt.

Leicht erklärlich erscheint es bei Zusatzhinweisen – Strichen, Punkten, Keilen –, deren Ergänzung bei analogen Passagen kaum eines „*simile*“ bzw. „*sempre*“ bedarf; ähnlich bei Schlussnoten; dass bei den Schlussschlägen der Schreckensfanfaren am Finalebeginn (T. 7 bzw. T. 24f.) einmal Keile stehen, einmal nicht, zeigt keine unterschiedliche Ausführung an, ebenso wenig im ersten Satz (T. 515, 519, 521) das Untereinander von Achteln bei Hörnern, Vierteln bei Trompeten; bei den langen Bögen am Beginn des Mittelteils im *Molto vivace* sind selbstverständlich Strichwechsel unterstellt. Schwieriger zu entscheiden bereits, ob im ersten Satz (T. 355f.) die Bindung der dreitönig chromatischen Fortschreitung bei Flöte und Fagott in der zweiten Oboe, danach der zweiten Klarinette nicht vergessen worden sei; ob die seinerzeit fast übliche Gewohnheit, größere Bögen ohne Rücksicht auf die Artikulation summativ von Taktstrich zu Taktstrich zu notieren, in den Takten 380ff. den Ansatz der Sechzehntelfiguren der Streicher auf der letzten Note des jeweiligen

Vortaktes verdorben habe, ähnlich im Finale (T. 257–260) für Flöten, Oboen und Klarinetten, oder, ob die in den Flöten (T. 497) angezeigte Bindung von der letzten Note zur ersten des Folgetaktes nicht auch für die anderen Bläser gelte, zumindest die, die den Ton wechseln; und bei der Bläserepisode im *Adagio molto e Cantabile* sind sicherlich diejenigen im Recht, die die in der ersten Klarinette beim Sekundschritt abwärts – Achtel zu Viertel – konsequent notierte Bindung für sich übernehmen (T. 85ff.), angezeigt ist sie nicht.

Weshalb die in den Takten 25 und 33 des *Adagio* fehlende, sonst generell gewollte Bindung von der ersten zur zweiten Note nicht ergänzt wurde, bleibt rätselhaft (der Revisionsbericht nimmt darauf Bezug); und zu den *Curiosa* zählt, dass ein durch etliche Ausgaben mitgeschleppter – kleiner – Fehler stehenblieb – die fünfte Note in T. 234 des ersten Satzes ist bei Flöten *b*“, nicht *d*“. Entgegen aller Enthaltensamkeit in nicht direkt textbezogenen Fragen wäre ein Hinweis nicht überflüssig gewesen, dass wiederholte „*f*“-Anweisungen (z. B. im ersten Satz T. 298f.) als *Sforzati* zu lesen sind, und dass sich der Widerspruch in der Anweisung „*Se lon le caractère d'un Récitatif, mais in tempo*“ fast auflöst, wenn man „*a tempo*“ als mitgemeint vermutet.

In den Zuständigkeitsbereich wissenschaftlicher Ausgaben gehören die meisten angeführten Details – eine kleine Auswahl – nicht, sehr wohl indes, penibel Lesende durch saubere Grenzziehung auf sie aufmerksam zu machen. Das ist hier, durch die Quellensituation arg erschwert, glänzend gelungen. Dennoch wäre eine Auffüstung der auffälligsten, durch Treue zur Überlieferung erzwungenen Unstimmigkeiten nützlich gewesen.

Inwiefern dieser Text heilig ist, inwiefern nicht, wissen wir nun genauer als zuvor – immer mit dem hochprominent belegten Risiko, dass simple, mit Buchstabentreue identische Begriffe von Werktreue

mit musikalischer Unsensibilität, wo nicht Denkfaulheit zu tun haben. Mögen Musiker, vorab Dirigenten, sich von der Gründlichkeit der vorliegenden Arbeit anstecken, in deren Interna hereinziehen, ihre Verantwortung hier genauer definieren lassen. Der Musikwelt ist ein schwieriges, verpflichtendes, großes Geschenk gemacht worden.
(August 2022) *Peter Gülke*

Eingegangene Schriften

HENNING ALBRECHT: Leitmotivik in der Filmmusik. Einflüsse auf die visuelle Aufmerksamkeit und emotionale Wirkungen während der Filmrezeption. Baden-Baden: Tectum 2021. XXI, 272 S., Abb., Nbsp. (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag: Musikwissenschaft. Band 16.)

Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Christine BLANKEN, Christoph WOLFF und Peter WOLLNY. Begründet von Wolfgang SCHMIEDER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ³2022. 880 S.

MAREN BAGGE: Favourite Songs. Populäre englische Musikkultur im langen 19. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2022. 729 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 116.)

Der junge Brahms. Zwischen Natur und Poesie. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: Edition Text + Kritik 2022. 112 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 13.)

RENÉ DESCARTES. Compendium musicae. Abriss der Musik. Kommentierte Neuausgabe mit Übersetzung, Einführung, lemmatisiertem Index und Auswahlkonzordanz. Hrsg. von Rolf KETTELER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2022. 301 S.

(Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 117.)

FRÉDÉRIC DÖHL: Zwischen Pastiche und Zitat. Die Urheberrechtsreform 2021 und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität. Bielefeld: transcript 2022. 294 S. (Musik und Klangkultur. Band 58.)

PAVEL HAAS: A Catalogue of the Music and Writings. Hrsg. von Ondřej PIVODA und Lubomír SPURNÝ. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XV, 235 S.

Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century. Hrsg. von Axel KÖRNER und Paulo M. KÜHL. Cambridge: Cambridge University Press 2022. 322 S.

Music and Democracy. Participatory Approaches. Hrsg. von Marko KÖLBL und Fritz TRÜMPI. Wien/Bielefeld: mdwPress/transcript 2021. 270 S., Abb.

Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“. Hrsg. von Lars E. LAUBHOLD. München: Edition Text + Kritik 2022. 538 S., Abb., Nbsp.

Teilnehmerinnen und Teilnehmer am Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“. Hrsg. von Heiner GEMBRIS und Claudia BULLERJAHN. Münster: LIT 2022. 454 S. (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik. Band 19.)

Verflechtungen. Musik und Sprache in der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang LESSING und Karolin SCHMITT-WEIDMANN. Mainz: Schott Musik 2022. 136 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 61.)

CHRISTIANE WIESENFELDT: Die Anfänge der Romantik in der Musik. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 304 S., Abb.

Zukunft(s)orchester. Perspektiven für Musikersausbildung und Orchesterpraxis. Hrsg. von Frauke ADRIANS. Mainz: Schott Music 2022. 96 S.