

BESPRECHUNGEN

ARNFRIED EDLER: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750. Laaber: Laaber-Verlag 1997; Teil 2: Von 1750 bis 1830. Laaber: Laaber-Verlag 2003; Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 462 S., 384 S., 392 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 7, 1–3.)*

Das Konzept des mehrbändigen Handbuchs entpuppt sich im Programm des Laaber-Verlags als Dauerbrenner. Immer neue Themenbereiche werden in Form opulent ausgestatteter Regalmeter erschlossen, beginnend mit dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* über die zahlreichen kleineren und einzelnen Komponisten gewidmeten Projekte bis hin zum *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, die Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, in Wissenschaftlerbiographien in Beschlag nehmen können und die bis in die Curricula der Universitäten und Musikhochschulen ausstrahlen, wo die Autoren aus Zeitgründen die Themen ihres Handbuch-Projekts zweitverwerten. Die herstellerische Qualität der Bände gehört zum Besten auf dem Markt der Musikbücher, die Preise der Originalausstattung sind allerdings dementsprechend hoch (insbesondere im Fall der häufig nachgeschobenen Registerbände) und für Studenten – eine zentrale Zielgruppe gerade für Handbücher – kaum erschwinglich.

Nun liegt das *Handbuch der musikalischen Gattungen* abgeschlossen vor und es stellt sich die Frage nach der Qualität der Einzelbände, auch und gerade vor dem Hintergrund des besonderen Anspruchs eines Handbuchs (vgl. auch die Rezensionen in dieser Zeitschrift, 2006, Heft 4, S. 391 ff. und S. 413 ff.).

Der vorliegende Band, der sich aus drei umfangreichen und gewichtigen Teilbänden zusammensetzt, befasst sich mit dem wohl komplexesten Bereich innerhalb der Reihe. Im Unterschied zu den anderen Bänden behandelt Arnfried Edler die Leitthematik Gattung gleich im Plural, darüber hinaus noch im Rahmen einer umfanglichen Instrumentengruppe, deren Repertoire zudem immens und sehr verästelt ist: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* lautet der Titel des von ihm fast als Alleinau-

tor verantworteten Bandes, ganz der im Vorwort formulierten Einsicht folgend, dass Klaviermusik zwar keine Gattung sei, dass aber deren Repertoire sich aus Gattungen zusammensetze, die nicht nach bestimmten Instrumenten (Klavier, Orgel, Cembalo usw.) zu trennen seien.

Bringt schon die Behandlung einer Gattung zahlreiche Probleme mit sich, wie etwa die Bestimmung der leitenden Merkmale (Bezeichnung, musikalische Kennzeichen, soziale Funktionen), die hinsichtlich ihres Aufkommens, der anfänglichen Verfestigung, Weiterentwicklung und späterer Auflösungstendenzen flexibel handhabbar sein müssen, so sieht sich die Darstellung der Gattungen für Tasteninstrumente zahlreichen Schwierigkeiten gegenüber, die nicht nur in der Addition der Probleme, sondern auch in der intrikaten Überlagerung von chronologischen und systematischen Vermittlungsaspekten begründet sind.

Doch vielleicht wegen dieser anspruchsvollen Fragestellung ist Edlers Band zu einem der überzeugendsten der Reihe geworden. Denn wohl gerade die angedeuteten Probleme scheinen einen eher traditionellen Zugriff auf den Gegenstandsbereich verwehrt und die beliebte Folge von nur chronologisch angeordneten Werkbesprechungen unmöglich gemacht zu haben, wie sie trotz aller gegenteiliger Beteuerungen im Abstrakten die konkrete Ausführung der Gattungsgeschichtsschreibung (auch in dieser Reihe) häufig prägen. Zwar weisen auch die anderen Bände der Reihe gelegentlich reflexive Abschnitte auf, doch ist es gerade die Stärke dieser drei Teilbände, den Untersuchungsgegenstand keineswegs als ein selbstverständliches Faktum vorauszusetzen, sondern beständig nach den konstitutiven Merkmalen zu fragen und den Gattungsbegriff dadurch als geschichtlich relative Größe in Erscheinung treten zu lassen. (Edlers hier entwickelte Überlegungen zum Gattungsbegriff in der Musik – etwa hinsichtlich der Geschichte und des späten Aufkommens des Gattungsgedenkens, seiner Funktion für die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, der Problematik des Nominalismus sowie der biologischen Konnotationen – sind pointiert in seinem Beitrag zum

Artikel *Gattung* der *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 4, Stuttgart und Weimar 2006, S. 195–200, zusammengefasst.)

Keineswegs ist dieses Handbuch ein Werk, das man von vorne bis hinten durchlesen möchte und könnte. Dafür ist es zu dicht an Informationen und zu komplex in seiner Konzentration auf die musikalische Thematik. Doch in der Mehrzahl seiner Ausführungen besticht es als ein intelligentes Kompendium zur solistischen Musik für Tasteninstrumente von ihren Anfängen bis um 1900, das in Verbindung mit einem ausführlichen Register sowie den reflektierenden und in die theoretischen und ästhetischen Grundlagen der Problematik einführenden Kapiteln kaum eine Auskunft zu dem angesprochenen Zeitraum verweigert. Die Gliederung mit ihrer Fokussierung der Gattungsbenennungen lässt immer erkennen, worum es sich in den jeweiligen Abschnitten handelt, so dass die Orientierung über die in den drei Teilbänden versammelten Gattungen schon bei der Lektüre des Inhaltsverzeichnisses gelingt.

Ausgehend von den frühen Zeugnissen über die Verwendung der Wasserorgel im 3. vorchristlichen Jahrhundert durchmisst der erste Band, der durch die Wahl einer gegenüber den folgenden Teilbänden kleineren Schrifttype etwas mühsam zu lesen ist, die Zeit bis 1750 und behandelt neben der kirchlichen Orgelmusik ausführlich die Gattungen des Tanzes und der Suite, Variationsformen, Charakterstücke sowie die Anfänge des Präludiums, Ricercar, Tiento, Toccata, Capriccio und die „Idee des Zyklus“, etwa in Gestalt der Kopplung von Präludium und Fuge.

Im zweiten Teilband liegt in der Darstellung der folgenden 80 Jahre der Schwerpunkt auf der Weiterentwicklung von Fantasie und Capriccio sowie auf der Geschichte der Klavier-sonate (der Gattung der Sonate ist Band 5 der Reihe gewidmet). Allerdings werden auch die zahllosen ‚kleineren‘ Gattungen der Klaviermusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie etwa das lyrische Klavierstück, Nocturne und Bagatelle oder die Ausprägungen der Übungsliteratur in knapperem Rahmen berücksichtigt, wobei jedoch die häufig nur geringe Gattungsbindung – meist nur in Gestalt entsprechender Titelworte oder hinsichtlich der sozialen Funktion vorhanden – auffällt.

Der dritte Teilband, der die Zeit von 1830 bis in die Gegenwart behandelt, verfolgt die schon im vorangegangenen Teil angesprochenen Gattungen weiter. Das einleitende Kapitel widmet sich hier dem „Zerfall der Gattungsstruktur im kulturellen Zusammenhang“, was als dominantes Merkmal für die Zeit seit 1830 insgesamt gelten soll; dabei bleibt aber weitgehend offen, was an die Stelle der Gattungsbindung getreten ist. Auf alle Fälle wird in diesem Kapitel angekündigt, in der Darstellung besonders für die Zeit nach 1950 nur noch selektiv zu verfahren und „beträchtliche Zeiträume heraus[fallen]“ zu lassen, „in denen der Gattungsaspekt keine Rolle spielte bzw. geradezu als Traditionsrelikt verpöht war“ (III, S. 34).

Die Darstellung der Zeit nach 1900 ist jedoch gerade deshalb nicht überzeugend gelungen, weil diese Beschränkung auf gattungsgeschichtlich relevante Aspekte nicht erkennbar ist und somit oftmals nicht deutlich wird, ob die Klaviermusik dieses oder jenes Komponisten nun Erwähnung findet, weil dort noch Gattungsbindungen feststellbar sind, oder ob entgegen der Ankündigung doch eher ein Überblick über die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts intendiert ist. Denn es gehört zum Begriff der Gattung (wie auch zum Konzept der Moderne), dass es im 20. Jahrhundert häufig und in dessen zweiter Hälfte überwiegend unmöglich wird, musikalische Werke primär unter den Gesichtspunkten einer Gattungstypologie zu behandeln. Eine Orientierung an Titeln etwa führt im Gegenteil häufig in die Irre, wenn nicht schon deren möglichst allgemeine Wahl als ‚Klavierstück‘ oder ‚Sonate‘ jede Anwendung von Gattungskriterien zurückweist. So macht insbesondere der 16. und letzte Abschnitt des dritten Bandes („Auflösungs- und Expansionstendenzen des Gattungsgefüges“) den Eindruck eines Sammelsuriums ohne irgendeine andere erkennbare Fragestellung als die chronologische Anordnung der angesprochenen Werke.

Zudem ist es dem Reihenherausgeber Siegfried Mauser als Co-Autor dieses Abschnitts nicht gelungen, das theoretische Niveau, die konzeptionelle Geschlossenheit und die Sorgfalt in den Detailbeobachtungen der vorangehenden Darstellung bis um 1900 zu erreichen. So greifen in den von ihm verfassten Abschnitten zur Klaviermusik nach 1950 kaum begrün-

deute persönliche Vorlieben Raum, die musikgeschichtlich schon jetzt als abwegig bewertet werden dürfen (Rihms Klavierwerke werden etwa auf sechs Seiten behandelt, während Stockhausens oder Boulez' ungleich einflussreichere Klavierkompositionen mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, ohne dass es dafür Gründe in einer stärkeren Gattungsbindung gibt). Auch begegnen Fehler, wie etwa die Beschreibung von Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* als „seriell organisiert“ (III, S. 357), und sprachlich oberflächliche Charakterisierungen, wie beispielsweise die pauschale Kennzeichnung von Werken Stockhausens und Boulez' als „objektiv-strukturorientiert“ oder „objektiv-strukturell orientiert“ (III, S. 337 und 345) als Gegenpole einer „spezifisch ausgeprägten Expressivität“, die keinerlei nähere Erläuterungen nach sich ziehen. Es fehlen Themenbereiche wie die signifikante Häufung von Werken für zwei Klaviere nach 1950 (bis hin zu Stockhausens *Mantra*, der ersten Formelkomposition für Klavierinstrumente – für diese Position wird allerdings fälschlicherweise das spätere *Klavierstück XII* reklamiert), die Einbeziehung der Klangfarbe, live-elektronische Klaviermusik sowie insgesamt die Rückwirkung der elektronischen Musik auf das Komponieren für Klavier. Gänzlich untergegangen ist vor dem Hintergrund einer offenkundig als Übersicht der Klaviermusik nach 1950 gedachten Darstellung die zunehmende Einbeziehung des Keyboards in der Musik der Gegenwart und seine kaum zu überschätzende Bedeutung für die Weiterentwicklung des spezifisch klavieristischen Denkens. Schließlich vermisst der Leser dieses Abschnitts den die vorangehenden Kapitel prägenden reflexiven Anspruch, etwa in der Beantwortung der Frage, warum sich die Gattungsbindung der Werke insbesondere in der Klaviermusik nach 1950 so schnell auflösen konnte und welche vergleichbaren Merkmale die Stellung der Gattung als *Tertium comparationis* einnehmen (eine Antwort wird im informativen einleitenden Kapitel, Bd. I, S. 3, mit Blick auf die Funktion der Tasteninstrumente als ‚Ideen-Instrumente‘, „als Träger des musikalischen Denkens“ und ihre „fundamentale Bedeutung für die Geschichte der abendländischen Musik“ angedeutet).

Das 20. Jahrhundert mit seiner starken Tendenz zur Auflösung und Ironisierung von Gat-

tungsbezügen ist allerdings in allen Bänden der Reihe eine Herausforderung, da sich hier das Handbuch-Konzept, das sich im Wesentlichen der Funktion nach als konservativ, faktenorientiert und kompilativ-zusammenführend beschreiben lässt, als unzureichend erweist. Das Handbuch als gewählte Darstellungsform dürfte gleichfalls dafür verantwortlich sein, dass neuere Ansätze fehlen, die das historisch ausgerichtete Konzept der musikalischen Gattungen mit weiterführenden Fragestellungen verbinden. So ließe sich etwa vorstellen, dass im Bereich der solistischen Klaviermusik Ende des 18. Jahrhunderts weitere Ausführungen in Richtung auf eine Verbindung zwischen der Entstehung des sich musikalisch artikulierenden Subjekts und der Herausbildung einer gesellschaftlichen und politischen Polarität von Masse und Individuum folgten, oder dass die Genderforschung stärker fruchtbar gemacht würde hinsichtlich der offenkundigen Wechselwirkungen von Gattungen und Geschlechterrollen insbesondere im 19. Jahrhundert.

Insofern hätte man der Reihe insgesamt manches Mal mehr Mut gewünscht, die Gattungen der Musik nicht nur primär vom Werkbegriff, den Benennungstraditionen und von Form- und Besetzungskategorien her darzustellen, sondern sie auch stärker von außermusikalischen und kulturgeschichtlichen Fragestellungen her zu beleuchten, wie sie beispielsweise Edler abschließend im Abschnitt „Das 20. Jahrhundert und das Gattungsdenken“ durch die knappen Hinweise auf die neue Rolle des Klaviers in der Stummfilmbegleitung und im Jazz sowie die Auswirkungen der elektronischen Musik auf die instrumentenspezifische Anordnung des Tonvorrats zumindest anreißt. Richtet sich diese Kritik hauptsächlich an das Reihenkonzept, so schmälert sie doch keineswegs das Gewicht dieses Bandes, als dessen „Hauptpfeiler“ neben der Kompositionsgeschichte explizit auch die Sozial- und Regionalgeschichte genannt werden. Wer sich mit der Geschichte der solistischen Musik für Tasteninstrumente – auch unabhängig von Gattungsfragen – befassen möchte, wird in diesem Werk genügend Antworten und Anregungen zum Weiterfragen finden.

(Juli 2007)

Markus Bandur