

Tätigkeitsbereiche. Neben die Komponistinnen treten Musikhistorikerinnen, Interpretinnen und Mäzeninnen, Instrumentenbauerinnen und Librettistinnen, in der Regel innerhalb des traditionellen Stroms der europäischen Musik. Ausführungen zum Jazz finden nicht einmal halb so viel Platz wie zu Kulturwissenschaft/Kulturgeschichte. Und die Musiklandschaften sämtlicher „nicht westlicher Länder“ (S. 521) finden sich unter dem Signum Weltmusik in einen einzigen schmalen Flussarm zusammengefasst, nicht breiter als Science Studies oder Clara Schumann. Und warum nur Frauen? Das ist ein Grundsatzentscheid. Zeitgemäß ist er nicht. Zwar greift Kreuziger-Herr selbst im Kapitel „Kritik an Gender Studies“ den Einwand auf, einer „Gettoisierung und Trennung von Forschungsgegenständen Vorschub zu leisten, die direkt nebeneinander stehen müssten“ (S. 243). Doch entschieden sich die Herausgeberinnen dann eben doch für die Vorlage einer Frauen-Parallelgesellschaft im Rahmen der traditionellen Begrädigungsgeschichte. Das Abseits erscheint als der sichere Ort. Im abgetrennten Bereich aber findet Kommunikation nicht statt. Historische und aktuelle Asymmetrien können so eben nur als Teilproblem innerhalb der traditionellen Musikhistoriografie sichtbar gemacht werden. Den eigenen Anspruch, den Rahmen zu durchbrechen, erfüllt das *Lexikon Musik und Gender* damit nicht. Ich hätte mir unter diesem Titel – gerade wenn und weil auch im Jahre 2010 die gesellschaftliche Gleichstellung der Frau noch keineswegs Realität ist – ein Zusammenlaufen der Flussarme als andere und anspruchsvollere Botschaft gewünscht. Für die Attraktivität von Kunstsammlungen gelten Bilder und Skulpturen von Frauen inzwischen als unverzichtbar. Solche Normalität spiegelt ein *Lexikon Musik und Gender*, das unter der Rubrik „Speziallexika“ geführt werden wird, noch nicht wider. In diesem Sinne stellt es mehr Abschluss als Beginn dar. Gender-Mainstreaming regeneriert sich im komplexen soziokulturellen Kontext der Debatten um diversity. Das aktuelle gesellschaftliche Bewusstsein prägen Aspekte wie nationale oder geogra-

fische Standorte, ethnische, religiöse und sexuelle Identität oder soziale und demografische Disparität im Rahmen der globalen Marktverhältnisse und Machtstrukturen. Die Kulturwissenschaften öffnen sich Fragen der Herkunfts-, Bildungs-, Einkommens- und Generationengerechtigkeit. Bis zum ersten Lexikon Musik und Migration, Musik und Armut oder Musik und Alter wird es gleichwohl noch dauern. Ein umfassender und sorgfältig gestalteter Anhang rundet den inhaltlich und gedankenreichen Band ab: Nachschlagewerke, ausführliches Literaturverzeichnis, Personenregister sowie Verzeichnis der 172 Autorinnen und Autoren. Beide Bände verzichten auf das einst selbst wissenschaftssprachlich modische Binnen-I. Und sie verzichten auch auf die immer noch verbreitete Attitüde, auf der einen Seite etwa von Schumann oder Mahler zu sprechen und in gleichem Zusammenhang – nach dem Motto: „der kleine Wolferl Amadé“ – mit „Clara“ und „Alma“ gegenzuhalten. Den Herausgeberinnen sei Dank.

(August 2012)

Thomas Schipperges

SABINE HENZE-DÖHRING: *Friedrich der Große. Musiker und Monarch. München: Verlag C. H. Beck 2012. 256 S., Abb.*

König Friedrich II. von Preußen und die Musik ist ein heikleres Kapitel als dieses schön geschriebene, sachliche, aber allzu affirmative Buch ahnen lässt. Denn der musikalisch begabte Preußenkönig, der sein absolutistisches Vorgehen davon ableiten wollte, „Erster Diener des Staates“ zu sein, hatte doch als Herrscher und Musiker, besonders während und nach dem Siebenjährigen Krieg, eine nur schwer übersehbare, ins Fragwürdige bis Negative abgleitende Entwicklung genommen: vom aufgeklärten Verfasser eines *Anti-Machiavel* hin zu einem militärischen Neo-Machiavellisten, vom stürmisch-drängenden Musikenthusiasten im Ruppiner und Rheinsberger Widerstandsnest zur Kronprinzenzeit (Kapitel 2) und vom Entwickler eines modernen Opernmodells im Rahmen höfischer Theater-

kultur nach Übernahme der Regierungsgeschäfte ab 1740 (Kapitel 4) hin zum Verfasser von Kabinetts-Ordres, in denen die Nachahmung sonderbarer Musikpraktiken von anderen deutschen Höfen oder bürgerlichen Institutionen wie das „Mannheimer Crescendo“ für Berlin und Potsdam untersagt wurde. Er war ein selbsternannter Liebling der Musen, der, auch wenn er „nur“ die Flöte spielte, sich als König präsentierte und doch bereit war, die Musik außerkünstlerischen Maßgaben der Staatsraison zu unterwerfen, wenn er den Verlockungen des Kriegsgottes glaubte folgen zu müssen. Dieses janusköpfige Wesen Friedrichs wird im 1. Kapitel („Mars und Apoll. Selbsterziehung zum Monarchen“), das dem Verhältnis von Musik und Politik gewidmet ist, zwar vorgestellt, aber nicht schlüssig interpretiert.

Dass auch Henze-Döhring Friedrich II. „den Großen“ nennt, ist bedauerlich, gehört aber in den Zusammenhang eines geförderten Großprojekts, das eine bestimmte deutsche Tradition fortsetzt und in dem die Autorin lediglich den musikalischen Part zu spielen hatte. Nicht, dass Friedrich II. in verschiedenen (auch musikalischen) Dingen nicht auch Großes geleistet hätte, aber: Normalerweise wird dieses euphorische, vielmehr euphemistische Appendix auf Friedrichs gesamte Politik zur Konstitution eines großmächtigen Preußens gemünzt. Und so war der preußische „MUSENHOF“ unter Friedrich in seiner späten Phase doch auch ein Instrument dafür, eine rückständig gewordene Gewaltherrschaft (auch in Fragen des musikalischen Geschmacks) zu kaschieren. Dies kommt in dem letzten und schwächsten Kapitel des Buches („Retablisement. Hoffeste nach dem Siebenjährigen Krieg“) nicht recht zur Sprache.

Von den Dilemmata der friderizianischen Kultur weiß Henze-Döhring kaum etwas (zu berichten), was um so schwerer wiegt, als ihre Darstellung über die musikhistorische Fachwelt hinaus in breitere musikliebende gebildete Kreise wirken soll und dort eine unkritische Sicht auf den musizierenden Preußenkönig perpetuieren oder neu installieren

könnte. Eine ausgewogene, den ambivalenten Charakter der friderizianischen Musizierpraxis und Musikpolitik mehr berücksichtigende Darstellung hätte also bestimmte Schattenseiten und innere Widersprüche seiner ihn seligmachenden und andere seligmachen sollenden Façon ruhig stärker hervorheben dürfen. Nichts gegen flötespielende Könige, gegen musisch begabte Herrscher, die Kunst und Wissenschaft fördern, wie es schon die kunstsinigige Großmutter Friedrichs II., Sophie Charlotte, oder sogar der von ihm geschmähte kunstunverständige Großvater Friedrich I. taten. Und: Nicht, dass die musikalischen Stilvorgaben und Werke, die unter Friedrichs II. Ägide und Duldung entstanden, auch nur mittelmäßig oder gar minderwertig wären, soll hier behauptet werden. Ganz im Gegenteil ist die zusammen mit Francesco Algarotti entwickelte Opernreform, sind die Werke der von Friedrich engagierten Musiker Johann Quantz, Franz Benda, der Gebrüder Gottlieb und Heinrich Graun, Christoph Schaffrath etc. glänzende Beispiele einer bis heute sträflich vernachlässigten norddeutschen Musikkultur, eines (wie immer man es nennen will) „Preußischen Barock“ oder einer „Berliner Klassik“ oder eben einer, wie schon der zeitgenössische Musikkritiker Daniel Schubart sie nannte, „Berliner Schule“, die er abgrenzte zur Mannheimer Schule mit Christian Cannabich und Anton Schweitzer (deren in Friedrichs Augen schlechte Manieren er bei sich nicht duldet) und zur (Ersten) Wiener Schule mit Christoph Wagenseil und Matthias Monn. Aber man darf auch fragen, warum ein solch experimenteller Musiker wie Emanuel Bach es auf Dauer am friderizianischen Hofe nicht aushielt und nach Hamburg auswich, wo ein freierer Wind wehte. Und man darf fragen, warum es einige von der Hofkapelle enttäuschte Musiker nach draußen zog, in die mühsam entstehenden früh-bürgerlichen Salons und Spielstätten, um dort eine andere, neue Musik zu machen. Und warum überhaupt jenes bürgerliche Musikleben in Berlin so verspätet und zögerlich, eigentlich erst nach Friedrichs Tod, einsetzte.

Diese Fragen berühren nicht die Tatsache,

dass die Darstellung von Henze-Döhring gediegen erzählt und gewissenhaft recherchiert ist und allen Ansprüchen akademischer Gelehrsamkeit entspricht. Man erfährt über die von Friedrich veranlassten und in gewisser Weise geleiteten Opernaufführungen, die er als Librettist und Komponist bereicherte (Kapitel 5 und 7, letzteres über die von Friedrich geförderte Opera buffa), seine Auswahl der Primadonnen und Kastraten (Kapitel 3), den Aufbau der Hofkapelle (Kapitel 4), die Kammerkonzerte in Potsdam (Kapitel 6) und die pompösen Hoffeste in Berlin (Kapitel 10) alles Wissenswerte, samt Korrekturen einiger kursierender Fehlinformationen, oft wird aber auch bedeutendes Geschehen nur vermutet und die schlechte Quellenlage beklagt. Vielleicht ist es gerade Henze-Döhrings Form behutsamer Gelehrsamkeit, die sie daran hindert, den Horizont des friderizianischen Selbstverständnisses und seiner Apologetik zu verlassen, um die Fragen von künstlerischer Freiheit und Restriktion im Hofstaat Friedrichs zu erörtern.
(August 2012)

Peter Süßring

THOMAS ENSELEIN: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn. Köln: Verlag Dohr 2008. 283 S., Nbsp. (musicologia. Band 5.)

Dass kontrapunktisches Denken und kontrapunktische Strukturen nicht nur in den stile antico-Traditionen seiner geistlichen Werke, sondern auch in Haydns Instrumentalmusik eine bemerkenswerte Stellung einnehmen, stand nie in Abrede. Die ersten Gedanken wandern dabei zu den expliziten Fugen oder Fugati, denen lange schon einschlägige Studien gewidmet wurden. Das ist aber nur ein und wohl nicht einmal der charakteristischste Aspekt. Ernst Ludwig Gerber nannte Haydns Musik „trotz allen contrapunctischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm“ (S. 10), und seit Adolf Sandberger wird in der Verschmelzung von jüngeren homophonen und älteren kontrapunktischen Satzmustern zur

Synthese der thematischen Arbeit die wohl folgenreichste geschichtliche Leistung des Komponisten erblickt. Diese Verschmelzung aber vollzieht sich eben nicht an den Orten ostentativer Fugierung, sondern gleichsam versteckt in den „normalen“ Teilen seiner Instrumentalmusik – unauffällig also, gerade das ist ja das Entscheidende. Thomas Enselein hat in seiner bereits 2008 erschienenen Dissertation den Versuch unternommen, kontrapunktische Satztechniken in den instrumentalen Hauptgattungen Haydns aufzuspüren, analytisch zu durchleuchten und in systematisierender Weise auszuwerten, dabei zugleich mögliche chronologische und gattungsspezifische Charakteristika festzustellen. Der Autor hat Exzerpte aus mehr als 30 Symphonien, über zehn Streichquartetten und einem halben Dutzend Klaviertrios zusammengetragen, eine bereits für sich beeindruckende Menge. Als Ausgangspunkt wählt er die so genannten „Sturm und Drang“-Symphonien (1765–1775), in denen er insbesondere verschiedene Sequenztechniken aufdeckt und abschließend typisiert. Schon in diesem ersten Schritt wird das in einem kurzen Einleitungskapitel zu Haydns Erwerb kontrapunktischer Kenntnisse Vorausgeschickte deutlich, nämlich der ungleich größere Einfluss C. Ph. E. Bachs im Gegensatz zu den Fux'schen *Gradus ad Parnassum* (die hier einmal wieder im Plural stehen, was uns zeigt, dass der lange Weg zum Gipfel nicht in einem einzigen Schritt zu schaffen ist und dass das Lateinische eine u-Deklination kannte, zumindest bis zur Reform der gymnasialen Oberstufe). In den folgenden Kapiteln weist Enselein dann nach, dass dieser Grundstock an kontrapunktischen Techniken sich prinzipiell auch in den späteren Werken wiederfinden wird, insbesondere bestimmte häufige Sequenzformen, der doppelte Kontrapunkt in der Oktave und Engführungskanons. Die Studie ist in einem recht strengen Sinne analytisch angelegt und musiktheoretisch konzentriert, was bedeutet, dass über die Satztechnik hinausreichende Aspekte selten und meist nur am Rande erwähnt sind; die sehr aufschlussreiche Fußnote auf S. 224, welche Instrumentierung und Atmosphäre im