

Wiswe zu Gestaltung und Bedeutung der weltlichen Sarkophage in Wolfenbüttel, im weiteren aber durchaus auch analytisch fokussierend wie Lothar Schmidts Aufsatz zu Monteverdis *Sestina*, Hartmut Krones' spekulative Untersuchungen ausgewählter Kompositionen auf den Tod römisch-deutscher Könige und Kaiser oder Wolfgang Horns Vergleich zweier Dresdner Requien von Zelenka und Hasse. Während Bernhard Schrammek den Blick über den deutlich mitteldeutschen Fokus der Beiträge hinaus auf römische Heiligenoperen des frühen 17. Jahrhunderts lenkt und Karol Bula den Krakauer Barockmeister Grzegorz Gerwazy Gorczycki vorstellt, bilden wie häufig bei den Michaelsteiner Arbeitstagungen die Kompositionen Telemanns einen eigenen Schwerpunkt. Wolf Hohbohm vermutet in den ersten beiden Sätzen von *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Christi* ein „verborgenes Erinnerungs- und Gedächtnismal“ für Händel (S. 244), Ulrich Leisinger arbeitet musikalische Merkmale in den Trauer-Sinfonien heraus, und Peter Huth untersucht verschiedene Aspekte von Tod und Todesnähe in Telemanns Opern.

Dass Musik als Trauermusik bestimmte wiederkehrende Chiffren verwendet, ist Gegenstand der Beiträge von Dieter Gutknecht, der verschiedene Topoi der instrumentalen Trauermusik anführt, von Matthias Schneider, der Spuren des Tombeau in der norddeutschen Tastenmusik, besonders bei Buxtehude, namhaft macht und Gregory S. Johnston, der sich mit Begriff und Komposition des Schwanengesangs auseinandersetzt. Zu protestantischen Begräbnisbräuchen und Trauerzeremonien liefert Franziska Seils einen wertvollen Beitrag; aus seiner Darstellung der Rolle der Rist-Gesänge in der Passionshistorie leitet Werner Braun die Frage ab, ob Rist möglicherweise persönlich an der Entstehung der oratorischen Passion beteiligt war. Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz, in mehreren Beiträgen angesprochen, steht dezidiert im Mittelpunkt eines Beitrags von Ingeborg Stein, mit einer der in diesem Band eher seltenen Ausweichungen in die nicht-geistliche Musik – existenzielle Fragen stehen bei der Auseinandersetzung mit dem erotisch konnotierten „Tod“ in den Italienischen Madrigalen aber naheliegenderweise nicht im Zentrum.

Dass der im Titel genannte historische Rah-

men in den Beiträgen weniger signifikant wiederkehrt, ist nachvollziehbar und nicht zu kritisieren. Auffällig ist allerdings trotz der Beschränkung auf den mitteldeutschen Raum, dass Gelegenheitskompositionen, deren Texte in der germanistischen Forschung zum Personalschrifttum seit einiger Zeit intensiv untersucht werden, nur eine periphere Rolle spielen. Keinerlei Anlass zur Kritik gibt die vorbildliche Redaktion der durch Namens- und Ortsregister zusätzlich erschlossenen Beiträge.

(September 2006)

Andreas Waczkat

*BERND CLAUSEN: Das Fremde als Grenze. Fremde Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 158 S., Abb., Nbsp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Bd. 14.)*

Um Grenzen und um Grenzüberschreitungen geht es in dieser Hannoveraner musikpädagogischen Dissertation, um die Blickwinkel der Betrachter und die Relativität der Urteile. „Bilder“, „images“, „Klischees“ und „Stereotype“ sind heute Forschungsgegenstand vieler Disziplinen, z. B. der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte und inzwischen auch der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik. Sieht man solche Phänomene vor dem Hintergrund der Alteritäts- und Identitätsforschung, dann ist die Menge der zu bewältigenden Sekundärliteratur selbst für ausgewiesene Fachleute kaum noch zu überschauen. Auswahl tut not, und diese vollzieht Bernd Clausen, indem er in jedem seiner Kapitel nur wenige Texte ins Zentrum rückt: Kritik könnte sich deshalb an dieser Arbeit, die selbst in ihrer interdisziplinären Denkweise eine Grenzüberschreitung darstellt, besonders an zwei Entscheidungen entzünden, nämlich 1. an der Auswahl der behandelten Texte, Beispiele und Autoren und 2. an der Tiefenschärfe der Ausführungen.

Zum Ersten: Manchem wird manches in dieser Arbeit fehlen, dem Historiker werden grundlegende Ausführungen zum „Wunderbaren“, und vor allem zur Alteritätserfahrung in der Geschichte – vielfach unter dem Begriff „Exotismus“ beschrieben – fehlen, dem Kulturwissenschaftler die Auseinandersetzung mit den Thesen Edward Saids und der inzwischen

formulierten Kritik an seinem Konzept (S. 127 ff. böte hierfür Gelegenheit). Doch ist entgegenzuhalten, wie der Autor argumentiert: Wenn auch Johann Christian Hüttners Vergleich der chinesischen Musik mit Ossian aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert heute kaum sachlich zwingend erscheint (S. 109 ff.), so legt Clausen doch scharfsichtig die Argumentationsstrategien der Zeit frei. Anders gesagt: Gerade weil dieser Vergleich sachlich so wenig zwingend ist, nutzt der Autor die Chance zur Entlarvung der Argumentationsstrategien. Solche ‚Freilegungen‘ rechtfertigen nicht nur Clausens Auswahl, sie behandeln vielmehr ein grundlegendes und zentrales Anliegen jeder Alteritätsforschung. Dabei zeigt sich, dass Clausen ‚seine‘ Quellen kennt, dass er sie auszuwerten und einzuordnen weiß. Das fein gesponnene Bezugsnetz zwischen den Quellentexten Hüttners, Abbé Voglers und dem *Journal des Luxus und der Moden* ist ihm vertraut, so dass ein Kritiker sich fragen lassen müsste, was seine Einwände an zusätzlicher Tiefenschärfe erzielen können.

Zum Zweiten: Bezüglich des Verhältnisses des Fremden zum Eigenen entscheidet sich Clausen für ein dichotomisches Modell, das Integrations- und das Differenzmodell (S. 138 ff.). Zum Nachteil gereicht dadurch, dass die kulturwissenschaftlichen Differenzierungen kultureller Austauschprozesse (vgl. Peter Burke: *Kultureller Austausch*, dt. Frankfurt/Main 2000) ausgespart werden. Gerade aber die am Umgang mit den Quellen bewiesene Differenzierung wäre auch hinsichtlich des Rezeptionsverhaltens notwendig, weil sie doch das Problem aufwirft, wie virtuos die Musikpädagogik solche komplexen und doch subtil zu unterscheidenden Umgehensweisen mit fremder Musik nutzen kann.

Clausens Arbeit ist zum guten Teil auch ein explosives Buch, bezieht es doch Stellung hinsichtlich des Verhältnisses von Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Es zeigt dem Musikpädagogen nachdrücklich, wie er die historischen Quellen und den musikwissenschaftlich sachgerechten Umgang mit ihnen braucht, und es erinnert den Musikwissenschaftler, dass die ‚Außenwirkung‘ seiner Arbeit bis weit in andere Disziplinen reichen kann.

(September 2006)

Joachim Kremer

HELMUT FÖLLER: *B A C H. Verarbeitungen eines Motivs in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio-Verlag 2004. 309 S., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 9.)

Nach der Fertigstellung seiner *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 sprach Robert Schumann gegenüber seinem Verleger Friedrich Whistling die Vermutung aus, dass dieser Zyklus seine „anderen Werke wohl am längsten überleben“ werde (*Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav F. Jansen, Leipzig 1904, S. 446). Auch wenn diese Hoffnung auf musikalische ‚Dauerhaftigkeit‘ heute eher befremdlich wirken mag, sollte sie nicht vorschnell allein mit der imaginierten Solidität des kontrapunktischen Satzes erklärt werden. Zumindest verdeutlicht sie den Stellenwert des Werkes innerhalb jener Gruppe von Kompositionen, die ihre Entstehung Schumanns Beschäftigung mit dem Pedalflügel verdanken. Dass von diesen allein die BACH-Fugen primär für die Ausführung auf der Orgel bestimmt waren, ist wenig verwunderlich: Schumanns op. 60 weist damit nicht nur auf die BACH-Werke Liszts und Regers voraus, sondern gliedert sich in eine Reihe von meist weniger bekannten Kompositionen ein, in denen dem ‚Klassiker‘ dieses Instruments mit dessen Namenszug die Reverenz erwiesen wird.

Dieser Werkgruppe, zu der inzwischen auch eine Sammelausgabe für die Praxis vorliegt (*B-A-C-H-Vertonungen der deutschen Romantik*, hrsg. von Anne Marlene Gurgel, Bonn/Bad Godesberg 2000), hat sich Hartmut Föllner in seiner 1999 abgeschlossenen Dissertation angenommen. Ziel der Untersuchung ist eine „systematische Erfassung und analytische Auswertung aller BACH-Vertonungen, welche im Zeitraum von 1803 bis 1914 für die Orgel komponiert wurden“ (S. 17). Damit sind allerdings nur solche Werke gemeint, in denen der BACH-Bezug in Titel oder Hauptthema unzweifelhaft gegeben ist, nicht jedoch temporäre motivische Allusionen. Ist diese stillschweigend vorgenommene Einschränkung angesichts der sonst drohenden analytischen Uferlosigkeit noch nachvollziehbar, so wirkt die rigide Handhabung der zeitlichen Limitation etwas unglücklich, zumal jene politischen Epochenmarken hier wohl wenig tauglich sind. Folglich bleiben die BACH-Werke Albrechtsbergers, Sorges und Knechts ebenso ausgeblendet, wie die in der