

ja sogar des Unbeschwerten und Komödi-antischen kenntlich zu machen. Gleichwohl entwirft die Oper natürlich auch aus Hiekels Sicht gerade im Schlussakt ein über das Lenz'sche Sujet hinausgehendes „breite(s) Panorama, das von existentiellen Bedrohungen wie von Reaktionen darauf kündigt“ (S. 287) und seinen prägnantesten Ausdruck im abschließenden „Schreiklang“ findet, den Hiekel als Ausdruck ungebändigter Körperlichkeit plausibel mit Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ zusammendenkt, um von dort aus Verbindungslinien zu späteren Komponisten, insbesondere zum Musiktheater von Hans-Joachim Hespos, zu ziehen.

Das Schlusskapitel widmet sich Zimmermanns letzten, nach 1965 entstandenen Werken. Bei aller berechtigten Skepsis gegenüber naheliegenden Mystifizierungen von Leben und Werk nimmt Hiekel für die Kompositionen dieser Schaffensphase jenen „emphatischen“ Begriff des „Spätstils“ in Anspruch, wie er insbesondere von Theodor W. Adorno im Hinblick auf Beethoven entfaltet worden ist (vgl. S. 323ff.) – auch wenn Hiekel dessen geschichtsphilosophische Überhöhungen dezidiert zurückweist. Gleichwohl konstatiert er an Zimmermanns letzten Werken eine musiksprachliche Polarisierung, die zwar in früheren Werken wie den *Soldaten* bereits angelegt sei, seiner Musik nun aber durchaus neuartige Ausdrucksbereiche eröffne – einerseits in Richtung einer ins Extreme gesteigerten Expressivität, andererseits gerade umgekehrt in Richtung einer reduktionistischen Konzentration, ja Kargheit der Gestaltung. Während Stücke wie *Photoptosis* auf der einen und *Intercomunicazione* auf der anderen Seite diese Typen gewissermaßen in Reinform ausprägen, ist für Werke wie das großangelegte *Requiem für einen jungen Dichter* oder die „Ekklesiastische Aktion“ *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* gerade das teils schroffe Nebeneinander beider Tendenzen charakteristisch. Mehr als in den ersten drei, stärker auf Konzeptionelles ausgerichteten Kapiteln rückt Hiekel hierbei

die Physiognomie der einzelnen, seitens der Forschung gut aufgearbeiteten Kompositionen in den Vordergrund, so dass ihm hier prägnante und kompakte Werkdarstellungen gelingen, in denen – bei aller notwendigen Reflexion der übergeordneten Merkmale von Zimmermanns Spätstil – stets auch deren jeweilige Besonderheiten zu ihrem Recht kommen: so etwa die für das *Requiem* charakteristische „Öffnung gegenüber der Geschichte“ (S. 327) oder subtile klangfarbliche Nuancierungen im Spannungsfeld von Teleologie und Zuständlichkeit in *Photoptosis* (S. 350ff.).

Insgesamt ist Hiekel eine umfassende, aspektreiche und überaus anregende Darstellung von Zimmermanns vielfältigem und durchaus widersprüchlichem Schaffen gelungen, die den aktuellen Forschungsstand angemessen zusammenfasst, immer wieder aber auch neue Impulse für die weitere Auseinandersetzung mit dieser faszinierenden Künstlerpersönlichkeit bietet. Dass Hiekel dabei nicht auf ein völlig neues Zimmermann-Bild abzielt, sondern sich vielmehr erfolgreich um dessen Differenzierung und Vertiefung bemüht, ist Ausdruck seiner ebenso engagierten wie sorgfältig abwägenden Auseinandersetzung mit dem Komponisten und seinem Werk, die den Band für jeden, der an Zimmermanns Musik interessiert ist, zu einer gewinnbringenden Lektüre macht.

(Februar 2021)

Ralph Paland

LARS-CHRISTIAN KOCH: *Musikethnologie*. Darmstadt: wbg Academic 2020. 143 S., Abb., Nbsp.

Das Fach Musikethnologie (Ethnomusikologie) hat im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren einen deutlichen Aufschwung erfahren. Dem steht gleichwohl ein spürbarer Mangel an Gesamtdarstellungen für Studienanfänger und interessierte Laien gegenüber. Während die Veröffentlichung des von Raimund Vogels, Julio Mendivil und

Oliver Seibt herausgegebenen *Kompendium Musikethnologie* für 2022 zu erwarten ist, fasst Arthur Simons *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele* (2008) weitestgehend den Stand der 1980er Jahre zusammen. Schon deswegen ist es zu begrüßen, dass mit Lars-Christian Koch einer der profiliertesten Vertreter des Fachs den zu besprechenden Überblick *Musikethnologie* vorgelegt hat. Der Autor ist als Spezialist für nordindische Musik und als kommissarischer Direktor des Ethnologischen Museums Berlin weit über die Grenzen seines Fachs bekannt.

Das Buch ist in vier Kapitel geteilt, Schlüsselbegriffe sind als Stichworte separat hervorgehoben und erklärt. In Kapitel 1 („Musikethnologie als akademisches Fach“) verabschiedet sich Koch, der englischsprachigen „ethnomusicology“ folgend, von der außereuropäischen/nicht-westlichen Musik und der traditionellen Musik (europäische Volksmusik) als dem Forschungsgegenstand des Fachs, zugunsten von (jedweder) „Musik in seiner [sic] kulturellen Vielfaltigkeit“ (S. 9), die durch teilnehmende Beobachtung zu erkunden sei, wodurch sich die Musikethnologie von der Soziologie wie auch von den „cultural studies“ britischer Prägung unterscheidet (S. 12, 15f.). Neben holistischen, komparativistischen und kulturrelativistischen Perspektiven (S. 13) betont der Autor auch die traditionellen Methoden der Transkription und Analyse (S. 12). Dies ist umso wichtiger, da diese zeitweise ins Hintertreffen geratenen, noch aus der Vergleichenden Musikwissenschaft übernommenen Verfahren heute wieder breiten Raum in der internationalen Forschung einnehmen, wie nicht zuletzt der Erfolg der seit zehn Jahren bestehenden Zeitschrift *Analytical Approaches to World Music* zeigt.

Kapitel 2 behandelt, ausgehend vom Kolonialismus des 19. Jahrhunderts, die Fachgeschichte. Breiten Raum nimmt die Rolle von Raja Sir Sourindo Mohan Tagore (1840–1914) als Reformator und internationaler Vermittler bengalischer Musik ein. Im Fol-

genden werden die evolutionistischen und diffusionistischen Ansätze der Völkerkunde besprochen sowie die Vergleichende Musikwissenschaft der Berliner (kaum jedoch der Wiener) Schule und die Musikethnologie in den USA mit ihrer stärker partikularistisch ausgerichteten Orientierung, die schließlich in Merriams anthropologischem Konzept mündete. Gesondert behandelt der Autor den Neubeginn der Musikethnologie in Deutschland nach 1945, während er die seit den 1970er Jahren aufkommenden kulturtheoretischen Ansätze stärker in einem internationalen Rahmen darlegt. Gleiches gilt für neuere Konzepte wie Identität, Postkolonialismus, Gender und Angewandte („applied“) Musikethnologie.

In Kapitel 3 „Musik als Kultur“ zeigt Koch anhand systematischer Kategorien wie u. a. Klang, Tonsystem, Rhythmus, Korporalität, Musikinstrumente wichtige Beobachtungen zur außereuropäischen Musik auf. Im Folgekapitel „Musikethnologie in der Praxis“ kommen ebenfalls für die Organologie (auch für die theoretische) wichtige Fragen zur Geltung wie die Unterscheidung zwischen „cultural biography“ und „social history“ von Dingen (Igor Kopytoff). Ausführlich behandelt Koch die Geschichte der E-Gitarre und die (östliche und westliche) Erforschung der indischen Musik in historischer und systematischer Perspektive. Ebenso bringt er die Rolle von Notationssystemen in Musikkulturen Asiens zur Sprache wie auch Fragen von Urheberrecht, Musikerbiographien, Museumsethnologie, Musikarchäologie und urbaner Musikethnologie.

Besonders die genannten Kapitel 3 und 4 dürften interessierten Laien und nicht zuletzt potentiellen Studienanfängern anregende Einblicke in Forschungsgegenstände und Arbeitsweise der Musikethnologie bieten. Insofern darf die Arbeit von Lars-Christian Koch als gelungener Überblick angesehen werden, der die Wahrnehmung dessen, was das Fach heute ausmacht, deutlich stärken dürfte. Nichtsdestoweniger sind einige sach-

liche Einwände nötig. Dies betrifft zunächst den Begriff „ethnomusicology“, den Koch auf Jaap Kunst zurückführt und dabei die seit 1992 bekannte ältere polnische und die ukrainische Geschichte der Fachbezeichnung übersieht, die seit einiger Zeit auch von der englischsprachigen Forschung zur Kenntnis genommen wird. Auch wurde „ethnomusicology“ nicht „später ins Deutsche übertragen als Musikethnologie“ (S. 38), zumal Koch selbst die Verwendung der Fachbezeichnung durch Hornbostel vermutet (ebd.), die Artur Simon seinerseits zweifelsfrei festgestellt hat. Nicht ganz plausibel ist ferner folgende Aussage: „In vielen Kulturen erfolgt die Anordnung nicht nach dem Bezugssystem Tonhöhe. In Zentralasien etwa gelten Klangfarben [...] als Ordnungsfaktor.“ (S. 66f.) Wäre die Tonhöhe kein Ordnungsfaktor, gäbe es keine kasachischen Langhalslauten mit Bündeln, keine Makam-Musik an der Seidenstraße und keine Tonalitätsstudien zur Musik Zentralasiens. „Die Entdeckung der indischen Musik durch westliche Gelehrte“ begann nach Koch „mit Sir William Jones‘ Monographie ‚On the musical Modes of The Hindus‘ (1792)“ (S. 101). Dieser Arbeit gingen jedoch, wie Joep Bor zeigt, die musikethnographischen Studien von Bartholomäus Ziegenbalg (1716) voraus.

Zu nennen sind ebenfalls einige forschungsgeschichtliche Unstimmigkeiten. Dass „im 16. und 17. Jahrhundert ein Interesse an fremden Kulturen – vor allem denen, die beherrscht wurden oder beherrscht werden sollten“ galt und im 17. und 18. Jahrhundert „[a]lle Informationen aus den Kolonien bzw. Protektoraten [...] in politischer Hinsicht, die eigene Machtstellung zu behaupten [halfen], kann schwerlich das Interesse des Franzosen Joseph Sauveur (1653–1716) und des Österreichers Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) an arabischen Skalen oder die deutsche Übersetzung zweier Pioniere der Vergleichenden Musikwissenschaft *Geschichte Der Musik Aller Nationen. Nach Fetis und Staffort* (Weimar 1835) erklären, zumal in

einer Zeit, in der an eine deutsche Kolonialpolitik nicht im Entferntesten zu denken war. Ähnliches gilt für westliche Studien zur Musik Chinas auf der Höhe seiner politischen und ökonomischen Weltgeltung im 18. Jahrhundert.

Nicht ganz überzeugt auch das an die neo-marxistischen „cultural studies“ angelehnte Konzept der „hegemoniellen und subalternen Identitäten“ (S. 55). In den USA seien manche sozialen Gruppen „nicht in der Lage, ihre kulturellen und politischen Interessen [...] zu vertreten“. Dies beträfe „in starkem Maß die Auswirkungen der Sklaverei und die in den 1960er Jahren einsetzende Bürgerrechtsbewegung. Die in diesem Umfeld entstandenen und entstehenden musikalischen Genres reichen vom frühen Jazz und Blues bis hin zu zeitgenössischen Formen afro-amerikanischer ‚Expressive Culture‘“ (ebd.). Ungeachtet der Sklaverei und ihrer Folgen, sprechen diese sozialen und musikstilistischen Befunde nicht eben für eine fehlende Möglichkeit zur kulturellen und politischen Artikulation.

Der Einfluss der Ethnologie „veranlassete Musikethnologen, den Gegenstand ihrer Untersuchungen – die Musik – zu kontextualisieren, d. h. als Kultur zu sehen und damit der Methode des Vergleichs eine Absage zu erteilen“ (S. 47). Warum kontextorientierte Ethnographie den Vergleich ausschließt, erschließt sich nicht, zumal es wenig später heißt: „Der Vergleich ist eine zentrale ethnologische Methode“ (S. 56). Die Überlegungen zur Korporalität lassen den Autor seit den 1970er Jahren eine „Ausweitung der Forschung auf Tanz- und musikalische Aufführungspraxis“ erblicken. Die anthropologisch begründete Ethnochoreologie im Sinne von Anca Giurchescu (1930–2015) und György Martin (1932–1983) fällt hier leider gänzlich unter den Tisch. Auch haben wir es durchaus nicht nur Derrida und Foucault zu verdanken, „dass Musik als signifikante und symbolische Expressionsform gesehen wurde“ (S. 47), sondern nicht weniger der Musikse-

miotik seit Leonard B. Meyer (1918–2007) und in der Musikethnologie v. a. den Arbeiten von Merriam und Doris Stockmann.

Die Nachbardisziplinen der Musikethnologie sind nicht in jedem Fall treffend dargestellt. Dass die Soziologie „hauptsächlich qualitativ über Interviews arbeitet“, erscheint zweifelhaft. Eine Berücksichtigung der theoretischen Folkloristik (Henry Glassie) hätte folgende Einschätzung verhindert: „Eng verbunden mit dem Konzept Tradition sind Begriffe wie ursprünglich und authentisch, durch die [...] dynamischer gesellschaftlicher Wandel negiert wird.“ Die wohl zugunsten des Zeitgeistes sehr knapp berücksichtigte „‘queer theory‘ geht davon aus, dass die geschlechtlichen und die sexuellen Identitäten kulturell geformt werden“ (S. 55). Dies nun ist eher eine Grundannahme der Gender Studies, während unter „queer“ „lesbian women, gay men, bisexual women and men, and transgender women and men“ subsumiert werden. Ob hiervon eine konsistente Theoriebildung zu erwarten ist (zupal in Anbetracht der offensichtlichen Abhängigkeit der „queer studies“ von außerwissenschaftlichen, gesellschaftspolitischen Bestrebungen), sei dahingestellt. Kochs spürbare Indifferenz in diese Frage mag den beruhigenden Schluss erlauben, dass man sich in solchen Dingen nicht unbedingt auskennen muss, um in Deutschland mit Erfolg Musikethnologie zu studieren.

Andere postmoderne Erklärungsansätze scheint sich der Autor stärker zu eigen zu machen: Das durch „othering“ „gewonnene Wissen führte im Kolonialen Umfeld zu diskriminierenden Praktiken, hauptsächlich gekennzeichnet durch Ethnozentrismus und Rassismus“ (S. 53). Nun wird niemand behaupten, dass kulturelle Arroganz und Diskriminierung der europäischen Kolonialpolitik fremd gewesen sei. Andererseits kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Ethnozentrismus und „othering“ in Stammes- und Clangesellschaften, im indischen Kastenwesen oder in dem hautfarbenbasierten System des arabischen Sklavenhandels häufig nicht

weniger systematisch und radikal betrieben wurde und wird.

Auch anderswo scheinen Extrempositionen des postmodernen Denkens durch: „Kultur besteht also nicht aus materiellen Dingen, sondern aus immateriellen Phänomenen“ (S. 13). „Dabei ist davon auszugehen, dass es keine Gegenstände in der Welt an sich gibt, sondern sie entstehen bzw. erhalten ihre Realität erst über Bedeutungen“ (S. 65). Mit Hoimar von Ditfurth mag man widersprechen: „Wäre das Wesen der Welt identisch mit dem Bild, das sich unser Kopf von ihr zu machen pflegt, dann könnten wir auf alle naturwissenschaftliche Forschung getrost verzichten“ (*Innenansichten eines Artgenossen. Meine Bilanz*, 1991). Und, so darf man ergänzen, u. a. auf weite Bereiche der Instrumentenkunde. Ein übertriebener Kulturrelativismus liegt auch diesem Satz zugrunde: „Der Begriff und das Konzept musikalische Universalien wird in der Musikethnologie kaum noch diskutiert, da davon ausgegangen wird, dass es Universalien als solche nicht gibt.“ (S. 65) Immerhin hat Bruno Nettl in der von Koch verwendeten (nicht ganz aktuellen) zweiten Ausgabe von *The Study of Ethnomusicology* neun Seiten den „universals of music“ gewidmet, ohne seine Betrachtungen auf „durch den menschlichen Körper bedingte kulturabhängige Grundvoraussetzungen“ (S. 65) zu beschränken.

Im Aufbau des Buches ist nicht ersichtlich, warum die Abschnitte zur Feldforschung (3.2), Transkription und Analyse (3.7) und Klassifikation von Musikinstrumenten (3.8) dem Kapitel „Musik als Kultur“ zugeordnet werden und nicht „Musikethnologie in der Praxis“, wo wiederum „Notationsformen und musikalische Schriftkulturen Asiens“ (4.3) und „Musik und Ritual“ zu finden sind. Ferner lautet ein Stichwort „Phonograph“, ein weiteres „Edison-Phonograph“, ebenso sind „humanly organized sound“ und „Organisierter Klang“ zwei Stichworte auf derselben Seite. Eine Kursivsetzung nicht-deutscher Begriffe wäre der Lesbarkeit si-

cherlich ebenso entgegengekommen wie ein professionelles Lektorat zur Vermeidung der nicht wenigen orthographischen und grammatikalischen Unstimmigkeiten.

Nochmals: Die aufgeführten Mängel berühren nicht den unstrittigen Wert des Buches, das dem interessierten Publikum Konzepte, Fragestellungen und faszinierende Phänomene der Musikkulturen der Welt zugänglich macht und die Bedeutung des Faches Musikethnologie für die Gegenwart herausstreicht. Die meisten der problematischen Aussagen sind vielmehr auf festgefahrene Vorstellungen und blinde Flecken in der deutschen wie in der internationalen Musikethnologie zurückzuführen, was ich abschließend verdeutlichen möchte.

„Bis Ende des 19. Jh. war gerade dieser Forschungszweig [die Vergleichende Musikwissenschaft] auf Schilderungen von Musik aus Berichten von Reisenden angewiesen, die in den seltensten Fällen verlässlich waren.“ (S. 21) Bei aller Bedeutung von Reiseberichten für die frühe Vergleichende Musikwissenschaft sollte die zielgerichtete Aufzeichnung nach Gehör im Rahmen von systematischen Feldstudien zur außereuropäischen Musik, unter Einbeziehung historischer Traktate (Charles Fonton, Guillaume André Villoteau, Leopold Müller) nicht ausgeblendet werden – wie auch musikethnographische Großprojekte von Oskar Kolberg und seinen Zeitgenossen in zahlreichen Ländern Europas. Die meisten der Fragestellungen, deren Bearbeitung durch die technische Innovation der mechanischen Schallaufzeichnung entscheidend verbessert wurde, waren bereits vor der Einführung des Phonographen ausgearbeitet. Dies gilt nicht zuletzt für die europäische Volksmusikforschung der postromantischen Phase ab Mitte des 19. Jahrhunderts, die die meisten Paradigmen der späteren Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikanthropologie mehr oder weniger explizit vorweggenommen hat.

„Unterschiedliche Kulturen repräsentieren unterschiedliche Stufen auf einer Entwick-

lungsskala, die mit den Stufen ‚Wildheit, Barbarei‘ begann und in der westlichen Zivilisation mündete.“ (S. 18) Dem ist entgegenzuhalten, dass spätestens seit der Aufklärung der Begriff der Zivilisation und der (musikalischen) Hochkultur keineswegs durchweg eurozentrisch geprägt war. In den hierarchisierenden Diskursen der Musikgeschichtsschreibung waren chinesische, arabische, indische, japanische Musiksysteme als eigenständige Ausprägungen entwickelten Musikdenkens angesehen und scharf von der als „primitiv“ wahrgenommenen Musik der Stammeskulturen getrennt.

Die Idee „dass Kulturen meist als separate und nach außen abgeschlossene Systeme repräsentiert wurden/werden“ (S. 20), die Vorstellung „vermeintlich reiner und authentischer in der Regel prä-kolonialer Idealkulturen“ war in der frühen Musikethnologie keineswegs vorherrschend und kann auch nicht erst „Kritikpunkt der postmodernen Ethnologie“ (ebd.) sein. Der im 19. Jahrhundert ungemein populäre William C. Stafford unterschied sehr genau zwischen der Musik Altägyptens, der hellenistischen Periode und der Gegenwart, die er durch arabisch-türkische Einflüsse bestimmt sah. Dass historische Transferprozesse durchaus im Blickfeld der Europäer waren, zeigt Charles Burneys Periodisierung der Musik in Griechenland ebenso wie seine Überlegungen zum abessinischen Ursprung der griechisch-römischen Leiern. Schwerlich vereinbar mit den genannten Reinheits- und Authentizitätsvorstellungen wäre der Stellenwert diffusionistischer Ansätze der Berliner Schule, die Koch (ausführlich, aber ohne Verweis auf Albrecht Schneider) ebenso hervorhebt, wie er zu Recht die „Theorie für musikalischen Synkretismus“ (S. 32) mit Alan Waterman und seinem jüngeren Zeitgenossen Merriam verbindet – die ganz ohne postmoderne Ethnologie auskamen.

Nach Koch wollte Jaap Kunst „den grundlegenden Ansatz der ‚Vergleichenden Musikwissenschaft‘ erweitern im Hinblick auf kulturelle Kontexte der untersuchten Musik“

(S. 38). Tatsächlich war Curt Sachs (*Geist und Werden der Musikinstrumente*) brennend an den sozialen Funktionen der von ihm untersuchten Musikinstrumente interessiert. Nur war es ihm (anders als zahlreichen europäischen Volksmusikforschern seit dem späten 18. Jahrhundert) nicht möglich, entsprechende kontextorientierte ethnographische Feldstudien selbst durchzuführen.

„In den Ländern des früheren Ostblocks konzentrierten sich die ethnologisch arbeitenden MusikwissenschaftlerInnen bis in die 1990er Jahre in der Regel auf die Erforschung der eigenen geographisch eingrenzenden Musikkulturen, vergleichbar mit dem, was in Deutschland die Volksmusikforschung betrieb.“ (S. 45) Tatsächlich gilt dies nicht für die führenden und international wirkenden Vertreter der deutschen Volksmusikforschung (Walter Wiora, Felix Hoerburger, Doris und Erich Stockmann, Marianne Bröcker). Aber auch in der gesamteuropäischen Perspektive zeigt eine orientierende Einschätzung zumindest der akademisch geprägten sowie in Theorie und Methode führenden Volksmusikforscher vom späten 18. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit eine deutliche Tendenz zu interethnischen Perspektiven.

„Erst in den 1970er Jahren wurde [in der musikethnologischen Feldforschung] damit begonnen, den näheren Umkreis der eigenen Kultur zu untersuchen. So entstanden erste Arbeiten im Bereich der urbanen Musikethnologie.“ (S. 46) Tatsächlich ist „urban folklor“, gerade in den USA, ein viel tiefer verwurzelter Forschungsansatz, mit deutlicher musikalischer Komponente, zu dem bereits in früheren Zeiten führende Gründungsmitglieder der „Society for Ethnomusicology“ beigetragen haben. Bereits in den 1950er Jahren war (musik)ethnographische Stadtforschung hierbei eng mit den gesellschaftspolitisch orientierten Bereichen „applied folklore“ und Minderheitenforschung verbunden.

Das vieldiskutierte Paradoxon des Kulturrelativismus zeigt sich auch in dem bespro-

chenen Buch: „Es sollen keine westlichen Wissenschaftsmodelle und Kategorien an nichtwestliche Kulturen angelegt werden.“ (S. 14). Diese Maxime erscheint zunächst ethisch und methodisch geboten. Wollte man sie freilich absolut setzen, müssten die von Koch hervorgehobenen holistischen, komparativistischen und kulturrelativistischen Perspektiven verworfen werden – ebenso wie gängige Kategorien von Emanzipation, Menschenrechten, Minderheitenschutz, die zu Recht ihren Platz in der musikethnologischen Forschungsarbeit beanspruchen.

(Februar 2021)

Ulrich Morgenstern

*Begegnungen mit Peter Schreier. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Markkleeberg: Sax-Verlag 2020. 256 S., Abb.*

Wie bei ausgewählten Kunst- oder Musikwerken, besonders anschaulich in der Photographie, ist es auch bei Buchveröffentlichungen: Manches kann nur in einer bestimmten Zeitspanne, einer nicht wiederholbaren Situation entstehen, die genutzt werden muss, um ein Ergebnis von besonderer Qualität „einzufangen“. Dies trifft auf die „Begegnungen mit Peter Schreier“ zu. Die Entstehung des Bandes setzte kurze Zeit nach dem Tod des weltberühmten Sängers und Dirigenten am 25. Dezember 2019 ein. Dabei ist es dem Herausgeber Matthias Herrmann gelungen, zahlreiche persönliche Erinnerungen an den Interpreten zusammenzutragen. Wären sie zu einem späteren Zeitpunkt erbeten worden, würden sie kaum so umfangreich eingegangen und von so eigentümlicher Direktheit, Wärme und Authentizität bestimmt sein.

Allein die über 30 persönlichen Darstellungen sind in ihrer Fülle beeindruckend. Über Peter Schreier äußern sich Dirigenten, Sängerkollegen und Instrumentalisten, wie etwa Daniel Barenboim, Marek Janowski, Olaf Bär, Edith Mathis, Ludwig Güttler, Andrés Schiff, Norman Shetler oder Peter Gülke – um nur einige zu nennen. Diese Bege-