

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den vier als Friedensmusiken zu bezeichnenden Werken von Heinrich Schütz

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

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

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

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

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

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

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

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

in politischer Musik grundsätzlich verwendet wurden, haben ihre Tücken.

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

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

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

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

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

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

(August 2022)

Stefan Hanheide

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

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

Vorliegenden freilich taugen als Pflaster auf die alte Wunde.

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

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

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