

Während Philippe Vendrix den Epochenwechsel der Renaissance vor dem Hintergrund einer verstärkten Rolle der Mathematik im Vergleich zur Rhetorik interpretiert, warnt Christian Berger vor einer einseitigen Anwendung der musikalischen Figurenlehre für die Analyse. Er macht deutlich, dass etwa Burmeister und Bernhard die musikalische Rhetorik als Notbehelf für die Interpretation neuer musikalischer Sachverhalte verstanden haben.

Günther Schnitzler weist mit seiner Interpretation von Brahms' *Schicksalslied* op. 54 nach, wie besonders der Schluss als eine neue, eigenständige Dimensionen des Hölderlintextes erschließende Leistung des Mediums Musik verstanden werden kann, während Oliver Huck umgekehrt an den Skizzen zu Wagners *Tristan und Isolde* aufweist, wie der Komponist zunächst die Musik niederschreibt, die sich dann durch Textierung zu „Fragmenten einer Sprache der Liebe“ (S. 161) ausdifferenziert.

Dem Phänomen des „Unaussprechlichen“ und seinen Konsequenzen für die musikalische Analyse geht Berthold Höckner anhand von Adornos Ästhetik des „Augenblicks“ nach, und Wilfried Gruhn stellt als alternatives, nicht sprachlich gebundenes Analyse-Modell die Re-Komposition nach Hans Keller vor.

Den Abschluss bilden Sabine Sanios Überlegungen zu neuartigen Funktionen musikalischer Notation im Zeichen poststrukturalistischer Theoriediskurse und Peter Niklas Wilsons Beitrag, der die weitgehende Sprachlosigkeit der Musikwissenschaft gegenüber nicht notierter (oder notierbarer) Musik am Beispiel elektroakustischer Musik thematisiert.

Entsprechend dem weit gefassten Thema und der sehr unterschiedlichen methodologischen Herangehensweise der Autoren ergibt sich zunächst ein eher disparat anmutendes Bild des Bandes, das von der Musikethnologie und der Musik des Mittelalters bis zur Jazz- und Populärmusikforschung reicht. Und doch führen die sehr verschiedenen Ansätze – vorbereitet durch das umfangreiche und exzellente Vorwort von Christian Berger – immer wieder auf die zentrale Frage des Vermögens bzw. Unvermögens von Sprache in Hinblick auf Musik zurück und stellen somit eine äußerst lesenswerte, dauernde Anfrage an vermeintlich selbstverständliche Herangehensweisen der Musikwissenschaft. (September 2007)

Stefan Morent

WOLFGANG MARX: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 445 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 35.)

Im 2005 erschienenen Band *Theorie der Gattungen* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 15, hrsg. von Siegfried Mauser) finden sich unter 25 Beiträgen nur drei original für das Buch verfasste, und nur sechs Texte sind jünger als 15 Jahre.

Wolfgang Marx konstatiert in seiner Dissertation, diesen Zustand nüchtern bestätigend, es lasse sich zum Thema Gattungstheorie kein zusammenhängender Stand der Forschung referieren, da einzelne (ältere) Studien nicht im Sinne eines wissenschaftlichen Diskurses aufeinander Bezug genommen hätten (S. 24 f.). Dabei weiß der Autor, der als Product Manager in der Tonträgerindustrie und als Abteilungsleiter eines Internet-Musikvertriebs gearbeitet hat, sehr genau, dass das Klassifizieren keine rein akademische Tätigkeit ist, sondern dass die Vermarktung von Musik auf klassifikatorische Ordnungen angewiesen ist, weil die Kunden sich danach ausrichten. Marx weiß auch, dass es in der Musikwirtschaft ein stilles Einverständnis darüber gibt, was eine Gattung sei, und dass dieser gewissermaßen pragmatische Gattungsbegriff gängige Münze ist.

Die Musikwissenschaft allerdings hat sich bis heute nicht auf eine theoretische Position verständigen können, die es erlaubte, den Gattungsbegriff selbstverständlich im Sinne des Wortes zu verwenden.

Marx unternimmt mit seinem Buch den Versuch, die Fäden zu bündeln, und er ist dabei mutig und bescheiden zugleich: mutig, weil er einen Gattungsbegriff zur Diskussion stellt, der einen Systemanspruch formuliert; bescheiden, weil er aus der teils verworrenen und von Widersprüchen durchsetzten Gattungsdiskussion klug auswählt und in sein System integriert, was andere vor ihm – wie er begründet: zutreffenderweise – gedacht haben. Dabei möchte Marx frühere Klassifikationen nicht falsifizieren, sondern die „Auswahl der Kriterien aus den Grundeinstellungen und Interessen der jeweiligen Entstehungszeit heraus“ verstehen. Schon dieses Zitat illustriert, dass der Autor nicht wissenschaftlichem Referenzzwang um seiner selbst willen erliegt, sondern

mit einer gewissen – das Wort sollte hier erlaubt sein – Empathie auf seine Vordenker einget. Konsequenterweise hat er auch sein Ich nicht dem Tonfall wissenschaftlicher Objektivität geopfert, sondern legt immer wieder offen, wo er beim Entwurf seines Systems persönliche Entscheidungen getroffen hat. Ich finde das ebenso sympathisch wie legitim.

Worin besteht nun Marx' Vorschlag? Er orientiert sich an dem von Lydia Goehr für den musikalischen Werkbegriff vorgeschlagenen „open concept“, das sich auch auf ein Gattungsmodell übertragen lasse. Zentrale Eigenschaften sind der dynamische, nicht abgeschlossene Charakter und eine Flexibilität, die ermöglicht, Veränderungen gewissermaßen „auszuhalten“, statt sie als Anzeichen für den Zerfall einer Gattung zu interpretieren.

Unter dieser methodischen Prämisse entfaltet Marx im ersten, systematischen Teil seiner Arbeit das „Bedingungsgefüge“ musikalischer Gattungen, also ein Konzept, „das im Bereich der Inhalte möglichst flexibel ist und vorrangig eine Struktur vorgibt, durch welche die Inhalte verknüpft werden“ (S. 61). So gelangt der Autor zu einer Identifizierung derjenigen Aspekte, „die bei der Bestimmung und Entwicklung von Gattungen eine Rolle spielen“ (S. 67), untersucht sie zunächst gesondert, stellt ihre Wechselwirkungen untereinander dar und ordnet sie in ihrer Bedeutung für das Gattungsverständnis ein. Es sind dies: Systemcharakter, Gattungsentwicklung, Ontologie, Ästhetik, Struktur, Soziologie, Ökonomie und Rezeption.

Natürlich kann man gegen die Auswahl dieser Aspekte einwenden, es mangle ihnen an Trennschärfe (z. B. bei Gattungsentwicklung versus Ontologie oder bei Soziologie versus Rezeption). Dies mindert jedoch nicht den Wert von Marx' Systematisierungsversuch; er ist vielmehr Ausdruck des aktuellen Diskussionsstandes und Aufforderung, den Entwurf im wissenschaftlichen Diskurs zu optimieren. Auch die historischen Implikationen, gewissermaßen Fliehkräfte aus dem Zentrum der systematischen Begriffe, leugnet Marx nicht. Klug beruft er sich auf Carl Dahlhaus, der bereits 1978 feststellte: „Der Sinn einer systematischen Erörterung der Kriterien, die der Definition musikalischer Gattungen zugrunde liegen, besteht [...] nicht darin, eine feste – über der Geschichte thronende – Hierarchie zu postulie-

ren [...], sondern in dem Versuch, mögliche – und zwar sinnvoll mögliche – Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungsmerkmalen bewusst zu machen, deren variable geschichtliche Realisierung dann ein Thema der Historie ist“ (S. 267).

Im zweiten Teil seines Buches untersucht Marx verschiedene Gattungstypologien seit dem Mittelalter, um einerseits Interdependenz der Gattungsmerkmale in wechselnder Ausprägung, andererseits die Veränderlichkeit des Gattungsbegriffes in der Geschichte zu exemplifizieren. Der Bogen spannt sich von Boethius bis ins 19. Jahrhundert zu Adolf Bernhard Marx und Ferdinand Hand. Hier zeigt sich, dass der reflektierte strukturalistische Ansatz, ergänzt um L. Goehrs „open concept“, dem Thema Klassifikation und Gattungsbegriff in besonderer Weise gerecht zu werden vermag, weil die historische Differenziertheit des Gegenstandes darin ebenso angemessen berücksichtigt werden kann wie die Tatsache, dass eben diesem Gegenstand phasenweise ein hohes Maß an normativem Anspruch eignet.

Schließlich zieht der Autor die Summe: mit dem „Plädoyer für ein offeneres Gattungsverständnis“ (S. 385 ff.) im Bezug auf zeitgenössische Kunstmusik. Das ist Ausblick und Probe aufs Exempel zugleich, und beides hat ein hohes Maß an Plausibilität.

Dass manche Zuordnung experimentellen Charakter hat und deshalb diskussionswürdig scheint, wird vom Autor nicht geleugnet und mindert im Übrigen den Wert des Buches nicht, denn Marx hat für ein bislang nicht abschließend diskutiertes Thema der Musikwissenschaft einen überzeugenden Vorschlag gemacht.

(August 2007)

Ruth Müller-Lindenberg

*Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUEHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag 2006. 438 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 68.)*

Im Blickpunkt der 23. Musikinstrumentenbau-Tagung des Musikinstituts für Aufführungspraxis im Kloster Michaelstein/Blankenburg stand im Jahr 2002 das Tafelklavier. In 22 Beiträgen wurden die Entstehungs- und Ver-