

de allgemeinere musiktheoretische Geltung haben, bleibt offen. Die bekannteste Schrift Mizlers in diesem Kontext, eine bemerkenswerte Schrift zum Generalbass, verdeutlicht einmal mehr die enge Bindung auch der Leipziger Schule an die Traditionen, die sich im Gebrauch von Satzmodellen als Vergegenwärtigungshilfe niederschlagen.

Ein letzter Teil der Studie widmet sich den Tätigkeiten des späteren Königlich Polnischen Hofraths und Hofmedicus: Ab 1743 verlegt Mizler seinen Lebensmittelpunkt in die Nähe Warschaws. Wenn Felbick am Ende seiner Studie in „Zehn Thesen zum Verhältnis Mizlers zu Bach“ noch einmal zur Ursache des hohen Bekanntheitsgrads Mizlers in der Musikforschung zurückkehrt, revoziert er damit keineswegs eine Heroengeschichtsschreibung, die die Relevanz Mizlers nur an seinem Kontakt zu Bach misst; vielmehr geht es dem Autor um eine Darlegung des großen Einflusses, den aufklärerische Positionen auf Johann Sebastian Bach in seinem letzten Lebensjahrzehnt durch die Vermittlung Mizlers hatten, und kommt so auch zu Erkenntnissen über das Verhältnis des Vaters zu Carl Philipp und Wilhelm Friedemann Bach. Abgeschlossen wird die lesenswerte, materialreiche und kundige Arbeit durch eine geschickte Quellenauswahl, darunter in einem strukturellen Textvergleich Arbeiten Wolffs und Mizlers, die deren Verwandtschaft deutlich machen.

(Juni 2014)

Birger Petersen

*STEFAN KEYM: Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. XIII, 672 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 56.)*

Dass es zwischen Chopin und Warschauer Herbst polnische Musik gegeben haben

muss, ist der deutschsprachigen Musikwissenschaft zwar prinzipiell bewusst – zu eingehenderer Beschäftigung mit ihr hat sie aber sehr selten den Weg oder die Lust gefunden. Daran trägt die frühere polnische Musikgeschichtsschreibung möglicherweise insofern eine Mitschuld, als sie selbst die Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem beginnenden 20. Jahrhundert als Übergangszeitraum betrachtete, mithin als Objekt von geringerem ästhetischen Interesse. Doch selbst eine so zentrale Figur wie Karol Szymanowski ist von deutscher Seite aus fast unbeachtet geblieben (das DDR-Bändchen mit aus dem Polnischen übersetzten Erinnerungen bildete 1982 die letzte deutsche Buchpublikation zu Szymanowski, ein von Michał Bristiger 1984 edierter Sammelband enthielt nur einen deutschen Beitrag), ganz im Gegensatz zur Musikwissenschaft in anderen westlichen Ländern. Es kann einen also mit Blick auf das Trümmerfeld der deutsch-polnischen Geschichte ein sehr ungutes Gefühl beschleichen, welch große Versäumnisse unser Fach ausgerechnet hier über Jahrzehnte aufzuweisen hat, abgesehen von der konstanten Beschäftigung mit Neuer Musik.

Sprachliche, politische und aus beidem gemeinsam resultierende Denkbarrieren haben unseren Blick auf die Musikkultur des östlichen Nachbarn permanent behindert, von dem wir immerhin wie selbstverständlich annehmen, dass er sich für die deutsche Musikgeschichte nachhaltig zu interessieren habe. Während der persönliche Austausch insbesondere dank Helmut Loos' Initiative schon seit längerem blüht und gedeiht, reifen die gedruckten Früchte langsamer – doch sie reifen. Mit Rüdiger Ritters Arbeit zu Moniuszko und Stefan Keyms hier zu besprechender Publikation zur polnischen Symphonik hat nun eine jüngere Generation deutscher Wissenschaftler ein neues Stadium der Erforschung polnischer Musik erreicht, das Hoffnungen nicht nur weckt, sondern einlöst.

Keyms Habilitationsschrift greift dabei eine solche Vielzahl von historischen und systematischen, kulturgeschichtlichen und werkanalytischen Fragestellungen und Aspekten auf, dass sie hier nur annähernd zur Sprache kommen könnten. Dass es ihm im Kern um eine monographische Darstellung der polnischen Symphonik vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg geht, würde er selbst vermutlich bejahen; allein diese ungemein sorgfältigen, von tabellarischen Übersichten, analytischen Notenbeispielen und Thementafeln gestützten Werkporträts, die den zweiten Hauptteil der Arbeit bilden, wären als Forschungsleistung famos, zumal hier etliche Komponisten und Werke mit einer Aufmerksamkeit und Akribie betrachtet werden, die in der internationalen Forschung gar nicht und selbst in der polnischen eher stiefmütterlich behandelt wurden. Diese Analysen sind umfassend angelegt und zugleich fokussiert auf das Ausmaß „deutscher“ Spuren in polnischen Orchesterwerken, seien es Symphonische Dichtungen, Symphonien oder Programmsymphonien. Man könnte fragen, ob das Aufspüren einer solchen „deutschen symphonischen Tradition“ nicht per se dadurch erschwert wird, dass die meisten der für diese angeführten Charakteristika auch in der Symphonik anderer Länder anzutreffen sind (wie Keym selbst bemerkt); doch wird überzeugend argumentiert, dass jene Merkmale bei den polnischen Werken insgesamt stärker und gehäuft auftreten als etwa bei skandinavischer oder russischer Symphonik, die größere Distanz einnehmen. Auf letztere fällt ein seltsam schwaches Licht: Während die russischen Einflüsse in sowjetischer Zeit wohl tendenziell überbetont worden sind, erscheinen sie bei Keym nun umgekehrt nahezu marginalisiert – nur Čajkovskij wird als Vorbild in nennenswertem Umfang angesprochen. Aber waren es nicht letztlich so etwas wie deutsche akademische Muster aus zweiter Hand, die sich in St. Petersburg bei

Glazunov und in Moskau bei Taneev studieren ließen?

Andererseits sprechen noch ganz andere, werkunabhängige Faktoren dafür, die Bedeutung gerade der deutschen Einflüsse gegenüber allen anderen herauszuheben: Wie Keyms statistische Erhebungen und seine musterhaft gewählten biographischen Studien zeigen, war Berlin mit weitem Abstand vor allen anderen Musikzentren der stärkste Magnet für eine kompositorische Ausbildung polnischer Musiker. Umsichtig relativiert der Autor hierbei die trügerische Exaktheit der statistischen Zahlen, was aber den großen Erkenntnisgewinn nicht schmälert, den sie beim Abbilden von Tendenzen darstellen, etwa in der Wahl von Orten und Lehrern. Zugleich spiegeln die Programme der polnischen Konzertinstitutionen in den großen Städten, wie sehr die deutsche Symphonik – aber eben nicht nur diese – den Horizont der Musiker und Komponisten in Polen geprägt haben muss. Diese institutionengeschichtliche und biographische Betrachtung bildet den ersten Hauptteil von Keyms Arbeit, auf deren fester Grundlage überhaupt erst eine Werkbetrachtung (mit dem Ziel des Erkennens von Einflüssen einerseits und deren Ausweitung, Veränderung, Umwandlung andererseits) möglich scheint.

Wie der Buchtitel verrät, hat Keym seine Untersuchung der Interaktionen von Auslandsstudium, Musikernetzwerken, Hör- und Leseindrücken auf polnische Komponisten methodisch eingebettet in die auf dem Gebiet der Musik noch recht junge Kulturtransferforschung französischer Provenienz. Die Übertragung auf ein Gebiet der Instrumentalmusik darf sogar als innovativ gelten. Dadurch rückt der Blick weg von den hegemonialen Phantasien der gebenden Kultur und hin zu den aktiv rezipierenden, aber zugleich das Rezipierte transformierenden Akteuren der aufnehmenden Kultur. Auch ohne diesen ostentativ herausgearbeiteten und fruchtbar gemachten Ansatz führt die Lektüre in praktisch jedem Punkt zu neuen

Einsichten: Von überraschenden neuen Einsichten zu sprechen, verbietet sich allerdings weitestgehend, da es in unserem Sprachraum so gut wie kein breiteres Vorwissen gibt, von dem sich Keyms Darstellung revidierend hätte absetzen können. Der Forschungsstand, auf den er sich bezieht, ist im Wesentlichen polnischen und englischen Publikationen zu verdanken. Die überaus üppige Bibliographie, systematisch in zahlreiche Rubriken untergliedert, empfiehlt sich daher über ihre Funktion innerhalb des Bandes hinaus als wertvolles Arbeitsmittel für jegliche weiterführende Studie. (Dass die wenigen russischen Titel wie etwa Heinrich Neuhaus' Erinnerungen nicht nach dem bibliothekarischen Usus transliteriert, sondern transkribiert wurden, ist ein kleiner Schwachpunkt).

Keyms Buch ist eine echte Pionierleistung, die sich nicht etwa auf vorsichtige erste Schritte beschränkt, sondern in vieler Hinsicht ihren Gegenstand bereits ausschreitet. Und damit deutet sich die symbolische, die kulturpolitische Bedeutung dieses Buches an. Was diese so sorgfältige, ernsthafte, intelligente, tiefgehende Behandlung eines Themas der polnischen Musikgeschichte im Spiegel deutscher Traditionen bietet, ist nicht nur die Überwindung von Unkenntnis und verkrusteten Denkstrukturen (auf beiden Seiten), sondern ein Dokument des Brückenbaus auf dem oft immer noch dornigen Terrain europäischer Aussöhnung und eine offenherzige Einladung zu weiterem Austausch zwischen polnischer und deutscher Musikwissenschaft. Wenn man so möchte: praktizierter Kulturtransfer.

(August 2014)

Christoph Flamm

*DANIEL M. GRIMLEY: Carl Nielsen and the Idea of Modernism. Woodbridge: The Boydell Press 2010. 314 S., Abb., Nbsp.*

Grimleys Monographie hat, wie ihr Titel verspricht, einen Komponisten und zugleich eine musikhistorische Epoche zum Gegen-

stand. Der Verfasser selbst versteht sein Buch als einen Beitrag über die von James Hepokoski, Richard Taruskin u. a. eingeleitete Revision des Begriffs des musikalischen Modernismus, die, sehr vereinfacht gesagt, zum Ziel hat, die Bedeutung von anderen Komponisten als denen der Zweiten Wiener Schule und Igor Strawinskis in ihrem zeitgenössischen Umfeld und in ihren jeweiligen nationalen Kontexten – die in aller Regel nicht mitteleuropäisch sind – ins Bewusstsein zu rufen. Zu den frühmodernistischen Komponisten, deren Werke spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg als irrelevant für die musikalische Avantgarde angesehen wurden, gehören beispielsweise Edward Elgar, Claude Debussy, Jean Sibelius (S. XI, 3 und 178) und eben auch Carl Nielsen. Grimley operiert mit einem anderen Modernismusbegriff als er im Zusammenhang mit Strawinskis oder Arnold Schönbergs Musik üblich ist. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen ist über den dänischen Modernismus um die Jahrhundertwende außerhalb Dänemarks nur wenig bekannt. Des Weiteren hatte „Modernität“ zur Zeit von Niensens kompositorischer Laufbahn eine andere Bedeutung als heute. Schließlich ist der „provinzielle“ Charakter des künstlerischen Umfelds Niensens, das abseits der großen kulturellen Zentren wie Paris, Berlin oder Wien lag, für die Gestalt seines kompositorischen Œuvres von Bedeutung, das von einer stets sich vergrößernden Kluft zwischen seinen „volkstümlichen“ Liedern und pädagogischen Lehrwerken auf der einen und seinen komplexen, schwer zugänglichen Spätwerken auf der anderen Seite gekennzeichnet ist.

Ohne eine Biographie vorzulegen – es gibt lediglich eine zweiseitige Übersichtstabelle zu Niensens wichtigsten Lebensstationen und Werken –, zeichnet Grimley Niensens Entwicklung nach. Von Niensens mit seinem optimistischen Humor und seiner Originalität überraschendem Frühwerk der 1890er Jahre über seine hellenisch-vitalistische Phase, die in der Ouvertüre *Helios* und der dritten Sym-