

greifende neuro-psychologische Debatten. Doch auch auf sich mit Zeitgenossen Hanslicks aufdrängende Vergleiche, etwa mit dem – musikalische Emotionen aus dem (unterbewussten) Eindruck von „beautiful objective forms“ ableitenden – Protopsychologen Edmund Gurney oder mit Konrad Fiedlers Theorie einer selbstreferentiellen, „spezifisch künstlerischen“ Formen- und Bildersprache wartet man vergeblich. Es bleibt trotz des eher eng gesteckten kultur- und kompositionshistorischen Bezugsrahmens somit ein Band mit mehreren lesenswerten Beiträgen anzuzeigen, der deutschsprachige Leser durch die Verbannung sämtlicher Originalformulierungen in Endnoten allerdings zu einer ebenso unvermeidlichen wie melancholischen Blätterorgie nötigt.

(Oktober 2014)

Tobias Robert Klein

*Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 398 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/3.)*

*Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 376 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/4.)*

Band 3 des zweifellos äußerst ambitionierten Projekts *Geschichte der Kirchenmusik* besteht aus zwei Teilen, die mit ‚Zwischen ‚Romantik‘ und ‚Historismus‘: Das 19. Jahrhundert‘ und ‚Die Zeit der Umbrüche und Bewegungen (ca. 1900 bis 1945)‘ überschrieben sind.

Leider ist es nicht mehr die Regel, das Verfassen von musik- oder gattungsgeschichtli-

chen Überblicken, wie sie z. B. Friedhelm Krummacher, Wolfgang Steinbeck u. a. innerhalb des ebenfalls im Laaber-Verlag erschienenen *Handbuchs der musikalischen Gattungen* vorgelegt hatten, einem einzigen Verfasser anzuvertrauen. Der – aufgrund der zunehmenden Spezialisierung natürlich verständliche – Rückgriff auf ein Autorenteam hat in der Regel und häufig unvermeidbar zur Folge, dass die einzelnen Artikel mehr oder weniger unverbunden nebeneinander stehen, es zu unnötigen Doppelungen kommt und mitunter sogar neue Fragen entstehen. So hinterlässt der den dritten Band der *Geschichte der Kirchenmusik* eröffnende Text („Politische, geistes- und kirchengeschichtliche Entwicklungen“) von Franz Xaver Bischof den Eindruck eines bloßen Appendix, da die hier getroffenen Aussagen für den weiteren Verlauf der Darstellung überhaupt keine Rolle spielen, musikgeschichtlich nicht kontextualisiert werden. Zudem tut sich im Zusammengehen mit Friedhelm Krummachers Text („Geistliche Musik als ästhetisches Problem“), der knapp und konzis den aufkommenden Konflikt zwischen der Idee einer autonomen, instrumentalen Kunstmusik und einer umso mehr auf ihre Heteronomie verwiesenen kirchlichen (Vokal-)Musik schildert, die durchaus interessante Frage auf, ob die These Bischofs, „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ sei es „in engster Verbindung mit der geistesgeschichtlichen Wende der Romantik allenthalben zu einem Aufschwung kirchlichen Lebens“ (S. 13) gekommen, nicht in einem gewissen Gegensatz steht zu der von Krummacher festgestellten Verlagerung geistlicher Musik in den Konzertsaal und der Etablierung der sogenannten „Kunstreligion“, die Transzendenzerfahrungen auch in außerkirchlicher Musik möglich erscheinen ließ.

Die Beiträge von Konrad Klek und Ilsabe Seibt haben liturgisch-gottesdienstliche und hymnologische Fragen zum Inhalt, Stefan Klöckner gibt einen Überblick zur „Weiterentwicklung des gregorianischen Reper-

toires [...]“, in dessen Mittelpunkt die von der Abtei Solesmes ausgehende Restauration und Restitution des Gregorianischen Choral steht. Das mit umfangreichen Literaturangaben versehene Kapitel zum Cäcilianismus von Winfried Kirsch vermittelt dem Leser fundierte Informationen über die kirchenmusikalischen Restaurationsbewegungen im 19. Jahrhundert. Der von Wolfgang Hochstein verfasste Abschnitt widmet sich dem zunehmenden Entfremdungsprozess, dem die von einem ausgeprägten Historismus heimgesuchte Kirchenmusik und die zeitgenössische aktuelle Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts ausgesetzt waren. Damit ist gleichsam der Hintergrund geschaffen, auf dem die Entwicklung der „Orgelmusik“ (Christoph Krummacher) und der verschiedenen kirchenmusikalischen Gattungen „Messe“ (Wolfgang Hochstein) „Requiem“ (Dagny Wagner), „Te deum“ usw. (Wolfgang Hochstein), „Evangelische Kirchenkantate“ (Christoph Krummacher) sowie „Oratorium“ (Elisabeth Schmierer) dargestellt werden können. Alle Artikel vermitteln dem Leser einen umfassenden Eindruck des äußerst differenzierten Erscheinungsbildes geistlicher Musik im 19. Jahrhundert.

Den zweiten Teil des Buches eröffnen Darlegungen der theologischen Voraussetzungen für die kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts, deren Denken Sven Hiemke – die teilweise Nähe zum Nationalsozialismus nicht verschweigend – eingehender erläutert. Während Wolfgang Bretschneider das *Motu proprio* Pius X. „*Tra le sollecitudini*“ behandelt und dabei einerseits dessen, auch im persönlichen Umfeld Sartis, des späteren Papstes, gründende Denkrichtung aufzeigt, um andererseits aber auch vor dogmatischer Verkrampfung bei der Rezeption des Dokuments zu warnen, beschreibt Krummacher die Wendung von der „Gefühlsreligion“ Schleiermachers hin zur von Karl Barth vollzogenen strikten Trennung von Welt und Verkündigung, aus der schließlich

auch im Hinblick auf die Kirchenmusik die Forderung der Umkehr weg von „falsche[r] Subjektivität“ hin zu „objektiver“ Struktur resultiert (S. 226), wie sie sich angeblich am ehesten in der deutschen Gregorianik und in der Polyphonie manifestiert. Texten zum Kirchenlied und zur kirchlichen Bläserarbeit folgt ein fundierter Beitrag von Reinhard Bahr zu Kompositionstechniken Stravinskij's und Křenek's, vor allem zu satztechnischen Prinzipien Peppings und Distlers, die zumindest in ähnlicher Form bei den Protagonisten der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen weit verbreitet waren.

Von „Oratorium“ und „Orgelmusik“ (beide von Gustav A. Krieg) abgesehen, wird im zweiten Teil die durchaus sinnvolle Gliederung nach Gattungen aufgegeben; an ihre Stelle tritt eine summarische Abhandlung über „Lateinische und landessprachliche Kirchenmusik“ (Krieg), die kaum, wie es das Inhaltsverzeichnis nahelegt (S. 7), als Gattung verstanden werden kann. Dieses nunmehr veränderte Konzept, das die an sich schon äußerst anspruchsvolle Bewältigung des Materials kaum erleichtert, ist umso bedauerlicher, als der Aufbau des Artikels im Hinblick auf die untere Gliederungsebene inkonsequent ist: Mal fehlt sie ganz (im Abschnitt „Romantische Nachklänge“, S. 309ff.), mal finden sich unterschiedlich gehandhabte Hinweise auf Gattungen (im Abschnitt „Neue Wege“, S. 311ff.), mal beschränkt sie sich auf Allgemeines (im Abschnitt „Nachklänge. Ausklänge“, S. 326ff.). Das Ergebnis der Darstellung ist ein Mosaik, das sich nur schwer zu einem klaren Bild fügt.

Während ein eigenes Kapitel (Patrick Russell) zur „Englische[n] Kirchenmusik [...]“ (besser hieße es „anglikanische Kirchenmusik“) noch verständlich ist, hätte man sich die gesonderte Darstellung (Harald Herresthal) der „Skandinavische[n] Kirchen- und Orgelmusik“ schon begründet gewünscht (dass Sulo Salonens *Missa a cappella* [1957] die erste Vertonung des Ordinarium Missae aus

der Feder eines Finnen darstellt, wäre sicherlich erwähnenswert gewesen), zumal es zu wirklich unnötigen Doppelungen kommt, da in den Kapiteln „Orgelmusik“ und „Lateinische [...] Kirchenmusik“ die skandinavischen Länder ebenfalls berücksichtigt sind.

Den abschließenden vierten Band eröffnen Darstellungen der gottesdienstlichen bzw. liturgischen Erneuerungen in evangelischer und katholischer Kirche (II. Vaticanum) sowie des Kirchenlieds und der Gesangbücher nach dem Zweiten Weltkrieg. Als höchst informativ sowohl in musikgeschichtlicher als auch in kirchen- und liturgiegeschichtlicher Hinsicht erweist sich der Aufsatz über die „Musik der Ostkirchen“ (Irenäus Totzke). Verdienstvoll ist zweifellos auch der wegen fehlender Forschungsliteratur zwangsläufig vorläufige Artikel zur „Musik in jungen Kirchen“ (Johann Trummer). Beide Texte stehen allerdings eher jenseits der thematischen Grenze von Band 4 (das gilt auch für den einen oder anderen Text in Band 3), der, wie der Titel andeutet, „die Herausforderungen der Gegenwart“ thematisieren möchte. Peter Bubmann stellt treffend fest, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „eine Aufspaltung der Kirchenmusik in drei Bereiche deutlich“ wurde: „Neben der in den Gemeinden vorwiegend gepflegten Tradition, [...] entwickelte sich eine Avantgarde-Szene der Neuen Geistlichen Musik sowie eine eigene Bewegung christlicher Populärmusik“ (S. 294). Tatsächlich dürften die populär-musikalischen Phänomene und das Verhältnis von Avantgarde und Kirche bzw. Liturgie zu den wichtigen Themen des kirchenmusikalischen Diskurses der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählen. Der „Populäre[n] Kirchenmusik der Gegenwart“ ist ein umfangreiches Kapitel (Bubmann) gewidmet, das gleichsam ergänzt wird durch ein mit „Spiritual und Gospel“ (Torsten Allwardt) überschriebenes Kapitel. Demgegenüber erfahren die beiden übrigen oben genannten Bereiche nur eine äußerst cursorische

Darstellung. Auch in Band 4 ist man davon abgewichen, „die jeweils relevanten Gattungen“ (Vorwort zu Bd. 1, S. 11) zu behandeln. Stattdessen gibt es ein Kapitel „Musikalische Satztechniken seit 1945“ (Fredrik Schwenk), das „aus Gründen der Darstellung eines möglichst breiten Spektrums relativ knapp [...] stilistische[r] Tendenzen“ (S. 54) beschreibt. Während im Vorwort die Herausgeber ankündigen, auch dem „in der jüngeren Vergangenheit neu komponierte[n] [...] Repertoire eine[r] angemessene[n] Würdigung“ zuteilwerden zu lassen (Bd. 1, S. 9), bleibt leider festzustellen, dass das Kapitel sich im bloßen Aufzählen von Kompositionen erschöpft und man über die stilistische Anlage der erwähnten Werke so gut wie gar nichts erfährt. So heißt es z. B. im Hinblick auf Henze, Ligeti und Messiaen lediglich, dass sie „außerhalb des harten Kerns der Avantgarde“ (S. 60) standen. Und auch die vom Autor vorgenommenen Zuordnungen und Gruppierungen der Werke und Komponisten sind mitunter mehr als zweifelhaft. Die John Tavener, Brian Ferneyhough – der übrigens, anders als Schwenk meint (S. 58), sehr wohl eine Messe komponiert hat (*Missa brevis* für 12 Solostimmen [1969]) – und Colin Mawby eignenden Kompositionstechniken sind so grundverschieden, dass sie unmöglich zu einer Gruppe „englischer Komponisten“ zusammengefasst werden können, deren Werke von „den chorischen Wohlklang betonender Prägung“ (S. 58) seien. Eine „zwischen Avantgarde und Tradition vermittelnde Ästhetik“ (S. 69) auf Theo Brandmüller zu applizieren, mag zutreffend sein, sie aber für Bertold Hummel, Samuel Barber und Jean Françaix zu reklamieren, ist schlichtweg falsch.

Während sich im „Populärmusik“-Kapitel deutlich ein – durchaus naheliegendes – auf die Einbindung in liturgische Kontexte enggeführtes Verständnis von Kirchenmusik abzeichnet, erfährt der Begriff im Kapitel zu den „Musikalischen Satztechniken“ wieder eine – von den Herausgebern be-

wusst gewünschte (siehe Vorwort zu Bd. 1, S. 10) – massive Weitung, was natürlich nicht zwangsläufig negativ zu bewerten ist. Allerdings hätte man sich dann im Hinblick auf die Darstellung – und dies gilt zumindest ansatzweise auch für den Artikel „Lateinische [...] Kirchenmusik“ in Band 3 – ein weitaus ausgeprägteres Problembewusstsein und eine Reflexion der begrifflichen Diversifizierung gewünscht. Aber ebenso wenig wie über die Faktur der Kompositionen erfährt der Leser über ihre Positionierung innerhalb eines als Feld aufzufassenden Begriffs „Kirchenmusik“. Die Klärung der Frage allerdings, welche Kompositionen denn nun wirklich für die Kirche und ihre gottesdienstlichen Vollzüge relevant sind, welche z. B. aufgrund des Phänomens der Intertextualität gattungsauflösende Tendenzen zeigen und welche eine geistliche Thematik allenfalls andeuten, ist bei Zugrundelegung eines weitgefassten Begriffs von Kirchenmusik alles andere als marginal. Bei genauerem Hinsehen wäre man möglicherweise zu dem Ergebnis gekommen, dass die ästhetisch relevanten Werke eben nicht die für die Liturgie gedachten sind, was wiederum für eine Historiographie der Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von gravierender Bedeutung ist, bestätigt es doch einmal mehr Wolfgang Fortners auf dem Düsseldorfer Schütz-Fest 1956 aufgestellte These, geistliche Musik von Rang lasse sich aufgrund der Entzweiung von liturgischer Funktion und musikalischem Kunstanspruch gegenwärtig nur mehr außerhalb des Gottesdienstes realisieren.

Warum Schwenk am Schluss des Kapitels, gleichsam als repräsentative Werke der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts, gleich drei Requien (Britten, Ligeti, Zimmermann) bespricht, die zudem schon mehrmals Gegenstand der Betrachtung waren, erschließt sich dem Rezensenten nicht. Hier hätten sich in einer Geschichte der Kirchenmusik sicherlich auch Werke angeboten, die durch Berücksichtigung des kodifizierten litur-

gischen Textes, gleichermaßen wie durch kompromisslose Modernität gekennzeichnet sind, wie z. B. die *Messe* von Wolfgang von Schweinitz, die im Text leider ebenso wenig Erwähnung findet wie Tristan Murails Komposition *Sept paroles*, die als ganz zentrales geistliches, dem Spektralismus verpflichtetes Werk der Gegenwart gelten darf.

Der berühmte Bielefelder Historiker Hans-Ulrich Wehler hat in Anlehnung an Max Weber die These vertreten, es seien nicht „die großen Männer“, die Geschichte machten, sondern die in komplexeren gesellschaftlichen Strukturen agierenden Individuen. Es spricht vieles dafür, dass – in Analogie zur allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte – eine vergleichbare Reduktion der Musikgeschichte im Allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen auf eine Geschichte von exzeptionellen Werken „großer Komponisten“ eine unzulässige Verkürzung wäre, ist die historische Wirklichkeit der Kirchenmusik – ihr „wie es eigentlich gewesen“ ist – doch ganz wesentlich nicht nur eine Geschichte von Musik als Kunst, sondern vor allem eine Geschichte von Einbindungen in Funktionen. Vor diesem Hintergrund scheint mir der Entschluss der Herausgeber, die einzelnen Bände mit Komponistenporträts anzureichern, als fragwürdig. Dass eine Auswahl, wie auch immer sie beschaffen sei, Anlass zur Diskussion geben kann, bedarf keiner Hervorhebung, ebenso klar ist aber auch, dass die Herausgeber sich mit einer so einseitig germanozentrischen Auswahl, wie sie Band 3 präsentiert – von 16 Komponisten stammt nur jeweils einer aus Italien, Frankreich, der Schweiz und England –, in höchstem Maße angreifbar machen, leisten sie doch der von ihnen im Vorwort zu Band 1 kritisierten „Fokussierung auf die deutsche Kirchenmusik“ (S. 9) in massiver Weise Vorschub. Unverständlich ist auch, dass angesichts der Porträtierung Davids, Peppings, Schroeders und Distlers der für die katholische Kirchenmusik höchst bedeutsame Joseph Ahrens außen vor bleibt.

Verwundern muss schließlich die im Kontext des Porträts Olivier Messiaens getroffene Feststellung Julian C. Tölles, die „bisher einzige veröffentlichte wissenschaftliche Auswertung des *Traité* [...]“ stelle „eine Arbeit von Julian C. Tölle“ dar. Offensichtlich kennt Tölle die entsprechende Literatur von Stefan Keym und Andrew Shanton oder das Buchprojekt *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* nicht.

So verdienstvoll die *Geschichte der Kirchenmusik*, trotz der durchaus hinterfragbaren Konzeption der hier zu besprechenden Bände, nicht zuletzt aufgrund des enzyklopädischen Blicks auch ist: Vor allem im Hinblick auf die Geschichte der Kirchenmusik nach dem Zweiten Weltkrieg wurde meines Erachtens eine große Chance vertan; ihre Darstellung bleibt somit ein dringendes Desideratum der Musikwissenschaft.

(Oktober 2014)

Paul Thissen

*Fortschritt, was ist das ...? Hrsg. von Ernst Helmuth FLAMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 528 S., Abb., Nbsp.*

Die im Titel gestellte Frage nach dem Wesen des Fortschritts beantwortet der Herausgeber Ernst Helmuth Flammer in der folgenden Weise: „Das Vagabundhafte von Fortschritt ist sein schwebender Zustand, was nicht mit Unverbindlichkeit im Sinne von Beliebigkeit verwechselt werden darf, weil das Schwebende hier nicht im Ungefahren verharret. In musikalischen Kategorien denkend fehlt Fortschritt im Sinne des Schwebenden die Bezogenheit etwa auf ein harmonisches Zentrum, auf einen Zentralton“ (S. 22). Es wird hier eine durchaus riskante Operation unternommen: In Theodor W. Adornos Materialästhetik ist das Element der Mimesis das irrationale Gegenprinzip, das einen linearen Fortschrittsbegriff dialektisch vor sich selbst schützt. Hier hingegen wird ein dialektisch geweiteter Fortschrittsbegriff davor geschützt, den ästhetischen

Modernismus und dessen Rationalität ganz aufzugeben, indem der Fortschritt zur Mimesis der atonal-seriellen Tradition der Neuen Musik erhoben wird. Diese ästhetische Position führt dazu, dass als Gegenbegriff zum Fortschritt von allen Autoren des Bandes nicht Regression oder Reaktion, sondern der Begriff der Redundanz verwendet wird (aus ökologischer oder pädagogischer Perspektive könnte ein wenig mehr Redundanz aber durchaus ein Fortschritt sein).

Es entsteht so leider eine ähnliche „Mimesis“ zwischen den in diesem Band versammelten theoretischen Entwürfen und dem durchgängig propagierten ästhetischen Komplexismus: Es ist streckenweise auch eine bewusste Zumutung, dieses Buch mit der gebotenen Geduld und Unparteilichkeit zu lesen. Die Theoriekonstrukte neigen zur Gleichsetzung des Fortschritts mit dem Gebrauch des Genitivs („Des Fortschritts Wesen ist substantiell dialektisch“, S. 16), zugleich wirkt die Berechenbarkeit der Beispiele ermüdend, die es ermöglicht, nach wenigen Seiten zutreffende Prognosen darüber aufzustellen, was von den Autoren gelobt, was kritisiert und was gar nicht erwähnt wird (die Postmoderne zum Beispiel erscheint durchgängig als eine Art Monster des Positivismus, ohne das klar würde, was damit gemeint ist). Schließlich muss angemerkt werden, dass der ohnehin grenzwertig umfangreiche Band auf seitenlange Exkurse zur Finanzkrise und zur Monopolwirtschaft der Deutschen Bahn hätte verzichten können. Hier zeigt sich ein gewisser Mangel an Selbstkontrolle seitens des Herausgebers, wodurch die Kritik ab und an in den Tonfall von Schauprozessen abgleitet. (Ein typisches Beispiel wäre der folgende Satz: „Isabel Mundry ist als Einzelfigur der Komponistenszene zu belanglos, um selbst als Person Interesse an einer Würdigung zu wecken“, S. 279.)

Zudem täuscht das Buch einen Pluralismus der Perspektiven vor, der de facto nicht stattfindet: Die Beiträge anderer Autoren