

sie lieber kompositorisch als pädagogisch tätig sein wollte. Was aus feministischer Sicht dem autoritären Vater angelastet worden wäre, bekommt aus der Sicht der Genderforschung eine erweiterte Perspektive. Den Einfluss der Gehirnforschung auf die Erinnerung referiert Melanie Unseld: Sie verweist auf Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia* als Möglichkeit, die Ambiguität der Erinnerung erfahrbar zu machen. Genderfragen am Beispiel der Renaissance der Beginenkultur bespricht Rosel Oehmen-Vieregge.

In Teil II „Medien und populäre Musik“ werden Darstellungsmöglichkeiten mit multimedialen und interaktiven Medien anhand der Internetseiten „Musik und Gender im Internet“ (MUGI) von Kirsten Reese vorgestellt. Die Verwendung der Genderkategorie in der universitären Populärmusik-Ausbildung wird von Gisa Jähnichen ebenso gründlich reflektiert wie Methoden und Erkenntnisinteresse am Beispiel des Tango argentino: Kadja Grönke spricht den Tänzern die Möglichkeit zu, sich durch ihn Geschlechterrollen spielerisch anzueignen bzw. sie abzulegen. Martin Loeser erprobt die Methode des Historischen Vergleichs zusammen mit der Kulturtransfer-Forschung anhand der Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert.

In Teil III „Musik-Theater“ behandelt Annette Kreutziger-Herr Edward Said's Kritik an der postkolonialen Theorie anhand von Verdis *Aida*; Sebastian Werr betrachtet höfisches Musiktheater von einer ethnologischen Warte aus und erweitert damit den bisherigen Blickwinkel. Kordula Knaus korrigiert den häufig verqueren Umgang mit Alban Bergs Gräfin Geschwitz; Guido Hiss schreibt über Max Reinhardt und das Dionysische Theater der Moderne aus der Sicht eines Theaterwissenschaftlers, und Monika Woitas hält im Hinblick auf das aktuelle Musiktheater die bisherigen Fächergrenzen für überholt und fordert die Einrichtung eines Faches Musiktheaterwissenschaft.

Im letzten Teil des Bandes wird gezeigt, wie die Performance Studies Impulse für die Musikwissenschaft geben können (Christa Brüstle); Linda Koldau versucht sich an einer musikalischen Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, wobei sie entlegenste Spuren musikalischer Betätigung von Frauen anführt. Methodologische Überlegungen aus soziologischer Perspektive

zur Re- und Dekonstruktion sowie Konstruktion von Geschlecht (Michael Meuser) sowie Auswertungsstrategien bei Gruppeninterviews mit Kindern im Fach Musik (Martina Oster) beschließen den Sammelband.

Vielfältige Fragestellungen werden nicht nur angerissen, sondern ernsthaft problematisiert und differenziert. Dabei erweist sich der vorangestellte „Lehrdialog“ zwischen Corinna Herr und Annette Kreutziger-Herr über Methoden, Konzepte und Perspektiven als Klammer des Ganzen. Der souveräne Blick geht in die Geschichte des Faches, aber auch hinüber zu anderen Fächern, wobei deren wissenschaftskritische Entwicklungen im Dialog aufgefächert werden. Wenn unterstrichen wird, dass sich durch die Anwendung kulturwissenschaftlicher Methoden und Perspektiven ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn ergibt, so beweist dieser Band die Richtigkeit dieser Behauptung. Dass der Gender-Aspekt in dieses Theoriegebäude eingepasst und nicht als Sonderbereich ausgewiesen wurde, verleiht ihm eine Selbstverständlichkeit, die er im musikwissenschaftlichen Alltag noch nicht besitzt.

(April 2007)

Eva Rieger

ANDREAS MEYER: *Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblesmusik in Asante/Ghana. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. 301 S., Nbsp., DVD (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 2.)*

Das Verbreitungsgebiet der westafrikanischen Kwa-Sprachen, in dessen Zentrum die musikkulturell eng miteinander verwandten Akan- und Ewe-Völker Süd-Ghanas beheimatet sind, zählt zu den ethnomusikologisch seit der Mitte des 20. Jahrhunderts am intensivsten erforschten Regionen des subsaharanischen Afrika. Hatten dabei zunächst die verschiedenen traditionellen Gattungen der – durch ihre metrorhythmisch besonders komplexen Multipart-Schichtungen gekennzeichneten – Perkussions- und Vokalmusikformen im Vordergrund gestanden, so wandte man sich seit den 1980er-Jahren verstärkt auch dem Spektrum der neueren und zum Teil rasch wechselnden Moden unterworfenen – nicht ganz unproblematisch oft als ‚neo-traditionell‘ klassifizierten – Musikformen zu. Dieses Spektrum umfasst

neben der als *Highlife* international bekannten westafrikanischen Popmusik auch Gattungen wie *Dansoum* und *Nnwomkorō*, deren Tanzmusik bei den Asante heute vorwiegend in ländlichen Regionen bei Begräbnissen und Gedenkfeiern zu hören ist. Mit der aus seiner Berliner Habilitationsschrift hervorgegangenen Monographie über die beiden letzteren hat Andreas Meyer eine der bislang profundesten Untersuchungen auf diesem Gebiet vorgelegt.

Die beiden in den Blick genommenen Genres weisen sowohl verbindende als auch trennende Merkmale auf: Gemeinsamkeiten bestehen in der auf einen weiblichen Chor mit mehreren Vorsängerinnen und ein fast ausschließlich männliches Perkussionsensemble beschränkten Besetzung, die Ensemblekoordination mittels gleicher oder ähnlicher, auf Einzelglocken gespielter Timeline-Pattern sowie der Gliederung der teilweise sogar identischen Lied-Repertoires in die beiden, jeweils mit bestimmten Tänzen assoziierten, auf 12er- bzw. 16er-Pulsation beruhenden Stile *Adowa* und *Highlife*. Die Unterschiede betreffen die Spielweise und das – jeweils wiederum auch regional und individuell leicht variierende – Instrumentarium. Zu den in beiden Genres gleichermaßen verwendeten Einzelglocken *firikiyiwa* und *dawuro* sowie der Doppelglocke *nnawuta* treten beim *Dansoum* typischerweise die Bechertrommel *apentemma*, die Sanduhrtrommel *donno* und die „Wassertrommel“ *kora* (eine umgestülpt in einer Schale schwimmende Kalabassenhälfte) hinzu; im Falle des *Nnwomkorō* ist es dagegen das dreizungige Basslamellophon *prempensiwa*.

Unter besonderer Berücksichtigung der kulturellen Bedeutung, die bei den Asante den – heute im Spannungsfeld zwischen autochthoner Volksreligion und christlichen Kirchen stehenden – Begräbnisfeiern zukommt, stellt Meyer zunächst die soziale und historische Dimension der beiden Gattungen dar, um sich dann der Analyse der musikalischen und textpoetischen Strukturen und Gestaltungsprozesse zuzuwenden, die den größten Teil seines Buches einnimmt. Dabei schenkt er dem individuellen Gestaltungsbeitrag einzelner Musikerpersönlichkeiten ebenso viel Beachtung wie den allgemeinen Genre-Charakteristika und gewinnt eine Fülle an interessanten Einsichten, die sich nach und nach zu dem Gesamt-

bild eines höchst originellen Amalgams aus alten und neuen, eigenen und fremden (darunter auch eigenen neuen) musikalischen Ideen fügen. Während etwa die melodischen und textlichen Strukturen der Gesänge im Hinblick auf Tonsystem, Melodiebildung, Mehrstimmigkeit, Sprachtonkorrespondenz und poetische Anlage den lokal überlieferten Erzeugungsregeln folgen, lassen die inneren Verhältnisse in den begleitenden Perkussionsensembles beider Gattungen – entgegen ihrer ‚traditionell‘ anmutenden Klanglichkeit – radikale Neuerungen erkennen: Anstelle der für die älteren westafrikanischen Trommel/Idiophon-Ensembles typischerweise strengen Hierarchie der Parts, in der ein leitender Meistertrommler sich variativ über dem Perkussionsteppich der ostinaten Begleitparts entfaltet, finden sich hier – zumindest partiell – in Richtung Kollektivimprovisation verschobene Verhältnisse, wodurch das Moment determinierten interaktiven Agierens etwas zugunsten des stochastischen Moments in den Hintergrund tritt. Ein im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne neu ausgehandeltes Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft scheint sich hier auf dem symbolischen Terrain musikalischer Verhaltensweisen zu äußern, der ästhetische mithin einen ethischen Wandel zu bekunden.

Im Zusammenhang mit der Gestaltambiguität der Timeline-Pattern und der polyrhythmischen Textur des Ensemblespiels behandelt Meyer die in der Afromusikologie seit Jahrzehnten immer wieder kontrovers diskutierte Frage nach dem Beat, einer hier für das Verstehen der emischen Gestaltwahrnehmung entscheidenden Unbekannten, die sich als mentale und idiomkulturell unverbalisierte Gegebenheit direkter Beobachtung entzieht und deren Feststellung daher im Einzelfalle einer umsichtigen Indizienbeweissführung bedarf, in der es zwischen ‚kommetrischen‘ und ‚kontrametrischen‘ (Kolinski 1973) Rhythmusbildungen zu unterscheiden gilt. Dass Meyer diese Frage im Hinblick auf sein Untersuchungsmaterial nach sorgfältiger Abwägung aller – d. h. nicht nur der instrumentalen, sondern auch vokalmelodischer und tänzerischer – Aspekte der gegebenen Indizienlage am Ende nur mit einer vorläufigen Vermutung beantwortet, mag etwas unbefriedigend erscheinen, zeugt aber gerade von seiner methodischen Gewissenhaftigkeit.

Die unter verschiedensten Gesichtspunkten weit ausgeführten Analysen sind anhand der zahlreichen unmittelbar in den Text eingestreuten Notenbeispiele sowie des umfangreichen Anhangs musikalischer Transkriptionen kompletter Aufführungen sowie des dazugehörigen Audio/Video-Quellenmaterials auf der beiliegenden, vorbildlich edierten DVD gut nachvollziehbar. Wechselseitige Track- bzw. Seitenverweise zwischen den Transkriptionen und den Videosequenzen wären allerdings hilfreich gewesen.

Das Buch ist ebenso faszinierend wie die Musik, von der es handelt, und es ist ein überzeugendes Bekenntnis zu einer *Ethnomusikologie* im nachdrücklichen Wortsinn – eine Arbeit, der eine breite Rezeption, sowohl in Fachkreisen als auch darüber hinaus, unbedingt zu wünschen ist.

(März 2007)

Klaus-Peter Brenner

*JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.1: Gelegenheitskompositionen, Teil 1: Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXIX, 160 S., Faks.*

*JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 10.2: Gelegenheitskompositionen, Teil 2: Motetten und Konzerte zu 7 bis 24 Stimmen. Hrsg. von Claudia THEIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVIII, 478 S., Faks.*

Als letzte Werkgruppe werden in der neuen Schein-Gesamtausgabe die Gelegenheitskompositionen vorgelegt. Sie nehmen den vierteiligen Band 10 ein, dessen erste beiden Teilbände hier zu besprechen sind. Das erhaltene Repertoire besteht aus nicht weniger als 89 Stücken; 69 weitere nachweisbare Kompositionen müssen als verloren gelten. Der Inhalt der Teilbände 1 und 2 bildet den gewichtigsten Teil der Werkgruppe, nämlich die 29 geistlichen Figuralkompositionen für 2 bis 16 obligate Stimmen. (Die noch ausstehenden Teilbände 3 und 4 werden Kantionalsätze, weltliche Kompositionen, Fragmente und Incerta enthalten.)

Der Thomaskantor diente mit diesen Kompositionen, die meist gedruckt wurden, dem Repräsentationsbedürfnis wohlhabender Leipziger Bürger, woraus die in Scheins veröffentlichten Werksammlungen nicht anzutreffen

den großen Besetzungen zu erklären sind. Dass dieses bedeutende Repertoire immerhin in so großem Umfang vorgelegt werden konnte, ist ein Glücksfall für unsere Kenntnis des Komponisten Schein. Sämtliche im Zweiten Weltkrieg eingetretenen Verluste von Primärquellen konnten durch sekundäre Quellen (darunter Spartierungen von Ilse Hammerstein-Hueck) kompensiert werden; durch Neufunde hat die Herausgeberin das Repertoire sogar noch erweitern können. Der weitaus größte Teil der Werke erscheint hier erstmals als Neudruck. Die Edition ordnet die Stücke nach aufsteigender Stimmenzahl und innerhalb der Gruppen gleichbesetzter Werke nach dem Alphabet des Textanfanges an. Die Editionsprinzipien entsprechen denen der vorangegangenen Bände der Schein-Ausgabe und werden im Kritischen Bericht kurz zusammengefasst. Eine Plausibilitätskontrolle der Notentexte lässt nur wenige Zweifel aufkommen. (So sollte in Nr. 6 in T. 15 die erste Note des Altus wohl *g* lauten; in Nr. 7 sollte die 2. Note des Tenors in T. 63 wohl ebenfalls *g* heißen; und in Nr. 13 wäre wohl in T. 48 die vorletzte Note des Tenor II als *d'* zu lesen.) Die auf Adam Adrio zurückgehende Entscheidung der Editionsleitung, Taktstriche im Abstand zweier Semibreven zu setzen (ihre Problematik wurde schon in *Mf* 56 [2003], S. 220, angedeutet), kann bei der Darstellung der Notentexte eine Irreführung über die metrischen Verhältnisse verursachen, die natürlich nicht der Herausgeberin anzulasten sind. So hat in Nr. 3 die Brevisgliederung zur Folge, dass die Wiederholung des ersten, 17 Semibreven umfassenden Abschnitts (hier gezählt als Takt 1–9a) als Takt 9b–17 mit veränderten Taktstrichen erfolgt, wobei in der Wiederholung die Brevistakte jeweils aus einer binären und einer ternären Hälfte zusammengesetzt sind – eine Divergenz, der in der Komposition nichts entspricht.

Zu begrüßen ist grundsätzlich, dass die Herausgeberin für verlorengegangene Stimmen von Nr. 1, 6, 13 und 17 hypothetische Ergänzungen anbietet, die sich auf Analogie zu Parallelstellen und auf die imitatorische Satzstruktur stützen. Ob dabei die originalen Lösungen gefunden sind, erscheint allerdings an einigen Stellen fraglich. So kann man sich schwer vorstellen, dass Schein fehlerhafte Parallelführungen und Zusammenklänge geschrieben hat, wie sie