

Besprechungen

LAURENZ LÜTTEKEN: *Der verborgene Sinn. Verhüllung und Enthüllung in der Musik. Berlin/Kassel: J.B. Metzler/Bärenreiter 2021. 290 S., Abb., Nbsp.*

Grundlegende Entwürfe zur Geschichte der Musik sehen sich in jeder Generation gewaltigen Herausforderungen gegenüber. Größer denn je erscheinen diese gegenwärtig in Anbetracht nicht nur einer unüberschaubar gewordenen Parzellierung musikhistorischer Forschung, sondern insbesondere auch unter dem Eindruck von Zeitenwenden aller Art. Der vorliegende Band unternimmt einen solchen Versuch, dem großes Gewicht zukommt, auch wenn er mit knapp 300 Seiten vergleichsweise handlich geraten ist. Kein geringeres Anliegen als „Grundzüge des neuzeitlichen Musikbegriffs aufzuspüren, zu ergründen und neu zu bewerten“ (S. VIII) wird in 27 Betrachtungen überwiegend zu bekannten Werken des Kanons von Monteverdi bis Ligeti verfolgt, deren Auswahl der Frage nach den Möglichkeiten musikalischer Selbstreflexion in Form der Metapher des ‚Enthüllens‘ verpflichtet ist. Ausgehend von Hans Blumenberg, der 1966 dieser Metapher zentrale Bedeutung für das Selbstverständnis der Zeit nach 1600 beimaß (vgl. Legitimität der Neuzeit, ²1996), erkennt der Verfasser in der Musik der Neuzeit „immer wieder Momente, in denen absichtsvoll das ‚Eigentliche‘ in der Musik zum Gegenstand ihrer selbst gemacht werden, in denen also das vermeintlich Verborgene erkennbar gemacht werden soll“ (S. 4). Einleitend wird der musikhistorisch grundlegende Stellenwert dieser Frage unter Verweis auf die Verankerung der Musik im System der Beaux Arts entwickelt und damit ein weiterer Bezugsraum geöffnet, der die Musik als Bestandteil der in den Künsten adressierten sensuellen Wahrnehmung begreift und die Fallbeispiele kulturhistorisch breit verorten

lässt. Dies hat zur Folge, dass diese Verhüllungen und Enthüllungen nicht im Sinne einer Motivgeschichte verfolgt, sondern in ihren sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen auf die jeweilige Signifikanz hin untersucht werden.

Der Verzicht auf Systematik gehört also zum Programm des Buchs, und so werden mit Kapitelüberschriften wie „Grenzüberschreitungen“, „Revolutionen“ oder „Entgrenzungen“ denn auch eher assoziative Verklammerungen gewählt, die unterschiedliche, stets lockere Relationen zwischen den in insgesamt sieben Hauptkapiteln versammelten Einzelbetrachtungen herstellen. Diese entstammen zur Hälfte musiktheatralen Zusammenhängen, die von Monteverdis *Combattimento* und Charpentiers *Actéon* über Glucks Ballett *Semiramis*, Mozarts *Nozze di Figaro*, Beethovens *Fidelio*, Cherubinis *Medée* sowie Rossinis *Cenerentola* bis hin zu Berlioz’ *Benvenuto Cellini*, Wagners *Lohengrin* und *Ring*, Verdis *Rigoletto* und *Falstaff*, Strauss’ *Salome* sowie Hindemiths *Cardillac* reichen. Die geistliche Vokalmusik repräsentieren das geistliche Konzert *Wann unsre Augen schlaffen ein* von Schütz, Allegris *Miserere*, Händels *Messiah* und Haydns *Schöpfung*. Dass sich die dabei facettenreich verfolgte Denkfigur jedoch „nicht auf das Theater, nicht auf das Szenische, nicht einmal auf Vokalmusik“ beschränkt (S. 8), verdeutlicht Lütteken in weiteren Betrachtungen zu Vivaldis Flötenkonzert *La notte*, Bruckners (annullierter) d-Moll-Sinfonie, Debussys Prélude *La Cathédrale engloutie*, Strauss’ *Alpensinfonie*, Zimmermanns *Ekklesiastischer Aktion*, Berios *Rendering*, Ligetis Etüde *Automne à Varsovie* sowie „statt eines Nachwortes“ zu der Bearbeitung von Couperins Prélude non mesuré in d aus dem Zyklus *Schwankende Zeit* von Isabel Mundry, der das Buch auch gewidmet ist.

Die hier jeweils freigelegten Formen der Sinnverbergung und -enthüllung sind vieltätig und entziehen sich einer differenzierten Würdigung auf beschränktem Raum.

Im Musiktheater sind es zumeist handlungsmotivierte musikalische Gedanken und Lösungen, die in signifikanter Brechung von Tradition und Erwartung jeweils mit dramaturgischen Ausnahmesituationen korrelieren, Überraschung, Staunen oder Überwältigung auslösen und in ihrer Novität als musikgeschichtliche Zäsuren verstanden werden können. So wird beispielsweise das als „plainte“ überschriebene Instrumentalstück, in das Charpentier die Verwandlung Actéons zum Hirsch als Strafe für seine Gewährwerdung der entblößten Göttin Diana sowie seinen durch die eigenen Jägerkollegen herbeigeführten Tod kleidet, als Veranschaulichung einer oszillierenden Ausnahmesituation gekennzeichnet, in der sich „auf eine eigentümliche Weise der Sinn von Musik“ enthüllt (S. 40). In Mozarts *Nozze di Figaro* wiederum wird der Moment der ‚Enthüllung‘ Susannas im Finale des 2. Akts, die überraschend statt Cherubino aus der Kammer tritt, von Graf und Gräfin „con meraviglia“ quittiert und damit in Lüttekens Lesart unvermittelt auf das Wunderbare sowie das Staunen als zentrale wirkungsästhetische Kategorien der Aufklärung bezogen, die den komödiantischen Effekt des Moments transzendieren und mittels Mozarts Vertonung „eine kurze, gedrängte Reflexion über die Möglichkeiten der Musik“ (S. 78) auslösen. In *Benvenuto Cellini* kann die entscheidende Szene des dramatischen Gusses der Perseus-Statue im zweiten Akt, dessen Gelingen sich nicht in der sichtbaren Enthüllung des glühenden Artefakts, sondern rein musikalisch manifestiert, zugleich als „Spiegel des ästhetischen Programms der Oper“ (S. 134) gelesen werden, in dem die Berlioz’ ganzes Schaffen durchziehende Frage nach dem Wesen des Kunstwerks zu einem Kulminationspunkt gelangt. Im Schleiertanz der Salome wiederum sieht Lütteken, ohne auf die Kompositionsweise selbst einzugehen, eher grundsätzlich ein Vordringen „zum Wesen einer nach-Wagnerschen Musik“ (S. 196), indem sie durch das Bild der grellen Enthüllung

„einen neuen, einen anderen Begründungszusammenhang von Musik überhaupt“ (S. 197) erlangt und darin in der wenige Jahre zuvor entstandenen „Symphonie“ in *Feuersnot*, die der gegenteiligen Metapher der Verhüllung verpflichtet ist, ein signifikantes Pendant hat. Im Bereich der Instrumentalmusik wiederum wird für die Fragestellung des Buchs beispielsweise der Ästhetik des ‚Durchbruchs‘ in den Jahrzehnten um 1800 zentrale Bedeutung beigemessen, die häufig mit der „Vorstellung einer plötzlichen Entbergung, deren Erkenntnis ‚blendend‘ war“ (S. 159), verbunden sein konnte und im Falle Bruckners als Enthüllung musikalischer Substanz gedeutet wird. Dabei können diese Fallstudien auch für sich stehen (so dass es etwas bedauerlich ist, dass die Überschriften nicht immer zu erkennen geben, auf welche Werke sich die jeweiligen Kapitel beziehen) und innovative Sichtweisen auf die überquerten musikgeschichtlichen Höhenkämme vermitteln, auch wenn man im Einzelfall bei aller beeindruckenden Literaturkenntnis und Sorgfalt der Nachweise die ein oder andere zusätzliche Forschungsmeinung vermissen mag, doch sind derartige Entwürfe generell leichte Beute für Detailkritik, die jedoch gerade auch angesichts des klar deklarierten Experimentalcharakters des Buchs dem Anliegen unangemessen wäre.

Mitunter verleitet der schillernde Bedeutungsreichtum der Metaphorik vom Verhüllen und Enthüllen zur Herstellung von Bezügen und Zusammenhängen, die bei näherer Betrachtung weniger zwingend sein mögen, als es die kenntnisreich und brillant entwickelten Darstellungen suggerieren. Aber obwohl es letztlich mehrere rote Fäden sind, die die breit gestreuten, oft überraschend gewählten Fallbeispiele durchziehen und mitunter mehr zufällig miteinander verwoben erscheinen, bietet das Buch grundlegende Denkanstöße zu größeren Sinnzusammenhängen, in die die Musik der Neuzeit eingebunden ist – Denkanstöße, die sich als Entwurf einer Musikgeschichte

jenseits von Epochen, Gattungen oder Stilentwicklungen verstehen lassen. So besteht der besondere Vorzug des Buchs darin, dass die Lektüre unentwegt zum Weiterdenken und der Beibringung weiterer Beispiele anregt, die auf ähnliche oder ganz andere Weise einer Logik der musikalischen Ver- und Enthüllung verpflichtet sind und zur Fortschreibung dieses geradezu kaleidoskopischen musikhistoriographischen Entwurfs beitragen.

(März 2023)

Klaus Pietschmann

ANNA VIKTORIA KATRIN PLAKSIN:
Modelle zur computergestützten Analyse von Überlieferungen der Mensuralmusik. Empirische Textforschung im Kontext phylogenetischer Verfahren. Dortmund: read-box unipress 2021. XI, 421 S., xxv., Abb., Nbsp. (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster: Reihe XXVI. Band 27.)

Die analytische Erschließung der Überlieferungswege musikalischer Repertoires auf der Basis der erhaltenen Quellen stellt eines der wichtigsten Arbeitsfelder musikwissenschaftlicher Forschung dar und bildet etwa in Gestalt von Stemmata eine der fundamentalen Voraussetzungen für die Erstellung kritischer Werkeditionen. Auf welche Weise sich im Zuge der Digitalisierung der Musikwissenschaft für die Entschlüsselung von Interdependenzen zwischen (älteren) Quellen über die bewährten philologischen Methoden – insbesondere der Filiation – hinaus neue Wege eröffnen könnten, zeigt Anna Plaksin in ihrer am Fachbereich Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Darmstadt in Kooperation mit der Abteilung Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz entstandenen Dissertation.

Im Speziellen geht es um ein Quellenrepertoire aus dem Zeitraum zwischen ca. 1460 und 1600 und die Suche nach innovativen Methoden zur Bestimmung der

diesem Repertoire „inhärenten Überlieferungsprozesse“ (S. 8). In ihrem interdisziplinären methodischen Ansatz orientiert sich die Autorin an Verfahrensweisen der Genetik und Bioinformatik, wie vor allem der Sequenzanalyse, sowie im Kontext hiermit an weiteren, der phylogenetischen Forschung entstammenden Analyseverfahren: „Insofern phylogenetische Verfahren auf dem Alignment von Sequenzen aufbauen, um auf dieser Basis Objekt-Relationen zur Beschreibung der evolutionären Entwicklung der Arten zu konstruieren, werden Parallelen klar ersichtlich. Sowohl im Rahmen der Filiation als auch der phylogenetischen Analyse geht es darum, die Ähnlichkeit bzw. Varianz von Objekten zu beurteilen und darauf aufbauend, Verwandtschaftsbeziehungen zu konstituieren“ (S. 26). An diesen Ansatz anknüpfend stehen am Beginn des ersten Hauptteils („Methodische Grundlagen“) zunächst eine Diskussion des Varianten-Begriffs sowie die Frage nach der Signifikanz von Varianten bezüglich der Beurteilung von Korrelationen und genetischen Abhängigkeiten zwischen Quellen. Zur Konkretisierung dieser Auseinandersetzung mit der filiationsbezogenen Signifikanzproblematik von Varianten greift Anna Plaksin anhand der *New Josquin Edition* (Vol. 3–9, 11) auf zahlreiche Fallbeispiele aus dem Messen-Korpus Josquins zurück, um daran „exemplarisch Argumentationsgänge zur Begründung eines Stemmas, bzw. im Verlauf von Quellenbewertungen“ zu betrachten, mit dem Ziel, „die Ansätze unterschiedlicher Musikforscher*innen zu vergleichen“ (S. 96). Zu Recht kritisch erörtert wird an dieser Stelle die Relevanz der in der Regel von subjektiven Einschätzungen keineswegs freien Rekonstruktion eines Archetypen sowie die editionstechnische Prämisse der „lectio difficilior“ im Rahmen der Lesartenbewertung. Den größten Raum nimmt im ersten Hauptteil die detaillierte Behandlung der Sequenzanalyse ein. Aufgrund der Interpretation biologischer Sequenzen (DNA-Sequenzen, Proteinsequenzen) in der

Bioinformatik als Zeichenketten (Strings) stellt die Autorin eine Analogie her zur Abfolge musikalischer Ereignisse bzw. deren symbolischer Darstellung in Gestalt von Notationszeichen. Hieraus ergibt sich als Basis aller weiteren Methoden der Verwandtschaftsbestimmung die quantitative Ermittlung der Übereinstimmung zweier aneinander ausgerichteter (Alignment) Zeichenketten mittels stochastischer Verfahren, so etwa die Anwendung von Substitutionsmatrizen wie der Blocks Substitution Matrix (BLOSSUM) oder der Point Accepted Mutation Matrix (PAM). Überzeugend ist auch der von Anna Plaksin in aller Gründlichkeit ausgeführte Nachweis, dass der auf der Methode der dynamischen Programmierung fußende, in der Bioinformatik als Optimierungsalgorithmus beim Vergleich zweier Sequenzen eingesetzte Needleman-Wunsch-Algorithmus gleichfalls auf das Alignment musikalischer Notenzeichensequenzen anwendbar ist. Weiterhin wird auf höchst differenzierte Weise dargelegt, inwiefern einerseits phylogenetische Analyseverfahren, die auf Verwandtschaftsbeziehungen widerspiegelnde Baumgraphen zielen, und andererseits textkritische Methoden wie z. B. die Filiation, die auf die Konstruktion eines Stemmas ausgerichtet ist, Übereinstimmungen und Abweichungen untereinander aufweisen.

Die konkrete Umsetzung sequenzanalytischer Methoden zum Zweck der Untersuchung genetischer Beziehungen zwischen Musikquellen erfolgt im zweiten Hauptteil („Verfahrensentwicklung“). Als Untersuchungsgegenstand wählt die Autorin exemplarisch die überlieferten Quellen zu Josquins Missa *D'ung aultre amer* (über den Tenor der Chanson Johannes Ockeghems) mit der das *Benedictus* ersetzenden Motette *Tu solus qui facis mirabilia*. An die Reflexion methoden- und gegenstandsspezifischer Anforderungen, worunter u. a. die Erörterung von Problemen der Quellenüberlieferung fällt (physische Schäden, eingeschränkte Lesbarkeit, Fehler, Korrekturen), schließt sich eine

eingehende Diskussion über das Spannungsverhältnis von notiertem Klang und seiner aufführungspraktischen Interpretation an (ein kleines Schreibversehen ist anzumerken [S. 245f.]: Beim Kolorieren verkürzt sich die Dauer einer Note nicht „um“, sondern „auf“ zwei Drittel ihres ursprünglichen Wertes). Diese Diskussion setzt sich fort im Kontext des zentralen Aspekts der Kodierung (die Wahl fiel auf das xml-basierte MEI-Datenformat), insofern die Frage der exakten Abbildung des Quellenbefundes und dessen Relation zum intendierten musikalischen Ereignis sich durch die digitale Repräsentanz des Notenbildes noch verschärft und aufgrund der Notwendigkeit, im Prozess der Analyse spezielle Untersuchungsparameter aus dem kodierten Quellenbefund zu extrahieren, weiter an Komplexität zunimmt. Die schließlich am erwähnten Josquin-Beispiel durchgeführten Sequenzanalysen bedienen sich der statistischen Methode der Surrogatdatenanalyse, die sich an einer zeichenbasierten, also die visuellen Komponenten der Notation betonenden Modellierung orientiert und zu schlüssigen Ergebnissen führt.

Anna Plaxkins Untersuchungen zeigen, dass traditionelle musikphilologische Verfahren einerseits und computergestützte empirische, an der Phylogenese orientierte Methoden andererseits im Kontext der Analyse musikalischer Quellen und ihrer genetischen Korrelationen nicht bloß alternative, sondern vielmehr sich wechselseitig ergänzende Verfahrensweisen darstellen, die qualitative und quantitative Methoden zu komplexen und stringenten Forschungsansätzen vereinen. Diese Synthese ließe sich – unterstützt von eigens entwickelten spezifischen Vergleichsalgorithmen – zudem in verschiedene Richtungen hin erweitern. So könnte zum Beispiel das besonders in der älteren Musikgeschichte häufig auftretende Problem zweifelhafter Autorschaften bei Werken, die ausschließlich anonym oder unter verschiedenen Namen überliefert sind (zumindest was Plausibilität und Wahrscheinlichkeit

betrifft) einem Bearbeitungsverfahren unterzogen werden, das im Vergleich mit authentischen Werken einer vermuteten Autor:in verbindende bzw. trennende Strukturelemente in der musikalischen Faktur ermittelt, um hierdurch einen Grad stilistischer Verwandtschaft zu bestimmen. Jedenfalls scheint – aus Sicht des Rezensenten – eine zukünftig stärkere Orientierung der Musikwissenschaft an mathematisch-naturwissenschaftlichen Forschungsmethoden zu durchaus erfolgversprechenden Lösungen zu führen – gerade auf Forschungsfeldern, die bislang traditionell geisteswissenschaftlichen Arbeitstechniken vorbehalten waren. Anna Plaksin hat in dieser Hinsicht mit ihrer Studie einen entscheidenden Schritt getan.

(November 2022)

Peter Ackermann

RENÉ DESCARTES: Compendium musicae. Abriss der Musik. Kommentierte Neuausgabe mit Übersetzung, Einführung, lemmatisiertem Index und Auswahlkonkordanz. Hrsg. von Rolf KETTELER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2022. 301 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 117.)

Rolf Ketteler legt mit dieser Edition eine äußerst sorgfältig gestaltete und fundiert kommentierte kritische Neuausgabe und Übersetzung eines wichtigen Texts der französischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts vor. Seine notwendige Ergänzung findet der Quellentext in einer kompakten, knapp 40-seitigen Einleitung, die sehr konzentriert wichtige Konzepte des *Compendium* erklärt und kontextualisiert. Damit stellt der Band nicht nur ein gelungenes Beispiel an Editionsphilologie dar, sondern leistet einen eigenen, kleinen Beitrag zur Geschichte der französischen Musiktheorie und ihren Auswirkungen bis ins 18. und sogar 19. Jahrhundert. Im Einzelnen thematisiert die Einleitung zunächst die Entstehung sowie Inhalt und Aufbau und wendet sich

dann bestimmten Themenfeldern zu, die sie historisch und musiktheoretisch elaboriert. So erläutert Ketteler die Rolle von arithmetischen und geometrischen Bestimmungen der Konsonanz und ihrem Verhältnis zur Empirie bei Descartes. Als Folie dienen ihm musiktheoretische Problemlagen, wie sie Johannes Kepler in seiner praktisch zeitgleich mit der Entstehung des *Compendium* publizierten Schrift *Harmonices mundi* thematisiert hat. Wichtig ist Ketteler zudem die Überlegung, was das von Descartes behauptete Neue gegenüber Gioseffo Zarlino – dem einzigen namentlich angeführten Autor im *Compendium* – ausmachen könnte. Er sieht eine Abwendung von einer letztlich noch zahlenmystischen, pythagoreischen Grundierung des Szenario zugunsten einer Begründung über die Grenzen des menschlichen Gehörs (S. 18). An anderer Stelle muss aber auch Ketteler erwägen, inwieweit Descartes' Schrift durchaus stellenweise einer magischen Episteme verpflichtet ist. Den bekannten Bezug Descartes' auf ein sympathetisches Denken gleich zu Beginn der Abhandlung ordnet er in einer Anmerkung vorsichtig – und in völliger Übereinstimmung mit Studien zu frühneuzeitlichen Erkenntnisformen etwa von Penelope Gouk (*Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven 1999) – als Hinweis auf eine lebendige wissenschaftliche Option ein (S. 167). Einen weiteren Abschnitt widmet die Einleitung der spezifischen Enharmonik Descartes'. Mit Hinweis auf eine im *Compendium* dargestellte Zwei-Skalen-Theorie und unter Einbeziehung musiktheoretischer Konzepte von Ioan Albert Ban und Marin Mersenne gelingt Ketteler eine äußerst plausible Auflösung eines Problems der Descartes-Philologie in Form des scheinbaren Widerspruchs zwischen dessen Beschreibung einer 18-stufigen Einteilung der Oktave und der dazugehörigen Zeichnung einer 19-teiligen Klaviatur in einem Brief von 1643 an Andreas Colvius (S. 29ff.). Schließlich kommt die Einleitung

auf die Kreisdiagramme zu sprechen. Ketters durch Indizien gut gestützter Argumentation zufolge dürften diese bereits im Originalmanuskript enthalten gewesen sein, auch wenn die mathematischen Grundlagen einer Umrechnung von Proportionen in ad-dierbare Maßzahlen (die Winkel) noch nicht gegeben waren.

Der lateinische Text führt die wichtigsten textkritischen Editionen zusammen. Maßgebliche Grundlage ist die auch über den *Thesaurus Musicarum Latinarum* zugängliche Ausgabe von Charles Adam und Paul Tannery in der Neufassung von 1966, Abweichungen und Varianten in anderen Ausgaben sind kenntlich gemacht. Die Übersetzung berücksichtigt nach Angaben des Verfassers vorliegende Übersetzungen in verschiedene Sprachen. Sie versteht sich zu Recht als Ablösung und Verbesserung der deutschen Übersetzung von Johannes Brockt aus dem Jahr 1978, der gegenüber sie eine größere Nähe zur Vorlage und eine präzisere Terminologie anstrebt, die in den Anmerkungen sehr genau begründet wird. In vielen Fällen sind diese Erörterungen für das Verständnis des Textes essentiell für jede Leserin, die nicht aufs Engste mit den zeitgenössischen sprachlich-terminologischen Ülichkeiten vertraut ist (etwa beim Begriff des *terminus*, des *ditonus* oder der Schreibweise von Proportionen). Erläutert werden auch Abweichungen vom etablierten musiktheoretischen Sprachgebrauch (*vox* statt *hexachordum*). Ein sehr ausführlicher lemmatisierter Index (S. 180–251) unterstützt die Textrecherche, bevor ein ausführliches und übersichtlich geordnetes Quellen- und Literaturverzeichnis die Sache abrundet. Auffallenderweise werden Online-Editionen nur in Ausnahmefällen und Digitalisate gar nicht genannt, was im Zeitalter der Digital Humanities zumindest irritierend wirkt. Tatsächlich ist es unverständlich, warum für die Ausgabe nicht (auch) die Form einer Online-Edition gewählt wurde. Zumindest ist die Publikation auch als E-Book erhältlich

und damit bequem auch ohne Rückgriff auf den gedruckten Index durchsuchbar.

(Februar 2023)

Karsten Mackensen

DORLIES ZIELSDORF: Adjuvantenkultur in Thüringen. Würzburg: Studio Punkt Verlag 2022. 227 S., Nbsp. (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae. Band 4.)

Mit der 2002 begonnenen Überführung Thüringer Pfarrarchive an das Hochschularchiv | Thüringische Landesmusikarchiv der HfM Franz Liszt Weimar traten die sogenannten Adjuvantenchöre erneut in den Sichtkreis der Musikwissenschaft. Fast 90 Jahre nach Arno Werners *Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation* (1933) legt Dorlies Zielsdorf nun eine neue Monographie vor.

Die Studie beginnt mit einer Klärung des Begriffs Adjuvanten, zivilen Sängervereinigungen, die nach der Reformation im ländlichen oder kleinstädtischen Milieu Gottesdienste und Kasualien musikalisch gestalteten und deren Privilegien und Pflichten in Gesetzen bzw. Ordnungen niedergelegt wurden. An eine institutions- und sozialhistorische Profilierung der Adjuvantenchöre schließt sich ein Exkurs zur bildungsgeschichtlichen Rolle der Adjuvanten an. Das Hauptkapitel verfolgt ihre Geschichte im thüringisch-sächsischen Raum von der Reformation bis in das 20. Jahrhundert hinein, wobei Zielsdorf neben strukturellen und funktionellen Veränderungen auch dem sich wandelnden Repertoiregebrauch besonderes Augenmerk schenkt.

Aus den Beständen des Thüringischen Landesmusikarchivs, weiteren Thüringer Pfarrarchiven und den Archiven der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland in Eisenach und Magdeburg macht Zielsdorf der Forschung einen reichen Fundus historischer Daten erstmals zugänglich. Im Wechsel von institutions-, sozial- und

repertoirehistorischen Betrachtungen folgt die Erörterung einem konsistenten und der Materie adäquaten Rhythmus. Beobachtungen zur musikalischen Gestalt der lutherischen Gottesdienste im 16. Jahrhundert, den Auswirkungen der Kriegswirren im 17. Jahrhundert und Reformbewegungen des 18. Jahrhunderts stehen Kontextualisierungen von bisher wenig beachteten Repertoire-Korpora wie dem Musikalienbestand der Johanniskirche in Neustadt (Orla), dem sachsen-gothaischen *Cantionale sacrum* von 1646 oder den Kantaten Buttstetts und Liebholds gegenüber. Besonders detailliert und einsichtsvoll sind Zielsdorfs Ausführungen zum 19. Jahrhundert. Im Nachvollzug des komplexen Ineinanderwirkens von Säkularisierungsprozessen, diesen entgegenwirkenden Restaurationsbemühungen, liturgischen und cäcilianistischen Reformbestrebungen etc. markiert Zielsdorf das 19. Jahrhundert als die wohl wechsellvollste Phase in der Geschichte des Adjuvantenwesens. Auch wenn in der Summe dieser Prozesse das großflächige Zurückdrängen adjuvantischer Strukturen zu konstatieren ist, so durchzieht die Darstellung doch kein vorbehaltloses Dekadenz-narrativ, sondern Zielsdorfs Blick bleibt offen für die vielfältigen Transformationen des Musiklebens im ländlichen Raum. Auch wenn die Adjuvantenchöre im Laufe des 19. Jahrhunderts als landschaftliches Phänomen verschwinden, so finden sich noch im 20. Jahrhundert Überbleibsel, deren Schicksal unter dem NS- und DDR-Regime die Autorin auf den letzten Seiten ihrer historischen Gesamtschau behandelt.

Der vorliegenden Studie gelingt mit dem Spannen eines fast vierhundertjährigen Bogens ein musikhistoriographischer Kraftakt. Doch vier Jahrhunderte fügen sich selten widerstandslos in ein kohärentes Narrativ. Der Begriff „Adjuvantenchor“, so konstatiert Zielsdorf selbst, erhält erst im thüringisch-sächsischen Raum des 19. Jahrhunderts die exklusive Bedeutung im ländlichen Raum tätiger Kirchengesangsvereinigungen. Da

die adjuvantischen Strukturen sich in dieser Zeit aufzulösen beginnen, scheint der Begriff bereits retrospektive Qualitäten zu besitzen. Wie das reiche regionalhistorische Schrifttum des 19. Jahrhunderts belegt, werden in dieser Zeit zahlreiche lokale und regionale Erinnerungskorridore eröffnet, welche die Gegenwart mit den letzten drei Jahrhunderten verbinden sollen – nicht selten unter geschichtsideologischen Vorzeichen. „Adjuvant“ ist neben Adstant, Stabulist oder Constabler eine von vielen Bezeichnungen, die in Spätmittelalter und Früher Neuzeit für kirchliche Hilfssänger verwendet wurden, doch scheint der Adjuvant-Begriff des 19. Jahrhunderts explizit vorreformatorische, katholische und städtische Gesangsinstitute auszuklammern. So erscheinen die Adjuvanten als Träger einer wahren protestantischen Kirchenmusik in ländlicher Idylle. Hier äußert sich nicht nur der für den nord- und mitteldeutschen Sprachraum des 19. Jahrhunderts typische Antikatholizismus, sondern auch implizite Kritik an Urbanisierung, Säkularisierung und anderen disruptiven Lebenswelterfahrungen.

Zielsdorf übernimmt diesen Adjuvant-Begriff weitgehend unmodifiziert. Dadurch entzieht sie sich u. a. der bereits in der älteren Forschung geführten Diskussion um die Beziehung zwischen vorreformatorischen Kalandbruderschaften und nachreformatorischen Gesangsinstituten. Auch die kategorische Trennung von städtischen Kantoreien und dörflichen Adjuvantenchören hätte angesichts der augenfälligen Funktions- und Repertoirekongruenzen hinterfragt werden können, impliziert diese doch ein kulturelles Stadt-Land-Gefälle, das der historischen Realität des von Großdörfern und Ackerbürgerstädten übersäten thüringisch-sächsischen Raums (zumindest im 16.–18. Jahrhundert) nicht zu entsprechen scheint. Zielsdorf behauptet zwar nirgends explizit, dass die o. g. konfessionellen, sozialen und institutionellen Faktoren eine distinkte adjuvantische Musikpflege hervorbrachten,

arbeitet aber auch kaum Unterscheidungsmerkmale gegenüber katholischen, städtischen oder vereinsgetragenen Gesangsinstituten heraus. Ferner gestattet die dem Adjuvanten-Begriff des 19. Jahrhunderts anhaftende Vorstellung ungebrochener institutioneller und funktioneller Kontinuität zwar die Interpolierung adjuvantischer Phänomene des 16. bis 19. Jahrhunderts, eignet sich jedoch weniger, um Transformationen zu erfassen, die die Adjuvanten trotz ihrer durch Satzungen kodifizierten Institutionsformen und Funktionen durchliefen. Wie sich z. B. Repertoirewandel, theologische, musikästhetische oder allgemeinkulturelle Paradigmenwechsel auf die Adjuvantenchöre auswirkten, hätte insbesondere für das 16. bis 18. Jahrhundert noch etwas detaillierter ausgeleuchtet werden können.

Zielsdorfs regionale (und nicht ausschließlich lokale) Untersuchungsperspektive sowie ihr Fokus auf musikalische Alltagsgeschichte sind demgegenüber in jeder Hinsicht positive Aspekte ihres historiographischen Zugriffs, die Dokumentation inzwischen verschwundener Strukturen und Praktiken stellt einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Erinnerungskultur der Region dar. *Adjuvantenkultur in Thüringen* füllt eine große Lücke im mitteldeutschen Musikgeschichtsbild und wird künftig als Referenzwerk dankbare Verwendung finden.

(Februar 2023)

Stefan Menzel

Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bearbeitet von Christine BLANKEN, Christoph WOLFF und Peter WOLLNY. Begründet von Wolfgang SCHMIEDER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel³ 2022. XLIV, 835 S., Nbsp.

Der Titel des hier zu besprechenden Buches besagt, dass es an die beiden ersten

Auflagen des – zwar seit den 1920er Jahren geplanten, aber 1950 erstmals erschienenen – Werkverzeichnisses von Wolfgang Schmieder sowie dessen 2. Auflage von 1990, die Schmieder selbst noch bearbeiten konnte, anschließt. De facto hatte es aber – was die Autoren auch im Vorwort wissen lassen – auf eine Reihe von verschiedenen, im Lauf der Zeit sich intensivierenden Bemühungen, um die Beschreibung und Dokumentation von Bachs Œuvre zu reagieren. Zu nennen sind dabei

- eine in schlichterem Gewand auftretende Zwischenaufgabe von Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger (1998; man könnte von einer „Göttinger Fassung“ sprechen), die sich zwar bescheiden „Kleine Ausgabe“ nennt, de facto aber wesentliche Korrekturen an der 2. Auflage enthält und außerdem – davon wird zu sprechen sein – die neue Gestaltung der Incipits der 3. Auflage antizipiert,

- eine von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff unter dem Titel *Bach Compendium* vorgelegte vierbändige Verzeichnung des gesamten Vokalwerkes (Leipzig: Peters 1985–1989) von insgesamt 1.724 Seiten Umfang, deren Komplettierung zu einem Gesamtverzeichnis ursprünglich geplant war, aber inzwischen aufgegeben wurde,

- die seit 1954 erscheinende *Neue Bach-Ausgabe*, in deren – als separate Bände vorgelegten – Kritischen Berichten Quellenforschungen breiten Raum einnehmen,

- weiterhin als Unternehmung mit weiterem Radius *Bach digital*, nach der Definition in *Wikipedia* „ein von der philologischen Bach-Forschung am Bach-Archiv Leipzig entwickeltes Recherche-Instrument an der Schnittstelle zwischen Bach-Forschung, quellen-basierter Aufführungspraxis, Bibliothekskatalog und angewandter Informatik“,

- und endlich der jährlich anwachsende Strom der in den Bach-Jahrbüchern vorgelegten Forschungen, die ihre Themen bis heute in beachtlichem Maße in Überlieferungs- und Echtheitsfragen finden und

deren Inhalte zum großen Teil für ein Werkverzeichnis relevant sind.

Schmieder konnte das Versprechen seines Titels, der ein „systematisches“ Verzeichnis ankündigte, zwar für die Großgliederung (vgl. die Übersicht auf S. VIII–IX der 1. Auflage), nicht aber im Detail einlösen, da die Nummerierung der Werke sich zu sehr an der Bandenteilung der alten Gesamtausgabe orientierte, die – besonders hinsichtlich der Reihenfolge der Kantaten – eher zufällig war. Hier konnten die Bearbeiter der Neuauflage einen gewissen Ausgleich schaffen, indem sie dem eigentlichen Verzeichnis eine systematische Werkübersicht voranstellten, die aus der des *Bach Compendiums* abgeleitet ist (S. 3–21).

In allen Neuauflagen mussten natürlich die Werknummern unangetastet bleiben, die sich in der Bach-Literatur wie in der Musikpraxis seit dem Erscheinen der 1. Auflage mit den jeweiligen Werken verbunden hatten. Doch hat die Neuauflage einen Wechsel in der Untergliederung nach Fassungen vorgenommen. Hatte Schmieder Frühfassungen und Parodievorlagen durch ein angehängtes „a“ gekennzeichnet, so unterscheidet die Neuauflage die Fassungen nach ihrer zeitlichen Folge durch nachgestellte Ziffern mit Dezimalpunkt; so werden beispielsweise die Köthener Glückwunschkantate „Durchlauchtster Leopold“ (BWV 173a) und die nach ihr parodierte Leipziger Pfingstkantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“ (BWV 173) als BWV 173.1 und BWV 173.2 nummeriert.

Was die Einzelwerk-Verzeichnungen betrifft, so gibt es einige Veränderungen: Die einem Werk oder einer Werkgruppe gewidmeten Abschnitte beginnen mit Besetzungsangabe und Incipit (bzw. Incipits), erst danach wird über Text, Werkgeschichte (früher nur „Entstehungszeit“), Quellen und Ausgaben (warum eigentlich die Vertauschung der Reihenfolge zwischen alter und neuer Gesamtausgabe?) informiert. Unter den Quellen wird zwischen „Originalquellen“ und „weiteren Quellen“ unterschieden

(nicht immer sind beide Kategorien vertreten). Hier könnte man sich eine detailliertere Bestimmung vorstellen, etwa in der Weise, wie sie in den Editionsrichtlinien zur NBA gegeben ist (*Editionsrichtlinien Musik*, Kassel u. a. 2000, S. 14f.); auch fragt sich, ob es nicht hilfreich wäre, innerhalb der „weiteren Quellen“ zu unterscheiden zwischen solchen, die zur Konstitution des Werktextes beitragen und solchen, die ausschließlich Teil der Rezeptionsgeschichte sind. Substantiell ist die Entscheidung, auf die früher am Ende stehenden Literaturangaben zu verzichten; stattdessen wird auf die Bibliographie des Leipziger Bach-Archives verwiesen. In dem Abschnitt „Bibliographie“ ist lediglich eine Auswahl an neuerer Literatur zum gesamten Œuvre verzeichnet, die sich sowohl auf Einzelwerke als auch auf allgemeinere Themen bezieht, ohne dass ihre Auswahlkriterien mitgeteilt würden.

Eine Komponente der Werkverzeichnung bedarf eines besonderen Kommentars, nämlich die Noten-Incips, durch die ein Werkverzeichnis erst zum „Thematischen Verzeichnis“ wird. Für ihre Form und ihren Umfang gibt es keine allgemeinen Regeln. Entweder es soll das musikalische Profil eines Werkes veranschaulicht oder aber nur seine Unverwechselbarkeit gesichert werden, wozu im Allgemeinen ein kurzes Melodiezitat auf einem Notensystem ausreicht. Die 1. und 2. Auflage des BWV bedienten sich für die Incips übereinstimmend (offenbar nach dem Vorbild des Köchel-Verzeichnisses) einer mittleren Lösung in Gestalt einer klaviersystem-analogen Particell-Aufzeichnung auf zwei Systemen, die die wichtigste Substanz des mehrstimmigen Satzes wiedergeben konnte. Aufwendiger verfuhr das *Bach Compendium*, das zur Darstellung komplexerer Strukturen, wie etwa in der Matthäus-Passion, bis zu sechs Systeme benutzte und die Incips sogar noch durch die Angabe der Satzschlüsse („Explicits“) ergänzte, was zu einem ungewöhnlichen Umfang der Incipit-Teile führte (der Notenteil

zur Verzeichnung der Matthäus-Passion füllt allein 42 Seiten). Die „Kleine Ausgabe“ des BWV von 1990, für die „Knappheit oberstes Gebot“ (S. VIII) war, ging mit ihrer Incipit-Darstellung in die entgegengesetzte Richtung, der nun auch das neue BWV folgt. Sie setzte als Norm für die Incipits die Notierung auf einem einzigen System (meist im Violinschlüssel) fest; zwei Systeme erhielten regelmäßig nur vierstimmige Choralsätze und Stücke mit verwandten Strukturen (wie etwa die *Orgelbüchlein*-Choräle). Um einen Werkanfang durch alle Höhenlagen auf einem System darstellen zu können, arbeitete man mit bis zu vier Hilfslinien und verlangte Hoch- oder häufiger Tiefoktavierungen, die nur für die jeweils äußere Stimme gelten. Es ist ein Prinzip, das meist die wichtigste musikalische Substanz sichtbar macht, freilich auch gelegentlich an die Grenze des gut Lesbaren kommt und wünschenswerte Informationen (wie die Stimmenzahl einer Fuge) vermissen lässt. Auf jeden Fall ist das Raffinement, mit dem ein Stimmenverband auf engstem Raum dargestellt wird, bemerkenswert. Es war (nach freundlicher Mitteilung von Eva-Maria Hodel und Klaus Hofmann) Alfred Dürr, auf den dieses minimalistische Verfahren zurückgeht und der sogar die handschriftlichen Vorzeichnungen lieferte, die der sowohl für die Kleine Ausgabe als auch für die aktuelle Neuauflage tätige Notengraphiker Ansgar Krause souverän umgesetzt hat. Die „Verschlankung“ hat auf jeden Fall dazu beigetragen, dass der Umfang der Neuauflage deutlich hinter dem der 2. Auflage zurückbleibt.

Der Kernteil, also die Verzeichnung der Einzelwerke, umfasst nunmehr 1.177 Nummern (gegenüber 1.080 der 1. Auflage). Als neue Kategorie verzeichnet er „Theoretische Aufzeichnungen“ (BWV 1129–1134), die Christoph Wolffs Charakterisierung von Bach als dem „Learned Musician“ (Buchtitel seiner Monographie von 2000) stützen können. Besonders erwähnenswert unter den Anhängen, die insgesamt nicht weniger als

100 Seiten umfassen, sind das Kapitel „Bachs Notenbibliothek“, das die Ergebnisse der Dissertation von Kirsten Beißwenger (1992) zusammenfasst und durch weitere Titel erweitert, sowie die ausführliche Dokumentation der von Bach bearbeiteten Chormelodien und -texte, die dem außerordentlichen Gewicht Rechnung trägt, das dieser textlich-musikalische Traditionsbereich für Bachs Œuvre hatte. Ein mehrteiliger Komplex „Bibliographie“ verzeichnet verdienstvollerweise „Historische Textdrucke“, „Frühdrucke und Erstaussagen“, „Historische Literatur“, „Historische Besitz-, Verlags- und Auktionskataloge“ und „Sekundärliteratur“. Problematisch erscheint nur, wie bereits erwähnt, der letzte Abschnitt, da er nur einen winzigen Bruchteil dessen, was hierzu gehört, verzeichnen kann, ohne dass die Auswahlkriterien genannt würden.

Wer sich vom hohen Preis nicht abschrecken lässt, wird in der Neufassung des BWV einen denkbar zuverlässigen und umfassenden Ratgeber für alle Fragen der praktischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit Bachs Œuvre finden.

Eine Schlussbemerkung: Wolfgang Schmieder war sich der Vorläufigkeit seiner Arbeit bewusst und schrieb im Vorwort der 1. Auflage: „Einigermaßen ‚fertig‘ wird eine solche Arbeit erwiesenermaßen erst nach zwei bis drei Generationen“ (S. XVI). Auch im Leipziger Bach-Archiv, der Träger-Institution des Werkverzeichnisses, wird der Blick in die Zukunft gerichtet und darüber nachgedacht, wie sich eventuell *Bach digital* und *BWV³* zu einer gemeinsamen Groß-Dokumentation verbinden lassen. So ist es einigermaßen wahrscheinlich, dass wir mit *BWV³* die letzte gedruckte Fassung vor uns haben.

(März 2023)

Werner Breig

Der Komponist als Chronist. Telemanns Gelegenheitsmusiken als musikalisches Tagebuch. Hrsg. von Thomas BETZWIESER, Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. 238 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 22.)

Dieser Band stellt die Beiträge einer Tagung vor, die 2017 aus Anlass von Georg Philipp Telemanns 250. Todestag in Frankfurt/M. abgehalten worden ist. Wie allenthalben üblich, gilt die Konzentration der Veranstalter:innen dabei einer bestimmten Gruppe von Kompositionen aus der unvorstellbar großen Menge an Werken Telemanns, in diesem Fall den Gelegenheitsmusiken. Die Definition des entsprechenden Korpus ist freilich etwas schwierig, wenn man den Begriff im Anschluss an einen Impuls von Bernd Baselt auf jegliche Werke anwendet, denen ein äußerer Entstehungsanlass zugrunde liegt. Denn das trifft beispielshalber auch auf die 44 Passionen oder die knapp 1.700 Kirchenkantaten zu. Damit wird nicht allein eine sachliche Unschärfe gegenüber dem Konzept der Gelegenheitsdichtung erzeugt, dem das der Gelegenheitsmusik entlehnt ist – falls es sich bei den Gelegenheitsmusiken nicht sogar um eine einfache Vertonung von Gelegenheitsdichtungen handelt –, sondern mit der impliziten Gegenüberstellung von äußeren und inneren Entstehungsanlässen wird unweigerlich jene qualitative Diskrepanz von aus Verpflichtung geschriebenen Gelegenheitsmusiken und aus freiem künstlerischen Willen heraus geschaffenen Werken rekonstruiert, die ausweislich des Vorworts zu diesem Band gerade nicht die Perspektive bestimmen sollte.

Welche definitorischen Schwierigkeiten aus einer solchen Entscheidung erwachsen, ist dem Beitrag von Joachim Kremer zu entnehmen, der dem Aufsatztitel zufolge den „Widerhall des Außermusikalischen als ästhetische Anregung für Telemann“ in den Blick nimmt, denn zum Außermusikalischen

zählt der Börsenkrach des Jahres 1720 (in der Ouvertüre TWV 55:B11) ebenso wie das auf- und ablaufende Wasser der Elbe (die Gigue in der Ouvertüre TWV 55:C3). Dass man vor diesem Hintergrund nicht auf die Anlage einer zeitlich geordneten Chronik zielen kann, wie es der Titel des Sammelbandes anlegt, führt Kremer überzeugend aus und stellt daher anhand vieler Beispiele das sehr viel sinnvollere Konzept der lebensweltlichen Bezüge der Kompositionen zur Diskussion, die in einer bestimmten Wissenskultur verstanden und mit den Werken verknüpft werden können.

Zu den pragmatischen Gelegenheitsmusiken Telemanns zählen die Werke für Kirchen- und Altareinweihungen, die Wolfgang Hirschmann als kompositorische Biographie skizziert. Es handelt sich dabei um elf Werke, von denen lediglich zu sieben aus der Zeit von 1739 bis 1762 auch die Musik erhalten ist. An diesen zeigt Hirschmann verschiedene Tendenzen der Entwicklung von Telemanns Kompositionstechniken, die stets auf ein möglichst großes Maß an Angemessenheit für den jeweiligen Anlass zielen. Die Bereitstellung von Musik zu Kirchen- und Altareinweihungen gehörte ebenso zu Telemanns Dienstaufgaben wie die Komposition von Predigereinführungsmusiken. Silja Reidemeister widmet sich dieser Werkgruppe, indem sie das Puzzle aus Textdrucken, Rechnungen, schriftlichen Erwähnungen und nur wenigen musikalischen Quellen erfolgreich zu einem Gesamtbild von 82 dieser Einführungsmusiken formt. Dabei wird deutlich, dass Telemann viele dieser Musiken textgleichen Kantaten entnommen und keineswegs nur gelegentlich auch mehrfach verwendet hat. Eine dem Beitrag angehängte Tabelle bietet entsprechende Ergänzungen und auch Korrekturen zum Telemann-Werke-Verzeichnis von Werner Menke.

Telemanns Hochzeitsmusiken stehen im Zentrum der Beiträge von Vera Grund und Eric F. Fiedler. Vera Grund beschäftigt sich mit den vertonten Texten, benennt

verschiedene Motive und ordnet diese in das zeitgenössische Verständnis einer Liebesheirat ein. Eric F. Fiedler versucht dagegen eine Zusammenschau der Hochzeitsmusiken und deren Kategorisierung in klein und groß besetzte Werke. Eine Vielzahl von Text- und Musikbeispielen unterstreicht den deskriptiven Charakter dieses Beitrags, dessen kurzes Fazit nicht darüber hinauskommt, die zahlreichen Verluste in dieser Werkgruppe zu bedauern und Telemanns Liebe zur Oper als Wurzel seiner kreativen Kraft zu benennen.

Über das Deskriptive kommt auch Rashid-S. Pegah in seinem Aufsatz über vier Gelegenheitswerke Telemanns kaum hinaus. Zwei dieser Kompositionen, eine zur Krönung Karls VI. zum Kaiser im Jahr 1711 und eine Hochzeitsmusik des Jahres 1712 hat Joachim Jaenecke entdeckt und bereits gewürdigt; eine weitere Hochzeitsmusik aus dem Jahr 1713 gerät in den Blick, weil in ihrem Text auf den Spanischen Erbfolgekrieg angespielt wird. Die vierte Hochzeitsmusik ist im Archiv der Berliner Sing-Akademie überliefert und wird anhand musikalischer Entlehnungen und Konkordanzen in die Nähe der anderen drei Frankfurter Gelegenheitsmusiken gerückt.

Eher randständig zum Thema des Bandes fragt Mick Lim Bing Nan nach dem Komponisten einer Kantate anlässlich der 300-Jahrfeier der Erfindung des Buchdrucks. Die Musik ist anonym überliefert, ein Textbuch konnte jedoch erst kürzlich zugeordnet werden und verweist die Musik nach Frankfurt am Main. In diesem Textbuch wird außerdem Heinrich Valentin Beck als Komponist genannt, Vizekapellmeister in Frankfurt und fleißiger Kopist von Telemanns Kirchenkantaten.

Ein zentraler Anlass für groß angelegte Festkompositionen im protestantischen Raum waren stets die Jubiläen der lutherischen Reformation. Beate Sorg nimmt die dazu entstandenen Musiken in Frankfurt, Sachsen-Eisenach und Hessen-Darmstadt vergleichend in den Blick. Gemeinsam ist,

dass die erhaltenen Textbücher und Festordnungen einen recht genauen Eindruck vom Ablauf der Feierlichkeiten vermitteln, dass sich von der Musik aber kaum etwas erhalten hat. Ausnahme ist eine Kantate Christoph Graupners für einen von zwei Darmstädter Festgottesdiensten, während Telemanns Beiträge für Frankfurt und wahrscheinlich ebenfalls, als Kapellmeister „von Haus aus“, für Eisenach verloren sind. Darauf die Beobachtung fußen zu lassen, dass „Telemann und Graupner ihre Musiken nach den Verhältnissen ihrer Arbeitgeber ausrichteten“ (S. 160), lässt eine gewisse Verlegenheit erkennen.

Dies ist ganz und gar nicht der Fall in Jeanne Swacks eloquenter Auseinandersetzung mit der Hamburger Kapitänsmusik von 1730 TVWV 15:5, deren Aufführung zeitlich zusammenfällt mit einwöchigen Ausschreitungen gegen die jüdischen Bewohner:innen Hamburgs, dem so genannten Judentumult, die von koordinierten antijüdischen Predigten in allen fünf Hamburger Hauptkirchen provoziert worden sind. Die Kapitänsmusik, zu der Telemann wesentliche Teile des Textes selber verfasst hat, erweist sich dagegen als Demonstration lutherischer Rechtgläubigkeit.

Wesentlich für die Kapitänsmusiken sind auch die Friedensszenarien, die Sabine Ehrmann-Herfort in ihrem Beitrag untersucht, unter diesem Gesichtspunkt aber auch weitere Kantaten, Serenaten und Musiken zu Friedensschlüssen in den Blick nimmt. Die musikalischen Merkmale dieser Szenarien sind von Stereotypen geprägt und häufig der Pastorale entlehnt, wobei sich zeigt, dass die Friedenssehnsucht mit dem möglichen musikalischen Rekurs auf eine Kriegsdarstellung spannender erscheint als die gleichförmige Ruhe des Friedens.

Sarah-Denise Fabian schließlich schlägt den Bogen zu der eingangs von Joachim Kremer benannten Wissenskultur und beleuchtet gesellschafts- und kulturgeschichtliche Kontexte in Telemanns Instrumentalmusik.

Mythologische und literarische Figuren wie Gulliver und Don Quichotte prägen diese Kontexte ebenso wie historische Ereignisse und Moden und Trends der Zeit, für die man allerdings über die Satzüberschriften hinaus mit Gewinn häufiger nach Entsprechungen in der Musik hätte suchen können als dies anhand hinlänglich bekannter Beispiele in dem Beitrag geschieht. Ohne Bezug zum Gegenstand des Bandes steht am Abschluss Klaus Winklers Übersicht über den verloren geglaubten Briefwechsel zwischen Friedrich Carl Graf zu Erbach und Telemann.

Der Band bleibt bis zum Schluss eine heterogene Sammlung von Auseinandersetzungen mit Einzelfällen bei nur gelegentlicher Berührung der Musik, die dem Anspruch des – immerhin ganz thetisch formulierten – Titels kaum entsprechen. Inwieweit Telemann ein Chronist seiner Zeit ist, inwieweit seine Gelegenheitskompositionen sich als musikalisches Tagebuch lesen lassen, wird als Forschungsfrage nur in Kremers einleitendem Beitrag ernsthaft verfolgt, in wenigen anderen Beiträgen bestenfalls vorausgesetzt, mehrheitlich aber ignoriert. Welches enorme Erkenntnispotential für historische, soziale, kulturelle und insbesondere auch musikalische Kontexte sich öffnete, betrachtete man die Gelegenheitsmusiken in ihrem tatsächlichen lebensweltlichen Bezug, bleibt bestenfalls erahnbar.

(Februar 2023)

Andreas Waczkat

JEREMY YUDKIN: *From Silence to Sound. Beethoven's Beginnings*. Woodbridge: Boydell & Brewer 2020. 446 S., Abb.

Obwohl die besondere Bedeutung von Anfang und Schluss für die Zeitkunst Musik einen Allgemeinplatz bildet, wurde über dieses Thema bislang überraschend wenig geforscht (bzw. nur in einzelnen Aufsätzen oder einer Aufsatzsammlung wie dem von Sascha Wegner und Florian Kraemer 2019

herausgegebenen Band *Schließen, Enden, Aufhören*).

Dass sich Jeremy Yudkin für seine Monographie über Strategien des Beginns gerade Beethoven ausgesucht hat, überrascht hingegen weniger angesichts der Neigung dieses Komponisten zu individuellen, unkonventionellen Wegen in allen Bereichen der Form. Yudkin legt dazu die wohl erste systematische, umfassende Studie vor und liefert zugleich eine Reihe grundlegender, über den Fall Beethoven hinausgehender Betrachtungen zum Problem der musikalischen Anfangsgestaltung. So wird neben ca. 200 überwiegend instrumentalischen Werken Beethovens auch ein Großteil der Beiträge Haydns und Mozarts zu den für das Buch relevanten Gattungen vergleichend einbezogen, woraus sich ein enormes Werkcorpus ergibt, das allein schon durch seine Breite eine sehr nützliche Grundlage für weitere Studien liefert.

Ebenso anregend und einleuchtend erscheint die Gliederung der Studie: Auf ein theoretisches Einführungskapitel (1) folgt eine Untersuchung der „klassischen“ Konventionen des Anfangens (2), die in den einzelnen Unterkapiteln jeweils von Haydn und/oder Mozart zu Beethoven führt; den dabei ermittelten Normen werden sodann einige dezidiert unkonventionelle Anfänge (3) sowie besondere Anfangsstrategien (5) gegenübergestellt, wobei hier die Beispiele überwiegend von Beethoven stammen. Ergänzende Betrachtungen zu besonderen Form(teil)en wie langsame Einleitung, Ouvertüre und Variationszyklus (4), zur Anordnung von Werken innerhalb von zyklischen Publikationen und zu Werktiteln (6) sowie zu Beethovens Arbeit an den Anfängen bei der Werkgenese (7) runden das Buch ab.

Das Einführungskapitel exponiert eine Reihe aufschlussreicher Gedanken zum Phänomen und zur Theorie des Anfangs in Literatur und Rhetorik sowie einige wenige Aussagen aus musiktheoretischen und -ästhetischen Quellen. Hinzu kommt eine

knappe Zusammenfassung von Ergebnissen der neueren Neurowissenschaft, die die besondere Aufmerksamkeit des Publikums zu Beginn der Darbietung eines Musikstücks sowie den hohen Einfluss des Anfangs auf die kategoriale Wahrnehmung des Stücks und die im Abgleich mit bekannten Normen entwickelten Erwartungen an dessen weiteren Verlauf hervorheben. Ähnlich wie James Hepokoski und Warren Darcy bei ihrer „Sonata Theory“ streift Yudkin dabei kurz die Rezeptionstheorie von Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*). All diese theoretischen Vorüberlegungen fungieren indes als ein eher allgemeiner Horizont, denn sie werden in den Werkanalysen kaum konkret aufgegriffen. Überhaupt hält sich der analytische Hauptteil des Buchs von theoretischen Überlegungen fern (die skeptische Position des Autors zur „Topic Theory“ ist beiläufig in einer langen Fußnote auf S. 181f. untergebracht).

Das zentrale Kapitel zu den Konventionen des Anfangs umfasst 12 Teilkapitel, die sich zum einen mit einzelnen Parametern beschäftigen (Tonalität, Rhythmus/Metrum, Textur, Dynamik), zum anderen bestimmte Anfangstypen einführen: „Beginning as Call to Attention“, „in medias res“, Anfang als Übergang (bei Mittelsätzen), als Fundgrube („storehouse“) und Same („seed“) für das Material und/oder den Charakter des weiteren Satz- oder Werkverlaufs. Stets erkennbar ist das Bemühen des Autors, über die Analyse der notwendigerweise begrenzten Anfangsphase hinaus (das Problem von deren Eingrenzung wird nur kurz berührt) auch deren maßgeblichen Einfluss auf die weitere Gestaltung des jeweiligen Werks zu belegen (wobei er bisweilen, insbesondere bei der Tonartenwahl, etwas vom eigentlichen Thema des Buchs abschweift). Generell vertritt Yudkin die These, dass die Integration des Anfangs in das Gesamtkonzept des Werks bei Beethoven gegenüber seinen beiden maßgeblichen Vorbildern noch fortschreitet.

So anregend und überzeugend viele analytische Betrachtungen und Kategorien sind, gibt es doch einige Lücken. So wird keine strukturelle und/oder charakterliche Typologie von Hauptthemen von Sonaten-Allegri entwickelt und auch nicht systematisch diskutiert, inwieweit bestimmte typische Eröffnungsgesten als Bestandteil des Hauptthemas oder als ihm vorgelagert zu betrachten sind. Der Typus des „in medias res“-Anfangs wird nicht klar definiert: Bedeutet er zwingend den Verzicht auf jegliche Anfangsgeste? Zählen demnach sämtliche kantablen Hauptthemen dazu? Und ist dieser Typus, wie die Beispiele suggerieren, primär in Kammermusik zu finden? (Der ihm von Yudkin ebenfalls zugerechnete Beginn der Pastorsymphonie suggeriert zwar, die Musik habe bereits vorher begonnen, hat aber gleichwohl einleitende Funktion und unterscheidet sich darin grundlegend von den anderen Beispielen, die direkt mit dem Thema einsetzen.) Generell wären einige übergreifende Schlussfolgerungen zu gattungsspezifischen Unterschieden des Anfangs in diesem Kapitel ebenso wie bei den Conclusions (8) am Ende des Buchs, die lediglich eine Zusammenfassung bieten, wünschenswert gewesen.

Bei den bewussten Abweichungen von den Anfangskonventionen geht Yudkin wiederum von einzelnen Parametern aus (Harmonik, Metrum/Rhythmus, Form, d. h. ungewöhnliche Satzfolgen), die durch einige Hinweise zu Witz und Humor bei Haydn und Beethoven ergänzt werden. Bedeutender ist das Kapitel zu den von Beethoven maßgeblich geprägten besonderen Anfangsstrategien: „Beginning before the Beginning“ (das stimmungsvolle Einsetzen der Begleitung vor dem Thema), das mehrfache Ansetzen zum Beginn (z. B. op. 31/2), die Wiederkehr der Einleitung innerhalb eines Satzes, die Verwendung von Schlussgesten am Anfang, deren schließender Charakter durch ihre Wiederkehr am Satzende bestätigt wird, sowie die auskomponierte

Selbstreflexion über verschiedene Optionen des Anfangens im Spätwerk (op. 106/4).

Die bereits erwähnten ergänzenden Kapitel 4, 6 und 7 liefern zu ihren Gegenständen klare, gut informierende Überblicke (bis auf das zu knapp geratene Overtürenkapitel), die freilich überwiegend auf fremden Befunden basieren. Ebenso sind die wenigen Bezugnahmen auf andere Komponisten jenseits der „großen Drei“ fast durchgängig der Sekundärliteratur entlehnt. Andererseits ist positiv hervorzuheben, dass Yudkin eine beeindruckende Vielzahl von Titeln einbezogen und synthetisiert hat (die Bibliographie umfasst 40 Seiten!), darunter auch vergleichsweise viele deutschsprachige Beiträge, was in jüngeren werkanalytischen Publikationen in englischer Sprache sonst leider selten vorkommt.

Insgesamt besticht das Buch vor allem durch seine panoramahafte Breite: durch die gattungsübergreifende Zusammenschau ähnlicher Fälle bei allen drei ‚Klassikern‘ (wobei etwa Klaviersonaten von Haydn und Mozart nur selten herangezogen werden). Die analytischen Bemerkungen zu den einzelnen Werken fallen oft kürzer aus als die sehr üppigen Notenbeispiele. Einzelne Querbezüge erscheinen fragwürdig wie etwa der zwischen Mozarts letztem (KV 595) und Beethovens erstem (in der Zählung zweitem) Klavierkonzert (op. 19): Zwar stehen beide in B-Dur und exponieren in der Anfangsphase ähnliche Elemente; aber es besteht doch ein fundamentaler Unterschied darin, dass Mozart sogleich eine breite, unaufgeregte Kantilene exponiert, die von dem Hornruftopos nur kurz unterbrochen wird, während Beethoven mit einer portalartigen Eröffnungsgeste beginnt, auf die eine anti-thetische Piano-Figur der 1. Violinen antwortet. Und wenn Yudkin die *Eroica* zu den laut beginnenden Symphonien rechnet, wäre dies dahingehend zu differenzieren, dass auf zwei pompöse Akkordschläge ein dezidiert piano exponiertes Hauptthema folgt.

Generell ist für zukünftige ähnliche Studien zu empfehlen, eine Trennung zwischen Korpusstudien und analytischer Einzelfallbetrachtung vorzunehmen: Die oftmals katalogartigen Werkaufstellungen zu einem Typus, wie sie Yudkin bietet, sollte man aus dem Haupttext in Tabellen überführen und zudem mehr statistische Erhebungen vornehmen (etwa zu Wechselwirkungen bestimmter Anfangsstrategien mit Thementypen, Tonarten, Tempi, Dynamik, Gattungen, Komponisten, Schaffensphasen), wie es etwa Uri Rom in seiner Berliner Dissertation zu Mozarts Instrumentalmusik (2011) getan hat. Auf diese Weise ließen sich mehr allgemeine Trends im Umgang mit dem Anfang und zu dessen historischem Wandel ermitteln.

Die genannten Kritikpunkte relativieren sich dadurch, dass es sich bei diesem Buch ebenfalls um einen Anfang handelt, eine Pionierstudie. Als solche ist sie für die werkanalytische Musikforschung von großem Nutzen und bildet einen hervorragenden Ausgangspunkt, auf den hoffentlich weitere systematische Untersuchungen zu formdramaturgischen Topoi folgen werden.

(Februar 2023)

Stefan Keym

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

Braucht die Musikhistoriographie noch „Barock“, „Klassik“ oder „Romantik“ – problematische begriffliche Leihgaben aus der Literatur- und der Kunstgeschichte – als seriöse Beschreibungskonzepte? Trotz aller periodisch wiederkehrenden Versuche, in allen Kunstwissenschaften die weitmaschigen Stil- und Epochenbegriffe auf den Prüfstand zu stellen, wird man sie offensichtlich nicht los. Für die Musik erweist sich der Romantik-Begriff, der sich über das gesamte 19. Jahrhundert ausgebreitet hat,

als besonders hartnäckig; er wird sich gegen seine Verabschiedung wohl dauerhaft wehren können. Das hat gleichermaßen historische wie (popular)ästhetische Gründe – gilt doch seit mindestens zwei Jahrhunderten die Musik dem allgemeinen Bewusstsein als die Kunstform des Romantischen schlechthin. Nun, was man nicht beseitigen kann, muss man wenigstens handhabbar machen, und dazu verhelfen einzig die mikrologisch-akribische Analyse der Phänomene selbst und das Bemühen um äußerste terminologische Distinktion. Und, als vielleicht erster notwendiger Schritt überhaupt, die rigorose historische und geographische Eingrenzung des Gegenstandsbereichs.

Es ist das große Verdienst der Studie von Christiane Wiesenfeldt, dass sie diese Entscheidung in aller Konsequenz zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung macht. Es geht explizit um die „Anfänge“ eines Phänomens, das zunächst im allerweitesten Sinne „romantisch“ heißt, um dann aber rasch durch den Blick auf die Genese eingehegt und domestiziert zu werden. Eine historische Restriktion des Unternehmens ist damit auf glückliche Weise gesetzt, die geographische folgt auf dem Fuß, und die nicht minder entscheidende ästhetisch-stilistische Zuspitzung ergibt sich Schritt für Schritt aus der umsichtigen Annäherung an den Gegenstand. Der Pflock wird an einem überraschend frühen Zeitpunkt eingeschlagen. Zur Diskussion steht ein flexibel behandelter, fallweise nach vorn erweiterter Zeitraum „um 1800“, der im deutschen Sprachraum geprägt ist durch zwei Epoche machende Paradigmenwechsel der zweiten Jahrhunderthälfte: von der erstmaligen systematischen Festsetzung eines unreduzierbaren Eigenwerts des Ästhetischen bei Alexander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750/58) bis zur Nobilitierung des ästhetischen Urteils zu einem hermeneutisch offenen Modus von begriffsloser „Erkenntnis überhaupt“ bei Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790, vgl. § 9). In der ausgedehnten Landschaft zwischen

diesen beiden Gipfelpunkten und auf dem Plateau, das auf sie folgt, kann Christiane Wiesenfeldt nun den Aufstieg einer musikalisch-ästhetischen Diskursformation sondieren, die gekennzeichnet ist durch ein dichtes Ineinander von Produktion, Kritik und Ästhetik sowie durch die enorme Spannweite vom ambitionierten Theorieentwurf bis zur gemeinverständlichen Popularphilosophie. Ausgebreitet über fast alle musikalischen Gattungen der Groß- und Kleinmeister wie über die Publizistik bis in entlegenste Titel hinein, ist dies ein komplexes Terrain, und die Arbeitsleistung, die hinter dessen Durchforstung liegt, kann kaum hoch genug geschätzt werden.

Das Phänomen selbst ist in dieser Materialfülle einerseits leicht, andererseits schwer zu fassen: „Romantisch“ im weiten popularästhetischen Sinne heißt im sorglosen Sprachgebrauch der einschlägigen Quellen sehr viel von dem, was sonst auch als empfindsam, gefühlvoll, sehnsüchtig, poetisch oder melancholisch rubriziert werden kann, im engeren poetologischen Sinne hingegen das, was eine junge Literatengeneration zur Überwindung des vermeintlichen Scheiterns einer nachkantischen Grundsatzphilosophie ersonnen hat. Es handelt sich beim Blick auf Musik über weite Strecken hinweg mehr um ein Rezeptions- als um ein Produktionsphänomen. Daraus ergibt sich, dass dem zeitgenössischen Musikhören und seiner nachträglichen Deutung Eigenschaften wie Gefühlstiefe, Ambivalenz, Ambiguität, Ironie und Humor sich leichterhand als Romantik-Indikatoren anbieten (meistens im oben erwähnten weiten, seltener auch im engeren Sinne) und dass damit dann Werke von Bach bis zur Gegenwart positiv auf diesen Test reagieren können. Die Autorin arbeitet mit der von Stefan Matuschek in seinem neuen Romantikbuch (*Der gedichtete Himmel*, 2022) intelligent ins Spiel gebrachten, dann bei ihm aber durch zeitliche und räumliche Dehnung bedenklich überstrapazierten Idee der „Kippfigur“ (S. 13), mit der

sich von gemischten Empfindungen, gewollter Mehrdeutigkeit, abruptem Stimmungsumschwung und Gattungshybridisierung eine Menge an Merkmalen auch der Musik vor 1800 erfassen lässt, deren Einzelheiten dann – sozusagen als Spurenelemente des „Romantischen“ *avant la lettre* – die Darstellungsstrategie des Buchs steuern. So werden nach einem langen, drei Kapitel umgreifenden methodischen Vorspann in den folgenden Kapiteln die Bedeutung der Reflexion und Kritik, die neue Rolle des Hörens, die produktive Entdeckung der Geschichte, die Funktion der Idylle und des Lyrischen, die Neubestimmung von Genres wie Fantasie, Arabeske und Nachtstück, das Ausprobieren von Konzepten wie Offenheit und Fragment und schließlich der Einsatz von Ironie und Humor an zahllosen publizistischen Beiträgen belegt und an ausgewählten musikalischen Beispielen analytisch unterfüttert, bevor schließlich an der Antepaenultima-Position ausdrücklich der Frage „Mozart – ein Romantiker?“ nachgegangen wird und danach ein *close reading* von E. T. A. Hoffmanns berühmter Beethoven-Rezension von 1810 den Schluss- und Höhepunkt des Buchs bildet. Das Ergebnis dieser prismatischen Zerlegung des Musikalisch-Romantischen in viele Einzelaspekte ist ein elegant erzähltes, gut lesbares Buch.

Ein großer Gewinn der Darstellung liegt darin, dass sie das alte historiographische Konzept der retrospektiven Prophetie (ein Vorläufer-Werk „verweist“ wie Johannes der Täufer auf etwas Späteres und Größeres) klar und plausibel ersetzt durch eine offensive Formulierung des Eigenwertes solcher Vorausblicke: Es handelt sich dann nicht um die noch unentwickelte Ankündigung eines Künftigen, sondern stets bereits um „eine von vielen musikalischen Ausformulierungen der Anfänge der Romantik in der Musik“ (S. 184). Oder, noch abgewogener und vorsichtiger, darum, „dass sich in der Musik selbst schon etwas ausprägt, was an den Anfängen der Romantik in der Musik

teilhaben könnte“ (S. 187). Das Buch will, wie die Autorin selbst bescheiden resümiert, eher „zum Nachdenken über romantische Prägungen und Potenziale anregen“ (S. 230) als dogmatisch steile Thesen in die Welt setzen. Damit ist das Programm auf sympathische Weise zusammengefasst, und die Anregung soll hier in Form einiger kritischer Anmerkungen auch sogleich aufgenommen werden.

Es liegt in der Natur eines solchen Unternehmens, vor allem natürlich in der Natur musikalischer Analysen und deren subjektiver Interpretation, dass man vieles auch ganz anders sehen kann. Oft wäre etwas mehr Vorsicht angesagt, denn in mancher Formulierung wird ein Konsens vorausgesetzt, der argumentativ erst einzuwerben wäre. Beethovens Sinfonien wird vielleicht eben doch nicht jeder „heute selbstverständlich als romantisch bezeichnen“ (S. 21) und wohl durchaus auch nicht die Betitelung seines Opus 27, 2 als *sonata quasi una fantasia* so „klar romantisch“ (S. 174) finden, wie hier behauptet wird. Die späteren Ausdehnungen des Arbeitsbegriffs „Kippfigur“ auf gängige poetische Stoffe wie die Nacht (S. 170) oder auf generische harmonische Mittel wie den neapolitanischen Sextakkord (S. 211–213) wird man vielleicht sogar eher bedauern als hilfreich finden, denn hier droht aus dem eingangs so klug geschärfte Romantikbegriff am Ende wieder ein stumpfes und durch Dehnung nutzloses Konzept zu werden. Auch das von Hoffmann am *Agnus Dei* von Beethovens C-Dur-Messe konstatierte Ineinander von „Wehmut“, „Schmerz“ und „Wonne“ (S. 240) ist wohl weder im Werk des Komponisten noch in der Wahrnehmung des Kritikers eine romantische „Kippfigur“, sondern eher eine reife Spätblüte jener „gemischten Empfindungen“, über die schon Vertreter der Aufklärungs-Ästhetik wie Moses Mendelssohn und Lessing profund nachgedacht haben.

Das alles sind Einwände, über die sich wohl trefflich streiten lässt. Manches grenzt

indessen schon mehr ans Bedenkliche und hätte gründlicheres Durchdenken verdient. So führt es nicht sehr weit, die Konzepte von Friedrich Schlegels zwischen Kant und Fichte ausgespannter Ironie und von Jean Pauls quer zu Kant an Jacobi orientiertem Humor faktisch als Synonyma zu behandeln. Schwierig ist die Applikation dieser Konzepte auf die Musik ohnehin. Ambivalenzen und Simultankontraste gibt es in der Musik so viele, dass die differenzlose Reduktion von Ironie und Humor auf „kipppfigurhaftes Komponieren“ etwa bei Haydn (S. 204, vgl. auch S. 200) durchaus nicht zwingend die Diagnose des Romantischen oder auch nur des Proto-Romantischen erzwingt. Die rhetorische Frage der Autorin hingegen, ob Jean Paul den geistreichen Haydn wohl als Ironiker (recte: Humoristen) betrachtet hätte (S. 210), beantwortet der Dichter im § 33 seiner *Vorschule der Ästhetik* übrigens selbst. Auch sind die für Schlegel so charakteristischen rekursiven Genitive („Poesie“, „Ironie der Ironie“) durchaus nicht Apostrophen für „Kontraste“ und „Übertreibungen“, die man dann auch in der Musik finden und somit auf sie applizieren könnte (S. 201), sondern – trotz des berühmten *Athenäums*-Fragments 444 über die Instrumentalmusik – Formeln für die so doch nur der Sprache mögliche reflexive gedankliche Steigerung.

Diese konzeptionelle Unschärfe ist die Kehrseite einer Unterschätzung der Bedeutung von Kants *Kritik der Urteilskraft* für die frühromantische Ästhetik. Die Einschätzung ihrer folgenreichen Neufassung des Unsagbarkeits-Topos als „ältere kantische Unbegreiflichkeitsthese“ (S. 95) oder die Reduktion des Kritizismus auf „Vernunftphilosophie“ (S. 217, vgl. schon S. 100) übersehen das hermeneutische Potential der reflektierenden Urteilskraft und die Auswirkung ihres emotionalen Apriori auf das innovative Konzept der ästhetischen Idee. Das Ausmaß, in dem Poeten wie die Brüder Schlegel, Novalis, Hölderlin oder auch

schon Schiller und Jean Paul, ferner Musikästhetiker wie Körner oder Michaelis durch diese Konzeption, die sich problemlos „romantisch“ ausbuchstabieren ließ, geformt worden sind, wird kaum sichtbar – so auch nicht beim Blick auf Johann Friedrich Reichardt, der als Publizist doch immerhin die „Methodenlehre“ aus der dritten Kritik seines Königsberger Lehrers der Musikwelt schon im Jahr ihres Erscheinens zugänglich machte. Zwar könnte man Kant und seinen frühen Exegeten zumindest ihre musikhistoriographische Relevanz bestreiten. Aber so einfach ist es nicht, denn diese Geister ruft nun einmal gewollt oder ungewollt herbei, wer wie hier für die Bestimmung des Musikalisch-Romantischen oft und gern Dichter wie Schlegel, Novalis oder Jean Paul (und gelegentlich auch die Philosophen Fichte und Schelling) in Anspruch nimmt.

Andererseits stehen wichtige Figuren wie Wackenroder oder Tieck zugegebenermaßen in ganz anderen Traditionen, und im breiten Strom der von Christiane Wiesenfeldt untersuchten Musikpublizistik speisen sich die proto-romantischen Züge ohnehin aus den vielfältigsten Strömungen rationalistischer und emotionalistischer Kunstbetrachtung, die sich oft eng an die zeitgenössische Popularphilosophie halten. Das Buch vermag daher die ideengeschichtliche Unterbestimmung durch konkrete materiale Quantität zu kompensieren und breitet eine Fülle von musikalischen und publizistischen (Neu-) Entdeckungen aus, es bringt Ordnung in die verwirrende Menge musikalischer Hörweisen, und es gibt den sonst oft nur im Mittelfeld bleibenden Figuren wie Reichardt oder Zelter den Raum, den sie als bedeutende Komponisten und Publizisten beanspruchen dürfen. Es besticht durch viele fesselnde Exkurse, etwa den schönen, reich bebilderten virtuellen Spaziergang durch das Römische Haus im Weimarer Ilm-Park (S. 112–118) oder die Darlegung der erstaunlich kontroversen zeitgenössischen Diskussion um Mozarts Bläserbehandlung (S. 220–227).

Das Schlusskapitel bildet den Zielpunkt der narrativen Dramaturgie. E. T. A. Hoffmanns berühmte Besprechung von Beethovens c-Moll-Symphonie, die im Juli 1810 ihrer Länge wegen auf zwei Nummern der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* verteilt wurde, verliert hier den Nimbus eines romantischen Gründungsdokuments und wird – eine hübsche sprachliche Pointe zum Abschluss des Buchs – zum „Ende vom Anfang“ (S. 234). Denn in ihr sieht die Autorin alle von ihr aufgespürten Tendenzen zu einem Dokument gebündelt, das viel eher „Resümee“ (S. 246) als Startschuss ist. Keineswegs, darin hat die Verfasserin gegen den mehrfach zurückgewiesenen Carl Dahlhaus recht (S. 16, 76, 240), geht es Hoffmann um eine irgendwie geartete „Idee der absoluten Musik“ (so der berühmte Dahlhaus-Buchtitel von 1978), sondern um die Verbindung ihrer autonomen Struktur mit ihrem poetischen Gehalt. Sehr nachvollziehbar liest sie aus dem musikanalytischen Teil dieses wichtigen Textes das Arbeiten mit drei Dichotomien heraus: Innen vs. Außen, Teil vs. Ganzes, Spannung vs. Lösung. Merkwürdig bleibt indes, dass sie eine weitere Dichotomie, die wichtigste und folgenreichste des Ganzen, nicht erwähnt: die zwischen „Genie“ und „Besonnenheit“, die im Kern auf Jean Pauls *Vorschule* zurückgeht, genauer: auf den Leipziger akademischen Lehrer des Dichters, den Popularphilosophen Ernst Platner, den auch Kant bisweilen zitiert und indirekt für sein eigenes innovatives Genie-Konzept verwendet, auf das wiederum Jean Paul sich natürlich bezieht. Der damit erfasste dialektische Ausgleich zwischen Natur und Geist wird im 19. Jahrhundert, so etwa bei Schopenhauer und bei Wagner, den weiteren Diskurs über die produktive Einbildungskraft prägen. Bedauerlich ist auch, dass eine Fehlzuschreibung den Argumentationsgang stört: Die am 17. Januar 1810 anonym in der *AmZ* erschienene Rezension der *Pastorale* stammt nicht von Hoffmann und dient daher auch nicht seinem „Warm Schreiben

hin zum großen romantischen Entwurf“ (S. 239), sondern von dem Erfurter Organisten Michael Gotthard Fischer, der auf die Anfrage der Redaktion schneller reagierte als der langsam und gründlich schreibende Hoffmann. Um dessen Emphase beim Lob der c-Moll-Symphonie zu verstehen, gilt es, gerade diese Kritik wirklich als seine erste Beethoven-Rezension zu begreifen, deren programmatische Einleitung nun jenen „romantischen“ Hymnus auf die Instrumentalmusik ausbreitet, den seine allererste *AmZ*-Kritik, die einer Symphonie von Friedrich Witt gewidmet war, 1809 nur erst angedeutet hatte.

Bei aller möglichen Detailkritik: Christiane Wiesenfeldt hat mit diesem anregenden Buch einen starken Anfang gesetzt. Das „Romantische“ wird hier aus einem diffusen Stil- und Epochenkonzept zu einem klar konturierten Arbeitsinstrument, mit dem sich das Phänomen in Facetten zerlegen lässt, die sich als Rezeptions- und Zuschreibungsattribute diskutieren lassen. Vor allem stehen sie quer zu vielen eingebürgerten Stil-Taxonomien, vereinen also Kompositionen, die man früher kaum in einem Atemzuge genannt hätte. Dadurch wird die geläufige epochale Ausdehnung gründlich ausgehebelt: Die radikale Historisierung und Segmentierung der frühen Romantik hilft auch dem Blick auf das folgende Jahrhundert, denn weder der späte Beethoven noch der reife Schumann (für den Martin Geck plausibel den Begriff des „Realisten“ vorgeschlagen hat) noch der alte Brahms und schon gar nicht Mahler werden sich umstandslos und pauschal auf diese „Romantik“ beziehen lassen, wenn das Konzept nicht sinnlos und unbrauchbar werden soll. Umgekehrt werden im Licht dieser Darstellung manche Werke und ihre Urheber sichtbar, von deren Beteiligung an einer Vorgeschichte des Romantischen man bisher keine Ahnung hatte. So wird die Gleichzeitigkeit des scheinbar Ungleichzeitigen, auch wenn sie stets im Einzelfall zu diskutieren bleibt, überhaupt

erst sinnvoll greifbar. Und so, wie man diskutierbare „Anfänge“ freilegen kann, dürfte es schließlich auch gut bestimmbare „Endpunkte“ und „Grenzlinien“ der Romantik in der Musik geben. Für diesen enormen Zugewinn an historiographischer Präzision beim Blick auf die Anfänge darf man der Autorin dankbar sein.

(Dezember 2022) *Hans-Joachim Hinrichsen*

CAROLIN KRAHN: Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800. Wien: Holitzner Verlag 2021. 416 S., Abb., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 54.)

Johann Friedrich Rochlitz war ohne Zweifel einer der einflussreichsten Musikpublizisten im deutschsprachigen Kulturraum um 1800. Als langjähriger Redakteur der von ihm auf Betreiben des Breitkopf & Härtel-Verlags 1798 in Leipzig begründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitschrift* und als Autor einer Vielzahl musikbezogener Texte unterschiedlichster Genres prägte er maßgeblich den musikkulturellen Diskurs der bürgerlichen Öffentlichkeit. Wie ein roter Faden zieht sich durch sein umfangreiches Œuvre die kritische Auseinandersetzung mit italienischer Musik, italienischen Musiker:innen und musikalischen Institutionen der Apenninhalbinsel. Die im Folgenden besprochene Dissertation Carolin Krahns, die 2021 in leicht überarbeiteter Fassung in den Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft erschienen ist, hat sich zum Ziel gesetzt, die musikbezogene Italien-Imagination Rochlitz' zu ergründen, um somit einen Beitrag zur „Reflexion über das Italien-Bild als Denkfigur“ (S. 41) innerhalb der deutschen Musikpublizistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu leisten. „Wie stellte man sich um 1800 das ‚musikalische Italien‘ vor,“ so die leitende

Fragestellung, „und warum so und nicht anders?“ (S. 50).

Die Arbeit knüpft an eine Reihe einschlägiger Studien der Rezeptions- und Kulturtransferforschung sowie zur Italiensehnsucht und dem Bild Italiens und seiner Künste nördlich der Alpen an. Methodisch angeregt von der historischen Diskursanalyse und der komparatistischen Imagologie, untersucht die Autorin ein umfangreiches Textkorpus, das zahlreiche Schriften Rochlitz' umfasst, neben den in der *AmZ* und anderen von ihm herausgegebenen Organen publizierten prosaischen Texte auch andernorts veröffentlichte musiktheoretische Beiträge, Rezensionen, Essays, Gedichte sowie seine private und die zur Publikation bestimmte Korrespondenz. Die Monographie ist neben dem einleitenden Kapitel und einem Epilog in zwei Hauptteile gegliedert, die inhaltlich eng aufeinander bezogen sind. Der erste Hauptteil (Kapitel II) erläutert die Hintergründe, Grundlagen und Strategien von Rochlitz' Auseinandersetzung mit dem musikalischen Italien. Zunächst als Schüler der Leipziger Thomasschule musikalisch und religiös sozialisiert, war Rochlitz nachhaltig durch sein Studium der Theologie und Philosophie, vor allem Kants, an der Universität Leipzig geprägt und darf, wie sein Schrifttum belegt, zu den Vertretern des konservativen Nationalprotestantismus gezählt werden. Dies zeigt sich insbesondere in seiner ‚klassischen‘ Kunstauffassung, der Ablehnung neuerer Musik und der bisweilen beißenden Polemik, die er als rhetorisches Mittel zur Überredung seiner Leserschaft einsetzte.

Auf dieser differenziert vorgenommenen Analyse von Rochlitz' intellektueller Biographie aufbauend, konkretisiert der zweite Hauptteil (Kapitel III) Rochlitz' Vorstellung des musikalischen Italien anhand unterschiedlicher Imaginationsfelder, die von musikalischen Akteur:innen und Institutionen über sein Verständnis von ‚alter‘ und ‚neuer‘ italienischer Musik bis hin zur Oper und der Kirchenmusik reichen. Geradezu

paradigmatisch für Rochlitz' zwiespältige Italien-Imagination und aufschlussreich im Hinblick auf seine didaktische Zielsetzung ist seine 1809 in der *AmZ* publizierte, zweiteilige Artikelserie *Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland*, die einen fiktiven Dialog zwischen einem gerade aus Rom zurückgekehrten ‚Kenner‘ und einem nicht weiter benannten Gegenüber darstellt (S. 198–207). Im Gegensatz zu dem geläufigen Unverständnis über das Verhalten in den Opernlogen italienischer Theater stellt der ‚Kenner‘ das dortige Publikum als Vorbild für das deutsche heraus. So verfüge in Italien selbst die Zuhörerschaft im Parterre über eine beachtliche musikalische Kennerschaft, die sie zu einem Stimulus der künstlerischen Darbietung und einem wichtigen Akteur der Geschmacksbildung mache. Mit seinen Ausführungen suchte Rochlitz das deutsche Musikpublikum musikästhetisch zu bilden und im italienischen Beifallsverhalten zu schulen, um mittels einer differenzierten Reaktionsdynamik im Konzert- oder Theatersaal „komponierende Trittbrettfahrer der deutschen Musikgeschichte aus Italien schonungslos zu entlarven“ (S. 206) und somit den Einfluss zeitgenössischer italienischer Musik zu begrenzen.

Obschon Rochlitz Komponisten wie Palestrina und Pergolesi einen hohen Stellenwert in der Musikgeschichte zugestand, war seine Darstellung des musikalischen Italien von diffamierender Polemik und althergebrachten Stereotypen geprägt. Wie die Studie demonstriert, nutzte er diese an unzähligen Stellen artikulierte Italien-Vorstellung als Gegengewicht zu seiner Beurteilung deutscher Musikkultur, für deren Förderung er sich zeit seines Lebens engagierte und die in einer ‚Geschichte der deutschen Tonkunst‘ hätte münden sollen – ein Desiderat, das er nicht mehr verwirklichen konnte. Bemerkenswert ist hierbei, dass Rossini für Rochlitz, dessen negative Italienwahrnehmung sich bereits vor dem internationalen Durchbruch des italienischen Opernkomponisten

verfestigt hatte, nicht die zentrale Reizfigur wie für zahlreiche andere protestantisch geprägte Kritiker darstellte, sondern er Rossini in durchaus differenzierter Weise beurteilte.

Wie ein durch unzählige *tesserae* zusammengesetztes Mosaik rekonstruiert die Autorin mittels der Auswertung zahlreicher disparater Textpassagen Rochlitz' Narrativ der Musikkultur Italiens. Dieses erweist sich als ein ambivalentes, das zwischen der Bewunderung der ‚alten Meister‘ und der musikalischen Infrastruktur einerseits und der bis zum Ekel reichenden Ablehnung zeitgenössischer Musiker:innen und Kompositionen andererseits oszilliert. Welche Auswirkungen der Mangel persönlicher Italienerfahrungen Rochlitz', der bis auf eine Wien-Reise und Aufenthalte in Weimar sein Leben überwiegend in Leipzig verbracht und Italien nie bereist hatte, auf sein negatives Italien-Bild gezeitigt haben könnte, hätte durchaus kritischer problematisiert werden können. Dennoch bildet Krahn's materialreiche Studie einen lesenswerten Beitrag zur Verhandlung der Musikkultur Italiens in der deutschsprachigen Musikpublizistik und zum Diskurs über musikalische Nationalcharakteristika vor der Entstehung der Nationalstaaten im Europa des 19. Jahrhunderts.

(November 2022) Tobias C. Weißmann

ELISABETTA FAVA: Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 384 S., Nbsp.

Die vorliegende Publikation stellt die überarbeitete und übersetzte Fassung der ursprünglich italienischsprachigen Dissertation dar, die Elisabetta Fava bereits 2017 an der Universität Bern verteidigte. Die Arbeit ordnet sich ein in eine lose Reihe von Veröffentlichungen, die seit den 2000er-Jahren das Phantastische in der Musik um und nach 1800 thematisierten, insbesondere

in der Oper, nachdem zuvor fast nur die literaturwissenschaftliche Forschung ein Interesse am Phantastischen bekundete. Eine bemerkenswerte Ausnahme hiervon stellte die schon 1983 erschienene Dissertation von Christian Berger dar, worin der Autor für die Analyse von Berlioz' *Symphonie fantastique* die strukturalistische Denktradition aufnahm, die in der Literaturwissenschaft spätestens seit Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) für die Erforschung des Phantastischen vorherrschte. Auch Fava greift darauf zurück und zieht Genredefinitionen und Gattungsdiskussionen der Literaturwissenschaft heran, um zunächst ihren Gegenstand enger zu fassen und von ähnlichen Konzepten wie dem Wunderbaren oder dem Grotesken abzugrenzen (S. 19–34).

Überhaupt öffnet die Studie im ersten (S. 17–84) sowie im zweiten (S. 85–169) der insgesamt fünf Kapitel eine stark interdisziplinäre Perspektive mit reichhaltigen Referenzen in die Literatur und Literaturwissenschaft, bevor die Autorin in den nachfolgenden Kapiteln, die ziemlich genau die zweite Hälfte der Arbeit bilden, den musikwissenschaftlichen Blickwinkel schärft und sich auf „Das Phantastische und die Oper“ (S. 171–262), „Die Phantastik in der Instrumentalmusik“ (S. 263–310) und „Das Phantastische in Ballade und Lied“ (S. 311–351) konzentriert und dabei vor allem den deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Blick hat. Die Autorin nimmt sich für ihre musikalische Analysearbeit mit vielen Notenbeispielen insbesondere Johann Friedrich Reichardts Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth*, Louis Spohrs *Berggeist*, Peter Joseph von Lindpaintners *Bergkönig*, Heinrich Marschners *Vampyr* und E. T. A. Hoffmanns *Undine* vor und ergänzt mit Mendelssohns 1830 fertiggestelltem *Rondo capriccioso*, mit Schumanns 1838 erschienenen *Novalletten* und mit Liszts *Faust-Sinfonie* (Uraufführung Weimar 1857) den Bereich der

Instrumentalmusik, gegen Ende mit Werken Carl Loewes und Franz Schuberts die Gattungen Ballade und Lied. Den eigentlichen Kern der Dissertation bildet allerdings das Phantastische auf der Musiktheaterbühne, worauf sie zum Schluss ihrer Arbeit mit Wagners *Siegfried* und der *Götterdämmerung* noch einmal zurückkommt.

Die hier und an anderen Stellen nicht immer klar artikulierte Forschungsfrage, nämlich „ob die musikalischen (Instrumental- und Vokal-)formen die Merkmale der literarischen Phantastik wahrgenommen und später selbst verwendet haben“ (S. 346), bedingt das methodische Vorgehen: Das Phantastische spürt die Autorin zuerst anhand der Programme und Sujets auf, bevor sie im zweiten Schritt untersucht und danach fragt, wie das Phantastische von Texten, Titeln und/oder Programmen, Szenarien von Geistern, Hexen und Vampiren, sich auch musikalisch spiegelt, welche kompositorischen Entscheidungen dafür im Besonderen getroffen wurden und ob sich daraus eine allgemeine „Grammatik des Phantastischen“ (S. 347) erkennen und beschreiben lässt. In der Tat kann die Autorin Ähnlichkeiten in den verschiedenen kompositorischen Lösungen für „Geisterspuk“ (bspw. monotoner (Sprech-) Gesang, tiefe Register, Tritonus) und für „Elfentanz“ (bspw. hohe Lagen, körperlose Klänge, Streich- und Zupfinstrumente) beschreiben und hierfür Musterbeispiele ausmachen. Neben Webers Wolfsschlucht ist das vor allem Mendelssohns *Sommernachts Traum*, dessen Bedeutung sie emphatisch (und dem Stil einer wissenschaftlichen Arbeit nicht ganz adäquat) hervorhebt: „Seine Überlegenheit muss ganz einfach als absolut angesehen werden: Mendelssohns ‚Elfenmusik‘ war unter all ihren Aspekten (Harmonik, Klangfarben, Melodiegestaltung, Dynamik) derart vollkommen, dass sie unzählige Male variiert, nachgeahmt und wiederaufgenommen wurde, jedoch nie erreicht und schon gar nicht übertroffen werden konnte. Die *Sommernachts Traum-Ouvertüre* stellte

nicht nur den Höhepunkt in der musikalischen Gestaltung des Phantastischen dar, sondern selbstverständlich auch den Anstoß für eine Fülle weiterer Kompositionen, die mit dem Phantastischen zu tun hatten. Sie war und blieb ein unvergängliches Vorbild, die höchste Verkörperung ihrer Kategorie“ (S. 263).

Das Phantastische in der Musik des 19. Jahrhunderts erscheint bei der Autorin damit einerseits kondensiert in einen Katalog werkübergreifender Konventionen der kompositorischen Faktur, die musikanalytisch einholbar sind, andererseits zu einem Kanon mustergültiger Beispiele kompiliert, deren genetische Abhängigkeiten historisch aufgespürt werden können. Allerdings zieht die Autorin daraus nicht die letzte Konsequenz, die Vielzahl der ausgehobenen Beispiele in eine normative Poetik des phantastischen Komponierens zu systematisieren und auszudifferenzieren. Sie verweist stattdessen zu Recht auf den Regelbruch als Wesenselement des Phantastischen, der sich kaum formalisieren lässt: „Um dem Zuhörer den Eindruck des Unerwarteten zu geben, muss die Musik sich als Fremdkörper gestalten und mehr oder weniger offen gegen die Regeln verstoßen“ (S. 347). Deshalb bleibt sie am Ende ihrer Arbeit auch abstrakt, wenn sie die entdeckten Merkmale musikalischer Phantastik zusammenfasst: „Im Allgemeinen versucht der Komponist, den Zuhörer zu überraschen, und zwar so, dass er nicht mehr imstande ist, zu erraten, was dann kommen wird. Die Harmonie meidet die gewöhnlichen Wege, die Klangfarben sind gewollt verschleiert, nicht leicht zu erkennen, verschwommen; die Melodie verschwindet unter Fragmenten, *perpetuum mobile*, leichten und schnellen Motiven, die unsingbar sind, manchmal monoton, manchmal zu körperlos und flüchtig, um identifiziert, geschweige denn gesungen werden zu können“ (S. 347).

Rückhalt für ihre Methodik und ihre Analyseergebnisse sucht die Autorin

vornehmlich in den schon angesprochenen strukturalistischen Denkansätzen der Literaturwissenschaft, was zu häufig etwas gezwungen wirkt, kaum aber im musikalischen Diskurs ihres Untersuchungszeitraums oder in der aktuellen Romantikforschung. Das dokumentiert sich auch im Literaturverzeichnis und ist zu bedauern. Zumal die Autorin im ersten Satz ihrer Arbeit selbst betont, dass das „subjektivierte Adjektiv“ – das Phantastische – „in den verschiedensten Sprachen mehr eine ästhetische Perspektive als einen Forschungsgegenstand“ (S. 13) bezeichnet, was ja vor allem bedeuten sollte, dass das Phantastische keinesfalls allein durch einen Index nicht realer Figuren und Handlungen zu recherchieren und auf Werkebene zu untersuchen ist, sondern gerade auch in Akten der Produktion und Rezeption bzw. Reflexion von Kunst Bedeutung erlangt, für deren Verständnis sich diskursive, diskursgeschichtliche Herangehensweisen anbieten. Von diesen kritischen Anmerkungen abgesehen, ist die starke musikalische Analysearbeit, die Elisabetta Fava in ihrer Dissertation im Einzelnen unternimmt, wertvoll, die Publikation deshalb zu empfehlen.

(Februar 2023)

Christian Kämpf

BIRGER PETERSEN: Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 393 S., Nbsp.

Lange Zeit hat sich die historische Satzmodell-Forschung schwerpunktmäßig mit den Lehrtraditionen des 17. und 18. Jahrhunderts befasst und dabei geographisch insbesondere italienische Ausbildungsstätten, vor allem die neapolitanischen Konservatorien, in den Blick genommen. Seit einigen Jahren ist jedoch ein Trend zu beobachten, die Untersuchungen vermehrt auf das 19. Jahrhundert und Ausbildungsstätten etwa in Frankreich sowie im deutschsprachigen Raum auszuweiten. In diese jüngsten

Entwicklungen, greifbar u. a. in Arbeiten von Nick Baragwanath, Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, Nathalie Meidhof und Peter van Tour, um nur einige wenige zu nennen, fügt sich die verdienstvolle Abhandlung von Birger Petersen nahtlos ein und adressiert dabei eine offenkundige Forschungslücke: die Satzlehre Josef Gabriel Rheinbergers und die vielfältigen Wechselwirkungen mit seiner kompositorischen Tätigkeit. Selbst fünf Jahre nach Erscheinen des Buches haben die darin dargelegten Befunde nichts an Aktualität eingebüßt. Petersens Arbeit besticht durch eine gelungene Synthese von theoretischen, analytischen und historischen Perspektiven.

Dass modellbasiertes Komponieren in einer historischen Periode, in der die Originalitäts- und Genieästhetik das Denken über Musik maßgeblich dominierte, keinesfalls als Widerspruch zwischen kompositorischer Praxis und Musikästhetik zu verstehen ist, gehört längst zu den Gemeinplätzen der historisch-informierten Musiktheorie und -analyse (siehe dazu S. 21ff. bei Petersen): Modellinstanziierung und -verknüpfung unterliegen der *Inventio* und *Elaboratio* gleichermaßen. Ferner sind Satzmodelle, als häufig dreistimmige und multipel diminuierbare kontrapunktische Gefüge mit langer (zum Teil bis ins Spätmittelalter zurückreichender) Tradition, prädestinierte musikalische Objekte zur Beschreibung kompositionsgeschichtlicher Kontinuitäten, sofern stilistische Unterschiede in der Modellinstanziierung hinreichend präzise erfasst werden können. Gerade im Laufe des 19. Jahrhunderts stellt sich die zusätzliche Herausforderung, ein Denken in Intervallsätzen mit Phänomenen erweiterter Tonalität (etwa in Gestalt von oktagonischen, hexatonischen oder quintgeschichteten Tonfeldern) in Einklang zu bringen – was bei Petersen wohlge-merkt nicht eigens thematisiert wird.

Dass ein Komponist vom Kaliber eines Josef Gabriel Rheinberger bislang in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden hat,

hängt wohl nicht unwesentlich mit den Unwägbarkeiten der Kanonbildung zusammen, möglicherweise aber auch mit seiner unentschiedenen Positionierung im Parteienstreit zwischen Konservativen und Neudeutschen. Rheinbergers *Wallenstein*-Sinfonie in d-Moll op. 10 etwa zählt zu den meistgespielten Exemplaren aus der (vermeintlich) „toten Zeit“ der Gattungsgeschichte und zeugt von großer kompositorischer Meisterschaft. Doch selbst wenn man die Qualität der Rheinberger'schen Kompositionen in Zweifel ziehen würde, stünde doch außer Frage, dass er zu den historisch einflussreichen Protagonisten des 19. Jahrhunderts gehörte, dessen verschiedene Wirkungsfelder die Studie von Petersen eindrucksvoll beleuchtet. Sie betreffen Rheinberger als Schüler (zunächst bei Sebastian Pöhly, dann in München bei Franz Lachner und Johann Georg Herzog; Kapitel 2) ebenso wie als Pädagoge (etwa an der Königlichen Musikschule in München; Kapitel 3) und Komponist (Kapitel 4 und 5). Rheinberger, so zeigt Petersen auf, war eingebettet in ein reichhaltiges personales Netzwerk und stand im Austausch mit zentralen Figuren des damaligen Musiklebens wie Peter Cornelius, Hans von Bülow und Richard Wagner, die ihm jeweils hohe Wertschätzung entgegenbrachten. Schließlich ist insbesondere auch Rheinbergers Rolle als Mitbegründer und prägende Figur der sogenannten „Münchener Schule“ hervorzuheben.

Petersens Einstieg (Kapitel 1) in die Thematik erfolgt allerdings erst einmal allgemeiner: Er skizziert den Status quo der historischen Satzlehre und der längst international verbreiteten Satzmodell-Forschung. Rasch wird Rheinberger als „Multiplikator“ einer pädagogischen Tradition modellbasierten Komponierens und Lehrens ins Feld geführt. Nach der in Kapitel 2 erfolgten Darstellung der musikalischen Sozialisierung Rheinbergers widmet sich Kapitel 3 einer detaillierten Besprechung und Einordnung des für München entwickelten

Rheinberger'schen Unterrichtsmaterials, insbesondere den Übungen mit bezifferten und unbezifferten Bässen, und stellt dabei den Bezug zur italienischen Partimento-Tradition her. Im Unterschied zu den bekannten Partimento-Quellen würde es der Sammlung Rheinbergers auf den ersten Blick an einer klar erkennbaren Systematik mangeln. Allerdings erbringt Petersen in seinen zahlreichen analytischen Vignetten den überzeugenden Nachweis, dass es dennoch gewisse prototypische, meist drei- oder fünfteilige Abläufe in der Abfolge von Satzmodellen gibt (wie etwa initiale Kadenz → Sequenz → abschließende Kadenz), die dazu angetan sind, unter den Begriff einer „impliziten Formenlehre“ gefasst zu werden.

Dass vergleichsweise kurze Übungen durch detaillierte Analysen gleichsam nobilitiert werden, halte ich für eine erfrischend ideologiebefreite Herangehensweise, die Analyse und Werkbegriff entkoppelt. Dennoch hätte man sich in der Analyse bestimmter Übungen zuweilen eine eingehendere Auseinandersetzung gewünscht. So fällt beispielsweise in der Übung B5 (C-Dur; S. 115) auf, dass die – leider nicht näher spezifizierte, aber wohl in T. 9–12 zu verortende – Fonte-Sequenz zwar die Dominanttonart G-Dur vorbereitet, diese allerdings zugunsten der eigentlichen Zieltonart e-Moll fallen gelassen wird. In der Übung F20 (S. 118) ist das für den Anfang unterstellte Parallelismus-Modell für den Rezensenten nicht erkennbar. Die fließenden Grenzen zwischen Modellbezug und modellfreier Komposition treten in der Analyse der Übung F2 (S. 119) zu Tage: Dort ist von einem „Ansatz eines Dur-Moll-Parallelismus“ (S. 118f.) die Rede, obwohl anstelle der normativ vier bis sechs Klangstationen lediglich drei vorliegen. Ob hier von Rheinberger tatsächlich die Evokation eines Pachelbel-Modells intendiert war, ist diskussionswürdig. Man mag hierin eine Unschärfe in Bezug auf den zu Grunde liegenden Begriff des Parallelismus-Modells erkennen, der etwa auch in der

Analyse von Rheinbergers Sonate op. 122 auffällt. Dort wird im 4. Takt, wo ein Tonikasextakkord erklingt, eine Modellabweichung konstatiert, obwohl doch eine als „galante Romanesca“ (Gjerdigen) geläufige Modellvariante vorliegt und das eigentlich überraschende Ereignis erst zwei Takte später in Gestalt des „verminderten ‚deformierten‘ Quartsprung[s]“ (S. 220) einsetzt. Auch dies wirft die Frage nach Modellfamilien ebenso auf wie das in der gesamten Forschungsliteratur bislang noch unbefriedigend gelöste Problem der Grenzziehung zwischen Modellvarianten einerseits und -abweichungen bzw. -deformationen andererseits. Und schließlich: Wenn in Bezug auf die Übung F4 (S. 119) von einer „Verkettung von Sequenzen“ gesprochen wird, so trifft dies deskriptiv sicherlich zu, verwundert aber kaum, wenn man die Flexibilität des Dur-Moll-Parallelismus mitbedenkt, die das Modell vor allem als Initialfunktion, zuweilen aber auch als vermittelnde Funktion prädestiniert.

In seiner Behandlung des Komponisten Rheinberger (Kapitel 4 und 5), die auch den Konnex zwischen Kompositionsmethode und Generalbassübungen herstellt, stützen sich Petersens Analysen auf den im Eingangskapitel dargelegten und durchaus konsensfähigen Katalog von Satzmodellen, die auch bei Rheinberger vielfach zu finden sind. Dabei übernimmt er die heute gängige (aber an gewissen Überlappungen laborierende) Dreiteilung in „Skalenmodelle“, „Sequenzen“ und „Kadenzen“, die sich weitgehend den drei grundlegenden (aristotelisch geprägten) Formfunktionen Beginn, Mitte und Ende zuordnen lassen, wie sie bereits seit der Musica-Poetica-Tradition verhandelt werden. Ausführliche Erläuterung erfahren Beschaffenheit und Diminutionsoptionen im Umgang mit Oktavregel-Ausschnitten, Skalenmodellen, Riepels Fonte- und Monte-Sequenzen, sowie anderweitigen Sequenzmodellen (wie etwa der Quintfall und der Quintanstieg). Dabei hätte die Darstellung

zweifelsohne von der Einbeziehung des mächtigen theoretischen Frameworks der von William Caplin (1998) im Detail entwickelten formfunktionalen Analyse profitiert. In seinen zahlreichen Analysen verweist Petersen immer wieder auf die – an sich unstrittigen – spezifischen funktionalen Affinitäten von Satzmodellen, ohne aber auf die durchaus vorhandene Flexibilität, manchmal gar Unbestimmtheit mancher Modelle einzugehen. Etwas unklar bleibt auch die formfunktionale Eignung von Modellen mit Blick auf die spezifische Verortung innerhalb der formalen Hierarchie: Wird etwa der Dur-Moll-Parallelismus als Initialfunktion verwendet, so geschieht dies ausgesprochen häufig zu Beginn des Hauptsatzes, doch fast nie zu Beginn des Seitensatzes.

In seiner Darstellung der kompositorischen Praxis konzentriert sich Petersen exemplarisch auf eine besonders produktive Schaffensphase Rheinbergers, nämlich diejenige um und nach 1868, und spürt dabei den handwerklichen Bedingungen nach, wie sie insbesondere in der Klaviermusik vorzufinden sind. Im Fokus stehen dabei die verwendeten Satzmodelle und ihre Formfunktionen. Am Beispiel der sogenannten *Sinfonischen Sonate* in C-Dur op. 47, die an eine bereits im 18. Jahrhundert etablierte und (u. a. von Türk und Kollmann) theoretisch erfasste Tradition der „großen“ Sonate sinfonischen Typs anknüpft, wird untersucht, inwieweit sich Satzmodelle zur Realisierung großer Formen eignen.

Zunächst stellt Petersen ein von Rheinberger gewähltes Mittel der motivischen Verknüpfung und Zyklizität heraus, das sich u. a. im Rückgriff auf Hauptthemen-Material im Formabschnitt der Schlussgruppe manifestiert – eine probate kohärenzstiftende Strategie, die prominent bereits u. a. bei Haydn und Mozart zu finden ist. Im Rahmen einer durchaus nachvollziehbaren Analyse überrascht etwas die Einordnung einer zeitgenössischen Kritik von op. 47, anhand derer Petersen „mögliche

Missverständnisse“ (S. 166) diagnostiziert. Der Autor der in der *Neue[n] Berliner Musikzeitung* 1877 veröffentlichten Rezension stört sich nach meiner Lesart nicht so sehr an der Einfachheit des motivischen Materials, das für symphonische Monumentalität eigentlich geradezu prädestiniert ist, sondern an dem Eindringen eines offenbar als unpassend empfundenen „etüdenmäßige[n] Charakter[s]“ in „die sonstige symphonische Anlage“ des Kopfsatzes. Dieser Kritikpunkt scheint sich logisch auf anderer Ebene zu bewegen als die von Petersen vorgebrachte, durchaus zutreffende Einschätzung einer adäquaten Passung von motivischem Material und modellhafter satztechnischer Konzeption.

Ungeachtet der wenigen angesprochenen Monita ist unstrittig, dass Birger Petersen hier eine für den historischen Satzlehre-Diskurs wichtige Studie vorgelegt hat, die sich aus verschiedenen Perspektiven gewinnbringend rezipieren lässt. Petersen arbeitet im Detail die Verwendung von Satzmodellen in Lehre und Komposition bei einem prominenten, aber von der Forschung vernachlässigten Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts heraus und liefert weitere Evidenz für die zum Teil enge Koppelung von Satzmodellen und Formfunktionen. Darüber hinaus liegt ein besonderes Verdienst von Petersens Studie darin, dass er mit der im zweiten Teil abgedruckten Edition von Rheinbergers Unterrichtsmaterial einen zentralen Beitrag zur musiktheoretischen Pädagogik des 19. Jahrhunderts leistet.

(Februar 2023)

Markus Neuwirth

JEFFREY L. SNEDEKER: *Horn Teaching at the Paris Conservatoire, 1792 to 1903. The Transition from Natural Horn to Valved Horn. London/New York: Routledge 2021. XXVI, 260 S., Abb., Nbsp., 3 Anhänge.*

30 Jahre nach seiner Dissertation über die Anfänge des Ventilhornspiels in Paris legt Jeffrey Snedeker nun eine schon länger erwartete Gesamtdarstellung zu Hornspiel und -pädagogik am Pariser Konservatorium im 19. Jahrhundert vor. Mit der detaillierten Erhellung der komplexen wechselseitigen Beziehungen zwischen Instrumentenbau, Komposition und musikalischer Spielkultur am Beispiel des Horns wird ein Kapitel in der Geschichte des Conservatoires aufgeschlagen, das bis heute eine Reihe interessanter Fragen (nicht zuletzt im Hinblick auf die historisch orientierte Wiedergabe der Musik) aufwirft.

Snedekers Buch liefert einen ausführlichen vergleichenden Überblick zu den Quellen für das Hornspiel in Frankreich mit Fokus auf jenen Persönlichkeiten, die am 1795 eingerichteten Conservatoire (inklusive seiner Vorgänger) bis zum beginnenden 20. Jahrhundert unterrichteten. Die meisten Lehrschriften, unter denen Louis-François Dauprats umfangreiche Naturhornschule von 1824 den Höhepunkt markiert, bauen inhaltlich aufeinander auf, setzen aber unterschiedliche Akzente. Snedekers Erläuterungen zu Inhalt und pädagogischen Lehrmethoden machen Kontinuitäten wie Neuerungen sichtbar und zeigen, dass die französischen Hornschulen heute mit Recht als Fundament des modernen Hornspiels gelten können. Während Ventilhörner in den deutschsprachigen Ländern relativ lange benötigten, um sich in der musikalischen Praxis durchzusetzen, wurde das Instrument mit dem neuen Mechanismus in Paris bereits Ende der 1820er Jahre mit Offenheit und Neugier begutachtet und in seinen Verwendungsmöglichkeiten erprobt. Zwischen 1833 und 1864 bestanden am Conservatoire

je eine Klasse für das traditionelle Naturhorn und das neue Ventilhorn erfolgreich nebeneinander. Zu dieser Koexistenz kam es, weil Dauprat, der 1828 eine erste Schule für das Horn mit Ventilen vorlegte, ähnlich wie viele Komponisten Raum für beide Instrumententypen sah, und weil Joseph-Émile Meifred das neue Instrument in einer Weise lehrte, die Elemente des hoch entwickelten Naturhornspiels geschickt mit dem Einsatz der Ventile verband. Snedekers quellenbasierte Ausführungen machen Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen Natur- und Ventilhorn auch für Nicht-Spezialisten auf diesem Gebiet luzide nachvollziehbar. Meifred begriff das zweiventilige Ventilhorn nicht als Gegensatz, sondern als Ergänzung des Handhorns, indem er Stopf- und Ventiltöne vom jeweiligen musikalischen Kontext abhängig miteinander verknüpfte. Diese Synthese ließ die Grundlagen des Naturhornspiels (insbesondere die klangliche Färbung der gestopften Töne bei Leittönen) unangetastet; als Bereicherung und Verfeinerung der Möglichkeiten zielte sie auf differenzierteste musikalische Ausdruckswerte, die vor allem im Solo- und Kammermusikrepertoire zum Tragen kamen. Es ist davon auszugehen, dass im Gegensatz dazu im Orchester mehr offene laute, durch Ventile erzeugte Töne gefragt waren. Dass Meifreds Wirken – anders, als es oberflächlich erscheinen mag – weder isoliert noch folgenlos geblieben war, zeigt eine Reihe anderer Pariser Ventilhornscheren aus den 1840er und frühen 1850er Jahren, die primär der Militärmusikausbildung zuzuordnen sind, aber möglicherweise auch auf die Orchesterpraxis Einfluss ausübten.

Snedekers Ausführungen machen die aus späterer Perspektive schwer nachvollziehbare Entscheidung des Conservatoires, die Ventilhornklasse 1864 wieder einzustellen, zwar nicht restlos plausibel, aber sie eröffnen aufschlussreiche kausale Horizonte. Offenkundig war man damals der Meinung, Ventilhörner würden weiterhin vor allem

in der Militärmusik gebraucht und die auf dem Naturhorn ausgebildeten Hornisten könnten sich die Ventilpraxis anderweitig aneignen. Die musikalisch-kompositorische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte entlarvte diese Ansicht nachträglich als Fehleinschätzung. In den 1880er Jahren beklagten prominente Stimmen das Beharren der Conservatoire-Lehre auf dem Naturhorn. Man forderte die Re-Integration der Lehre des Ventilinstruments, wie sie Jean-Baptiste Victor Mohr, Nachfolger Gallays auf der Naturhornprofessur von 1864 bis 1891, möglicherweise noch in seiner Anfangszeit praktizierte. Spiel und Ausbildung auf dem Ventilhorn waren auch nach Meifred in Paris nicht verloren gegangen, wie sich am Beispiel von Henri Jean Garigue und Henri Chaussier zeigen lässt. Beide traten schließlich 1891 vor einer Kommission mit ihren Instrumenten an, um zu beweisen, dass das Ventilhorn wieder in das Lehrangebot aufgenommen werden sollte. Chaussier gewann, doch erhielt nicht er, sondern ein anderer Schüler Mohrs, François Brémond, dessen Nachfolge. Die Wiedereinführung des Ventilhorns vollzog sich langsam und in mehreren Etappen. Nicht alle Aspekte sind bislang restlos erhellt, doch scheint klar, dass Brémond als Spieler wie Pädagoge von Anfang an einen durchgreifenden Wechsel zu einer Spielweise vollzog, die vornehmlich auf offenen Tönen basierte, womit Meifreds ältere Ventilhorntechnik überwunden wurde. 1903 war dieser Prozess mit der offiziellen Beendigung der Naturhornausbildung am Conservatoire beendet.

Snedekers Buch wäre unvollständig, würde es aus den historischen Fakten und Erkenntnissen nicht auch Rückschlüsse auf und Empfehlungen für die heutige Praxis des Naturhornspiels ziehen. Der Verfasser wendet sich gegen erstarrte Standardisierungen historischer Aufführungsweisen von heute und legt eine historisch differenzierte Basis für damals wie heute kontextabhängig individuell zu treffende Entscheidungen vor.

In der kompetenten Zusammenschau unterschiedlicher Perspektiven erschließt Jeffrey Snedekers Buch ein wichtiges, für Musikgeschichte und Musikausbildung gleichermaßen relevantes Kapitel der Entwicklung instrumentaler Praxis und Pädagogik im 19. Jahrhundert. Raum für weitere Forschung und Diskussion besteht nach wie vor; das Buch sollte dazu ermuntern, den Beziehungen zwischen einzelnen Gattungen wie Kompositionen und den instrumentalen Ausführungsmöglichkeiten der Zeit vertieft nachzuspüren.

(Februar 2023)

Klaus Aringer

FELIX WÖRNER: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Basel: Schwabe Verlag 2022. 431 S., Abb. (Resonanzen. Band 5.)

Felix Wörners Versuch, die Formtheorien der tonalen Musik in ihrer historischen Aufeinanderfolge zu untersuchen und die dahinterstehenden philosophischen Grundlagen zu belegen, ist in einer Zeit besonders willkommen, in der zwar die Formfrage zu einem der Schwerpunkte des musikwissenschaftlichen Diskurses wieder aufgerückt ist, andererseits aber die Geschichte und die Implikationen der verwendeten Begriffe meistens im Schatten bleiben. Bei vieler musiktheoretischer Literatur aus dem angelsächsischen Sprachraum, die die Bedeutung der musikalischen Form nach Jahrzehnten der Vergessenheit jetzt hervorhebt, erscheint etwa die Zeit zwischen Adolf Bernhard Marx und Arnold Schönberg als ein Vakuum, dessen Ursachen ungeklärt bleiben. Zu den Vorteilen von Wörners Rekonstruktion gehört nun eben, die Geschichte der Formenlehre als einen kontinuierlichen, obgleich sich immer wieder verzweigenden Prozess dargestellt zu haben. Ausgehend von Koch und Marx findet die Darstellung wichtige

Etappen in den Schriften von Johann Christian Lobe, Ernst Friedrich Richter, August Reissmann, Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Ernst Kurth, Hans Mersmann und Karl Blessinger. Manchmal berührt das Buch die Grenzen zur post-tonalen Musik und der Leser gewinnt dort den Eindruck, dass die Wandlung der Formkonzepte im 20. Jahrhundert von den kompositorischen Erfahrungen derselben Phase mitbestimmt wurde; oder, um es allgemeiner zu fassen, dass die Musiktheoretiker immer mit ihrem Zeitgeist und ihrem kulturellen Milieu eng verbunden sind.

Allerdings ist der primäre Bezugspunkt des Buches der philosophische Horizont der Musiktheorie. Wörner bespricht scharfsinnig und konsequent die verschiedenen Denktraditionen, die in der Terminologie oder den Argumentationen der Musiktheoretiker Spuren hinterlassen haben: deutschen Idealismus, formalistische Ästhetik, Gestaltpsychologie, Phänomenologie. Der Ausstrahlung der letzteren ist ein aufschlussreiches Kapitel (S. 265–319) gewidmet; und der Fall ist besonders interessant, weil die Wirkung eher auf indirekte Weise und durch etliche Vermittlungen erfolgt ist. Die Bedeutung des phänomenologischen Ansatzes für die Bewertung von Kunstwerken gab in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer regen Diskussion Anlass, zu dem Musikwissenschaftler wie Paul Bekker und Hans Mersmann beitrugen. Es geht hier nicht um die Anwendung von irgendeinem Theorem Edmund Husserls auf musikalische Erscheinungen. Phänomenologie galt vielmehr als ein Kennwort, dessen erstes Ziel war, den Abstand von psychologischer Ästhetik und musikalischer Hermeneutik zu markieren; bei aller Unterschiede trafen sich die Autoren (dazu gehören auch August Halm und Herbert Eimert) im Versuch, allgemeine und verbindliche Gesetze für die Musik insgesamt auszuarbeiten. Nicht mehr der Inhalt (wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), sondern die Materie

stellte das Gegenüber der Form dar. So erstreckt Mersmann den Blick auf alle Phasen der westlichen Musikgeschichte, um komparativ grundlegende Typen von Bewegung aufzuklären, denn Musik sei „Erscheinung in der Zeit“ (S. 300). Husserls Verständnis von Ton und Melodie als „Zeitobjekten“ (S. 266f.) hat zumindest ein Klima geschaffen, das die verschiedenen Vorstellungen einer dynamischen Form beeinflusste, die in diesen ersten Jahrzehnten prominent wurden. In dieser Perspektive ist es nicht überraschend, dass Wörner auch die Analysen Heinrich Schenkers auf die phänomenologische Betrachtung von Musik bezieht. Diese historische Kontextualisierung, wenn sie auch zunächst forciert erscheinen mag, hilft, ein Mythos niederzureißen: dass Schenker die Formfrage ausgeklammert habe, dass seine räumlich konzipierten Graphiken die zeitliche Entfaltung der musikalischen Struktur verdrängt hätten; geht man seine Schriften durch, wird im Gegenteil sein Interesse für diesen entscheidenden Aspekt des „organischen Zusammenhangs“ (S. 317) überschaubar, obwohl sein Argwohn gegenüber der Terminologie und den Vorgehensweisen der Formenlehre mit den Jahren zunahm.

Der Abschnitt über die phänomenologische Betrachtung von Musik ist bezeichnend für eine Methode, durch die Wörner die Abhandlungen zur musikalischen Form an die Ausbildung des jeweiligen Autors und die philosophischen Strömungen seiner Zeit rückbindet; neben den analytischen und propädeutischen Orientierungen offenbart sich dadurch die Formenlehre als eine Schicht übergreifender Kulturgeschichte. Das betrifft entscheidende Passagen wie etwa den Auftritt energetischer Konzeptionen, die Preisgabe der Zweiteilung in „allgemeine“ und „angewandte“ Formenlehre sowie den Bezug auf Grundkategorien des Denkens und Sprechens (Wiederholung, Kontrast, Entwicklung, Variation, Schlusswendung), die im Hintergrund der

musikalischen Formen erkannt werden. Das Bewusstsein dafür, dass sich Musiktheorie immer aus einem philosophischen Horizont heraus entfaltet, leitet viele Teile dieses exzellenten Werks. Wörner weiß, dass die Wege des geistigen Einflusses oft indirekt verlaufen oder zum Teil verschleiert bleiben, dass die Hypothesen vorsichtig geprüft und eventuell modifiziert werden sollen. Im ersten Teil des Buches stellt er drei Grundmuster zur Bestimmung musikalischer Form fest: Anordnung von Teilen, Darstellung des Inhalts und Formung der Klangmaterie (S. 69–86). Er versteht sie als komplementäre Perspektiven, die sich im historischen Prozess von Musiktheorie und -ästhetik abwechseln, ohne sich gegenseitig auszuschließen; es sind ja offene Perspektiven, mit denen wir noch heute arbeiten können.

Diese Beobachtungen veranlassen mich, einige Aspekte zu erwähnen, die m. E. einer weiteren Vertiefung bedürfen. Das Verständnis der musikalischen Form von Schönberg, seinen Schülern und seinen Anhängern (Anton Webern, Erwin Stein, Erwin Ratz, Hans Swarowsky, Joseph Rufer, René Leibowitz, Theodor W. Adorno) bleibt im Buch überraschenderweise unterbelichtet. Ein Grund kann darin liegen, dass diese Autoren – mit der Ausnahme von Adorno – den Formbegriff keiner tiefergehenden Behandlung unterzogen haben, dass also bei ihnen die Praxis der Werkanalyse, mit eben dem Vorrang des Werkes gegenüber dem theoretischen Apparat, im Vordergrund steht. Nichtsdestotrotz fragt man sich, ob dieser Kreis von Autoren nicht doch eine kompakte Gruppe darstellt, die einen Formbegriff mit bestimmten philosophischen Prämissen teilt. Dies verweist auf einen weiteren Aspekt, der im Buch eher latent bleibt: das Verhältnis zwischen Konzeptualisierung der Form und Auslegung der Kompositionstechnik. Weitere Kommentare zu exemplarischen Analysen – wie etwa die Leichtentritts zum ersten Satz von Bruckners Achter Symphonie (S. 226–229) und die Mersmanns zu Arthur Schnabels

Violinsonate (S. 310–313) – hätten geholfen, die enge Beziehung von Gedanke und Darstellung zu illustrieren, die im Mittelpunkt von Schönbergs Musiktheorie steht und ein Potential zur Verallgemeinerung besitzt. Im Bereich der Wiener Schule stellt die These der Sprachähnlichkeit von Musik einen Fortschritt gegenüber der Formenlehre Marx'scher Prägung dar: Die Geltung der „Gesetze“, die in grammatikalischer und syntaktischer Hinsicht verstanden werden, erweist sich nicht als Abbild der „Vernunft“ im musikalischen Werk (wie bei Marx), sondern an der Produktion verständlicher Zusammenhänge. Darin empfinde ich die Ausstrahlung der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins – oder mindestens eine historisch bedeutsame Affinität. Wie Wittgenstein ist Schönberg weniger am Vorschriftcharakter der Regel als an ihren paradigmatischen Anwendungen gelegen: Jede gute Anwendung artikuliert das, was die Regel (das „Gesetz“) in sich selbst ist, belebt sie wieder und verwandelt sie gegebenenfalls. Schönberg insistiert auf den Lernprozessen (von Komponisten, Interpreten und Hörern) und den technischen Aspekten der Mitteilung. Technik ist für ihn nicht nur ein Mittel zur Darstellung des Gedankens, sondern der Gedanke selbst in actu.

Wörners Buch ist das Ergebnis einer sorgfältigen Untersuchung zur Entstehung und Entwicklung des Formbegriffs in der Theorie des tonalen Komponierens, die längst fällig war. Es hilft, die analytischen Verfahrenswesen ins historische Licht zu stellen, Vorurteile zu beseitigen und Missverständnisse vorzubeugen. Es ist eine empfehlenswerte Grundlage für den Unterricht von Musiktheorie in Musikhochschulen und an musikwissenschaftlichen Universitätsinstituten. Schließlich besitzt es die Fähigkeit, fortführende Reflexionen der Art auszulösen, wie ich hier oben kurz skizziert habe.

(Februar 2023)

Gianmario Borio

Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“. Hrsg. von Lars E. LAUBHOLD. München: edition text + kritik 2022. 538 S., Abb., Nbsp.

„Während heute in Fachkreisen Steuermanns Bedeutung außer Frage steht, ist er hingegen als Künstlerpersönlichkeit eigenen Rechts noch kaum wahrgenommen und beforscht worden“ (S. 10). Trotz einiger wichtiger Beiträge in den letzten reichlich 20 Jahren gilt das immer noch und wird mit demnächst drei neuen Publikationen hoffentlich endgültig korrigiert.

Als erste liegt der Bericht über ein im November 2018 in Linz veranstaltetes Symposium vor – viel mehr als nur Protokoll, weil der Gegenstand von den Autoren minutiöse Ausarbeitungen erzwang, die überdies Bezug aufeinander nehmen, insofern tatsächlich zu einem Buch zusammengewachsen sind. Dass es auf ein Gesamtbild angelegt war, als solches vom Herausgeber vorzüglich durch ein 30seitiges „Porträt“ eröffnet, bestätigen u. a. eine Zeittafel, ein Werkverzeichnis, zahlreiche Abbildungen, Faksimiles sowie dokumentarische Beigaben – ausführlich zitierte Konzertrezensionen, ein Aufsatz zur „Eignung des Klaviers für Moderne Musik“ (1927), die Transkription eines 1934 in Wien gehaltenen Vortrags zum Thema „Verändert sich der musikalische Vortragsstyl“ (S. 144–164), nicht gerechnet ausführlich zitierte Briefe. Zahlreiche Tabellen und Kurven, vorab Tempoverläufe in Steuermanns Einspielungen vielfarbig anzeigend – eine Herausforderung für die Buchgestaltung! – sorgen für eine Anschaulichkeit, deren weitläufige chronologische Übersichten ebenso bedürfen wie minutiöse Analysen.

Ein Glücksfall auch in der Spannweite des Abgehandelten! Sie reicht von Biographica, detaillierten Werkbetrachtungen über solche des Lehrers und Interpreten, ästhetisch-terminologische Fragen („Wiener Espresso“) und verlangt, auch dank der Qualität der Beiträge, aufmerksamste Lektüre. „He was

the most interesting man, one of the finest musicians I’ve ever met“ – so Menahem Pressler, „No one above him, no Richter, no one was a greater musician than Steuermann“ (S. 130). Wir erfahren viel über das konfliktreiche Innenleben des ständig unter Außendruck stehenden Kreises der Adepten um Schönberg, Zerwürfnisse zwischen diesem und dem allzu nachgiebigen Steuermann, später zwischen ihm und dem politisch zumindest naiven Webern, über Befremdungen angesichts dessen späterer Werke oder des strikt auf Serialismus eingeschworenen Darmstadt der fünfziger Jahre („Unfug“!!), über den von den Nazis Verjagten, dessen Bruder in Auschwitz endet, der in den USA schwer Fuß fasst und nach dem Krieg, obwohl eingeladen, nicht endgültig nach Österreich zurückkehrt. Und wir erfahren in mustergültigen Betrachtungen viel über den bis heute nahezu unbekannten, vom Über-Ich Schönberg ebenso inspirierten wie eingeschüchterten Komponisten, der für sich nur strengste Maßstäbe kennt – wie der Pianist, der Uraufführungen kompliziertester Musik auswendig spielt. Volker Rühes Plädoyer für Steuermanns Klavierwerke, Martin Zencks Plädoyer für das zweite Streichquartett möchte man Veranstalter unter die Nase halten.

14 bis zu 70 Seiten umfassende Kapitel, die unumgängliche Präsentation vieler Einzelfakten, Kompositionen und Interpretationen, die zur Konzentration auf einzelne Takte wo nicht Töne zwingen, machen detaillierte Würdigungen der einzelnen Beiträge unmöglich. Zu den besonderen Qualitäten der zahlreich vertretenen Interpretationsanalysen gehört, dass sie die digitale Möglichkeit, minimalste Tempodifferenzen zu vermessen und zu veranschaulichen, im Sinne übergreifender Befunde relativieren, nie direkt als Aussagen zur Musik anbieten – wie noch jüngst, begeistert ob des technisch Machbaren, geschehen. Der Abstand zwischen deren kleinteiliger Aufbereitung, bildlicher Darstellung, zeitraubenden

Erläuterungen und der Momentaneität von Musik, deren Gültigkeit nur im Hier und Jetzt des Erklingens ist groß genug, um praktische Musiker fragen zu lassen, ob und weshalb wir es so genau wissen müssen, wem es nütze, ob nicht auch theoretische Selbstbespiegelung im Spiel sei.

Weil die betreffenden Kapitel solchen Bedenken nach Kräften begegnen, fällt umso mehr ins Gewicht, dass ein am Musizieren aktiv Beteiligter, Sonorität und Tempi unterschwellig Mitprägender als große Unbekannte in der Rechnung stehenbleibt, deshalb alle digitalen Auskünfte halb im Leeren hängenbleiben – der Raum. Genau genommen ist der Abstand grotesk zwischen der Genauigkeit der Messungen und der Unmöglichkeit, die Konstellationen zu kennen, in denen Einspielungen stattfanden; schon auf einige Personen mehr oder weniger in einem mittelgroßen Raum reagieren wir, in einem größeren, halligeren ist ein minimal langsames Tempo musikalisch dasselbe wie ein minimal rascheres in einem kleineren, trockener klingenden. Wenngleich die akustisch herabgedimmte Räumlichkeit von Studios dem zu begegnen sucht, weiß selbst ein hochkontrollierter Musiker wie Steuermann dem sich ausgeliefert: Im Jahr 1942 ist er (so ein Brief an seine Mutter) auf „die Grammophon-Aufnahme von der Film-Musik von Eisler“ verpflichtet, „die viel Arbeit macht, insbesondere weil es nach dem Metronom gespielt werden muß, besonders mein Solostück; ich bekomme wahrscheinlich ein ›Ohr-Telephon‹, das mir den Takt schlagen soll“ (S. 83f.) – das war offenbar nötig!

Was für ein Gewinn, dies Buch! – immer noch ein Stück Wiedergutmachung, hoch informativ; wie man nun genauer weiß, auf vielerlei Hinsicht lange fällig gewesen und darüber hinaus, auch als Zeugnis eines schlimmen Jahrhunderts, bewegend.

(August 2022)

Peter Gülke

„Haben Sie inzwischen etwas Neues komponiert?“. Kompositionen zwischen Exil und Rückkehr von Leo Bütow, Richard Engelbrecht, Wolf Rosenberg und Brigitte Schiffer. Partitur. Hrsg. von Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Sandra KEBIG. München: edition text und kritik 2022. 304 S., Nbsp., Audio-CD. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

Für die Migrations- und Exilforschung ist Materialität von entscheidender Bedeutung. Einerseits betrifft dies die Migranten selbst. Welche persönlichen Gegenstände, Dokumente, und speziell Notenmaterialien war es den vor dem deutschen Faschismus Fliehenden möglich mitzunehmen und zu retten? Auch für Forscher ist Materialität entscheidend. Wo befinden sich eventuell noch existierende Dokumente? Wo finden Migranten Platz im Kontext von Nationalbibliotheken und -archiven? Selbst wenn Nachlässe archiviert sind, so sind sie in aller Regel international verstreut. Manchmal folgen sie den migratorischen Routen der Geflüchteten, aber nicht immer. Diese Quellenproblematik in der Migrations- und Exilforschung steht im Zentrum des von Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt herausgegebenen Bandes. Die relativ kurze, aber substantielle Einleitung der Autoren behandelt eingangs die zentrale Herausforderung der Quellenproblematik. In der Tat sind die dem Band zugrundeliegenden Quellen über mehrere Kontinente verteilt und umfassen verschiedene Medien, die fast alle von Transnationalität geprägt sind. Die schiere Detektivarbeit der Herausgeber ist bewundernswert, und die Editionsarbeit mit ausführlichen kritischen Berichten exemplarisch.

Der Band beinhaltet Kompositionen von weniger bis weitgehend gar nicht bekannten Künstlern. Sie alle teilten das Schicksal der erzwungenen Emigration. Ihre jeweiligen migratorischen Routen waren aber höchst unterschiedlich. Brigitte Schiffer verließ

1935 ihr Musik- und Kompositionsstudium in Berlin in Richtung Ägypten, wo sie bereits in den 1920er Jahren gelebt hatte. Trotz ihrer internationalen Kontakte – sie war eine der ersten Frauen, die bei den Darmstädter Ferienkursen referierte und arbeitete ab den 1960er Jahren als Musikkorrespondentin in London für internationale Zeitungen und Fachzeitschriften – blieb ihr kompositorisches Schaffen weitgehend unbekannt. Nur eine kleine Zahl ihrer Werke ist erhalten. Das im Band erhaltene Streichquartett stammt aus den Anfangsjahren der Nazidiktatur, war 1934 in Berlin im kleinen Kreis uraufgeführt worden und befindet sich heute aus unklaren Gründen in der Israelischen Nationalbibliothek. Das Quartett trägt Spuren der Migration. Schiffer verarbeitet musikalisches Material, das sie als Ethnologin in der ägyptischen Oase Siwa gehört hatte, und die Aufführungsanweisungen sind polyglott – englisch, italienisch, französisch und deutsch. Die Exilforschung widmet sich in ihrer Mehrzahl Männern. Schiffers Aufnahme in den Band ist schon deshalb begrüßenswert, ganz abgesehen von der Qualität des Quartetts.

Zwei weitere Streichquartette im Band stammen von Richard Engelbrecht und Wolf Rosenberg. Nachdem er 1933 zunächst nach Basel übersiedelt war, lebte Engelbrecht in Argentinien, bis er nach Ende des Zweiten Weltkriegs nach Deutschland zurückkehrte. Dort gründete er unter anderem in Weikersheim das Internationale Institut für Musikerziehung. Das im Band enthaltene Streichquartett entstand in den späten 1940er Jahren kurz nach Engelbrechts Remigration und trägt, wenngleich nicht strikt zwölftönig, Schönberg'sche Einflüsse. Das dritte Streichquartett im Band ist vielleicht das musikalisch interessanteste. Wolf Rosenberg komponierte es Ende der 1950er Jahre als Auftragswerk für das LaSalle Quartet, mit dessen erstem Geiger Walter Levin er befreundet war. Nach einem kürzeren Aufenthalt in Bologna war Rosenberg 1936

nach Palästina migriert, wo er Kompositionsschüler von Stefan Wolpe war. Aus dieser Zeit stammt auch das im Band enthaltene Lied *At That Hour* für Altstimme und Klavier, nach einem Text von James Joyce. Nach mehreren weiteren Stationen, unter anderem in der Schweiz zum Dirigierstudium, kehrte Rosenberg nach Deutschland zurück. Dort lebte er in verschiedenen Orten in Ost- und Westdeutschland, ehe er sich in München als Komponist und freier Autor niederließ.

Der vierte Komponist, dessen Musik im Band enthalten ist, ist Leo Bütow. Bütows Werk ist fast vollständig unbekannt. Betritt der Band schon in Bezug auf Engelbrecht, Rosenberg und Schiffer Neuland, so trifft dies besonders für Bütow zu. Auf seiner Flucht nach Kopenhagen verlor Bütow offensichtlich mehrere seiner Kompositionen, und hörte wohl fast auf zu komponieren. Erst in den 1950er Jahren wurde er wieder kompositorisch aktiv und sandte mehrere Hölderlin-Vertonungen an das Hölderlin-Archiv in Bebenhausen. Die Hölderlin-Lieder umfassen einen Großteil von Bütows Schaffenszeit. Manche reichen bis 1912 zurück, andere stammen aus den 1920er Jahren, wieder andere schrieb Bütow 1953. Die Quellen- und Editionsarbeit muss sich außerordentlich herausfordernd dargestellt haben. Die an das Hölderlin-Archiv gesendeten Materialien bestehen aus unterschiedlichsten Formaten, teils mit eigenhändig gezogenen Notenlinien, und oftmals mit mehreren Lagen übereinandergeschriebener Texte und handschriftlichen Anmerkungen. Bütow, so vermuten die Autoren, behielt „mitunter selbst kaum noch den Überblick“ (S. 12) in seinen Hölderlinliedern. Wenige Jahre nach dem Einsenden der Lieder starb Bütow 1957 in Kopenhagen, noch bevor sein Antrag auf Entschädigung angenommen worden war. Ein Großteil seiner Werke ist heute vermutlich verloren.

Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt leisten im vorliegenden Band Pionierarbeit. Dass dies im relativ reich bestellten Gebiet

der Exilforschung der Fall ist, deutet auf die Vielfalt der Biographien der vor den Nazis Geflüchteten hin. Es zeigt die Reichhaltigkeit ihrer Werke, Stimmen und Identitäten, ebenso wie den Reichtum der in mühsamer Kleinarbeit von den Herausgebern zusammengetragenen Archivmaterialien. Dem Band beigelegt ist eine CD mit Aufnahmen von einigen im Band enthaltenen Werken. Besonders interessant ist das Lecture Recital aus dem Jahr 1953, in dem Walter Levin vom LaSalle Quartet das Streichquartett von Wolf Rosenberg bespricht. Gleichzeitig werden gerade aus der Perspektive der Materialität die Schattenseiten der Migration besonders bewusst. Wie viele Werke sind auf der Flucht verloren gegangen, wie viele wurden zerstört, wie viele nie archiviert, weil es für Flüchtlinge keine Lobbys gab? Um so wichtiger ist der vorliegende Band, der Stimmen der Migranten hörbar macht.

(Februar 2023)

Florian Scheduling

Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989. Hrsg. von Tobias Robert KLEIN. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 701 S.

„[...] gestern abend toter Punkt bei Josquin (ich möchte es vermeiden über 200 Seiten zu schreiben; eine Aneinanderreihung von analytischem Krimskrums ist unlesbar – Wissenschaft sollte ein plaisir logique sein, kein Schlangenhaupt von Methodik“ (S. 389). – Carl Dahlhaus (dessen Dissertation über Josquin Desprez schließlich auf über 500 Seiten anwuchs) richtete diese Worte 1950 an seine Frau. Sie sind zu finden in der vorliegenden Auswahlgabe seiner Briefe und fassen die Haltung eines Musikwissenschaftlers zusammen, der die Musikwissenschaft der 1970er und 1980er Jahre mindestens im Westen Deutschlands (aber auch darüber hinaus) derart dominierte, dass zu dieser Zeit manche wie vor einem Schlangenhaupt erstarrten, wenn nur sein Name genannt wurde.

Nicht wenige von Dahlhaus' Arbeiten (etwa *Analyse und Werturteil*, 1970, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977, *Die Idee der absoluten Musik*, 1978) gehören zur musikwissenschaftlichen Standardliteratur und bilden bis heute einen festen Bestandteil einschlägiger Bibliographien. Auch die Forschung setzte sich teils ausführlich mit seinen wissenschaftlichen Texten auseinander (aus neuerer Zeit etwa: *Carl Dahlhaus und die Musiktheorie. Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, hrsg. von Stefan Rohringer, Hildesheim 2019, oder *Carl Dahlhaus', Grundlagen der Musikgeschichte'. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Tobias Janz und Friedrich Geiger, Paderborn 2016).

Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass in der Lehre die aktuelle Relevanz seiner Texte verblasst. Die Bedeutung des Wirkens von Carl Dahlhaus, der 2023 95 Jahre alt geworden wäre, aber schon 1989 mit 60 Jahren starb, ist einer aktuellen Generation von musikalisch Interessierten, von Musikwissenschaft Treibenden auch nicht ganz leicht verständlich zu machen. In den Briefen besprochene Fragen wie „Wäre es sehr teuer, jeden der Bände zweimal kopieren zu lassen [...]?“ (S. 105), markieren den bereits deutlichen historischen Abstand und die partielle Fremdheit der Alltagswelt eines Carl Dahlhaus.

Die von Tobias Robert Klein vorgelegte Briefauswahl kann nun dazu dienen, Carl Dahlhaus' lebensweltliches Wirken ebenfalls in den Fokus zu nehmen. Die aus zehntausenden von Briefen „nach inhaltlichen und persönlichkeitsrechtlichen Kriterien“ (S. 678) getroffene Auswahl präsentiert Klein in drei Paketen: 359 streng chronologisch geordnete Briefe an verschiedene Adressaten und Adressatinnen (S. 7–381), Auszüge aus Briefen der Jahre 1949 bis 1968 an Dahlhaus' Ehefrau Annemarie Dahlhaus (S. 383–412) und Auszüge aus Briefen der Jahre 1978 bis 1988 an die am Institut in Thurnau arbeitende Theater- und Musikwissenschaftlerin Sigrid Wiesmann (S. 413–648).

Dahlhaus war zu jung, um im Nationalsozialismus eine größere Rolle denn als ‚Hitlerjunge‘ und schließlich 17 Jahre altes Letztaufgebot im ‚Volkssturm‘ zu spielen. Er wählte nach eigenem Bekunden (in der Dankesrede zu seiner Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung 1982) auch in Abgrenzung zum Elternhaus Musik, Literatur und Philosophie als „Zuflucht“ in „dem Schweigen zu Hause“ und als Studienobjekte an den Universitäten in Göttingen und Freiburg. Heutzutage überaus ungewöhnlich erscheint Dahlhaus' Schritt in die akademische Laufbahn 1962 nach knapp zehn Jahren als Dramaturg und Musikkritiker und mit einer während der Berufstätigkeit erstellten, mit magna cum laude bewerteten Promotion zu einem ungeliebten Thema, gestellt von Rudolf Gerber: die Messen von Josquin Desprez.

Mit Walter Wiora, der Dahlhaus in Kiel eine Stelle gab, teilte Dahlhaus eine Vorliebe für umfassende Entwürfe und für rhetorische Finesse. Ästhetische Werturteile zu fällen, gehörte für beide zu den Aufgaben eines Musikwissenschaftlers. Einen Begriff wie Problemgeschichte entwickelte schon Wiora im zehnten Heft der Reihe „Musikalische Zeitfragen“, für das Dahlhaus 1962 einen Aufsatz zu „Die Natur der Musik und die Konsonanz“ beitrug (S. 30), in dem er eine überzeitliche Allgemeingültigkeit beanspruchende Polarisierung von Konsonanz und Dissonanz kritisiert. Doch Kiel und die berufliche Umgebung konnten Dahlhaus nicht überzeugen: „Herr Braun, der aus Halle kommt, hat noch nie eine Zeile von Bloch gelesen; Herr Geck wußte nicht, wer Wittgenstein war, hatte nicht einmal den Namen gehört. Wiora rutscht manchmal auf das Niveau eines ‚fortschrittlich‘ gesinnten Studienrates mit einem Hang zum Publizistischen. Sogar Finscher hat noch niemals etwas von Enzensberger gelesen (weiß aber, wer das ist). – Zwei Jahre Kiel, und ich bin selbst vertrottelt“ (S. 398).

Im Herbst des gleichen Jahres bat Hans Heinz Stuckenschmidt Dahlhaus um einen Beitrag für ein Symposium „Strukturprobleme in der Musik von heute“ während des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel (S. 35). Die Verbindung mit Stuckenschmidt führte Dahlhaus nach einem kurzen Intermezzo in Saarbrücken schließlich 1967 nach Berlin, wo er die Leistungen seines Lebens vollbrachte, die er 1978 in einem Brief an die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa formulierte: „Die Selbstcharakteristik fällt mir schwer. Aber man könnte vielleicht sagen, daß ich 1. beteiligt war an der Etablierung der Neuen Musik als Thema der Musikwissenschaft; 2. die in der deutschen Musikwissenschaft längere Zeit vernachlässigte Ästhetik wieder zu einem der zentralen Gegenstände der Musikwissenschaft gemacht habe; 3. um eine ständige Verknüpfung von systematischer und historischer Musikwissenschaft bemüht war; 4. daran beteiligt gewesen bin, das Interesse auf das 19. Jahrhundert, und zwar nicht nur die Kunst-, sondern auch die Trivialmusik zu lenken“ (S. 269f.).

Wie spannend sich Dahlhaus' Weg nach Berlin für die Beteiligten darstellte, welche Untiefen und Interessen sich dabei auftaten und was Dahlhaus hinter sich ließ, kann die Lektüre der Briefe der Jahre 1966/1967 im vorliegenden Briefband vermitteln. Dazu trägt insbesondere der Abdruck der zugehörigen Briefe von Theodor W. Adorno bei, der Dahlhaus dazu bewegen will, auf den seit 1964 vakanten Frankfurter Lehrstuhl von Helmut Osthoff zu warten. Wie dieses Unternehmen einer Berufung von Dahlhaus scheiterte, wirft einen einzigartigen Blick auf das selbstbewusste Agieren Adornos in den 1960er Jahren, dem musikwissenschaftliche Lehrstühle nahezu zur Disposition zu stehen scheinen. Schon wegen der Zusammenstellung dieser Quellen lohnt sich das gesamte Buch.

Der Briefe und Notizen aus 44 Jahren umfassende Band hält Lesende im Übrigen

nicht mit Vorbemerkungen des Herausgebers auf, sondern führt uns sogleich die innere Welt des Brahms und Beethoven liebenden 17-jährigen Dahlhaus im Oktober 1945 vor (S. 9). Den sogleich beeindruckenden nahbaren Ton gab Dahlhaus auch kaum auf, wenn es um offizielle Korrespondenz ging – ein Befund, der zunächst etwas unerwartet daherkommt. Wenn man allerdings das umfangreiche und sehr effiziente kommunikative Netzwerk bedenkt, das die Person Dahlhaus und seinen Wirkungskreis für Jahrzehnte ausmachte, erstaunt dies wiederum nicht. Dahlhaus war ein Meister sprachlicher Ausdrucksweise, seine originellen, teils witzigen, durchaus deutlichen oder auch doppeldeutigen Wendungen sorgen bei allem historischen Interesse und Ernst auch für Lesespaß: ob die „Byzantinismus“-Implikationen einer Dissertation über byzantinische Musik (S. 154), das Problem der „Ganz-, Halb- und Dreiviertel-Nazis“ (S. 289) oder das „[U]nermüdlich-unersättliche“ eines Verlegers bedacht wird (S. 274).

Die streng chronologische Präsentation der Briefe von Carl Dahlhaus steht uneingeschränkt im Vordergrund des Bandes, die Korrespondenzen sind nicht nach Adressen oder Themen zusammengefasst und keine Antwortkorrespondenz wurde abgedruckt, mit Ausnahme der bereits erwähnten Briefe Adornos. Die besondere Behandlung dieser Korrespondenz leuchtet inhaltlich sofort ein und hätte auch den lesbareren Abdruck der Adorno-Briefe absolut gerechtfertigt. Doch diese werden wie viele überaus interessante Kontextualisierungen und weitere Briefauszüge in den Fußnotenapparat verbannt, eine layouttechnisch etwas unglückliche Lösung, die aber vermutlich bei der Menge des Materials unvermeidlich war.

Nur in Auszügen und unter der Überschrift „Notizen“ wurden die Briefe an Annemarie Dahlhaus und Sigrid Wiesmann abgedruckt. Leitkriterium hier war die Relevanz der Auszüge für das professionelle Wirken von Dahlhaus. Der Herausgeber

lehnte sich an die Zusammenstellung von Annemarie Dahlhaus an und übertrug ihr Prinzip auf die umfangreiche Wiesmann-Korrespondenz. So und mit der Einwerbung weiterer Abdrucklizenzen (etwa von Quellen aus der Paul Sacher Stiftung oder aus Privatbesitz) gelang es dem Herausgeber aber, nicht nur eine überzeugende Auswahl aus der Masse der Korrespondenz im Nachlass von Carl Dahlhaus zu treffen, sondern auch, diese substantiell zu ergänzen.

Erklärungen zu Nachnamen und Anspielungen sowie Erläuterungen zu Kontexten machen die vielen erhellenden und unerlässlichen Fußnoten aus, die allerdings manchmal in ein AnmerkungsDickicht führen: In einem Brief an Hans Heinrich Eggebrecht (S. 298) erwähnt Dahlhaus die Kürzung von DFG-Mitteln, die in Anmerkung 2 durch einen Verweis auf Anmerkung 290 erläutert wird. Durchgezählte Anmerkungen gibt es nur im Abschnitt mit den Ausschnitten aus Briefen an Annemarie Dahlhaus und Sigrid Wiesmann, wie Lesende selbst eruieren müssen; in Anmerkung 290 wird Brief Nr. 217 angeführt, was wiederum auf den ersten Abschnitt des Buches mit vollständig abgedruckten Briefen verweist, denn nur diese sind durchgezählt.

Doch darüber trösten einerseits das detaillierte Namensregister hinweg, das die verschiedenen Qualitäten der Erwähnungen graphisch sondiert, andererseits ein Anhang mit kurzen Kontexten zu den meistgenannten Namen. Man hätte sich zwar hie und da gewünscht, dass die Verbindung mit Dahlhaus in den Anhang mit Namens Erläuterungen eingeflossen wäre, doch gibt die Zusammenstellung von Informationen die hervorragende Möglichkeit, sich eine fundierte Vorstellung vom Netzwerk Dahlhaus' zu verschaffen.

Die Zeitspanne der abgedruckten Korrespondenz wird von den geradezu ikonischen Jahreszahlen 1945 und 1989 begrenzt. Das lässt vermuten, dass die Texte auch den gesellschaftlichen Kontext des Aufbaus in den

Wirtschaftswunderjahren, die sozialen Umbrüche der 1960er und 1970er Jahre sowie die im Westen Deutschlands restaurative und im Osten rumorende Stimmung der 1980er Jahre aufscheinen lassen, doch in politisch-sozialer Hinsicht äußert sich Dahlhaus ambivalent. Er schreibt 1978 im Oktober an Sigrid Wiesmann, „eigentlich ist mir die ganze Sphäre des Politisch-Administrativen im weitesten Sinne verhaßt“ (S. 414), berichtet aber auch über gute Kontakte zu Berliner Kultursenatoren (S. 414, S. 423); er beklagt die Vermischung von Vereinsarbeit mit deutsch-deutscher Außenpolitik (S. 445) und formuliert 1985, „ich habe mich immer eher für einen Anarchisten gehalten, wenn auch für einen friedlichen“ (S. 584), äußert sich aber ausführlich über Helmut Kohl (S. 558).

Der Ausbruch des Sechs-Tage-Kriegs wird als „schlimm“ (S. 402) und die Ermordung Martin Luther Kings als „barbarischer Unfug“ (während seiner Gastprofessur aus Princeton Ende 1968, S. 411) kommentiert, ein ausführlicher Reisebericht versetzt die Lesenden in das China von 1979 (S. 433–437), doch die Ereignisse der Jahre 1967/68 in Deutschland finden wenig Niederschlag: „Über die Berliner Ereignisse kann ich Ihnen [...] nichts berichten“ (S. 94), antwortet Dahlhaus auf die direkte Nachfrage des FAZ-Journalisten Rolf Michaelis Ende Juni 1968 und merkt privat an, „Rainer Langhans [...] ist unwiderstehlich“ (S. 408); niemals urteilt Dahlhaus abschließend über politische oder weltanschauliche Konflikte. Aus Princeton berichtend fasst er zusammen: „So also sehen Revolutionen aus der Nähe aus: man ist verwirrt, hat aufgeregte Gefühle, aber wenig vernünftige Ideen“ (S. 412).

Dahlhaus unterscheidet politische von moralischen Fragen, in denen er sich klar äußert und ggf. engagiert: Für ihn ist es etwa eine ausschließlich moralische Frage, sich gegen den Nationalsozialismus zu positionieren, wie er etwa in dem Konflikt um den Komponisten und damaligen Präsidenten

des Deutschen Musikrats Werner Egk deutlich macht, in dem er einen Distanz markierenden Austritt der Gesellschaft für Musikforschung aus dem Deutschen Musikrat vorschlägt (S. 137; die Gesellschaft für Musikforschung folgte dem nicht).

In Dahlhaus finden wir einen Mann, dessen Eignung für die Musikwissenschaft sich im Grunde schon mit 17 Jahren auftritt: rhetorisch sicher, ausgestattet mit relevanter Repertoirekenntnis, umfassend musikalisch, insbesondere pianistisch vorgebildet und mitreißend in seiner Freude an der schriftlichen Ausdrucksweise. In seinen Urteilen über Menschen zeigt Dahlhaus zweifelndes Selbstbewusstsein („Die Motte ist manchmal ein wenig wunderlich“, S. 581, gemeint ist seine Kollegin an der TU, Helga de la Motte-Haber), ebenso in Bezug auf seinen wissenschaftlichen Standpunkt. Diesen und andere Auffassungen lässt er in der Regel „friedlich nebeneinander“ bestehen (S. 237f.), doch Dahlhaus kann bei Meinungsverschiedenheiten auch sehr deutlich und ablehnend werden (so in seinem Konflikt mit Martin Geck, S. 141, 146; mit Veit Erlmann, S. 232; mit Wolfgang Laade, S. 245f.). Die Briefe des Musikwissenschaftlers, der in seinem kurzen Leben Handbucharbeiten, Lexika, Sammelbände und diverse Monographien herausgab und in elaboriertem Stil verfasste, drehen sich vielfach um Organisation und Planung, für die sich Dahlhaus nicht scheute, in klarer Sprache über Geld und die damit verbundene Motivation zu reden (etwa bei der Planung einer Reihe über Opernkomponisten im Friedrich Verlag, S. 95f.; in Sachen Wagner-Gesamtausgabe häufig in Briefen an Arno Volk, u. a. S. 45ff., S. 227f., dort auch zum Riemann-Lexikon und zum Fortbestand der Neuen Zeitschrift für Musik, dazu auch S. 263f.).

Inhaltliche Diskussionen trägt Dahlhaus teils umfänglich aus: etwa mit dem niederländischen Scarlatti-Forscher Loek Hautus um Harmonik-Theorien von Jean Philippe Rameau und Hugo Riemann (S. 149–153),

mit dem Theoretiker Ernst Apfel, der um Kommentar zu seinem Buch über Rhythmik und Metrik bittet (S. 167–171), oder Ingmar Bengtsson, der um Rat bei der Transkription von Volkstänzen fragt (S. 201). Das Thema Arnold Schönberg zieht sich wie ein roter Faden durch die Jahrzehnte, an Frequenz nur übertroffen vom Thema Richard Wagner. Weitere Stichworte zu recherchieren, erlaubt das E-Book (leider nicht das Register), das in PDF-Version (leider zum gleichen Preis wie der Druck) zu erwerben ist.

Die 700 Seiten ertragen aber ein Vielfaches ihres Geldwertes: hoch zu schätzen ist die präzise, akribische Recherche des Herausgebers, die Vertrauen in die Qualität der Briefauswahl schafft. Die Zusammenstellung kann außerdem unterhaltsame Lektüre, Zeitzeugenbericht, Quelle für wissenschaftliche Arbeit, Ausgangspunkt für Forschungsfragen (nicht nur fachgeschichtlicher Art) und Lehrstück in akademischer Kommunikation sein – und zumindest belegen die Briefe und Notizen eine (zu beklagende) Aktualität des für die 1960er bis 1980er Jahren permanenten Gefühls der Bedrohung, das Dahlhaus 1983 als „Riesenschatten“ resignierend resümiert: „[M]uß denn die Welt von alten Männern regiert werden, die bald sterben müssen, so daß es ihnen insgeheim (uneingestanden) gleichgültig ist, ob und wie viele andere sie dabei mitreißen?“ (S. 535).

(Februar 2023) *Annette van Dyck-Hemming*

Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien. Hrsg. von Benjamin BURKHART, Laura NIEBLING, Alan van KEEKEN, Christoffer JOST und Martin PFLEIDERER. Münster: Waxmann 2021. 584 S. (Populäre Kultur und Musik. Band 34.)

Mit seinen knapp 600 Seiten ist der Band „Audiowelten“ schon rein äußerlich gewichtig und lässt eher ein Nachschlagewerk als

eine Abhandlung über eine begrenzte Thematik erwarten. Und tatsächlich sind die 22 „Objektstudien“ des Bands so detailreich und auf ihr jeweiliges Artefakt konzentriert, dass ein gezieltes Studieren von Details zum primären Interesse der Leser:innen gehören dürfte. Dieses Interesse wird eingelöst, auch der Rezensent hat die Einzelstudien mit Vergnügen gelesen und einiges an neuen Details über vertraute Gegenstände gelernt. Die Fülle der zu den jeweiligen „Objekten“ ausgebreiteten Geschichten ist so groß, dass hier nur wenige Beispiele genannt werden können. Vor diesem positiv eingestimmten Hintergrund ist es nicht leicht, eine kritische Rezension zu verfassen, die auch die durchaus vorhandenen Probleme des Buches benennt.

Da wäre zunächst der unpräzise Titel – „Audiowelten“ würde besser zu einer Untersuchung über Differenzen globaler Musikkulturen oder ähnlichen Themen passen. Auch der wenig präzisierende Untertitel ist recht vage und unvollständig, denn es geht nicht um Technologie und Medien im Allgemeinen und auch nicht um die populäre Musik in ihrer globalen Breite, sondern um kleine unverbundene Geschichten aus dem Nachkriegsdeutschland mit seinem zunächst zweigeteilten Ost- und Westteil. Dabei ist gerade die Schwerpunktsetzung auf die deutsche Geschichte unter Einbeziehung der Differenzen zwischen DDR und BRD eine der Stärken des Buches. In jedem der Bereiche „Musik erzeugen“, „Musik speichern“ und „Musik wiedergeben“ sind auch Apparate aus „volkseigenen Betrieben“ (VEB) vertreten.

Diese werden mit ethnologischer Gründlichkeit beschrieben, als wären sie Gegenstände einer fremden Musikkultur und nicht Gegenstände der eigenen (Kultur-) Geschichte. Dies hat den Vorteil, eine objektivierende Distanz einnehmen zu können, führt aber in Einzelfällen zu kuriosen Beschreibungen. Ein Beispiel aus dem von Alan van Keeken ansonsten grandios in

Szene gesetzten Bereich „Musik erzeugen“: Die Tonabnehmer der E-Gitarre „Fender Stratocaster“ werden als „weiße, abgerundete Plastikrechtecke“ eingeführt, obwohl eine großformatige Abbildung auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen ist (S. 144f.). Dabei ist dieser Gitarrentypus in der Musikszene ein wohl bekannter Standard: Die Webseite des Kölner „Musicstore“ führt unter „ST(Stratocaster; RG)-Style Gitarren“ 770 Artikel von 23 Herstellern auf. Hier finden sich auch alle denkbaren und möglichen Innovationen und Modifikationen dieses Instrumententyps. Wenig später erfährt die erstaunte Leser:in: „Das hier untersuchte Modell konnte aufgrund konservatorischer Auflagen nicht an einen Verstärker angeschlossen werden“ (S. 147). Die in der Einleitung des Bands versprochene Relation von Materialität und Klang bleibt damit der reichlich genutzten Sekundärliteratur zum Instrument vorbehalten. Dem distanzierten ethnologischen Blick entgehen zudem manchmal einfache, jeder Insider:in bekannte Sachverhalte, etwa, dass Palisander als dunkles Holz für das helle Griffbrett der besprochenen Gitarre keine Option ist (S. 146) oder dass die verstellbaren Saitenreiter auf dem Steg ganz einfach zur Einstellung der Bundreinheit einer E-Gitarre dienen (S. 152). Andererseits findet man hier solche fast vergessenen und selbst in der Erinnerung des Rezensenten vergrabenen Dinge wie „Riebe's Fachblatt für die deutsche Musikerszene“ (S. 155), ein werbefinanziertes Blättchen, das ab 1972 als Subkultur-Medium auf den Theken der einschlägigen Musikalienhandlungen neben Fender-Verstärkern und -Gitarren lag und das Begehren der Leser:innen nach Zugehörigkeit zur Szene unermesslich steigerte.

Das Verfahren der „Objektstudien“ ist einfach: Um einen irgendwie technologisch geprägten Gegenstand mit musikalischer Verwendung vom „Bananenstecker“ bis zum iPhone wird nach seiner genauen Beschreibung eine Geschichte erzählt, die sich aus technik- und kulturgeschichtlichen

Elementen zusammensetzt. Und diese Geschichten sind hochinteressant, auch deshalb, weil die drei Hauptautor:innen des Bands Alan van Keeken, Laura Niebling und Benjamin Burkhart mit Engagement und Beharrlichkeit in den Archiven recherchiert haben. Laura Niebling breitet – um ein weiteres Beispiel zu nennen – in der Rubrik „Musik speichern“ ein fulminantes Spektrum der Musikmedien von der Schallplatte ab 1945 über Tonband, Compact Cassette und CD in den 1990er Jahren aus. Dabei finden sich Details, etwa zu „Agfa-Gevaert als Kassettenhersteller“ (Kasten auf S. 320), die selbst für Expert:innen nerdiges Spezialwissen bereitstellen. Der ethnologische Zugang erweist sich auch im Hinblick auf ein Interview mit dem Zeitzeugen Jakob Hoffmann als sehr ergiebig, die subjektiv erzählte Geschichte ermöglicht tiefe Einblicke in die damalige Nutzung und die deutsche Jugendkultur. Benjamin Burkhart, der den „Musik wiedergeben“ Bereich des Bands verfasst hat, liefert – etwa mit dem Tonbandgerät BG 20-5 aus „volkseigener Produktion“ (ab S. 407) – ebenso tiefe Einblicke in die apparative Praxis der DDR. Die Spannweite der Hörobjekte reicht über die historischen Gegenstände hinaus bis in die Gegenwart, die zugleich geschichtlich eingeordnet werden. So wird zum Bluetooth Lautsprecher JBL Flip5 eine kleine Geschichte des mobilen Lautsprechers erzählt, die manchen Seitenblick über die rein deutsche Perspektive hinaus enthält.

Allerdings bleiben die erzählten Details mangels Auseinandersetzung mit übergreifenden Diskursen weitgehend Rohmaterial für weitere Forschungen. Die „Objektstudien“ versammeln allerlei Daten und Kontexte, gerne auch kuriose Geschichten, bieten aber keine diskursive Auswertung, aus der Erkenntnisse in einem kultur-, medien- oder musikwissenschaftlichen Zusammenhang resultieren. So sind dem Buch etwa im Bereich der Schallplatte naheliegende Begriffe wie „DJ-Culture“ und mit ihm komplette

international etablierte „Audiodiskurswelten“ fremd. Auch die Anknüpfung an kulturwissenschaftliche Ansätze der Sound Studies, die bereits zu vielen der im Band verhandelten Teilthemen maßgebliche Beiträge geleistet haben (wie Michael Bull, Karin Bijsterveld und Jonathan Sterne), erfolgt – wenn überhaupt – nur sehr randständig und auf wenige Einzelkapitel beschränkt (etwa im Kemper-Kapitel ab S. 176). Die im Titel der Einführung in Aussicht gestellte Analyse des „ästhetische(n) Eigenwert(s) von Klangtechnologien und Musikmedien“ oder der „Speicherung kulturellen Wissens“ (S. 14) bleibt uneingelöstes Desiderat. Schade, dass die wenigen Seiten, welche die Herausgeber Christofer Jost und Martin Pfeiderer zu ihrem Buch beisteuern, die notwendige diskursive Kontextualisierung nur sehr oberflächlich leisten und von den an vertiefter Detailarbeit reichen Einzelbereichen geradezu abgekoppelt wirken. Leider wird zudem – mit der strikten Abgrenzung der Sphären „populärer“ und „ernster“ Musik – die Chance vergeben, eine gemeinsame Geschichte musikalischer Apparate in E und U zu erzählen. Wahrscheinlich muss diese Vision noch einige Zeit im Kopf des Rezensenten reifen, bevor die gegenseitigen Vorbehalte scheinbar getrennter Kulturen fallen.

Insgesamt – dies soll zum Abschluss noch einmal betont werden – enthalten die „Audiowelten“ hochinteressante und gut recherchierte Einzelgeschichten über Objekte und Apparate der deutschen Kulturgeschichte populärer Musik. Im Grunde liegt hier ein Band 2 der vom Weimarer Forschungsprojekt „Musikobjekte populärer Kultur“ erstellten „Musikobjektgeschichten“ (2021) vor, auf den dieser Titel mit einer Einschränkung auf deutsche Geschichten im Untertitel wesentlich besser passen würde.

(Februar 2023)

Rolf Großmann

JIEUN KIM: Koreanische Musik und Transkulturalität. Im Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung. Baden-Baden: Tectum-Verlag 2022. 386 S. (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag: Musikwissenschaft. Band 18.)

Die vorliegende Studie stellt es sich zur Aufgabe, koreanische Musik anhand des Transkulturalitätskonzepts von Wolfgang Welsch zu untersuchen. Die Autorin Jieun Kim weist auf die Problematik bisheriger Studien zur koreanischen Musik, etwa über Isang Yun, hin, in denen ein Konzept von Interkulturalitäts- und Synkretismusforschung zur Anwendung kommt, das im Wesentlichen mit der „Kugel-Theorie der Kulturen“ (S. 7f.) Johann Gottfried Herders arbeitet. „Koreanische Musik“ wird demnach als „Mischung oder Dialog zwischen dem Westen/Europäischen und dem Osten/Koreanischen“ gesehen (S. 8). „Interkulturalität und Synkretismus“ seien aber „schwer auf zeitgenössische Musik anwendbar“. Denn „die eigene Kultur“ eines Individuums entspreche heutzutage „nicht mehr der Kultur des Landes“ (S. 11). Daraus leitet sich ihre These ab: „Die eigene Kultur eines Individuums und die als typisch geltende Kultur einer Nation müssen getrennt voneinander betrachtet werden“ (S. 334).

Obwohl die erwähnte Problematik der Interkulturalitäts- und Synkretismusforschung, welche mit einem autonomen bzw. homogenen Kulturbegriff operiert, bekannt ist, und die These der Autorin, die sich gegen eine ethnisch-nationale Orientierung kultureller/musikalischer Untersuchungen wendet, inzwischen auch nicht mehr neu ist, erweist sich ihr Vorhaben als durchaus aktuell und aus folgendem Grund als ertragreich: Die Studie behandelt hauptsächlich die sogenannte *Yangak* (kr.: westliche Musik). Damit ist gemeint der Bereich der von einheimischen Komponisten auf der Grundlage ‚westlicher Musik‘ geschaffenen Musik, häufig unter Einbezug von Elementen tradierter

koreanischer Musik. Diesem Bereich wurde (mit Ausnahme der Musik von Isang Yun) von der internationalen Forschung bisher wenig Interesse entgegengebracht. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten entwickelte sich vornehmlich im Rahmen der musikwissenschaftlichen Forschungen zu Globalisierung, Interkulturalität, Transkulturalität, Kulturtransfer usw. ein ausgeprägtes Interesse an diesem Gegenstand. Dennoch bleibt die Forschung zur *Yangak* in der Musikwissenschaft eine Randerscheinung. Vor allem mangelt es an empirischen Untersuchungen, die sich mit den historischen und gegenwärtigen Akteuren sowie deren musikalischen Tätigkeiten und Konzepten befassen.

Die Autorin nähert sich der Thematik, indem sich ihre Studie gezielt an die deutsche bzw. internationale Leserschaft wendet und das Ziel verfolgt, neben dem Beitrag zur koreanischen Musikgeschichte „Wissenschaftlern und Musikliebhabern aus verschiedenen Ländern [zu] helfen, zeitgenössische koreanische Musik besser zu verstehen“ (S. 30f.). Motiviert ist diese Absicht dadurch, dass, wie sie feststellt, zwischen Deutschland und Korea radikal unterschiedliche Wissensstände zur koreanischen Musik existieren: In Deutschland verbinde man mit koreanischer Musik in erster Linie die traditionelle. In Kontrast dazu sei die „koreanische Musikkultur“ seit dem frühen 20. Jahrhundert in Folge der japanischen Kolonialherrschaft, des Koreakriegs und der US-amerikanischen Militärregierung „vollständig verwestlicht“ (S. 20). Die verbreitete Praxis, dass die dortigen Komponisten „koreanische Musik“ mit Mitteln westlicher Musik (Instrumente, Gattungen, Stile etc.) schreiben, sei im Lande selbstverständlich, aber in Deutschland kaum bekannt (S. 4f.; vgl. S. 345f.).

So ist konsequent, dass dem Hauptteil der Studie ein Abschnitt (Kapitel 1 und 2) vorangestellt ist, der nicht nur die vorgelegte Arbeit (Aufgabenstellung, Zielsetzung, Herangehensweise etc.) vorstellt, sondern auch elementare Terminologien der koreanischen

Musik (*Gugak*, *Yangak*, *Daejungumak*) erläutert und einen gewissen Leitfaden, „praktische Werkzeuge“, zur Analyse dieser Musik liefert. Und der Hauptteil ist – in Entsprechung der Aufgliederung des Transkulturalitätskonzepts von Welsch in Makro- und Mikroebene – in zwei Teile unterteilt, von dem der erste (Kapitel 3 bis 6) sich mit der „historischen Forschung als Makroebene“ und der zweite (Kapitel 7 bis 10) mit der „biografischen Forschung als Mikroebene“ befassen soll (S. 31). Im ersten Teil werden einige Liederbücher aus den Jahren 1894–1924 analysiert. Damit gelingt es der Autorin, die transkulturelle Tätigkeit koreanischer Akteure und ausländischer Missionare herauszuarbeiten, die gleichermaßen die „Verwestlichung“ durch die Einführung westlicher Lieder und die „Koreanisierung“ dieser Lieder mittels Anpassung an die örtliche Praxis vorantrieben, unterstützt durch historisches Bild-, Noten- und Textmaterial. Und der zweite Teil behandelt den Komponisten Young Jo Lee (*1943), eine kurze Biographie und ausgewählte Vokalwerke (*Kyung* [1975], *Korean Requiem* [2004], mehrsprachige Volksliedbearbeitungen [von 1994 bis 2014], *Tcheyong* [1987/2013] u. a.), um die Musiksprache des Komponisten und seine musikalische Identität zu analysieren. Leitende Fragen der Untersuchung sind u. a., wie der Komponist in seinem Werk „mit westlicher Musik/Kultur und koreanischer Musik/Kultur interagierte“, und wie sich „der transkulturelle Ansatz in einer zumeist koreanisch stilisierten Musik aus[wirkte]“ (S. 33). Die Autorin betont zu Recht, dass für Lee, so wie für viele Komponisten der *Yangak*, die traditionelle koreanische Musik zunächst fremd war und deshalb erst erlernt werden musste, während die europäische Musik die vertraute, eigene Musiksprache war (S. 219). Ihre vielseitigen und umfassenden Werkanalysen mit diversen Detailbeobachtungen stellen dar, wie der Komponist die erlernte traditionelle koreanische Musik der vertrauten europäischen verbindet, in

diese transformiert und dadurch etwas Neues hervorbringt. Auf diese Weise wird Lee in der vorgelegten Arbeit als „Vertreter eines koreanisch-transkulturellen Musikstils“ dargestellt (S. 30).

Allerdings bleibt weitgehend unklar, worin genau der transkulturelle Ansatz dieser Musik besteht. Denn die Autorin benutzt recht häufig neben ihrem Begriff „Tail Catching Melody“ (Kapitel 9) unterschiedliche Begriffe und Konzepte, die der Interkulturalitäts- und Hybriditätsforschung entlehnt sind, etwa „Dialog“, „Spannung“, „Kontrast“ und „Interkulturelles“ zwischen „zwei Gruppen entgegengesetzter Merkmale“ wie „Ost und West“ bzw. „Koreanischem und Nicht-Koreanischem“ einerseits und deren „Mischung“, „Verschmelzung“ usf. andererseits (siehe z. B. S. 329f.). So bleibt die Frage offen, wie Interkulturalität und Hybridität zur Entstehung von Transkulturalität in der Musik zusammenwirken. Überhaupt bleibt zu diskutieren, inwiefern solche Begriffe und Konzepte zur Beschreibung des transkulturellen Ansatzes dieser Musik tatsächlich angemessen sind. Diskussionswürdig ist auch die überpointierte Zuschreibung von Lees musikalischer Identität als „koreanischer evangelischer Komponist“, der einen „interreligiösen Dialog“ führen könne (S. 262). Der Komponist selbst scheint sich weniger für solche Zuschreibungen zu interessieren, sondern eher für seine Selbstbehauptung als ‚individueller Künstler‘. So sagt er etwa über sein *Korean Requiem*, er wolle es „nicht als religiöse oder weltliche Musik, sondern ausschließlich als Kunstwerk bezeichnet wissen“ (S. 259).

Insgesamt zeigt die Studie eine konzeptionelle Schwäche. Im ersten, historischen Teil wird die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts thematisiert, während der zweite Teil, der den Komponisten Lee und seine ausgewählten Werke berücksichtigt, hauptsächlich die Zeit ab den 1970er Jahren bis zur Gegenwart behandelt. Damit werden zwei Bruchstücke aus der koreanischen

Musikgeschichte herausgegriffen. Konzeptionell wäre es sinnvoller gewesen, den Untersuchungsgegenstand auf Lee sowie seine älteren und jüngeren Komponistenkolleg:innen zu beschränken, um eine zeitliche und thematische Eingrenzung vorzunehmen. Alternativ hätte es nahegelegen, dass die Studie sich – die Thematik des ersten historischen Teils (Kapitel 3 bis 6) aufgreifend – auf die mit der Missionierung zusammenhängenden musikalischen Prozesse konzentriert hätte. So oder so, es wäre dem Verständnis der Geschichte der *Yangak* durchaus förderlich gewesen, wenn die von der Autorin nicht berücksichtigte Zeit von ca. 1940–1970, die für die Herausbildung der Kompositionspraxis der *Yangak*, insbesondere des „koreanisch-transkulturellen Stils“, von entscheidender Bedeutung war, mit behandelt worden wäre. Dadurch hätten historisch unhaltbare Aussagen sicherlich vermieden werden können, etwa: „Seit den 1970er Jahren wurde damit begonnen, traditionelle koreanische Elemente in die neue klassische Musik einzubeziehen“ (S. 20) unter Ausblendung der Tatsache, dass eine Reihe von Komponisten im Bereich *Yangak*, u. a. auch Isang Yun, bereits in den 1940er und 1950er Jahren Elemente der tradierten koreanischen Musik intensiv für ihre Werke nutzte.

Wenig sachdienlich ist die Häufung pauschalisierender Begriffe, wie „Koreaner“, „die meisten Koreaner“, „viele Nichtkoreaner“, oder auch „das koreanische Publikum“, „viele koreanische Zuschauer“, „koreanischer Geschmack“ usf. Auch der Begriff „Koreanische Musik“, etwa im Titel des Buches, bleibt weitgehend unklar und somit auch der eigentliche Untersuchungsgegenstand der Studie, bis eine eindeutige Begriffsdefinition in der abschließenden Zusammenfassung folgt: „Mit dem Begriff der koreanischen Musik wird [...] Musik bezeichnet, die formal der europäischen Musiktradition folgt, aber inhaltlich koreanische kulturelle Elemente aufgreift“ (S. 333). Diese Definition trifft auf eine Vielzahl von

Kompositionen aus dem Bereich *Yangak* zu, gelegentlich auch auf Stücke der *Daejungmak* (populäre Musik), aber kaum auf *Gugak* (Traditionelle koreanische Musik) sowie deren neueren Genres *Ch'angjak-gugak* (Neu komponierte koreanische Musik) bzw. *Shin-gugak* (Neue koreanische Musik). Angemessener als „Koreanische Musik“ wäre im Titel des Buches die Bezeichnung *Yangak* (engl.: Western Art Music).

Es wäre der vorgelegten Studie zugutegekommen, wenn darin neuere historiographische Konzepte (z. B. Transnationalisierungsforschung, entangled histories, shared histories, histoire croisée) Berücksichtigung gefunden hätten, um kulturelle Vernetzungen und Verflechtungen jenseits geographisch-territorial fixierter Vorstellungen von Nation, Ethnie und Kultur in den Blick zu nehmen. Auch zur Thematik ‚Eigenes und Fremdes‘ liegt bereits eine Vielzahl von Studien vor, von denen keine zu Rate gezogen worden ist. Der Mangel an Berücksichtigung der vorhandenen Forschungsergebnisse betrifft nicht nur den theoretischen Teil (Kapitel 1 und 2), sondern auch den darauffolgenden historischen und musikanalytischen Teil. Zur Konkretisierung der Ausführungen hätte man die reichhaltig vorhandenen Forschungsbeiträge

der koreanischsprachigen Literatur über die Verwestlichung und Koreanisierung von Kirchenliedern und Ch'angga (z. B. Ok-bae Mun, *Han'guk kyohoe ūmak suyongsa* [Geschichte der Kirchenmusik in Korea], Seoul 2001; Kyung-ch'an Min, *Dongasia-wa sōyang ūmak-ūi suyong* [Ostasien und die Rezeption der westlichen Musik], Seoul 2008) einbeziehen können. Ebenso liegt zu *Yangak* eine beträchtliche Anzahl von Studien vor, einige davon in englischer oder deutscher Sprache (z. B. Okon Hwang, *Western Art Music in South Korea. Everyday Experience and Cultural Critique*, Saarbrücken 2009). Auch von den Studien über Lees Musik, insbesondere über seine kulturübergreifenden Musikkonzepte, finden nur ganz wenige im vorliegenden Buch Erwähnung. Eine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Forschungsliteratur fehlt also weitgehend, wenn man von einigen wenigen Studien absieht (S. 6–11).

Trotz solcher offenkundigen Probleme zeigt die vorgelegte Studie mit ihren 10 Kapiteln, welche Anregungen eine regional orientierte Studie der transnationalen und globalen Musikgeschichtsschreibung geben kann.

(Februar 2023)

Jin-Ah Kim