

Mensch-Maschine-Interfaces nicht nur die Musikwissenschaft, sondern die Kultur insgesamt und damit die Möglichkeit einer kulturwissenschaftlich aufgeweiteten Musikforschung unterlaufen. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Musik und Politik, das Gunilla Budde thematisiert. Ihre zutreffende Diagnose, dass „der Einsatz von Musik selbst ein politisches Ereignis“ ist (S. 133), verweist die Musik aus einer engen Disziplinarität, stellt sie aber eben auch jenseits der Kulturwissenschaft, indem eingestanden wird, dass Musik die gegebene politische Kultur unterlaufen kann. Die tatsächliche intrinsische Interdisziplinarität von Musik liegt offenbar jenseits von beidem – aber wie sie tatsächlich aussieht, dafür bräuchte man hier eine Theorie des Politischen von Musik, die Budde nicht hat.

Contre coeur vieler Beiträge des Bands stellt sich die entscheidende Frage einer Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Wenn „Kultur“ die unhintergehbare Grundlage von alltäglichem, künstlerischem und religiösem Handeln ist, dann wären alle Tatsachen kulturelle „Konstruktionen“, an denen gegebenenfalls die Musik beteiligt ist. Entsprechend wären kulturelle Transzendentalien wie Raum (Beitrag Guui), Handlung (Beitrag Werner), Gender, Krankheit (Beitrag Siebenkorn), Nation (Beitrag Bertola), Konsum (Beitrag Julia A. Schmidt-Funke) die Paradigmen einer interdisziplinären Forschung mit musikwissenschaftlicher Beteiligung. Was aber, wenn sie es nicht ist? Was, wenn es Ereignisse und entsprechende mentale Repräsentationen gibt, die Kulturen – und allemal „Kultur als Text“ – vorausgehen? Und wenn Musik in letzteren Bereich fällt? Dann wäre eine Selbstbehauptung der Musik(-wissenschaft) als eine nicht kulturabhängige, sondern kulturstiftende Kunst (bzw. Wissenschaft) möglich, sogar geboten. Entsprechend anders sähe eine Interdisziplinarität aus musikwissenschaftlicher Sicht aus.

Der Beitrag von Daniel Martin Feige mahnt an, dass die Musikwissenschaft einen Diskurs mit der philosophischen Ästhetik eingehen muss, und zwar auf Augenhöhe. Aber wenn hier zu Recht darauf beharrt wird, dass das

musikalische Wissen von der Ästhetik Allgemeinbegriffe nicht nur empfängt, sondern sie ihr ebenso geben kann – dann sprengt genau diese Einsicht die gesamte kulturwissenschaftliche Agenda. Die Musikwissenschaft ist dann nicht eine Geberdisziplin, weil ihr Gegenstand Produkt kultureller Praktiken wäre (wie Feige argumentiert), sondern weil sie Bedingungen kultureller Praxis mitstiftet, mithin ästhetische Kategorien miterzeugt, statt sie nur in Anspruch zu nehmen.

Diesem Grundlagenstreit darf die Musikwissenschaft nicht ausweichen. Es geht um ihre Existenz. Seine erschöpfende Behandlung darf man vom vorliegenden Band nicht erwarten, denn er verbleibt auf der kulturwissenschaftlichen Seite. Aber er bringt mutig die Themen aufs Tapet, an denen der Streit ausgetragen wird. In der zunehmend digitalisierten Musik ab dem späten 20. Jahrhundert sieht Alain Bonardi „pratiques musicales a-musicologiques“ (so im Titel), die nicht nur einer geistes-, sondern auch einer kulturwissenschaftlichen Forschung unzugänglich sind. Die Musikforschung muss dritte Wege suchen, damit ihr ihr Gegenstand nicht entgleitet.

(Januar 2013)

Rainer Bayreuther

*HANNS-PETER MEDERER: Musikgeschichte Dänemarks. Marburg: Tectum Verlag 2012. 385 S., Abb.*

Deutschsprachige Überblicksdarstellungen zur dänischen Musikgeschichte sind bis dato als Mangelware zu bezeichnen. Die jüngste, jedoch nicht monoperspektivische Publikation dazu erschien vor über einem Jahrzehnt 2001 mit der deutschen Übersetzung der von Greger Andersson herausgegebenen Musikgeschichte Nordeuropas (schwedischer Originaltitel: *Musik i Norden*, 1997). Umso erfreulicher ist es, dass mit Hanns-Peter Mederers *Musikgeschichte Dänemarks* eine durchaus verdienstvolle Publikation vorliegt, die die wesentlichen Entwicklungen nachzeichnet. Allerdings wird – vor dem genannten Desiderat umso bedauerlicher – nirgends der konkrete Entstehungsanlass ausgewiesen (der Verweis im Klappentext dar-

auf, dass „kein Land in Europa [...] eine höhere Komponistendichte“ aufweise, erscheint als alleinige Motivation wenig schlagkräftig).

Mederer formuliert den ambitionierten Anspruch, durch die Selektierung und Bündelung von Daten zu jeder relevanten Komponistinnen- und Komponistenbiografie „Fakten‘ schaffen“ (S. 9) zu wollen, und versteht seine Arbeit daher als „Handbuch“ (S. 7). Die Musikgeschichte Dänemarks wendet sich auf der Grundlage wissenschaftlicher Methodik und Sorgfalt an ein breiteres Publikum, dem ein gut leserlicher Gang durch die Geschichte geboten wird. Der Bogen wird von den bronzezeitlichen Luren und den Wikingern über die Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die erste Blütezeit infolge des internationalen Kulturlebens am Hof Christian IV., das Aufkommen der dänischen Nationalmusik im 19. und der von Deutschland adaptierten Jugendmusikbewegung im 20. Jahrhundert bis hin zum kompositorischen Schaffen im Jahr 2011 geschlagen. Unterschiedlichste, Fortschritt erwirkende Gattungen der dänischen Kunst- und Populärmusik treten dabei im Wechsel in den Mittelpunkt. Ein Extra-Kapitel ist den dänischen Komponistinnen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis hin zu den Werken von Juliana Hodkinson (Jahrgang 1971) gewidmet.

Dass die Musikgeschichte Dänemarks hierzulande abgesehen von den umfangreichen Forschungsaktivitäten in den grenznahen norddeutschen Berührungspunkten weniger präsent ist, mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass der größte Teil der Forschungen von Skandinavien unternommen und in den entsprechenden Sprachen veröffentlicht wurde. Umso mehr erstaunt es, dass in Mederers Musikgeschichte einige leicht auffindbare deutschsprachige Titel weder berücksichtigt noch in das Literaturverzeichnis aufgenommen wurden. Dies betrifft insbesondere die mit dem größten Umfang bedachten Abschnitte zum „Goldenen Zeitalter“ im 19. Jahrhundert, vorwiegend den Hartmann-Gade-Kreis sowie Christian Frederik Emil Horneman und deren entsprechende Verbindungen nach Deutschland. Die Möglichkeit einer weiterführenden

Lektüre für den deutschsprachigen Leser entfällt somit.

Als strukturgebenden Leitfaden gibt Mederer die problematische Definition des „Dänischen“ aus. Sie wird mit der Frage nach der nationalen Identität, der sich ihr zugehörig fühlenden oder auch von außen so wahrgenommenen Musikschaffenden und ihrem Beitrag für die dänische Musikgeschichte verwoben. Letztlich fehlt in der Einführung (S. 7–9) allerdings der dezidierte Hinweis auf den permanenten Wandel des Königreichs Dänemark als Staaten- und Kulturkonglomerat und die dadurch erschwerte Zuordnung dessen, was und zu welchem Zeitpunkt eigentlich unter „dänisch“ zu verstehen sei. Die im weiteren Verlauf der Arbeit meist minimalistische oder sogar fehlende Darstellung der politischen Rahmenbedingungen oder Zäsuren ist es auch, die dem Leser das Verständnis für die grundlegende Problematik einer „dänischen“ Musikgeschichte und die damit einhergehende Kontextualisierung kulturellen Wandels erschwert. Stattdessen stehen die Komponisten/innen-Biografien und werkimmanente Analysen bisweilen zu isoliert und additiv nebeneinander, was dem vorgezeichneten Handbuchcharakter geschuldet ist.

Besonders im ausgedehnten Kapitel (S. 230–260) zum als „Sonderphänomen“ (S. 230) gekennzeichneten Werk Carl Nielsens wird deutlich, dass die Integration systematischer Perspektiven Mederers chronologischer Darstellung noch tiefere Dimensionen hätten verleihen können. Eine Auseinandersetzung mit Aspekt der Natur etwa, die als kulturelles Phänomen in Dänemark wie auch im restlichen Skandinavien eine kaum zu überschätzende Rolle spielt, hätte so manche Entwicklung im nationalen Identitätsfindungsprozess noch besser nachvollziehbar gemacht. Auch das Werk Carl Nielsens erklärt sich anders vor dem in seiner Schrift *Levende Musik* 1925 niedergelegten Ansatz, natürliche Rhythmik und Melodik sowie Geräusche in die Musik übertragen zu wollen. Diese wesentliche Ausgangsvoraussetzung wird von Mederer lediglich in wenigen Sätzen (S. 253) abgehandelt.

Hilfreich ist sicherlich das umfangreiche Verzeichnis musikalischer Quellen jeglicher Form (auch wenn die neuen, in deutschen Verlagen erschienenen Gesamtausgaben Niels W. Gades und Carl Niensens fehlen) sowie der Literatur, zu der auch CD-Booklets gezählt werden, und Bibliografien zu den einzelnen Kapiteln. Als Anhang finden sich ein Sach- sowie ein Personenregister, das längst nicht alle im Text genannten Personen verzeichnet; die Auswahlkriterien bleiben jedoch verborgen. Auch wäre es wünschenswert gewesen, die wesentlichen mythologischen Figuren zu verzeichnen, tragen sie doch inhaltlich einen großen Teil der Geschichte mit. Als durchaus praktikables Hilfsmittel der geografischen Orientierung dient eine aktuelle Karte Dänemarks, wodurch die Konzentration kultureller Zentren auf der Insel Sjælland visuell deutlich wird. Die „aus Platzgründen“ (S. 349) entfallene Lokalisierung entsprechender historischer Orte im ehemaligen deutsch-dänischen Gesamtstaat oder im heutigen Norwegen und Schweden hätte die beachtlichen Dimensionen und ihre bislang unterschätzte Bedeutung der dänischen Musikgeschichte für die europäischen Entwicklungen verdeutlichen können.

Dennoch bleibt Mederers Musikgeschichte Dänemarks ein angenehmes Lesebuch für den ersten Zugang zur Musikkultur eines Landes, die hier trotz der nachbarschaftlichen Nähe hierzulande bislang noch zu wenig entdeckt ist. (April 2013) *Yvonne Wasserloos*

*IVANA RENTSCH: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp.*

Wer große Entwicklungszüge in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts entwerfen will, steht vor einer Diskrepanz, die regelmäßig zu Erklärungsnot führt: Einerseits ist ein manifester Prozess der Rhetorisierung, der Sprachorientierung, der Abkehr vom zahlhaften Quadrivium zu konstatieren; andererseits ist keine

musikalische Epoche so sehr von einer „quadratischen“ Regulierung durchdrungen, wie sie die omnipräsenten Tanzrhythmen, Tanzformen und überhaupt Tänze darstellen. Das Rhetorische der barocken Musik ist in all seinen Facetten ein gut gepäppeltes Kind der Forschung seit einem dreiviertel Jahrhundert gewesen; doch die scheinbar gegenläufige Entwicklung hin zu stringenten Metren, zur begründigten Periodik hatte außerhalb des eher formenkundlichen Reservats als Gegenstand wenig Fortune. Die 2009 eingereichte Habilitationsschrift von Ivana Rentsch gehört allerdings gar nicht in die formenkundliche Ecke, sondern nähert sich der Problematik von der anderen Seite, die man musiktheoretisch, ästhetisch und ideengeschichtlich oder gemäß Klappentext kulturanthropologisch nennen kann. Konsequenterweise kommt Musik selbst, zumindest in werkhafter Manifestation, eher am Rande vor und spielen die musikbezogenen Diskurse die Hauptrolle.

Die auf einen simplen Kern heruntergebrochene Frage der Autorin lautet eigentlich, warum Phänomene wie Korrespondenzperiodik, „kleine“ Takte, Achttaktigkeit, also die die Fasslichkeit von Musik erhöhenden Konstruktionsweisen, zu einem so bestimmenden Motor nicht nur in technischer Hinsicht werden konnten, sondern auch vom Prestige her. Das Plus der Arbeit besteht darin, dass darauf mutigerweise eine zwar vielfältig und verzweigt dargelegte, aber dennoch fast monokausal anmutende Antwort gegeben wird: durch den Aufstieg des höfischen Tanzes zu einer die barocke Musikkultur bestimmenden Größe. Und dass Symmetrie, Bewegungsordnung, „contenance“ grundlegende Faktoren sind, leuchtet zwar spontan ein, wird aber auch immer wieder nachvollziehbar gemacht. Das Minus scheint aber zu sein, dass Rentschs argumentativer Machete, hinter der man sich beim Gang durch den Drei-Jahrhunderte-Dschungel schon gerne einreihet, so manche Erscheinung jenseits des direkten Weges zum Opfer fällt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Man könnte auch die Musiksprache der neapolitanischen Oper nach 1700 zur Erklärung von additiv verwendeten kleinen Takten diskutieren.