

ner, um ihm auf dieser Basis „Missverständnisse“ vorzurechnen. So wenig sich Wagner jedoch allein von Nietzsche her verstehen lässt, so absurd ist es zu meinen, Nietzsche habe keinen Gedanken zu denken vermocht, ohne sich mit Wagner auseinanderzusetzen. Es gibt Bücher, die die späten Wagner-Schriften ernsthaft daraus erklären wollen, dass Wagner Nietzsche nicht als Komponisten anerkannt habe. Und dass junge Wagner-Forscher über Nietzsche heute bereits wieder im Tonfall von Altbayreuth zu faseln beginnen, so als belege seine Kritik am Musikdrama einzig den eigenen, klinischen Fall, ist keineswegs Ausnahme, sondern Tendenz.

Nichts von solch neurotischer Parteilichkeit bei Borchmeyer. Sein Band *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft* ist eine präzise philologische und historische Rekonstruktion einer Beziehungsgeschichte. Aber nicht allein das, denn in eins mit dieser Rekonstruktion liefert er Figuren einer hermeneutischen Deutung jener Probleme, die die Beziehungsgeschichte uns hinterlassen hat. Der Untertitel des Buches ist also nicht im Sinne biographischer Verniedlichung zu lesen. Borchmeyer kann sich sein spielerisches Understatement freilich leisten, weil er über das Material des Gegenstands so verfügt, dass er in ihm zu baden vermag. Vielleicht ist das generell für seinen Darstellungsstil kennzeichnend: Er gibt dem Akademischen, was des Akademischen ist, d. h. er belegt, verweist und zitiert reichlich. Aber zugleich hat die Sprache, mit der er all das anordnet, etwas ausgesprochen Leichtfüßiges und zuweilen echt Buffoneskes. Sie vor allem ist es, die dem Leser am Ende eine nicht eben einfache Materie als etwas präsentiert, das zum Vergnügen Anlass gibt und darum zum Verstehen(wollen). Neben Borchmeyers Sprachkunst erweist sich vor allem seine methodische Zweigleisigkeit, d. h. philologisch und hermeneutisch zu verfahren, als große Stärke seines Buches. Ob es die Widersprüche des Dekadenzbegriffs sind, das Ineinander von Nietzsches Passion und Polemik, die Spannung zwischen dem deutschen und dem europäischen Wagner oder auch der *Zarathustra* als Replik auf *Parsifal* – Borchmeyer leistet entschieden mehr, als bloß fleißig empirische Zusammenhänge aufzubereiten. Vielmehr gelingt es ihm oft genug, gerade aus dem narrativen Arrangement des

biographischen und kulturhistorischen Materials heraus die zentralen ästhetischen Fragen und Figuren von Nietzsches Kritik an Wagner zu umreißen und sie mit begrifflichem Inhalt zu füllen. Möglicherweise sieht sich Borchmeyer selbst eher als „braver Historiker“ denn als Ästhetiker und Kunsttheoretiker. Aber sei's drum, untergründig arbeitet er mit Erfolg auch in der zweiten Funktion. Dass er in der Sache damit einen Anfang und nicht etwa einen Abschluss gesetzt hat, weiß er wohl nur zu gut. Fragen, Analysieren und Streiten um Nietzsche und Wagner könnte jetzt erst richtig losgehen. Anders ist Wissenschaft auch gar nicht möglich.

(Januar 2009)

Richard Klein

FRANK HENTSCHEL: Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776/1871. Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag 2006. 539 S.

Selten schlägt man ein Buch auf, das einem so rasch und klar vor Augen führt, warum es sich lohnt, mehr als 500 Seiten zu lesen. Ziel, Methode und Weg seiner opulenten Arbeit umreißt der Autor in wenigen und deutlichen Sätzen und er fügt seine prägnante These hinzu: Musikgeschichtsschreibung „stützt sich immer auf ästhetische Urteile, deren Begründung jedoch nach Johann Nikolaus Forkel von den Musikhistorikern nicht mehr ausdrücklich vorgenommen wurde. Dadurch eröffneten sich Leerstellen, die in hohem Maß dafür anfällig waren, ideologisch mit Inhalten gefüllt zu werden, an denen bürgerlichen Musikhistorikern besonders gelegen war“ (S. 11). Die zentralen Stichworte der Schrift sind genannt: ästhetische Urteile – bürgerliche Ideologie. Von seiner These, nein: Beobachtung ausgehend, schreitet der Autor sein Material in verschiedenen Kreisen ab und legt es dabei unters Seziermesser. Die jeweiligen Inhalte (oder Ideologien) bringt Hentschel auf zwei Ebenen zum Ausdruck: als Tiefenstruktur (welche Elemente steuern den Plot?) und als Verlaufsstruktur (welche Elemente kommen bei der Ausarbeitung des Gerüsts ins Spiel?). Hentschel belegt alles mit reichlich Zitaten.

Kapitel 1 („Die Grenzen der Vernunft“) gilt dem ersten Teil der Beobachtung: die ästhe-

tischen Urteile sind mangelhaft fundiert. Die Musikhistoriker fassten ihre Urteile in Begriffe, die sich vom Tonsatz und Notentext weitgehend entfernten. So wurde aus der Beschreibung die Konstruktion von Geschichte. Über die zusätzliche Wiedergabe von Wertungen unhinterfragbarer Autoritäten konnten solche Konstruktionen über Generationen weitergetragen werden. Und jenseits der Methoden des eigenen Faches wucherte der suggestive kulturgeschichtliche Vergleich. Kapitel 2 („Bildungsbürgerliche Autorisierung des Urteils“) betrachtet die gesellschaftliche Autoritätsposition der Musikhistoriker. Indem sie die kulturgeschichtliche Relevanz der Musik unhinterfragt voraussetzten, meinten die Historiker, auf Werkzeuge der Wissenschaft wie logische Schlüssigkeit und analytische Absicherung gleich verzichten zu können. Sie beschrieben die Musik in ihren gesellschaftlichen Verhältnissen, über kulturgeschichtliche Kräfte und die sie tragenden Institutionen. Kapitel 3 („Fortschrittsdenken und die Konsequenzen“) benennt die Fortschrittsidee als Fortschrittsideologie und Kapitel 4 („Musikgeschichte als Emanzipationsprozess“) die bürgerliche Emanzipation als deren politische Variante. Fortschritt und Freiheit drückten sich in kulturgeschichtlicher Teleologie aus, aber auch in ethnozentristischer Ignoranz. Ob das Etikett des Relativismus aber geeignet ist, den vom Autor propagierten „selbstkritischen Blick auf das Eigene“ und die „potentielle Vielgestaltigkeit menschlicher und kultureller Strukturen“ Ausdruck zu verleihen, wenn es doch darum geht, „das historisch Fremde und Andere als etwas schlechthin Eigentümliches“ (S. 173) zu betrachten? Kapitel 5 („Nationalismus“) ist gewiss der Vollständigkeit halber unentbehrlich. Es bringt freilich zum Leitmotiv selbst naturgemäß weniger Neues. Über nationales Musikdenken und sein aggressiv welterlösendes Potential ist inzwischen einfach schon viel geschrieben worden. Und die deutsche Großdebatte webt weiter durch Tagungen (darunter 2008, einberufen durch Frank-Walter Steinmeier, „Wiedervorlage: Nationalkultur“ mit dem Forum „Deutscher Klang“) und Konzertprogramme (darunter die Suche nach der „deutschen Seele“ bei so unterschiedlichen Protagonisten des aktuellen deutschen Musiklebens wie Ingo Metzmacher und Christian Thiele-

mann). Kapitel 6 schließlich behandelt Moral und (christliche) Religion als „Bürgerliche Lebensführung“. Unter der Prämisse des Zusammenhangs von Leben und Werk treten uns die Komponistenpersönlichkeiten in ihren Werken entgegen. Biographie und Sozialgeschichte ziehen an einem Strang, Anekdote und Ideologie. Auch das ist Teil der Politik der Musikgeschichtsschreibung.

Frank Hentschel schreibt einen klaren, sachlichen Stil, und nur gelegentlich finden sich auch in diesem Buch, einer Habilitationsschrift, die branchenüblichen begrifflichen Selbstläufer wie die modische „Verortung“ (S. 445) oder die in wissenschaftlichen Qualifikationsschriften offenbar unausrottbare „Methodologie“ (also die Methodenlehre als Metareflection; das S. 11 Gemeinte bleibt, auch wenn es simpler klingt, die Methode). Nicht immer erscheint der Umfang des dicken Buches inhaltlich abgesichert. Gewiss sind angesichts zugespitzter Thesen zur Musikgeschichtsschreibung Rückfragen derselben zu erwarten. Man muss sich vorsehen. Dass eine solche Arbeit einen Drahtseilakt darstellt, sei unbenommen. Es leuchtet also ein, wenn der Autor den „vielerlei Gefahren“ durch mancherlei „methodische Vorbemerkungen“ (S. 12) begegnen möchte, um einem möglichen Absturz vorzubeugen. Doch braucht der Leser wirklich die 16 Sicherungsnetze, die der Autor ihm vorab zuwirft? Diese methodische Apologetik und defensive Gründlichkeit irritiert mehr als dass sie klärt. Zu jedem einzelnen Kapitel erscheint zudem ein Vorspann, der weitere Fangnetze zur Absicherung anbietet. Man fällt weich, aber ermüdet. Auch wird die in der Eingangsthese herausgehobene Sonderrolle Forkels als letzten Vertreters einer nachvollziehbar ästhetisch begründeten Musikgeschichtsschreibung dem Leser so oft vorgesetzt (nach S. 11, 23, 25, 26, 48, 49, 51, 66, 67, 77 usw.), dass er am Ende froh wäre, selbst der Aufklärer Forkel hätte eine solche begründende Position nie eingenommen. Dazu treten weitläufige Regieanweisungen. Schließlich (und das ist dann auch das Ende der Beckmesserei): Ein Register ist eine feine Sache; wenn die Auswahl der aufgenommenen Stellen aber derart selektiv erfolgt wie hier (der Name Forkel z. B. erscheint im Register auf den Seiten 49 und 116 – im Buch dazwischen aber noch etliche dutzende Male), erübrigt es sich fast schon wieder.

Was aber ist die Botschaft des Buches? Frank Hentschel krempelt eine Generationenthese um. Der Forschergeneration um Friedrich Ludwig warf man seinerzeit ja vor, sich auf die reine Philologie zurückgezogen zu haben und durch das Vermeiden einer ästhetischen Position jene Leerstellen geöffnet zu haben, in die sich dann in den 1930er-Jahren erneut Ideologien einnisten konnten. Im Lichte der Lektüre von Hentschels Buch erscheint nun dieser Rückzug bereits als Gegenreaktion auf die Verbindung von bürgerlicher Ideologie und Musik. Und Hentschel spannt den Bogen unausgesprochen weiter bis zur heutigen Musikwissenschaft.

Die Begründung ästhetischer Normen durch gesellschaftspolitische Vorgaben hatte einen großen Teil der europäischen Musikkultur im „Dritten Reich“ ins Abseits gestellt (und der außereuropäischen sowieso). Dass die Nachkriegsmusikgeschichtsschreibung vor diesem Hintergrund erneut strukturanalytische Gesichtspunkte und Methoden bevorzugte und sich auf Editionsprojekte und werkimmanente Interpretationen stützte, war mehr als respektabel begründet. Und dann hakte man solche Ideologiefreiheit wieder als positivistische Irrelevanz ab und suchte (und sucht), getrennt von Tonsatz und Notentext, nach Urteilen über die Geschichte. Quousque tandem?

Der Schweizer Schriftsteller Peter Bichsel hat in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen (1981/82) gewarnt vor Wörtern, die man nicht in die Mehrzahl setzen kann. Solche Wörter seien große Wörter und hinter großen Wörtern verberge sich nicht selten ein falsch gemünztes Pathos. Ein solch großes Wort ist auch Musik. „Was ‚die‘ Musik sei“, schrieb 1979 Hans Heinrich Eggebrecht (und nicht zufällig in so eigenartig verschraubt-pathetischer Diktion), „ist zu sagen schwer geworden“ (*Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, 1979, S. 178). Eggebrecht hat ja selbst mehrfach Antworten auf diese Frage gegeben. Musik sei (*Riemann Musiklexikon*, 1967, S. 601), „im Geltungsbereich dieses Wortes: im Abendland – die künstlerische Gestaltung des Klingenden“, das als Kunst „vergeistigt ‚zur Sprache‘ gelangt kraft einer durch Wissenschaft (Theorie) reflektierten und geordneten, daher auch in sich selbst sinnvollen und sinnstiftenden Materialität“. Dem sinnstiftenden Abendland steht hier „als Gegenpol die vorgeschichtliche (vormusikalische), gleichsam

naturwüchsige, oder die noch nicht europäisch beeinflusste Gestaltung des Klingenden“ gegenüber (S. 330). Mit einem geradezu trotzig-provokanten Pathos der Einseitigkeit suchte hier einer der führenden Vertreter der akademischen Musikwissenschaft (Eggebrecht verstarb 1999) seinen Musikbegriff zu propagieren. Eggebrecht stellte sich damit in eine lange Tradition jener, die ihre Frage, was Musik sei, damit beantworteten, was sie zu sein habe. Solche Bestimmungen von Musik führen zwangsläufig zu Ausgrenzungen einer Noch-nicht- oder Nicht-mehr-Musik. „Sehr viele grosse Männer“, formulierte der aufgeklärte Mattheson, „haben es hierin so wenig getroffen, daß bis diesen Tag fast nichts schwerer zu machen scheint, als eine richtige Grund-Erklärung, die allen anstehet und alles begreife. Jeder lobet die seine, und verfasset sie nach der Ab- und Einsicht, die ihm beywohnet“. Dem stellte Mattheson dann – in altbewährter Manier – seine eigene „gründliche Beschreibung der Music“ entgegen, „daran nichts mangelt, und nichts überflüssig ist“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 5).

Die Autoren des 19. Jahrhunderts, schreibt Hentschel, begründeten ihr ästhetisches Urteil nicht – „sie fällten es“. Sie fällten es aufgrund ihrer Idee eines „richtigen Begriffs von Musik“ (S. 257), aufgrund der Kriterien, unter denen sie ihre Musik als die Musik definierten. Auf der letzten Seite seiner Arbeit deutet Hentschel weise die Begrenztheit seiner Untersuchung zur Musikgeschichtsschreibung in Deutschland an. Ähnliche Arbeiten müssten folgen zur Musikgeschichtsschreibung in Italien, in Frankreich, in England, Spanien, Polen, Russland, Indien, China usf. Eines ist gewiss: wieder wird es Prämissen geben, wieder Einbeziehungen, wieder Ausgrenzungen – wieder: Ideologie. Sind es nicht letztlich ähnliche Prozesse, wie sie der Ägyptologe und Religionswissenschaftler Jan Assmann für den Monotheismus beschrieben hat? Wer sich ein festes Bild macht, eine wertende Vordefinition, stellt sich automatisch gegen die Vielzahl der Bilder. Wo Polaritäten aufgezeigt werden, gilt es, sich zu entscheiden: meine Musik – deine Musik – deine Nicht-Musik oder Nicht-mehr-Musik. Dann gilt im Ausschlussverfahren das ewige Entweder-Oder. Ein eifersüchtiger Gott, so Assmann, schlägt im Falle erwiesener Untreue zu. Für eine eifersüch-

tige Nation gilt dasselbe. Und wohl auch für eifersüchtige ästhetische Urteile.
(März 2009) Thomas Schipperges

Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités. Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER und Patrice VEIT. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 513 S., Abb. (*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation. Band 5.*)

Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques. Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 361 S., Abb. (*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation. Band 11.*)

Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société. Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 495 S., Abb. (*Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation. Band 12.*)

Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation ist eine verdienstvolle im Berliner Wissenschafts-Verlag erscheinende Reihe von Publikationen, die aus dem gleichnamigen Forschungsprogramm der European Science Foundation der Jahre 1998 bis 2001 hervorgegangen sind. Ein sehr bescheidener Förderzeitraum also, dessen Ergebnisse auf Workshops vorgestellt wurden. Insgesamt fünf Themenbereiche wurden in den Fokus der Betrachtungen gestellt (italienische Oper in Zentraleuropa 1614–ca. 1780, Opernorchester im 18. und 19. Jahrhundert, Notenverbreitung, Musikerziehung in Europa 1770–1914 und das Konzertleben 1700–1900), alle unter der Zentralthypothese eines „change in European music and musical life through migration and circulation“ (Generalvorwort, alle drei Publikationen S. VII). Ziel war eine interdisziplinäre Betrachtung der drei durch die Buchtitel genannten Bereiche. Kongress- (und Veröffentlichungs-)sprachen waren Französisch, Englisch und Deutsch.

Den Problembereich der Konzertgesellschaften, ihrer Entwicklung, Beeinflussung und

Einflussnahme auf das Musikleben betrachten 23 Beiträge, deren Ursprungstexte im Oktober 2000 in Zürich diskutiert wurden. Musikgesellschaften in Oldenburg, Nordhausen, Turku und Paris im 18. Jahrhundert werden im ersten Teil der Publikation in vielfältiger Hinsicht untersucht, ehe Georges Escoffier den Platz von Frauen im französischen Konzertleben des 18. Jahrhunderts betrachtet; leider mangelt es Escoffier an Kenntnissen zur Genderforschung allgemein, so dass sein Beitrag zwar historisch interessante Fakten präsentiert, aber nicht mit einer Tiefgründigkeit, die man sich bei diesem Themenbereich gewünscht hätte. Im zweiten Teil des Bandes stehen die Berliner Sing-Akademie, das Musikleben und Konzertleben Zürichs, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz, der Aufschwung von Kammermusikvereinen in Belgien und zwei Brünner Musikvereine im 19. Jahrhundert im Zentrum des Interesse; William Weber schließt diesen äußerst substanzreichen Abschnitt mit einem Beitrag zu den „Great Orchestras“ in Leipzig, Paris, Wien und London. Den Prozess der Differenzierung innerhalb des Konzertlebens (Teil III) und der darauf folgenden „Popularisierungstendenzen“ (Teil IV) untersuchen insgesamt zehn Beiträge zu Chorgesellschaften (von französischen Chorvereinen im 19. Jahrhundert bis hin zu bergmännischem Konzertleben im Ruhrrevier), Kammermusik-, Konzert- und Orchestervereinen (bis hin zur 1862 in Paris gegründeten Société des compositeurs de musique).

Das Spektrum des Bandes ist somit weit gespannt, und das Ziel, die Komplexität des Themenbereichs zu entfalten, wird vollauf erreicht. Dennoch scheinen, wohl bedingt durch den Zwang zur Beschränkung im Rahmen von Tagungen, wichtige Themen nicht besetzt worden zu sein. Dies liegt zum einen an dem bewusst offen gehaltenen Konzept, das jede Art Vortrag zum Themenbereich ermöglichen möchte, andererseits an der Notwendigkeit, alle zentralen Bereiche abzudecken. Liest man jedoch den Buchtitel *Les sociétés de musique en Europe* genau, so wird durch diesen Titel ein Anspruch erhoben, der fast naturgemäß nicht eingelöst werden konnte. Ein Musikleben in Spanien, Polen oder den Niederlanden fehlt beispielsweise völlig; viel sinniger wäre es gewesen, in dieser Hinsicht Beiträge zu akquirieren statt die