

chung von Dominik Höink lässt sich schließlich diese hermeneutische Tendenz im Thema mit dem Umgang mit Glauben in Balletten zur *h-Moll-Messe* deutlich erkennen. Die Inszenierungen von Rosamund Gilmore (1986) und Achim Freyer (1996) distanzieren sich vom christlichen Glauben, während bei Jochen Biganzoli (2017) die Frage nach der Religion im aktuellen gesellschaftlichen und politischen Leben im Zentrum steht. Diese Beispiele erhellen den eigenen Bezug der Interpreten zu dem Werk.

Durch die hier erwähnten gegenwärtigen hermeneutischen Ansätze, welche man als Pluralität bezeichnen darf, lässt sich aber nochmals darüber nachdenken, wie weit von Unabhängigkeit der Kunst unabhängig von der Identität überhaupt geredet werden kann. Mindestens scheint es einen Konsens jedoch auf allgemeiner Ebene zu geben, wie aus dem abgedruckten Roundtable zu schlussfolgern ist. Dort berichtet jeder von seinen eigenen Erfahrungen mit der *h-Moll-Messe*, so dass die Diskussion trotz Subjektivität zu einer gewissen intersubjektiven Erkenntnis gelangt: Die abstrakte lateinische Sprache, gekoppelt mit unbestimmbaren Affekten. Diese heutige Wahrnehmung der *h-Moll-Messe* intensiviert gerade die Abstraktheit, die in der Musik wesentlich angelegt ist. Sie kann als Impuls eine Pluralisierung der Interpretation ermöglichen, welche sich in diesem Forschungsband deutlich herauskristallisiert hat.

(Mai 2021)

Junko Sonoda

*Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken. Hrsg. und kommentiert von Achim HOFER und Lucian SCHIWIETZ. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2020. XXVI, 827 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Die wichtigste Quelle für das Leben und Wirken Wilhelm Wieprechts war bis vor kurzem die 1882 publizierte Biographie August

Kalkbrenners, welche 2015 in einem unkommentierten Reprint und in englischer Übersetzung erneut vorgelegt wurde. Sie enthielt lediglich einen „Auszug aus seinen Schriften“. Erst ein DFG-Projekt schuf die Voraussetzungen für eine umfassende Quellenerhebung. Sämtliche Dokumente von und über Wieprecht liegen nun in einer wissenschaftlich edierten und kommentierten Ausgabe vor. Der voluminöse Band gliedert sich in vier (sich inhaltlich teilweise überschneidende) Teile: Eine 183 Nummern umfassende Korrespondenz, Wieprechts Schriften (15 Manuskripte und zwölf im Druck publizierte Abhandlungen), 38 Dokumente zu seinem Leben und Schaffen sowie ein kommentiertes Werkverzeichnis. Zwei chronologische Verzeichnisse, Übersichten zu Schreibern und Empfängern, ein Besitznachweis sowie ein kombiniertes Personen-, Werk- und Orts-Register erschließen die Edition. Die chronologisch angeordneten Quellen erfahren eine sehr sorgfältige und ausführliche Kommentierung wie Kontextualisierung, die in den meisten Fällen hilfreich ist und nur in Ausnahmen redundant erscheint.

Sowohl die autobiographische Abhandlung Wieprechts als auch die noch zu Lebzeiten erschienenen Lebensdarstellungen (Johann Christian Lobe und Friedrich Bücker) zeichnen das Bild eines disziplinierten Aufsteigers, dem seine Berufung zur Militärmusik schicksalhaft klar wurde und der sich weder durch Widerstände noch durch Misserfolge von seinem Weg abbringen ließ. In der Korrespondenz spiegelt sich die Vielfalt seiner jahrzehntelangen Tätigkeit, die er selbst unter den Überbegriff „musikalische Volksbildung“ (S. 172) stellte. Als Hofmusiker war er zuvorderst für Schauspiel- und Opern-Bühnenmusiken sowie die musikalische Ausgestaltung feierlicher Anlässe zuständig. Einer größeren Öffentlichkeit wurde er über viele Jahre hinweg als Konzertorganisator und Dirigent großer Militärmusikverbände, aber auch in leitenden Funktionen bei privaten Gesangs- und Orchestervereinen

bekannt. Er war Arrangeur und Komponist, Instrumentenerfinder, Experte für Blasinstrumente und ging zeitweise auch noch Lehrtätigkeiten nach. Wieprecht stellte wie kaum ein anderer in seiner Zeit eine musikalische wie gesellschaftliche Grenzen überschreitende Persönlichkeit dar.

Der briefliche Kontakt mit führenden Komponisten seiner Zeit (Spontini, Mendelssohn, Meyerbeer und Liszt) verrät viel über seine musikalischen Ansichten, gelegentlich werden, wie im Falle seines Arrangements von Liszts *Tasso*, sogar künstlerische Details erörtert. Selbst auf Reisen oder bei den späten Kuraufenthalten nahm Wieprecht am Berliner Geschehen interessiert teil. Insgesamt dominieren in den erhaltenen Dokumenten die offiziellen und großen Lebensereignisse. Auch wenn er häufig in gehobenen Berliner Kreisen verkehrte, kommt Gesellschaftliches und Privates allenfalls am Rand zur Sprache. In diese Quellenrubrik fallen Einladungen zu Abendunterhaltungen, Bemerkungen zu Erkrankungen, seine Begeisterung für die Schauspielerin Friederike Goßmann, Erinnerungen an seine Jugendzeit und die Schulbesuchtsentschuldigungen für seine Tochter.

Neben Dienstinstruktionen, Ehrenbezeugungen und Gutachten nehmen Dokumente zu Wieprechts Patentanträgen bzw. -erteilungen für neue Instrumente oder Vorrichtungen zu einer leichteren Spielbarkeit derselben einen wichtigen Raum ein. Bekanntermaßen war den meisten von ihnen nur eine kurze Existenz beschieden; einzig die Bass-Tuba konnte sich dauerhaft durchsetzen. Wieprecht legte seine Beobachtungen und Prinzipien zur Militärmusikorganisation selbst in zwei Artikelserien (1845 sowie 1845/46) und in einer posthum veröffentlichten Denkschrift (1868) nieder. Zwei größere, öffentlich ausgetragene Kontroversen treten in der Quellensammlung markant hervor: zum einen Theodor Rodes Widersprüche gegen Wieprechts Reformen der Militärmusik, zum anderen die in den Jahren 1845–1847 öffentlich ausgetragene Kontro-

verse mit Adolphe Sax. Der Prioritätenstreit um diverse Instrumentenerfindungen ist auf beiden Seiten von unüberhörbar nationalen Tönen gekennzeichnet. Wieprecht war ein glühender Patriot, dessen größte Befriedigung der 1867 errungene preußische Triumph im Pariser Wettbewerb der Militärmusiken Europas gewesen sein muss.

Die überraschendste und wohl interessanteste der neu erschlossenen Quellen ist eine zwischen 1857 und 1863 verfasste abschriftlich überlieferte Instrumentationslehre Wieprechts. Sie erweitert die Perspektive über den Militärmusiker hinaus auf den Orchestermusiker, Dirigenten und Arrangeur. Wieprecht wahrt darin geschickt die Balance zwischen konservativen Grundhaltungen und einer für Neuerungen aufgeschlossenen Ästhetik. Mozart und Beethoven galten ihm als klassische Muster, sein Zeitgenosse Meyerbeer als Vorbild im verantwortungsvollen Umgang mit den neueren Errungenschaften des Orchesters. Warnend trat er Übertreibungen und Übersteigerungen bei Berlioz, Liszt und Wagner entgegen, seine Ausführungen zu den Blechblasinstrumenten mit Ventilen sowie dem Schlagwerk zeugen von ebenso bestimmten wie differenzierten Ansichten zur neueren Instrumentierung. Wieprechts Darlegungen spiegeln wohl primär seine eigenen reichen Erfahrungen wider, viele Stellen zeigen zugleich seine enge Vertrautheit mit damals in Deutschland zugänglichen Instrumentationslehren, vor allem mit Berlioz, aber auch mit Johann Christian Lobe und vielleicht auch Adolph Bernhard Marx. Anders als Berlioz, bei dem die Klangästhetik im Vordergrund steht, orientiert sich Wieprechts Darstellung ganz auf die spezifischen Möglichkeiten der Instrumente, die durch Verweise auf mustergültige Kompositionen in ihrem Gebrauch erläutert werden.

Der kommentierte Entwurf für ein Wieprecht-Werkverzeichnis von Achim Hofer beschließt als wichtiges Nebenprodukt der Quellenforschungen das Kompendium. Dabei handelt es sich um das vorläufige Ergebnis

einer systematisch erst einzulösenden Untersuchung seiner musikalischen Hinterlassenschaft. Es lässt ziemlich konturierte Umrissse seiner Kompositions- und Arrangiertätigkeit erkennen. Hofer weist nicht weniger als 240 Werke und Bearbeitungen nach, von denen gegenwärtig zwei Drittel der Kompositionen und weniger als ein Drittel der Arrangements quellenmäßig lokalisiert werden konnten. Bedauerlicherweise befinden sich unter den heute nicht mehr greifbaren Arrangements auch diejenigen der Beethoven-Sinfonien Nr. 2, 3, 5, 7 und 9, die angesichts eines inzwischen grundlegend veränderten Verhältnisses zu Bearbeitungen heute wieder von großem Interesse wären.

Der mit großer Sorgfalt erarbeitete und weitgehend fehlerfreie Band schließt eine Lücke und legt die Basis für zukünftige Forschungen über eine der zentralen Figuren des Berliner Musiklebens und die Militärmusik des 19. Jahrhunderts.

(Mai 2021)

Klaus Aringer

*GERNOT GRUBER: Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, Berlin: J.B. Metzler 2020. 832 S., Abb.*

„Musikgeschichten“ füllen Regale und weichen in Anspruch, Methodik und Umfang stark voneinander ab. Einzelne Verfasser haben Studierende im Blick und gliedern wie in einem Rechts-Lehrbuch nach Paragraphen; andere versuchen, durch eine differenzierte Betrachtungsweise übergeordnete Gesichtspunkte, geschichtliche Prozesse und musikalische Kunstwerke miteinander in Einklang zu bringen. Wiederum andere konzentrieren sich auf einzelne Epochen und sind bestrebt, so viel angehäuften Detailwissen wie nur möglich unterzubringen. Wer sich lange mit dem Gegenstand „Musikgeschichte“ befasst hat, weiß um die Schwierigkeiten, die mit der sprachlichen Fixierung von Phäno-

men des Komponierens, Musizierens und Rezipierens in Geschichte und Gegenwart verbunden sind.

Vermutlich kann ein allumfassendes Buchprojekt zur Musikgeschichte nur dann gelingen, wenn ein „roter Faden“ erkennbar ist. In Gernot Grubers mehr als 800-seitigem Werk geht es um die Musik Europas in zwei Jahrtausenden, aufgeteilt in 16 Kapitel und eingebettet in das jeweilige kulturelle Geschehen von Zeit und Raum.

Musik wird zu Recht als Teil der menschlichen Kultur verstanden, gleich welche gesellschaftlichen und politischen Strukturen in einzelnen Epochen herrsch(t)en. Es liegt also auf der Hand, jeweils geltende funktionale Ebenen, Orte des Musizierens und Darbietungsweisen in die Kultur der betreffenden Gesellschaft einzubinden. Dass eine solche Kontextualisierung nicht nur sinnvoll, sondern von hohem Anspruch ist, beweist nachhaltig Grubers Veröffentlichung. Sie präsentiert sich als eine Art „opus ultimum“. Zudem zeigt sich, wie tiefgehend sich eine lebenslange Beschäftigung mit der Musik des europäischen Kontinents zwischen den „Vorböten einer europäischen Musikkultur“ (Kapitel 1) und „Europa‘ vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart“ auswirken kann. Es wird also nicht auf routinierte Weise „Musikgeschichte“ betrieben, vielmehr findet eine organische Durchdringung von Themen, Stoffen und Fragestellungen statt.

Der Autor versteht Musikgeschichte nicht als eine „Geheimwissenschaft“ für Spezialisten und betreibt sie dergestalt, dass auch Nichtfachleute, also Musik- und Kultur-Liebhaber im besten Wortsinn, auf ihre Kosten kommen. Sollten ihnen Fachbegriffe fehlen (etwa im Bereich der lateinischsprachigen liturgischen Musik), wäre es ein Leichtes, diese anderswo nachzuschlagen und auf diese Weise den Anschluss im Text zu finden. Wenn in solch einem komplexen Werk wie dem vorliegenden verständlich formuliert wird, dann tut der Autor damit kund, dass er sich mit seinen Lesern auf eine Ebene bege-