

ten Handbuchs bekannt zu sein, sonst würde sie nicht Musikdruckerinnen, Lehrerinnen und das häusliche Lied als vielversprechende Gebiete für die Erforschung des kulturellen Handelns von Frauen in der frühneuzeitlichen Stadt propagieren – im Handbuch sind diesen Bereichen mehrere hundert Seiten gewidmet. Im Abschnitt über die bekannte Nürnberger Druckerin Katharina Gerlach, bei dem als Quelle für ausgiebige Zitate der MGG-Artikel von Royston Gustavson angegeben wird, hätte man eher einen Verweis auf die zweibändige amerikanische Dissertation von Susan Jackson erwartet (*Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg*, City University New York 1998), zumindest aber auf Jacksons grundlegenden Aufsatz von 1995 mit einem Titel, der dem von Rode-Breymann gleicht („Who is Katherine? The Women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kaufmann Printing Dynasty“, in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 2, 1995, S. 451–463).

Die Ausführungen zum kulturellen Handeln und zur Kategorie Ort/Raum sollen den neuen Ansatz begründen, auf dem das übergreifende Forschungsprojekt „Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit“ basiert. Für das kulturelle Handeln wird hier Peter Burkes *Geschichte der Praxisformen* herangezogen, die „Kategorie des Ortes“ wird auf das Fundament zweier Zitate von Karl Schlögel und Walter Benjamin gestellt. Überzeugend wirkt das nicht, sind diese Zitate doch völlig aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen. Ebenso wenig wird klar, warum es eigentlich dieser „Kategorie“ bedarf – in der Betrachtung des breiten kulturellen Zusammenhangs verfolgt dieser Band eine kulturgeschichtliche Vorgehensweise; will man unbedingt einen „Ansatz“ heranziehen, so wäre es angemessen, auf den „kulturalen Ansatz“ zu verweisen, wie er erstmals 1959 von Hans-Joachim Schoeps (*Was ist und will die Geistesgeschichte!*) angestoßen und in den letzten Jahren von Étienne François und Hagen Schulze weiter entwickelt wurde – deren maßgebliche Veröffentlichung, die auf einer Betrachtung von historischen Ereignissen und Entwicklungen anhand einer Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen beruht, trägt übrigens den Titel *Erinnerungsorte* (2005).

Ob man für die Erforschung des frühneu-

zeitlichen Lebens im urbanen Kontext wirklich eine neue Kategorie schaffen muss, bleibt demnach offen. Der oben erwähnte Robert Kendrick bietet mit seinem Buch *The Sounds of Milan, 1585–1650* (Oxford 2002) ein Beispiel, dass man auch mit der traditionellen historisch-kritischen Methode, in Verbindung mit intensiver Quellenarbeit und innovativen Ideen, hervorragende Ergebnisse erzielen kann. Die drei Teile dieses Buches sind „Spaces and Their Music“, „Attitudes and Actions“ und „Musical Expressions“ überschrieben: eine schlüssige Fortschreitung von historisch-topographischen über (musik-)soziologische bis hin zu quellenorientiert-musikwissenschaftlichen Recherche- und Deutungsstrategien, die ohne eine neue „Kategorie“ auskommen. Die Musikkultur der mailändischen Frauen wird dabei nicht isoliert betrachtet, sondern erscheint als selbstverständlich integrierter Teil der städtischen Musikkultur in Mailand.

Man darf demnach gespannt sein, ob die als Fortsetzung angekündigten Bände über das Kloster und den Hof die Kategorie „Ort des kulturellen Handelns von Frauen“ überzeugend rechtfertigen werden.

(Dezember 2008)

Linda Maria Koldau

*Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik.* Hrsg. von Andreas DORSCHSEL. Wien – London – New York: Universal Edition 2007. 239 S., Nbsp. (*Studien zur Wertungsforschung. Bd. 47.*)

Schon in der Einleitung zu der vorliegenden Sammlung von Beiträgen zu einem Symposium, das 2005 in Graz stattgefunden hat, weist Andreas Dorschel auf die extrem weitgespannten Dimensionen der titelgebenden Kategorie hin, die wie keine zweite Musik als Zeitkunst konstituiert. Bündig konstatiert er: „Ohne Gedächtnis keine Musik“ (S. 16). Zwar ist der Band wesentlich Aspekten der ästhetischen Reflexion des Phänomens einer Erinnerung in und durch Musik gewidmet – indes ist dieser Satz ein Hinweis darauf, dass solche Reflexion ohne die Erkenntnisse eigentlicher Erinnerungsforschung kaum anzugehen ist. Nicht bloß basale Leistungen des menschlichen Gedächtnisses sind hier offensichtlich relevant, sondern Erinnerungsleistungen, die – als kulturelles Gedächtnis – Gesellschaftsstrukturen hoher Komplexität betreffen. Diese Bandbrei-

te als Herausforderung und als Basis einer Verständigung über die Kategorie des Erinnerns in der Musik anzunehmen, gelingt dem Band insgesamt nicht. Bei einem Thema dieser Größe eine ‚Vollständigkeit‘ irgend zu fordern, wäre unangemessen – nicht dies ist hier gemeint. Gemeint ist die Erzeugung von Kommensurabilität der Beiträge, die ja als Einheit in der Publikation präsentiert werden. Die Beiträge stehen zu weiten Teilen unvermittelt nebeneinander; angesichts einer fehlenden gemeinsamen Diskussions- oder thesenartigen Arbeitsgrundlage verpuffen die teilweise fruchtbaren Einzelansätze. Dabei gibt Dorschel wichtige Stichworte, wo eine solche Basis hätte liegen können. Er benennt unter anderem den transitorischen Charakter des Erinnerns (S. 18) – hier ließe sich ein dynamisches Modell der Funktion musikalischer Erinnerung vorstellen, das dem Prozesshaft-Dynamischen der Musik selbst unmittelbar analogisierbar wäre. Bausteine zu einem derartigen Modell lassen sich in den Beiträgen durchaus finden – ein Gesamtbild ergibt sich nicht.

Der Aufsatz von Aaron Williamon über musikalisches Erinnerungsvermögen von Solisten beim auswendigen Vortrag berührt unmittelbar Fragen der musikalischen Form. Die von ihm nachgewiesene Koinzidenz von grundlegenden Abfragestrukturen im Prozess der musikalischen Speicherung und Erinnerung mit im Werk identifizierbaren Strukturen – eine Korrelation, die auch Hinweise darauf liefert, wo ein Stück sich kompositorisch gleichsam größere Unschärfen leisten kann und wo nicht – ist imstande, einen Anknüpfungspunkt auch für historische Forschung zu bieten. Zugleich zeigt der Aufsatz aber auch, welche Sorgfalt in der Darstellung für eine disziplinenübergreifende Leserschaft erforderlich wäre: Denn die Grafiken etwa zur Intensität von messbaren Gehirn-Reaktionen auf bestimmte (musikalische) Stimuli erklären sich dem Laien nicht von selbst – in der vorliegenden Form bleibt ihre Präsentation (noch dazu drucktechnisch unzulänglich, wie sämtliche Abbildungen im Band) bloß schmückendes Beiwerk.

Welche Bedeutung memoria im Sinne einer Erinnerungsfunktion des Gedächtnisses für die Verbreitung und Entwicklung einer Gattung haben kann, zeigt Nicole Schwindt am Beispiel des deutschen Tenorliedes. Dabei kann

sie plausibel machen, dass Varianten der gleichen Melodie bei verschiedenen Komponisten mit grundlegenden Arten der Melodiespeicherung korrelieren – hierdurch lassen sich sogar Aussagen darüber ableiten, ob eine Melodie wahrscheinlich mündlich oder schriftlich tradiert wurde. Hier, an der Schnittstelle von Erinnerung mit dem Außenspeicher ‚Notat‘ – mit entsprechenden Auswirkungen auf den Kompositionsprozess – hat derjenige Musikhistoriker einen Vorsprung, der Ergebnisse systematischer Forschung zu integrieren versteht.

Dass Erinnerung nicht statisch zu begreifen ist, sondern als Prozess in Erscheinung tritt, zeigt auch der Beitrag von Laurenz Lütteken. Als doppelt flüchtig erweisen sich musikalische Totenklagen um 1500: Ist schon die Frage offen, ob im Erinnern in Gestalt eines musikalischen Gedenkens stärker das Erinnerte oder der Erinnernde präsent ist, impliziert der transitorische Charakter der Musik statt der Dauerhaftigkeit eines Monuments wiederum eine prozesshaft sich verändernde Erinnerung selbst. Als rituelle Musik über eine zu erinnernde Musik wird sie zugleich dezidiert geschichtlich, in ihr entfalte sich ein „genuin historisches“ Bewusstsein (S. 61).

Inwieweit Erinnerungsmusik sich erst gegenüber dem Ewigkeitsanspruch anderer Kunstformen, etwa der Dichtung, emanzipieren muss, zeigt Klaus Aringer am Beispiel von J. S. Bachs Trauermusik für Christiane Eberhardine, in der gerade Bachs Abweichung von den Intentionen Gottscheds die Entstehung eines klanglich überdauernden Epitaphs ermöglicht habe. Damit ist erneut das Problem der Erinnerung dieser Musik als Überlieferung angesprochen, zumal dann, wenn man der Überlegung von Michael Walter folgt, der die Möglichkeit einer Musikgeschichte als Werkgeschichte in dem Sinne ablehnt, dass ein Überdauern von Notentexten eben nicht gleichbedeutend mit dem Überdauern von Musik selbst sei (S. 50).

Dem Thema musikalischer Bedeutungsbildung mittels erinnerbarer musikalischer Abläufe wendet sich Anselm Gerhard am Beispiel des Erinnerungsmotivs zu. Dabei fragt er zunächst weniger nach einer Wiederholungslogik, sondern nach der Möglichkeit der paradigmatischen Verklammerung über größere Abschnitte mithilfe von Melodie und Klangfarbencharakteristik. Bezeichnenderweise weist

Gerhard die Möglichkeit einer musikalischen „Vorausahnung“, die ihre Bestätigung erst zu einem viel späteren Zeitpunkt des Werkes erfährt, ausgerechnet bei Meyerbeer nach (S. 141). Allerdings erklärt der Nachweis in der Partitur noch nicht, unter welchen spezifischen Bedingungen diese Art des Erinnerns überhaupt möglich ist. Gerade der Begriff der ‚Ahnung‘, für die Wagner’sche unendliche Melodie von so großer Bedeutung, verweist auf die Grenzen bewusster musikalischer Erinnerung. Hier wäre erneut möglich, den Staffelstab an die systematische Musikwissenschaft weiterzugeben.

Die Beiträge von Isabel Mundry und Georg Friedrich Haas, die aus der schöpferischen Perspektive einen Blick in die „Werkstatt“ erlauben, demonstrieren die Erinnerungsfunktion von Musik im Musiktheater der Gegenwart. In beiden Werken spielt die dramaturgische Umsetzung von Erinnerung eine wichtige Rolle. Es ist vor allem Mundry, die in diesem Kontext der Historizität des musikalischen Materials als einer Resultante aus Erinnern und Vergessen konstitutive kompositorische Kraft zugeteilt (S. 206). Hier löst sich auf verblüffende Weise in der modernen Musik ein, was Lütteken für das frühe 16. Jahrhundert diagnostiziert.

Erinnerung als Revokation von Stimmungen und biographischen Ereignissen bestimmt schließlich drei Beiträge zu Mahler, Bartók und Enescu. Peter Franklin erkennt bei Mahler „protocinematisc“ Elemente (S. 153) insofern, als seine Musik durch ihre stark bildhafte Wirkung genau jene Mischung aus subjektiver Erinnerung und kompensatorischem Vergessen zu erzeugen imstande sei, wie sie spätere Filmmusiken Hollywoods auszeichne. Die Musik Mahlers sei durch eine spezifische Heimatlosigkeit gekennzeichnet und verharre in „paradoxe Weise“ in der Spätromantik (S. 155). Just dieselbe Art von „Nostalgie“ lässt sich – vielleicht nicht ganz zufällig – auch im Werk von George Enescu konstatieren, wie Harald Haslmayr nachweist. Dessen Aneignung rumänischer Folklore lasse sich als musikalische Umsetzung erinnerter Landschaft und Kindheit charakterisieren. Es wird deutlich, in welcher Weise der kompositorische Verarbeitungsprozess präformierten musikalischen Materials selber einen Erinnerungsprozess darstellt, der unmittelbare Auswirkungen auf die Kom-

position hat. Das gleiche gilt für Bartók, auch wenn dessen ethnographische Aufzeichnungen mit einer ganz anderen Systematik erfolgten als die Rezeption von Volksmusik durch Mahler oder Enescu. László Vikárius geht es in seinem Beitrag aber weniger um eine theoretische Reflexion der ethnologischen Reliabilität, sondern darum, wie durch Musik ein in lebendiger Volksmusikpraxis Erlebtes aufbewahrt und reflektiert werden kann (S. 170).

Der unterschiedliche Grad an Thesenhaltigkeit und übergreifender Reflexion der Beiträge verhindert die Entstehung eines konsistenten Bildes eines spezifischen „Erinnerns in der Musik“. Zahlreiche einzelne Anregungen lassen nur – wieder – den Wunsch nach einer vertiefenden Zusammenschau der Einzelaspekte entstehen. Dazu wären der ephemere Charakter der Musik selbst wie auch das Prozesshafte des Erinnerns insgesamt geeignete Ausgangspunkte.

(Juni 2008)

Karsten Mackensen

*Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ulrich MOSCH, Matthias SCHMIDT und Silvia WÄLLI. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 318 S., Abb., Nbsp.*

Die vorliegende Festschrift möchte dem Wissenschaftler und Publizisten Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag gratulieren und darüber hinaus auch ein Porträt von der Persönlichkeit des Jubilars skizzieren – ein Porträt, das einerseits die unterschiedlichen Stationen seines akademischen Wirkens nachzeichnet, andererseits aber auch des Genussmenschen und seiner Kochkünste gedenkt: Sei doch immerhin, wie André und Danièle Richard in ihrer Grußbotschaft schreiben, in der Person Stenzls „der Gastronomie [...] zu Gunsten der Musikwissenschaft eine große Begabung entgangen“ (S. 10). Entsprechend dem weiten Forschungsradius von Stenzls Arbeiten reflektieren die versammelten Beiträge sein umfassendes Interesse für Alte und Neue Musik, vor allem aber auch seine Teilhabe am breiten, interdisziplinären Diskurs über die gesellschaftliche Rolle der Musik als Kunst.

Stenzls Wirken zeichnet sich durch jene Elemente aus, die Gerhard Koch im Titel seines Essays pointiert als „Öffentlichkeitsbe-