

zunehmend herauskristallisierte und die für den Autor vertraute und gewohnheitsmäßig übernommene Idiome des „Finnischen“ erneut hinterfragen ließen.

Worüber aber definiert sich „finnisch“? Auf solche Fragen zur wachsenden und wechselnden Identität eines Landes versucht Mäkelä durchgängig Antworten zu finden. Die Einflüsse Schwedens und Russlands haben in den unterschiedlichsten politischen Konstellationen durch die Jahrhunderte Spuren hinterlassen, die zur einzigartigen Kultur Finnlands beigetragen haben. So zeigt sich die Durchmischung der Finnen mit verschiedenen Ethnien wie deutsch, polnisch oder russisch in Kombination mit der gegebenen Zweisprachigkeit von Finnisch und Schwedisch als eine entsprechend komplizierte Kulturalität, die sich eindrucksvoll anhand einer persönlichen Begegnung Mäkeläs mit Heiniö entfaltet.

Mäkelä spürt auch jenem Phänomen nach, mit dem aus jenen, außerhalb Nordeuropas liegenden Perspektiven allzu gerne der „Norden“ und seine Spezifität versucht wird, gleichsam zu beschreiben wie zu mystifizieren. So gilt der sogenannte Nordische Ton als eine Eigentümlichkeit, die im Zeitalter der sich ausprägenden Nationalstaaten im 19. Jahrhundert von der (mitteleuropäischen) Musikhistoriographie als künstliches Konstrukt zur Markierung von Grenzen eingeführt wurde. Umso beachtlicher ist der Befund, dass eine 1991 unter finnischen Komponisten durchgeführte Umfrage in der Tat nach einem „typisch finnischen Klang“ (S. 34) fragte. Wenig überraschend fällt die Antwort aus, dass „finnische“ Musik in und aufgrund der Rezeption Jean Sibelius' vorwiegend mit Orchesterwerken assoziiert wie komponiert wird. Dass Ort bzw. Landschaft durchaus eine starke Einflussnahme auf den Klang nehmen, scheint zu Beginn der 1990er Jahre noch nicht zu den kulturwissenschaftlichen Fragenstellungen gezählt zu haben.

Worauf Mäkeläs Überblick gleichwohl besonders abzielt, ist die Darstellung des

musikalischen Potentials Finnlands durch seine Vielfalt an Künstlern und Gruppierungen, gepaart mit einer außergewöhnlichen Dichte der musikalischen Institutionen an Spielstätten oder Ausbildungsorten sowie Programmen zur Förderung des Nachwuchses. In diesem Zusammenschluss von Natur, Kultur, Musik und Bildung findet sich ein spezifischer Stellenwert, der für die Identität und Repräsentation Finnlands innerhalb Europas eine enorme Rolle spielt. Auch aus diesem Grund ist Mäkeläs Reflexion dieser fundamentalen Werte genauso lesenswert wie mit wesentlichen Hinweisen versehen für das allgemeine Nachdenken über den Platz und die Optionen von und für Musik in der Gegenwart.

(März 2016)

Yvonne Wasserloos

*Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN und Melanie WALDFUHRMANN. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2013. 950 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende, 2013 veröffentlichte Band geht auf eine 2008 im Münchner Orff-Zentrum durchgeführte Tagung zurück; erklärtes Anliegen von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann war es nicht zuletzt, die dort geführten Diskussionen, u. a. durch Einwerbung neuer Beiträge, in eine systematische schriftliche Form zu bringen. Dass selbst auf fast 1.000 Seiten eine vollständige Durchdringung des Themas „Musik und Kanon“ in all seinen Facetten nicht möglich ist, wissen die beiden Herausgeber selbst am besten: So sei etwa die Rolle der Musikgeschichtsschreibung für die musikalische Kanonbildung im vorliegenden Buch zu kurz gekommen, und eine „kleine Typenlehre der verschiedenen Kanonformen“ (S. 22) stehe, wie auch die Beschäftigung mit der Antike, ebenfalls noch aus. Gleichwohl überzeugt das „Handbuch“ im

Großen und Ganzen durch die Vielfalt der eingebrachten Perspektiven, die in drei großen Abschnitten (I. Die aktuellen Debatten um den Kanon, II. Zur Geschichte musikalischer Kanones, III. Mediale und systematische Aspekte der Kanonbildung) zu Wort kommen – am umfangreichsten ist hierbei naturgemäß Kapitel II, wobei dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, da diese Epochen unter dem Aspekt „Kanonbildung“ bislang häufig vernachlässigt werden, zu Recht viel Platz eingeräumt wird. Kapitel III hingegen wirkt – so aufschlussreich und wichtig die einzelnen Beiträge sind – in seiner Heterogenität etwas unsystematisch, was aber weniger den Herausgebern anzulasten ist, als dass es in der Natur eines derart vielschichtigen Themas liegt. Dass auch die populäre Musik in diesem Band nicht zu kurz kommt (vgl. die Texte von René Michaelsen und Simon Obert), zwei Beiträge sich mit Neuer Musik beschäftigen (vgl. die Aufsätze von Doris Lanz und Anne C. Shreffler) und auch die Kunstgeschichte mit einem Beitrag vertreten ist (Andrea Gott dang: „Porträts, Denkmäler, Sammelbildchen: Ein visueller Kanon der Musik?“), trägt zur Ausgewogenheit der Perspektiven bei.

Leider fehlt ein kompetenter Text aus dem Blickwinkel der aktuellen Genderforschung, so dass hier die (bisweilen frappierend kenntnisarme) Polemik überwiegt; dass Marcia Citrons Buch *Gender and the Musical Canon* mit falschem Titel erwähnt wird („Gender and the Musicological Canon“, S. 16) und mit Blick auf derartige Ansätze eine vermeintlich „politisch korrekte Haltung“ (ebd.) oder gar simplifizierende „[v]erschönerungstheoretische Lesarten von Kanonbildung“ (S. 167) beschworen werden, ohne dass immer klar ist, was genau gemeint ist, ist hiervon nur ein Symptom. Es sind die Untertöne, die aufhorchen lassen – in Wolfgang Fuhrmanns ansonsten gut recherchiertem und lesenswertem Beitrag („Gescheiterte Kanonisierungen. Drei Fallstudien zu Hasse, Paisiello und C. Ph. E. Bach“) heißt es etwa,

die Mechanismen von Machtausübung, Negation und Exklusion eines Kanons seien „uns von den US-amerikanischen Cultural Studies wieder und wieder gepredigt worden“ (S. 162). (Tatsächlich handelt es sich aber nicht um „Predigten“, sondern in den meisten Fällen um sorgfältige Analysen, deren Wert für die kulturwissenschaftliche Kanonforschung – auch innerhalb der Musikwissenschaft – kaum überschätzt werden kann. Wer davon genug hat, muss es mit der Lektüre entsprechender Texte ja nicht übertreiben.) So entsteht der Eindruck, die mitunter – wie hier in der Einführung – forcierte Rede von „postideologischen Entwicklungen der jüngeren Vergangenheit“ (S. 14), in denen sich der Band verortet, diene nicht zuletzt der Unkenntlichmachung des eigenen blinden Fleckes. Auch wenn der Anspruch zu begrüßen ist, die „gesellschaftliche Diskussion um den Kanon“ (und das heißt letztlich: die Politik) von der geisteswissenschaftlichen Debatte zugunsten größerer Sachlichkeit und Objektivität zu trennen (S. 14) – eine wahrhaft intellektuell redliche Musikwissenschaft sollte sich dazu bekennen, dem Spiel um Geld, Macht und Deutungshoheit letztlich nicht entkommen zu können, zumal dann nicht, wenn von Kanon und Kanonisierungsprozessen die Rede ist. Wer hingegen für sich Neutralität und vollständige Ideologiefreiheit in Anspruch nimmt, verortet sich zu Unrecht außerhalb dieser Prozesse (fast könnte man hier von der Ideologie einer vorgeblich postideologischen Musikwissenschaft sprechen).

Von den insgesamt 35 Beiträgen des Bandes – darunter ein kommentierter Abdruck von Ernst Ludwig Gerbers „Ueber die Mittel, das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern“ von 1805 – können im Folgenden nur einige exemplarische Positionen herausgegriffen werden: Als zwei ebenso aufschlussreiche wie paradigmatische Extremstandpunkte aus dem ersten Teil seien jene von Frank Hentschel und Michael Walter genannt. Wäh-

rend Hentschel davon ausgeht, dass musikalische Werke der Vergangenheit aus heutiger Sicht per se – mangels eindeutiger Maßstäbe – ästhetisch nicht bewertet werden können, zumal nicht durch das eigene Fach, fordert Walter genau dies ein. Mit Blick auf eine historische Wissenschaft ist Hentschel zustimmen: „Ästhetische Werturteile können jederzeit Gegenstand der Musikwissenschaft sein, sie aber selbst zu fällen, scheint nicht zu ihren Möglichkeiten und daher auch nicht zu ihren Aufgaben zu gehören.“ (S. 81) So gebe es innerhalb der Musikwissenschaft naturgemäß auch keine privilegierten Fragestellungen oder Gegenstände, denn „über die historische Realität erfährt man je weniger, desto strenger der Kanon ist.“ (S. 85) Walter hingegen legt Wert auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik als genuin „ästhetische[m] Sinnträger“ (S. 90): „Aber wer denn sonst als Musikwissenschaftler wäre berufen, sich zur Qualität von Werken in einem begründeten Werturteil zu äußern? Und ist die sinnvollste aller Fragen an ein Werk, mit der man es ernst nehmen kann, nicht die nach seiner ästhetischen Qualität?“ (S. 100) Hier liegt in der Tat die Crux – und es scheint, als sprechen Hentschel und Walter, jeder für sich, genau die beiden Pole an, die Kunst- und Musikwissenschaften so reizvoll machen: Gefragt ist sowohl die Abstraktion vom individuellen Standpunkt als auch die bewusste Reflexion eigener Idiosynkrasien, die niemals ganz ausgeblendet werden können. (Letztere Ebene wird von Walter allerdings nicht angesprochen.) Historische Musikwissenschaft ist eine Gratwanderung. Wenig hilfreich sind dabei die Grenzbeziehungen Walters, der konstatiert, dass sich Musikwissenschaft – ganz im Sinne Guido Adlers – vor allem mit Kunstmusik, nur am Rande aber mit Musik als „cultural practice“, „sonic phenomenon“ oder „visual object“ zu beschäftigen habe (S. 88). Walters Musikbegriff erweist sich hierbei als allzu schmal, ebenso wie seine eher polemischen Auslassungen über „die“ Genderforschung (als ob

es sich um einen einheitlichen Block handle!) von einer nur punktuellen Kenntnisnahme dieses Forschungsgebiets zeugen. (Walter zufolge sind Kategorien wie „Gender“ letztlich beliebig, so dass sie „unter anderen [...] Konstellationen offenbar ohne eine Lücke zu hinterlassen wieder in der Versenkung verschwinden könnten“ [S. 91, Anm. 9]). Dass sich schließlich, wie Walter behauptet, die „Popmusikforschung [...] in ein Ghetto manövriert“ habe, da in ihr die Frage nach dem Wert nicht gestellt werde (S. 93), ist zumindest anzuzweifeln – zumal auch hier unklar bleibt, wer oder was „die Popmusikforschung“ genau ist.

Die Beiträge von Karol Berger, der davon ausgeht, dass vor allem die „Produzenten“ den Kanon bestimmen, weniger aber die Historiker (S. 49), von Jan Assmann, der am Beispiel Händels erläutert, wie sich durch Diskurs (Gedenkfeiern, Gesamtausgaben etc.) ein Kanon herauskristallisiert, aber auch die ebenso differenzierten wie kritischen Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Anselm Gerhard, der für den Sammelband seinen vieldiskutierten Beitrag aus dem Jahr 2000 über „Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“ überarbeitet hat, sind demgegenüber vergleichsweise vermittelnd.

In vielerlei Hinsicht erhellend sind die Texte von Klaus Pietschmann, der die „Bedeutung der mittelalterlichen Hagiografie für die kirchenmusikalische Kanonbildung“ (S. 210) überzeugend nachzeichnet, von Therese Bruggisser-Lanker, die in einem etwas zu lang geratenen Beitrag nachweist, dass die „Vorstellung eines unveränderlichen, unhistorischen Repertoire-Korpus ‚Gregorianischer Choral‘“ (S. 264) verabschiedet werden müsse, aber auch jener von Anna Maria Busse Berger, die sich mit der Frage beschäftigt, ab wann das „Notre-Dame-Repertoire kanonisch“ wurde. („Es war kanonisch, weil es den Anfang einer Kette bildete, die zu Palestrina und Bach führte.“ S. 278) Dass in der Frühen Neuzeit „[e]in

vom politisch-repräsentativen abgekoppelter Diskurs über die Klassizität von Musik“ noch nicht existierte, weist nachvollziehbar Melanie Wald-Fuhrmann nach (S. 375), während sich Peter Niedermüller und Axel Beer mit der prägenden Zeit um 1800 beschäftigen. Arne Stollbergs Aufsatz über „Wagners *Meistersinger* und die Kanonisierung des Provisorischen“ macht prägnant auf die Widersprüche der Werkkonzeption „zwischen Provisorium und Monument, zwischen radikal-demokratischem Volksfest und sektiererisch-nationalistischer Kunstreligion“ aufmerksam (S. 466), Stefan Keym kommt in seinen Ausführungen über das sogenannte „zweite Zeitalter der Symphonie“ u. a. zu dem Schluss, dass dessen Werkkanon um 1900 noch lange nicht feststand und dass als Kanonisierungsfaktoren weniger eine „invisible hand“ als Faktoren wie der nationale Aspekt, bestimmte Persönlichkeiten wie Riemann und Dahlhaus, aber auch die Beharrungskraft von Denkgewohnheiten entscheidend waren (S. 513).

Ivana Rentsch belegt überzeugend, dass in den „Konzepte[n] von Nationalmusik im Spiegel der tschechischen Debatte“ vor allem „außermusikalische Parameter“ bestimmten, wie eine Musik politisch eingeordnet wurde (S. 534). Einen originellen Zugriff wählt Christian Thorau in seinem Beitrag „Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern“, in dem kanonisierte Werke im Zuge einer notwendigen Öffnung gegenüber „nicht-akademischen Rezeptionsformen“ (S. 560) als eine Art touristische Sehenswürdigkeit analysiert werden. Explizit auf „Exzellenzkriterien“ – d. h. auf Kriterien für Kanonizität – geht schließlich Anne C. Shreffler in ihrem äußerst lesenswerten Beitrag „Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert“ ein („ästhetische Solidität, Wahrhaftigkeit, Kunstfertigkeit, Komplexität und Originalität“ [S. 622, Anm. 29]), wobei sie zu dem wenig überraschenden, aber wich-

tigen Schluss kommt, dass sich die Sphäre der Ersten Musik von jener der Rockmusik diesbezüglich kaum unterscheidet. Shreffler macht nicht nur auf die unterschiedlichen, nebeneinanderher existierenden Kanons aufmerksam, sondern auch auf vier zentrale Indikatoren (S. 615f.); dass das „Projekt Moderne [...] viele Werke hervorgebracht“ habe, „die zwar geachtet, aber nicht gemocht werden“ (S. 617), mithin Kanon und Konzertrepertoire tatsächlich alles andere als deckungsgleich sind, ist für den Band eine essentielle Beobachtung. Weniger analytisch denn poetisch geht wiederum Philip V. Bohlman vor, wenn er „Musikalische Wegweiser zur Kanonisierung der jüdischen Geschichte“ aufzeigt.

Mit fast 100 Seiten im dritten Teil deutlich zu lang geraten ist Fabian Kolbs Beitrag über „Selbstkanonisierung“ von Komponisten („Eine Spurensuche von Machaut bis Stockhausen“) – zu viele, teilweise allseits bekannte Beispiele ohne aufschlussreiche Tiefenbohrungen hinterlassen bei der Lektüre eher das Gefühl von Leere, weniger wäre hier mehr gewesen. Auf die Rolle des Notendrucks für die Kanonbildung („Kanonbildung durch Notendruck“, in der Kopfzeile leider wiedergegeben als „Kanonbildung durch Notenbildung“) macht Jürgen Heidrich aufmerksam, auf die der Speichermedien des Kluges Martin Elste; wie wichtig existierende Bilder für die Kanonbildung sind, ist in Andrea Gottdangs kunsthistorischen Ausführungen anschaulich nachzulesen, und Friedrich Geiger unternimmt in Ko-Autorschaft mit Tobias Janz einen ersten verdienstvollen, stellenweise allerdings noch etwas nebulösen Versuch, Ökonomie und Kanon zusammenzudenken, wobei sie u. a. eine „merkwürdige Affinität von kanonisierten Kulturgütern zur Sphäre des Kitschs“ (S. 881) konstatieren. (Möglicherweise hätte man diesen Aspekt vertiefen können.)

Alles in allem verdient das „Handbuch“ Respekt, auch wenn der stellenweise aufscheinende polemische Tonfall mitunter

wenig zielführend ist; dass weitergestritten werden kann und muss, ist nicht das geringste Ergebnis der Publikation. Fest steht jedenfalls, dass die musikwissenschaftliche Genderforschung, die Ethnomusikologie, Musikethnologie, Musikästhetik, Musikphilosophie, Musiksoziologie und Musiktheorie, aber auch ein erweitertes Feld der Populärmusikforschung – und viele weitere Perspektiven – von nun an unbedingt mit ins Boot geholt werden sollten.

(März 2016)

Nina Noeske

*Choreografischer Baukasten. Das Buch. Hrsg. von Gabriele KLEIN. Bielefeld: transcript Verlag 2015. 280 S., Abb.*

Zeitgenössische Choreographie, so macht Gabriele Klein gleich zu Beginn ihres Essays zur Einführung und Einordnung ihres „Choreografischen Baukastens“ klar, ist nicht gleich Tanz, und wenn Choreographie doch einmal gewollt und erkennbar tänzerische Anteile enthält, sind diese nicht zwangsläufig mit Musik zusammengedacht. Schon die Definition des für die vorliegende Publikation grundlegenden Begriffes „Choreographie“ erweist sich heute als besonders elastisch, wie es die überaus unterschiedlichen Ansätze ausgewählter Choreographen bezeugen, die Klein eingangs zitiert. Obwohl die Befragten das Wort „Tanz“ bei ihren Definitionsversuchen gar nicht benutzen, bündelt Klein diese zu der Aussage, dass „zeitgenössische Choreographie“ immer das meine, „was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahr genommen wird“, ohne dabei irgendwie normativ zu sein (S. 18f.). Schließlich habe sich im 20. Jahrhundert „ein Verständnis von Choreografie durchgesetzt, das diese topografisch als ein Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit deutet“ (S. 19).

Von der Musik als Strukturgeberin und Wirkungsmacht hat sich das, was Gegenwartskünstler nach je eigenen Kriterien Choreographie nennen, spätestens seit John Cage/Merce Cunningham vielfach losgesagt und sich damit auch aus dem Zuständigkeitsbereich der Musikwissenschaft hinaus- und in den einer Tanzwissenschaft hineinbewegt, die Tanzforschung ganz ohne musikalische Fragestellungen und Kontexte auch mit Blick auf frühere Jahrhunderte für plausibel hält. Dass historische Tanzforschung nicht Kleins Spezialgebiet ist, wird in ihrem Essay deutlich, wenn sie über die „historische Genese des Begriffs Choreografie“ diesen zwar korrekt als ursprüngliche Bezeichnung einer Bewegungsschrift oder Tanznotation benennt. Jedoch hatte die historische Entsprechung dessen, was man heute Choreographie nennt, in der (frühen) Neuzeit ebenfalls einen Namen: Man sprach von Tanzgestaltung oder Tanzkomposition – die zugehörige Musik inbegriffen. Diese Differenzierung und Klarstellung terminologischer Bedeutungsverschiebungen fehlt in Kleins Ausführungen. In ihrem historischen Abriss skizziert sie die Geschichte der Choreographie – wobei zu oft nicht klar ist, ob der Begriff nun im Sinne von Tanzschrift oder von Tanzgestaltung belegt und verstanden werden soll.

Thoinot Arbeaus *Orchésographie* von 1588 wird als „zentrale historische Quelle über den Renaissancetanz“ angeführt, und die Formulierungen dieses Abschnitts (S. 22) ähneln auffällig dem einschlägigen Wikipedia-Artikel, dessen Autor offenbar ebenso wenig wie Klein von so einflussreichen Traktaten wie Fabritio Carosos *Il Ballarino* (1581) und *Nobiltà di Dame* (1600) oder Cesare Negris *Le Gratie d'Amore* (1602, Neuausgabe *Nuove Inventioni di Balli* 1604) gehört zu haben scheint. Auch die Gründung der *Académie royale de danse* durch Ludwig XIV. im Jahre 1661 ordnet Klein tanzhistorisch inkorrekt ein. Für sie scheint mit der Akademisierung des Tanzes der historische Moment