

Philosophie und Suche nach einer einem solchen Wandel gemäßen neuen Musiksprache.

Faszinierend ist das Buch durch die Fülle (und den Einfallsreichtum!) der Scheinwerfer, die auf die Musik gerichtet werden. Beispiel Josquin: 1) Textbedingte ungewöhnliche Intervall-Sprünge; 2) große melodische Bögen für die Weite des Himmels („sunt coeli“); 3) Terzfolgen und -schichtungen für Schmerz, Leid, Trauer; 4) Nachweis von Themengestaltungen nach gregorianischen Vorlagen; 5) durch Themenweiterung werden neue Themen gewonnen; 6) die Technik rhythmischer Veränderung einer gleichbleibenden Intervallfolge; 7) Emanzipation der Vorhaltsdissonanz und dadurch Abwertung der Clauseln, die nun nicht mehr eine Komposition in Stücke schneiden; 8) imitatorische und kanonische Einsätze können auf allen Stufen erfolgen; 9) permanenter Wechsel der Intervalle bei aufeinander folgenden Imitationen verschiedener Motive; 10) Ketten dissonierender Intervalle können entstehen.

Fesselnd der Hinweis auf das Vorkommen aller 12 Töne auf engstem Raum bei Bach (S. 286 ff.) und auf funktionale Doppeldeutung: In der Tonart noch ... aber gleichzeitig in jener Tonart bereits ... Überzeugend der Nachweis von „Beethovens Vorgriff auf die Zukunft der tonalen Harmonik“ (S. 336 ff.) und die Weite des Blickes auf erste Ausbrüche aus dem tonalen System (S. 461 ff.) nicht nur bei Liszt und Wagner sondern auch bei Chopin, Glinka, Brahms, Schumann, Mussorgski, Rimski-Korsakow und auch schon bei Schubert. Und sehr zu begrüßen, dass nicht nur nach der seriellen Musik, sondern schon während ihrer Blüte viele andere Wege zu neuen Musiksprachen gesehen und dargestellt werden. Und noch ein Beispiel für die wunderbare Weite des Blickfeldes: Wird doch Bachs Harmonik nicht nur – wie es sich anbietet – an homophonen Sätzen dargestellt, sondern an Präludien und Fugen, Konzerten, Motetten, Passionsrezitativen, Partiten, an der *Kunst der Fuge*, am *Musikalischen Opfer*. Und das faszinierende ‚Das ist doch schon fast ...‘ belegen Stellen von Beethoven, Bruckner und ... Webern!

Vier kritische Anmerkungen: 1) Dichtester Kanon (Ockeghem, S. 104) muss nicht erkauft werden durch „simple“, „harmonisch-klangliche Einfachheit“. In Josquins *Qui habitat* gibt es ständigen Klangwechsel nach kurzer Aussparung ei-

nes Klangtones: Eine früheste Art von Minimal Music, die Nowka im 20. Jahrhundert leider nicht behandelt. 2) Dichte motivische Arbeit bei Beethoven ist als Webern-Nähe überinterpretiert (S. 398), denn Quintschritte plus Skala ergeben nicht ständig Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung mit jeder Skala plus Quint- oder Quartschritt; solches ist doch melodisches Grundmaterial für jede Musik. 3) Cage war kein „Happening-Fabrikant“ (S. 749) und Stockhausens meditative Musik sollte man nicht wegen „hinter diesen Emanationen stehender Finanzkräfte“ verspotten (S. 750). 4) Manches bei Debussy Wesentliche (viele gleichzeitige Vorgänge mit je eigener Tonfolge und eigener Dynamik) geht verloren bei Orchester-Reduktion auf vier Systeme!

Abschließend aber noch ein großes Lob für Nowkas internationale Weitsicht: Tschechische, polnische, russische, rumänische Musik, byzantinische Melodik, arabische Einflüsse in spanischer Musik, Zigeunermusik werden behandelt und lassen Vielfalt der Wege und Reichtum bewundern anstelle der geraden Wege schlechter Theorielehrer.

So gehört die Fülle dieses nowkaschen Lebenswerkes in die Hände möglichst vieler denkender Musiker – und für eine zu erhoffende zweite Auflage möge man die Fehler aus den Notenbeispielen austreiben!

(Januar 2001)

Diether de la Motte

*Verzeichnis der Musikhandschriften in Deutschland.* Hrsg. vom Deutschen Bibliotheksinstitut und der Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicale (AIBM) – Gruppe Bundesrepublik Deutschland. Redaktionelle Bearbeitung: Joachim JAENECKE. Berlin: Ehemaliges Deutsches Bibliotheksinstitut/Verlag Talpa 2000. 237 S.

Leider sind zu viele Musikhandschriften auf Nimmerwiedersehen in alle Winde zerstreut. Spät, aber nicht zu spät hat man nun die Notwendigkeit eingesehen, Handschriften von musikhistorisch bedeutenden Persönlichkeiten der Forschung zugänglich zu machen, ihr einen Wegweiser zu geben.

Auf der Mitgliederversammlung der AIBM-Gruppe Bundesrepublik Deutschland e. V. während der Jahrestagung 1996 in Weimar wurde auf Vorschlag des Vorstandes beschlos-

sen, ein Verzeichnis der Musikhandschriften in deutschen Bibliotheken und Archiven zu erstellen. Bereits im Vorfeld dazu hatten zahlreiche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Arbeitsgemeinschaft Musikabteilungen in wissenschaftlichen Bibliotheken der AIBM die Organisation und Konzeption dieses umfangreichen Unterfangens diskutiert und abgeklärt.

Wie Joachim Jaenecke, dem die redaktionelle Bearbeitung oblag, feststellt, erhebt diese vorliegende erste Ausgabe des Verzeichnisses von Musikhandschriften in Deutschland keinen Anspruch auf Vollständigkeit, denn es hatten sich keinesfalls alle einschlägigen Institutionen an der Aktion beteiligt. Die Daten aus den Nachlassverzeichnissen von Denecke/Brandis und die aus dem *Verzeichnis der Nachlässe in den Archiven der Bundesrepublik Deutschland* (Mommsen 1983) hat man allerdings sehr wohl berücksichtigt, so dass 1418 Nachlässe aus 96 Institutionen in 57 Orten derzeit nachgewiesen sind. Darunter Bekanntes wie auch Schnäppchen, etwa der Nachlass des Musikforschers und Dirigenten Georg Göhler in der Ratsschulbibliothek Zwickau, dessen Korrespondenz mit Gustav Mahler auf die Bearbeitung wartet. Oder der ebenfalls unbearbeitete Nachlass des Händel-Forschers Friedrich Chrysander, der im Händel-Haus Halle lagert (die Hamburger Bestände sind dokumentiert). Oder jener des Brucknerforschers Emil Theodor Anton Armbruster, dessen Teilnachlass in der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken in Leipzig unbearbeitet liegt. Apropos Leipzig: Dort finden sich darüber hinaus nicht nur die Konzertprogrammssammlung des Pianisten Wilhelm Backhaus, sondern auch 1413 Bände aus dem Nachlass des Musikforschers Heinrich Bessler oder 62 Mappen aus dem Nachlass Franz Konwitschny. Grundstock ist natürlich die 25.000 Bände umfassende Musikbibliothek Peters des ehemaligen Leihgebers Max Abraham. Was sagen soll, dass die deutsche Musikforschung sehr wohl von der Zusammenfügung nicht nur beider deutscher Staaten, sondern von den engeren Kooperationsmöglichkeiten, dem kleinen Dienstweg sozusagen, profitiert.

(November 2002)

Beate Hennenberg

MATTHIAS FLÄMIG: *Verstehen – Hören – Handeln. Destruktion und Rekonstruktion der Begriffe*. Augsburg: Wißner 1998. 179 S., Abb., Notenbeisp. (Musikpädagogik konkret. Band 3.)

„Man kann am gleichen Abend mit gleicher Hingabe einen Tango, einen Boogie und einen Rock’n’Roll tanzen und braucht sich z. B. um das Walzertanzen nicht zu kümmern“, so lautet ein viel zitiertes Diktum von Ernst Tugendhat. „Aber man kann nicht ernsthaft auf eine Art philosophieren, ohne die anderen verworfen oder aber einbezogen zu haben.“

Diesem Anspruch stellt sich Matthias Flämigs brillante Studie. Als seine „Art zu philosophieren“ wählt Flämig die analytische Sprachphilosophie, deren Gegenstand die Verwendung sprachlicher Ausdrücke ist. Unser Denken, unser Vorstellen und Verstehen von Sachverhalten, so die leitende Überlegung, erschließt sich durch Sprache und findet Ausdruck in behauptender Rede. Aus dieser Bindung von Sache und Sprache leitet sich die Einsicht ab, dass Sachuntersuchung ohne mitlaufende Sprachuntersuchung in der Wissenschaft nicht zulässig sei. Denn ohne Sprachanalyse könnten sich falsche Gebrauchsweisen von Sprache einschleichen, die zu Verzerrung und Verwirrung führen. Flämig wendet das ins Positive: „Was und wie wir verstehen, lässt sich aus sprachanalytischer Sicht nur durch Reflexion auf das behauptende Reden rekonstruieren.“

Dass sich Flämig auf Wittgenstein beruft, liegt nahe; so zitiert er als „Grundsatz“ § 560 aus dessen *Philosophischen Untersuchungen*: „Die Bedeutung des Wortes ist das, was die Erklärung der Bedeutung erklärt“. Der Gefahr, diesen Passus zu isolieren und zur Bedeutungstheorie umzumünzen – nach Eike von Savigny sagt der Abschnitt gerade „nicht, dass Bedeutungen von Wörtern durch Bedeutungserklärungen festgelegt werden“ – entgeht Flämig, indem er nicht bei Wittgenstein, sondern bei der sog. „Erlanger Schule“ anschließt, einer Denkrichtung, die auf das Wirken des Musikwissenschaftlers und Philosophen Wilhelm Kamlah und dessen Kollegen Paul Lorenzen zurückgeht.

Auf der Ebene der Sachuntersuchung geht Flämig Erklärungen von „Verstehen“, „Hören“ und „Handeln“ nach, von Wörtern also, die in der Musikpädagogik ständig gebraucht werden. Dazu setzt er sich mit zwei musikdidakti-