

# DIE MUSIKFORSCHUNG

## IMPORT / EXPORT? MUSIKALISCHE TRANSFERPROZESSE AUF DER IBERISCHEN HALBINSEL UND IN IBEROAMERIKA IM 20. JAHRHUNDERT

**Diego Alonso und Christina Richter-Ibáñez**

Import / Export. Zur Einführung

**Christian Breternitz**

Export von (Militär-)Musikinstrumenten von Berlin nach Zentral- und Südamerika um 1900

**Diego Alonso**

Die Rezeption von Hanns Eislers Kampfliedern der Jahre 1929 bis 1934 im republikanischen Spanien

**Gregor Herzfeld und Julio Mendivil**

Musikalischer Panamerikanismus. Aaron Copland und Robert Stevenson als Fürsprecher lateinamerikanischer Musik

**Christina Richter-Ibáñez**

„In naives Plaudern“ geraten? Kurt Pahlens Schriften als transatlantische Ego-Dokumente gelesen

**Daniela Fugellie**

Im geschützten Raum. Musikförderung des Goethe-Instituts während der Militärdiktatur in Chile

**Matthias Pasdzierny**

Fluchtpunkt Techno? Zur Thematisierung des chilenischen Exils bei Ricardo Villalobos, Cristian Vogel und Paula Schopf

**Besprechungen · Mitteilungen**



Bärenreiter

# DIE MUSIKFORSCHUNG

74. Jahrgang 2021 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger  
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)  
Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming,  
Arnold Jacobshagen und Panja Mücke

## *Inhalt*

### IMPORT / EXPORT? MUSIKALISCHE TRANSFERPROZESSE AUF DER IBERISCHEN HALBINSEL UND IN IBEROAMERIKA IM 20. JAHRHUNDERT

Diego Alonso und Christina Richter-Ibáñez: Import / Export. Zur Einführung. . . . .	305
Christian Breternitz: Export von (Militär-)Musikinstrumenten von Berlin nach Zentral- und Südamerika um 1900 . . . . .	308
Diego Alonso: Die Rezeption von Hanns Eislers Kampfliedern der Jahre 1929 bis 1934 im republikanischen Spanien. . . . .	318
Gregor Herzfeld und Julio Mendivil: Musikalischer Panamerikanismus. Aaron Copland und Robert Stevenson als Fürsprecher lateinamerikanischer Musik . . .	332
Christina Richter-Ibáñez : „In naives Plaudern“ geraten? Kurt Pahlens Schriften als transatlantische Ego-Dokumente gelesen . . . . .	343
Daniela Fugellie: Im geschützten Raum. Musikförderung des Goethe-Instituts während der Militärdiktatur in Chile . . . . .	352
Matthias Pasdzierny: Fluchtpunkt Techno? Zur Thematisierung des chilenischen Exils bei Ricardo Villalobos, Cristian Vogel und Paula Schopf . . . . .	362

## *Besprechungen*

Marie Therese Levey: The Place of the Kyriale of the Mass in Catholic History, Liturgy, and Music (Winkelmüller-Urechia; 372) / David Murray: Poetry in Motion. Languages and Lyrics in the European Middle Ages (Holzer; 374) / Music in the Art of Renaissance Italy 1420–1540 (Fuhrmann; 375) / Linda Phyllis Austern: Both from the Ears & Mind. Thinking about Music in Early Modern England (Knoth; 378) / Evelyn Buyken: Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin (Schubert; 380) / Matthias Corvin: Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck (Froesch; 381) / Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten (Stahrenberg; 383) / Adrian Müller: Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths

(Bartels; 386) / Julian Caskel: Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts (Schroedter; 388) / Nicholas Jones und Richard McGregor: The Music of Peter Maxwell Davies (Möller; 390) / Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters (Wasserloos; 392) / Dietrich Kröncke: Richard Strauss und die Juden. Jüdische Freunde, Dichter und Musiker (Cöster; 394) / Tobias Reichard: Musik für die „Achse“. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943 (Custodis; 396) / Thomas Sonner: Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik (Jahn; 398) / Reiner Kontressowitz: Friedrich Goldmann – der Weg zur „5. Sinfonie“ (Burmeister; 400) / Robert Rabenalt: Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst (Jahn; 402) / Musik und Gesellschaft. Marktplätze – Kampfzonen – Elysium (Wißmann; 404)

Eingegangene Schriften . . . . .	410
Eingegangene Notenausgaben. . . . .	411
Mitteilungen. . . . .	412
Tagungsberichte . . . . .	415
Die Autoren der Beiträge. . . . .	415

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 74. Jahrgang 2021 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming, Arnold Jacobs-hagen und Panja Mücke.

ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, [friedrich.geiger@hmtm.de](mailto:friedrich.geiger@hmtm.de), geschickt werden.

*Verlag:* Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

*Anschrift:* Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: [info@musikforschung.de](mailto:info@musikforschung.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

*Bezugsbedingungen:* „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

*Anzeigenannahme:* Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-186, E-Mail: [bastian@baerenreiter.com](mailto:bastian@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

*Beilagenhinweis:* Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden; Laaber-Verlag, Lilienthal; Register 2021

*Satz und Gestaltung:* Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza



Diego Alonso (Berlin) und Christina Richter-Ibáñez (Tübingen)

## Import / Export. Zur Einführung

Die deutschsprachige musikwissenschaftliche Forschung zu Themen der iberischen Halbinsel und Iberoamerika führte nach dem Zweiten Weltkrieg ein Schattendasein, obwohl zuvor grundlegende Verbindungen geschaffen worden waren: Musikforschende wie Friedrich Ludwig, Heinrich Bessler oder Otto Ursprung standen beispielsweise seit den 1920er bzw. 1930er Jahren in Kontakt mit Higiní Anglés in Barcelona und korrespondierten über historische Quellen wie über die Positionen der damals neu gegründeten Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.<sup>1</sup> Diktatur und Exil veränderten die iberische und deutschsprachige Forschungslandschaft in der Folge grundlegend. In Lateinamerika gilt Francisco Curt Lange als einer der Gründungsväter der Musikwissenschaft in der Region.<sup>2</sup> Er war in den 1920er Jahren nach Lateinamerika gereist, lebte und arbeitete lange Zeit in Montevideo, forschte in Brasilien und Argentinien und stand mit zahlreichen deutschsprachigen Musikwissenschaftler\*innen bis in die 1980er Jahre in Kontakt.<sup>3</sup> Traditionell bestanden zudem zwischen der in Deutschland angesiedelten Zentralredaktion des RISM enge und in jüngerer Zeit zunehmende Verbindungen nach Lateinamerika,<sup>4</sup> allerdings wurde deren Potential für den wissenschaftlichen Austausch lange Zeit wenig ausgeschöpft. Erst durch das international sichtbare Wachstum der iberischen und lateinamerikanischen Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sind die Beziehungen zwischen deutschen, iberischen und lateinamerikanischen Musikwissenschaftler\*innen immer bedeutender geworden.

Um das Jahr 2000 gab es – abgesehen von einigen lexikalischen Einträgen in *MGG2* (Fachbeirat Gérard Behague) oder *Komponisten der Gegenwart* (begründet von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer) – wenige aktuelle Informationsmöglichkeiten über iberische und iberoamerikanische Musik in deutscher Sprache. Musikethnolog\*innen wie Regine Allgayer-Kaufmann oder Tiago de Oliveira Pinto vertraten damals insbesondere brasilianische Musikkulturen, jedoch existierte kein historisch ausgerichteter Lehrstuhl, der sich der iberischen und iberoamerikanischen Musikgeschichte besonders verpflichtet fühlte. Diese Situation änderte sich in den vergangenen 20 Jahren. Dies hat einerseits damit zu

1 César Calmell i Piguillem, „El III Congreso internacional de Musicología en Barcelona 1936 a partir de la documentación guardada en el Fondo Higiní Anglés de la Biblioteca de Catalunya“, in: *Anuario musical* 70 (2015), S. 161–178.

2 Daniela Fugellie und Christina Richter-Ibáñez, „Auf der Suche nach ‚eigenen‘ Quellen musikalischer Praxis. Musikwissenschaft in Lateinamerika im Spannungsfeld von Nationalismus, europäischen und US-amerikanischen Forschungstraditionen im 20. Jahrhundert“, in: *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich / Paths to Musicology. Founding Phases in International Comparison*, hrsg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Stefan Keym, Kassel und Stuttgart 2018, S. 141–153.

3 Liste in Barbara Alge, „The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange“, in: *Opus* 20/1 (2014), S. 9–38.

4 Hervorzuheben ist die Konferenz „Dokumentation musikalischer Quellen in Lateinamerika“, die im Rahmen des GfM-Kongresses 2016 in Mainz stattfand, deren Beiträge aufgezeichnet wurden und weiterhin online nachzuhören sind: <https://rism.info/de/publications/conferences/latin-america-conference-2016.html>.

tun, dass sowohl im deutschsprachigen als auch im iberischen und iberoamerikanischen Raum das Interesse an grenzüberschreitender Forschung wächst und Fragen des Transfers und transnationaler Prozesse stärkere Beachtung erfahren. Standen zuvor nationale und in Maßen kontinentale Musikgeschichtsschreibung auf der Agenda, sind die Mobilität von Musiker\*innen, Stilen und Objekten in globaler Perspektive seit einigen Jahren in den Fokus wissenschaftlicher Projekte gerückt und Teil einer Musikgeschichte, die über die westeuropäische Kunstmusik hinaus gehen will.<sup>5</sup> In Deutschland gibt es allerdings weiterhin für den iberischen und iberoamerikanischen Raum noch immer weniger Programme der Forschungsförderung, als dies für Kooperationen mit Frankreich, Italien oder Großbritannien zum Beispiel von Seiten der DFG der Fall ist. Zudem existiert keine vergleichbare Institution wie das Deutsche Historische Institut in Rom, das für die deutsch-italienische Musikforschung eine bedeutende Funktion innehat. Das Ibero-Amerikanische Institut in Berlin arbeitet zwar regelmäßig mit Musikwissenschaftler\*innen zusammen und verfügt über einen großen Medienbestand, der für die Musikforschung relevant ist, besitzt aber keine eigene musikwissenschaftliche Forschungsabteilung.

Die Fachgruppe Deutsch-Ibero-Amerikanische Musikbeziehungen wurde 2018 mit dem Ziel gegründet, die bisher an Einzelpersonen gebundene musikwissenschaftliche Forschung zu Themen der iberischen Halbinsel und Iberoamerika in der Gesellschaft für Musikforschung stärker sichtbar zu machen und zu vernetzen. Sie knüpft dabei an eine früher bestehende Fachgruppe Deutsch-Spanische Musikbeziehungen an und fördert den Austausch zwischen denjenigen Wissenschaftler\*innen, die im deutschsprachigen Raum zur Musik aus Spanien, Portugal, den lateinamerikanischen Ländern sowie zu transatlantischen Beziehungen und Global South forschen. Verbindungen bestehen zur Regionalgruppe Lateinamerika und Karibik in der IMS (ARLAC-IMS), zum internationalen Forschungsnetzwerk Trayectorias sowie zur Fachgruppe Música y estudios americanos in der spanischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (MUSAM/SEdeM). Diese Gruppen wurden in den Jahren 2012, 2014 bzw. 2016 gegründet. Die Einrichtung unserer Fachgruppe 2018 folgte somit einem internationalen Trend zur musikwissenschaftlichen Erforschung der transatlantischen Beziehungen.

Die Diskussionen in der Fachgruppe berücksichtigen, dass das historische Machtverhältnis zwischen den europäischen Ländern und Lateinamerika ungleich war und dies auch die Musikgeschichtsschreibung beeinflusste. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart beruhte die Musikhistoriographie auf der Idee eines hegemonialen europäischen „Zentrums“ – mit Deutschland, Italien und Frankreich als musikalischen Großmächten –, dessen Musik als „universell“ betrachtet wurde, und einer kulturellen und musikalischen „Peripherie“,<sup>6</sup> zu der Südamerika, aber auch Spanien, Portugal und andere Länder Süd- und Osteuropas gehörten und deren Musik als „nationalistisch“, „folkloristisch“ oder „exotisch“ bezeichnet wurde. Die Fachgruppe hinterfragt diese Definitionen, denkt über die

5 Siehe zum Beispiel Workshops und Publikationen des Balzan Research Project *Towards a Global History of Music*, geleitet bzw. hrsg. von Reinhard Strohm, *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, London & New York 2018, *The Music Road. Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, London 2019, *Transcultural Music History. Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age*, Berlin 2021. Innerhalb der IMS existiert seit 2019 eine Study Group „Global History of Music“.

6 Vgl. z. B. die Begriffe „center“, „peripheral“ und „universal“ im Artikel „Nationalism“, in: Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 21969, S. 478–480.

methodischen Grundlagen und ihre geschichtswissenschaftlichen Folgen nach und reflektiert alte und neue Konzepte, Paradigmen und Ziele von Musikgeschichtsschreibung.

Einige Mitglieder der Fachgruppe forschen schwerpunktmäßig zu Flucht und Exil im 20. Jahrhundert und den sozialen, politischen, kulturellen und ökonomischen Kontexten, die sie bedingten. Das Leben und die Arbeit von Musiker\*innen, die vor Diktaturen, Kriegen oder ökonomischen Krisen und Elend in Europa und Lateinamerika flüchteten, finden ebenso Beachtung wie die Remigration zwischen beiden Kontinenten sowie die Schaffung neuer transnationaler und transkultureller Netzwerke von Musiker\*innen. Die verschiedenen globalen und kulturellen Räume des Exils sowie die spezifischen Anliegen von Exilmusiker\*innen sind nur im transnationalen Rahmen und über disziplinäre Grenzen hinweg zu beschreiben.

Übergreifende Forschungsinteressen der Gruppe sind kulturelle und speziell musikalische Interaktion und Transfers. Dabei geht es um transnationale und transatlantische Prozesse der Zirkulation von Menschen, Ideen, Repertoires und Gegenständen wie zum Beispiel Instrumenten. So werden einerseits historische Quellen in deutschsprachigen, iberischen und lateinamerikanischen Sammlungen erschlossen und ausgewertet und andererseits bestehende Annahmen und musikhistorische Darstellungen in kritischer Re-Lektüre hinterfragt. Bei all dem bezieht die Fachgruppe auch lateinamerikanische Verbindungen nach Nordamerika ein, zukünftig sind Erweiterungen nach Osteuropa oder in andere Regionen des globalen Südens denkbar, sofern sie mit dem deutschsprachigen Raum irgendwie verknüpft sind.

An dieser Ausgabe der *Musikforschung* beteiligten sich zum Thema „Import / Export? Musikalische Transferprozesse auf der Iberischen Halbinsel und in Iberoamerika im 20. Jahrhundert“ Musikwissenschaftler\*innen verschiedener Fachbereiche, denn die Untersuchungsgegenstände, die uns beschäftigen, sind interdisziplinärer Art: Christian Breternitz widmet sich dem Export von (Militär-)Musikinstrumenten von Berlin nach Zentral- und Südamerika um 1900. Diego Alonso untersucht die Rezeption von Eislers Kampfliedern in Spanien in der Zeit der Zweiten Republik (1931–1939), insbesondere während des spanischen Bürgerkriegs. Über das Engagement Aaron Coplands und Robert Stevensons für den Austausch zwischen den USA und Ibero-Amerika berichten Gregor Herzfeld und Julio Méndivil, wobei sie auch diskutieren, wie trotz aller Empathie postkolonialen Prägungen im musikwissenschaftlichen Schreiben damals wie heute schwer zu entrinnen ist. Ähnliche und eine ganze Reihe weiterer Probleme weisen die populären musikhistorischen Schriften des nach Lateinamerika emigrierten und später transatlantisch pendelnden Kurt Pahlen auf, mit denen sich Christina Richter-Ibáñez auseinandersetzt. Speziell chilenisch-deutschen Beziehungen widmen sich die Artikel von Daniela Fugellie und Matthias Pasdzierny, die einerseits die Arbeit des Goethe Instituts Santiago im Rahmen der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik untersuchen und andererseits die Bedeutung Elektronischer Tanzmusik im Rahmen der Erinnerungsarbeit nach der Militärdiktatur in Chile fokussieren.

Die iberische und iberoamerikanische Musikwissenschaft ist heute vernetzt und international sichtbar, und sie löst sich schrittweise aus der langjährigen Fokussierung auf die eigene nationale bzw. regionale Forschung. Die Fachgruppe möchte den Dialog mit spanisch- und portugiesisch-sprachigen Kolleg\*innen intensivieren. Sie setzt dabei keine genrespezifischen oder historischen Einschränkungen. Das Nachdenken über die Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung ist ein wichtiges Element, der Blick über die historische Musikwissenschaft hinaus ein anderes. Im inhaltlichen Austausch sowie in der Reflexion der verschiedenen regionalen und fachlichen Perspektiven gestalten wir Musikforschung, schreiben wir einen Teil einer globalen Musikgeschichte.

Christian Breternitz (Berlin)

## Export von (Militär-)Musikinstrumenten von Berlin nach Zentral- und Südamerika um 1900

Musikinstrumente spielen für musikalische Transferprozesse eine große, wenngleich oftmals wenig beachtete Rolle. Zwei einfache Beispiele sollen eingangs genannt sein: 1) Hersteller von Musikinstrumenten verkaufen ihre Produkte auch ins Ausland und 2) Musiker reisen mit ihren Instrumenten umher. In beiden Fällen wird dafür gesorgt, dass sich nicht nur typische Bauformen, sondern auch der damit verbundene spezifische Klang verbreitet.<sup>1</sup> Dies geschieht mal mehr, mal weniger schnell – und hängt einerseits damit zusammen, wie Klang, Klangerwartung und eine mögliche Verwendung des Musikinstruments zusammenpassen, andererseits mit der Anerkennung des Instruments im weitesten Sinne. Die vergleichsweise geringe Beachtung dieser Transferprozesse ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass von einem weitgehend standardisierten Instrumentarium im heutigen Sinne erst ab den 1920er Jahren gesprochen werden kann, zuvor jedoch lokale Bautraditionen und -konzepte eine weitaus größere Rolle gespielt haben, mit entsprechenden Auswirkungen auf die Interpretationsmöglichkeiten der Musiker und damit auch auf das Klangresultat. Leider ist es so, dass solche Transferprozesse von spezifischen Musikinstrumenten und der zugehörigen Musik nur schlecht dokumentiert bzw. die Dokumente meist nicht erhalten sind. Einer der wenigen überlieferten Fälle konnte im Nachlass der Berliner Firma C. W. Moritz aufgefunden werden, der sich im Archiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz befindet. An den Dokumenten lässt sich ablesen, wie das Modell der Preußischen Militärmusik mit den dazugehörigen Musikinstrumenten und dem passenden Notenmaterial den Weg nach Zentral- und Südamerika fand.

*Zum Stellenwert der Preußischen Militärmusik im 19. Jahrhundert. Die Reformen unter Wilhelm Wieprecht (1802–1872)*

Um zu verstehen, warum es diese Entwicklung überhaupt gab, ist ein Rückblick auf die Preußische Militärmusik im 19. Jahrhundert notwendig, für die Wilhelm Wieprecht entscheidend war: In Aschersleben geboren, wurde er von seinem musikliebenden Vater, der selbst als Trompeter und Reiter im Militärdienst aktiv war, besonders im Violinspiel unterrichtet und musste in bester Stadtpfeifer-Tradition außerdem „fast alle Blase-Instrumente erlernen“<sup>2</sup>. Nach einer grundlegenden Ausbildung in der Ascherslebener Stadtkapelle und ersten Stationen als Musiker in Dresden und Leipzig ging Wieprecht 1824 nach Berlin und trat am 2. Mai eine Stelle als königlicher preußischer Kammermusiker an.<sup>3</sup> In Berlin kam er

1 Vgl. hierzu das Kapitel „Erste Musik für die Ventilinstrumente“ bei: Christian Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2020, <<https://doi.org/10.25624/kuenste-1318>>, 7.10.2020, S. 263–273.

2 Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 462.

3 August Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht. Director der sämmtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin 1882, S. 16. Die Angaben in diesem Buch

laut seinen eigenen Aussagen erstmals mit der Militärmusik in Berührung, die ihn äußerst beeindruckte. Gleichwohl entdeckte er einen größeren Reformbedarf innerhalb der Kapellen, vor allem hinsichtlich der Besetzung und im Metallblasinstrumentarium. Seine Ideen fanden bei Major Gottlieb von Barner (1786–1846) Anklang, der daraufhin sein „Trompeterkorps der Garde-Drägoner“ Ende der 1820er Jahre prototypisch umorganisieren ließ. Hierzu zählte die Einführung der 1813 erfundenen Ventilblasinstrumente, da Wieprecht mit den bis dahin üblicherweise verwendeten Naturton- und Klappeninstrumenten seine Kompositionen nicht umsetzen konnte. In Zusammenarbeit mit dem Berliner Metallblasinstrumentenmacher Johann Gottfried Moritz (1777–1840) und unter Beteiligung dessen Sohnes Carl Wilhelm Moritz (1810–1855) verbesserte er nicht nur die Ventilsysteme an sich, sondern entwickelte eine Instrumentenfamilie, die heute unter dem Namen „Preußische Kornette“ bekannt sind. 1835 erhielten Wieprecht und Johann Gottfried Moritz ein zehnjähriges Patent vom Preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe für ein Instrument, das heute in seiner weiterentwickelten Form aus keinem Orchester mehr wegzudenken ist: die Basstuba. In den höheren Lagen ergänzten mit relativ einheitlicher Mensur nach und nach die Bariton-Tuba, das Tenorhorn, das Alt-Cornett, das Sopran-Cornett und das Cornettino die Instrumentenfamilie. Dieser neu konzipierte Blechbläser-Bereich bildete die Basis der Preußischen Militärmusik unter Wieprecht.<sup>4</sup> Seine Reformen und die klanglichen Ergebnisse beeindruckten auch König Friedrich Wilhelm III. Nach weiteren Aufträgen zur Umstrukturierung einzelner Musikcorps wurde Wieprecht schließlich 1838 zum „Director sämtlicher Musikchöre des Garde-Corps“ ernannt. Dies war der höchste Posten innerhalb der Preußischen Militärmusik. Nun konnte er seine neuen Instrumente relativ einfach in alle weiteren Militärkapellen einführen. Auf Grundlage der Preußischen Kornette ersann er neue Besetzungen für die einzelnen Militärmusikformationen, die sich beliebig zu größeren Ensembles zusammenstellen ließen. Denn schiere Größe war auch immer ein Zeichen von Macht und Repräsentation. Wie von Wieprecht selbst überliefert ist, wagte er bereits im Jahr 1838 den „ersten kühnen Versuch“ eines „riesenhaften Ensembles von 1086 Militärmusikern und 150 Tambours, in einem militairischen Tableau auf dem Schlossplatze zu Berlin aufgestellt, zum Empfange des Kaisers Nicolaus von Russland“<sup>5</sup>. Wieprecht verfolgte mit dieser Reform also zwei Ziele:

1. Die Besetzungen der Militärmusikchöre sollten so angepasst werden, dass sie den „tonkünstlerischen und zugleich dienstlich militairischen Anforderungen mehr entsprechen“<sup>6</sup>.

---

zum Leben und Wirken Wieprechts bilden bis heute eine wichtige Grundlage. Sie basieren, ähnlich wie die Darstellung in Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon*, auf Briefen von Wieprecht selbst und sind prinzipiell als vertrauenswürdig anzusehen (vgl. hierzu u. a. den Brief von Wieprecht an Moritz Beermann vom 6.12.1853, D-B Mus. ep. W. Wieprecht 7). Dennoch wäre eine kommentierte Edition von Kalkbrenners Veröffentlichung sehr wünschenswert. Denn sie ist insofern kritisch zu betrachten, dass sie das Wirken Wieprechts auf seine Reformen der preußischen Militärmusik und sein Wirken als Militärkapellmeister reduzieren. Sein Einfluss auf das Musikleben sowohl am Berliner Hof als auch allgemein im deutschsprachigen Raum ist jedoch nicht zu unterschätzen. Neue Erkenntnisse hierzu liefert die kürzlich von Achim Hofer und Lucian Schwienitz herausgegebene Edition zum Briefwechsel und den Schriften Wieprechts: Achim Hofer / Lucian Schwienitz (Hrsg.), *Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken*, Würzburg 2020.

4 Vgl. dazu ausführlich Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 69–95.

5 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon*, S. 643.

6 Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht*, S. 30.



2. Es sollte eine Art Einheitssystem geschaffen werden, das die stufenweise Erweiterung der Ensembles bzw. das Zusammenspiel mehrerer Musikchöre ermöglicht.

In den Jahren nach 1838 verfeinerte Wieprecht die Stimmenbesetzung der Militärmusikchöre immer weiter und entwickelte darauf basierend sein sogenanntes „Normal-Instrumentaltableau“, das ab Juni 1860 die Richtschnur für die Stimmenbesetzung der preußischen Musikcorps bildete. Achim Hofer konstatierte, „dieser Wandel vom Holzbläser- zum Blechbläserklang [weist] dabei weit über die Militärmusik hinaus, denn das neue Ventil-Blasinstrumentarium [...] prägte nachhaltig auch kunstmusikalische Kompositionen.“<sup>7</sup>

**Normal-Instrumental-Tableau der Königlich preussischen Armee-Musik.**

Instrumente*)	Stimmen-Besetzung							
	der Signalhorn- Musik für die Füsilier- Bataillone der Infanterie	der Trompeten-Musik		der Waldhorn-Musik		des Oberführers der Regimenter für Infanterie- Sanitätscorps- Musik	der vollständig besetzten Sanitätscorps-Musik	
		für die Cavallerie- Regimenter	für die Artillerie- Regimenter	für die Jäger- und Pionier- Bataillone	für die neufornierten Infanterie- Regimenter		der Linien- Infanterie- Regimenter	der Garde- Infanterie- Regimenter
Cornettino . . . .	1	1	3	1	2	2	—	—
Sopran-Cornett . .	2	4	6	4	4	2	2	2
Alt-Cornett . . . .	2	2	3	2	2	2	2	2
Tenorhorn . . . .	2	2	6	2	2	2	2	2
Bariton-Tuba . . .	1	1	3	2	2	2	1	1
Baß-Tuba . . . .	2	3	6	3	4	4	3	4
Trompete . . . .	—	8	12	3	3	4	4	4
Waldhorn . . . .	—	—	—	4	3	2	2	4
Flöte . . . .	—	—	—	—	—	1	2	2
Oboe . . . .	—	—	—	—	—	—	2	2
Kleine Clarinette .	—	—	—	—	—	1	1	1
Mittel-Clarinette .	—	—	—	—	—	2	2	2
Große Clarinette .	—	—	—	—	—	4	8	8
Fagott . . . .	—	—	—	—	—	—	2	2
Contrafagott . . .	—	—	—	—	—	—	2	2
Tenor-Posaune . .	—	—	—	—	—	2	2	2
Baß-Posaune . . .	—	—	—	—	—	2	2	2
Becken (Paar) . . .	—	—	—	—	1	1	1	1
Kleine Trommel . .	—	—	—	—	1	1	1	2
Große Trommel . .	—	—	—	—	1	1	1	1
Halbmondträger . .	—	—	—	—	—	—	1	1
<b>Zum Ganzen . . .</b>	<b>10</b>	<b>21</b>	<b>39</b>	<b>21</b>	<b>25</b>	<b>35</b>	<b>43</b>	<b>47</b>

\*) Cornetts, Tenorhörner sind identisch mit den sogenannten Tuben mit Euphoneons und Bombardons.

Abbildung 1: Normal-Instrumental-Tableau der Königlich preussischen Armee-Musik nach Wilhelm Wieprecht von 1860. In: August Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht, Director der sämtlichen Musikchöre des Garde-Corps. Sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften*, Berlin 1882, S. 56f.

7 Achim Hofer, *Die Königliche Preussische Armeemarschsammlung 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung*, hrsg. von Bernhard Habla (= IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung. Reprints 5), Wien 2007, S. 49f. Ein Beispiel hierfür bilden die zahlreichen Überlegungen zum Instrumentarium durch Richard Wagner und seine Verwendung von Basstrompete, Kontrabassposaune und Wagnertube. Vgl. hierzu Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 346–378.

Dieses erfolgreiche System war ein Novum in der Militärmusik, das schnell Interessenten aus anderen Ländern anlockte. Und so erscheint es besonders interessant, dass Ledebur in seinem *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* schrieb, dass Wieprecht schon 1847 von der Türkei eingeladen wurde, die dortige Militärmusik zu reformieren.<sup>8</sup> Kalkbrenner sprach in diesem Zusammenhang von Wieprechts Auftrag, „die Cavalleriemusik der türkischen Armee zu organisieren. Zu diesem Zwecke sandte er zwei junge, tüchtig durchgebildete Musiker als Instructeure nach Constantinopel, desgleichen auch 48 Instrumente“<sup>9</sup>. 1852 bekam Wieprecht laut den überlieferten Angaben von der Regierung Guatemalas den Auftrag zur Organisation „kleiner Militair-Musiken, welche auch in den Kirchen in Ermangelung von Orgeln das Choralspiel übernehmen sollten. Wieprecht wählte dafür eine Signalthornmusik und sandte ebenfalls einen Instructeur mit Instrumenten nach Amerika“<sup>10</sup>. Da die Lieferung der Musikinstrumente in die Türkei die Firma C. W. Moritz übernahm,<sup>11</sup> ist zu vermuten, dass von dieser Werkstatt auch die Instrumente nach Guatemala geliefert wurden.

### *Militärmusik und Gesellschaft*

Wieprecht vertrat die Ansicht, „dass die Militair-Musik ein sicheres Mittel musikalischer Volksbildung sei“<sup>12</sup>. Mit dieser Aussage bettete er die ab den 1820er Jahren immer populärer werdende Militärmusik in ein pädagogisches Umfeld ein, womit er sicher auch seine eigene Stellung untermauern wollte. Die Militärmusikchöre waren für die Herausbildung des bürgerlichen Musikgeschmacks und auch für die allgemeine Musikbildung von ganz entscheidender Bedeutung. Bereits unter Wieprechts Vorgänger als oberster Musikdirektor der preußischen Militärmusik, Georg Abraham Schneider (1770–1839), wurden nicht nur Märsche gespielt, sondern auch für Militärensembles arrangierte Orchesterwerke. Die Militärkonzerte hielten Anfang der 1820er Jahre Einzug in das öffentliche Berliner Musikleben. Die wahrscheinlich ersten Anzeigen hierzu finden sich in der *Zeitung für Theater und Musik* von 1821<sup>13</sup> sowie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* des Jahres 1822: „Am 1sten [Dezember 1821] gab das Musikcorps des zweyten Garderegiment Concert im Jagorschen Saale, in dem die gewählten Stücke (Ouverture aus Spontini's [!] *Cordes* und Mehul's [!] *jeune Henri*, Ballet aus Spontini's *Olympia* Finale aus Boieldieu's *Rothkäppchen*, Ouverture und Jägerchor aus Webers *Freischütz* etc.) richtig auf Blasinstrumente berechnet, so wie die Saiteninstrumente und zum Theil die Singstimmen auf die Klarinetten, Oboen, Fagotts, Bassons übertragen waren. [...] Die zweckmässige Leitung des Ganzen stand unter dem Director des Musikcorps, I. H. Weller, dessen Adagio und Polonaise den einzelnen Instrumenten Gelegenheit zu angenehmen Soli gab.“<sup>14</sup> Die Militärkonzerte entwickelten sich in den folgenden Jahren zu einer festen Institution in der Musiklandschaft. Insbesondere die Auftritte der von den Militärkapellmeistern Friedrich Weller (1790–1870) und Heinrich

8 Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon*, S. 643.

9 Kalkbrenner, *Wilhelm Wieprecht*, S. 49.

10 Ebd.

11 Vgl. Hofer / Schwienitz (Hrsg.), *Wilhelm Wieprecht*, S. 582.

12 Ebd.

13 Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, „Zum Musikbetrieb Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Regensburg 1980, S. 27–284, hier S. 89.

14 „Nachrichten [Berlin. Uebersicht des December 1821]“, in: *AmZ* (1822), Sp. 39–43, hier Sp. 39.

August Neihardt (1793–1861) geleiteten Militärmusikkapellen fanden großen Anklang. Bereits um 1830 wurden solche Konzerte regelmäßig in der preußischen Hauptstadt aufgeführt. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtete wie folgt: „Am passendsten für Zeit und Ort war die Schlachtmusik des Militaircorps im Freyen, an einem der wenigen schönen Abende des gewitterreichen, stets nassen Juny. Jeden Sommermonat soll eine solche Unterhaltung in Tivoli statt finden, welches jetzt der Lieblingsort der Berliner geworden ist. Alle Sonntage ist dort grosse Harmoniemusik und Feuerwerk für das Entrée von zehn Silberroschen inbegriffen. Auch in anderen Gärten nahe bey der Stadt finden die gewöhnlichen Concerte von Militairmusik häufig statt. Das Musikcorps von Weller zeichnet sich, wie das Neidhart'sche besonders durch Präzision und vorzügliches Arrangement gut gewählter Opernmusikstücke, Ouverturen und Symphonieen [!], sogar von Beethoven aus.“<sup>15</sup> Diese Konzerte an öffentlichen Orten wie dem Vergnügungspark Tivoli und auch in Gartenlokalen erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden zu Besuchermagneten. Am 23. August 1837 berichtete die *Allgemeine musikalische Zeitung* über ein Konzert, bei dem „6000 Zuhörer ab und zugehend im voll gedrängten Güntherschen Garten-Local, von 3 Uhr Nachmittags bis in die Nacht hin- und herwogen. Die Blase- und Blech-Instrumente wirkten unter grünem Laubdache auf amphitheatralischer Erhöhung ungemein.“<sup>16</sup> Zunehmend in Konkurrenz zu den nahezu ausschließlich in Harmoniebesetzung auftretenden Militärmusikkapellen standen ab den 1840er Jahren die aufkommenden Privat- und Salonorchester, die von vergleichsweise einfacher Tanzmusik bis zur anspruchsvollen Symphonie ein breites Spektrum spielten. Die Leiter der Militärmusikcorps reagierten darauf, indem sie ihre Musiker ein zusätzliches Streichinstrument erlernen ließen, auf denen sie sich rasch auf hohem Niveau etablieren konnten. Flodoard Geyer schrieb hierzu in der *Berliner musikalischen Zeitung* vom 17. Januar 1846: „Die Harmoniemusik, d. h. die Zusammenstellung der Holz-, Blech- und Schlaginstrumente, war nicht mehr geeignet, mit den von Aussen aus Steyermark kommenden Nebenbuhlern, wettzulaufen, wenn auch ihr Ensemble noch so glänzend sein mochte. Man hört nirgend mehr andre, als Streichorchestermusik. Die Regimentsmusiker waren nothgedrungen, sich diese anzueignen, obwohl ihr Dienst es nicht erheischte. Man fing bei den Tänzen an, um zu Gediegenerem der Gattung überzugehen. [...] man wagt sich an Aufgaben, welche früher kein Orchester der Welt löste, an die Beethoven'sche Symphonie. Was vor zwanzig und etlichen Jahren für ein Märchen [!] gehalten worden wäre – das kann man in den Caffesälen [!] erleben.“<sup>17</sup> Die Privat- bzw. Salonorchester sowie die wie eben beschrieben erweiterten Militärorchester nahmen auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine beherrschende Stellung ein. Teilweise gab es dabei auch Überschneidungen zwischen den Hauptakteuren der Militär- und Privatorchester. Gleichzeitig verbesserte die dauerhafte „Konkurrenz“ das musikalische Niveau ständig und führte zu einer weiteren Professionalisierung des Musikbetriebs in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Militärmusik war dabei universell einsetzbar, verbunden mit einem hohen Repräsentationscharakter. Dies zog die Aufmerksamkeit anderer Staatsoberhäupter auf sich und sorgte dafür, dass die Preußische Militärmusik eine Art Exportschlager wurde, noch über Wieprechts Tod hinaus.

15 „Nachricht [Berlin]“, in: *AmZ* (1830), Sp. 489–492, hier Sp. 491f.

16 „Nachrichten [Berlin, den 1sten August 1837]“, in: *AmZ* (1837), H. 34, Sp. 552–554, hier Sp. 553.

17 Flodoard Geyer, „Ein Beitrag zur Geschichte der Gegenwart“, in: *Berliner musikalische Zeitung* (1846), H. 3.

*Exporte von (Militär-) Musikinstrumenten nach Mittel- und Südamerika um 1900*

Der im Folgenden zu behandelnde von Berlin ausgehende Export von Musikinstrumenten geht einher mit der zunehmenden Globalisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie dem Expansionsdrang und den Kolonialbestrebungen der europäischen Mächte. Auf den Schiffen des Militärs waren oft kleinere Musikkorps vorhanden, die neben der Unterhaltung auch der moralischen Unterstützung an Bord dienen sollten, vor allem bei langen Seereisen zwischen den Kontinenten. Angekommen in den anderen Ländern, spielten die Kapellen beim Landgang aus ihrem Repertoire. Für die dortige Bevölkerung war dies ein seltenes Vergnügen, das gleichwohl Eindruck hinterließ. Und auch die Regenten dieser Länder waren von den Militärkapellen angetan, da sie damit gleichermaßen ihren Repräsentationsdrang befriedigen und ihre Bevölkerung zufrieden stellen konnten. Hierdurch kam es zu Bestrebungen, eigene Militärmusikensembles zu erstellen. Preußen wurde hierfür oft als Vorbild und Modell genommen. Für die Entwicklung der hawaiianischen Militärmusik ist diese Entwicklung gut erforscht,<sup>18</sup> im Folgenden soll der Weg der preußischen Militärmusik nach Mittel- und Südamerika skizziert werden.

Die Firma C. W. Moritz spielte für die Entwicklung des typischen Berliner Metallblasinstrumentariums eine entscheidende Rolle. Gegründet 1806 von dem aus Leipzig stammenden Johann Gottfried Moritz, entwickelt sie sich unter seinem Sohn Carl Wilhelm Moritz und aufgrund der Zusammenarbeit mit Wilhelm Wieprecht ständig weiter. Seit 1840 firmierte die Werkstatt unter dem Namen C. W. Moritz. Unter Johann Carl Albert Moritz (1839–1897) wurde die Produktion um die Herstellung von Holzblasinstrumenten und Schlaginstrumenten erweitert, wodurch sich die Firma im ausgehenden 19. Jahrhundert sowohl zum größten Hersteller von Metallblasinstrumenten als auch zum größten Anbieter von Militärmusikinstrumenten und Zubehör in Berlin entwickelte. Auch wenn sie bereits nach dem Ersten Weltkrieg nicht wieder an die vorherige Größe anknüpfen konnte, existierte C. W. Moritz noch bis 1955. Der Nachlass wurde dem Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz übergeben.<sup>19</sup> Beginnend mit dem Jahr 1897 sind mehrere Unterlagen vorhanden, die Exporte von Musikinstrumenten nach Zentral- und Südamerika belegen, und zwar in Form von Auszügen aus dem Produktkatalog der Firma, Korrespondenz mit den zuständigen staatlichen Stellen sowie Lieferlisten von Instrumenten. Anhand eines konkreten Beispiels soll dies im Folgenden erläutert werden.

Am 8. März 1897 kommt es zwischen Carlos Alban, dem Generalkonsul der Republik Kolumbien im Deutschen Reich, und der Firma C. W. Moritz in Berlin zu einem Vertrag über eine größere Instrumentenlieferung. Die Auslieferung erfolgte jedoch erst am 26. November 1902. Einer der Gründe hierfür ist wahrscheinlich der *Guerra de los Mil Días* („Krieg der Tausend Tage“), ein Bürgerkrieg in Kolumbien, der von 1899 bis 1902 andauerte.

Die Lieferung umfasste folgende Instrumente:<sup>20</sup>

- 6 Cornets in B mit 3 Perinet-Ventilen
- 2 Cornets in B für Solisten mit 3 Cylinder-Ventilen

18 Vgl. Patrick D. Hennessey, *Henry Berger: From Prussian Army Musician to Father of Hawaiian Music, The Life and Legacy of Hawaii's Bandmaster*, hrsg. von Bernhard Habla (= *Alta Musica* 30), Tutzing 2013; vgl. Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 386–403.

19 D-Bim SM 14.

20 Ebd.

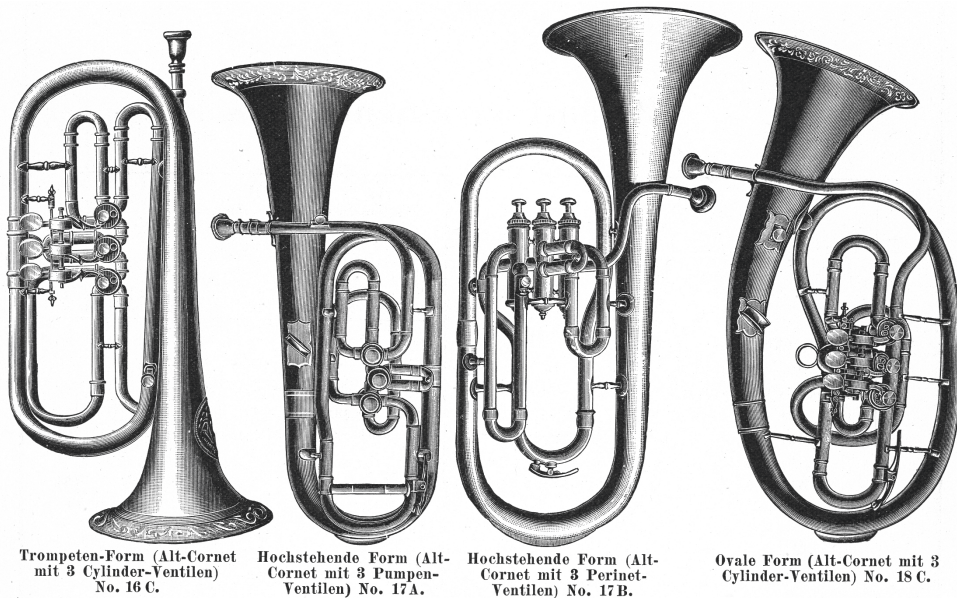
- 6 Altcornets in F, Es höchst[ehend]. 3 Pumpen
- 2 Altcornets in F, Es, Tromp[eten]. F[orm]. 3 Cylinder<sup>21</sup>
- 6 Tenorhörner höchstehend 3 Pumpen
- 2 Tenorhörner höchstehend 3 Cyl. weit
- 6 Baryton höchstehend 3 Pumpen
- 1 Helikon in F, Es 3 Pumpen
- 4 Helikon in C, B 3 Pumpen
- 4 Waldhörner in F, Es 3 Pumpen
- 2 Waldhörner in F, Es 3 Cyl.
- 6 Posaunen in C, B 3 Pumpen
- 2 Saxophons [!] sopran in B
- 2 Saxophons [!] alt in Es
- 2 Saxophon tenor in B
- 2 Böhm Piccolo in Des
- 1 Böhm Piccolo in C
- 2 Clarinetten in Es Syst[em]. Böhm
- 12 Clarinetten in B Syst. Böhm
- 1 Oboe
- 1 Fagott
- 2 gr[oße]. Trommeln mit durchgeh[enden]. Schr[auben].
- 3 Triangel
- 4 Paar türkische Becken
- 1 chines[isches]. Tamtam
- 3 Tambourins
- 3 Paar Doppelcastagnetten
- 2 Orchester Trommeln m[it]. durchgeh[enden]. Schr[auben].

Darüber hinaus umfasste die Lieferung noch eine größere Menge an Zubehör und Ersatzteilen für die Instrumente, z. B. Mundstücke, Rohrblätter, Etuis, Wischer, Polster, Federn und Felle. Weiterhin zählten dazu noch sechs Ries Notenpapier, je eine Griffabelle für Oboe und Fagott sowie 120 Musikstücke, auf die weiter unten noch eingegangen wird. Das für die Ausfuhr auszufüllende Formular für die Statistik des Warenverkehrs zählt darüber hinaus noch 500 Signalhörner sowie zehn Schachteln Putzporzellan auf.

Vergleicht man diese Lieferung von Musikinstrumenten mit dem Normal-Instrumententableau für die vollständig besetzte Janitscharen-Musik von Wieprecht (siehe Abbildung 1), so zeigt sich, dass die grundsätzlichen Proportionen zwischen den Instrumenten und Instrumentengruppen weitgehend beibehalten wurden. Speziell bei den Metallblasinstrumenten ist erkennbar, dass sich die Verhältnisse der einzelnen Instrumente bzw. Stimmen zueinander noch ganz im Wieprecht'schen Sinne verhalten. Gleichwohl kam es aber auch zu Anpassungen, wie beispielsweise durch ein erweitertes Schlaginstrumentarium sowie die Aufnahme „neuer“ Instrumente wie der Saxophone. Letztere waren vor allem in den französischen Militärkapellen seit Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert, in Deutschland jedoch aufgrund der deutsch-französischen Rivalität lange Zeit verpönt. Dennoch wurde ab Mitte der 1880er Jahre auch in Deutschland diskutiert, ob diese Instrumente mit ihrem markanten Klang in die Militärmusikkapellen aufgenommen werden sollen. Die Piccolo-Flöten

21 Zu den Bauformen siehe Abb. 2.

und die Klarinetten dieser Lieferung waren mit dem Böhm-System ausgestattet, welches sich zu diesem Zeitpunkt, mit Ausnahme von Deutschland und Österreich, bereits international weitgehend durchgesetzt hatte. Aus organologischer Sicht ebenfalls interessant ist die Ausstattung der Metallblasinstrumente mit unterschiedlichen Ventiltypen. Die als „Pumpen“ bezeichneten sogenannten Berliner Pumpenventile waren eine Entwicklung von Wieprecht. Sie sind robust und im Zweifelsfall einfach zu warten, eignen sich aber nur bedingt für solistisches Spiel. Hierfür wurden, wie auch in der Lieferliste angegeben, Instrumente „für Solisten“ mit „Cylinder-Ventilen“ geliefert. Letztere sind auch unter dem Namen Drehventile bekannt und ermöglichen gegenüber den Pumpenventilen ein weiches und schnelleres Umschalten. Sie finden sich heute vor allem an Hörnern und aufgrund lokaler Bautraditionen an sogenannten „Deutschen Trompeten“ und „Deutschen Flügelhörnern“. Die internationale Ausrichtung der Firma C. W. Moritz zeigt sich auch daran, dass Kornette mit Périnet-Ventilen und zahlreiche Instrumente in hochstehender Bauform (d. h. mit nach oben zeigendem Schallstück) geliefert wurden. Mit Ausnahme der Tuba war letzteres für den deutschsprachigen Raum vergleichsweise unüblich, da dort neben den Ausführungen in Trompetenform (d. h. mit nach vorn gerichtetem Schallstück) die ovale Form dominierte (zu den Bauformen vgl. Abbildung 2). Périnet-Ventile wiederum waren im französisch- und englischsprachigen Raum dominierend, und auch die aufrechte Bauform findet sich konsequent umgesetzt in allen Tonlagen sowohl bei den von Adolphe Sax erfundenen Saxhörnern als auch den bereits zuvor in Frankreich gebräuchlichen Ophikleiden.



Trompeten-Form (Alt-Cornet mit 3 Cylinder-Ventilen) No. 16 C.

Hochstehende Form (Alt-Cornet mit 3 Pumpen-Ventilen) No. 17 A.

Hochstehende Form (Alt-Cornet mit 3 Périnet-Ventilen) No. 17 B.

Ovale Form (Alt-Cornet mit 3 Cylinder-Ventilen) No. 18 C.

Abbildung 2: C. W. Moritz, *Neueste Preisliste. Ausgabe D. Blech-, Holzblas-, Schlag-, Saiten-, Signal-Instrumente, Zubehörteile etc.*, Berlin 1901/1904–1910. Auszug der Abbildungen zu den Alt-Cornets. Quelle: D-Bim SM 14.

Das Vorbild Preußen wird durch einen weiteren Umstand bestärkt. In den gepackten Kisten von C. W. Moritz befanden sich nicht nur Instrumente und Instrumentenzubehör, sondern auch Notenmaterial in größerem Umfang, welches der Musikinstrumentenhersteller bei dem

Musikalienhändler und -verleger Georg Plothow in Berlin (Potsdamer Straße 113) einkaufte. Neben einigen Märschen handelt es sich dabei um Bearbeitungen aus zeitgenössischen Opern und Operetten. Die Rechnung von Plothow an C. W. Moritz vom 23. März 1897 wurde nachträglich mit „Bogota Columbien“ überschrieben (Abbildung 3).

*Bogota Columbien*  
Berlin W. 35 den 23. März 1897

**Georg Plothow**  
Musik-Sortiment  
**Musik-Verlag**  
Musikalien-Leihinstitut  
Pianosorte-Organ  
Potsdamerstrasse Nr. 113

VOLLSTÄNDIGES LAGER  
der  
Sittion Sotico  
Sittion Steingebete  
Collection Klöff  
Wkko-Laug. Beithopf-Mäkel  
Bayne-Breitkuan  
Musike-Photographien  
Teatändee.

Isel Ital. Saiten  
Deutsche Saiten  
Sitties-Saiten  
Metzomne  
Inschonpulle  
Sittiolles-Photographien  
Sittienpapiee  
Sittent-Musiee-Sittie.

Rechnung für *C. W. Moritz* 23. März 97

		R. GR. SOMME FR.	
1	Padresche Musik	5	3 35
1	Murkowski Span. Tanz I	5	4
1	Bistler Gebet	1 50	1 20
1	Stumhild Corp. Part 2,40		
1	Stimmen 3,60	6	4 80
1	Hanisch Oberglocken	3	2 40
1	Langey 24 " Södamana g. 12	4	3 20
1	Smilana Teichaufe Braut Tanzmus. 3,-		
1	Marsch. Part 2,-	5	4 20
1	Wenöshofer Tata Norpama	3	2 40
1	Pauch Türk Schützinger u. Marsch	1 50	1 35
1	Wagner. Rienzi. Ein d. I. Akt	4	3 80
1	Tamb. Edgischer	4	3 80
1	Coroing	5 80	5 50
1	Corp. Musikschlager Part u. St.	17 75	15 95
1	Quintett	9	8
1	Heiligensingenmarsch	9	8
1	Hoff. Part	15	13 50
1	Föhler	15	13 50
1	Siedlung d.	6	5 40
		<b>Sek</b>	<b>104 35</b>
1 Flottenschan		15 50	109 55
		34,-	
		de 198.-	104 35

C. W. Moritz  
Bogota Columbien  
26/197

1000 T. 1897.

Abbildung 3: Auszug aus der Rechnung vom 23.3.1897 von Georg Plothow an C. W. Moritz. Die Lieferung ist im Briefkopf eindeutig gekennzeichnet zum weiteren Versand nach Kolumbien. Quelle: D-Bim SM 14. Bei den Werken von Richard Wagner handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Arrangements für Militär-Orchester bzw. Blasmusik von Arthur Seidel, der eng mit Wagner zusammenarbeitete.

Das Notenmaterial, das eine weitere Rechnung von Georg Plathow an C. W. Moritz vom 22. September 1898 ausweist, ist, wie im Rechnungskopf handschriftlich vermerkt, ebenfalls „Für Columbien“ gedacht und mit „Militär-Musik“ überschrieben.<sup>22</sup> Auch diese Lieferung ist ein Spiegelbild des zeitgenössischen Geschmacks und umfasst hauptsächlich Märsche sowie Stücke aus Operetten, beispielsweise von Hermann Josef Schneider, Julius Lehnhardt, Julius Einödshofer, Paul Lincke, Josef Bayer und Richard Eilenberg. Hinzu kommen wieder die militärmusikalischen Bearbeitungen von Werken Richard Wagners.

Dieses exemplarische Notenmaterial belegt eindrücklich die oben beschriebene Funktion der Militärkapellen im ausgehenden 19. Jahrhundert und ihre Rolle in der Gesellschaft. Die Lieferungen von Noten und Instrumenten zeigen gleichwohl auch die enge Verzahnung zwischen dem, was gespielt wird, und dem, was erklingt. Denn trotz der oben angesprochenen zunehmenden internationalen Ausrichtung war es aufgrund der unterschiedlichen regionalen Bautraditionen auch am Ende des 19. Jahrhunderts ein spezifischer Klang, der mit den Berliner Musikinstrumenten der Werkstatt C. W. Moritz in Mittel- und Südamerika importiert wurde. An den Produktkatalogen der Firma aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeigt sich darüber hinaus, wie professionell C. W. Moritz international agierte: Die Kataloge wurden in Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch verlegt.

In den Folgejahren konnte die Firma C. W. Moritz noch Militärmusikkorps in El Salvador (1905/1908) und Guatemala (1911) mit Instrumenten ausstatten, die Lieferlisten sind ebenfalls im Nachlass der Firma zu finden. Im November des Jahres 1908 kam es zu einer nochmaligen Bestellung über Instrumente für drei vollständige Musikkorps in Kolumbien, die jedoch Ende März 1910 annulliert wurde. Abseits von Mittel- und Südamerika lieferte C. W. Moritz Militärmusikinstrumente unter anderem nach Hawaii (1878/1879 und 1887)<sup>23</sup> sowie in die Kolonialgebiete des Deutschen Reichs.

Zukünftig stellt sich der Forschung unter anderem die Frage nach der konkreten musikalischen Verwendung dieser Lieferungen von Musikinstrumenten und Notenmaterial nach Mittel- und Südamerika. In welchen Kontexten wurden die Werke aufgeführt? Erfüllte die Militärmusik dort eine ähnliche Funktion wie in Preußen? Wie lange wurde die preußisch orientierte Militärmusik in den belieferten Ländern gepflegt? Haben die gelieferten Instrumente einen Einfluss auf das verwendete Instrumentarium in diesen Ländern? Sind in Orchestern der Kunstmusik ähnliche Transferprozesse zu beobachten?

### *Abstract*

The article outlines the significance of Prussian military music of the 19th and early 20th centuries in an international context. It focuses on deliveries of musical instruments and sheet music by the Berlin company C. W. Moritz to Central and South America around 1900. The delivery lists of 1897/98 for the Colombian military bands show that they were equipped according to the Prussian model, which goes back to the ideas of Wilhelm Wieprecht. He reformed and standardised the Prussian military music system between the 1830s and 1860s, thus creating the basis for its success. The sheet music enclosed with the musical instruments gives an insight into the popular musical taste of the period around 1900, which was increasingly introduced to Central and South America. Future research will ask what impact such imports of music and musical instruments had on the development of music in Central and South America.

22 D-Bim SM 14.

23 Vgl. Breternitz, *Berliner Blechblasinstrumentenbau*, S. 386–403.



Diego Alonso (Berlin)

## Die Rezeption von Hanns Eislers Kampfliedern der Jahre 1929 bis 1934 im republikanischen Spanien<sup>1</sup>

Hanns Eisler wurde in Spanien ab den frühen 1930er Jahren durch Mitglieder zweier verschiedener Gruppen bekannt. Von sehr spezifischen Fällen abgesehen, standen diese Gruppen in keiner direkten Beziehung zueinander. Die erste Gruppe setzte sich aus einer sehr kleinen Minderheit von bürgerlichen Komponist\*innen, Musikkritiker\*innen und Musikliebhaber\*innen zusammen, die sich für die Musik der Wiener Schule interessierten. Die zweite bestand aus Mitgliedern der Arbeiterbewegung, die mit der kommunistischen Ideologie sympathisierten und an verschiedenen propagandistischen Aktivitäten teilnahmen, zu denen das Singen oder Hören von sogenannten „canciones revolucionarias“ (revolutionären Liedern) gehörte. Darunter waren *Kominternlied*, *Einheitsfrontlied*, *Der rote Wedding* und *Solidaritätslied*, damals einige der populärsten Kampflieder weltweit. Während des Bürgerkrieges wurden diese Lieder ein wichtiger Teil der Kriegspropaganda auf der republikanischen Seite. Der erste Teil dieses Aufsatzes untersucht die propagandistischen Kontexte, in denen spanische und katalanische Fassungen dieser Lieder aufgeführt, bearbeitet, veröffentlicht und durch verschiedene Mittel verbreitet wurden. Der zweite Teil analysiert am Fallbeispiel von Enrique Casal Chapís Kampflied *Los campesinos* (*Die Bauern*) den kompositorischen Einfluss dieser Lieder auf spanische Liedtexter\*innen und Komponist\*innen dieser Zeit. Ziel der Studie ist es, die Bedeutung der Lieder als Teil der spanischen Radio-, Film- und Klangpropaganda vor und insbesondere während des Bürgerkrieges zu verdeutlichen.

### I. Rezeption

In der ersten Hälfte der 1930er Jahre war das *Kominternlied* (1929) – die Hymne der Kommunistischen Internationale – das bekannteste Kampflied Eislers in den westlichen kommunistischen Kreisen, auch in Spanien. Die spanische Textübertragung wurde irgendwann zwischen 1931 und Mitte 1934 von dem Schriftsetzer Salvador Chardí Rusies geschrieben, über dessen Leben wenig bekannt ist. Offenbar konnte er Russisch, studierte an der Moskauer Komintern-Ausbildungsstätte Internationale Lenin-Schule und war seit 1931 Mitglied der Kommunistischen Partei Spaniens (Partido Comunista de España: PCE).<sup>2</sup> Die Partei war 1921 von Student\*innen, Arbeiter\*innen, Intellektuellen, Bauern und Bäuerinnen gegründet worden, die mit dem Reformismus der Spanischen Sozialistischen Arbeiterpartei (PSOE) nicht einverstanden waren und die Kommunistische Internationale (Komintern) befürworteten. Die Partei war der Komintern gegenüber äußerst loyal. Bis zum Sieg des

1 Ich danke Knud Breyer und Markus Eckert für ihre aufschlussreichen Kommentare zu früheren Entwürfen dieses Artikels.

2 Antonio Ramírez Navarro, *La fuerza de los débiles. Vida, prisiones y muerte de Vicente Talens Inglá (1892–1940)*, Almería 2021, S. 215.

Bündnisses linker Parteien Frente Popular (Volksfront) bei den Parlamentswahlen im Februar 1936 war sie wenig einflussreich.<sup>3</sup>

Der Vergleich von Chardís Textübertragung mit dem deutschen Originaltext des Liedes und mit Ilja Frenkels russischer Übertragung von 1931 (Tabelle 1) zeigt, dass letztere Chardís Vorlage gewesen ist. Wie auch in den USA, Frankreich oder Belgien<sup>4</sup> erfolgte also die frühe Verbreitung des *Kominternlieds* in Spanien offenbar über das 1932 in Moskau gegründete Internationale Musikbüro, einer Unterorganisation der Komintern, die für die Koordinierung musikalischer Propagandaaktivitäten auf internationaler Ebene zuständig war. Eine von Chardís bedeutendsten Änderungen gegenüber der russischen Fassung ist die Einfügung der Bauern und Bäuerinnen als Adressaten des Liedes. Dies spiegelte die damaligen soziopolitischen Spannungen in Spanien aufgrund der elenden sozialen Bedingungen der Bauernschaft wieder, der damals größten und ärmsten sozialen Klasse in Spanien. Die Verbesserung der Lebensbedingungen der Bauern stand im Zentrum der Forderungen der spanischen Linken in den 1930er Jahren.

Kominternlied, Franz Jahnke, Maxim Vallentin (1929) <sup>5</sup>	Коминтерн, Ilja Frenkel (1931) <sup>6</sup>	<i>La Comintern</i> , Salvador Chardí (zwischen 1931 und 1934) <sup>7</sup>
Verlasst die Maschinen! heraus, ihr Proleten!	Заводы вставайте! Шеренги смыкайте!	Legión proletaria, legión campesina,
Marschieren, marschieren! Zum Sturm angetreten!	На битву шагайте, шагайте, шагайте!	en filas compactas marchemos al frente.
Die Fahnen entrollt! Die Gewehre gefällt!	Проверьте прицел, заряжайте ружье,	Al hombro el fusil y con ojo avizor,
Zum Sturmschritt! Marsch, marsch! Wir erobern die Welt!	на бой, пролетарий, за дело свое! За дело свое! (2 x)	disponete a abatir con enérgico ardor
Wir erobern die Welt! Wir erobern die Welt!		al capitalismo, que es nuestro opresor.

3 Lisa A. Kirschenbaum, *International Communism and the Spanish Civil War. Solidarity and Suspicion*, Cambridge 2015.

4 Siehe die Einleitung zu Knud Breyer (Hrsg.), *Lieder für Singstimme und Klavier 1922–1932* (= Hanns Eisler Gesamtausgabe III/2,1), Wiesbaden u. a., in Vorbereitung.

5 *Das Rote Sprachrohr* 1/2 (Februar 1929), S. 4–8.

6 *Коминтерн*, Moskau 1931 (Hanns Eisler Archiv an der Akademie der Künste, Berlin [HEA], Signatur 2009). Übersetzung aus dem Russischen von Sophia Belik: „Factories, stand up! Close the rows! / To the fight, march, march, march! / Check the aim, load the rifle! / To battle, proletarian, for your cause! (2x) // Comrades in prisons, in cold dungeons, / You're with us, although you're not in our rows, / The white fascist terror doesn't scare us, / The fire of the uprising will take all countries! (2x) // Following the Komintern's call, in steel rows / [Go] under the banner of the Soviets, under the red banner. / We are the fighting division of the red front, / And we will not step away from our path! (2x) // The fire of Leninism illuminates our path, / The entire world raises to storm the capital! / Two classes have collided in the final battle; / Our slogan is: Worldwide Soviet Union! (2x)“.

7 Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

Kominternlied, Franz Jahnke, Maxim Vallentin (1929)	Коминтерн, Илья Френкел (1931)	<i>La Comintern</i> , Salvador Chardí (zwischen 1931 und 1934)
Wir haben die Besten zu Grabe getragen. Zerfetzt und zerschossen und blutig geschlagen. Von Mördern umstellt und ins Zuchthaus gesteckt, Uns hat nicht das Wüten der Weißen geschreckt. (2×)	Товарищи в тюрьмах, в застенках холодных! вы с нами, хоть нет вас в колоннах... Не страшен нам белый фашистский террор. Все страны охватит восстанья костер. Восстанья костер. (2×)	Del paria que sufre prisión o destierro está con nosotros su gesto rebelde, sin miedo al terror del fascismo cruel, lucharemos unidos en haz contra él y al mundo del fraude podremos vencer.
Die letzten Kämpfer, heran, ihr Genossen! Die Fäuste geballt und die Reihen geschlossen! Marschieren – marschieren! Zum neuen Gefecht! Wir stehen als Sturmtrupp für kommendes Recht! (2×)	На зов Коминтерна стальными рядами Под знамя Советов, под красное знамя! Мы Красного фронта отряд боевой. И мы не отступим с пути своего. С пути своего (2×)	En filas de acero llevemos delante la roja bandera del Soviet triumfante. Nuestro frente rojo no puede volver del duro camino que ha de recorrer, siguiendo la línea de la Comintern.
In Russland, da siegten die Arbeiterheere, Sie stellten zusammen die heißen Gewehre: „Genossen, heraus zum Kongress, zu Lenin! Von London, Paris, Budapest und Berlin!“ (2×)	Огонь ленинизма наш путь освещает, На штурм капитала весь мир поднимает. Два класса столкнулись в последнем бою. Наш лозунг – Всемирный Советский Союз. Советский Союз. (2×)	La luz leninista alumbrá el camino, de frente al asalto del capitalismo, dos clases están a la lucha final, palabra de orden: El Soviet mundial, en pie, proletarios, con temple a luchar.

[2 weitere Strophen]

Die vermutlich früheste dokumentierte Aufführung des *Kominternlieds* in Spanien fand im Sommer 1934 durch Orquesta y Coros proletarios de Madrid (Madrider Proletarisches Orchester und Chor) statt.<sup>8</sup> Die Geschichte dieses Ensembles ist bislang noch nicht untersucht worden. Offenbar wurde es im Frühjahr 1934 unter dem Dach der PCE gegründet und zu Beginn des Bürgerkrieges aufgelöst.<sup>9</sup> Die mit dem Kommunismus sympathisierenden Komponisten Joaquín Villatoro und Carlos Palacio dirigierten das Ensemble. Villatoro brachte den Arbeitersänger\*innen auch das Notenlesen bei. Ataulfo Argenta, der während des Franco-Regimes ein Stardirigent wurde, dirigierte das Ensemble ebenfalls. 1934 hatte das Orchester etwa 35 Musiker\*innen, der gemischte Chor einige mehr. Laut Palacio sangen

8 Santiago Masferrer y Canto, „La orquesta y los coros proletarios de Madrid“, in: *Crónica*, 12.8.1934, S. 28f.

9 Carlos Palacio, *Acordes en el alma*, Alicante 1984, S. 119 und 126.

im Chor manchmal prominente kommunistische Führer\*innen Madrids, darunter Dolores Ibárruri „La Pasionaria“.<sup>10</sup>



Abbildung 1: Madrider Proletarisches Orchester und Chor proben 1934 unter der Leitung von Ataulfo Argenta, in: Santiago Masferrer y Canto, „La orquesta y los coros proletarios de Madrid“, in: *Crónica*, 12.8.1934, S. 29

Das Repertoire des Orchesters bestand aus populären symphonischen Stücken, hauptsächlich Zarzuela- und Opernouvertüren des 19. Jahrhunderts. Was es von anderen spanischen Amateurorchestern der Zeit unterschied, war die Aufnahme mehrerer revolutionärer proletarischer Lieder in ihre Konzertprogramme, hauptsächlich aus der Sowjetunion, Spanien und Deutschland. Darunter waren – neben *Die Internationale – Marcha funebre* (Trauermarsch; ein russisches Lied aus dem 19. Jahrhundert, in Deutschland bekannt als *Unsterbliche Opfer*<sup>11</sup>), *Himno a Thaelmann* (*Thälmann-Hymne*) von Rafael Alberti (Text) und Villatoro (Musik) und *La Comintern* (wie das *Kominternlied* in Spanien oft genannt wurde). Möglicherweise wurde für diese Aufführungen eigens Orchestermaterial auf der Basis der originalen Fassung für Singstimme und Klavier erstellt, da es 1934 keine veröffentlichte Or-

10 Palacio, *Acordes*, S. 121. Siehe auch Carlos Palacio, „Erinnerungen an Hanns Eisler in Spanien“, in: *Hanns Eisler heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen* (= Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR Nr. 19), Berlin 1974, S. 67f.

11 Eine Aufnahme dieses Liedes aus der Bürgerkriegszeit ist unter folgender Adresse abrufbar: [https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch\\_F\\_1020-040a](https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1020-040a) (abgerufen am 26.10.2020).

chesterfassung gab.<sup>12</sup> Die von Karl Rankl 1933 in Moskau veröffentlichten Bearbeitungen des *Kominternlieds* für gemischten Chor bzw. für Männerchor a cappella wurden in Spanien vielleicht auch gesungen.<sup>13</sup>

Nach dem Wahlsieg der Volksfront und insbesondere während des Bürgerkrieges wuchs der politische Einfluss der Kommunistischen Internationale und der PCE in Spanien stark an. *La Comintern* wurde dann in verschiedenen propagandistischen Veranstaltungen gesungen, zu denen politische Reden, Aufführungen verschiedener politischer Lieder, gelegentlich auch Filmvorführungen und kleine Ausstellungen gehörten.<sup>14</sup> Die mit der PCE verbundene Kultur- und Propagandaorganisation *Cultura Popular* (Volkskultur) gab in Spanien eine der ersten (wahrscheinlich die erste) Veröffentlichung des Liedes in der Originalfassung für Gesang und Klavier mit spanischem Text heraus.<sup>15</sup> Die Noten wurden während des Krieges im von den Volksmilizen beschlagnahmten Madrider Palast des Grafen von Revillagigedo gedruckt. Der aus Deutschland stammende, nach Spanien emigrierte jüdische Musikwissenschaftler Otto Mayer gab in Barcelona im Dezember 1937 das *Cançoner revolucionari internacional* (Internationales Revolutionäres Liederbuch) heraus. Das Buch enthielt das *Kominternlied* mit Chardís Text und einer anonymen katalanischen Übertragung. Dies ist die älteste Publikation mit der katalanischen Fassung.<sup>16</sup>

In der ersten Phase des Krieges wurde auch eine Bearbeitung des *Kominternlieds* für Blaskapelle veröffentlicht. Diese für militärische Kontexte bestimmte Edition wurde „nach der offiziellen Ausgabe der UdSSR“ („de acuerdo con la edición oficial de la URSS“) erstellt.<sup>17</sup> Gemeint war eventuell die in Spanien und anderen Ländern verbreitete Originalfassung für Gesang und Klavier oder, weniger wahrscheinlich, die 1931 von A. Babaev in Moskau veröffentlichte Bearbeitung für Blaskapelle. Die 1937 in Madrid gedruckte Bearbeitung entspricht den spanischen Standards für Blesorchesterbesetzungen der Zeit und wurde vermutlich von einer Person erstellt, die selbst ein Blesorchester dirigierte oder zumindest mit den lokalen Gegebenheiten vertraut war. Die Oberstimme ist mit mehreren zusätzlichen Verzierungen versehen, die in Eislers Originalversion nicht vorhanden sind (Abbildung 2, T. 2, 4 und 9).<sup>18</sup>

12 *Коминтерн*. Moskau 1931 (Arbeiterliedarchiv [ALA] an der Akademie der Künste 334).

13 *Коминтерн*, Moskau, Leningrad, 1933 und *Коминтерн*, Moskau, Leningrad, 1933 (HEA 4604 und 2011).

14 Vgl. *El Liberal de Murcia*, 13.3.1937, S. 2.

15 Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

16 Otto Mayer-Serra, *Cançoner Revolucionari Internacional*, Bd. 2, Barcelona 1937, S. 28f. Siehe Diego Alonso, „From the People to the People: The Reception of Hanns Eisler’s Critical Theory of Music in Spain through the Writings of Otto Mayer-Serra“, in: *Musicologica Austriaca* (6.12.2019), <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/76>.

17 Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

18 Siehe Tobias Fasshauer, „Fesche Märsche. Hanns Eisler und die Militärmusik“, in: *Eisler-Mitteilungen* 67 (2019), S. 4–18.

**Komintern**  
**Himno de la Internacional Comunista**  
**HANS EISLER**

CONDUCTOR

Tr° de Marcha

MUSICA MODERNA  
Publicación mensual  
MARQUES DE CUBAS, 6  
MADRID

Transcripción para Banda de acuerdo  
con la edición oficial de la U.R.S.S.

Abbildung 2: Anonyme spanische Bearbeitung für Blaskapelle (um 1936), in: Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937, S. 1 (HEA 1371)

Diese Fassung wurde mindestens einmal vom gemischten Chor Orfeón Gervasiense und der Militärblaskapelle der Kaserne Carlos Marx aus Barcelona aufgenommen.<sup>19</sup> Der Zweck dieser Schallplatte könnte die Rundfunkübertragung oder ihre Wiedergabe mit Lautsprecherwagen an der Front und für Zivilisten gewesen sein. Die Ausstrahlung von Aufnahmen bzw. Live-Aufführungen verschiedener Kampflieder, darunter auch von Eisler, war ein wichtiger Teil der spanischen Kriegsradiopropaganda. Besonders oft wurde das *Kominternlied* in den Radiosendungen der PCE-nahen propagandistischen Einrichtung Altavoz del Frente (Lautsprecher der Front) ausgestrahlt. Zu diesen Sendungen gehörten in der Regel eine Kriegsberichterstattung, politische Ansprachen und die Aufführung mehrerer Kampflieder. Die Lieder wurden oft live von professionellen Solosänger\*innen gesungen, die sich offenbar mit dem gemischten Chor des Altavoz del Frente abwechselten.<sup>20</sup> Dieses Changieren zwischen der solistischen und der chorischen Darbietung war gängige Praxis bei der Aufführung dieser Lieder in den 1930er Jahren, nicht nur in Spanien.

Überraschenderweise wurde das *Kominternlied* mindestens einmal (möglicherweise mehrmals) in den Programmen der Radiosender der antistalinistischen und Kominternfeindlichen Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) ausgestrahlt. Eine Zeitung informierte über das Programm eines am 25. Oktober 1936 im Madrider Radiosender der Partei ausgestrahlten „Konzertes revolutionärer Musik“: „*Viva el ejército rojo!*; *Popular rusa*, [von] V. Medina; *Héroes de la revolución*, J. Villatoro; *Joven Guardia*; *Marcha del batallón Lenin*, C. Reisner; *Komintern* (canto de la revolución universal), Hans [sic] Eisler; *Bandera roja*; *Pasodoble español*, P. Carbonero.“<sup>21</sup> Das *Kominternlied* wird nicht als Hymne der Kommunistischen Internationale, sondern als „Lied der weltweiten Revolution“ vorgestellt. Dieses Konzert fand zu einer Zeit statt, als der kommunistische Druck gegen die POUM in Spanien auf direkten Befehl aus Moskau zunahm. Sieben Monate später wurden die POUM und ihre Radiosender auf Befehl Moskaus zerschlagen.

Während des Krieges war das *Einheitsfrontlied* (1934) in ähnlichen propagandistischen Kontexten bekannt. Aus noch ungeklärten Gründen wurden zwei verschiedene spanische Fassungen geschrieben. Eine stammt vom Dichter José Herrera „Petere“, der Texte für viele weitere Kampflieder schrieb, darunter Eislers *Marcha del Quinto Regimiento* (1936/37) und *No pasarán* (1937). Die andere stammt von Felix Vicente Ramos, einem überaus produktiven Autor von Kampfliedertexten während des Bürgerkrieges. Beide passten ihre Textübertragungen an die Volksfrontstrategie an (das Zusammenschließen der Arbeiterparteien mit bürgerlichen Parteien, um die Demokratie auf der Grundlage eines bürgerlichen Programmes gegen den Faschismus zu verteidigen), indem sie den ursprünglichen Begriff (proletarische) „Einheitsfront“ mit „Frente Popular“ (Volksfront), statt mit „Frente unido“ (Einheitsfront) übersetzten.

19 Die Aufnahme ist abrufbar unter: [https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch\\_F\\_1020-040b](https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1020-040b).

20 Siehe Palacio, *Acordes*, S. 136, 139, 152. Siehe auch *La Libertad* 25.10.1936, S. 5. Über Altavoz del Frente siehe Emilio Peral Vega, „Altavoz del frente: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil Española“, in: *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13/3 (2012), S. 234–249.

21 „Emisora del POUM. Concierto de música revolucionaria“, in: *La Libertad* 5169 (25.10.1936), S. 4; siehe auch *La Libertad* 5170 (24.10.1936), S. 5.

Bertolt Brecht (1934)	José Herrera Petere (um 1936)	Felix V. Ramos (um 1936)
Und weil der Mensch ein Mensch ist, drum braucht er was zu essen, bitte sehr! Es macht ihn ein Geschwätz nicht satt, das schafft kein Essen her.	Y como ser humano el hombre lo que quiere es su pan. Las habladurías le bastan ya porque éstas nada le dan	En pie esclavos del mundo, Dispuestos al fascismo aniquilar Nuestro esfuerzo fecundo es La lucha en pro de la paz
Drum links, zwei, drei! Drum links, zwei, drei! Wo dein Platz, Genosse, ist! Reih dich ein in die Arbeitereinheitsfront Weil du auch ein Arbeiter bist.	Pues: un, dos, tres Pues: un, dos, tres ¡Compañero, en tu lugar! Porque eres del pueblo afílate ya en el Frente Popular	Luchad, luchad, con gran tesón Por la solidaridad Reforzando las filas con ilusión En el Frente Popular
Und weil der Mensch ein Mensch ist, drum braucht er auch noch Kleider und Schuh <sup>4</sup> Es macht ihn ein Geschwätz nicht warm und auch kein Trommeln dazu.	El hombre por ser hombre la libertad anhela conquistar. No quiere a tiranos obedecer ni a nadie esclavizar	Será España la antorcha Que al mundo proletario alumbrará En esas llamas rojas El fascismo se abrasará
Drum links, zwei, drei ... [2 weitere Strophen folgen]	Pues: un, dos, tres... [3 weitere Strophen folgen]	Luchad, luchad... [1 weitere Strophe folgt]

Ausdrücke wie „der Faschismus wird niemals durchkommen“ bei Petere („¡Nunca jamás el fascismo pasará!“) oder „Spanien wird die Fackel sein“, in der „der Faschismus brennen wird“ bei Ramos („será España la antorcha que [...] el fascismo abrasará“) legen nahe, dass beide Texte kurz vor oder nach dem Beginn des Bürgerkrieges geschrieben wurden. Ramos' Übertragung ist weiter von Bertolt Brechts Original entfernt und gelungener in ihrer Beziehung zur Musik als die Peteres. Sie erschien im Dezember 1937 in Otto Mayers Liederbuch zusammen mit deren „katalanischer Anpassung“ (*Adaptació catalana*) von Lluís Ensenyat.<sup>22</sup> Die Vorlagen für Mayers Edition der spanischen Fassungen von *Einheitsfrontlied* und *Kominternlied* waren die sowjetischen Drucke des Liedes.<sup>23</sup> Peteres vollständiger Text wurde erstmals 1938 in der fünften Ausgabe von Ernst Buschs Liederbuch *Kampflieder der Internationalen Brigaden* veröffentlicht.<sup>24</sup>

Beide Fassungen liegen auf Tonträgern vor. Busch nahm im Dezember 1937 eine mehrsprachige Fassung des *Einheitsfrontlieds* in Barcelona auf, die Peteres erste Strophe enthielt.<sup>25</sup> Ramos' Fassung, von einem Männerchor in Begleitung einer Militärblasmusikkapelle gesungen, erklang 1938 im Propagandafilm *Los trece puntos de la victoria* (*Die dreizehn Punkte des Sieges*).<sup>26</sup> Offenbar wurde, dass Peteres Fassung für die Internationalen Brigaden geschrieben wurde und Ramos' für einen anderen Kontext. Es ist unklar, warum zwei verschiedene Texte

22 Mayer-Serra, *Cançoners*, S. 30f.

23 *КОММУНИСТЫ*, Moskau 1931; *Einheitsfrontlied*, Moskau 1936.

24 Ernst Busch, *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, Barcelona 1938, S. 24.

25 Ernst Busch, *Discos de las Brigadas Internacionales* Nr. 2 (mx. T 6903-1), Barcelona 1940.

26 <https://www.rtve.es/alcanta/videos/archivo-historico/trece-puntos-victoria/2833191/>.



benötigt wurden. Das Bertolt-Brecht-Archiv an der Akademie der Künste bewahrt eine dritte, anonyme, dem Original sehr getreue und zum Singen wenig geeignete Übersetzung ins Spanische von Brechts Liedtext auf (Nr. 0398/026). Von einem „Frente unido“ ist in dieser Fassung die Rede. Es ist unbekannt, wann sie verfasst wurde und ob sie irgendeinen Bezug zu Spanien hat.

Die spanische Übersetzung von Eislers *Der Rote Wedding* (1929) wurde um 1936 verfasst. Sie besteht nur aus der ersten Strophe und dem Refrain und trägt den Titel *Links und links. Canción antifascista alemana* (Deutsches antifaschistisches Lied). Der oder die anonyme Autor\*in nahm den Verweis auf den „roten Wedding“ heraus, behielt aber die deutschen Begriffe „links“ und „Rotfront“ in Bezug auf den deutschen Antifaschismus bei. Die spanische Fassung ist eine ziemlich freie Übersetzung des deutschen Liedtextes. Eine der ältesten bekannten Ausgaben der Texte ist das Liederbuch *Cançons revolucionarias (Revolutionäre Lieder)*, das mehrere Liedtexte von hauptsächlich pro-sowjetischen Kampfliedern enthält und offenbar Mitte der 1930er Jahre in Katalonien veröffentlicht wurde. Die gleiche Textübertragung wurde auch in die erste Auflage von Buschs Liederbuch aufgenommen. Es ist unwahrscheinlich, dass die Partitur mit der spanischen Textübertragung gedruckt oder aufgenommen wurde.

*Links und links*  
(*Canción antifascista alemana*) (um 1936)

Links, links, links und links  
la izquierda maneja el timón  
Links, links, links und links  
de lejos resuena el cañón.

Unámonos todos, en frente rojo viril  
que la lucha de clases es nuestro sentir  
y avancemos con gran decisión.  
Frente rojo, proletarios  
duros los puños cerrad  
Nuestro día ya se acerca  
en fila estrecha marchad  
El fascismo amenaza  
con fuerte represión  
Frente rojo, proletario  
Rot front, rot front.

Das *Solidaritätslied* schrieben Brecht und Eisler 1931 für den Film *Kuble Wampe oder Wem gehört die Welt?*. Anlässlich der Pariser Film Premiere 1932 kritisierten Luisa Lacleoy und Eric Sternstein in der spanischen Filmzeitschrift *Nuestro Cinema* den Film als mittelmäßig, das *Solidaritätslied* lobten sie jedoch als „großartig“ („magnífica“) und veröffentlichten eine anonyme, nicht zum Singen geeignete Übersetzung.<sup>27</sup> In Spanien wurde der Film 1933 in der Originalfassung erfolglos aufgeführt. Wie in den meisten Ländern verbreitete sich das Lied in Spanien unabhängig vom Film. Laut dem Schriftsteller und Interbrigadisten Ludwig Renn war eine andere spanische Fassung zu Beginn des Krieges in Madrid sehr geläufig.<sup>28</sup>

27 Luisa Lacleoy und Eric Sternstein, „Cinema proletario“, in: *Nuestro cinema* 5 (1932), S. 12f.

28 Ludwig Renn, *Der spanische Krieg*, Berlin 2006, S. 196.

Die Autor\*innen dieser sangbaren Fassung sind unbekannt. Die Partitur des Liedes wurde in Spanien nicht veröffentlicht, möglicherweise verwendete man die Wiener Druckausgabe (Universal Edition 1932) oder handschriftliche Kopien.<sup>29</sup>

## II. Kompositorischer Einfluss

Während des Bürgerkrieges versuchten mehrere republikanische Komponisten mit neuen Kampfliedern die Arbeiterklasse auf frische und direkte Weise anzusprechen. Dafür suchten sie unter anderem Vorbilder in den zeitgenössischen sowjetischen und deutschen „revolutionären Liedern“, darunter diejenigen Eislers. Das *Solidaritätslied* scheint ein Spezialfall zu sein, da es Vorbild für mindestens vier in Spanien komponierte Kampflieder war, nämlich Joaquín Villatoros bereits erwähnte *Himno a Thaelmann* (*Thälmann-Hymne*, 1933), Rafael Espinosa *Juventudes proletarias* (*Proletarische Jugend*, um 1937), Carlos Palacios *Vengüemos a los caídos* (*Wir rächen die Gefallenen!*, um 1937) und mein Fallbeispiel Casal Chapís *Los Campesinos* (*Die Bauern*, 1937). Die Herausgabe der Partitur des *Solidaritätslieds* durch die Universal Edition trug möglicherweise zu seiner Verbreitung in Spanien sowie zu einer größeren Anerkennung unter professionellen Komponisten bei.

Das *Solidaritätslied* ist in d-Moll (oder zwischen d-Moll und A-Phrygisch) komponiert. Es besteht aus einem Hauptrefrain (T. 1–10), einem Vers-Teil mit fünf Strophen (T. 11–22) und einem Schlussrefrain (T. 23–32; Notenbeispiel 1). Der Hauptrefrain wiederholt die Aufforderung: „Vorwärts und nicht vergessen, worin uns're Stärke besteht. Beim Hungern und beim Essen, vorwärts, nicht vergessen, die Solidarität!“ Das Lied weist als Besonderheit die Unterbrechung des generellen Viervierteltaktes durch einen Zweivierteltakt je zwei Mal im Haupt- und Schlussrefrain (Notenbeispiel 1) auf. Dies bewirkt eine deutliche „Intensivierung“ des Rhythmus und ermöglicht eine kritische Distanz zum Genre des Marsches.

Die Phrasen in beiden Refrains bestehen aus zwei Takten, diejenigen im Versteil sind dreitaktig. Letzteres ist unüblich in den Kampfliedern der Zeit. Und noch ungewöhnlicher ist der Schluss des Liedes, denn der Text endet mit einer offenen Frage: „Wessen Morgen ist der Morgen, wessen Welt ist die Welt?“, die die Sänger\*innen und Zuhörer\*innen selbst beantworten sollen. Die Musik spiegelt diese offengelassene Frage wider, indem das Lied mit einem Halbschluss endet (Notenbeispiel 1; Takte 29–32).

Casal Chapís bringt einige dieser Besonderheiten in *Los campesinos* ein. Das von Mayer-Serra hochgeschätzte Lied wurde 1937 in Madrid komponiert.<sup>30</sup> Der Text fordert die Bauern auf, „den Pflug aufzugeben“ und „freudig in die Schützengräben zu marschieren“ („Dejando el arado tirado en la tierra [...] marchamos alegres hacia las trincheras“). Wie das *Solidaritätslied* ist *Los campesinos* in d-Moll und im Viervierteltakt geschrieben. Es hat ebenfalls dreitaktige Phrasen im Versteil und zweitaktige im Refrain. Im Refrain wird der generelle Viervierteltakt auch von einem Zweivierteltakt unterbrochen. Diese Taktwechsel kommen zu dem Wort: „¡Adelante!“ (Vorwärts!) vor. Dies zeigt deutlich, dass nicht nur Casal Chapí, sondern auch der Liedtextverfasser Antonio Aparicio dem *Solidaritätslied* nacheiferten. *Los campesinos* endet mit keiner offenen Frage, sondern mit mehreren „¡Adelante!“-Aufrufen (i. e. „Vorwärts“ zum Krieg!), die von einer Vollkadenz begleitet sind (Notenbeispiel 2).

29 Hanns Eisler, *Das Solidaritätslied. Sonntagslied der freien Jugend* op. 27/1, Wien 1932 (U. E. 10.073).

30 Otto Mayer-Serra, Brief an Ernst H. Meyer, 1.8.1938 (Ernst-Hermann-Meyer-Archive der AdK, Berlin; keine Katalognummer).

ff Vorwärts und nie ver-ges-sen und die Fra-ge konkret ge-stellt beim

ff

25

fff

30

Hun-tern und beim Es-sen, wessen Morgen ist der Mor-gen, wessen Welt ist die Welt?

fff

Notenbeispiel 1: Schlussrefrain von Eislers *Solidaritätslied* (T. 23–32), aus: Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Bd. 2, Leipzig, 1957, S. 125

Neben dieser spezifischen Nachahmung des *Solidaritätsliedes* durch die genannten Komponisten könnte die klare Bevorzugung von Molltonarten seitens einer Mehrzahl von republikanischen Kampfliederkomponisten von Eislers Kampfliedern der Jahre 1929 bis 1934 beeinflusst worden sein. Die große Anzahl der während des Krieges auf der republikanischen Seite komponierten Kampflieder in Moll steht im klaren Gegensatz zu den fast ausnahmslos in Dur geschriebenen Liedern der „Nationalisten“ (Franco-Loyalen). Weitere analytische Studien sind erforderlich, um die Gründe für diese Unterschiede zu verstehen. Meine Hypothese ist, dass die antifaschistischen Komponisten einige sowjetische Lieder in Molltonarten und / oder die damals in Spanien sehr populäre anarchistische Hymne *Warschawjanka* und vor allem *Einheitsfrontlied*, *Solidaritätslied* und *Kominternlied* (alle in Moll) als Vorbilder genommen haben könnten. Diese Annahme wird gestützt durch eine auf der Rückseite der genannten *Kominternlied*-Ausgabe von *Cultura Popular* abgedruckte Beschreibung des Liedes. Dies ist der einzige in Spanien publizierte, mir bekannte Kommentar zu den musikalischen Eigenschaften des *Kominternliedes*. Der oder die anonyme Verfasser\*in hob „den großartigen Reichtum“ („la gran riqueza“) der Harmonie und der dynamischen Nuancen des Liedes hervor, vor allem in der „mitreißenden“ („vibrante“) Einleitung (T. 1–8), welche „die vollkommene Entschlossenheit des antifaschistischen Kampfgeistes“ darstelle („toda la firmeza del espíritu de lucha antifascista“). Die Verfasser\*innen beschrieben nicht näher, was diesen harmonischen „Reichtum“ ausmachte. Wahrscheinlich waren es die d-Moll/A-Phrygische Tonart und einige für diese Liedgattung damals ungewöhnliche Progressionen, wie die Molldominanten in Takt 5 oder der übermäßige Akkord in Takt 7 als Ersatz für die Sekundärdominante. Laut dem sowjetischen Schriftsteller und Eislers Bekannten Sergej Tretjakow war für Eisler die Harmonik im *Kominternlied* „nicht trist, sondern drohender“

The image displays a musical score for the song 'Los Campesinos'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics under the vocal line are: 'gri-tan nuestros a - ra - dos ¡A - de - lan - te! ¡A - de - lan - te!'. The piano part includes dynamic markings such as *ff* and *ff*. The second system continues the vocal line with lyrics: '¡A - de - lan - te! La lan - te!'. This system includes first and second endings, marked '1.' and '2.', with dynamic markings *fff* and *p*. The piano accompaniment continues with *fff* and *p* markings.

Notenbeispiel 2: Schlussteil von *Los Campesinos* (T. 37–44), in: Otto Mayer-Serra, *Cançoner Revolucionari Internacional*, Bd. 2, Barcelona 1937, S. 24

und „bedeutungsvoller“ als wenn er eine Durtonart gewählt hätte.<sup>31</sup> Das Lied wurde in der Tat in Spanien so wahrgenommen, zumindest von Verfasser\*innen dieses Kommentars, wahrscheinlich auch von einem Teil der spanischen Kampfliederkomponist\*innen.

### Fazit

Mit Ausnahme der Hymne der Kommunistischen Internationale, die bereits in der ersten Hälfte der 1930er Jahre bekannt wurde, bildeten die hier untersuchten Kampflieder einen wichtigen Teil der spanischen antifaschistischen Propaganda um die Zeit der Bildung der „Frente Popular“ (Februar 1936) und dann sehr stark nach dem Beginn des Bürgerkrieges (Juli 1936). Das Internationale Musikbüro scheint ein wichtiger Förderer ihrer Verbreitung in Spanien (wie in anderen Ländern) gewesen zu sein. Die sowjetischen „offiziellen“ Fas-

31 Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde, Porträts, Essays, Briefe*, Berlin 1985, S. 223f.

**KOMINTERN**  
Himno de la Internacional Comunista

**HANS EISLER**

**Allegro**  
1<sup>a</sup> de Marcha

8.<sup>a</sup>

*mf* Le-gión pro-le-ta-ria le-

8.<sup>a</sup>

Notenbeispiel 3: Die „mitreißende“ Einleitung im *Kominternlied* (T. 1–10), in: Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

sungen der Lieder wurden in Spanien oft für Aufführungen und als Vorlage für Veröffentlichungen verwendet sowie möglicherweise für verschiedene Ensembles (oft Blaskapellen) bearbeitet. Der spanische Bürgerkrieg war der erste Krieg, bei dem das Radio, die Filmindustrie und die Beschallung durch Lautsprecher eine zentrale propagandistische Rolle spielten. Auf der republikanischen Seite waren Eislers Kampflieder – zusammen mit ein paar Dutzend anderen populären politischen Liedern – ein wesentlicher Bestandteil dieser neuen Art von Klangpropaganda. Die Popularität der hier untersuchten Lieder in Spanien beruhte vor allem auf der Tatsache, dass sie die musikalischen Embleme der Kommunistischen Internationale, der Volksfront oder des deutschen und internationalen Antifaschismus waren, aber auch offenbar auf ihren als außergewöhnlich wahrgenommenen musikalischen Eigenschaften. Viel eher als *Marcha del Quinto Regimiento* und *No pasarán* (die Kampflieder, die Eisler spezifisch für den antifaschistischen Kampf in Spanien 1936/37 komponierte), wurden das *Kominternlied*, das *Einheitsfrontlied* und vor allem das *Solidaritätslied* in Spanien hochgeschätzt und gelegentlich nachgeahmt. Die Bedeutung dieser Lieder und der

hier skizzierten transnationalen Netzwerke sowjetischer, mitteleuropäischer und spanischer Musikpropagandist\*innen war während dieses Krieges viel wichtiger als bisher sowohl von der Eisler-Forschung als auch von den Musikwissenschaftler\*innen, die sich mit dem jungen Forschungsfeld der Musik im spanischen Bürgerkrieg auseinandersetzen, angenommen.

#### *Abstract*

From the mid-1930s onwards, Hanns Eisler's most popular *Kampflieder* from 1929–1934, namely *Kominternlied*, *Einheitsfrontlied*, *Der rote Wedding* and *Solidaritätslied*, became relatively popular amongst members of the Spanish labour movement who were sympathetic to communist ideology. During the Civil War, these songs became an important part of the pro-Republican, antifascist musical propaganda. The first part of this article examines the propagandistic contexts in which the Spanish and Catalan versions of these songs were performed, edited, published, broadcasted and disseminated through recordings in 1930s Spain. I discuss the importance of Spanish-Soviet relations for the reception of these songs is discussed. The second part analyses the compositional influence of Eisler's *Kampflieder* on Spanish composers of "canciones de lucha" (battle-songs). As case study I analyse Enrique Casal Chapí's 1937 song *Los campesinos* (Die Bauern). My study is part of recent efforts to examine the *Kampflied*-genre as a key element in the transnational networks of antifascist musical propaganda in the interwar period.

Gregor Herzfeld (Wien) und Julio Mendivil (Wien)

## Musikalischer Panamerikanismus

### Aaron Copland und Robert Stevenson als Fürsprecher lateinamerikanischer Musik

Das Engagement der US-Amerikaner Aaron Copland (1900–1990) und Robert Stevenson (1916–2012) für die Musikkulturen im sogenannten Lateinamerika war beträchtlich und folgenreich. Es lenkte den kompositorischen, ethnohistorischen und historiographischen Diskurs um „amerikanische Musik“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstmals in dieser Detailliertheit auf den südlichen Teil des Doppelkontinents und steigerte die weltweite Aufmerksamkeit und Wertschätzung für Geschichte und Gegenwart dortiger Musikkulturen. Das Ziel des vorliegenden Beitrags besteht darin, dieses Engagement im Lichte eines postkolonialen Ansatzes zu betrachten und seine inhärente Zweischneidigkeit herauszuarbeiten. Denn beide Autoren reproduzierten trotz ihres sympathischen und solidarischen Ansatzes koloniale Stereotype und trugen auf subtile Weise zu ihrer Verfestigung bei.

#### *Aaron Copland: Der Komponist als Musikkritiker und -historiker*

Man kann Aaron Copland nicht vorwerfen, er sei engstirnig, elitär, intolerant oder gar autoritär gewesen. Im Gegenteil sprechen Musik und Schrifttum des „Dean of American Composers“ eine liberale, weltoffene, geradezu humanistische Sprache. Er war stets begierig danach, Musik in ihrer Vielfalt kennen zu lernen, und dabei auf der Suche nach einem Anknüpfungspunkt für seine Vision moderner amerikanischer Musik. So studierte er Anfang der 1920er Jahre drei Jahre in Frankreich, wo er vor allem aber Amerika und sich als Amerikaner entdeckte.<sup>1</sup> Die eigene Identität wird also primär durch Abgrenzung zum Anderen, Fremden gefunden, wobei das Andere als Anderes und das Eigene als Eigenes zunächst überhaupt entdeckt oder konstruiert werden muss. Im Falle des Amerikanismus ist dies ein komplexer, vielschichtiger Vorgang, da die ehemalige Kolonialmacht Europa lange Zeit als dominierende Kultur angesehen wurde. Das 20. Jahrhundert war der Schauplatz einer umfassenden Identitätspolitik in der westlichen Hemisphäre, in deren Zuge die Abkopplung von den Mutterkulturen als verästelte dialektische Bewegung in verschiedenen Gruppierungen von in sich abermals höchst diversifizierten Bevölkerungen stattfindet und im Grunde bis heute anhält. Diese Dekolonisierung bildet den Gegenstand der Postkolonialismus-Forschung, die sich dem Thema der, wenn nicht (mehr) politischen, so doch kulturellen Abhängigkeiten von eurozentristischen, hegemonialen Sichtweisen während und nach der Kolonialära widmet.

Copland – so die These – gerät bei seinem zweifachen und ineinander verschränkten Anliegen, einerseits in Lateinamerika entstandene Musik zu würdigen und andererseits US-amerikanische Musik zu identifizieren, in eine höchst ambivalente Position. Als Komponist

1 Siehe Aaron Copland und Vivien Perlis, *Copland: 1900 through 1942*, New York 1984, S. 82; Annegret Fauser, „Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an ‚American Composer‘“, in: *MQ* 89 (2006), S. 524–554.

aus Amerika gehört er zum einen zu der Gruppe von Kolonialiserten. Er ist somit in einem dekolonialen Sinne mit der Findung seiner Identität in Abgrenzung zu Europa beschäftigt. Zum anderen hatten sich die USA spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter der Regierung Theodore Roosevelts selbst mindestens zu einer Pseudo-Kolonialmacht entwickelt, und zwar gegenüber den südlichen Nachbarstaaten Mittel- und Südamerikas. Wenn Copland nun seit den 1940er Jahren Lateinamerika bereist, um dort dezidiert als kultureller Botschafter der USA aufzutreten, so ergibt sich eine mehrdeutige Position, zusammengesetzt aus Solidarität mit den südamerikanischen Geschwistern und einer gewissen Patronage, die nicht frei von Hierarchie und subtil von der Anerkennung der Definitionsmacht der USA und auch Europas geprägt ist. Es wird sich herausstellen, dass Copland in Solidarität mit den „guten Nachbarn“ auf der Suche nach den Eigenwerten der amerikanischen Musik ist, dass diese Suche allerdings nur im Rahmen US-amerikanischer und europäischer Vorgaben stattfinden kann und somit auf sie bezogen bleibt. Seine Suche in den Gebieten Südamerikas zielt auf etwas, was als „genuin amerikanisch“ zu bewerten und zu verwenden sein sollte. Nicht die Frage nach der Eigenart der lateinamerikanischen Musiken steht somit für ihn im Vordergrund, sondern die „Jagd“ nach einer reinen, authentischen Quelle für eine Musik Amerikas, die zugleich regional und universell, traditionell und modern sein könne.<sup>2</sup> Bezogen auf die Situation im südlichen Amerika führt dies letztlich zu einer Untermauerung von Stereotypen, die sich in der Begegnung Europas mit der Neuen Welt herausgebildet hatten. Man kann es knapp so formulieren, dass Copland trotz anderer Absicht in einem Ethnozentrismus gefangen bleibt und, indem er abgrenzt, Hergebrachtes weiterschreibt.

Die Grundzüge des Verhältnisses Coplands zu Latein- oder Südamerika hat Carol A. Hess<sup>3</sup> herausgearbeitet und detailliert in den Kontext der amerikanischen Politik gestellt. Demnach beginnt Copland auf dem Höhepunkt der sogenannten Good Neighbor Policy, sich für diese Gebiete zu interessieren, eine Politik, die der damalige Präsident Franklin D. Roosevelt (1933–1945) als zeitgemäße Weiterführung der älteren Idee des Panamerikanismus propagierte: „Surely if any US art-music composer is associated with musical Pan Americanism it is Copland. Not only did he serve the government in an official capacity, but he published on Latin American music and composed Latin-American-style works.“<sup>4</sup> Der Panamerikanismus entstand als politisches Konzept im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen lateinamerikanischer Länder im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und ist mit dem Namen Simón Bolívars verknüpft, der die Unabhängigkeitskämpfe im heutigen Venezuela, Kolumbien, Panama, Ecuador, Peru und Bolivien gegen die spanische Kolonialmacht anführte oder entscheidend unterstützte. Seine Vorstellungen zielten auf die Konföderation befreiter lateinamerikanischer Staaten ab, einen Panamerikanischen Kongress, der unter Wahrung der Gewaltenteilung Befugnisse über die Einzelstaaten hinaus bekommen sollte.<sup>5</sup> Die USA, deren Rolle dabei zunächst uneindeutig blieb, reagierten ihrerseits mit den anti-kolonialistischen Zusicherungen der Monroe-Doktrin (1823) der Nicht-Einmischung und

2 In diese Richtung argumentierte bereits Martin Brody, „Founding Sons: Copland, Sessions, and Berger on Genealogy and Hybridity“, in: *Aaron Copland and his World*, hrsg. von Carol J. Oja und Judith Tieck, Princeton 2005, S. 15–43, hier S. 39, Anm. 21.

3 Carol A. Hess, „Copland in Argentina: Pan Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music“, in: *JAMS* 66/1 (2013), S. 191–250.

4 Ebd., S. 192.

5 John Lynch, *Simón Bolívar*, New Haven und London 2007.



des Verzichts auf Rekolonialisierung nach der Losung „Amerika den Amerikanern“.<sup>6</sup> Die Beweggründe waren sowohl wirtschaftlicher Natur, denn man erhoffte sich bessere Handelsbeziehungen mit den unabhängigen Republiken, als auch ideologischer, da man eine Ausbreitung des republikanischen Gedankens auf der Welt als Bollwerk gegen die in Europa nach dem Wiener Kongress wieder erstarkenden Monarchien erachtete.

Roosevelts Good Neighbor Policy, gute 100 Jahre später, sollte die Idee einer gemeinsamen Kultur der westlichen Hemisphäre, nun gegen Faschismus und Kommunismus gerichtet, weiter ausbauen und führte zu diversen Wellen der Begeisterung in den USA für Kultur und insbesondere auch Musik aus Lateinamerika.<sup>7</sup> Unter den Auspizien staatlicher Stellen wie der Division of Cultural Relations oder des Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relation between the American Republics (OCCCRBAR, ab 1945 Office of Inter-American Affairs, OIAA), die dem US-Außenministerium unterstanden, entstand ein reger kultureller Austausch, dessen Bandbreite von thematisch gebundenen Konzerten und Ausstellungen über die Filmproduktion in Hollywood bis hin zu Südamerika-Reisen prominenter Vertreter ihres Fachs in der Funktion offizieller kultureller Botschafter reichte. Neben Charles Seeger war auch Copland Teil dieser Mission, die in seinem Fall mehrere, einige Monate währende Reisen in verschiedene Länder Mittel- und Südamerikas und einen abschließenden Rapport vor den staatlichen Stellen seit 1941 umfasste.

#### *Musikkritik: Composers of South America (1941)*

Der Artikel „Composers of South America“ stellt einen solchen Bericht der Reise von 1941 dar<sup>8</sup> und wurde bis in die 1960er Jahre hinein mehrmals revidiert und in Zeitschriften und Sammelbänden wiederabgedruckt.<sup>9</sup> Darin wird die ambivalente Situation Coplands greifbar. Um 1940 hatte Copland bereits seine Stellung als Dean of American Music inne; zentrale Kompositionen der „eingängigen“ Phase im Zeichen des New Deal sowie mehrere Scores für Hollywood hatten seinen Namen verbreitet, seine in den Büchern zusammengefassten Vorträge hatten ihn zudem als einen engagierten Vermittler von Musik im Zeitalter des amerikanischen Modernismus gekennzeichnet. Sein Urteil hatte also Gewicht im öffentlichen Diskurs über Musik, er war eine Autorität und insofern besaß er eine erhebliche Machtstellung. „It was inevitable that [he would] be regarded in Latin America as representative of the United States.“<sup>10</sup> Vor diesem Hintergrund sind seine Einschätzungen des Stands der Musikszene in Südamerika zu lesen. Bei aller Aufmerksamkeit, die Copland seinen Kollegen dort gewährt, wird deutlich, dass er Südamerika grundsätzlich als eine Art Entwicklungsgebiet versteht, eine musikalische „Dritte Welt“. In seinen zusammen mit Vivian Perlis gesammelten Memoiren erinnert er sich an seine Reise von 1947 beginnend in Brasilien dementsprechend: „Musical conditions reminded me of what we had had at home

6 Siehe Denneth M. Modeste, *The Monroe Doctrine in a Contemporary Perspective*, Milton 2020.

7 Irwin Gellman, *Good neighbor Diplomacy: United States Policies in Latin America, 1933–1945*, Baltimore 2019; Carol A. Hess, *Representing the Good Neighbor. Music, Difference, and the Pan American Dream*, New York und Oxford 2013.

8 Aaron Copland, *The Composers of South America* [Ms.], abgerufen von Library of Congress, [www.loc.gov/item/copland.writ00511/](http://www.loc.gov/item/copland.writ00511/), 7.12.2020.

9 Z. B. in Aaron Copland, *Copland on Music*, New York 1960, S. 201–220.

10 Hess, „Copland in Argentina“, S. 203, unter Verwendung eines Briefs Henry Allen Moes, Geschäftsführer, später Präsident der John Simon Guggenheim Memorial Foundation und Förderer der panamerikanischen Beziehungen, an Copland vom Juni 1941.

some thirty or forty years earlier.“<sup>11</sup> Seine Einschätzungen lesen sich insgesamt wie Beobachtungen eines Ethnographen, der im steten Bewusstsein der Alterität spricht. So ist es für Copland keine Frage, dass es in den von ihm besuchten Gebieten eine Entwicklung als Fortschritt geben muss und wird, und dass die Qualität dieses Fortschritts mit den Maßstäben des europäischen Modells von Genialität und Kunstmusik zu messen ist: „I examined the work of about sixty-five composers and didn't find a Bach or Beethoven among them. But I did find an increasing body of music, many well-trained composers, a few real personalities, and great promise for the future.“<sup>12</sup> Der Suche nach einem regionalen Universalismus mit modern-amerikanischem Anstrich entsprechend, blickt Copland vor allem auf drei Komponenten des Fortschritts: 1. die folkloristisch-indianische Verwurzelung der Musiksprache, 2. die „Persönlichkeit“ eines Komponisten im Sinne eines modernen Subjekts und 3. die Verbreitungsmöglichkeiten an ein Publikum.<sup>13</sup> So lautet sein Resümee: „Certain generalizations are possible, however. The countries that have developed most quickly are those with the richest folklore. [...] The degree of progress differs in each country. In some the composers are more personalized, in others musical organization is better, in still others it is the concert activity that is richest. In general, the countries with the deepest Indian strain seem to promise most for the future.“<sup>14</sup> Die Auswertung des Dokuments ist jedoch nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch seines Tonfalls aufschlussreich. Insbesondere bei der direkten Beurteilung der Kollegen fällt eine gewisse väterliche Überheblichkeit desjenigen auf, der weiß, was gut und schlecht ist, und was es benötigt, um Fortschritt zu erzielen. Dabei kommt es immer wieder zu Vergleichen mit europäischen Komponisten wie Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Igor Strawinsky oder Manuel de Falla, etwa hinsichtlich der Bewertung Heitor Villa-Lobos': „At his finest, Villa-Lobos is a kind of zestful Brazilian Falla. His worst may be straight café concert music.“<sup>15</sup> Während einige Länder vergleichsweise ausführlich und differenziert beschrieben werden, fällt Copland über andere auch hochgradig pauschale Urteile im Rahmen seines Bewertungssystems: „In Colombia, Peru and Ecuador, musical composition is still in its infancy. [...] Several factors account for this – the lack of any rigorous [!] training for composers, a *dolce far niente* attitude on part of the students, and a generally low ebb of musical activity. The only composers whose work is worth serious consideration, Guillermo Uribe Holguin in Colombia and André Sas in Peru, are European-trained.“<sup>16</sup> Je pauschaler das Urteil, desto stärker nähert es sich der Verständigung durch Stereotype an, wie „The Mexican temperament is [...]“<sup>17</sup>. Eine augenscheinlich rassistische Formulierung verwendet Copland, um die Sonderrolle Alberto Ginasteras zu verdeutlichen, indem er ihn als „the white hope of Argentine music“ bezeichnet. Diese Wendung wurde laut Cambridge Dictionary „used, especially in the past to refer to a white person who is expected to be more successful than a black or Hispanic person, for example a boxer or basketball player“<sup>18</sup>. Ginastera war das Kind einer Italienerin und eines Katalanen.

11 Aaron Copland und Vivian Perlis, *Copland since 1943*, New York 1989, S. 79.

12 Copland, *Composers of South America*, S. 2.

13 Diese drei Kriterien kehren in seinen Charles Eliot Norton Lectures als Voraussetzungen für die Weiterentwicklung einer Musik als Kunstform wieder; Aaron Copland, *Music and Imagination. The Charles Eliot Norton Lectures 1951–1952* [1952], Cambridge 1959, S. 86.

14 Copland, *Composers of South America*, S. 3f.

15 Ebd., S. 8.

16 Ebd., S. 12.

17 Ebd., S. 7.

18 <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/white-hope>, 7.12.2020.

*Musikgeschichte: Music and Imagination (1952)*

Ein weiterer gedanklicher Ansatzpunkt für Coplands Lateinamerika-Engagement findet sich in seinen Vorträgen der Charles Eliot Norton-Lectures, die er an der Harvard University im Rahmen der Gastprofessur für Poetik 1951/1952 hielt. Copland spricht in diesen Vorlesungen über den Zusammenhang von Musik und Vorstellungskraft („Music and Imagination“) und greift in die Musikgeschichte aus, um eine zeitgemäße Poetik der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu entwerfen. Die vierte und fünfte der insgesamt sechs Vorlesungen sind für unseren Zusammenhang besonders interessant. Dort zeichnet Copland ein Bild der neueren Entwicklungen in Europa<sup>19</sup> und in den Gebieten der westlichen Hemisphäre.<sup>20</sup> Coplands ausdrückliches Ziel ist es, die Eigenwerte der jeweiligen Musikkulturen zu erfassen und sie als gleichwertig nebeneinanderzustellen. Die Gegenüberstellung geschieht allerdings nicht völlig parataktisch, sondern indem Copland seine Darstellung historisch grundiert, kommen Vergleiche, Ableitungen und somit Prioritätsverhältnisse, Fragen der Hierarchien und Wertigkeiten ins Spiel. Allein dass Copland mit der Darstellung der europäischen Seite beginnt, zeigt, dass er ihr Prävalenz einräumt – diese erklärt sich zunächst dadurch, dass er eingesteht, an Musik als Kunstmusik („a sophisticated art“<sup>21</sup>) interessiert zu sein. Doch offen bleibt, was Kunst dabei eigentlich bedeutet. Warum und vor welchem ästhetischen Hintergrund erfüllt Musik aus Europa angeblich das Kriterium der Kunsthaftigkeit, die Musik der indigenen Kulturen in Amerika und in Afrika vor und während ihres Kontakts mit Europa nicht? Für Copland ist Musik eine anspruchsvolle Kunst, die sich langsam immer weiterentwickelt. In der Vorlesung über „Musical Imagination in the Americas“ lässt er die Geschichte der Musik Amerikas daher mit dem ersten Dokument des westlichen Einflusses, nämlich dem ersten Notendruck, beginnen: „It is about four hundred years since the first book containing musical notation was published in this hemisphere. That notable event took place in Mexico in 1556.“<sup>22</sup> Schriftlichkeit bildet für ihn also – wie in Narrationen traditioneller Musikgeschichtsschreibung – die wichtigste Voraussetzung für die Entwicklung. Das heißt im Umkehrschluss, dass die oralen, im weitesten Sinne folkloristischen Musikkulturen der indigenen Gruppen allenfalls als Basis für die Entwicklung, nicht bereits als gültige Vertreter in Betracht kommen. Kunst setzt für ihn erst mit dem Begegnungsmoment der Kolonialzeit ein. Coplands eigentliches Thema ist jedoch die Rhythmik, die er als Indikator für ein eigenständiges musikalisches Handeln in den Amerikas betrachtet: „It was during the later years of the colonial period of both North and South America that the first native, primitive composers raised their voices.“<sup>23</sup> Die besondere, amerikanische Form der Behandlung des Rhythmus führt er auf die unrühmliche Kultur des kolonialen Sklavenhandels zurück, dem er im Lichte des Kunstfortschritts sogar Positives abgewinnt: „It is impossible to imagine what American music would have been like if the slave trade had never been instituted in North and South America. The slave ships brought a precious cargo of wonderfully gifted musicians, with an instinctive feeling for the most complex rhythmic pulsations. The strength of that musical impulse is attested to by the fact that it is just as alive today in the back streets of Rio de Janeiro or Havana or New Orleans as it was two hundred years ago. Recent recordings of musical rites among certain

19 Aaron Copland, *Music and Imagination*, S. 69–84.

20 Ebd., S. 85–102.

21 Ebd., S. 86.

22 Ebd., S. 86.

23 Ebd., S. 87.

African tribes of today make perfectly apparent the direct musical line that connects the Nánigos of today's Cuba or Brazil with their forefathers of the African forest."<sup>24</sup>

Copland essentialisiert hier das rhythmische Element im Hinblick auf eine bestimmte ethnische Herkunft, was eine Spielart des verbreiteten kolonialen Topos der „afrikanischen Rhythmik“ war und ist.<sup>25</sup> Dabei verhehlt Copland nicht, dass ihm zufolge nicht geistige und „hochkulturelle“ Praktiken ausschlaggebend gewesen seien, sondern Instinkt, Gefühl, Körperliches: „What is the nature of this gift? First, a conception of rhythm not as mental exercise but as something basic to the body's rhythmic impulse.“<sup>26</sup> Auch scheint diesen Merkmalen keine Geschichtlichkeit zuzukommen, denn laut obigem Zitat habe sich dieser musikalische Impuls über die letzten Jahrhunderte nicht verändert, ob nun in den städtischen Zentren oder bei den Stämmen im Busch. Die für ihn so wichtige geschichtliche Entwicklung wird den vermeintlich primitiven Ausdrucksformen von komplexer Rhythmik einfach abgesprochen. Die Geschichtslosigkeit der unterworfenen Kulturen ist ein Topos der kolonialen Perspektive.<sup>27</sup> Erst – so wird Copland weiter ausführen – der wie er selbst am europäischen Vorbild geschulte, nach eigenen Wurzeln suchende Komponist hebt die innovativen Ansätze auf eine neue Stufe der Entwicklung. Leitfiguren für diesen Vorgang sind insbesondere Carlos Chávez<sup>28</sup> (Mexiko), Charles Ives (USA)<sup>29</sup> und Villa-Lobos (Brasilien).<sup>30</sup>

Coplands Ansatz repräsentiert ein Denken, das im Umfeld der sogenannten Good Neighbor Policy der Regierung Franklin D. Roosevelts in den 1930er und 1940er Jahren, die gute nachbarschaftliche Beziehungen in Wirtschaft und Kultur unter dem Banner des Panamerikanismus pflegen wollte, aktuell und sicherlich auch von allen Beteiligten erwünscht war. Danach jedoch änderte sich das politische Klima. Die Angst der USA vor dem kommunistischen Einfluss auf Lateinamerika ließ den panamerikanischen Freundschaftsgedanken in den Hintergrund treten und machte die Aspiranzen der westlichen Supermacht auf Dominanz und Kontrolle deutlich. In der Folge traf Copland mit seiner Musik und seinem Diskursbeitrag in Lateinamerika zunehmend auf Skepsis. Wie Carol Hess herausgearbeitet hat, wurde Copland bei seinen Besuchen dort in den 1950er und 1960er Jahren immer stärker als Traditionalist und als unmodern wahrgenommen, als jemand, der einem veralteten Konzept von Nationalismus und Folklorismus, letztlich einem exotistischen Denken, anhing und dessen panamerikanisches Ideal nur als Deckmantel für eine von Europa her geprägte Interpretation des amerikanischen Eigenwerts fungierte. Sein letzter Besuch in Buenos Aires 1963 galt dem von Ginastera und der Rockefeller sowie Ford Foundation neu gegründeten Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dem Vorzeige-Projekt der sich formierenden Avantgarde-Bewegung in Lateinamerika. Hess zufolge war dieses Engagement Coplands von einem beiderseitigen Unwohlsein geprägt, da deutlich wurde, dass Copland nicht mehr die Sprache der jüngeren Generation von Komponist\*innen, Kritiker\*innen und Publikum sprach, sondern auf einer bestimmten Stufe des post-kolonialen Diskurses

24 Ebd., S. 91.

25 Siehe Kofi Agawu, *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York 2003, S. 59–61.

26 Copland, *Music and Imagination*, S. 91.

27 Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde* [*Les damnés de la terre*, Paris 1961], übersetzt von Traugott König, Frankfurt a. M. 1966, S. 43.

28 Copland, *Music and Imagination*, S. 98f.

29 Ebd., S. 100f.

30 Ebd.

verharrte, auf der er als Populist, als Bediener des Marktes, als Promoter des American Way of Life und letztlich als Bewahrer europäischer Denkmuster unter amerikanischen Vorzeichen agierte.<sup>31</sup>

*Robert Stevenson: Ethnomusikologie zwischen Dokument und Wertung*

Wie Copland setzte sich auch Robert Stevenson einen Großteil seines Lebens für die Erforschung musikalischer Beziehungen zwischen Nord- und Südamerika ein. Geboren in New Mexico, einer geographisch und kulturell an Mexiko angrenzenden Zone, widmete er sich der Aufgabe, die Gleichwertigkeit der beiden Musikkulturen zu demonstrieren. Ziel seiner Forschung war nach eigenen Angaben, „der Missachtung entgegenzuwirken, mit der die lateinamerikanische Musik von den US-amerikanischen Musikinstitutionen selbst behandelt wurde“<sup>32</sup>. Auch wenn er sich teilweise mit vorspanischen Kulturen wie jener der Inkas und Azteken auseinandersetzte, war Stevensons Forschungsschwerpunkt vor allem das europäische Erbe in Hispanoamerika, insbesondere die Musik aus der Kolonialzeit, der er mehrere Bücher widmete.

Die costaricanische Musikwissenschaftlerin Susan Campos hat Stevensons Arbeit als eine pädagogische bezeichnet. Als Lehrstuhlinhaber einer Professur für Musikwissenschaft an der University of California, Los Angeles, tourte er durch Lateinamerika, wo er Geschichtskurse in Ländern wie Argentinien, Bolivien, Chile, Mexiko und Peru gab. Im Jahr 1966 hielt er ein historisches Seminar im CLAEM, wo er Komponist\*innen wie Graciela Paraskevaïdis, Walter Ross und Gabriel Brncic unterrichtete und mit seinen Ideen über die Musik aus Amerika prägte. Als er im Jahr 1985 den interamerikanischen Preis für Kultur „Gabriela Mistral“ erhielt, sagte er rückblickend, seine Aufgabe sei es gewesen, die musikalische Vergangenheit von Amerika wiederzufinden, während die zeitgenössischen Komponist\*innen damit beschäftigt waren, ihre eigene Musik zu schreiben, und sich nicht um die Musik ihrer Vorläufer\*innen kümmerten.<sup>33</sup> Auf diese Art und Weise ernennt sich Stevenson selber zum Retter der südamerikanischen Kunstmusik.

Stevenson spielte tatsächlich eine wesentliche Rolle für die Etablierung einer lateinamerikanischen Musikhistoriographie. Seine Arbeiten über koloniale Musik aus Amerika decken ein Gebiet ab, das von Mesoamerika bis Argentinien und Chile reicht. Dieser Artikel konzentriert sich auf seine Bücher *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (1960) und *Music in Aztec and Inca Territory* (1968), mit denen er die Erforschung der sogenannten Inkamusik und die vorspanische Musik aus Mexiko revolutionierte. Anhand einer kurzen Analyse beider Werke wird gezeigt, dass Stevenson eine ambivalente Haltung einnimmt, die dem Diskurs des musikalischen Amerikanismus entsprach.

31 Hess, „Copland in Argentina“, S. 236–238.

32 Zitiert nach Susan Campos, „Robert Murrell Stevenson: Pensamiento músico-lógico y preguntar, ‚músico (etno)lógico‘ en las Américas“, in: *Boletín Música* 25 (2009), S. 93–111, hier S. 98.

33 Robert M. Stevenson, „Discurso del doctor Robert Stevenson agradeciendo el Premio Gabriela Mistral Interamericano para la Cultura, 1985“, in: *Revista Musical Chilena* 39 (1985), S. 52f., hier S. 53.

*Der unsichtbare Historiker*

Leo Treitler hat darauf hingewiesen, dass der musikalische Historismus dazu tendiert, den musikhistorischen Hintergrund der Werke zu betonen, um die Gegenwart mit der Vergangenheit zu verbinden.<sup>34</sup> In *The Music of Peru* und *The Music in Aztec and Inca Territory* ist die Materialität die direkteste Verbindung mit der Vergangenheit: Musikinstrumente, ikonographische Darstellungen oder historiographische Dokumente bilden hier die Grundlage für Stevensons Behauptungen und Hypothesen. So distanzierte sich Stevenson von den Methoden früherer Forscher\*innen wie Marguerite und Raoul D'Harcourt, Carlos Vega, Policarpo Caballero Farfán oder Segundo Luis Moreno, die zeitgenössische indigene Musikpraktiken als historisches Material behandelt hatten.<sup>35</sup> In beiden Büchern scheint nicht Stevenson zu sprechen, sondern, wie Leopold von Ranke es formulieren würde, das Dokument selbst.<sup>36</sup>

In dieser Distanzierung gegenüber dem Untersuchungsobjekt liegt ein Bedürfnis nach Objektivität, das auf das bezogen werden kann, was Roland Barthes „the reality effect“ nennt.<sup>37</sup> Barthes zufolge verschwindet der Historiker häufig im Diskurs, um „Objektivität“ zu suggerieren, und annulliert damit jedes Zeichen, das sich auf den Absender der historischen Botschaft bezieht: „[...] the speaker annuls his emotive person“, sagt er, „but substitutes for it another person, the ‚objektive‘ person: the subject subsists in his plenitude, but as an objective subject.“<sup>38</sup> In formaler Hinsicht war Stevenson ein unsichtbarer Historiker, ein Erzähler, der sich im Interesse der Objektivität bemühte, alle persönlichen Meinungen in seinem Werk außen vor zu lassen. Dieser „Realitätseffekt“ wurde ergänzt durch das, was man als „dokumentarische Beweise“ bezeichnen könnte, eine Strategie, die so wichtig für Stevensons Prosa war, dass es schwierig ist, eine Seite in seinen Büchern zu finden, die nicht zahlreiche bibliographische Referenzen enthält.

Anschaulich wird dies in der Art, wie Stevenson die Aquarelle analysiert, die der Bischof von Trujillo, Martínez de Compañón, gegen Ende des 17. Jahrhunderts anfertigen ließ: „Martínez Compañón himself tells the exact locales at which he took the songs copied on folios 184 and 185 (Lambayeque), 187 and 189 (Chachapoyas), 188 and 191b (Cajamarca), 190 and 191a (Huamachuco), and 192 (Otusco). He had personally visited each of these towns, letters written by him from Lambayeque reaching Trujillo on January 7 and February 22, 1784; from Cajamarca (Atahuallpa's deathplace) on November 5, 1784, from Chachapoyas on November 24, 1782. Himself an informed musician (he was chantre = precentor of Lima Cathedral from 1768—1778), he taught plainchant at various times during his diocesan visits lasting from 1782—1785. He was probably himself equal to the task of taking down the melodies in his collection. But even if he confided the task to a professional aide, he himself must have made such decisions as the following: (1) the logical order in which the

34 Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge 2009, S. 98.

35 Siehe Raoul & Marguerite D'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris 1925, Carlos Vega, *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*, Buenos Aires 1934; Policarpo Caballero Farfán, *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*, Buenos Aires 1946 und Segundo Luis Moreno, *La música de los Incas*, Quito 1957.

36 Wie seine berühmte Phrase „wie eigentlich gewesen“ zeigt, sah Ranke die Geschichtsschreibung als eine neutrale Wiedergabe von Daten, eine Haltung, die von der Philosophie der Geschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinterfragt wird, Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Leipzig 1885, S. vii.

37 Roland Barthes, *The Rustle of Language*, New York 1986, S. 139.

38 Ebd., S. 132.

songs are disposed, those from Trujillo city coming first (Christmas carols followed by secular songs), then secular songs taken at progressively greater distances from Trujillo; (2) the writing-out of all the many repeats, and also the writing out in full of an accompanying instrumental part even when it travels in unison with the voice.<sup>39</sup> Während er im ersten Teil harte Daten als dokumentarische Beweise enthüllt, gibt er sich im zweiten Spekulationen über die Handlungen des Bischofs hin, die historisch kaum überprüfbar sind. Wie konnte er zum Beispiel wissen, was der Bischof dachte, welche logischen Entscheidungen er traf, als er die Lieder zusammenstellte? Das Interessante ist jedoch, dass der Text auf den ersten Blick funktioniert. Die Datenerhebung ist im ersten Teil so ausführlich, dass die Spekulationen des zweiten Teils glaubwürdig erscheinen. Wie Barthes sagen würde, die Geschichte bei Stevenson scheint sich selbst zu erzählen.

Stevenson's historische Darstellung der Musik aus den Anden war originell. Die Begegnung zweier Musikkulturen war für ihn nicht die gewaltsame Überwältigung der Schwächsten durch den Mächtigen gewesen, sondern die Keimung einer neuen, verfeinerten Kultur, die eine größere Anerkennung verdienen sollte. Aber sein Neutralitätswunsch ist von subjektiven Einschätzungen geprägt. Wenn er die unterschiedlichen indigenen Musikkulturen Lateinamerikas vergleicht, kommt er z. B. zu dem Schluss, dass die Musik der Andenregion anderen indigenen Musikkulturen überlegen war: „Musically speaking, the Andean people have nothing to fear from comparison with Aztec or Mayas. If their instruments provide sufficient clues, their musical culture did not remain static but advanced from equidistant finger-hole stage to the unequal, from the three-hole to the five- and six-hole; from the single-row antara to the double-row antara; from the six-tube antara to the fourteen- and fifteen-tube antara; from stairway antara to the unequal pipe-growth; from the vertical to the cross flute. Materials, except of the conch, were native to the Andean region. Number, color, size, and sex mattered intensely to the indigenous player. Nazca and Mochica instruments, to name no others, were not fashioned haphazardly, but according to exact, preconceived plans.“<sup>40</sup> Dass Stevenson hier Kriterien wie technische und melodische Entwicklung als Maßstab des musikalischen Fortschritts in Amerika nimmt, zeigt das eurozentrische und evolutionistische Modell, dem er trotz seines empathischen Diskurses weiterhin folgte. Auch in anderen Passagen seiner Werke lässt sich dies feststellen, wenn er zum Beispiel die melodische Musik der Inka als höher entwickelt als die rhythmische Musik der Azteken deklariert.<sup>41</sup> Diese Vorurteile sind umso überraschender, wenn man bedenkt, dass er zwei Jahre später in seinem Buch *Philosophies of American Music History* das dekoloniale Bewusstsein lateinamerikanischer Forscher lobt, indem er die Unterschiede zwischen deren historischer Vision und der seiner Landsleute hervorhebt: „Latin American historians differ sharply from any of their colleagues writing United States musical history. No self-respecting Latin American would dream of beginning with the music brought over tardily by Cortés, Pizarro, Valdivia, Pedro de Mendoza, Juan de Garay, or Gonzalo Jimenez de Quesada. Instead, they all start with the music of the aborigines: for example, the Araucanians, Aztecs, Incas, Mayas, Quiches, or Tupinambás. This generalization can be easily tested. One need but glance at the histories of Argentine, Bolivian, Chilean, Colombian, Ecuadorean, Mexican, or Uruguayan music written by Vicente Gesualdo, Jose Díaz Gainza, Eugenio Pereira Salas, Jose Perdomo Escobar, Segundo Luis Moreno, Gabriel Saldívar Silva, or Lauro Ayestarán to

39 Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington 1960, S. 159.

40 Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, Los Angeles, London 1968, S. 272.

41 Robert Stevenson, *The Music of Peru*, S. 1.

validate the assertion. But, on the other hand, all historians of music in the United States insist on beginning ethnocentrically with the white man, and, more to the point, with the Pilgrims of 1620.<sup>42</sup> Was Stevenson hier nicht verrät, ist, dass selbst diese lateinamerikanischen Kollegen, wie auch Copland, indigene Musik als eine minderwertige Musik sahen, die durch eine Fusion mit europäischen musikalischen Formen entwickelt werden sollte. Tatsächlich sahen diese Kollegen die indigene Musik als Untersuchungsobjekt der Musikforschung an, aber, wie ihre Texte zeigen, nur als eine Vorstufe der Musik, die dank der stärkeren europäischen Einflüsse radikal verändert wurde.<sup>43</sup> So ist verständlich, dass Stevensons Arbeit auch manchmal von lateinamerikanischen Autor\*innen übermäßig gelobt wird. Der chilenische Musikwissenschaftler Samuel Claro Valdés etwa deklarierte im Jahr 1977: „Die Größe seiner Arbeit war so immens, dass sie dem Studium unserer Musik eine universelle Dimension gab.“<sup>44</sup> Auf welche Universalität bezieht sich hier Claro Valdés? Zu behaupten, dass ein US-Amerikaner der Musik Lateinamerikas eine universelle Gültigkeit verleiht, reproduziert dies nicht genau die Art von Kolonität, die Stevenson selbst zu bekämpfen versuchte? Setzt es Stevenson nicht als Retter der lateinamerikanischen Kunstmusik ein und reproduziert damit den Mythos der zivilisatorischen Mission des Westens? Es ist nicht unser Ziel, den immensen Wert von Stevensons Arbeit in Frage zu stellen. Wir möchten nur darauf hinweisen, dass sein Wunsch, lateinamerikanische Musikkulturen den europäischen und amerikanischen gleichzustellen, nicht widerspruchsfrei war.

### Fazit

Copland und Stevenson waren führende Persönlichkeiten bei der Erforschung und Vermittlung lateinamerikanischer Musikkulturen in ihrer Zeit. Ihr Anliegen war es, ein Plädoyer für die Gleichwertigkeit diverser Musikkulturen und Musiktraditionen zu geben, und dabei die Eigenwertigkeit der betrachteten Musik zu betonen, um dadurch für ihre Anerkennung einzutreten. Der Befund einer Analyse ihrer Diskurs- und Argumentationsstrukturen jedoch zeichnet ein Bild der Ernüchterung. Trotz des Bemühens um eine objektive, realitätsorientierte Darstellung im Falle Stevensons und trotz eines leidenschaftlichen Engagements für den Innovationsgehalt der musikalischen Gestaltungsweisen im Falle Coplands können sich beide Autoren nicht wirklich vom euro- und ethnozentrischen Blick auf das Andere befreien und transportieren dessen stereotype Wertungen weiter. Von einer Dekolonialisierung kann also hier nicht gesprochen werden. Und es stellt sich die Frage an uns, wie und unter welchen Bedingungen dies überhaupt gelingen kann; bzw. ob nicht jede Aufwertung zugleich auch eine Abwertung enthalten muss, solange es sich überhaupt um eine Wertung handelt. Als Historiker\*innen und Ethnolog\*innen können wir sie nicht ignorieren, da sie historische Tatsachen sind. Doch mag es angebracht sein, die Wertungen der Diskurse nicht auf Bewertungen der Diskursgegenstände (die Musik) zu übertragen. Dazu jedenfalls waren Copland

42 Robert Stevenson, *Philosophies of American Music History*, Washington 1970, S. 2f.

43 Für eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Visionen in der frühen Musikwissenschaft siehe Julio Mendívil, *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*, Lima 2018.

44 „La magnitud de su obra es tan grande que ha llegado a proyectar al estudio de nuestra música una luz universal“. Samuel Claro Valdés, „Veinticinco años de la labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson“, in: *Revista Musical Chilena* 31 (1977), S. 122–139, hier S. 122.



und Stevenson als Kinder einer zwar post-kolonialen, aber dennoch vom kolonialen Denken geprägten Zeit noch nicht in der Lage.

*Abstract*

The article identifies and analyses a serious problem of colonialist music historiography, namely the difficulty, which can hardly be overcome, of leaving behind the valuations, hierarchisations and prioritisations associated with Eurocentrism when describing the appearance of "other" musical cultures in order to arrive at a non-comparative, dominance-free appreciation. For this purpose, the testimonies of two US-American sympathizers of Latin America, the composer and music writer Aaron Copland and the musicologist Robert Stevenson, are evaluated. Their aim was to emphasize the value of South American music cultures in their respective discourses, be it the role of contemporary composers (Copland) or the history of indigenous music (Stevenson). It becomes apparent that despite their best intentions they ultimately used and perpetuated colonial stereotypes.

Christina Richter-Ibáñez (Tübingen)

## „In naives Plaudern“ geraten?

### Kurt Pahlens Schriften als transatlantische Ego-Dokumente gelesen<sup>1</sup>

Musikwissenschaftler, Dirigent, Musikschriftsteller, Bürger mehrerer Staaten: Kurt Pahlen hatte ein bewegtes Leben als Musiker und Musikvermittler. Ausgebildet und promoviert in Wien, lebte er ab 1938 in der Schweiz, in Argentinien sowie Uruguay und remigrierte in den 1970er Jahren in die Schweiz.<sup>2</sup> Er hielt Vorträge in Konzertsälen und im Rundfunk, leitete Chöre und Orchester, schrieb fünf Dutzend Bücher, die teils in mehreren Übersetzungen vorliegen, trat im Fernsehen auf und unterrichtete in Schweizer Sommerkursen bis ins hohe Alter. Doch Pahlens Tätigkeiten und insbesondere sein Schrifttum erfreuten sich nicht ungeteilter Zustimmung. Rolf Urs Ringger räumte im Nachruf der *Neuen Zürcher Zeitung* 2003 eine Diskrepanz ein: Pahlen sei „von Kollegen und Kritik nicht immer sehr ernst genommen, von den Zuhörerinnen und Zuhörern beinahe geliebt“ worden.<sup>3</sup> Zwar bleibt in dieser Aussage unklar, wer eigentlich Pahlens Kollegen waren – Musikwissenschaftler, Dirigenten? – und warum er von ihnen manchmal nicht ernst genommen wurde, doch dass die Liebe von Seiten des Publikums in Pahlens „Wiener Charme“ begründet war, führt Ringger an. Er habe über Musik geplaudert, sich gern als „Musikerzähler“ bezeichnen lassen und das „nichtelitäre“ Musikschaffen gefördert. Ringger resümiert, Pahlens Talent gehörte einer vergangenen Zeit an: „In seiner Art wird dieser ‚Musikerzähler‘ fehlen, denn Nachfolger sind kaum in Sicht. Das ist auch eine Frage der Generation. Causerien über Musik mit Anekdotischem, eher persönlich Gefärbtem werden entbehrlicher. Jüngere suchen wohl mehr Sachlichkeit, mehr Präzision, vermutlich auch mehr Nüchternheit.“<sup>4</sup>

Der persönliche, begeisterte Ton, der Pahlens Publikum anzog, stieß Kritikern teils auf: Schriften, wie dem umfangreichen Opernführer *Oper der Welt* (1964), wurden Fehlerhaftigkeit im Detail, Urteilsschwäche, analytische Oberflächlichkeit sowie Schwärmerei vorgeworfen, wenngleich sie als Nachschlagewerke durchaus tauglich erschienen und empfohlen wurden.<sup>5</sup> Trotz der Fülle an Pahlens deutschsprachigen Publikationen seit den 1950er Jahren, die gelegentlich auch in den Literaturhinweisen der *MGG Online* zu finden sind, zeigt sich, dass seine Person in der Enzyklopädie keine gesonderte Beachtung mehr findet. In der ersten

1 Mein Dank gilt Silvia Glocer für die kontinuierliche Zusammenarbeit und die Hilfe bei der Beschaffung argentinischer Quellen sowie Thomas Maisel vom Archiv der Universität Wien für die Informationen zu Kurt Pahlens Promotionsnachweisen. Elke Steinhäuser fertigte als Hilfskraft Listen der im digitalen Zeitungs- und Zeitschriftenlesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek *AustriaN Newspapers Online* (ANNO) recherchierbaren Ankündigungen und Berichte über Pahlens Tätigkeiten vor der Emigration an. Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges danke ich für Hinweise zum Text.

2 Vgl. zum Lebenslauf und der Verfolgungssituation Silvia Glocer und Christina Richter-Ibáñez, Art. „Kurt Pahlen“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (LexM), an der Universität Hamburg hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fetthauer unter Mitarbeit von Nicole Ristow (26.1.2018), [https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00003626](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003626) (22.9.2020).

3 Rur [Rolf Urs Ringger]: „Der ‚Musikerzähler‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.7.2003, S. 47.

4 Ebd.

5 Rezension zum Erscheinen von *Oper der Welt*, in: *Der Spiegel* 18/25 (17.6.1964), S. 93.

Ausgabe der *MGG* war Pahlen noch Gelegenheit gegeben worden, über sich selbst einen Eintrag zu veröffentlichen,<sup>6</sup> in der zweiten Ausgabe verschwand er. Dagegen findet er im spanischsprachigen *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* im Jahr 2000 noch immer Erwähnung.<sup>7</sup> Die unterschiedliche lexikographische Würdigung weist darauf hin, dass Pahlen zum Ende seines Lebens im deutschsprachigen Raum für die Musikwissenschaft an Bedeutung verloren hatte, im spanischsprachigen jedoch noch Würdigung erfuhr. Woraus resultiert diese Diskrepanz? Ohne diese Frage mit einer ersten Bestandsaufnahme umfassend beantworten zu können, verfolgt dieser Artikel zwei Ziele: Er beschreibt einerseits Pahlens Verhältnis zur Musikwissenschaft aus wissenschaftshistorischem Interesse, beleuchtet seine musikvermittelnden Tätigkeiten in Wien vor der Emigration und seinen Weg zum Schreiben in Südamerika. Dabei werden andererseits im Kontext eines transatlantischen Imports und Exports Kontinuitäten und Veränderungen in Pahlens musikbezogenem Handeln und Nuancen seines Schreibens erkennbar. Indem er bis ins Alter zwischen Europa und Lateinamerika pendelte und seine Schriften zur Musik mehrfach in verschiedene Sprachen fasste, wirkte Pahlen als Übersetzer zwischen kulturellen Kontexten, Publikumsschichten und Medien. Er übersetzte allerdings vor allem seine Sicht auf Musik, die in späteren Neuauflagen seiner Bücher an Aktualität verlor, was die Defizite seiner Texte in den Vordergrund treten ließ.

#### *Ausbildung und musikalisches Wirken in Wien*

In der Autobiographie *Ja, die Zeit ändert viel. Mein Jahrhundert mit der Musik* (2001) finden sich einige Hinweise auf Pahlens Prägungen und Überzeugungen, die sein musikvermittelndes Handeln an allen Lebensstationen beeinflussten. Obwohl er darin behauptet, dass er erst während der Tätigkeit als Dirigent in Südamerika ca. 1943 seine Fähigkeit entdeckte, in Konzerten Musik den Menschen durch verbale Erklärungen vor der Aufführung der Werke näherzubringen,<sup>8</sup> zeigt ein Blick auf seine Tätigkeiten im Wien der 1930er Jahre, dass das soziale Engagement, die humanistische Haltung und der Hang zur Musikvermittlung, die seine späteren Schriften und Tätigkeiten prägten, bereits vor der Emigration angelegt waren. Pahlen hatte offenbar schon früh ein Publikum im Blick, das nur über wenig Vorerfahrungen und Ausbildung verfügte und das er an Musik heranführen wollte.

Im Vergleich mit im Volltext durchsuchbaren Zeitungen und Zeitschriften der Zeit in der Datenbank *AustriaN Newspapers Online* (ANNO: <http://anno.onb.ac.at/>) sowie zur Promotion aufgefundenen Quellen erweist sich Pahlens Autobiographie hinsichtlich der Daten als erheblich korrekt. Liest man diese autobiographische Erzählung parallel zu Akten des Universitätsarchivs Wien sowie Berichten in Periodika, macht die Lebenserzählung jenseits der klar erkennbaren Fixpunkte vor allem Pahlens Auffassungen und Selbstdarstellung deutlich. Besonders eindringlich ist seine Abwertung der universitären Musikwissenschaft: Laut Lebenslauf in der Promotionsakte vom Mai 1929 widmete er sich seit 1925 „philosophischen

6 Kurt Pahlen, Art. „Pahlen, Kurt“, in: *MGG*, Bd. 10, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1962, Sp. 636. Wie die *MGG2* enthält auch die Neuausgabe des *New Grove* 2001 keinen Eintrag zu Pahlen, während er in der ersten Ausgabe Erwähnung findet: [O. A.], Art. „Kurt Pahlen“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 14, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, S. 93f.

7 María Emilia Vignati, Art. „Pahlen, Kurt“, in: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Bd. 8, hrsg. von Emilio Casares Rodicio, José López Calo und Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid 2000, S. 358.

8 Kurt Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel. Mein Jahrhundert mit der Musik*, München 2001, S. 385f.

Studien<sup>9</sup> an der Universität Wien, wobei er Musikwissenschaft bei Guido Adler, Rudolf von Ficker und Robert Lach hörte. Der Autobiographie nach interessierten Pahlen jedoch eher die praktischen Übungen von Egon Wellesz und Hans Gál.<sup>10</sup> Die Dissertation *Das Recitativ bei Mozart* reichte Pahlen im Frühjahr 1929 ein, sie wurde von von Ficker und Lach am 30. Mai positiv begutachtet und Pahlen zu den Prüfungen in Musikwissenschaft in Verbindung mit Physik sowie Philosophie zugelassen. Die zweistündige Prüfung in Musikwissenschaft und Physik am 5. Juni bewerteten von Ficker und der Physiker Stefan Meyer mit „ausgezeichnet“, Lach nur mit „genügend“, „per vota majora“ wurde Pahlen dennoch mit Auszeichnung approbiert.<sup>11</sup> Eine gewisse Uneinigkeit spricht bereits aus diesen Bewertungen. Rückblickend sah Pahlen die Wiener Musikwissenschaft in keinem guten Licht, denn sie sei zu weit von der musikalischen Praxis entfernt gewesen: Zu viele Studierende „konnten nicht Klavier spielen, keinen Akkord erklären und saßen vor einer Partitur wie vor einem versiegelten Buch“. <sup>12</sup> Pahlen dagegen sei immer vom Klang ausgegangen, der seiner Meinung nach allein Musiktheorie und -geschichte Sinn gab. Einen Großteil der Studien an der Universität empfand er „als trocken, leblos, unnützig“, <sup>13</sup> da sie, wie er anhand des Spartierens alter Musik darstellte, nur dem Archiv dienten und nicht mit dem Ziel, Musik auch erklingen zu lassen, durchgeführt wurden. Zudem sei der Wiener Schwerpunkt auf der Zeit der Wiener Klassik zu einseitig gewesen. Die Prüfungen erschienen ihm leicht und abgesprochen.<sup>14</sup>

Kontrastierend berichtet er, sich Ende der 1920er Jahre mehr für die neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Musik, insbesondere für Paul Hindemith und Kurt Weill interessiert zu haben.<sup>15</sup> Pahlen komponierte und freute sich an ersten Aufführungen in Konzerten und im Radio,<sup>16</sup> gestand sich jedoch auch ein, als Komponist bald an Grenzen gelangt zu sein.<sup>17</sup> Vermittelt durch seinen Kommilitonen Erwin Leuchter, der seit Mitte der 1920er Jahre Arbeiterchöre leitete,<sup>18</sup> gelangte Pahlen zur Arbeit mit Kindern und Jugendlichen,

9 Kurt Pahlen, „Curriculum vitae“ [Mai 1929], in: *Rigorosenaht des Kurt Pahlen*, Universitätsarchiv Wien, PH RA 10283 Pahlen, Kurt, 1929.05.28-1929.05.30, Bl. 3.

10 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 147. Hans Gál unterrichtete Musiktheorie, Egon Wellesz mehrere Kurse zum Musiktheater. Nur Wellesz' Kurse wurden in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* gemeldet. Das Wiener Vorlesungsverzeichnis nannte Wellesz' Veranstaltungen unter Musikwissenschaft, Gáls Kurse weiter hinten im Verzeichnis unter Lektoren und Lehrer.

11 Rigorosenprotokoll der Philosophien Fakultät, Universitätsarchiv Wien, PH 59.32, PN 10283. Die Promotion erfolgte am 29.6.1929. Eine Ankündigung derselben findet sich in der *Neuen Freien Presse*, 27.6.1929, S. 6.

12 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 146f.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 222f.

15 Ebd., S. 197.

16 Ebd., S. 199. Vgl. beispielsweise Berichte zu Aufführungen mit dem Sänger Ernst Urbach, *Der Tag*, 7.7.1931, S. 9, den Sängerinnen Maria Mansfeld, *Signale für die musikalische Welt* 88 (1930), S. 1157, Bella Alten, *Neue Freie Presse*, 20.12.1931, S. 15, und Marianne Mislap-Kapper, *Neue Freie Presse*, 2.2.1929, S. 10, *Der Tag*, 29.5.1936, S. 10, sowie der Pianistin Selma Pötzl-Libowitz, *Kleine Volkszeitung*, 2.6.1936, S. 8.

17 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 199 und 232f. Rezensenten urteilten häufig negativ: *Prager Tagblatt*, 1.4.1930, S. 8.

18 Zum Lebenslauf und der Verfolgungssituation von Erwin Leuchter siehe Silvia Glocer und Christina Richter-Ibáñez, Art. „Erwin Leuchter“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (LexM), an der Universität Hamburg, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fetthauer unter Mitarbeit von Nicole Ristow (26.1.2018), [https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00003626](https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003626) (22.9.2020).

sammelte erste Dirigiererfahrungen und gründete sozialistische Chöre und Orchester in Wien.<sup>19</sup> Periodika verzeichneten in den Jahren 1929/30 nicht nur die ersten Aufführungen von Pahlens Liedern, sondern auch Auftritte als Dirigent, die sehr häufig mit sozialistischen Vereinigungen zusammenhingen.<sup>20</sup>

Die Ablehnung der universitären Musikwissenschaft verbindet sich in Pahlens autobiographischer Erzählung mit seiner Auffassung über Musikvermittlung: „Mancher meiner Hochschullehrer wurde mir zum Leitbild, aber, wie ich gestehen muß, zum abschreckenden: Jeder von ihnen bemühte sich, auf eigener Höhe zu sprechen, nur ganz wenige waren bereit, hinabzusteigen auf den Wissensstand derer, die zuhörten. Das aber wäre der richtige Weg: er ähnelt zu Beginn einem Abstieg, um hernach ein ständiges Steigen zu ermöglichen.“<sup>21</sup> Den von ihm vorgeschlagenen „richtigen Weg“ verfolgte Pahlen in Vorträgen über Musik an den Wiener Volkshochschulen, er erklärte das Sinfonieorchester, Kammermusik, Opern und brachte Komponisten in Form von Lebensbildern dem Publikum näher. Mit dem biographischen Fokus stand er den Bestrebungen der akademischen Musikwissenschaft nach einer Stilgeschichte, wie sie unter anderem Adler vertrat,<sup>22</sup> entgegen und schloss stärker an populäre Tendenzen der Biographik an. Im Gegensatz zu anderen Musiker\*innen, die nach dem Februar 1934 und dem Verbot der Sozialdemokratischen Partei ihre Tätigkeiten stark einschränken mussten, steigerte sich Pahlens Präsenz in den Volkshochschulen und er wirkte 1935 in der Redaktion der *Arbeiter-Woche* mit.<sup>23</sup> Pahlen betätigte sich zudem als Korrepetitor und brachte Sänger\*innen die Grundlagen der Interpretation von Opern bei. An der Volkshochschule Ottakring richtete er 1936 ein Opern- und Operettenstudio ein.<sup>24</sup> Gastdirigate führten ihn seit 1935 in europäische Städte wie Amsterdam, Budapest, Prag und Warschau.

ANNO gibt einen Überblick über Pahlens Betätigungen bis zum März 1938: Er korrepetierte, dirigierte, studierte zahlreiche Opern ein, hielt Einführungsvorträge vor Opernaufführungen, kommentierte Schallplattenvorführungen und hielt Vorträge für Arbeitslose. Die letzte Ankündigung seiner Aktivität in der Volkshochschule Volksheim erschien im *Wiener Tag* am 11. März 1938.<sup>25</sup> Kurz danach reiste Pahlen nach eigener Darstellung zu einem Gastspiel in die Schweiz, wobei er unterwegs die Not vieler Flüchtender erlebte und

19 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 217–221. Hartmut Krones, „[...] die beweglichen Sachen des sozialdem. Vereines [...] freihändig zu veräußern“. Das Schicksal der Arbeiter\*innen im Austrofaschismus“, in: *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hrsg. von Hartmut Krones (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), Wien 2013, S. 39–116, hier S. 54 und 81, nennt Pahlen als Dirigenten des Sängerbunds Alsergrund im Jahr 1933.

20 Z. B. Ankündigung eines Konzerts im großen Musikvereinsaal veranstaltet von der Wiener sozialistischen Studentenschaft, *Kleine Volks-Zeitung*, 27.4.1930, S. 8. In *Arbeiter-Zeitung*, 29.4.1930, S. 3 als „Maifeier“ bezeichnet.

21 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 226.

22 Siehe Melanie Unseld, „Der blinde Fleck der Fachgeschichte? Biographik und Musikwissenschaft“, in: *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Fabian Kolb, Melanie Unseld, Gesa zur Nieden, Mainz 2018, S. 15–27, besonders S. 22.

23 Siehe Anita Mayer-Hirzberger, „... tausende Emigranten in allen benachbarten Ländern .... Zur Auswanderung ‚linker‘ Musiker in der Zeit des österreichischen Ständestaates“, in: *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hrsg. von Hartmut Krones (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Bd. 1), Wien 2013, S. 117–128, hier S. 125.

24 Ankündigung in *Der Tag*, 25.9.1936, S. 6.

25 *Der Wiener Tag*, 11.3.1938, S. 8: Veranstaltung für die Arbeitslosen Wiens: Franz Schuberts „Unvollendete“ auf Schallplatten mit Erklärungen Pahlens.

sich entschloss, in der Schweiz zu bleiben.<sup>26</sup> Zwei Artikel im *NS Telegraf* Mitte 1938, in denen er als „frecher, zynischer und anmaßender Mensch“<sup>27</sup>, „Schofarbläser“ und „Ehrenkapellmeister der jiddischen ‚Frontkämpfer‘“<sup>28</sup> für seine Tätigkeiten im Volksheim als Bolschewist verunglimpft wurde, belegen, dass Pahlen im „Dritten Reich“ gefährdet gewesen wäre. Im Gegensatz dazu bringt Pahlen bei der Schilderung seiner Abreise in der Autobiographie dies nicht zur Sprache und behauptet, „ein völlig unpolitischer Mensch“ gewesen zu sein.<sup>29</sup> Diese Selbstsicht steht quer zu Pahlens Aktivitäten, die eine Sympathie für die Sozialdemokratie bis hin zu kommunistischen Idealen nahelegen. Noch seltsamer ist, dass in der Autobiographie seine Tätigkeit als Kapellmeister des Symphonieorchesters des Bundes jüdischer Frontsoldaten Österreichs gänzlich unerwähnt bleibt, die laut Zeitungsberichten von 1935 bis 1937 andauerte, und die Verbindungen mit weiteren jüdischen Institutionen verschwiegen werden. Passend dazu ließ Pahlen seine Leser\*innen über seine Religionszugehörigkeit im Unklaren.<sup>30</sup>

### *Vom Dirigenten zum Musikschriftsteller*

Nach einigen Monaten in der Schweiz und einem Gastspiel in Warschau reiste Pahlen im März 1939 nach Buenos Aires, wohin er als Dirigent eingeladen worden war. Im September sollte er in die Schweiz zurückkehren, blieb aber nach Beginn des Zweiten Weltkriegs in Argentinien und nahm die argentinische Staatsbürgerschaft an. Man könnte Pahlens ersten Auftritt in Argentinien im Juli 1939 als ein klassisches Beispiel für Vermittlungsarbeit ansehen. Ein laut *Argentinischem Tageblatt* „vollkommen heterogenes, ad hoc gebildetes Orchester“<sup>31</sup> veranstaltete ein Konzert am Sonntagvormittag, das auch arbeitenden Menschen einen Besuch ermöglichen sollte. Zudem gründete Pahlen mit Georg Pauly 1939 eine Academia de Ópera, die sich der umfassenden, praktischen Ausbildung künftiger Opernsänger\*innen verschrieb.<sup>32</sup> Hier wurde nicht nur ein Verständnis für einzelne Opernrollen und deren Interpretation vermittelt, sondern zum Beispiel auch Musikgeschichte unterrichtet. Offenbar setzte Pahlen die Arbeit des Wiener Opernstudios genauso fort wie seine Dirigententätigkeit. Kontinuität zeigt sich auch mit Blick auf die Arbeit für den Rundfunk: Ein Vertrag mit Radio Splendid gewährte Pahlen ab 1939 sichere Einnahmen. Darüber hinaus gastierte er im Inneren des Landes, hielt Vorträge über Musikgeschichte und gründete Chöre. Nachdem er begonnen hatte für die Zeitung *La nación* Musikbeiträge zu schreiben, nahm er auch die Arbeit an einer umfangreichen Musikgeschichte auf, von der er rückblickend berichtete, ein namhafter Verleger habe ihn dazu genötigt diese zu schreiben, da es wegen des Krieges weniger Bücherimporte gab. Pahlen habe sich gewehrt, doch dann die „zutiefst soziale Aufgabe“ erkannt und mit der *Historia gráfica universal de la música* 1944 großen Erfolg gehabt: „Die Grundidee des ‚gráfica‘, des Bildhaften, war

26 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 229.

27 *NS Telegraf / Deutscher Telegraf* 9.7.1938, S. 5.

28 *NS Telegraf / Deutscher Telegraf* 23.8.1938, S. 5.

29 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 259.

30 So habe er nicht gewusst, ob er getauft worden war und ließ sich in der Schweiz taufen: Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 299. Seinen jüdischen Hintergrund verschwieg er ebenfalls. Dies ist noch gänzlich unerforscht.

31 J. M. „Erstes Symphoniekonzert Dr. Kurt Pahlen“, in: *Argentinisches Tageblatt* (17.7.1939), S. 5.

32 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 346f. Silvia Glocer, *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933–1945)*, Buenos Aires 2016, S. 121f.

für einen Erdteil naiver Leser genau das Richtige: 15 Bilder zum Kapitel Mozart, ungefähr ebenso viele zu Beethoven und Chopin: Das entsprach den Wünschen meiner Leser, denen zudem mein einfacher, stets verständlicher Stil ohne Fremdworte und technische Ausdrücke weit entgegenkam.“<sup>33</sup> Im Blick hatte Pahlen demnach jene, die keine musikhistorische Vorbildung besaßen, wobei die Formulierung, der ganze „Erdteil“ habe nur „naive Leser“ besessen, zum Zeitpunkt der Entstehung der Autobiographie im Jahr 2001 problematisch erscheint. Die Hinweise auf die Grundidee des Elementaren und Bildhaften sowie auf die Entstehungszeit dieses ersten Pahlen'schen Buches helfen jedoch, auch den Zugriff der weiteren Schriften zu entschlüsseln. Statt seine Publikationen als Musikgeschichten zu bewerten, die fehlende Wissenschaftlichkeit zu kritisieren und Fehler zu markieren, liegt es darum nahe, sie als Zeugen einer Zeit zu untersuchen, durch sie hindurch zu lesen wie durch die Autobiographie und die Tatsachen, den „Gedankenkreis des Schreibers“ und den „Gedankenkreis des Zeitalters“ einzuführen.<sup>34</sup>

Pahlens Auffassungen treten besonders stark in den Peritexten zum Vorschein. Im Vorwort der *Historia gráfica universal de la música* benennt er das Verlangen nach Wissen und die Sehnsucht nach Schönem und Musik mitten im Krieg: Musik sei rein und belebend, erhebe sich über Zerstörung, Hass und Verzweiflung und sei eine Kompensation der erlittenen Verluste. Pahlen hält die Musik für eine der machtvollsten Verbindungen zwischen Menschen und für die einzige universale Sprache, die Kranken Trost spendet und Verlassenen Gesellschaft bietet. Sie gebe neuen sozialen Gruppen und Nationen Orientierung, die sich einem Idealbild nähern wollen.<sup>35</sup> Zweifellos meinte Pahlen mit diesen Worten die lateinamerikanischen Nationen, wie im Vorwort der ersten deutschsprachigen Ausgabe *Musikgeschichte der Welt* 1947 deutlich wird, in der Pahlen seine südamerikanischen Erfahrungen reflektierte: Er habe auf „Konzert- und Vortragsreisen durch viele Länder [...] überall ein brennendes Interesse für die Musik gefunden“. Dabei vermutete er, dass Menschen in einer „krisengeschüttelten Zeit“ insbesondere „Schönheit“, „Ruhe“, „Kraft“ und „Trost“ in Musik suchten. Mit der ersten spanischsprachigen Fassung seines Buches 1944 wollte er „den Menschen des jungen südamerikanischen Erdteils ein Manual geben, das sie näher zur Musik hinzuführen vermöge“. Diese Absicht sei verstanden worden, nicht nur in den „Kulturzentren, sondern oftmals in weit abgelegenen Urwaldsiedlungen, in tropischen Hafenstädten, in fast unzugänglichen Kordillerentälern, wohin in unserer Zeit die Musikmittel des zwanzigsten Jahrhunderts – gelobt seien sie dafür! – zum ersten Male die geheiligten Namen Bach und Beethoven getragen hatten“<sup>36</sup>. Pahlen schreibt sich hier in eine Zeit ein, die seine vermittelnde Tätigkeit in verschiedenen Medien begünstigte, denn nicht nur Konzerte, sondern auch Vorträge wurden durch das Radio übertragen. Pahlen berichtet in der Autobiographie anekdotisch, dass ihm zunächst nicht klar gewesen sei, wie weit seine Vorträge dadurch ins Landesinnere vordrangen. Eine Reise zu Minenarbeitern in Oruro (Bolivien) habe ihm jedoch gezeigt, dass seine Stimme und seine Erzählungen über Beethoven schon vor seiner Ankunft bekannt waren.<sup>37</sup> Auch hier betont er, dass er wie schon in den Wiener

33 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 387.

34 Nach Johann Gustav Droysen siehe Volker Depkat, „Autobiographie als geschichtswissenschaftliches Problem“, in: *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, hrsg. von Volker Depkat und Wolfram Pyta, Berlin 2017, S. 23–40, hier S. 26.

35 Kurt Pahlen, *Historia gráfica universal de la música*, Buenos Aires 1944, S. 17.

36 Alle Zitate Kurt Pahlen, *Musikgeschichte der Welt*, Zürich 1947, S. 7f.

37 Pahlen, *Ja, die Zeit ändert viel*, S. 397f.

Vorträgen Komponisten als Menschen darstellen wollte, die die Schwierigkeiten und das Leid des Alltags überwinden. Indem Pahlen Parallelen zur Lebenswelt seiner Zuhörer\*innen betonte, wollte er ihnen Hoffnung geben.

In den 1940er und 1950er Jahren publizierte Pahlen in der argentinischen Kinderzeitschrift *Billiken* Musikbeiträge, später auch Musikbücher in der gleichnamigen Buchreihe, die auf dem ganzen Kontinent Verbreitung fanden. Ein im spanischsprachigen Raum berühmtes Buch ist *El niño y la música* (Das Kind und die Musik) von 1953, in dem Pahlen Fragen von Kindern zur Musik beantwortet und gleichzeitig Wissen über verschiedene musikalische Traditionen und Terminologien transportiert.<sup>38</sup> Die erfundenen musikalischen Geschichten wurden später für Fernsehsendungen adaptiert, in Sammelbänden in verschiedenen Sprachen veröffentlicht und vielfältig variiert.

### Übersetzungen

Eine Stärke von Pahlens Schriften (sowohl in den spanischsprachigen Beiträgen für Kinder als auch in den Publikationen für Erwachsene) liegt im elementaren und gleichzeitig universalen Ansatz. Bis heute loben lateinamerikanische Autor\*innen, dass Pahlen lateinamerikanische Geschichte, Komponist\*innen und Stile in seine Musikgeschichte aufnahm.<sup>39</sup> Anders als Leuchter, der ebenfalls nach Argentinien emigriert war und dort Bücher zur Musikgeschichte veröffentlichte, reflektierte Pahlen seine Methodik allerdings nicht, nannte kaum Quellen und schrieb aus einem offen subjektiven Blickwinkel.<sup>40</sup> Er erzählte zudem immer wieder das gleiche in Büchern mit verschiedenen Titeln und Neuauflagen, deren kommerzieller Erfolg enorm war. Die großen Musikgeschichten und Nachschlagewerke erlebten mehrere Übersetzungen und Auflagen. Die *Musikgeschichte der Welt* von 1947 ähnelt im Aufbau stark der argentinischen Fassung von 1944 und ist ebenfalls reich, aber (bis auf wenige Ausnahmen) anders bebildert. Beachtenswerter als der musikhistorische Inhalt sind jedoch auch hier die verschiedenen Peritexte, die den Kapiteln vor- und dazwischen gestellt wurden und in Neuauflagen stets wuchsen. In der dritten Auflage von 1958 findet sich beispielsweise eine Reflexion darüber, „warum sich unter den großen Komponisten keine Frau befindet“.<sup>41</sup> Pahlen führt diesen Umstand in drei Zeilen auf ein soziales Problem zurück, nicht auf fehlende Schaffenskraft.

Was musiktheoretisch interessierte Leser\*innen dagegen leicht enttäuscht, nämlich „Pahlens Assoziationen im Brainstorming-Verfahren“ und „schwärmerische Behauptungen,

38 Verpackt in eine Geschichte erklärt der Autor beispielsweise, dass Noten im deutsch- und englischsprachigen Raum anders benannt werden als in den romanischen Sprachen: Kurt Pahlen, *El niño y la música*, Buenos Aires 1953, S. 75.

39 Vgl. Omar Corrado, „Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de musicólogos austro-alemanes“, in: *Música e investigación* 25–26 (2017), S. 127–158, sowie z. B. jüngst publizistisch Alex Ibarra Peña, „Kurt Pahlen: el ingreso de los compositores chilenos a la Historia Universal de la música“, in: *Le monde diplomatique, edición chilena*, 6.9.2020, <https://www.lemondediplomatique.cl/kurt-pahlen-el-ingreso-de-los-compositores-chilenos-a-la-historia-universal-de.html> (22.9.2020).

40 Corrado, „Historias de la música en la Argentina“, S. 141.

41 Kurt Pahlen, *Musikgeschichte der Welt*, dritte erweiterte und auf den neuesten Stand gebrachte Auflage, Zürich 1958, S. 97. In der Erstausgabe 1947 fehlt der Passus.



die ohne jede Grundlage aufgestellt werden“<sup>42</sup>, kann als zeitgebundene Auffassung angesehen werden. Offenbar wird dies im Detail zum Beispiel bei seiner Einschätzung von Beethovens Fünfter Symphonie. 1963 heißt es in *La música sinfónica*: „Vencido el destino adverso, el triunfo es de los héroes para cuyo espíritu no existen fronteras. Beethoven ha vencido y ha creado un monumento sonoro que no destruyen los siglos.“<sup>43</sup> *Sinfonie der Welt* (1967) folgt dem sinngemäß, aber ausufernder (Hinzufügungen unterstrichen): „Das feindliche Schicksal ist bezwungen, und der Sieger ist der Mensch, die Menschlichkeit, die Menschheit, Sieger sind die Helden, nicht die Kriegs-, sondern die Friedenshelden, für deren Geist Erde und Weltraum keine Grenzen haben. Beethoven ist der Ueberwinder von Leid und Schmerz und Kleinlichkeit, und er hat diesem Sieg ein Denkmal gesetzt, das die Jahrhunderte nicht zerstören können.“<sup>44</sup> Pahlens Ergänzungen spiegeln die Weltraumbegeisterung der 1960er Jahre. Seine Deutung der Fünften Symphonie kann auch vor dem Rezeptionskontext im Zweiten Weltkrieg gelesen werden, in dem bei Nachrichtenmeldungen der BBC das Morsezeichen für V (kurz, kurz, kurz, lang) für Sieg und Freiheit stand (English „victory“, Französisch „victoire“, Flämisch „vrijheid“) und dies mit Beethovens Kopffhema assoziiert wurde.<sup>45</sup> Pahlens Ausführungen waren anschlussfähig an das Wissen zur Jahrhundertmitte und er konnte damit rechnen, von vielen Menschen verstanden zu werden, weil diese eine gemeinsame Erfahrung mit der Symphonie verbanden. Unverändert wiedergedruckt in der zweiten Auflage 1978 und deren Reprint 1992 überrascht es kaum, dass sich gerade an derartig zeitgebundenen Zuschreibungen Kritik entzündete.

Obwohl Pahlens Schriften auf Spanisch und auf Deutsch in der Anlage oft verwandt sind, unterscheiden sie sich also in Umfang und Details. Während *La música sinfónica* beispielsweise keine Widmung enthielt, ist *Sinfonie der Welt* den „unbekannten Musikern, den erfolglosen, den nichtverstandenen, den Vorläufern, den vergessenen, den mühsam ringenden“<sup>46</sup> gewidmet – ein provokanter Kontrapunkt zum im Buch behandelten Kanon der sinfonischen Musik.

### *Mit der Zeit ins Plaudern geraten ...*

Pahlens Publikationen zur Musikgeschichte und -pädagogik waren für den spanischsprachigen Raum und insbesondere für Lateinamerika von großer Bedeutung, da sie zunächst eine Leerstelle füllten. Generationen Musikinteressierter lasen sie, bis mit dem Wachstum der lateinamerikanischen Musikwissenschaft<sup>47</sup> seit den 1980er Jahren neuere Publikationen lateinamerikanischer Autor\*innen ihren Platz einnahmen. Seit den 1990er Jahren genießen

42 Kundenrezension zu *Sinfonie der Welt* von G. M. 2002 auf Amazon: [https://www.amazon.de/Sinfonie-Welt-Kurt-Pahlen/product-reviews/3811209736/ref=cm\\_cr\\_dp\\_d\\_show\\_all\\_top?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews](https://www.amazon.de/Sinfonie-Welt-Kurt-Pahlen/product-reviews/3811209736/ref=cm_cr_dp_d_show_all_top?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews) (22.9.2020).

43 Kurt Pahlen, *La música sinfónica*, Buenos Aires 1963, S. 105.

44 Kurt Pahlen, *Sinfonie der Welt*, Zürich 1967, S. 63.

45 Vgl. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics 1870–1989*, New Haven 1996, S. 170, basierend auf einem Artikel in *Der Spiegel*, 9.3.1970, S. 81f.

46 Pahlen, *Sinfonie der Welt*, S. 5.

47 Daniela Fugellie und Christina Richter-Ibáñez, „Auf der Suche nach ‚eigenen‘ Quellen musikalischer Praxis. Musikwissenschaft in Lateinamerika im Spannungsfeld von Nationalismus, europäischen und US-amerikanischen Forschungstraditionen im 20. Jahrhundert“, in: Melanie Wald-Fuhrmann, Stefan Keym (Hrsg.): *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich / Paths to Musicology. Founding Phases in International Comparison*, Kassel / Stuttgart 2018, S. 141–153.

lediglich noch Pahlens Opernführer im Verlag Javier Vergara Ansehen in der Musikwelt – im Design der damaligen Schott-Bände der Reihe „Opern der Welt“: beige, teils mit Portraits der Komponisten.<sup>48</sup> Da Pahlen als Musikvermittler, der Konzertpädagogik praktizierte, lange bevor ein Fach dieses Namens existierte, in Lateinamerika auch Rundfunk und Fernsehen bediente, erreichte er große Breitenwirkung.

Bezeichnend ist, dass gerade bei Pahlens deutschen Schriften der Anteil subjektiver Deutungen im Vergleich zum Analytischen wuchs und neue Fragen wie die nach Komponistinnen zwar aufgeworfen, aber nicht fundiert beantwortet wurden. So zeigte Pahlen zwar, dass er im Prozess des Übersetzens sein Tun reflektierte, Abschnitte strich, ergänzte und aktualisierte. Dass er jedoch die Selbstübersetzung als ein existentielles Ereignis erlebte und in ihr die eigene Freiheit wie auch die Grenzen unmittelbar erfuhr, wird nicht erkennbar.<sup>49</sup> Neuformulierung ist zwar auch bei Pahlen vorhanden, sie lässt jedoch mit der Zeit nach. Während Pahlen bis in die 1950er Jahre seinen Standpunkt mehrfach wechselte, erwecken die Neuauflagen seiner Bücher danach den Eindruck, dass er sich nicht mehr bewusst selbst de-plazierte und keine neue Perspektive auf seine Gedanken erzielte.

Pahlens deutsche Übersetzungen erwecken den Eindruck, dass er sie zügig vorgenommen hat, viele Abschnitte ergänzte und „in naives Plaudern“<sup>50</sup> geriet, aber seine Texte doch nicht grundlegend umschrieb. Vielleicht kannte er sein jüngeres deutschsprachiges Publikum damals auch weniger gut als das lateinamerikanische? Die mangelnde Auseinandersetzung mit der internationalen Musikwissenschaft und ihre pauschale, auf frühe Wiener Erfahrungen zurückgehende Ablehnung verstellte ihm jedenfalls gegen Ende des Jahrhunderts neuere Erkenntnisse.

#### *Abstract*

Kurt Pahlen's activities in the Ibero-American region from 1939 to approximately 1970 were based on his musicological studies and musical activities in Vienna until 1938. Certificates of his studies at the university or press reports on his engagements in Vienna's musical life shed light on Pahlen's formation before his emigration to Switzerland, Argentina and Uruguay. In exile, he transmitted his knowledge of classical music to the Spanish-speaking world via articles and books on music history or radio and television broadcasts. His writings were commercially successful and, after their first edition in Latin America, they were often translated into German. As a result, Pahlen acted as translator between cultural contexts, audiences and media. An analysis of selected paragraphs of the books demonstrates, however, that he mainly transmitted his particular view of music, which was extremely time-bound and lost its relevance in later reprints. The reason for the divergent opinions of Kurt Pahlen's work Spanish- and German-speaking scientific communities can be found in his rejection of academic musicology as he had got to know it in Vienna, and the increasingly superficial and subjective prose in his German reeditions.

48 Corrado, „Historias de la música en la Argentina“, S. 133.

49 Welch ein komplexer Prozess die Übersetzung eigener Werke ist, hat der aus Prag nach Brasilien emigrierte und später in Italien und Frankreich lebende Philosoph Vilém Flusser reflektiert: „Probleme mit der Übersetzung“, in: *Das Spiel mit der Übersetzung. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers*, hrsg. von Rainer Guldin, Tübingen 2004, S. 15–46.

50 Ernst Stein, „Die holde Unnatur wird bleiben. Anmerkungen zu neuen Opernführern“, in: *Die Zeit*, 3.4.1964, S. 17.

Daniela Fugellie (Santiago de Chile)

## Im geschützten Raum Musikförderung des Goethe-Instituts während der Militärdiktatur in Chile<sup>1</sup>

Kann Musik zur Verstärkung einer demokratischen Haltung inmitten einer Militärdiktatur beitragen? Und wenn ja, welche Musik soll einen demokratischen Geist am besten verkörpern? In den kulturpolitischen Diskussionen um das Musikprogramm des Goethe-Instituts zeigt sich, wie Musik als Mittel der Demokratieförderung im Rahmen der Kulturarbeit der Bundesrepublik Deutschland (BRD) während der Militärdiktatur in Chile (1973–1990) thematisiert wurde. Dabei ist besonders interessant, inwieweit Projekte aus dem Bereich des Jazz und der Neuen Musik als Träger demokratischer Ideale angesehen wurden und welche Folgen die dadurch entstandenen musikalischen Transfers sowohl im lokalen Musikleben als auch für die Prägung eines bestimmten Deutschlandbilds in Chile hatten.

### *Kulturpolitischer Kontext*

Musik hat während des 20. Jahrhunderts Demokratisierungsprozesse in unterschiedlichen Ländern der Welt begleitet. Die Funktionen, die mit Musik als Mittel der Demokratie assoziiert werden, können jedoch sehr unterschiedlich sein, genau wie die Konzeption von Demokratie selbst mit diversen Werten – darunter Solidarität, Zusammenarbeit, Engagement und Pluralität – in Verbindung gebracht werden kann.<sup>2</sup> Anna Kaitinnis hat den aussagekräftigen Titel *Botschafter der Demokratie* (2018) für ihre Studie über die Rolle des Goethe-Instituts in den Demokratisierungsprozessen Argentiniens während der 1980er und Chiles während der 1990er Jahren gewählt. Anhand der Betrachtung von Strategien der Demokratieförderung stellt die Autorin fest, dass das Goethe-Institut in beiden Ländern sowohl eine räumliche und finanzielle als auch eine beratende und ideelle Unterstützung bot, welche auf die Verstärkung demokratischer Kriterien zielte, wie etwa die Entwicklung einer offenen und pluralistischen Gesellschaft und die Wahrung von Menschenrechten.<sup>3</sup> Als Mittlerorganisation der Auswärtigen Kulturpolitik ist das Goethe-Institut als Verein strukturiert und verwaltet sein eigenes Budget. Dadurch verfügen die Zweigstellen des Goethe-Instituts über Freiraum in der Wahl von Projekten und Kooperationen mit lokalen Partnern.<sup>4</sup>

In Chile geht die Geschichte des Goethe-Instituts auf die Nachkriegszeit zurück. 1952 wurden die Botschaft der BRD eröffnet und ein Deutsch-Chilenisches Kulturinstitut

1 Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Drittmittelprojekts „Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile“, Fondecyt 11170844, ANID, verfasst.

2 Vgl. Robert Adlington / Esteban Buch, „Introduction: Looking for Democracy in Music and Elsewhere“, in: *Finding Democracy In Music*, hrsg. von Robert Adlington und Esteban Buch, London [2021], S. 1–18. Online-Fassung: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02975603> (30.11.2020).

3 Vgl. Anna Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie. Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Wiesbaden 2018.

4 Vgl. ebd. sowie Wolfgang Schneider / Anna Kaitinnis (Hrsg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur ‚Außenpolitik‘ des Goethe-Instituts*, Wiesbaden 2016.

(Instituto Chileno-Alemán de Cultura) gegründet. Die Aufnahme der kulturellen Beziehungen war eine Folge der traditionell deutschfreundlichen Haltung Chiles. Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Chile angesiedelte deutsche Kolonie hatte noch im 20. Jahrhundert eine privilegierte Lage als Vermittlerin der Wirtschaftsbeziehungen zwischen beiden Ländern. Chile war ebenfalls ein bedeutendes Zielland für die NS-Exilanten in Lateinamerika.<sup>5</sup> 1961 wurde die Zweigstelle des Goethe-Instituts in Santiago de Chile eröffnet. Das Deutsch-Chilenische Kulturinstitut und das Goethe-Institut zogen im Dezember 1963 in ein neues Haus im Zentrum Santiagos um. Bis zum Erdbeben von 2010 bildete dieses Haus, das über einen modernen Konzertsaal verfügte, ein wichtiges Zentrum des chilenischen Musiklebens.<sup>6</sup> 1963 entstanden in der BRD die „Thesen einer deutschen Lateinamerikapolitik“, deren Grundidee die Konzeption Lateinamerikas als politischer Partner gegen die Verbreitung des Kommunismus war. Chile spielte in diesem Kontext eine besondere Rolle, vor allem seit der Präsidentschaft des Christdemokraten Eduardo Frei Montalva (1964–1970). Frei Montalva verkörperte die Möglichkeit eines dritten, sozialpolitisch gesehen mittleren Wegs für die Region und pflegte gute Kontakte zur Christlich Demokratischen Union (CDU). 1968 war Chile das Land Lateinamerikas, das die größte finanzielle Unterstützung der BRD erhielt.<sup>7</sup>

Im Gegensatz dazu sah die Regierung der BRD die folgende Präsidentschaft Salvador Allendes mit seinem demokratischen Weg zum Sozialismus skeptisch. Dennoch kam es zu keinen wesentlichen Veränderungen in den diplomatischen Beziehungen, selbst nachdem Allende 1971 die Deutsche Demokratische Republik (DDR) offiziell anerkannte. In dieser Zeit, in der die BRD mit der Kulturarbeit der DDR konkurrierte, wurde Kultur als wichtiges Mittel zur Verbreitung eines positiven Bilds von Westdeutschland angesehen.<sup>8</sup> Nach dem Militärputsch vom 11. September 1973 entschied die BRD, die diplomatischen Beziehungen und die Kulturarbeit im Hinblick auf eine langfristige demokratische Veränderung des Landes weiterzuführen,<sup>9</sup> und das Goethe-Institut Santiago wurde zum aktivsten europäischen Institut im Musikbereich.

Pinochets Diktatur war von der Umsetzung eines neoliberalen Wirtschaftsmodells gekennzeichnet, die zur Privatisierung des Bildungs- und Gesundheitswesens führte. Die Lage des Kulturbereichs wird umgangssprachlich mit dem Begriff des „kulturellen Stromausfalls“ („apagón cultural“) gefasst.<sup>10</sup> Während viele Künstler und Intellektuelle ins Exil flohen oder ermordet wurden, erlebten die in Chile gebliebenen Akteur\*innen die politische Repression, während die Entwicklung neuer künstlerischer Manifestationen von staatlicher Seite kaum

5 Vgl. Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949–1973*, Wiesbaden 2014; und Patrik von zur Mühlen, *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933–1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*, Bonn 1988.

6 Vgl. Daniela Fugellie, „Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura y su rol en la vida musical chilena (1945–1973). Una aproximación“, in: *Traectorias. Music between Latin America and Europe 1945–1970 / Música entre América Latina y Europa 1945–1970*. *Ibero-Online* 13 (2019), S. 19–29.

7 Vgl. Joaquín Fernando, *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900–2004*, Santiago de Chile 2005, S. 294ff.

8 Vgl. Inga Emmeling, *Die DDR und Chile (1960–1989). Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*, Berlin 2013.

9 Vgl. Georg Dufner, *Partner im Kalten Krieg. Die politischen Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland und Chile*, Frankfurt am Main 2014, S. 268ff.

10 Zur Entstehung des Begriffs vgl. Karen Donoso, „El ‚apagón cultural‘ en Chile: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973–1983“, in: *Outros Tempos* 10/16 (2013), S. 106–131.

Unterstützung fand.<sup>11</sup> In diesem Zusammenhang etablierte sich das Goethe-Institut als ein geschützter Raum, in dem experimentelle Kunstmanifestationen möglich waren und ein Platz für politische Diskussionen existierte. Laut den Erinnerungen des Musikprofessors Jaime Donoso wurde das Goethe-Institut somit allmählich zu einem Ort des Widerstands: „Wenn du also hierhergekommen bist, um eine Messe von Mozart zu präsentieren, [...] war es, als würden wir mit Mozart protestieren.“<sup>12</sup>

Der Handlungsspielraum für das Goethe-Institut war jedoch nicht ganz einwandfrei. Bis zu den ersten Jahren der Transition zur Demokratie Anfang der 1990er Jahre hatte das Goethe-Institut sein autonomes Vereinsrecht verloren und die Institutsleiter mussten ihr Kulturprogramm regelmäßig beim Direktorium des Deutsch-Chilenischen Kulturinstituts vorstellen. Da sich während der Diktatur in diesem Direktorium Befürworter Pinochets versammelten, waren die Entscheidungen der Kulturarbeit nicht komplett autonom. So bekam der Institutsdirektor Dieter Strauss Probleme, weil er mit sogenannten „Retornados“ (d. h. Rückkehrern aus dem Exil) zusammenarbeitete. Nach knapp zwei Jahren in Chile (1990–1992) wurde er zurück nach München berufen.<sup>13</sup>

Während der chilenischen Diktatur galten für das Goethe-Institut die „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“, die während Willy Brandts Kanzlerschaft 1970 eingeführt wurden. Wie Dokumente und Gespräche mit ehemaligen Goethe-Institutsleitern beweisen, waren diese Leitsätze bis in die 1990er Jahre einflussreich für die Kulturarbeit in Chile. Die Leitsätze gehen von einer „Erweiterung des Kulturbegriffs“ aus, bei der Kultur „nicht mehr ein Privileg elitärer Gruppen [ist], sondern ein Angebot für alle. [...] Sie ist Teil des dynamischen Prozesses der Veränderungen in unserer Gesellschaft, der den Weg zu internationaler Zusammenarbeit aller gesellschaftlicher Gruppen vorzeichnet“<sup>14</sup>. Diese Konzeption ist mit drei Grundideen verbunden: (1) Statt einer deutschen Selbstdarstellung als Kulturnation sollte der internationale und gegenseitige Austausch privilegiert werden. (2) Im Vordergrund sollten aktuelle Themen wie Umweltschutz und Erinnerungsarbeit stehen. (3) Gefördert werden sollten nicht nur einmalige Veranstaltungen, sondern auch nachhaltige Projekte, zum Beispiel Publikationen.<sup>15</sup> Die Konzeption eines erweiterten Kulturbegriffs führte zum Neudenken musikalischer Aktivitäten der BRD in Chile.

### *Musikförderung beim Goethe-Institut Santiago*

Ende der 1950er Jahre hatte das Deutsch-Chilenische Kulturinstitut bereits eine Bedeutung als Zentrum der Kammermusik in Santiago erreicht. Die wichtigsten Repertoireschwerpunkte waren Konzertyklen für Streichquartette sowie Klavier- und Liederabende, bei denen die Musik von deutschsprachigen Komponisten im Vordergrund stand. Relevant war das Institut ebenfalls als Treffpunkt von NS-Exilanten, die sich für die Aufführung Alter

11 Vgl. Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie*, S. 226ff.; und Daniela Fugellie, „Ausentes presentes: Art Music From the Chilean Exile in the Anacrusa Festivals at the Goethe-Institute Santiago (1985–89)“, in: *Twentieth-Century Music* 17/3 (2020), S. 361–380.

12 Jaime Donoso, zitiert in Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie*, S. 252.

13 Dieter Strauss, Interview mit der Autorin, München, 1.8.2018; vgl. auch Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie*, S. 254f.

14 Otto Singer, Ausarbeitung: „Auswärtige Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Konzeptionelle Grundgedanken und institutionelle Entwicklung seit 1945“. Fachbereich X: Kultur und Medien, 22.12.2003, WF X – 095/03, S. 15.

15 Vgl. ebd.

und Neuer Musik engagierten.<sup>16</sup> Mit der Etablierung des Goethe-Instituts in den 1960er Jahren intensivierten sich die Gastauftritte in Chile. In den Konzerten lag der Schwerpunkt weiterhin in der deutsch-österreichischen Kammermusiktradition. Als Beispiel kann man das Musikprogramm von 1966 betrachten:<sup>17</sup> Im Juni spielte das Wührer-Kammerorchester Hamburg Werke von Georg Philipp Telemann, Wilhelm Friedemann Bach, Paul Hindemith, Béla Bartók und Wolfgang Amadeus Mozart. Im August führte Günther Ludwig Klavierwerke von Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Bartók und Maurice Ravel zur Einweihung des neuen Grotrian-Steinweg-Konzertflügels des Institutes auf.<sup>18</sup> Im selben Monat präsentierte das Kammerensemble Gerhard Seitz die chilenische Erstaufführung des *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg. Die Präsentation mitteleuropäischen Repertoires bildete jedoch keine Besonderheit deutscher Gäste, denn auch lokale Ensembles räumten der deutschsprachigen Musiktradition einen prominenten Platz in ihren Konzerten ein.<sup>19</sup>

Das Prestige des Goethe-Instituts Santiago im Musikbereich wurde vom Auswärtigen Amt anerkannt. In diplomatischen Dokumenten wird die hervorragende Lage dieses Kulturinstituts als das „grösste und am besten ausgerüstete deutsche Kulturinstitut [...] auf dem amerikanischen Kontinent“ betont. Hervorzuheben seien auch „vorzügliche Kontakte zur chilenischen Intelligenz“<sup>20</sup>. Die „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“ bildeten insofern eine Herausforderung, da sie die Schwerpunktsetzung auf die deutsche Musiktradition in Frage stellten. Dies zeigt sich exemplarisch in den divergenten Betrachtungen des Goethe-Instituts und der Botschaft in Santiago zum Programm des Jahres 1973. Rudolf Hartweg, damaliger Leiter des Goethe-Instituts Santiago, berichtet in seinem „Jahresbericht 1973“ mit Optimismus über die Weiterführung der Kulturarbeit in diesem für das Gastland äußerst schwierigen Jahr. So berichtet er über die Durchführung von Konzerten mit dem Collegium Vocale Köln und dem Stuttgarter Klaviertrio sowie mit lokalen Musikern.<sup>21</sup> In dem an das Auswärtige Amt gerichteten „Kulturpolitischen Jahresbericht 1973“ zeigt sich die Botschaft der BRD in Santiago jedoch diesem Musikprogramm kritisch gegenüber:

„Das Programmangebot der Zentrale des Goethe-Instituts scheint noch überwiegend von dem Konzept der Selbstdarstellung und der gemeinsamen Darbietung in der kulturellen Arbeit bestimmt zu sein. Wir erreichen damit gesellschaftlich gesehen zwar ein einflussreiches Publikum, aber wie wichtig ist es wirklich und wie gross ist in ihm der Prozentsatz der künftig führenden Personen? Wie weit fördert unsere Zusammenarbeit die Einheimischen wirklich? Ist es [...] unsere Aufgabe, besonders für die ‚Erbauung‘ eines kleinen Kreises zu sorgen? Erschöpft sich andererseits unsere eigene Wirklichkeit in musikalischen Programmen und neutralen wissenschaftlichen Vorträgen?“<sup>22</sup>

Neben der Kritik an einem Kulturprogramm, das an eine elitäre Gruppe gerichtet sei, wird die Meinung geäußert, dass die für die Saison von 1974 geplanten Gastauftritte von

16 Vgl. Fugellie, „Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura“.

17 Programmhefte: Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Goethe-Institut, Juli und August 1966. Archiv Goethe-Institut Santiago.

18 Der von Inter Naciones geförderte Konzertflügel kam im Juli 1966 nach Santiago. Vgl. Günter Bär, Goethe Institut Santiago, Brief an Inter Naciones, 19.7.1966. PA AA.

19 Dies zeigt sich in der Auswertung der Musikchronik der *Revista Musical Chilena* zwischen 1945 und 1995.

20 Auswärtiges Amt. Referat IV 7, Bonn, 7.7.1966, interne Kommunikation, PA AA.

21 Rudolf Hartweg, „Jahresbericht 1973“, Archiv Goethe-Institut Santiago, S. 1f.

22 Botschaft der BRD Santiago an das Auswärtige Amt, „Kulturpolitischer Jahresbericht 1973“, Santiago, 3.5.1974, S. 2, PA AA.

einem Kammerorchester, vier Kammermusikensembles und vier Solisten aus Deutschland „zu viel des Muischen“ seien. Vielmehr müssten die „deutsche Wirklichkeit und der wirkliche Bedarf des Gastlandes, nicht der einzelner interessierter Gruppen, [...] stärker berücksichtigt werden. [...] Es ist kaum zu vertreten, dass wir den grössten Teil unserer Mittel auf die Dauer für musikalische Programme verwenden. Deutsche Komponisten benötigen keine Werbung.“<sup>23</sup> Hier ist eine Transformation in den Erwartungen und Zielen der westdeutschen Kulturarbeit festzustellen, bei der die auf eine Bildungselite gerichtete kulturelle Selbstdarstellung nicht mehr im Vordergrund steht. Welche anderen Musikarten könnten aber in Chile mit der Bewunderung für Musik eines Beethoven oder Bach konkurrieren und gleichzeitig an ein aktuelles Bild westdeutscher Kultur anknüpfen? In der Musikförderung des Goethe-Instituts zeigen sich um diese Zeit neue Tendenzen, obwohl die Konzertprogramme bis 1990 bestätigen, dass der deutsche Kanon weiterhin von chilenischen und deutschen Musiker\*innen im Institut aufgeführt wurde.<sup>24</sup>

### *Jazz von Santiago bis zur Atacama-Wüste*

Jazzmusik afroamerikanischer Prägung wurde in Chile seit den 1920er Jahren gespielt. Erst seit den 1960er Jahren entstand eine Generation, die sich der Komposition und Interpretation eines neuartigen Jazzstils widmete und sich damit vom nordamerikanischen *mainstream* Jazz absetzte.<sup>25</sup> Zur selben Zeit veranstaltete das Goethe-Institut Santiago die ersten Jazzkonzerte. International wurde der Jazz vom Goethe-Institut ebenfalls seit den 1960er Jahren als Mittel der Kulturdiplomatie gefördert. Dadurch repräsentierte sich Westdeutschland als eine weltoffene Nation und versuchte zugleich, sich von der musikalischen Repräsentation der DDR abzugrenzen, welche primär an den deutschen Kunstmusikkanon anknüpfte.<sup>26</sup>

Im September 1968 gastierte im Teatro Municipal die internationale Tournee „Jazz Alemán 68“ mit dreizehn deutschen Jazzmusikern. Darunter spielten Interpreten, die später erneut nach Chile kommen würden: Albert Mangelsdorff (Posaune), der mit seinem Jazzquintett 1973 und 1976 in Chile auftrat, und Manfred Schoof (Trompete), der nochmals 1979 und 1985 in Chile gastierte. Während der 1970er und 1980er Jahre veranstaltete das Goethe-Institut jährlich Jazzkonzerte, zum Beispiel mit den deutschen Ensembles Contact-Trio (Evert Brettschneider, Aloys Kott und Peter Eisold) und Berlin-Art-Ensemble (Thomas Borgmann und Nick Steinhaus) im Jahr 1981 sowie mit dem Jazztrio Brüninghaus (Rainer Brüninghaus, Markus Stockhausen und Freddy Studer) 1982. Zu den chilenischen Musi-

23 Ebd., S. 3.

24 Vgl. sämtliche Programmhefte, die beim Archiv des Goethe-Instituts Santiago aufbewahrt sind (1966–1995).

25 Vgl. Álvaro Menanteau, „Jazz en Chile: su historia y función social“, in: *Revista Musical Chilena* 210 (2008), S. 26–38.

26 Vgl. zu diesem Thema Mario Dunkel, „Jazz – Made in Germany‘ and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy“, in: *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, hrsg. von Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto und Damien Mahiet, New York 2014, S. 146–168. Vgl. auch Rüdiger Ritter, „Between Propaganda and Public Diplomacy. Jazz in the Cold War“, in: *Popular Music and Public Diplomacy. Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, hrsg. von Mario Dunkel und Sina Nitzsche, Bielefeld 2018, S. 95–116. Über Gastreisen von Ensembles und Dirigenten aus Leipzig und Ost-Berlin berichtete die bundesdeutsche Botschaft in Santiago regelmäßig an das Auswärtige Amt.

kern gehörten das Sextett Manuel Villarroel, das Village Quartet von Mario und Roberto Lecaros, José Luis Córdoba und Patricio Ramírez, Retaguardia Jazz Band, Cometa (Pablo Lecaros und Pedro Greene) und Latinomúsicaviva (Guillermo Rifo).<sup>27</sup> Cometa und Latinomúsicaviva gehörten zu den frühen Vertretern der „jazz fusión“, einer Tendenz, die den internationalen Jazzstil mit lateinamerikanischen Elementen vermischte.<sup>28</sup>

Der Jazz bot sicherlich eine Alternative, die in der Nachkriegszeit mit einer demokratischen Haltung in Verbindung gebracht wurde, wobei die ihm innewohnende Improvisation für das Ideal der Freiheit stand.<sup>29</sup> Im Sinne der „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“ konnte diese Musik zur Repräsentation der „deutschen Wirklichkeit“ beitragen und zugleich einen Platz für die wachsende chilenische Jazzszene anbieten. Anzuzweifeln ist jedoch, ob dadurch das Goethe-Institut Santiago andere Rezipienten erreichen konnte als die Bildungselite, die seine Kunstmusikkonzerte besuchte. Der Jazzforscher Álvaro Menanteau erinnert sich an die Konzerte von Jazz und Neuer Musik, die monatlich beim Goethe-Institut stattfanden und mit einem kleinen Weinempfang endeten, bei dem man über die neuen musikalischen Erlebnisse diskutieren konnte. Als Student der nahe gelegenen Musikfakultät der Universidad de Chile besuchten er und seine Kommiliton\*innen musikalischer und künstlerischer Disziplinen während der 1980er Jahre häufig diese Veranstaltungen. Die Differenzierung zwischen Jazz und Neuer Musik spielte in diesem Kontext keine wesentliche Rolle für das chilenische Publikum, da beim Goethe-Institut nicht der nordamerikanische Mainstream-Jazz gespielt wurde, an den die Chilenen gewöhnt waren und welchen man im Club de Jazz de Santiago oder beim Kulturinstitut der Vereinigten Staaten (Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura) erleben konnte. Die experimentierfreudige Jazzmusik, die die deutschen Ensembles präsentierten und die in Chile als „jazz europeo“ bezeichnet wurde, klang für die chilenischen Rezipienten viel intellektueller und avantgardistischer als die sinnliche und tanzbare afroamerikanische Jazzmusik, die in Chile leichter mit einer Konzeption von Freiheit verknüpft werden konnte. Mit seiner komplexen Harmonik und Rhythmik und seinem konzertanten Charakter war der „jazz europeo“ näher an der zeitgenössischen als an der Unterhaltungsmusik. Insgesamt lieferten diese Veranstaltungen anregende intellektuelle Erfahrungen für einen gebildeten Kreis.<sup>30</sup> Die Erweiterung des Kulturbegriffs könnte sich hier in der Darbietung einer für Chile wenig bekannten Musik manifestieren, nicht aber im Erreichen eines breiteren Rezipient\*innenkreises im Sinne von Kultur als „ein Angebot für alle“.

Dass die Jazzmusik beim Goethe-Institut mit einem gesellschaftspolitischen Anspruch gedeutet wurde, zeigt sich in der Wahl des Jazz im Zusammenhang mit einem emblematischen Projekt des Instituts: Der Restaurierung der Salpeterstadt Chacabuco im Norden Chiles. Chacabuco galt nach Ende der Salpeterära als Geisterstadt und wurde während der Militärdiktatur als Konzentrationslager verwendet.<sup>31</sup> Die Restaurierung beschäftigte

27 Basierend auf Programmheften des Goethe-Instituts Santiago zwischen 1968 und 1991. Archiv Goethe-Institut Santiago.

28 Vgl. Menanteau, „Jazz en Chile“.

29 „In jazz, influential musicians have regarded jazz performance as reflecting the structure of democracy itself. With this reading, the succession of improvised solos characteristic of traditional jazz is seen as granting ‚freedom of speech‘ to the individual musicians of an ensemble.“ Adlington / Buch, *Finding Democracy in Music*, S. 11.

30 Álvaro Menanteau, Interview mit der Autorin, Santiago de Chile, 13.11.2020.

31 Vgl. dazu die Einträge beim Internationalen Projekt für die Menschenrechte in: [https://www.memoriaviva.com/Centros/02Region/campamento\\_de\\_prisioneros\\_chacabuco.htm](https://www.memoriaviva.com/Centros/02Region/campamento_de_prisioneros_chacabuco.htm).



die Goethe-Institutsleiter Strauss und Michael de la Fontaine (1992–1998) und umfasste verschiedene Teilprojekte, darunter die Durchführung von Gesprächsrunden, Bücher und ein Hörspiel der deutsch-chilenischen Komponistin Leni Alexander.<sup>32</sup> Mit seinem Schwerpunkt in der Erinnerungsarbeit bezeichnete Strauss dieses Projekt als ein Unternehmen, „das vor den ‚Leitsätzen für die auswärtige Kulturpolitik‘ von Ralf Dahrendorf aus dem Jahr 1970, seinem erweiterten Kulturbegriff und seinem Verständnis von Auswärtiger Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik nicht möglich gewesen wäre“<sup>33</sup>. Im Dezember 1991 fand in Chacabuco das Konzert „Tocando la Tierra“ statt, welches eine Zusammenarbeit zwischen dem chilenischen, damals in Köln angesiedelten Kontrabassisten Enrique Díaz und den deutschen Musikern Christoph Schumacher (Schlagzeug), Peter Walter (Klavier) und Markus Stockhausen (Trompete) bildete.<sup>34</sup> Die Durchführung des Konzertes war nicht leicht, denn sowohl die Stromversorgung als auch der Transport eines Klaviers und des Publikums durch die Wüste mussten vom Institut organisiert werden. Auch hier bestand das Publikum mehrheitlich aus Studierenden, die inmitten der Ruinen Chacabucos eine Mischung aus freiem atmosphärischem Jazz und lateinamerikanischen Rhythmen und Melodien erleben konnten. Die gespielte Musik war nicht politisch, trug aber dazu bei, Aufmerksamkeit für diese außergewöhnliche Kulisse und ihre Geschichte von Menschenrechtsverletzungen zu wecken.<sup>35</sup>

### *Kooperationen im Bereich Neuer Musik*

Seit den 1970er Jahren förderte das Goethe-Institut unterschiedliche Initiativen Neuer Musik. Die Gastauftritte wurden in diesem Bereich verstärkt und lokale Projekte erhielten die räumliche und teilweise finanzielle Unterstützung des Instituts. 1970 und 1971 wurde eine Woche der Modernen Musik mit Konzerten, Filmen und Ausstellungen veranstaltet. Gastensembles wie das Bamberger Bläserquintett (1970) und das Münchner Bläseroktett (1971) präsentierten Stücke von deutschen Komponisten. Als Neuigkeit für das chilenische Publikum galt die Aufführung von Musikfilmen, darunter *Momente* (1964) mit Musik von Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagels *Solo* (1968), *Antithese* (1962) und *Ludwig van* (1969/70).<sup>36</sup> Der Besuch von Helmut Lachenmann und dem Ensemble Modern mit Konzerten und Workshops im Jahr 1984 wurde vom damaligen Goethe-Institutsleiter Heinz Jürgens als „[h]erausragendes Ereignis des Jahres“ bezeichnet.<sup>37</sup> Das Ensemble kehrte 1992

32 Das Buch *Chacabuco. Voces en el desierto*, hrsg. von Carlos Cerda, Santiago de Chile 1994 enthält als beiliegende CD das Hörspiel *Ciudades Fantasma. Un radioteatro* (1994) von Leni Alexander.

33 Dieter Strauss, „Auf vermintem Gelände. Das Goethe-Institut Chile ermöglicht Vergangenheitsbewältigung“, in: Schneider / Kaitinnis (Hrsg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen*, S. 141–145, hier S. 144.

34 Programmheft Goethe-Institut, „Diciembre 91“, Archiv Goethe-Institut Santiago. Das Konzert fand am 7.12.1991 statt und wurde in Santiago, La Serena, Valparaíso und anderen Städten gespielt.

35 Vgl. Dieter Strauss, *Diessseits von Goethe. Deutsche Kulturbotschafter im Aus- und Inland*, Sankt Augustin 2009, S. 79f. und Dieter Strauss, Interview mit der Autorin. Einige Videoaufnahmen des Konzertes sind verfügbar. Vgl. Video „Stockhausen Diaz Chacabuco Afta Tema 01“, veröffentlicht am 10.8.2009. <https://www.youtube.com/watch?v=RR5qVhbUFxM> (30.11.2020).

36 Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Julio 1970“, Archiv Goethe-Institut Santiago; Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Agosto 1971“, Archiv Goethe-Institut Santiago.

37 Heinz Jürgens, „Jahresbericht 1984“, Archiv Goethe-Institut Santiago, S. 12.

zusammen mit dem seit 1957 in Deutschland angesiedelten chilenischen Komponisten Juan Allende-Blin zurück. Aribert Reimann bot im Juli 1987 zusammen mit seinem Ensemble einen Workshop und ein Konzert, das gezielt an die chilenische Kultur mit der Aufführung von Reimanns *Drei Lieder nach Gedichten von Gabriela Mistral* (1959) anknüpfte. Das Ensemble 13 unter Leitung von Manfred Reichert präsentierte 1989 Werke von Wolfgang Rihm.<sup>38</sup>

Bei diesen Gastauftritten konnte das Publikum mit aktuellen deutschen Komponisten, Interpreten und Repertoire in Kontakt kommen. Im Sinne einer nachhaltigen Entwicklung des chilenischen Musiklebens spielte aber insbesondere die Unterstützung von lokalen Projekten eine wichtige Rolle. Während der 1970er Jahre fanden beim Goethe-Institut Santiago die von Ernst Huber-Contwig geleiteten Workshop-Konzerte „Werkstatt Neuer Musik“ (Estudio de la Nueva Música) statt. Der deutsche Dirigent Huber-Contwig war bei chilenischen Orchestern in Santiago, Concepción und Frutillar tätig.<sup>39</sup> Seine Workshop-Konzerte widmeten sich jeweils unterschiedlichen Instrumenten und Gattungen. Das Publikum erlebte dabei kein Konzert, sondern eine Probensituation.<sup>40</sup> In diesem Projekt nahmen zahlreiche chilenische Sänger\*innen und Musiker\*innen teil, die sich dadurch mit emblematischen Werken des 20. Jahrhunderts – etwa von Pierre Boulez, Luciano Berio, John Cage, Stockhausen, György Ligeti und Krzysztof Penderecki – beschäftigten. Das Goethe-Institut kooperierte außerdem mit Projekten zeitgenössischer Musik, die von anderen Institutionen organisiert wurden, wie dem Festival der Agrupación Beethoven (1978 und 1979), den Konzerten und Festivals der Katholischen Universität (1980er und 1990er Jahren) sowie seit 1981 den Konzertzyklen und Festivals des chilenischen Ensembles Bartók.

Im „Kulturpolitischen Jahresbericht 1979“ begrüßt die Botschaft in Santiago „die Bemühungen des Instituts, jungen avantgardistischen Chilenen ein Forum“ zu geben. Aufgrund der „ihnen innewohnenden typisch ‚linken Tendenzen‘“ seien kritische Stimmen von Seiten der Regierungsstellen unvermeidbar, wobei anerkannt wird, „dass das Institut den ihm zur Verfügung stehenden Freiraum unter geschickter Ausnutzung der gegebenen Möglichkeiten wahrnimmt“<sup>41</sup>. Hier ist wichtig anzumerken, dass die Neue Musik in Chile seit den 1960er Jahren mit einer linken Ideologie assoziiert wurde. Im Kontext der politischen Entwicklungen, die zur Regierung Allendes führten, wurden mehrere Komponisten und Musiker Mitglieder der Kommunistischen und Sozialistischen Parteien sowie Sympathisanten einer linken Ideologie. Auch bei abstrakten Werken ohne politische Konnotation wurde die Neue Musik als eine Form kultureller Resistenz gedeutet. Dies wird deutlich im Fall der Musikvereinigung Anacrusa, mit der das Goethe-Institut zwischen 1984 und 1994 kooperierte.<sup>42</sup> Neben anderen Aktivitäten veranstaltete Anacrusa vier große Festivals chilenischer und lateinamerikanischer Musik beim Goethe-Institut (1985, 1987, 1989 und 1994). Das Institut bot nicht nur seinen Saal, sondern unterstützte diese Festivals ebenfalls durch seine internationale Infrastruktur. So übernahmen andere Goethe-Institute der Re-

38 Informationen aus den jeweiligen Programmheften, Archiv Goethe-Institut Santiago.

39 Informationen aus dem Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Agosto 1971“, Archiv Goethe-Institut Santiago.

40 Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Abril-Mayo 1973“, Archiv Goethe-Institut Santiago.

41 Botschaft der BRD Santiago an das Auswärtige Amt, „Kulturpolitischer Jahresbericht 1979“, Santiago, 7.3.1980, S. 10, PA AA.

42 Für einen tieferen Einblick in das Projekt Anacrusas vgl. Fugellie, „*Ausentes presentes: Art Music From the Chilean Exile*“.

gion – aus Argentinien, Uruguay, Brasilien, Bolivien und Paraguay – die Reisekosten von Komponist\*innen, die nach Chile zu den Festivals kamen. Dadurch wurde die Entstehung eines Musiker\*innennetzwerks ermöglicht, in dessen Rahmen das lateinamerikanische Bewusstsein im Bereich Neuer Musik verstärkt wurde. Zugleich wirkten diese Kontakte nach und Besuche in Chile als Ausdruck der kontinentalen Solidarität zu einem Land, das sich unter einer der längsten lateinamerikanischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts befand.

Das Projekt von Anacrusa bildete einen Raum des kulturellen und politischen Widerstands. Der Applaus war in den Konzerten besonders stark, wenn Werke von im Exil lebenden chilenischen Komponisten gespielt wurden. Durch die Unterstützung dieses Projekts konnte das Goethe-Institut ein aktuelles Bild Deutschlands als Land der Neuen Musik und Förderer der Meinungsfreiheit vermitteln. Auch wenn das Repertoire aus lateinamerikanischer Musik bestand, hatte Anacrusa Vorbilder in der deutschen Avantgarde; 1989 wurden Hans Werner Henze und Karlheinz Stockhausen eingeladen, deren Reisen jedoch nicht stattfanden. In Planung war auch eine Einladung an Mauricio Kagel.<sup>43</sup> In den Erinnerungen der nächsten Institutsleiter Strauss und de la Fontaine, die Anacrusa im Übergang zur Demokratie kennen lernten, spielte dieses Projekt jedoch keine zentrale Rolle im Sinne der „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“. Mit dem Schwerpunkt auf Neue Musik bildete Anacrusa ein Projekt der Hochkultur, das an ein akademisches Publikum gerichtet war und entsprechend war der Bezug zum erweiterten Kulturbegriff nicht vorhanden.<sup>44</sup> Chilenische Zeitzeugen deuten dieses Projekt dagegen durchaus als gesellschaftspolitisch relevant, da dadurch die Isolierung des chilenischen Musiklebens teilweise überwunden wurde und eine Brücke zur Musik chilenischer Exilanten sowie zur lateinamerikanischen und deutschen Avantgarde geschaffen wurde.

### *Schlussbetrachtungen*

Als Folge der Militärdiktatur war Chile stark polarisiert und auch das Goethe-Institut konnte „eine generelle Parteinahme nicht vermeiden“<sup>45</sup>. Diese lokale Bedingtheit kam mit einer Erneuerung der Auswärtigen Kulturarbeit der BRD zusammen. In diesem Kontext wurde das Goethe-Institut zu einem Ort des kulturellen Widerstands, was auch dazu führte, dass verschiedene Musikrichtungen mit kulturpolitischen Diskursen gedeutet wurden, wobei festgestellt werden konnte, dass chilenische und deutsche Akteure unterschiedliche Musikformen anders konnotierten. So wurde die im chilenischen Musikleben allgemein begrüßte deutsche Kunstmusik der letzten drei Jahrhunderte von den in Chile tätigen Institutionen der BRD als Relikt einer konservativen Selbstdarstellung angesehen, die durch neue musikalische Tendenzen bereichert oder ersetzt werden sollte. Durch die Jazzmusik konnte sich die BRD im Kontext des Kalten Kriegs als weltoffene Nation präsentieren, wobei wie gezeigt im chilenischen Kontext der „jazz europeo“ weit entfernt von der Konzeption einer „Kultur für alle“ war und genau wie die Neue Musik von einer Bildungselite rezipiert wurde. Sowohl

43 Dies wird unter anderem im Aktenheft der Musikvereinigung dokumentiert: Agrupación Musical Anacrusa, Cuaderno de Actas, Sitzungen am 25.6.1988 und 30.4.1989.

44 Dieter Strauss, Interview mit der Autorin; Michael de la Fontaine, Interview mit der Autorin, Berlin, 9.7.2018.

45 Michael de la Fontaine, „Wie viel Freiheit braucht Kulturarbeit im Ausland? Programmatische Projekte mit Partnern des Goethe-Instituts“, in: Schneider / Kaitinnis (Hrsg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen*, S. 133–140, hier S. 136.

im Bereich des Jazz als auch der Neuen Musik bot das Goethe-Institut jedoch einen Platz für lokale Projekte, was zur Verstärkung des internationalen Austauschs – als Pendant zur im Kontext der „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“ formulierten Kritik an der deutschen kulturellen Selbstdarstellung – beitrug.

Zukünftig wäre zu untersuchen, inwieweit diese Erfahrungen zu einem Personenaustausch zwischen Chile und der BRD führten. Sicherlich zeigte sich Westdeutschland durch das Musikprogramm des Goethe-Instituts als eine bedeutende Musiknation und entsprechend als ein begehrtes Zielland für die Musikausbildung, was durch das Stipendienprogramm des DAAD verstärkt wurde. Neben der Motivation, in Deutschland zu studieren, war die Rezeption deutscher Komponisten wie Stockhausen, Henze, Lachenmann oder Rihm prägend für die Entwicklung Neuer Musik in Chile, wobei dieser Einfluss in Bezug auf die lokale Komposition und Interpretation noch untersucht werden müsste.

#### *Abstract*

This article explores the musical events organized by the Goethe Institute during the Chilean dictatorship (1973–1990). An examination of the cultural and political discussions around these musical programmes demonstrates that the function of music as a tool for promoting democracy was understood in the context of the cultural activities of the Federal Republic of Germany in Chile. I explore the ways in which projects from the fields of jazz and contemporary music were understood as vehicles of democratic ideals, the consequences of the resulting musical transfers for the local musical life, as well as the shaping of a particular image of West Germany in Chile.

Matthias Pasdzierny (Berlin)

## Fluchtpunkt Techno?

Zur Thematisierung des chilenischen Exils bei Ricardo Villalobos, Cristian Vogel und Paula Schopf

Electronic Dance Musik, im deutschsprachigen Raum meist eher unter dem Begriff Techno zusammengefasst, hat sich seit ihren Anfängen in einem steten Spannungsverhältnis zwischen weltweitem Austausch und Vernetzung einerseits und zahlreichen lokal oft sehr begrenzten Zentren und Szenen andererseits entwickelt.<sup>1</sup> Ein mit einer gewissen Regelmäßigkeit begegnendes Narrativ über die frühe Internationalisierung von Techno handelt von der sogenannten „conexión chilena“, einer Gruppe von teilweise sehr erfolgreichen DJs, die als Kinder mit ihren Familien in der Zeit der chilenischen Militärdiktatur (1973–1990) nach Europa gekommen waren, dort als Jugendliche und junge Erwachsene Teil der wachsenden Technoszene wurden und anschließend bereits seit den frühen 1990er Jahren einen intensiven künstlerischen Austausch zwischen Lateinamerika und Europa initiierten.<sup>2</sup> Künstlerinnen und Künstler, die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt werden, sind: Matías Aguayo, Andrés und Pier Bucci, Luciano (bürgerlich Lucien Nicolet), Martin Schopf/DJ Dandy Jack, Paula Schopf/DJ Chica Paula, Ricardo Villalobos und Cristian Vogel.

Aber existiert die benannte „conexión“ überhaupt, und wenn ja, was zeichnet sie aus? Welche Rolle spielten europäisch-chilenische Techno-Künstler\*innen beim Aufbau musikkultureller Verbindungen zwischen Europa und Lateinamerika seit den 1990er Jahren?<sup>3</sup> Wie wirkte sich die Exil- und Familiengeschichte der genannten Personen auf deren künstlerische Biographien aus? Im Folgenden soll diesen Fragen in der Auseinandersetzung mit einigen Fallbeispielen nachgegangen werden.

### *Techno als Teil chilenischer Erinnerungskultur – Ricardo Villalobos*

Ricardo Villalobos, 1970 in Santiago de Chile geboren und 1973 mit seinen der Allende-Regierung nahestehenden Eltern in die BRD geflüchtet, zählt heute zu den bekanntesten und weltweit erfolgreichsten Musikern, die der erwähnten „conexión chilena“ zugeschrieben

- 
- 1 Zum Phänomen der sogenannten Glokalisierung, das auch andere Pop- und Jugendkulturphänomene betrifft, Midia Majouno / Waldemar Vogelsang, „Jugend-, Sub- und Fankulturen“, in: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp u. a., Wiesbaden 2015, S. 227–236, hier S. 233f.
  - 2 Vgl. etwa Sonja Matuszczyk, „Surfing on a Rave. Die Achse Chile-Deutschland in der Technokultur“, in: *Magazin* [Goethe Institut Chile], April 2015, <https://www.goethe.de/ins/cl/de/kul/mag/20815420.html>. Abrufdatum hier und für alle folgenden URLs: 17.2.2021.
  - 3 Siehe hierzu jüngst vom Verfasser: „Transatlantic Techno Myths: The Arica Eclipse Rave of 1994 as example for the history and historiography of electronic dance music between Chile and Germany“, in: *Twentieth-Century Music* 17/3 (2020), S. 419–433.

werden.<sup>4</sup> Die Frage, wie das künstlerische Schaffen des seit 2000 in Berlin ansässigen DJs und Produzenten mit seiner lateinamerikanischen Herkunft in Zusammenhang steht, wurde bereits mehrfach diskutiert.<sup>5</sup> Dies gilt auch für seine Rolle in der chilenischen Erinnerungskultur, wo in dieser Hinsicht insbesondere von nicht-lateinamerikanischen Autoren das Potential seines Remix' von Violeta Parras Lied „Santiago pensando estás“ beschworen wird. Der Ausgangspunkt hierfür dürfte in einem sehr emotionalen Augenzeugenbericht des US-amerikanischen Musikjournalisten Philip Sherburne vom MUTEK-Festival 2005 in Valparaíso liegen, bei dem es dessen Beobachtung nach zu einem „magischen“ Moment der Versöhnung innerhalb der chilenischen Gesellschaft gekommen sei.<sup>6</sup> Villalobos selbst beschreibt, dass die Idee, Parras Lied für ein DJ-Set zu remixen spontan entstanden war, im Umfeld seines Auftritts bei einer chilenischen Ausgabe der Loveparade im Jahr 2004. Auch die tatsächliche Verwendung im DJ-Set war zunächst noch sehr improvisiert und aus technischen Gesichtspunkten für ihn nicht wirklich überzeugend – und dennoch sei auch für ihn dieser Moment ein sehr emotionaler gewesen: Am Ende eines stundenlangen DJ-Sets seien ihm und vor allem seinem ebenfalls anwesenden Vater, zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Jahren aus der BRD wieder nach Chile remigriert, die Tränen gekommen im Angesicht von zigtausenden jungen chilenischen Raverinnen und Ravern, die zu dieser Version von Parras Lied kurzzeitig im Tanzen innegehalten und teilweise mitgesungen hätten.<sup>7</sup> Dabei eignete sich dieser emblematische Titel der chilenischen Arbeiter- und Protestbewegung und des Exils nicht nur wegen seines historischen Hintergrunds, seiner internationalen Bekanntheit und vor allem auch wegen des Textes so gut für eine derart symbolische Geste.<sup>8</sup> Auch in musikalischer Hinsicht bot Parras Lied, in dem allein ihre Stimme und die von ihr gespielte, als indigen markierte Basstrommel *bombo* zu hören sind, Anknüpfungspunkte

4 Siehe etwa tobstar [Tobias Bartels], „Ricardo Villalobos. Ich muss nicht länger vier Tage hintereinander auf After-Hours rumspringen“, in: *partysan.net*, 23.10.2007, <https://partysan.net/global-news/ricardo-villalobos-das-etwas-andere-interview/> sowie [o. A.], „Playhouse: An Interview with Ricardo Villalobos“, 7.11.2012, in: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2012/11/ricardo-villalobos-interview>.

5 Vgl. Manuel Oubiña, „La construcción de la identidad latinoamericana a partir de la obra de Ricardo Villalobos“, o. O. 2018, <https://uba.academia.edu/manueloubi%C3%B1a>, sowie den Abschnitt „Basta ya de mi-ni-mal: el *ethos* del remix latinoamericano“, in: Alan Ojeda, „Let's Synthesize!: Globalización y tensiones identitarias en la música electrónica“, in: *Codigoy Frontera*, 19.10.2018, <http://www.codigoyfrontera.space/2018/10/19/lets-synthesize-globalizacion-y-tensiones-identitarias-en-la-musica-electronica/>.

6 Philip Sherburne, „Ricardo Villalobos“, in: *The Wire* 282 (August 2007), S. 30–35, hier S. 33. Seine Beschreibung wird aufgegriffen u. a. in Richard Elliott, *Loss, Memory and Nostalgia in Popular Song: Thematic Aspects and Theoretical Approaches*, PhD Newcastle University 2007 (<https://core.ac.uk/download/pdf/40061009.pdf>), S. 26ff., 196f. sowie in Andrew Lison, „Postmodern Protest? Minimal Techno and Multitude“, in: *Between the Avant-Garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe from 1957 to the Present*, hrsg. von Timothy Brown und Lorena Anton, New York / Oxford 2011, S. 201–218, hier S. 216.

7 Gespräch Ricardo Villalobos mit dem Verfasser, Berlin 13.11.2020.

8 Zur Bedeutung der Lieder Parras für das chilenische Exil siehe Laura Jordán Gonzales, „Auditeurs en exil: Le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deu chansons emblématiques“, in: *Vólume!* 10/1 (2003), S. 147–169. In der BRD erschien 1976 im Schallplattenlabel „pläne“ ein nach diesem Titel benanntes Album mit Liedern Parras.

für Villalobos.<sup>9</sup> Entsprechend wenig änderte er, abgesehen von einer leichten Erhöhung des Grundtempos, insgesamt in seinem Remix an der Ausgangsaufnahme. Für ihn ging es um die Aufbereitung dieses Materials für den dramaturgischen Kontext seiner oft ausgreifenden DJ-Sets.<sup>10</sup> Befragt man Villalobos heute zu seinem Remix, so beschreibt er das emotionale Setting beim Auflagen des Tracks als Fortsetzung einer geschichtlichen Kontinuität linker Bewegungen in Chile, einer durch die Exilzeit lediglich kurzfristig unterbrochenen Entwicklung, die von den 1960er Jahren bis hinein in die dort in der unmittelbaren Gegenwart stattfindenden heftigen gesellschaftlichen Proteste reicht. Villalobos bezeichnet Techno als einen wichtigen Bestandteil davon, nicht nur für ihn persönlich, sondern für eine oder mittlerweile auch zwei Generationen junger Chilen\*innen.<sup>11</sup> Insofern war es für ihn nur folgerichtig, das kulturelle Erbe der Exilzeit, aber auch insgesamt die Frage nach dem Umgang mit der chilenischen Erinnerungskultur zum sehr offensichtlichen Teil seines eigenen künstlerischen Schaffens zu machen. Hierdurch unterscheidet er sich deutlich von den anderen eingangs aufgezählten chilenisch-europäischen Techno-DJs, die, wenn überhaupt, sehr viel versteckter auf diese Themen rekurrieren.

„Außenseiter ohne eigene Wurzeln“ – Cristian Vogel

Einen ganz anderen Umgang mit seiner Verbindung zu Chile pflegt zum Beispiel der heute nach vielen Stationen in Kopenhagen lebende DJ und Produzent Cristian Vogel. 1972 in Chile geboren, aber in Großbritannien aufgewachsen, sieht er sich, trotz oftmaliger Zuschreibung, definitiv nicht als Teil der eingangs erwähnten „conexión“. <sup>12</sup> So finden sich von ihm auch keine Interviewstatements zum Exil seiner Eltern, insgesamt ist wenig über seine Familiengeschichte bekannt, etwa auch nicht, wie sein deutscher Familienname mit etwaigen noch weiter zurückliegenden Migrationsgeschichten zusammenhängt. Seine Herkunft oder auch seine Familienbiographie seien für seine Entwicklung als Künstler absolut nicht ausschlaggebend, so gibt Vogel zu Protokoll, viel wichtiger sei die langjährige Zugehörigkeit zum Umfeld der elektronischen (Club-)Musik: „The music means a hell of a lot to me, and I don't really want to even suggest that there is connection between Chile/Germany and my work. There really isn't in my experience of over 25 years in electronic music.“<sup>13</sup>

Bereits in einem *Spiegel*-Beitrag von 1999, als es nach der zwischenzeitlichen Verhaftung Augusto Pinochets in Großbritannien weltweit zu Protesten von Exil-Chilenen ebenso wie von Pinochet-Unterstützern kam, hatte Vogel zu seiner Herkunft Stellung bezogen:

9 Vgl. zur musikalischen Gestaltung des Ausgangstracks Elliott, *Loss, Memory and Nostalgia*, S. 27f. Zur auch politisch konnotierten Bedeutung der Verwendung indigener Instrumente durch Parra siehe Ericka Verba, „Violeta Parra and the Chilean Folk Revival of the 1950s“, in: *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*, hrsg. von Patricia Vilches, Cham 2018, S. 13–26.

10 Villalobos hat den Track bis heute offiziell nicht veröffentlicht. Er ist lediglich in verschiedenen Live-Mitschnitten greifbar und in diesem Kontext über einschlägige Videoportale leicht zu finden.

11 Gespräch Ricardo Villalobos mit dem Verfasser, Berlin 13.11.2020.

12 E-Mail Cristian Vogel an den Verfasser, 28.11.2018. Anders als in anderen Themenbereichen liefern die Artikel einschlägiger Online-Lexika für Akteure der EDM- und Technokultur oft die umfassendsten und am besten recherchierten Informationen – meist allerdings jeweils in den englischsprachigen Ausgaben. Vgl. daher zu Vogels Biographie <https://www.residentadvisor.net/dj/cristianvogel/biography> und [https://en.wikipedia.org/wiki/Cristian\\_Vogel](https://en.wikipedia.org/wiki/Cristian_Vogel), eine Diskographie liefert <https://www.discogs.com/artist/344-Cristian-Vogel>.

13 E-Mail Cristian Vogel an den Verfasser, 28.11.2018.

„Als ich im Fernsehen die vielen Demonstrationen in London sah, [...] wurde mir zum ersten Mal bewußt, wie viele Exil-Chilenen in diesem Land [Großbritannien] festhängen. Die Öffentlichkeit realisiert langsam Pinochets Untaten. Gut für mich, da ich immer ein Außenseiter ohne eigene Wurzeln war.“<sup>14</sup>

Auch schon vor 20 Jahren war es Vogel also darum gegangen, nicht auf das Label des chilenischen Exilanten reduziert zu werden, denn in seiner Beobachtung bestand offenbar die große Gefahr, einmal festgelegt, in dieser Rolle „fest[zu]hängen“. Der *Spiegel*-Beitrag selbst lieferte dafür bestes Anschauungsmaterial, denn der Aufhänger des Artikels bestand darin, in Vogels Musik den Beweis dafür gefunden zu haben, dass auch das vermeintlich hohle und hedonistische Genre Techno politisch sein könne.<sup>15</sup> Als Beleg dafür diente der Journalistin der Eröffnungstrack von Vogels 1999 erschienenem Album *Busca Invisibles*, dessen Titel „General Arrepiéntase“ [sic] einen direkten Bezug zu den seinerzeit intensiv geführten Debatten um den Umgang mit Pinochet wie insgesamt mit der Zeit der chilenischen Militärdiktatur nahezu legen schien. Dem *Spiegel* reichte entsprechend der allgemeine Verweis auf Chile, Pinochet und Vogels Herkunft aus, um diesen sogleich in eine griffige Interpretation des Tracks umzumünzen: „Mit tiefgründigen Bässen, die frapierend wütenden Stimmen ähneln, hat der Musiker seine Emotionen in ‚General Arrepiéntase‘ festgehalten.“<sup>16</sup> Ähnlich simplifizierend geht die in Chile betriebene, im Detail sehr fehlerhafte Website *MusicaPopular* mit Vogels Tracknamen um.<sup>17</sup>

Bei genauerem Hinsehen allerdings sind die Referenzen von „General Arrepiéntase“ weitaus komplexer, denn der Titel verweist als wörtliches Zitat auf ein Interview mit dem chilenischen Exilautor Ariel Dorfman aus der Entstehungszeit des Albums *Busca Invisibles*. Dorfman, der u. a. für US-amerikanische Medien vom Prozess gegen Pinochet berichtete, war 1998 im britischen Fernsehen gefragt worden, was er selbst dem Ex-Diktator nach dessen Festnahme mitteilen würde. Er hatte daraufhin direkt in die Kamera geblickt und gesagt: „General, arrepiéntase“ [General, bereuen Sie].<sup>18</sup> Das in Vogels Track referenzierte Zitat ging daher über den simplen Verweis auf Chile und die Militärdiktatur weit hinaus, es transportierte vor allem auch die Haltung und den Stolz des chilenischen Exils und – vermutlich mit am wichtigsten – sprach unmittelbar die Frage nach dem weiteren Umgang mit der chilenischen Vergangenheit an, sei es in deren juristischer Aufarbeitung oder in Form einer zu etablierenden Erinnerungskultur. Mit der Wahl des Tracknamens eröffnete Vogel damit einen zwar zeitaktuellen und autobiographischen, aber zugleich auch multiperspektivischen und zutiefst widersprüchlichen Assoziationsraum, dessen Komplexität je nach Zugehörigkeit und Herkunft der Rezipient\*innen ganz unterschiedlich lesbar werden konnte.

Das gleiche lässt sich über die musikalische Gestaltung des Tracks sagen, denn auch die Frage, wie (und ob überhaupt) der vom Titel eröffnete Assoziationsraum in Vogels Musik eingelöst wird, ist kaum so einfach zu beantworten, wie es die Lesart des *Spiegel*-Artikels nahelegt. Auch hier sind vielfältige Referenzrahmen denkbar, der wichtigste dürfte allerdings

14 Christina Moles Kaupp: „Musik mit Message“, in: *Spiegel*, 31.3.1999, <https://www.spiegel.de/kultur/musik/selten-musik-mit-message-a-15251.html>.

15 Der Artikel beginnt mit dem Satz „Zwischen Tagespolitik und Techno liegen keine Welten.“ Ebd.

16 Ebd.

17 <https://www.musicapopular.cl/artista/cristian-vogel/>.

18 Vgl. Marcela López Levy, „Recovery: The Uses of Memory and History in the Guatemalan Church’s REHMHI Project“, in: *Truth and Memory: The Church and Human Rights in El Salvador and Guatemala*, hrsg. von Michael A. Hayes und David Tombs, Leominster 2001, S. 103–117, hier S. 109.



die Ende der 1990er Jahre nach wie vor sehr intensiv geführte Debatte um Entwicklung und „Fortschritt“ verschiedener Techno-Subgenres sein. Vogel hatte in der britischen Club- und Musikszene seine ersten Schritte gemacht, zumal in London, wo durch zahlreiche Migrantengemeinschaften aus den ehemaligen Commonwealth-Ländern ab Mitte der 1990er Jahre hybridisierte Subgenres der elektronischen Tanzmusik wie Drum and Bass oder Jungle ausgeprägt worden waren.<sup>19</sup> Parallel allerdings hatte er an der Universität Sussex bei Jonathan Harvey „Musik des 20. Jahrhunderts“ studiert, Harvey selbst wiederum war in den 1950/60er Jahren Privatstudent von Erwin Stein und Hans Keller gewesen, die ihrerseits als österreichisch-jüdische Emigranten die Musik und das Denken Arnold Schönbergs und seiner Schule nach Großbritannien gebracht hatten.<sup>20</sup>

Bei Cristian Vogel mischten sich also Club-Kontext und ein an Avantgarde-Ideen und Kunstmusik im emphatischen Sinne geschulter, akademischer Ansatz. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Albums *Busca Invisibles* im Jahr 1999 war er bereits bekannt dafür, komplex ineinander verschachtelte Beats mit eigenwilligen, in Rezensionen oft als experimentell bezeichneten Sounds zu verbinden, beziehungsweise daraus überhaupt erst entstehen zu lassen. Veröffentlichungen Vogels waren inzwischen auch auf dem Frankfurter Label Mille Plateaux erschienen, u. a. in diesem Umfeld war für elektronische Tanzmusik ein an den Texten von Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgerichteter poststrukturalistischer Diskursrahmen aufgespannt worden, mit zugehörigen Genrenamen wie Intelligent Dance Music (IDM), Electronica oder Clicks & Cuts.<sup>21</sup> Diese Genres zeichneten sich insgesamt vor allem dadurch aus, dass sie mit den Grenzen der Tanzbarkeit spielten oder darüber hinaus gingen, dass in den Tracks Erwartungshaltungen gleichzeitig geweckt und unterlaufen, dass zunächst etablierte Wahrnehmungsmuster hinterrücks wieder gestört und destabilisiert wurden. So weisen die Tracks vielfache Überlagerungen metrischer Ebenen und rhythmischer Patterns auf, das Isolieren, Zerschneiden, Partikularisieren und Umarrangieren von Klängen führt zu oft überraschenden und in der klanglichen Dramaturgie widersprüchlichen Trackverläufen.<sup>22</sup>

Solche Genrekontexte bildeten den mit Abstand wichtigsten Bezugsrahmen für Vogels musikalische Arbeiten und auch für *Busca Invisibles* und dessen Eröffnungstrack „General Arrepentase“, bei dem man, gäbe es den Titel nicht, keinesfalls auf die Idee käme, irgendeine Art von Verbindung zur chilenischen Geschichte zu vermuten. Vielmehr wirkt es, als habe Vogel den Tracknamen wie eine Art Diskurs-Objet-trouvé aus der Entstehungszeit des Albums verwendet. Dieses wird zwar durchaus prominent positioniert und steht in einem für Eingeweihte lesbaren Verhältnis zu Vogels Biographie. Doch geht es dabei nicht um eindeutige Interpretationsangebote, sondern um das Auslegen loser Assoziationsfähren, dar-

19 Siehe Jo Hall, *Boys, Bass and Bother. Popular Dance and Identity in UK Drum 'n' Bass Club Culture*, London 2018, vor allem S. 111f.

20 Siehe Thomas Brezinka, *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London*, Wien 2005, S. 171f. sowie Michael Downes, *Jonathan Harvey: Song Offerings and White as Jasmine*, Farnham 2009, S. 7–10.

21 Vgl. Achim Szepanski und Katja Diefenbach, „Den Klangstrom zum Beben bringen“ in: *techno*, hrsg. von Philipp Anz und Patrick Walder, Hamburg 1999 [Original Zürich 1995], S. 188–196, sowie Martha Brech, „Zwischen den Ohren – konzertanter und hörorientierter Techno“, in: *Techno Studies. Ästhetik und Geschichtsschreibung elektronischer Tanzmusik*, hrsg. von Kim Feser und Matthias Pasdzierny, Berlin 2016, S. 183–194, vor allem S. 186–189.

22 Siehe hierzu Martin Pfeleiderer: „Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden“, in: *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 153–171.

um, Bedeutungsräume zu öffnen und auch auf einer semantischen Ebene gleichzeitig Versprechungen und Angebote zu machen und sie zu unterlaufen bzw. wieder zu entziehen.<sup>23</sup>

Auch wenn sprachliche oder visuelle Elemente wie Tracktitel oder auch Plattencover von Vogel für derartige Referenzspiele genutzt werden, zentraler Schauplatz dafür ist seine Musik. Auch hier finden sich durchaus Elemente und Einsprengsel, die im weitesten Sinne mit Formen von „Latin American-ness“ zu tun haben.<sup>24</sup> Der siebte Titel des Albums *Busca Invisibles*, „Menthol Pencil“, liefert hierfür eines von vielen anschaulichen Beispielen.<sup>25</sup> Zu Beginn des Tracks arrangiert Vogel eine kurze Passage, in der sich ein aus Instrumentalaufnahmen gesammeltes „lateinamerikanisches“ Perkussionsensemble u. a. aus Cabasa, Shaker, Claves-Stäben, Congas und Cowbells aufbaut, und zwar als Son-Clave, eines der simpelsten und zugleich bekanntesten rhythmischen Elemente zahlreicher lateinamerikanischer Musikgenres. Parallel zu diesem Aufbau findet allerdings auch schon die Desintegration dieser Struktur statt, die im sechsten Pattern der Clave einsetzenden Cowbells etwa steigern sich in kürzester Zeit zu einem hektisch zusammengeschobenen und unmittelbar wieder zerfallenden Geklingel. Wenige Sekunden nach Beginn übernehmen schließlich elektronisch erzeugte Drumsounds die Regie des Tracks, vom anfänglichen „lateinamerikanischen“ Aufbau bleiben lediglich einzelne, weit in den Hintergrund gemischte Elemente übrig. Am Ende des Tracks wiederholt sich der Aufbau des Anfangs noch einmal, nun jedoch in die Länge gestreckt und ohne den Einsatz der elektronischen Beats, stattdessen mit einem Schlussabschlag des Perkussionsensembles versehen, das gerade durch den sehr hochwertig aufgenommenen und plastisch klingenden Nachhall im Vergleich zu den dominierenden elektronischen und synthetisierten Sounds des Tracks besonders „natürlich“ wirkt.

Ähnlich wie bei den Tracktiteln, so ein Fazit dieser kursorischen analytischen Beobachtungen, geht es Vogel auch im musikalischen Arrangement seiner Tracks darum, Sinnangebote lediglich anzudeuten, um ihnen dann sofort gleichsam wieder den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Im Fall von „Menthol Pencil“ ist es das Klischee eines kubanisch-karibischen Perkussionsensembles, dessen Groove, Sound und dramaturgischer Aufbau zwar zu Beginn des Tracks (also ausgerechnet da, wo ein/e DJ im Set den Mix aus dem vorherigen Track durchführt) aufgebaut, dann aber in kürzester Zeit von elektronischen Beats gleichsam überrannt und in Einzelteile zerstoßen werden. Wichtig ist für Vogel bei dieser Verfahrensweise, gerade nicht auf konsistente Aussagen seiner Tracks festschreibbar zu werden, erst recht nicht im Sinne einer eindeutig entzifferbaren (exil-)chilenischen oder lateinamerikanischen Ästhetik oder gar Identität.

### *Zwischen Ab- und Rückkehr – Paula Schopf*

Paula Schopf, geboren 1970 in Santiago de Chile und 1974 kurzzeitig mit ihrer Mutter in die BRD exiliert, gehört als heute in Berlin lebende DJ und Klangkünstlerin ebenfalls

23 Ebd., S. 168.

24 Claire Taylor und Thea Pitman haben vor einiger Zeit den Begriff „latinamerican-ness“ als Kategorie aufgebracht, um Vorgänge analytisch zu beschreiben, in denen bestimmte kulturelle, mit Lateinamerika in Verbindung gebrachte Zugehörigkeiten und Narrative überhaupt erst hervorgebracht werden. Vgl. dies., „Introduction. Approaches to Latin American Online Cultural Production“, in: *Latin American Identity in Online Cultural Production*, hrsg. von dens., New York / London 2013, S. 1–27, hier S. 21f.

25 Eine 2015 remasterte Version des Albums ist abhörbar unter: <https://cristianvogel.bandcamp.com/album/busca-invisibles-2015-remaster>.

zur vermeintlichen „conexión chilena“. In ihrer Familiengeschichte verdichten sich viele Aspekte der Geschichte des chilenischen Exils auf besonders eindrückliche Weise. Der Vater Federico Schopf gehörte als Literaturwissenschaftler und Autor zu den Unterstützern des politisch-gesellschaftlichen Aufbruchs unter Salvador Allende.<sup>26</sup> Durch den Militärputsch verlor er schlagartig seine berufliche Existenz und war zudem unmittelbar von Verhaftung und Verfolgung bedroht.<sup>27</sup> Bereits im Herbst 1973 floh er nach Frankfurt am Main, von wo aus er sich in den Folgejahren als aktiver Vertreter des schriftstellerischen chilenischen Exils engagierte.<sup>28</sup> 1985 kehrte er nach Chile zurück, wo er an der Universidad de Chile eine Professur für Literatur übernahm.<sup>29</sup>

Noch viel härter trafen die Auswirkungen des Militärputsches die Mutter von Paula Schopf, Marta Caballero Santa Cruz sowie sie selbst und ihren älteren Bruder Martin Schopf.<sup>30</sup> Caballero Santa Cruz, die aus einer Familie der chilenischen Oberschicht stammte, stand in Verbindung zur Partido Comunista (PC), einige ihrer Freunde gehörten dem Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) an, einer linken Gruppierung in Chile, die als einzige nach dem Militärputsch von 1973 bewaffneten Widerstand leistete.<sup>31</sup> Zwar beteiligte sie sich nicht direkt an deren Operationen, leistete aber mittelbare Unterstützung, etwa in dem sie gesuchte Personen bei sich versteckte. Als im Herbst 1974 zahlreiche Aktivist\*innen des MIR von der chilenischen Geheimpolizei DINA verhaftet wurden, war Marta Caballero Santa Cruz unter den Inhaftierten. Über die grausamen Geschehnisse während der folgenden mehrmonatigen Haft in Geheimgefängnissen der DINA, über die selbst erlittene Folter und die Ermordung von Freunden, hat sie in ihrer Familie später kaum gesprochen, aber einige gerichtliche Aussagen gemacht.<sup>32</sup> Für Paula Schopf selbst und ihren Bruder Martin, damals vier und acht Jahre alt, stellte die Verhaftung der Mutter ein traumatisches Erlebnis dar, nicht zuletzt weil sie sie mit eigenen Augen miterleben mussten. Es schloss sich auch für sie und ihre Mutter die Flucht ins Exil nach Frankfurt an. Als besonders prägend aber erwiesen sich nach der bereits 1978/79 zusammen mit der Mutter erfolgten Rückkehr nach Santiago de Chile die Jahre am „Colegio Latinoamericano de Integración“, einer linksorientierten Privat- und Reformschule, die nach ihrer Gründung 1972 auch die Pinochet-Jahre in Chile überdauern konnte.<sup>33</sup> An dieser Schule, die in der Mehrheit von Kindern zurückgekehrter Exilant\*innen besucht wurde, bildete Musik, wie insgesamt im chilenischen Exil und Widerstand, einen zentralen Ankerpunkt für eine, so Paula Schopf

26 Vgl. etwa Laura Briceño-Ramírez: „Escritores intelectuales y la política cultural en el gobierno de Salvador Allende. Los aportes del Taller de escritores de la Unidad Popular (1970–1973)“, in: *Izquierdas* 49 (2020), S. 292–311, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492020000100217>.

27 Ebd., S. 298.

28 Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018 sowie Antonio Skármeta: *Heimkehr auf Widerruf. Chile im Umbruch? Politische Reflexionen*, München 1989, S. 97.

29 Eine umfassende Biographie oder ein Schriftenverzeichnis von Schopf sind derzeit nicht greifbar.

30 Auf den Seiten von *MusicaPopular* wird fälschlich Raquel Olea als Mutter der beiden angegeben, siehe <http://www.musicapopular.cl/artista/chica-paula/>.

31 Zur Rolle des MIR siehe <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31553.html>.

32 Die folgenden biographischen Informationen basieren auf einem Gespräch mit Paula Schopf, Berlin 18.12.2020, Zitate aus Aussagen von Marta Caballero Santa Cruz finden sich zudem auf mehreren Websites, die sich um die Pflege einer chilenischen Erinnerungskultur bemühen, z. B.: [https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto\\_DINA\\_jose\\_domingo\\_canas.htm](https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto_DINA_jose_domingo_canas.htm).

33 Zur Geschichte der bis heute existierenden Einrichtung <https://www.cli.cl/nuestro-proyecto/informacion-institucional/nuestra-historia.html>.

im Gespräch, „linke lateinamerikanische Identität, [...] die Lieder der [sic] Canto Nuevo, all diese Instrumente, die ich später gehasst habe: Gitarren, Zampona, Quena, Charango“.<sup>34</sup>

Als Teenager habe sie begonnen, ihrerseits gegen die von ihr im Schulalltag erlebte Indienstnahme von Musik als Identifikationsmittel des politischen Widerstands zu rebellieren, nicht zuletzt, da sie durch den nie abgerissenen engen Kontakt zu ihrem in Deutschland gebliebenen älteren Bruder stets über neueste Entwicklungen der Popmusik informiert blieb und vor allem New Wave und die Anfänge elektronischer Tanzmusik wesentlich interessanter fand als die Musikkultur des chilenischen Exils und politischen Widerstands. In den Erzählungen der beiden bildet der legendäre Koffer des Bruders ein wichtiges Motiv, gefüllt „mit hunderten von Kassetten“, darauf komplett überspielte Alben etwa von Cabaret Voltaire, DAF, Throbbing Gristle und anderen damals als Avantgarde elektronischer Popmusik geltenden Formationen. Bei den regelmäßigen Besuchen Martin Schopfs in Chile habe dieser Koffer gleichsam als popkulturelle Nabelschnur nach Europa gedient, nicht nur für die Schwester, sondern für einen größeren Kreis aus Freund\*innen und Musikinteressierten in Santiago de Chile.<sup>35</sup> Die Entscheidung, nach dem Abitur auf den Spuren ihres Bruders, der inzwischen mehr und mehr Teil der elektronischen Musikszene in Frankfurt und Berlin geworden war, 1990 erneut in die Bundesrepublik zu ziehen, war daher auch als bewusste Abkehr von Chile zu verstehen, eine Abkehr, bei der Musik, zumindest in der Rückschau des Oral History-Interviews, eine sehr wichtige Rolle spielte: „Ich wollte herkommen wegen Techno.“<sup>36</sup>

Lange Zeit hatten Chile und insgesamt Lateinamerika als musikalischer Horizont für Paula Schopf in den Folgejahren kaum eine Bedeutung, im Gegenteil, die in den 1990er Jahren gerade in Berlin in historischer Weise aufblühende Musik- und Feierkultur Techno diente für sie als größtmögliche Gegenfolie. Ähnlich wie Cristian Vogel lehnte sie, als sie nach und nach selbst anfang, als DJ tätig zu werden, lange jede allzu offensichtliche Bezugnahme zu ihrer Herkunft ab, etwa als Dimitri Hegemann, Betreiber des 1991 eröffneten und für die frühe Berliner Technoszene zentralen Clubs Tresor am Potsdamer Platz, ihr ein darauf gemünztes Angebot machte: „Er [Hegemann] hatte mich und Claudia Iglesias [die chilenische Ex-Partnerin des Bruders Martin Schopf] gefragt: ‚Wollen wir nicht so ne tropical Latino-Bar machen im Tresor?‘ Aber wir waren voll Techno. Ich hatte Buffalos. Nee, da hatte ich keinen Bock drauf, auf so ein Klischee.“<sup>37</sup>

Erst viele Jahre später, im Rahmen ihres Studiums (Sound Studies) an der Universität der Künste in Berlin, begann Paula Schopf, sich auch in ihrer künstlerischen Arbeit mit Chile und ihrer Familien- und Exilgeschichte zu beschäftigen. Ihre 2016/17 entstandene Abschlussarbeit *Klangliche Mythologien – Espacios en Soledad*, inzwischen mehrfach in Berlin

34 Paula Schopf im Gespräch mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018. Zur wichtigen Rolle von Musik und den Liedern der Nueva Canción im chilenischen Exil siehe u. a. das Themenheft *Música en el exilio* der *Revista Muscial Chilena* 57/199 (2003), hrsg. von Luis Merino Montero.

35 Gespräch Martin Schopf mit dem Verfasser, Berlin 7.1.2019, Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018. Zur Bedeutung von überspielten Kassetten als (oft heimliches) Verbreitungsmittel von Repertoires in der (Pop)Musikkultur Chiles während der Militärdiktatur siehe Laura Francisca Jordán Gonzales, „Desde Chile al exilio y viceversa: Usos del casete en dictadura“, in: *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*, hrsg. von der Universidad de la República (Instituto Universitario de Estudios Europeos (CIAMEN)), Montevideo 2014, S. 228–235.

36 Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018.

37 Ebd.

aufgeführt, bezeichnet sie selbst als Auseinandersetzung mit dem Motiv der vergeblichen Suche der Rückkehrerin nach einer unwiederbringlich verlorengegangenen Heimat: „Jeder Emigrant auf der Welt hat immer so ein Stückchen wie ein verlorener Link [sic], etwas, das fehlt, das nicht komplett ist. Und immer wenn man zurückgeht in die Heimat, sucht man das. [...] Bei mir war das [...] eine klangliche Angelegenheit.“<sup>38</sup> Grundbestandteil der Arbeit sind daher Aufnahmen, die Schopf Ende 2016 als field recordings während ihrer Gänge durch zentrale Straßen und Plätze von Santiago de Chile angefertigt hat. Dabei stellte sich für sie letztlich doch auch immer der Eindruck des Nicht-Dazu-Gehörens ein, das Paradoxon der Rückkehrerin aus der Emigration, für die eigene erlebte Zeit und die der ehemaligen Heimat unweigerlich auseinandergelaufen sind. Auch dieses Moment bildet sich für Schopf in den field recordings ab, etwa durch die Rufe der aus Venezuela und Kolumbien stammenden Straßenverkäufer, unüberhörbares Zeichen einer durch die Einwanderung der vergangenen Jahre stark veränderten chilenischen Gesellschaft. Die autobiographisch-ethnologische Erkundung der Klänge ihrer Remigration verbindet Paula Schopf in ihrer Arbeit mit dem Moment des Live-Auflegens und -Bearbeitens der angefertigten Aufnahmen. Schopf wird auf diese Weise in *Klangliche Mythologien – Espacios en Soledad* zur DJ ihrer eigenen klanglichen Erinnerungen. Half ihr Techno lange Zeit, der überstarken Identifikation mit dem chilenischen Exil zu entkommen, so hat sie in dieser Arbeit einen Weg gefunden, jene beiden scheinbar gegensätzlichen Lebens- und Erinnerungswelten zusammenzubringen.

### Fazit

Die Beispiele haben einen sehr unterschiedlichen Umgang der vorgestellten Künstler\*innen mit dem chilenischen Exilhintergrund ihrer Familien gezeigt. Zwar ist für alle drei Technokultur im weitesten Sinne zum Lebensmittelpunkt geworden. Während Ricardo Villalobos darin aber eher eine Möglichkeit der Integration sieht, bis hin zur sehr expliziten Thematisierung von chilenischer Erinnerungskultur, diente Techno für Paula Schopf lange Zeit als Fluchtpunkt vor der als allzu dominierend empfundenen Musikkultur des chilenischen Exils und Widerstands. Für Cristian Vogel wiederum stellte der kulturelle und biographische Bezug zu Chile und insgesamt zu Lateinamerika lediglich einen untergeordneten und eher bewusst verunklarten Anknüpfungspunkt seiner künstlerischen Arbeit dar. Hieran schließt eine weitere grundsätzliche Beobachtung an, die Erfahrung der hier vorgestellten Künstler\*innen mit interkulturellen Zuschreibungen und Stereotypen sogenannter „Latin American-ness“, die weit über Techno hinaus zurückreichen etwa zu sogenannten „lateinamerikanischen“ Standardtänzen oder auch der Diskokultur der 1970er Jahre.<sup>39</sup> Dass daran auch Genderdiskurse und -zuschreibungen unmittelbar anknüpfen können, zeigen die Erfahrungen von Paula Schopf im Berlin der 1990er Jahre. Weitere Untersuchungen müssten zeigen, inwiefern die Biographien der eingangs genannten größeren Gruppe von

38 Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 9.1.2019, Ausschnitte einer Liveaufnahme der Arbeit sind hörbar unter: <https://paulaschopf.de/work/klangliche-mythologie-espacios-de-soledad/>, eine LP-Version der Arbeit erscheint in Kürze auf dem Label Karaoke, Kalk (LC 10028).

39 Hierzu sind in den letzten Jahren zahlreiche Beiträge erschienen, z. B. Juliet E. McMains, „Hot‘ Latin dance: Ethnic identity and stereotype“, in: *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*, hrsg. von Anthony Shay und Barbara Sellers-Young, New York 2016, S. 480–500, Ute Bechdorf, „Dancing to Latin American music: Exoticism and creolization“, in: *Popular Music: Intercultural Interpretations*, hrsg. von Tōru Mitsui, Kanazawa 1998, S. 93–98.

Künstler\*innen zusammenhängen, über bereits bekannte Freundschaften, Kollaborationen oder auch Konkurrenzverhältnisse hinaus. Das gleiche gilt für die Frage, inwiefern durch diese Personengruppe tatsächlich ein transatlantischer Austausch zwischen den Club- und Musikszenen Lateinamerikas und Europas in Gang gesetzt wurde und was dieser im Detail beinhaltet. Dies gilt insbesondere mit Blick auf eine zahlenmäßig erneut stark vertretene jüngere Generation chilenischer Techno-DJs und Produzent\*innen, die sich, diesmal ohne Exilhintergrund, in den letzten Jahren in Europa und vor allem auch in Berlin angesiedelt und, zumindest bis zum Beginn der Corona-Pandemie, transatlantische Lebensentwürfe und Karrieren vorangetrieben haben.<sup>40</sup>

#### *Abstract*

The term “conexión chilena” is regularly used in print media and internet articles to describe a group of DJs, some of them very successful, who fled as children with their families to Europe during the Chilean military dictatorship (1973–1990) and have become part of the growing EDM scene there since the 1990s. Names that are often mentioned in this context include Matías Aguayo, Andrés and Pier Bucci, Luciano (Lucien Nicolet), Martin Schopf/DJ Dandy Jack, Paula Schopf/DJ Chica Paula, Ricardo Villalobos and Cristian Vogel. Based on interviews and the analytical study of selected tracks by three of these artists, this article explores the question of the role that the “conexión” actually played. On the one hand, this question is applied to the work and career of the artists themselves, especially in light of developments in Chilean memory culture. On the other hand, it is applied to the early internationalization and transatlantic exchange in the field of techno and EDM.

---

40 Zu nennen wären beispielsweise Magdalena Rojas/Maida Rot, Vale Colvin, Lucas Vazz oder Diego Noguera.

## Besprechungen

MARIE THERESE LEVEY: *The Place of the Kyriale of the Mass in Catholic History, Liturgy, and Music*. Sydney: Trustees of the Sisters of Saint Joseph 2020. 207 S., Abb., Nbsp.

Der Band führt die Ordinariumgesänge (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei) in ihren liturgisch-historischen Kontext von den frühesten christlichen Gemeinschaften bis heute ein. Er behandelt zunächst die Umstände ihres Aufkommens und Etablierens als einzelne Gesangsarten (Kap. 1), ihres einstimmigen Repertoires in den lokalen (Kap. 2–4) und in der fränkisch-römischen Liturgie (Kap. 5–7) sowie ihre Neueinschätzung durch die ab dem 11. Jahrhundert entstehenden Mönchorden (Kap. 8–9). Die Abhandlung geht dann weiter auf die wechselnden Formen der Ordinariumgesänge in den mehrstimmigen Messen von der *Ars nova* bis zur Spätklassik (Kap. 10–12) ein. Sie schließt mit der Rückkehr zu ausgewählten einstimmigen gregorianischen wie lokalen Melodien im Zuge der Choralrestauration und später des zweiten Vatikanums ab (Kap. 13–15).

Die Studie zeichnet nach, wie es zu den heutigen post-konziliarischen Gepflogenheiten gekommen ist. Sie richtet ihren Blick dezidiert auf den zeitgenössischen Zustand und erklärt letzteren durch das Heranwachsen der Ordinariumgesänge im „Messe“ bezeichneten Organismus, wie an der Austeilung des Weihwassers zu Beginn des Gottesdienstes zu ersehen ist: „The custom of sprinkling was practised in Old Testament times and symbolised cleansing. In Christian times the sprinkling was a memorial of Baptism and was practised at least as early as the ninth century with Pope Leo IV. (d. 855). [...] Since the liturgical reforms of Vatican II, the sprinkling rite may replace the penitential rite“ (S. 10). Ebenfalls werden die

Formulierung des Credo und die Datierung des Osterfestes, die beide in Ort und Zeit verschiedentlich gehandhabt wurden, dem heutigen *Catechism of the Catholic Church* (S. 13 bzw. 35) aus dem Jahre 1994 entnommen.

Aufgrund der Breite des behandelten Gegenstandes werden die Ordinariumgesänge primär durch ihren Text und ihre liturgische Stellung definiert. Sie wurden in ihrer musikalischen Beschaffenheit zahlreichen Wechsellinien in Kompositionsweise, stilistischen Mitteln und Möglichkeiten ausgesetzt, denen es gerecht zu werden gilt. Damit wird eine Schwierigkeit des Bandes offenkundig: Dieser muss die Stabilität im Wandel nachzeichnen. Vielleicht aus diesem Grunde wählt die Autorin nicht die zu erwartende Vorgehensweise aus. Sie geht nicht von den einzelnen Gesangsarten aus, deren Geschichte und musikalische Eigenarten sie beschreibt. Sie nähert sich vielmehr dem Gegenstand von der Liturgie her, in die sie die einzelnen Gesangsarten einbettet. Sie stellt zum Beispiel im zweiten Kapitel ausführlich die Besonderheit der einzelnen westlichen Lokalliturgien nach dem Zerfall des antiken römischen Reiches (Rom, Nordafrika, Mailand, Gallien, die britischen Inseln, Spanien und Benevento) vor. Sehr hilfreich zu ihrem jeweiligen Verständnis der Messe ist die Gegenüberstellung der Gesänge (aus dem Proprium wie Ordinarium Missae), Lesungen und Gebete in einer Tabelle (S. 27). Auf diese Weise werden in einem Blick die Gemeinsamkeiten und Abweichungen sichtbar gemacht, die das Zelebrieren des Gottesdienstes in entlegenen Räumen und Zeiten nach sich zog. Die Vorgehensweise erlaubt daher der Autorin, den je nach Epoche und Liturgie wechselnden Gebrauch der Ordinariumgesänge darzustellen. Sie ermöglicht ihr aber auch, weiterführende Quellen heranzuziehen. So werden etwa das Missale aus Stowe, das Antiphonar aus Bangor (S. 24), die *Ordines romani* (u. a. S. 31f.) oder verschiedene Kyriale (S. 113–116) erwähnt. Die

Erzählweise gestattet ebenfalls die Einbindung in die jeweils zeitgenössische Musiktheorie, insbesondere zum Oktoechos (S. 72–75 und 101f.) oder noch Parallelen mit der je nach aufgeführtem Repertoire gebräuchlichen Notation (von der Buchstabennotation auf S. 73–75 und den Neumen auf S. 85f. und 95f. bis zur Mensuralnotation auf S. 110f.). Daher bildet die Vorgehensweise eine verlässliche Grundlage, um derartig unterschiedliche musikalische Erscheinungsformen der Ordinariumgesänge überhaupt darstellen zu können. Sie weist aber den eindeutigen Nachteil auf, dass die einzelnen Gesangsarten des Ordinarium Missae in einem Heer von liturgischen Informationen untergehen. Besonders schwierig in dieser Hinsicht ist das fünfte Kapitel, in dem die Etablierung der römischen Liturgie und des entsprechenden Gesangs im Frankenreich durch Karl den Großen nachgezeichnet wird. Dabei werden zu Recht die bedeutendsten liturgischen Quellen dieser Zeit erwähnt: Das gregorianisch-hadriani-sche (S. 54–57) sowie das gelasianische Sakramentar (S. 57f.), den *Codex blandiniensis* (S. 58f.), die *Admonitio generalis* (S. 61f.), die zweifelsohne für die Einschätzung der damaligen Anstrengungen zentral sind. Aber darin finden die Musik im Allgemeinen und die Ordinariumgesänge im Besonderen kaum resp. keinen Eingang. Die Musik erscheint in Form des Tonars von Saint-Riquier (S. 59f.), das aber nur Gesänge des Proprium Missae enthält (vgl. hierfür Michel Huglo: *Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit*, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hrsg. von Michel Huglo, Charles M. Atkinson, et al., Darmstadt 2000, S. 17–102, hier S. 82.). Es scheint dem Leser überlassen zu sein, die Verknüpfung zwischen Musik und Liturgie herzustellen.

Wünschenswert wäre eine eingehende Behandlung einzelner, gerne noch heute aufgeführter Gesänge. Darin hätten nicht

nur die Faktur, ihre Verbreitung und Rezeption in der Geschichte berücksichtigt werden sollen. Auch die Variantenbildung wäre von Bedeutung gewesen. Als Maßstab zur Auswahl hätte gerne das post-konziliarische Gesangbuch fungieren können (es spielt dabei keine Rolle, ob die nationale Fassung für Australien, wo die Autorin lebt, oder ein international gültiges Gesangbuch bevorzugt wird). Ebenfalls erstrebenswert (und persönlich vermisst) wäre in diesem Kontext eine argumentative Diskussion über die einzelnen Gesangsarten des Ordinarium Missae betreffenden, in der Sekundärliteratur befindlichen Hypothesen. Damit wären ein wissenschaftliches Desiderat wie ein erforderlicher Einblick in die wichtigsten, den Gesangsarten inhärenten Problematiken geliefert worden.

Sister Leveys Buch adressiert eher Laien oder Liebhaber u. a. der im Zusammenhang mit der Liturgie gebrachten Musikgeschichte bzw. der mit musikgeschichtlichen Erörterungen gepickten Liturgie als Musik- und/oder Liturgiewissenschaftler\*Innen. Es bietet gerade jenen, die sich mit Parallelen zwischen liturgischen, (musik-)historischen und musiktheoretischen Gegebenheiten vertraut machen wollen, grundlegende Informationen zu der Messe, den Ordinariumgesängen und ihrer beiden Geschichte in kurzen, übersichtlichen, leicht verständlich verfassten sowie reich illustrierten Kapiteln. Vielleicht kann dieses Buch die musik- wie liturgiewissenschaftliche Fachwelt dazu anregen, sich wieder mit diesem abseits der momentan gepflegten Schwerpunkte liegenden Gegenstand zu befassen.

(August 2021) Marie Winkelmüller-Urechia



DAVID MURRAY: *Poetry in Motion. Languages and Lyrics in the European Middle Ages. Turnhout: Brepols Publishers 2019. 295 S. Abb., Nbsp., Tab.*

Dass hochmittelalterliche Hofkultur nur schwer in nationalstaatlichen Kategorien erfasst werden kann, ist ein in der Mediävistik seit langem bekanntes und viel diskutiertes Problem. Im Rahmen der häufig engen historischen Spezialisierung von Wissenschaftler\*innen wird dieses Grundproblem auch regelmäßig mit viel Erkenntnisgewinn dekonstruiert, wobei sich freilich die klassische Dekonstruktion methodisch nicht dafür eignet, um dieses forschungsgeschichtliche Erbe konsequent zu durchbrechen. Um so erfrischender liest sich die von David Murray vor kurzem publizierte Monographie *Poetry in Motion*, in welcher er den Transfer hochmittelalterlicher Lyrik über Landes- und Sprachgrenzen hinweg aus einer systematisch-vergleichenden Sicht betrachtet. Zwar entkommt auch er letztlich nicht dem Dekonstruktions-Kreislauf, dennoch gelingt es ihm auf durchaus virtuose Weise zu zeigen, wie zentral gerade sprachliche Differenzen für die Entstehung der höfischen Lyrik waren.

Das vorliegende Buch wurde in einem nicht genannten Jahr am King's College in London als Dissertation angenommen und entstand im Rahmen des AHRC-Projektes *Medieval Francophone Literary Cultures outside France* (2011–2014). Dieses Projekt, in welchem über 500 Handschriften kodikologisch und linguistisch untersucht wurden, stellt auch den philologischen Ausgangspunkt des vorgelegten Bandes dar. Entsprechend bilden okzitanische und altfranzösische Textbeispiele das Zentrum des untersuchten Materials; die Leserin erwarten jedoch auch zahlreiche Referenzen und Beispiele aus der italienischen, mittelhochdeutschen sowie katalanischen, lateinischen und mittelenglischen Lyrik. Alle Texte sind jeweils in Originalsprache und englischer

Übersetzung abgedruckt. Zeigt Murray damit neben seinen umfassenden Sprachkenntnissen auch methodisch auf beeindruckende Weise, wie produktiv umfassende philologische Studien mit einer systematischen Fragestellung ausgewertet werden können, so fokussiert er gleichzeitig äußerst kompakt auf die Frage, wie „lyric poetry and lyrical forms moved around medieval Europe“ (S. 23). Dabei untersucht er in vier Kapiteln vier unterschiedliche Transfer- und Rezeptionsmodi von Lyrik und möchte „patterns of crossings and confronting linguistic boundaries, both in the composition and subsequent transmission of medieval lyric“ (S. 23) aufzeigen.

Das erste Kapitel zeigt die enorme Mobilität mittelalterlicher Lyrik über Zeit und Raum am Beispiel des in der Forschung gut bekannten *Can vei la lauzeta mover* des Bernart de Ventadorn. Murray entwickelt in diesem Abschnitt anhand zahlreicher Beispiele einen ausgesprochen holistischen Begriff von „Contrafactum“ und nutzt diesen geschickt, um aufzuzeigen, wie Metrik und Melodie zum Vehikel für einen intellektuellen Austausch über die höfische Liebe wurden. Die überlieferte Musik spielt im Rahmen dieser Untersuchung jedoch gleichzeitig keine Rolle. Die Musik bleibt für den Autor im Rahmen dieser diskursanalytischen und vergleichend-literaturwissenschaftlichen Studie ein Medium, das respektvoll zur Kenntnis genommen, aber nicht analytisch in die Überlegungen miteinbezogen wird.

Das in vielerlei Hinsicht spannende zweite Kapitel beschäftigt sich mit multilinguistischen Texten und geht der Frage nach, welchen Wert polyglotte Lyrik für die mittelalterlichen Autoren und Rezipient\*innen haben konnte. Neben einer vorwiegend für die Sprachgeschichte relevanten Diskussion zum historischen Begriff und Verständnis von „ydiomata“, zeigt Murray in diesem Abschnitt, dass fremde Wörter bzw. Sprachen in kunstvoll geformten Texten von den Kopisten unterschiedlicher Regionen häufig

nicht verstanden und fehlerhaft abgeschrieben wurden. Neben dem generellen Hinweis auf dieses in der Forschung wenig präsente Phänomen multilingualer Texte, stellen vor allem die beiden Analysen von Oswald von Wolkensteins *Do fraig Amors* und *Bog dep'mi was dustu da* subkutan Fragen an die Musikwissenschaft: Verweisen Oswalds Polyglossia auf ein Textverständnis, das insbesondere mit dem fremden Klang anderer Sprachen spielt (wobei das eigentliche Verstehen der Worte sekundär bleibt), schließt sich hier zwangsläufig die Frage an, ob diese Form der Fremdheit auch in der Musik abgebildet sein könnte. Was an dieser Stelle aus Sicht einer ehemals positivistisch arbeitenden Musikwissenschaft in Bezug auf Dialekte bzw. Regionalstile von einstimmiger Musik (siehe z. B. den schwierigen Begriff des „germanischen Choraldialekts“) zunächst als ein problematischer Übertragungsansatz anmutet, gewinnt jedoch mit den nächsten zwei Kapiteln an Fahrt. Mit einem stark kulturwissenschaftlichen Impetus stellt Murray in Kapitel 3 – auf Basis historischer Literaturdiskurse – zunächst Überlegungen an, wie die lyrische Struktur selbst zur Sprache wird, welche – in unterschiedliche poetische Formen übernommen („Quotation“) – neue performative Kräfte entwickelt, um schließlich in Kapitel 4 die These aufstellen zu können, dass die mittelalterliche Lyrik selbst den Status einer eigenständigen Sprache entwickelt hatte. So virtuos diese Gedankenfigur auf Basis vieler literarischer Beispiele und historischer Hintergründe entwickelt wird, so offen und ohne konkrete Ergebnisse bleibt diese ansprechende Argumentationsentwicklung am Ende jedoch stehen: Weder werden die einzelnen Gedanken abschließend systematisch zusammengefasst, noch werden sie historisch vertieft. Was bleibt, ist dennoch ein beeindruckendes, holistisches Gedankengebäude, welches dazu einlädt, vergleichend weitergeführt oder kulturhistorisch in Einzelstudien zurückgebunden und überprüft zu werden.

Genau an diesem Punkt bietet das vorliegende Buch schließlich auch zahlreiche Anregungen für die Musikwissenschaft: Als unabhängige, regional übergreifende Sprache verstanden, könnte mittelalterliche Lyrik als eine Entität begriffen werden, welche zwangsläufig das Verständnis der dazugehörigen Musik verändern kann. Es eröffnet neue Denkfiguren für den performativen Status von Musik und damit auch für die historisch-informierte Aufführungspraxis. Gleichzeitig sind die Ideen von Murray hochgradig anschlussfähig für historische Sound Studies und ein ebenso gutes Beispiel, wie diese auf Basis von Diskursanalyse und philologischer Grundlagenarbeit eindringlich gelingen können.

Obwohl David Murrays *Poetry in Motion* eine explizit komparatistische Studie darstellt, ist sie für alle musikwissenschaftlichen Forschungsbereiche rund um hochmittelalterliche Lyrik, insbesondere auch für Studien zu lateinischer Lyrik von großem Interesse. Sie bietet methodisch wie interdisziplinär zahlreiche Anknüpfungspunkte, welche zweifellos in Zukunft weitere Forschungsarbeiten inspirieren werden.

(August 2021)

Irene Holzer

*Music in the Art of Renaissance Italy 1420–1540. Hrsg. von Tim SHEPARD, Sanna RAINEN, Serenella SESSINI und Laura ȘTEFĂNESCU. Turnhout: Brepols Publishers 2020. 408 S., Abb.*

Dieser Band stellt sich eine zugleich schlichte und sehr anspruchsvolle Aufgabe: die Bedeutung von Musikdarstellungen in Kunstwerken der italienischen Renaissance zu erläutern. Das Interesse liegt also weder in der kunsthistorischen Einordnung noch in der Auswertung für Aufführungspraxis oder Instrumentenkunde. Es geht vielmehr um die Frage, wie künstlerische Darstellungen innerhalb des Alltagshorizonts der italienischen Oberschicht begriffen und kontextua-

lisiert wurden, und so werden neben Tafelbild, Stich und Fresko auch Majolika-Teller, dekorierte Hochzeitstruhen, Medaillen usw. in die Betrachtung mit einbezogen. Ihren idealen Betrachter beschreiben die Autoren als musikalisch, humanistisch und literarisch einigermaßen gebildeten Amateur. Es geht also nicht um die Höhenkämme theologischer, philosophischer oder allegorischer Ikonologie, etwa neoplatonische Deutungen, die oft genug eher ein Konstrukt moderner Interpreten scheinen.

Entstanden aus einem dreijährigen Forschungsprojekt (gefördert durch den Leverhulme Trust) an der Universität Sheffield unter der Leitung von Tim Shephard, stellt das Buch ein wirklich sinnvolles und schlüssig strukturiertes Resultat eines Drittmittelprojekts dar: Durch seine sinnvoll nach Themen und Sujets gegliederten Kapitel und sein durchgängig hohes Niveau ist es eine Art kulturgeschichtliches Handbuch geworden, wiewohl die fast enzyklopädische Auswahl an Werken Vollständigkeit nicht anstrebt.

Ein solches Projekt kann nur interdisziplinär gelingen, und so ist die Musikwissenschaft durch Shephard und Sanna Raninen vertreten, die Kunstgeschichte durch Serenella Sessini und Laura Ștefănescu. Das Ergebnis wirkt jedoch wie aus einem Guss. Und es kann sich in mehr als einem Sinne sehen lassen: Die 229 durchgängig farbigen Abbildungen auf Glanzpapier sind meist von hoher Qualität. Dass die (etwa für Hochzeitstruhen typischen) extrem breiten Querformate mit personenreichen Darstellungen zu einem schmalen Streifen am Seitenkopf geschrumpft werden mussten und auch etwa Kuppelfresken schlecht reproduzierbar sind, ist freilich misslich. Man wünschte sich, der Verlag hätte einige solcher Abbildungen noch einmal hochauflösend auf einer Website zugänglich gemacht.

Der umfangreiche Textanteil ist alles andere als bloße Bildlegende oder Beschreibung. Vier große Kapitel gliedern die Dar-

stellung, die sich streng auf Italien und italienische Kunst zwischen 1420 und 1540 beschränkt: Kapitel 1, „Convergences“, ist eine kleine Ideen- und Sozialgeschichte des Verhältnisses von Kunst und Musik, 2, „Divine Harmonies“, widmet sich religiösen Themen, 3, „Classicisms“, antikisierend-humanistischen Sujets, 4, „People“, imaginären wie ‚realen‘ Personendarstellungen. Gerade in dieser letzten Kategorie ergeben sich unvermeidlich manche Überschneidungen mit den beiden vorangehenden Kapiteln.

Den Löwenanteil der Texte hat Shephard selbst verfasst, und sie enthalten ausgesprochen stimulierende, mitunter auch provozierende Deutungen. So dekonstruiert er gleich in Kapitel 1 die übliche Unterscheidung von Musik als *Ars liberalis* und Malerei als *Ars mechanica*, denn die Malerei werde, als *perspectiva*, auf die Geometrie zurückgeführt, die Musik sei hingegen (trotz Franchino Gaffurios Tätigkeit in Mailand) nicht „systematically“ an einer italienischen Universität gelehrt worden. Interessant ist der Hinweis, dass Maler oft nebenbei angesehene Musiker waren (man denke an Leonardo, dessen Paragone auch diskutiert wird), Musiker aber fast nie als Maler tätig waren. Ergänzend skizziert Shephard in der Einleitung zu Kapitel 3 eine allmähliche Herauslösung von Musik aus dem Quadrivium und ihre Annäherung bzw. Gleichsetzung mit Poesie und Rhetorik (weniger im Bereich der zünftigen Musiktheorie als in der kulturellen Praxis von Dichtung, Auslegung, Malerei); nach wie vor wird freilich die ethische Macht und Verantwortung der Musik betont.

In Kapitel 2 (Sessini/Ștefănescu) wird jeder, der Reinhold Hammersteins *Die Musik der Engel* gelesen hat, trotz zahlreicher interessanter Details wenig grundsätzlich Neues finden – aber dann zeigen sich doch verblüffende Parallelen und Synergien zwischen den gemalten Bildern, den „tableaux vivants“ und den theatralischen „rappresentazioni“. Die oft als „unrealistisch“ verwerfe-

nen ungewöhnlichen Instrumenten-Kombinationen auf bildlichen Engelskonzerten kamen in symbolischen lebenden Schaubildern sehr wohl zum Einsatz (S. 62f.) – ob die Bildende Kunst hier Wirkung oder Ursache war, steht freilich dahin. Und die Darstellung einer von Engeln in den Himmel erhobenen Maria Magdalena durch den Maestro della Maddalena Assunta (Ferrara, 1506–07) auf einer kleinen, in der Mitte plattformartig abgeflachten und ausgesprochen solide aussehenden Wolke ist offenbar zeitgenössischer Bühnentechnik verpflichtet (S. 81f., 92f., vgl. S. 97). Dazu kommen Exkurse zu Caecilia, David und Christus.

Die bereits angesprochene Grundthese von Kapitel 3 (Shephard, Raninen) ist die Annäherung von Musik als Wissen und Praxis an Poesie und Rhetorik (vgl. die Bemerkungen von Cicero und Quintilian zu den musikalischen Kompetenzen des Redners). Sänger, Dichter und Redner verschmelzen, teils metaphorisch, teils in der realen Praxis der Improvisatori, zum Ideal des Sängerdichters, dem mitunter Züge des Weisen, ja Propheten (*vates*) zugesprochen werden. So nehmen die vielfältigen Interpretationen des Orpheus-Mythos etwas Schillerndes an, zumal Orpheus natürlich auch einfach als Allegorie der menschlichen Vernunft gedeutet werden konnte, die sich mit den wilden Tieren die unvernünftigen Leidenschaften unterwirft. Dadurch erschließt sich beispielsweise die Verknüpfung von Herrschaft / Heldentum und musikalisch-poetischen Wundern im Bildprogramm der „Camera picta“, Ludovico Gonzagas Herrschaftsraum in Mantua: Der wahre Herrscher muss wie ein orphischer Weiser die unvernünftigen Menschen zum zivilisierten Miteinander befrieden (S. 185–187). Hier macht Raninen die interessante Beobachtung, dass die Apollo- und Orpheus-Darstellungen ihre Kulturhelden mit zeitgenössischen Musikinstrumenten versehen, während die Bacchus-Darstellungen stets die antiken Instrumente ihrer griechischen und römischen

Vorlagen kopieren: Das dionysische Moment der Kultur wird bewusst in die historische Distanz gerückt (S. 214).

Kapitel 4 ist eine rechte Themen-Mixtur: Die erste Hälfte ist dem Diskurs um Musik als der Liebe Nahrung gewidmet (der Garten der Venus, Darstellungen ehelicher Harmonie auf Florentiner Hochzeitstruhen, die Liebeshändel von Schäfern, Nymphen und Satyrn), dann geht es um die Darstellung von Musik im politischen Kontext und schließlich um Porträts von Einzelpersonen bzw. Ensembles. Der Abschnitt über die Einzelporträts (wiederum von Shephard) ist einer der anregendsten und provokantesten. Zunächst wird die These stark gemacht, dass nicht jedes Porträt mit einem Musikinstrument oder einem Notendruck als Attribut Porträt eines Musikers sein muss. Faszinierend ist die Interpretation eines Rätselkanons (anonymes Porträt, Galleria Nazionale di Parma), den Shephard nun doch, aber völlig plausibel und wohlfundiert, mit Hilfe der neoplatonischen Liebestheorie Pietro Bembo interpretiert (S. 307–309). Radikal abgelehnt wird die gängige Interpretation, wonach zur Laute singende Frauen meistens Porträts von Kurtisanen seien (S. 314–320). Obwohl man es sich sicher zu leicht macht damit, erscheint Shephards Rigorismus hier auch wieder unplausibel: Porträts von Sängern mit entblößten Brüsten, wie sie etwa Parrasio Micheli (im späteren 16. Jahrhundert) geradezu serienmäßig darstellte, sind kaum mit einem Verweis auf die Maria lactans-Bildtradition zu entschärfen.

Auch sonst wird nicht alles Zustimmung finden. Wie gewohnt werden deutschsprachige Forschungen (etwa von Björn Tammen zu körperlichen Berührungen im Ensemblegesang) weitgehend ignoriert. Sicherlich sind manche Deutungen – wie die des rätselhaften Orpheus-Bilds, das dem späten Giovanni Bellini (zuweilen auch Tizian) zugeschrieben wird (S. 274f.) – zumindest bestreitbar. Besonders bedauerlich ist die (forschungspragmatisch verständliche) Ein-

schränkung des Untersuchungsgebiets, zumal die frankoflämische Kunst in Italien auf lebhaftes Interesse stieß. Nichtsdestoweniger: Solche Übersichtspublikationen, die freilich eine gehörige Kraftanstrengung darstellen, wünscht man sich nun auch für andere Themen.

(August 2021)

Wolfgang Fuhrmann

*LINDA PHYLLIS AUSTERN: Both from the Ears & Mind. Thinking about Music in Early Modern England. Chicago: University of Chicago Press 2020. 380 S., Abb., Nbsp.*

Linda Phyllis Austern versammelt in ihrer kulturhistorischen Monographie die gesamte Bandbreite der Zuschreibungen zu Musik im England des 16. und 17. Jahrhunderts von der Wirkung von Musik auf die menschlichen Affekte bis zu Analogien zwischen musikalischem Klang und der unhörbaren Musik der Sphären. Diese Zuschreibungen scheinen zwar hinlänglich bekannt, wurden bisher aber noch nie derart umfassend und fundiert in der Vielgestaltigkeit ihrer Anwendung und Verbreitung ernstgenommen, versammelt und aufgearbeitet, wie es der Autorin hier auf Basis eines herausragend großen Quellenfundus gelingt. Neben musikspezifischen Quellen wie Noten und Musiklehrwerken bezieht sie allgemeine Bildungsliteratur, Benimm-literatur, Theaterstücke (v. a. Shakespeare), bildliche Darstellungen, Konversationsanleitungen, Kollektaneenbücher, Tagebücher, Predigten, Broadsides sowie wissenschaftliche Literatur des gesamten Spektrums der antiken *Artes liberales* in ihrer frühneuzeitlichen Vermittlung mit ein und präsentiert so auf beeindruckende Weise die Früchte jahrzehntelangen Quellenstudiums.

Austern geht es dabei in erster Linie darum, übereinstimmende musikbezogene Topoi in sehr unterschiedlichen Quellen aufzuzeigen und dadurch deren kulturelle

Tragweite vor Augen zu führen. Der Kern der am häufigsten referierten und zitierten Quellen stammt aus den Dekaden um 1600 und wird durch umfangreiche Zeugnisse vom frühen 16. Jahrhundert bis ins späte 17. Jahrhundert ergänzt. Darunter finden sich in musikwissenschaftlichen Studien bereits vieldiskutierte Abhandlungen wie Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (in der englischen Übersetzung von Thomas Hoby, 1561), aber auch zahlreiche bisher weniger beachtete Quellen wie Roger Aschams *Schoolmaster* (1570) und Phillip Stubbes' *Anatomie of Abuses* (1583).

Die Autorin behandelt den reflektierenden Umgang mit Musik in der sogenannten (schriftlichen) Elitärkultur als allgemeines, Disziplinen übergreifendes Phänomen. Entsprechend beginnt sie ihre Darstellungen nicht bei einem spezifischen Fachgebiet, sondern bei den grundsätzlichen narrativen Strukturen der auralen Wissensvermittlung (Kapitel 1). Diese lehrte oral memorable, auf zahlreiche kirchliche und gelehrte schriftliche Quellen gegründete musikalische Topoi, die in rhetorischen Argumentationsübungen anzuwenden waren und weit über den universitären Kontext hinaus verbreitet wurden. An diversen Beispielen von musikbezogenen Lob- und Schmähreden mit unterschiedlicher Zielrichtung und Publika bis hin zu Predigten zeigt Austern, wie musikalische Topoi thematisch und inhaltlich äußerst variabel verwendet wurden. Die klanglichen Eigenschaften der Musik, v. a. ihre raum- und körperdurchdringende Bewegung und ihre zeitliche Vergänglichkeit, prädestinierten Musik dazu, fließende Grenzen zwischen Weltlichem und Jenseitigem, Körperlichem und Geistigem, Sinnlichem und Rationalem mannigfach zu versinnbildlichen und sowohl mit positiven als auch negativen Effekten assoziiert zu werden, wobei die gängige rhetorische Argumentationsform stets auf moralische Handlungsanweisungen ausgerichtet war. Innerhalb der sozialen und religiösen Wandlungsprozesse im

16. und 17. Jahrhundert kam musikalischen Allgemeinplätzen eine wichtige Rolle zu, da sie zwar „as old as other rhetorical traditions they revered“ waren, aber gleichzeitig „as fresh and urgent as the social and religious changes that influenced current musical practice“ (S. 9).

Diesen narrativen Umgang mit musikalischen Allgemeinplätzen nimmt Austern als Ausgangspunkt, um in den folgenden Kapiteln seinen vielen Spielarten in und zwischen den Religionen, den Freien Künsten und darüber hinaus (Magie, Alchemie, Mystik) nachzugehen. Dabei differenziert sie zunächst zwischen dem Nachdenken über die trennende, verbindende und transzendierende Funktion von Musik in Bezug auf Dies- und Jenseits in religiöser (Kapitel 2) bzw. weltlicher Darstellung (Kapitel 3). In beiden, sich zeittypisch weitreichend überschneidenden Bereichen geht sie den über den Menschen mit seinem Körper, Geist und Seele hinausweisenden Zuschreibungen zu Musik von der Schöpfung bzw. Entstehung des Universums bis zu sozialen Verbänden und der Ehe mit ihren intellektuellen bis sexuellen und genderbezogenen Konnotationen nach. Die letzten beiden Kapitel beschäftigen sich mit Aussagen zu den Wirkungen von Musik auf Körper und Geist des einzelnen Menschen. Das vierte Kapitel behandelt vor allem historische Vorstellungen vom rezipierenden Hörvorgang in seiner sinnlichen und geistigen Verortung, während das fünfte Kapitel Theorien zu medizinischen Effekten des Musikmachens, weitgehend auf Basis einer Körpervorstellung nach Galen, thematisiert. Die anwendungsbezogene Flexibilität der musikalischen Topoi zu sämtlichen Bereichen des menschlichen Lebens und Interessengebieten wird immer wieder exemplarisch an dem anonymen Lobgedicht *The Praise of Musicke* (1586) in Erinnerung gerufen, das in allen Kapiteln vielfach aufgenommen wird.

Die Komplexität des Gegenstandes und seine quellennahe Aufarbeitung, die eben

diese Komplexität dezidiert vor Augen führt, statt auf einzelne Stränge zu verengen, macht die Monographie zu einer teils mühsamen, aber sehr gewinnbringenden Lektüre. Sie vertieft das Verständnis zum allgemeinen Stellenwert der Musik und dessen profunder metaphorischer Bedeutung im frühneuzeitlichen England. Dabei geht es Austern immer wieder darum, die vielschichtigen bis widersprüchlichen Verbindungen zwischen theoretischen Gedankengebäuden zu Musik und deren Gründung im Klanglichen aufzuzeigen. Dieses Klangliche ist allerdings überwiegend noch so abstrakt gehalten, dass es sich nicht direkt auf Kompositionsmerkmale oder gar aufführungspraktische Spezifika konkretisieren lässt. Dennoch bezieht die Autorin in jedem Kapitel ein bis zwei Vokal- und Instrumentalkompositionen näher mit ein. Dabei handelt es sich aber nicht um solche Stücke, die anhand der Topoi argumentierte Handlungsanweisungen ideal umsetzen, sondern um solche, die sich ihrem Text oder Titel nach als musikalische Auseinandersetzung mit der Rolle von Musik in einem der vielen angesprochenen Themengebiete verstehen lassen.

Damit erfüllt sie konsequent ihren fächerübergreifenden Ansatz, was grundsätzlich nur zu begrüßen ist. Dennoch kann sie dabei gleichzeitig einige wohlbekannte Schwierigkeiten semantischer Musikanalyse nicht ganz abwerfen – denn auch bei ihrem Ansatz kommt sie letztlich nicht ohne topische Bedeutungszuschreibungen aus. Es fehlt zwar kaum an musikanalytischen Positionen zu topischen Kompositionsmitteln oder musikalischer Rhetorik in der Zeit, die allerdings bisher kaum als konsensual gelten dürfen. Vor diesem Hintergrund fehlt eine gründlichere Diskussion der zeitgenössischen kompositorischen Ausdrucksmittel, die angesichts des großen zeitlichen Rahmens und der vielen in ihm stattgefundenen kompositorischen Entwicklungen allerdings kaum zu leisten war. Gerade im Kontrast zu ihrer sonst stets vorbildlich an der historischen

Quelle orientierten Diskussion der Texte erscheint es zudem irritierend anachronistisch, dass Austern modale Kompositionen funktionsharmonisch bestimmt, auch wenn sie zuletzt zumindest implizit selbst auf dieses Problem hinweist (S. 259). Dieses Manko darf im musikwissenschaftlichen Kontext nicht unerwähnt bleiben, schmälert allerdings keineswegs die Verdienste dieser Studie. Es zeigt vielmehr Potential für weitere musikwissenschaftliche Forschung auf diesem Gebiet auf.

(August 2021)

Ina Knoth

*EVELYN BUYKEN: Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018. 332 S., Abb.*

Die 2018 erschienene Dissertation von Evelyn Buyken vereinigt in sich zwei Anliegen: Eine Erweiterung dessen, was in der Musikgeschichtsschreibung als Rezeption gilt und – wie der Titel bereits verspricht – einen detaillierten Blick auf Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Dabei kann der untersuchte historische Gegenstand wie ein Exempel zu dem Plädoyer eines erweiterten und pluralistischen Rezeptionsverständnisses gelesen werden. Ein erstes Kapitel widmet sich kritisch dem etablierten Rezeptionsbegriff in der Forschung und stellt diesem Rezeption als Praxis gegenüber: „Überblickt man die Verwendung des Rezeptionsbegriffs in Publikationen der letzten 30 Jahre, so ergibt sich folgendes Bild: Rezeption wird großenteils als Beschreibung für Kompositionen und öffentliche Interpretation verwendet. Als übergeordneter Begriff, der Auseinandersetzungen mit Bach im Sinne einer vielfältigen Praxis beschreibt, wird Rezeption kaum gebraucht.“ (S. 25) Rezeption soll daher „als ein Tableau von musikbezogenen Praxisformen“ verstanden werden, womit „eine Auf-

wertung von Tätigkeiten wie dem Sammeln, Unterrichten, Einstudieren, Reflektieren, Fördern und Vernetzen“ einhergeht (S. 43). Ein zweites Kapitel widmet sich unter diesen Voraussetzungen dem Themenfeld „Bach reflektieren zwischen 1750 und 1829 in Berlin“, ein drittes Kapitel „Bach praktizieren zwischen 1750 und 1829 in Berlin“. Die Besonderheit und nicht zuletzt die Pionierleistung der Studie liegt in der Integrierung von „Mikro-Blicke“ genannten Fallbeispielen von Bach-Rezeption durch weibliche Akteurinnen, die bisher, zumindest in dieser Konsequenz, nicht im Fokus der Musikgeschichtsschreibung standen. Mit den Mikro-Blicken auf Lea Mendelssohn Bartholdy und Sara Levy werden Aneignungen und Tradierungen von Bach auch jenseits des bekannten Kanons bzw. Topoi der Rezeption herausgearbeitet. „Bach und Erziehung“ ist beispielsweise ein Diskurs, in welchem „ein neuartiges Reden über Bach“ (S. 143) erkennbar wird. Evelyn Buyken weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass insbesondere Bachs Tastenmusik als pädagogisches Vorbild ab 1750 zwar keine Neuheit sei, die Rolle Bachs „als einen Garanten für künstlerischen Erfolg, ein Objekt der Nachahmung und eine Identifikationsmöglichkeit“ und „Bach im Sinne eines Ideals von Erziehung“ (S. 143) eine Besonderheit des Reflektierens über Bach bei Lea Mendelssohn Bartholdy sei. Interessant erscheinen auch ihre Bemerkungen aufführungspraktische Fragen betreffend. In der Zusammenführung von musikpraktischen Überlegungen und sozialen Erfahrungen kommt es zu Beobachtungen, wie sie moderner kaum sein könnten: Wenn etwa die Wahl eines musikalischen Tempos mit der technischen Entwicklung der Eisenbahn verglichen wird. (S. 144f.). Für den Mikroblick auf Sara Levy ist wiederum der Begriff des Transfers von Bedeutung. Von ihm aus lassen sich die innovativen Impulse, welche von dem Salon Sara Levys ausgingen, in mehrfacher Hinsicht aufzeigen: So etwa in

der „Integrierung der Bachschen Kompositionen in den zeitgenössischen Musikdiskurs“ (S. 299) und die sich jeder eindeutigen Kategorisierung entziehende Mittelstellung zwischen „einerseits häuslich verankerten Musikpraktiken“, aber auch den „Musikpraktiken und den Aufführungs- und Probenpraktiken in den entstehenden Musikvereinen des Bürgertums“ auf der anderen Seite.

Die detailreiche Studie von Evelyn Byken vermittelt – durch die Fokussierung von Rezeption als kulturelle Praxis und die Auswahl der untersuchten Akteurinnen – ein anderes Bild von Bach-Rezeption vor 1829. Sie zeigt, dass über Bach in Räumen und Kontexten auch jenseits des Rampenlichts der Öffentlichkeit durchgehend reflektiert wurde. Die im Schlusskapitel angedeuteten Erweiterungen der Methode, Rezeption als kulturelle Praxis zu verstehen und mit Mikro-Blicken die häusliche und familiale Musikkultur zu anderen Zeiten zu untersuchen, liegen nahe. Und nichts spricht dafür, sich dabei auf Johann Sebastian Bach zu beschränken. Alle Forschungsbereiche zu „großen Komponisten“ bzw. „großen Themen“ sind durch jahrzehntelange etablierte Denk- und Forschungsrichtungen und daraus resultierende Periodika und Überblicksdarstellungen gefestigt und verfestigt – und waren und sind nicht selten bis dato wenig durchlässig für alternative Ansätze. Die Bachforschung ist hier nur ein, wenngleich wohl besonders eindrückliches Beispiel unter vielen. Davon zeugt in aller Offensichtlichkeit auch die hier besprochene Studie.

(August 2021)

Benedikt Schubert

*MATTHIAS CORVIN: Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke. Mainz: Schott 2021. 291 S., Abb., Nbsp.*

Manche Komponisten haben das Schicksal, über nur wenige oder gar ein einziges

Werk allgemein bekannt zu sein. Auf keinen dürfte dies so zutreffen wie auf Engelbert Humperdinck. Die große Popularität seiner schon zu Lebzeiten überaus erfolgreichen Märchenoper *Hänsel und Gretel* lässt den Reichtum seiner übrigen Bühnenwerke, gar der Kompositionen in anderen Gattungen und nicht zuletzt sein überaus facettenreiches Leben in den Hintergrund treten. So dürfte eine neue Biographie über den Komponisten willkommene Gelegenheit sein, die allgemeinen Wissenslücken über Humperdinck begierig aufzufüllen. Vorgelegt hat sie anlässlich des diesjährigen 100. Todesjahres Humperdincks Matthias Corvin. Dieses Buch ist eine wahre Fundgrube – gleichermaßen eine gut lesbare Lebensbeschreibung, eine ausführliche Werkbetrachtung und ein üppiges Nachschlagewerk.

Im Zentrum steht die detailreiche, ausführliche Darstellung des Lebensweges Engelbert Humperdincks. Dabei fällt bereits auf den ersten Seiten auf (was dann auch für das gesamte Buch gilt), wie sehr der Autor seine Formulierungen entlang einer großen Zahl von stets minutiös nachgewiesenen Zitaten entwickelt hat. Gleiches gilt für die Einbeziehung und kritische Betrachtung der vorhandenen Literatur über den Komponisten. Ein intensives Vorstudium etwa der Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Skizzen Humperdincks (um nur einen Bereich zu nennen) muss dem Schreiben des Buches also vorausgegangen sein! Inhaltlich lernt man den Komponisten bereits durch den Nachvollzug seiner Biographie von vielen Seiten kennen: etwa seine vielen bildungsbezogenen und beruflichen Stationen, die ihn u. a. sogar nach Barcelona führten. Hinzu kommen seine teils internationalen Erfolge, aber auch seine gelegentlichen Misserfolge, seine Nähe und gleichzeitige stilistische Eigenständigkeit in Bezug auf Richard Wagner. Außerdem wird (parallel zum Titel des Buches) erkennbar, dass Humperdinck einerseits von den ersten Kompositionsversuchen an lebenslang dem Märchenhaften,



Traumhaften, Wunderbaren verbunden war, andererseits neben seiner Verwurzelung in der Klangsprache der Spätromantik auch als Visionär gelten muss – als ein Komponist, der Entwicklungen anstieß, auf die Zeitgenossen und Nachfolgende Bezug nahmen und diese weiter vorantrieben, etwa in Verbindung mit dem von ihm geschaffenen exakt notierten Sprechgesang, dem „gebundenen Melodram“. Auch dass er ein Wegbereiter der Filmmusik war, insbesondere bezüglich der von Karl-Gustav Vollmoeller und Max Reinhardt kreierten gigantischen Pantomime *Das Mirakel*, ist bemerkenswert. Es wird auch deutlich, dass Humperdinck in einem anderen Sinne Visionär war – in Verbindung mit einer eigens entworfenen, grenzüberschreitenden Ästhetik der Kunst, die er das „Transcendental-aesthetische System der Plastik“ nannte. Dass Humperdinck gleichermaßen ein „Kind seiner Zeit“ war, manifestiert sich an seiner aus heutiger Sicht umstrittenen patriotischen Gesinnung, seinem Bekenntnis zum deutschen Kaisertum, was sich nicht zuletzt an entsprechenden politisch instrumentalisierenden Kompositionen zeigt. Nebenbei wird auch erkennbar, dass Humperdinck nicht nur Komponist, sondern auch Hochschullehrer, Lektor und produktiver Rezensent war.

All diese hier nur angerissenen Aspekte werden ausführlich in der Biographie dargelegt. Eine Besonderheit des Buches ist außerdem, dass das Schaffen Humperdincks einen ebenso großen Raum einnimmt wie sein Lebensweg: Matthias Corvin wählt exemplarische Kompositionen Humperdincks aus und betrachtet sie an der entsprechenden chronologisch korrekten Stelle der Biographie ausführlich. So lernt man nicht nur die drei Entwicklungsstadien der Oper *Hänsel und Gretel* kennen, sondern wird auch mit der frühen Chorballett *Die Wallfahrt nach Kevlaar* vertraut, bekommt eine Ahnung von Humperdincks Qualitäten als Orchesterkomponist, etwa in seiner *Maurischen Rhapsodie* oder wird sich seines kammermusikali-

schen Schaffens, etwa am Beispiel des letzten Streichquartetts C-Dur, bewusst. Schließlich ermöglicht eine vergleichende Untersuchung der Lieder Humperdincks, ebenfalls an ausgewählten Beispielen, sie als „Schlüssel zum Werk“ (S. 176) im Sinne ihrer stilistischen Entwicklung und unterschiedlichen Charakteristik zu verstehen. Corvin betrachtet die Werke jeweils unter bestimmten Aspekten: Die Entstehungsgeschichte wird beschrieben, gegebenenfalls die Handlung, es folgt die Erörterung der wesentlichen musikalischen Vorgänge und die Darstellung der Rezeptionsgeschichte – letzteres bis in die jüngste Zeit. Dabei gelingen dem Autor treffende allgemeine Aussagen zu Humperdincks Schaffen und eine gute Einordnung in die zeitgenössische Produktion anderer Komponisten.

Ergänzt wird die Biographie durch eine zusammenfassende übersichtliche Zeittafel. Daneben werden charakteristische Textauschnitte von oder über Humperdinck aufgeführt. Im ersten Fall finden sich signifikante Exzerpte aus Kritiken, die Humperdinck für die Frankfurter Zeitung schrieb und die ihn dadurch als ausgleichenden, aber zugleich profilierten, präzisen, sprachgewandten Rezensenten dokumentieren.

Nebenbei sei auch auf die zahlreichen, das Buch illustrierenden Photographien hingewiesen. Sie fügen sich ideal ins Beschriebene ein, entführen den Leser in die Zeit des Dargestellten, da sie vollständig aus der Lebenszeit Humperdincks stammen (bei Porträt- und Uraufführungsphotographien selbstverständlich, aber auch bezogen auf Ansichten von Städten und Bauwerken).

Schließlich ist die bereits angesprochene Datensammlung zu erwähnen, die das Buch eben auch bietet – ein erschöpfendes Kompendium zu Engelbert Humperdinck: Es findet sich ein komplettes Werkverzeichnis, das neben allen vorhandenen Verzeichnis-Nummerierungen Angaben zu Entstehungszeit, Textautoren, Uraufführungen, Erstdrucken und wissenschaftlichen Ausga-

ben enthält. Daneben ist eine ausführliche Diskographie und Videographie aufgeführt, die offenbar ebenfalls auf Vollständigkeit angelegt ist und von den ersten Dokumenten am Ende des 19. Jahrhunderts (Rollen für das Reproduktionsklavier) bis in die Gegenwart reicht. Schließlich bietet das Buch ein umfangreiches Literaturverzeichnis, bei dem – soweit es der Autor dieser Rezension überprüfen konnte – offenbar ebenfalls keine Arbeit und Publikation zum Thema ausgelassen wurde.

Bei so vielen positiven Aspekten wäre allerdings auf einen „Wermutstropfen“ hinzuweisen: Die Redaktion des Buches hätte etwas sorgsamer ausfallen können. Auf diese Weise wären die an wenigen Stellen vorhandenen orthographischen Fehler, gelegentliche Uneinheitlichkeit bei der Nennung der Werktitel oder unvollständige Literaturangaben vermeidbar gewesen. Solche „Schönheitsfehler“ sind aber angesichts dieser hochinformativen und bei aller Komplexität sehr gut lesbaren Biographie zu verschmerzen.

(August 2021)

Vitus Froesch

*Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten.* Hrsg. von Sabine MEINE und Henrike ROST. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 302 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 12.)

Musik erklingt wohl meist in Innenräumen, wobei diese in Größe, Zweck und im Grad der Öffentlichkeit variieren – ein Konzertsaal ist ein klingender Innenraum, ebenso wie eine Kirche, ein Kino oder gegebenenfalls das eigene Badezimmer. Der Schlüssel zur spezifischen Ausrichtung des von Henrike Rost und Sabine Meine unter dem Obertitel *Klingende Innenräume* herausgegebenen Bandes liegt somit im durch den Untertitel adressierten Begriff des „Privaten“. Er verweist auf die insbesondere in

der Historiographie des bürgerlichen Musiklebens des („langen“) 19. Jahrhunderts etablierte Trennung des Privaten von der Sphäre des Öffentlichen und die damit einhergehenden Konzepte geschlechtsspezifischer Handlungsräume, die mit diesem Band neu beleuchtet und hinterfragt werden sollen.

Das Musizieren im öffentlichen Raum ist über eine Vielfalt öffentlich zugänglicher Quellen wie Zeitungsberichte oder Inserate dokumentiert, hinzu kommen Verwaltungsakten usw. – richtet man den Blick auf „Räume hinter geschlossenen Türen“ und die dortigen „musikbezogenen Handlungen“ (S. 14), wie es der Sammelband intendiert, so müssen notwendigerweise auch andere Quellen erschlossen und interpretiert werden; damit stellt sich auch die Frage nach der Überlieferung von Musikkultur abseits einer öffentlichen Dokumentation und die Problematik des asymmetrischen Geschlechterverhältnisses in der Musikgeschichtsschreibung neu. Die 19 Autor\*innen, deren Aufsätze in diesem Band versammelt sind, stellen sich dieser Herausforderung und beleuchten die Frage der geschlechtsspezifischen Ausprägung musikbezogener Handlungen in „Innenräumen“ aus verschiedenen Perspektiven und anhand unterschiedlicher Fallstudien. Die historische Bandbreite zieht sich dabei vom 16. Jahrhundert, in dem der Begriff des ‚Privaten‘ im Deutschen erstmals nachweisbar ist, bis in die Gegenwart und umfasst – bei diesem Thema eigentlich selbstverständlich und deshalb vielleicht nicht ausdrücklich thematisiert – auch den Umgang mit populärer Musik in unterschiedlichen historischen und zeitgenössischen Kontexten. Dabei kommen fast alle Verfasser\*innen zu dem Ergebnis, dass eine strikte Trennung von ‚privatem‘ Innenraum und ‚öffentlichem‘ Außenraum eine imaginierte ist und die geschlechtsspezifischen Prozesse in der handelnden Herstellung von (musikbezogenen) Räumen komplexe Ausprägungen jenseits einer binären Konzeptualisierung außen/in-

nen, öffentlich/privat sind, die jeweils im Einzelfall untersucht werden müssen – am prägnantesten wird dies innerhalb des Bandes wohl von Cornelia Bartsch in der Einleitung ihres Beitrags auf den Punkt gebracht, die von einer „Topographie der Unschärfe“ spricht, diese aber nicht nur als Folge der Vielfalt der Ausprägungen von Musizieren in Innenräumen sieht, sondern vielmehr als „integralen Bestandteil einer ambivalenten Logik [...], die den musikalischen Wissensordnungen eigen ist und diese erst kreiert“ (S. 200).

Hervorgegangen sind die Beiträge des Sammelbandes aus einer Ringvorlesung sowie dem Symposium *Musik in Innenräumen. Genderperspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, die im Sommersemester 2018 an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln stattfanden. Als Prämisse wird von den Herausgeberinnen nicht nur Musik als Praxis aufgefasst, wie bereits der Titel des Bandes veranschaulicht, auch der Raumbegriff ist innig mit einem handlungstheoretischen Ansatz verknüpft: Raum ist einerseits Resultat von Handlungen und somit selbst Ergebnis sozialer Praktiken, andererseits wird er durch die Wahrnehmung mit individuellem Erleben als ästhetischer Praxis verbunden. Im Band zeigt sich durch die individuellen Zugänge der Autor\*innen insgesamt ein noch weiter gefasster, heterogener Raumbegriff, der z. B. auch auf Medien wie Musikstambücher (als „Erinnerungsräume“, Beitrag von Henrike Rost), Romane (als „Text-Körper“, Beitrag von Tanja Schwan), Briefe (als „imaginärer Raum“, Beitrag von Susanne Rode-Breymann), social media („Fanraum“, Beitrag von Svenja Reiner) oder Kompositionen (als „klingende Innenräume“, Beiträge von Yevgine Dilanyan und Rainer Nonnenmann) bezogen wird.

Als übergreifendes Ziel benennen die Herausgeberinnen des gut lektorierten Bandes, „das vielfältige Spektrum von musikbezogener Privatheit“ und ihrer Verknüpfung mit

öffentlichen Räumen „zu sondieren und diesbezügliche Funktionen weiblichen und männlichen Agierens [...] zu diskutieren“ (S. 16). Die entsprechenden Fallstudien werden in verschiedene inhaltliche Gruppen zusammengefasst, wobei der erste Abschnitt, „Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen“, zwar die Grundlegung des Bandes darstellt, auch hier aber übergreifende Überlegungen auf konkrete Beispiele und Fragestellungen bezogen werden; alle Beiträge vertiefen somit einzelne Gebiete und sprechen spezielle Interessen an. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Analyse bürgerlichen Musiklebens des 18. und (,langen<sup>4</sup>) 19. Jahrhunderts (elf Beiträge), mit einem recht ausgeprägten Fokus auf die Familie Mendelssohn, die in immerhin vier Beiträgen thematisiert wird (von Beatrix Borchard, Evelyn Buyken, Henrike Rost, Klaus Wolfgang Niemöller). Das Anliegen der Herausgeberinnen, die Musiksalon-Forschung zu erweitern (S. 17), wird vor allem durch zwei Beiträge zur Frühen Neuzeit (Katharina Hottmann und Sebastian Richter) sowie die Reflexionen zur zeitgenössischen (Pop-)Musik (Florian Heesch, Sean Prieske, Rainer Nonnenmann und Svenja Richter) sowie die Beiträge Annkatrin Babbes (Analysefeld Konservatorium) und von Cornelia Bartsch umgesetzt.

Insgesamt sind alle Beiträge in einer zugänglichen Sprache verfasst, wodurch das Buch nicht nur für ein wissenschaftliches Fachpublikum, sondern auch für eine allgemein interessierte Leserschaft geeignet erscheint. Im Folgenden möchte ich aus dem insgesamt lesenswerten Band, der eine Vielfalt von Erkenntnissen bezüglich geschlechtsspezifischer Ausprägungen im Musikleben bereithält, einige Ansätze und Forschungsergebnisse exemplarisch herausgreifen, die mir als besonders vielversprechend für weitere Forschungen oder als ungewöhnlich kreative Herangehensweisen erscheinen.

In seinem Beitrag zur Inszenierung von Innerlichkeit in einer Live- und einer TV-

Performance thematisiert Florian Heesch das „Vagieren zwischen Außen und Innen“, das populärer Musik eigen ist, die sich einerseits immer auf eine kommerzielle Öffentlichkeit bezieht, andererseits ihre Bedeutung innerhalb subjektiver, verinnerlichter Aneignungsprozesse erhält. In der exemplarischen Analyse der Konstruktion von ‚Innenräumen‘ in einer Live-Performance im Osloer Opernhaus sowie einer TV-Staffel verbindet er das räumliche Arrangement und die Kommunikation der anwesenden Personen mit der dargebotenen gesanglichen Performance im Duett-Singen. Dabei gelingt es ihm, die Ambivalenz von ‚Außen‘ und ‚Innen‘ in der Popkultur im Rahmen inszenierter Intimität anschaulich herauszuarbeiten.

Einen Blick auf den Zusammenhang von (Ab-)Wertungsprozessen in der Rezeptionsgeschichte mit musikalischen Betätigungsfeldern im ‚Innen-‘ bzw. ‚Außenraum‘ wirft Susanne Schrage am Beispiel von Johann Joachim Quantz und seiner Tätigkeit am preußischen Hof. Dabei kann sie die Diskreditierung des Wirkens des „Cammercompositeurs“ als „vielschreibender Lakai“ in der Rezeptionsgeschichte überzeugend mit dessen Hauptwirkungsfeld im nichtöffentlichen Rahmen sowie dem von Friedrich II. ausgesprochenen Publikationsverbot (S. 114) in Verbindung bringen – u. a. über den erfrischenden Zugang eines aktuellen historischen Romans als Quelle.

Cornelia Bartsch analysiert in ihrem Beitrag zu lateinamerikanischen Salons um 1900 diese als Schwellenräume, zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ und an den Grenzen Europas. Dabei verdeutlicht sie die besondere Qualität der Grenze, die sowohl als innen wie auch als außen gedacht werden kann und deren Wahrnehmung sich zwischen beiden Perspektiven bewegt, durch das Bild der „Kippfigur“ aus der Neurophysiologie, bei der, je nach Wahrnehmung, zwei verschiedene Bilder gesehen werden können. Virtuoso führt sie dieses Element über das in der damaligen Reiseliteratur verbreitete Mo-

tiv der Frau am Fenster, die auf der Schwelle eine Brücke zwischen Innen- und Außenraum bildet, in die Analyse der musikbezogenen Räume ein und gelangt dadurch zu außergewöhnlichen Beobachtungen und einer besonderen Tiefe der Reflexion – nicht nur im Hinblick auf geschlechtsbezogenes Musizieren in (Innen-/Außen-)Räumen, sondern übergreifend auf Musikgeschichtsschreibung und die disziplinäre Auffächerung der Musikwissenschaft in einem zeitlichen Schwellenraum an der Wende zum 20. Jahrhundert. Ein Platz im Eröffnungskapitel hätte diesem Beitrag sicherlich gut angestanden, wie überhaupt das Ausgrenzen der „Inter- und transkulturellen Konfigurationen“ in ein eigenes Kapitel – einen eigenen ‚Innenraum‘ –, statt deren Diskussion im Rahmen der anderen Kapitel, hinterfragt werden muss; umso mehr, als gerade der Beitrag von Susanne Rode-Breymann mit denen von Bartsch sowie Clemens Kreuzfeldt / Carola Bebermeier korrespondiert, da sie u. a. die Räume der Mahlers in den USA in den Blick nimmt.

Einen bemerkenswerten Kontrapunkt innerhalb des im Band abgesteckten Rahmens bildet der Beitrag Sean Prieskes, in dem er von seinen Erfahrungen mit musikpädagogischen Projekten in einer Gemeinschaftsunterkunft für Geflüchtete in Berlin in den Jahren 2016/17 und den daraus folgenden Erkenntnissen berichtet. Nach der Lektüre von Beiträgen über das Musizieren in Gartensälen und Salons, in privilegierten Innenräumen der Bostoner Oberschicht und den Verkauf von Musikalien in „wahren Tempel[n] der Kunst“ (S. 226), selbst dem Vierhändig-Spielen im rheinischen Wohnzimmer während des Zweiten Weltkriegs als Höhepunkt der Intimität innerhalb einer zerbrechenden Welt, schockiert die Realität eines gegenwärtigen abgeschlossenen Innenraums mit Sicherheitsschleuse mitten in Berlin-Wilmersdorf, in dem 250 Menschen unterschiedlicher Herkunft teils in Zimmern von 10 m<sup>2</sup> für zwei bis drei Personen zusam-

menleben, sich mit 50 (!) Personen pro Etage eine Gemeinschaftsküche und -toiletten teilen und dessen Klang laut Prieske besonders vom hohen Lautstärkepegel auf den Gängen geprägt wird. Umso mehr berührt die Dokumentation der Musikprojekte u. a. in einer ehemaligen Sauna im Untergeschoss und die Schilderung der hierbei erlebten Widerstände und der ersonnenen Strategien zu deren Überwindung, die insbesondere die Situation der in der Minderzahl befindlichen geflüchteten Frauen in den Blick nehmen.

Der Sammelband ist sowohl in Auszügen als auch im Gesamten lesenswert und eröffnet, wie von den Herausgeberinnen intendiert, eine Vielzahl von Perspektiven, die eine Trennung in ‚weibliche‘ Innenräume und ‚männliche‘ öffentliche Außenräume hinterfragen und neue Sichtweisen aufzeigen. Dem Verlag Königshausen & Neumann, der mit der Publikation von Büchern Verantwortung für die Ausrichtung musikwissenschaftlicher Geschichtsschreibung übernimmt, wären mehr solche Veröffentlichungen, die die Kategorie Geschlecht im Blick auf historische und zeitgenössische Machtaushandlungen thematisieren und reflektieren – und zwar auch explizit in Bezug auf eine asymmetrische Geschichtsschreibung –, zu wünschen.

(August 2021)

Carolin Stahrenberg

ADRIAN MÜLLER: *Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 511 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 21.)*

Kurt Overhoff ist im Fach vor allem als ein wichtiger Lehrmeister Wieland Wagners bekannt. Der Untertitel des Buches sowie die Reihe, in der es erschienen ist, festigt auch hier von vornherein die Bindung an Wagner, auch wenn auf den insgesamt mehr als 500 Seiten nur ein kurzer – freilich wichtiger – Teil der Bayreuther Festspielge-

schichte näher in den Blick genommen wird. Wagner sells. Adrian Müller legt hier aber explizit eine Biographie Overhoffs vor – mit Wagner als einer wichtigen, aber keineswegs der alles überstrahlenden Konstante dieses Künstlerlebens. Overhoff wird 1902 in Wien geboren, versucht sich schon im Jugendalter an der Komposition, ist seit 1920 mit Richard Strauss bekannt und arbeitet sich in den Folgejahren in verschiedenen Orchestern hoch. Er wird 1931 Städtischer Musikdirektor in Heidelberg, kann die Arbeit dort aufgrund massiver psychischer Probleme und mehrerer Klinikaufenthalte nicht fortführen und siedelt nach Zwischenstationen in München, Altenburg und Garmisch 1947 fest nach Bayreuth über, nachdem es bereits zuvor langjährige und enge Verbindungen zum Hause Wagner gegeben hat. Die letzte Lebensstation ist ab 1962 Salzburg, wo Overhoff am Mozarteum unterrichtet und im Mai 1968 zum außerordentlichen Hochschulprofessor der Akademie Mozarteum ernannt wird; die Emeritierung erfolgt zum Oktober 1973. Overhoff stirbt 1986 in Salzburg, wird aber in Bayreuth beigesetzt.

Die Vorarbeiten zu Overhoff sind überschaubar; sein Wirken und seine Bedeutung für Bayreuth sind bislang hauptsächlich in Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen Wieland Wagners miterwähnt worden. Untersuchungen zu Overhoffs Biographie, seiner Karriere als Dirigent, zu seinen Kompositionen und zu seiner Ästhetik fehlten bislang fast vollständig. In dieser Hinsicht füllt das Buch Müllers eine wichtige Lücke. Der Autor kann auf eine beeindruckende Fülle von bislang nicht ausgewerteten Dokumenten aus privaten und öffentlichen Archiven als Primärquellen zurückgreifen; die Recherchearbeit muss immens gewesen sein. Probleme ergeben sich dort (und Müller spricht dies durchaus offen an), wo Selbstzeugnisse Overhoffs nicht kritisch gegengeprüft werden können. Häufiger zentraler Bezugspunkt über die gesamten gut 300 Textseiten hinweg ist eine offenbar um-

fassende, ungedruckte Autobiographie des über 80jährigen mit dem verdächtigen Titel *Manipulationen. Die mit Dokumenten belegte Geschichte meines Lebens*. Overhoff war eine sensible, verletzte Künstlernatur, musikalisch-ästhetisch der Spätromantik verhaftet und somit in vielem ein Unzeitgemäßer und Unverständener mit gewaltigen Brüchen in der Biographie und ‚Lücken im Lebenslauf‘. Die Lebensgeschichte einer solchen Persönlichkeit zu erforschen, sie wissenschaftlich aufzuarbeiten, die einzelnen Aspekte und Begebenheiten in ihrer Bedeutung kritisch gegeneinander abzuwägen sowie schließlich dem Leser ein schönes Buch mit einem ansprechenden Text zu präsentieren, ist zweifellos kein leichtes Unterfangen, und bei allem Respekt vor der wissenschaftlichen Kärnerarbeit, die Müller hier auf sich genommen hat, lässt die vorgelegte Studie doch auch Wünsche offen. Dabei ist nicht so sehr die Schwerpunktsetzung zu kritisieren, sondern die Systematik: Müller gliedert seine Studie zentral in vier chronologisch angelegte Großkapitel. Diese behandeln die künstlerischen Anfänge, die Heidelberger Zeit einschließlich des gesundheitlichen Zusammenbruchs, die Bayreuther Zeit sowie schließlich die wahrlich abenteuerliche Zeit nach dem Bruch mit Neu-Bayreuth. Die letzten immerhin 24 Lebensjahre werden dann auf knapp 20 Seiten unter der Überschrift „Biographischer Ausklang“ abgehandelt. Zumindest diese Betitelung ist unzutreffend, denn es geht hier durchaus nicht nur abschließend um die Biographie, sondern, neben anderem, um die sehr in musikologische Details gehende analytische Würdigung einer Overhoff-Studie zu Strauss' *Elektra*. Auch in den übrigen Kapiteln wechseln immer wieder genuin biographisch geprägte Schilderungen mit ästhetischen, philosophischen sowie musik- und kunsthistorischen Erörterungen. Letztere werden ihrerseits, wie es scheint, nicht immer hinreichend kontextualisiert. Wie zeitgebunden Overhoffs Umgang mit Wagners

Partituren (und entsprechend auch seine Lehrmethode) war, wird deutlich, wenn Müller zweifellos zutreffend schreibt bzw. zitiert, Overhoffs Interesse liege vor allem in der „tonpsychologischen Ausdeutung und der metaphysischen Bedeutung jedes Notenkopfs, Akzents, Bindebogens“ (S. 182). Mit entsprechendem Kopfschütteln liest man dann auch die nachfolgenden Ausführungen Overhoffs zu *Tristan* und *Parsifal*, die – das kann hier nur summarisch konstatiert werden – einfach nicht mehr zeitgemäß sind. Erst recht gilt dies für das, was in drei nachfolgenden Kurzkapiteln als Intervall-, Motiv- und Einzelton-Symbolik bezeichnet wird. Selbst hier findet sich kein einordnendes Wort Müllers zu den mitunter abenteuerlichen Analogie- und Chiffrebildungen Overhoffs.

Bisweilen werden die Quellen zu sehr in extenso zitiert, was zugegeben ein seltsames Monitum zu sein scheint, was aber leider nicht selten dazu führt, dass die dem Autor wichtigen und dem Verständnis zuträglichen Kernaussagen – häufig durch den mitunter sehr weitschweifigen Stil Overhoffs – verunklart werden. Die Umstände von Overhoffs Übersiedlung von Heidelberg nach Bayreuth sind dermaßen ausführlich dargestellt, dass die wichtigen Schritte auch nach mehrfacher Lektüre kaum nachvollziehbar sind; hier hätte manches ohne Substanzverlust dem Rotstift zum Opfer fallen können. Besonders bedauerlich ist, dass dem Leser die Gestalt und stilistische Eigenheit von Overhoffs kompositorischem Hauptwerk, der Oper *Mira*, nur unzureichend erläutert wird. In den Einzelkapiteln ist immer wieder von diesem Werk die Rede, eine Inhaltsangabe sowie Bemerkungen zur Auführungs- und Umarbeitungsgeschichte finden sich aber erst ganz am Ende des Buches. Die im Anhang z. T. sogar in Farbe wiedergegebenen handschriftlichen Partiturseiten (insgesamt immerhin 60 Seiten) sind aufgrund des zu geringen Reprofaktors kaum lesbar; im Haupttext (S. 278f.) findet sich

nur gut eine Seite Text, die erläutert, was man dort nachvollziehen soll. Letztlich wird der Leser damit alleingelassen. Warum wurden die Seiten nicht bspw. bei IMSLP hochgeladen?

Die kuriose Geschichte um die ‚Zusammenarbeit‘ Overhoffs mit dem Pianisten Kurt Leimer ist dagegen atemberaubend zu lesen und gehört zu den Höhepunkten des Buches. Dass ein gestrandeter Komponist und Kapellmeister einem wohlhabenden und selbstverliebten Pianisten die Klavierkonzerte schrieb, die dieser dann unter seinem Namen veröffentlicht, aufführt und einspielt, hätte man nicht für möglich gehalten. Ganz nebenbei wurden in diesem Zusammenhang auch Herbert von Karajan und Richard Strauss hinters Licht geführt.

Adrian Müllers Overhoff-Buch hat fraglos seine Meriten. Hierzu zählen vor allem die gründliche Aufarbeitung und Durchdringung des Materials, namentlich auch in den Anhängen mit Werk-, Schriften- und Tonaufnahmenverzeichnis sowie einer umfangreichen Zusammenstellung von Overhoffs Konzertrepertoire. Bei der Gesamtanlage des Buches wie auch bei der Abfassung der Einzelkapitel hätten sich, wie hier nur ausschnittsweise skizziert, Änderungen und auch Kürzungen angeboten.

(August 2021)

Ulrich Bartels

*JULIAN CASKEL: Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2020. 406 S., Nbsp., Tab. (Musik und Klangkultur. Band 49.)*

Der Titel dieser zweifellos sehr umfassend konzipierten Monographie birgt durchaus Sprengstoff in sich: Versprochen wird nicht weniger als „die“ Theorie des Rhythmus – während die 2017 an der Folkwang Universität der Künste Essen eingereichte Habilitationsschrift, die diesem Opus magnum zugrunde liegt, noch etwas vorsichtiger formu-

liert *Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts* lautet. Unbestritten handelt es sich bei dieser Thematik um ein längst überfälliges Projekt (vgl. hierzu die Beiträge von Rainer Bayreuther und Rolf Großmann in der *Musikforschung*, 69. Jg. 2016, Heft 2, S. 143–160), dessen weitreichende Dimensionen letztlich nur durch eine transdisziplinäre Konzeption erschlossen werden können, und das sich insofern auch in idealer Weise für einen Sonderforschungsbereich anbietet (zu aktuellen wissenschaftspolitischen Dimensionen dieser heiklen Materie vgl. S. 190f. und 342ff.). Daher ist auch zuallererst positiv hervorzuheben, dass es Julian Caskel – ungeachtet der stellenweise labyrinthisch anmutenden Gedankengänge – gelungen ist, von der Musikwissenschaft ausgehend und bei ihr bleibend, den zu einer Neuperspektivierung der Rhythmus-Thematik erforderlichen Balanceakt zwischen Musiktheorie (auch in ihrer historischen Ausrichtung), Philosophie (insbesondere phänomenologische und poststrukturalistische Ansätze), naturwissenschaftlicher Empirie sowie Kunst- und Medienästhetik (auch kulturwissenschaftlichen Zuschnitts) methodisch und analytisch überzeugend, nicht zuletzt aber auch stilistisch anspruchsvoll zu meistern. Summa summarum liegt hier nun ein Kompendium vor, das eine Fülle älterer, jüngerer und jüngster Rhythmus-Theorien enthält, die in unmittelbarer Gegenüberstellung kritisch analysiert und kommentiert werden. Dementsprechend liegt dieser Studie ein (wenn auch nicht an Michel Foucault geschultes) diskursanalytisches Verfahren zugrunde, ohne hiermit ein primär (im engeren Sinne) kulturwissenschaftliches Anliegen zu verfolgen. Der Umstand, dass die Ausführungen latent dialektisch durchdrungen sind, zudem von rhetorischen Raffinessen grundiert werden (u. a. durch spitzfindige Wortspiele, die immer wieder neue Bedeutungsnuancen akzentuieren), macht die Lektüre nicht unbedingt leichter – sie wird jedoch dadurch

umso facettenreicher und hintersinniger, somit auch gewinnbringender. Schließlich kann der mit dem Buchtitel suggerierte Anspruch, nicht nur „eine“ (weitere), sondern „die“ Theorie des Rhythmus zu bieten, gerade durch das permanente Abwägen sehr divergierender Positionen und deren Hintergründe, das beständige Aufzeigen diametral gegenüberliegender Auffassungen in ihrer (vermeintlichen) Unvereinbarkeit und schließlich auch durch das im Schlusssatz emphatisch hervorgehobene offene Ende der vorliegenden Rhythmustheorie eingelöst werden („Alles hat ein Ende, nur der Rhythmus hat keins“, S. 363), das den Bogen zu einem die Studie einleitenden Paradox abrundet („Alles hat einen Anfang, nur der Rhythmus hat zwei“, S. 7. Die unausgesprochene Analogie zu der über Kreuz vergleichbar konzipierten Wurst lässt bereits die Originalität erahnen, mit der sich der Autor der Weitläufigkeit seines Themas nähert).

Um die Grenzen seiner Ausführungen – und naturgemäß jeder Monographie – wohl wissend, versteht Caskel „die“ Theorie des Rhythmus als ein ‚work in progress‘, zu dem er mit seinem Entwurf (methodisch) einen „erste[n] unhintergehbare[n] Anfang [...] gesetzt [hat]“ (S. 12). Und doch ließe sich dieser „Anfang“ ebenso als ein Meilenstein innerhalb einer (seitdem es Musik gibt) schon immer dagewesenen und (solange es Musik gibt) nimmer endenden Rhythmuskforschung umschreiben, deren Fortsetzung nicht nur wünschenswert ist, sondern genau genommen zu einem zentralen Anliegen musikwissenschaftlicher Arbeit (in den Teilbereichen der Theorie/Analyse und Historiographie) avancieren sollte.

Die beiden Ausgangsfragen „Was zerstört den Rhythmus?“ und „Was stört den Rhythmus“ (seit Beginn der „ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts“) stecken das Problemfeld, das man aus einer historischen Perspektive auch als Frage nach dem Huhn und dem Ei formulieren könnte (wer war [wann und wo] zuerst da: der Rhythmus

oder das Metrum?), an zwei markanten Punkten ab, denen einerseits eine „progressive“, andererseits eine „(wert-)konservative Logik“ zugrunde läge, erfährt man in der Einleitung (S. 7). Als gleichsam salomonische Lösung dieses Debakels entwirft Caskel eine „erweitert metrische Theorie“, die derzeit virulenten rhythmustheoretischen Verengungen durch kontraproduktive Dualismen („Beharren auf Unmittelbarkeit als Gegensatz von Vorstrukturiertheit“), unverbindliche Analysesprache oder gar ein Abdriften in irrationale Zeit- und Lebenskonzepte entgegenwirken soll (vgl. S. 8f.). Den Dschungel diverser Strömungen innerhalb des Rhythmus-Diskurses, die tendenziell konsensresistent nebeneinander existieren, unterteilt Caskel in „vier idealtypische Theoriepositionen“, die er als „einzelwissenschaftlich“, „empirisch“, „esoterisch“ und „kritisch“ charakterisiert und dabei eine Diskrepanz zwischen einerseits „positivistische[r] Empirie“ und andererseits „rabulistischer Kulturtheorie“ feststellt, die einander skeptisch gegenüberstehen (ebd.). Die von ihm dargelegte „erweitert metrische Theorie“ verstehe sich dagegen als „Angebot“, „Verbindungen zwischen den eher natur- und den eher geisteswissenschaftlichen Rhythmuskforschungen“ herzustellen, mit dem Ziel der Erarbeitung einer „Meta-Theorie, die in einer möglichst inklusiven Perspektive versucht, die stabilen Grundaxiome und strukturalen Gleichartigkeiten der getrennten Strömungen herauszuarbeiten“ (vgl. S. 9f.). Insofern kommt auch Caskel bei der Entwicklung seines „Thesenromans“ (S. 10) nicht ohne Dualismen aus, die seine Argumentationen sehr absichtsvoll und konsequent durchziehen: Er unterscheidet zwischen „analogen“ und „digitalen“ Zeitstrukturen, die für die in den Rhythmustheorien des 20. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffene Differenz zwischen „diskreten Quantitäten“ und „dichten Qualitäten“ stehen (ebd.). In diesem Zwiespalt beschreibt er Rhythmusphänomene als „Wegmarken in



Form spezifischer Wahrnehmungsbedingungen, die jede rhythmische Erfahrung teilweise kontrollieren und zugleich den engen Rahmen musikalischer bzw. ästhetischer Erfahrungen überschreiten“ (S. 11).

Mit diesem Dualismus korrespondieren zwei frappierend bezwingende Metaphern, die sich ebenfalls wie ein roter Faden durch alle folgenden Ausführungen ziehen: „Analoge“ Zeitstrukturen, die sich durch (horizontale) Linearität und (organische) Kontinuität auszeichnen, gleichzeitig diskontinuierlich (im Sinne von non-zyklisch) verlaufen, werden am Beispiel des Gesangs der mythischen Sirenen veranschaulicht, dem sich der an einen Schiffsmast gebundene Odysseus aussetzte, um ihm widerstehen und ihn auf diese Weise ergründen zu können. Dagegen wird ihr „digitales“ Pendant, das (Zeit-)Punkte vertikal markiert und dabei mechanisch agiert, mit der modernen Fabriksirene verglichen (vgl. hierzu das erste Großkapitel „Sirenen: Krisen der rhythmischen Praxis“). Und doch wohnen der Mythossirene ebenso wie der Fabriksirene vergleichbare „Extremwerte“ der analogen und digitalen Zeitstrukturierung inne – zumindest kommt Caskel im Verlauf seiner Rhythmus-Diskursanalyse zu dem Ergebnis, dass „die antiken Aussagen zum Gesang der Mythossirenen [...] eine gute Beschreibung des Klangs der Fabriksirenen“ erlauben (S. 21). Vor diesem Hintergrund werden zwei Modelle statuiert, von denen eines „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚digitalen‘ Struktur durch einen Vorgang der Anreicherung herleitet“ („digitales Modell“), während das andere „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚analogen‘ Struktur durch den Vorgang der Reduzierung herleitet“ („analoges Modell“) (S. 22). Und während das erste Modell im Zentrum der „empirischen“ Rhythmusforschung steht, findet sich das zweite Modell in Rhythmustheorien, die „von Bergsons Zeitphilosophie über die linearen Konzepte der musikalischen Phänomenologie in eine Kulturtheorie ‚glatter‘ und ‚gekerbter“

Räume [nach Gilles Deleuze / Félix Guattari, Erg. St. Sch.] sowie deren wissenschaftliche Rezeption“ münden. Die von Caskel ausgearbeitete „erweitert metrische Theorie“ changiert zwischen diesen beiden Modellen, indem sie – vergleichbar dem Sirenenklang – sowohl die analogen bzw. digitalen Extremwerte der Rhythmuslosigkeit als auch „das Prinzip einer Projektion rhythmischer Verhältnisse in diese Extremwerte“ impliziert (vgl. S. 23). Die entsprechenden Interferenzen lösen nicht nur die zuvor skizzierten Widersprüche historischer wie aktueller Rhythmus-Debatten auf, sondern bilden auch die Voraussetzung für jene von Caskel vorbildlich durchgeführte analytische Komplexität, mit der allein man „rhythmisierenden“ und „rhythmisierten“ Phänomenen gerecht werden kann – dies- und jenseits von Musik/Klängen, d. h. ebenso in den anderen Künsten wie in alltäglichen Zusammenhängen (vgl. hierzu beispielsweise Caskels Ausführungen zum Rhythmus von Druckfehlern S. 130ff. oder zum Rhythmus des Geldumlaufs, S. 167ff.).

(August 2021)

Stephanie Schroedter

NICHOLAS JONES und RICHARD MCGREGOR: *The Music of Peter Maxwell Davies*. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 368 S., Abb., Nbsp., Werkkatalog.

Peter Maxwell Davies (1934–2016) gilt als einer der führenden international bekannten britischen Komponisten nach 1945. Er schuf an die 550 Werke in fast jedem Genre: Kunstlieder und Ballette, Sonaten und Streichquartette, Messen und Oratorien, Symphonien und Konzerte, Werke für Musiktheater, aber auch Musik für Kinder und Amateure. Nach einer ersten zusammenfassenden Darstellung durch Paul Griffiths (1984) hatte sich Mike Seabrook 1994 hauptsächlich der Biographie gewidmet. Der vorliegende Band stellt erstmals umfassend die kompositorische Entwicklung von

Davies dar. Die beiden Autoren Nicholas Jones und Richard McGregor hatten schon vorher diverse Studien und Sammelbände zum Werk des Komponisten vorgelegt.

Auch wenn die stilistische Entwicklung von Davies alles andere als linear ist, lassen sich verschiedene Phasen seines Lebens ausmachen, die sein Schaffen prägten: Jugendzeit bis 1952, studentische Arbeiten in Manchester und Rom, die 1960er Jahre, Werke aus der Zeit auf den Orkney-Inseln Hoy und Sanday. Davies selbst bestätigte diesen Zusammenhang: „I feel that what I have written has an intensity which validates, in a funny kind of way, the experiences of my life.“ (Davies, in: Andrew Palmer: *Encounters with British Composers*, Woolbridge 2015, S. 332). Entsprechend haben die Autoren ihre Darstellung in folgende Kapitel gegliedert und deren Abfassung unter sich aufgeteilt: Nach einem biographischen Abriss wird Davies' Entwicklung vom klassischen Serialismus der *Sonate für Klavier und Trompete* (1955) zu individuelleren Lösungen anhand von Skizzenmaterial dargestellt. Das 3. Kapitel thematisiert die für Davies charakteristische Verbindung von modernistischem Idiom mit „historischen Resonanzen“, das sich in seiner Verwendung eingeführter Gattungen niederschlägt, insbesondere der Sonatenform. Seit der *1. Sinfonie* (1973–1976) identifiziert Davies in seinen Werken Toniken und Dominanten und beginnt, eigene harmonische Regeln zu erproben. Dieser kompositorische Ansatz wird im 4. Kapitel aus der Perspektive von Form und Architektur, im 5. Kapitel hinsichtlich Tonalität und Textur untersucht. Musikalische und außermusikalische Assoziationen, Zitate und Allusionen sind Gegenstand des 6. Kapitels, während das 7. Kapitel nachzeichnet, wie nach dem Umzug des Komponisten nach Orkney in den frühen 1970er Jahren Landschaften und Orte in seine musikalische Sprache übersetzt werden. Das „Postlude“ befasst sich mit dem Spätstil des Komponisten.

Die reizvolle multiperspektivische Anlage des Bandes bringt es mit sich, dass viele der behandelten Werke in mehreren Kapiteln angesprochen werden (z. B. *Worldes Blis* in Kap. 3, 4 und 7). Dabei kommt es jedoch nicht zu ungewollten Überschneidungen, sondern zu aufschlussreichen mosaikartigen Erweiterungen und Vertiefungen. Dem Band kommt zugute, dass die Autoren auch reichlich Skizzenmaterial aus dem Peter Maxwell Davies State und dem British Library Board verarbeiten sowie die über siebzig Tagebücher von Davies ausgewertet haben (teilweise sind sie in einem eigenen Alphabet aufgezeichnet, das Richard McGregor entziffern konnte). Hilfreich sind die Auswertungen wichtiger Studien zum Werk von Davies, etwa der ergebnisreichen Studie von Jo Wilhelm Siebert, welcher nachweist, dass die mittelalterliche Monodie *Worldes Blis* entgegen mehrfachen Behauptungen des Komponisten nicht in den Skizzen enthalten und erst ganz zum Schluss eingefügt wurde und auch für die Titelgebung des gleichnamigen Orchesterwerkes (1966–1969) erst dann herangezogen wurde (Jo Wilhelm Siebert: *Peter Maxwell Davies' Traditionsbewußtsein. Analytische Beiträge zu Worldes Blis*, Hannover 2015). Oder die Identifizierung von 108 Werken, die mit der See und Davies Leben auf Orkney in Zusammenhang stehen, durch Justin Vickers (Justin Vickers: *Peter Maxwell Davies' Variations on an Theme: a Catalog of the 'Sea' Works*, in: *Notes* 71/4, Juni 2015, S. 644–671). Das diesen informativen Band abschließende Werkverzeichnis bietet neben allen veröffentlichten Werken auch jene, die nicht erreichbar oder nur als Manuskript, in Stimmen oder als Skizze zugänglich sind.

Spannend wird der Band dadurch, dass es durchweg gelingt, vertiefende Einblicke zu ermöglichen und Querverbindungen aufzuzeigen, auch mittels zahlreicher gut gewählter Notenbeispiele, Tabellen und Abbildungen. So etwa im Fall der erstmaligen Auswertung der in Manuskriptform verfügba-

ren Jugendwerke Davies', die teilweise in chromatischer Schreibweise, teilweise in Quartenharmonik komponiert sind, aber auch mit Anklängen an Bartók, Ravel und populäre Stile. Hier gelingt der Nachweis, dass Einflüsse davon noch Jahrzehnte später in Stücken wie *St. Thomas Wake: Foxtrot for Orchestra on a Pavan by John Bull* (1966–1969) zu hören sind. Auf den im Alter von 15 Jahren geschriebenen Klavierzyklus *Parade* (1949, als ansehenswertes Farbfaksimile 2009 vom Schott Verlag ediert) ist er, wie McGregor nachweisen konnte, im Lauf seines Komponierens sogar mehrfach zurückgekommen, im Fall der *Dritten Sinfonie* mit mehrfachen autobiographischen Bezügen (S. 43ff.). In analytischer Hinsicht überzeugen vor allem die anschaulich dokumentierten Abschnitte über Davies' Experimentieren mit der Transformation von pitch sets am Beispiel der *Sinfonia* (1962) und *Seven In Nomine* (1964) sowie die Ableitung einer Reihe von neun Tonhöhen für das magische Quadrat, das *Ave Maris Stella* (1975) zugrunde liegt. Als aufschlussreich für Davies' Komponierverständnis erweisen sich vier Fallstudien zu Aspekten des kompositorischen Prozesses in späteren Werken (S. 86–102), vor allem die Strukturanalyse des ersten Satzes des *Strathclyde Concerto No. 1* mit Davies' handschriftlichen Beischriften wie „Entwicklungsgruppe“, „Reprise“, „Durchführung“ und die Auswertung der Skizzen zur *Symphony No. 7*. Dabei sind allerdings aus meiner Sicht der Versuch, am Beispiel von *The Lighthouse* das Verstehen symbolischer Gesten im Kontext zu erklären, eine Spur zu schriftgelehrt: Wenn es beispielsweise heißt, der Violapart, eine Terztransposition des Hornmotivs, sei symbolisch auf der Ganzton-Skala basierend, auch wenn nicht unmittelbar als solches hörbar (S. 219), oder die reihentechnische Einbindung des „automated lighthouse signal motif“ sei nicht „immediately obvious“ (S. 221).

Inspirierend ist der Versuch, Davies in die lange Reihe der britischen Pastoralists des

späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einzuordnen, mit der Diskussion, inwiefern ein Stück wie die *1. Sinfonie* mit einer „pastoral landscape“ in Verbindung gebracht wurde. Dabei kommen auch Davies' mehrdeutige Äußerungen und seine Angewohnheit des „saying one thing and meaning another“ zur Sprache (S. 277). Als bis heute hochaktuell erweisen sich die Werke, die Davies zu den Themenfeldern Umwelt, Politik und Klimawandel beigesteuert hat (S. 239, 240).

Insgesamt macht die Lektüre dieser gelungenen Gesamtdarstellung neugierig, sich näher mit dem Werk eines Komponisten zu befassen, dem Nicholas Jones ganz ohne britisches Understatement attestiert, „some of the most essential, powerful and provocative musical works of the past seven decades“ (S. 315) komponiert zu haben.

(Juli 2021)

Hartmut Möller

*Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters.* Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Gregor HERZFELD. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 177 S.

In seiner 2018 erschienenen Biographie *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical* benannte Roger Allen Furtwänglers eigenes ‚Dilemma‘ zu Lebzeiten sowie in seiner postumen Rezeption als ein Schwanken zwischen den Extremen Perversität und Größe („perversity and greatness“). Sie bezeichnen einerseits den ideologisch angetriebenen Kunstschaffenden und andererseits die opportunistisch agierende Person. Dieses Potential zur Polarisierung, die von der Betrachtung der ohnehin oszillierenden Figur Wilhelm Furtwängler ausgeht, bot und bietet kontinuierlich neue Zugänge beim Versuch des (unmöglichen) eindeutigen Verstehens. Wilhelm Furtwängler gleichwohl in der Kluft zwischen seiner unbestrittenen Bedeutung als Künstler und einer fragwürdigen moralischen Haltung als

Mensch zu beleuchten, ist und bleibt eine Herausforderung, der sich bislang kaum Forschungen gewidmet haben.

Die vorliegende, von Albrecht Riethmüller und Gregor Herzfeld herausgegebene Essay-Sammlung nimmt sich dankenswerterweise dieser Perspektive konzentriert an und möchte die Vielschichtigkeit des Furtwängler-Bildes zwischen Apologie, Hagiographie und *Damatio auctarieren*. Gebündelt sind zwölf Beiträge, die in der Lehre oder als Gastvorträge am Seminar für Musikwissenschaft der FU Berlin diskutiert wurden. Als grundlegender Überbau stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Ethik in Verknüpfung mit den Rahmenbedingungen und Konsequenzen politischen Handelns des Einzelnen. Im Fokus stehen Studien zu Furtwängler als einem nach der „Liebesgemeinschaft“ mit dem deutschen Volk strebenden Dirigenten (Gerhard Splitt), in seinen diffusen politischen Absichten bezüglich jüdischer Musiker bei den Berliner Philharmonikern (Misha Aster) und als Komponist (Frédéric Döhl), dazu in seinen künstlerischen und politischen Netzwerken u. a. mit Thomas Mann und seiner Familie (Lore Knapp) und zweifellos im engsten Austausch mit Joseph Goebbels (Johannes Hellmann). Einer mediatisierten Widerspiegelung des Furtwängler'schen Sendungsbewusstseins in Adornos Aufsatz zu Arturo Toscanini, *Die Meisterschaft des Maestro*, widmet sich Andreas Domann. Der stets unausweichlichen Frage der Trennbarkeit von Politik und Musik, gekoppelt an die Unschuldsvormutung der Macht von Musik, mit der sich musikalische Akteure und Akteurinnen nach dem Ende des NS-Regimes in Sicherheit wiegen wollten, nehmen sich Michael Custodis („Kunst als politisches Vakuum“) und erneut Andreas Domann an („Musik als Immunitätsgarant. Zur Verquickung von Kunst und Moral“). In der Rezeption Furtwänglers und der beginnenden Hagiographie legt Gregor Herzfeld die erste, seit 1941 in mehreren Aufla-

gen erschienene Monographie Friedrich Herzfelds zugrunde. Obwohl Friedrich Herzfeld unter NS-Kategorien als „Vierteljude“ galt, hielt er an der uneingeschränkt vorteilhaften Darstellung seiner Hauptfigur als dem „deutschesten Dirigent“ (S. 125) fest. Dass mit der Neuauflage von 1950 Geschichtsklitterung betrieben wurde, bedarf kaum der Erwähnung, wirft aber ein bedeutsames Licht auf die Umschreibprozesse und Umdeutungen in der Musikpublizistik nach dem Zusammenbruch. Till Wallraabenstein setzt den Rezeptionsansatz in der medialen Darstellung Furtwänglers in Filmen wie *Taking Sides* oder H. Shirakawas Biographie *The Devil's Music Master* fort. Deutlich werden aufeinander bezogene Reaktionen zwischen einer strikten Abrechnung mit dem Dirigenten im Film und tendenziösen Ehrenrettungsversuchen mit Mystifizierung zum heldenhaften Widerständler in Shirakawas Schrift. Albrecht Riethmüller schließt mit generellen Überlegungen zum Personenkult um Furtwängler und dessen Ursprüngen, zu denen Medien und andere Kunstformen wie CD-Aufnahmen, Filme oder Theaterstücke wie *Die Wahrheit über Wilhelm Furtwängler* erheblich beigetragen haben.

Wie auch die Beiträge offenlegen, sorgt die Begegnung mit dem Mensch Wilhelm Furtwängler permanent für Irritationen. Ein an Fanatismus grenzender Glaube an (deutsche) Werte und (Welt-)Geltung zur Wahrung der eigenen künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten und Haltungen werden moralischen oder ethischen Grundsätzen untergeordnet, ohne dass Furtwängler es selbst bemerkt, geschweige denn korrigiert hätte. Eindrucksvoll ist dies im zweiten Beitrag von Michael Custodis zu Furtwänglers nach 1945 fortgeführten „Glauben an den deutschen Geist“ während diverser Entnazifizierungsverfahren anhand des Austauschs mit Bertele Braunfels, Ludwig Curtius und Hans Schnoor herausgearbeitet worden. Erneut werden die Beharrlichkeit und die feh-

lende Selbstkritik, schon gar nicht Selbsterkenntnis sichtbar, mit denen Furtwängler zu seinen Handlungen im „Dritten Reich“ Stellung bezog. Der ewige Zwiespalt in der öffentlichen Wahrnehmung und Einordnung Furtwänglers nach 1945 zeigt die Diskrepanz zwischen dem rationalen Verstehen seiner Gedankengänge und Äußerungen und der emotionsbasierten, stärkeren Wirkmächtigkeit der Aura einer Dirigenten-Ikone auf.

Im durchweg lesenswerten Essay-Band, der mit zahlreichen neu gesichteten Quellenfunden aufwartet, trifft man auf ein Furtwängler-Bild, durch das ein Riss geht. Er begründet sich im Griff nach der Deutungshoheit zu kulturellen Werten, dem Anspruch, andere davon überzeugen zu „müssen“ und somit selbst unverrückbar darin gefangen zu sein, sich als „Kunst-Hohepriester“ (Splitt, S. 23) aufzuschwingen. Vielsagend für sein eigentümliches Selbstbild ist Furtwänglers eigener Anspruch, mehr Komponist und weniger Dirigent zu sein. Seine spätromantische Kompositionsästhetik steht im Widerspruch zu seinem Streben nach „Einfachheit und Klarheit“ im Sinne der „Klassiker“, allen voran Beethoven (Döhl, S. 100). Deutlich wird, dass Furtwängler im Dirigieren eher seinen kompositorischen Gestus umzusetzen versuchte, als dass sein Dirigat seine – wenig erfolgreichen – Werke beeinflusst hätte.

In der Gesamtschau der Annäherungen an Furtwängler blieb bisher etwas unausgesprochen, was den Künstler doch deutlicher im politischen Fahrwasser segelnd auswies, als bislang konstatiert wurde. So kommt Albrecht Riethmüller zu dem Schluss, dass Furtwängler doch ebenso stark der Funktionalisierung von Musik verhaftet war, wie sie das NS-System ohnehin zur politischen Konsolidierung betrieb. Nicht allein auf der deutschen Musik selbst lag sein Augenmerk, sondern auf der „deutschen Nation“ (S. 176) und deren Materialisierung durch Musik. Wenn Furtwängler sich beständig als kultu-

reller Botschafter im Auftrag von Zeitgeist oder politischem Willen verstand, um letztlich künstlerisch frei agieren zu können, so würde sich dies in seiner Haltung nach 1945 spiegeln. Fortan verstand er Beethoven weniger als einen Deutschen, sondern als Europäer. Riethmüller fragt daher konsequent und mit Ausblick auf fortführende Ansatzpunkte, ob sich womöglich die „deutsche“ in eine „europäische Sendung“ (S. 177) verwandelt habe.

Möglicherweise liegt in der Zerrissenheit zwischen Produktion und Reproduktion ein Schlüssel zur Widersprüchlichkeit Furtwänglers. Als glanzvoller Dirigent „deutscher Musik“ scheiterte er mit dem Ziel, als Komponist produktiv zu ihrer „Bedeutung“ beitragen zu können. Das Ausfüllen einer Rolle, die durch die Ansprüche anderer zugeschrieben wird, verschleierte sein Selbstbild und die daran gebundenen Handlungsoptionen. Die Diffusität des Menschen Furtwängler ist auch für andere bis heute kaum aufzulösen.

August 2021

Yvonne Wasserloos

*DIETRICH KRÖNCKE: Richard Strauss und die Juden. Jüdische Freunde, Dichter und Musiker. Die Jahre 1933–1949, Band I. Wien: Hollitzer Verlag 2021. 472 S., Abb.*

Dietrich Kröncke hat sich mit seiner Schrift ein großes Thema vorgenommen, eines, das in vielerlei Dimensionen schwierig ist. Wer sind „die Juden“, und weshalb bedarf es eines Buches über Strauss' jüdisches Umfeld? Ganz grundsätzlich muss gefragt werden, wie das Jüdische definiert wird bzw. auf wen diese Bezeichnung eigentlich angewendet werden kann und welche Auswirkungen jüdische Identität auf die Beziehungen mit Richard Strauss hatte. Im Vorwort Heiner Wajemanns werden die verschiedenen Erscheinungsformen jüdischer Identitäten im 19. Jahrhundert angesprochen, doch

Kröncke vermag es in den lexikalisch angeordneten Kurzporträts von rund 250 Personen jüdischer Herkunft nicht, die Thematik aufzufächern, geschweige denn Antworten zu geben. Er schaut rückblickend von heute auf die vielen jüdischstämmigen Menschen und reibt sich damit an der Rassenideologie und der Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten und dem Faktum, dass Richard Strauss nach 1933 nicht emigriert ist, wenn er schreibt: „Wie konnte Strauss in dieser mörderischen Zeit leben, wie ging er mit dem rassistischen Antisemitismus um?“ (S. 13). Damit aber folgt Kröncke der Wirkungsmächtigkeit eines undifferenzierten und pauschalen Judenbegriffes. Statt eben von speziellen jüdischen Identitäten im familiären und meist musikalischen Arbeits- und Freundesumfeld von Strauss auszugehen, gibt Kröncke, bevor die lexikalische Zusammenstellung folgt, einen Überblick über Strauss' antisemitische Äußerungen in Briefen und Schriften. Die ergänzende Angabe zum Titel *Die Jahre 1933–1949. Band I* erscheint vollkommen losgelöst vom Inhalt des Buches, und eine Fokussierung auf den genannten Zeitabschnitt ist inhaltlich nicht zu erkennen und findet zudem in den ergänzenden Ausführungen des Autors keinerlei Erwähnung. Der Kanon der porträtierten Personen, mit denen Richard Strauss im Laufe seines langen Lebens mehr oder weniger intensiv in Kontakt stand, basiert somit auf einer nicht näher präzisierten jüdischen Abstammung. Bei Alice Strauss, der Schwiebertochter des Komponisten, wird zwar erwähnt, dass die Trauung mit Franz Strauss in der Schottenkirche in Wien stattfand, aber nirgends ist ein Hinweis auf Alices jüdische Wurzeln zu finden. Im Falle Robert von Mendelssohns etwa kann nach aktuellem Forschungsstand davon ausgegangen werden, dass er bereits in der zweiten Generation getauft und somit christlich konfessionell angebunden war. Wird hier nicht gar nachträglich eine jüdische Identität kreiert? In den biographischen Porträts verweist

Kröncke immer wieder auf Zitate aus Korrespondenzen mit Strauss und deutet so Zusammenhänge an. Schön wäre es aber gewesen, wenn der Autor kenntlich gemacht hätte, woher er seine grundsätzlichen biographischen Informationen zu den beschriebenen Personen entnahm. Die ungenaue bzw. fehlende Nennung von Quellen findet mitunter in Briefzitate ihre Fortsetzung. So gibt es etwa in der biographischen Darstellung Willy Levins ein Zitat eines Briefes von Strauss an Levin aus dem Jahre 1903. Dies ist die derzeit früheste erwähnte Quelle aus der Korrespondenz zwischen Strauss und Levin. So schön das Erwähnen einer bisher unbekanntem Quelle ist, so ärgerlich ist das Fehlen der Referenz für eine Weiterbeschäftigung. Es fällt auf, dass sich Kröncke nahezu ausschließlich auf die Forschungsliteratur zu Richard Strauss beruft, kaum aber darüber hinausgehend publizierte Quellen und Forschungsliteratur einbezieht. Das führt zu Kurzbiographien, die nur auf Strauss fokussiert und im historischen Aussagegehalt drastisch verzerrt sind. Die Biographie Edgar Speyers erwähnt beispielsweise mit keinem Wort, welche wichtigen Funktionen dieser Bankier im Wirtschafts- und Kulturleben Londons bis zum Ersten Weltkrieg innehatte. Die Repressalien, denen Speyer als US-stämmiger Bankier mit deutschen Vorfahren und als Vertreter eines deutsch-britisch-US-amerikanischen Bankhauses ab 1914 ausgesetzt war und die zur Auswanderung nach New York und schließlich 1921 zum Widerruf der britischen Einbürgerung führten, bleiben unerwähnt. Spätestens seit Antony Lentins Publikation *Banker, Traitor, Scapgoat, Spy? The Troublesome Case of Sir Edgar Speyer* aus dem Jahr 2013 sind die Informationen über Speyer leicht auffindbar. Auch in der Vorstellung Natalie Levins, der Ehefrau des Textilkaufmannes und Mäzens Willy Levin, offenbaren sich die Schwächen der biographischen Darstellungen. Kröncke schreibt: „Als eine ‚gradherzige Rheinländerin‘ wird sie beschrieben.

(S. 98)“ Für die Einschätzung wird keine Quelle angegeben. Dass über eine Person nur wenige biographische Informationen ausfindig zu machen sind, ist mitunter nachvollziehbar. In diesem Fall füllt Kröncke die Lücke durch Ausführungen über den Sohn Kurt Levin. Leider geschah das stark fehlerhaft, was an der Verwechslung des Sohnes Kurt Levin mit dem beinahe gleichnamigen deutsch-amerikanischen Psychologen Kurt Lewin offensichtlich wird. Der Sohn Natalie und Willy Levins war Chemiker und emigrierte 1939 nach Großbritannien. Den biographischen Eintrag über Natalie Levin beendet der Autor mit einer Ausführung über Kurt Levins Zeugnis für Hans Pfitzners Spruchkammerverfahren zur Entnazifizierung im Jahre 1947. Damit bezieht sich Kröncke auf die Pfitznerforschung bzw. das in der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltene Autograph, ohne dies wiederum kenntlich zu machen. Die Idee für dieses Buch ist bei aller Problematik dessen, wer als Jude zu definieren sei, an sich anerkennenswert. Krönckes eigentliches Verdienst besteht darin, aus den bisher publizierten Quellen zu Richard Strauss die Personen mit jüdischem Hintergrund herausgesucht und zu diesen kleine biographische Porträts verfasst zu haben. Dort, wo Kröncke präzise belegt, gibt er Einblick in einzelne biographische Begebenheiten. Hinweise auf die jüdischen Identitäten und deren Auswirkungen finden sich allerdings so gut wie keine, wodurch das vorliegende Werk zu einem biographischen Handbuch für jenen Teil des Richard-Strauss-Umfeldes wird, der mehr oder weniger zufällig jüdische Vorfahren besaß. Die vielen Ungenauigkeiten in der Ausarbeitung und der einseitige Bezug auf die Literatur zu Richard Strauss lassen außerdem darauf schließen, dass kein sorgsames Lektorat stattfand. Das ist schade, weil so sogar die Verlässlichkeit der angeführten Informationen verlorengegangen ist.

(August 2021)

Christian Cöster

*TOBIAS REICHARD: Musik für die „Achse“. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943. Münster: Waxmann Verlag 2020. 526 S., Abb., Tab. (Musik und Diktatur. Band 3.)*

In der Diktaturgeschichte Italiens markiert das Jahr 1943 eine wesentliche Zäsur, als mit dem Sturz Benito Mussolinis dessen innenpolitische Widersacher die „Achse Berlin-Rom“ aufkündigen wollten, um vorrangig die italienische Teilnahme am Zweiten Weltkrieg zu beenden, was Adolf Hitler mit der Besetzung des Landes beantwortet ließ. Wie das von Friedrich Geiger an der Universität Hamburg geleitete DFG-Projekt zeigen konnte, waren die Musikbeziehungen zwischen Deutschland und Italien keine rein dekorative Multiplizierung der ideologischen Agenden, sondern elementares Machtmittel der beiden Diktatoren und ihrer Regime. Innerhalb des Projekts fiel es Tobias Reichard zu, mit seinem Dissertationsvorhaben die wechselhaften Konkurrenzen und Abhängigkeiten innerhalb der deutsch-italienischen Musikbeziehungen bis zu Mussolinis Entmachtung nachzuzeichnen, was die Begrenzung seines Zeitrahmens bis zum Jahr 1943 erklärt. Die daraus resultierende Aufgabe, ab der Etablierung des faschistischen Regimes 1922 einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrzehnten abzubilden, ist dem Autor – so viel sei vorweggenommen – in beeindruckender Weise gelungen, was zugleich den Umfang der Studie von mehr als 500 Seiten erklärt. Denn für den „Zusammenhang zwischen herrschaftlicher Inszenierung und inszenierter Herrschaft“ (S. 16) boten performative Akte eine „wirkungsvolle Alternative zur politischen Rhetorik“ und wiesen der Musik eine Schlüsselrolle zu, um Mussolinis und Hitlers Vereinnahmung ihrer jeweiligen nationalen Kulturgeschichten als gemeinschaftsstiftenden und emotionalisierenden Herrschaftsanspruch zu versinnbildlichen:

„Künstlerische Ereignisse wie eine Opernaufführung vermögen damit politisch abstrakten oder verborgenen Prozessen eine Form zu verleihen, in denen sie wahrnehmbar und interpretierbar werden.“ (S. 32)

Zur Strukturierung der Themen- und Materialfülle durchziehen Reichards Studie drei Leitfragen (S. 17ff.), deren erste differenziert, in welchen Phasen und Aspekten sich die Musikpolitik der Regime Mussolini und Hitlers gegenseitig beeinflusste, sich deutlich unterschied oder miteinander konkurrierte. Die zweite Frage richtet sich auf Kontinuitäten im deutsch-italienischen Musikdiskurs und ihre Aktualisierungen in der Zeit der Diktaturen. Drittens liegt der Studie die Frage nach den repräsentativen und verherrlichenden Funktionen der Musik und ihrer Aufführung insbesondere im Dienste der Außenpolitik zugrunde. Hieraus leitet Reichard den Anspruch zur Modellbildung ab, da bisherige Forschungen zwar die Indienstnahme von Musik im Sinne von Kulturdiplomatie thematisierten. Weder wäre die Beschreibung auswärtiger Musikpolitik aber konsequent auf Diktaturvergleiche angewendet worden, noch hätten die bisherigen musikbezogenen Vergleichsstudien zu Hitler und Mussolini die ungleich größere totalitäre Durchdringung der Gesellschaft in NS-Deutschland und die wesentlich stärkere Verfolgungs-, Gewalt- und Vernichtungsintensität dort im Vergleich zu Italien berücksichtigt (S. 26ff.).

In den fünf folgenden Kapiteln entfaltet Reichards Studie mit immensen Materialfunden aus dem Bundesarchiv, dem Auswärtigen Amt, vor allem aber aus italienischen Archiven in Venedig und Rom eine beeindruckende Detailschärfe. Zunächst zeichnen die Jahre zwischen 1922 und 1932 die Politisierung in der Weimarer Republik sowie entlang des sich rasant entfaltenden italienischen Faschismus nach, um darauf aufbauend die staatliche Durchdringung der Musikpolitiken in Berlin und Rom zwischen 1933 und 1934 zu schildern. Die viel-

beschworene „Achse“ zwischen den beiden Hauptstädten dekonstruiert das anschließende Kapitel, um dem Mythos der staatlichen Propaganda die Realitäten von Zensur, gegenseitigen Konkurrenzen und Feindbildern sowie Selbstanpassungen zur Spielplankontrolle gegenüberzustellen.

Eine Sonderstellung innerhalb des Buches beansprucht das Jahr 1938, in dem wesentliche Entscheidungen für den weiteren Gang der Ereignisse zu konstatieren waren: der Anschluss Österreichs, die von Mussolini im Münchner Abkommen vermittelte Eingliederung des Sudetenlandes in das Deutsche Reich sowie die Einführung antisemitischer Rassegesetze nach deutschem Vorbild durch das italienische Regime. Vor allem die Unterzeichnung des deutsch-italienischen Kulturabkommens im selben Jahr verdeutlichte, wie sehr sich Faschismus und Nationalsozialismus innerhalb weniger Jahre von einer außenpolitischen Interessengemeinschaft zu kulturpolitisch und rassistisch motivierten Handlungspartnern entwickelt hatten, so dass die Kultur- und Musikpolitik die propagandistische „Achse Berlin-Rom“ nun mit konkreten Maßnahmen ins Werk setzen sollte. Vielleicht am deutlichsten zeigte sich dies bei Hitlers Staatsbesuch in Italien, der von Reichard eindringlich als große Inszenierung geschildert wird, um ein weiteres Mal zu unterstreichen, wie das hohe Prestige der eigenen Regierung im Ausland herrschaftsstabilisierend nach innen wirken sollte.

Abgerundet wird der Hauptteil mit einer Zusammenfassung der Jahre 1939 bis 1943, die mit den beiden Stichworten der Kapitelüberschrift „Kollaboration und Konkurrenz“ präzise zusammengefasst sind. Auch hier werden die Auswirkungen der politischen Ereignisse für die auswärtige Musikpolitik augenfällig: Nachdem sich Italien trotz einer im Mai 1939 unterzeichneten Beistandsverpflichtung zunächst nicht am deutschen Angriffskrieg beteiligte, bekam die deutsch-italienische „Achse“ eine mar-



kante Unwucht, als Deutschland seine geplanten Austauschveranstaltungen zunächst zurückstellte. Mit dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 veränderte sich die binationale Rivalität ein weiteres Mal, als Deutschlands militärische Übermacht diplomatisch kompensiert werden musste, um die restaurierte unverbrüchliche Einheit der beiden Achsenmächte zu demonstrieren. Gleichzeitig stellte Mussolini im Zuge von Hitlers Kriegserfolgen dessen Führungsanspruch in einem zukünftigen Europa offen in Frage. Auch jetzt sollte es wieder der (auswärtigen) Musik- und Kulturpolitik zufallen, die Dominanz der jeweiligen Nation aus ihrer Geschichte abzuleiten, was sich mit Italiens fast vollständiger militärischer Niederlage im Winter 1942/43, der Vernichtung der 6. Armee der Wehrmacht bei Stalingrad und endgültig mit Mussolinis Sturz im Sommer 1943 als propagandistisch kaschiertes Wunschdenken selbst entlarvte.

Obgleich von einer Rezension üblicherweise zu erwarten wäre, auch kritische Anmerkungen anzubringen, ist der vorliegenden Studie dank ihrer Korrektorsorgfalt, des sensiblen Argumentationsstils des Autors, seiner immensen Quellenarbeit und der ausführlichen Berücksichtigung von Sekundärliteratur und relevanter Kontexte insbesondere der zeitgeschichtlichen Forschung nichts hinzuzufügen. Auch der mögliche Vorwurf, für seine Studie nur den Bereich der „klassischen Musik“ bearbeitet zu haben, wird von Tobias Reichard überzeugend entkräftet (S. 36), da Unterhaltungsmusik für den offiziellen Kulturaustausch keine große Rolle spielte und daher mit Archivalien nicht abzubilden war.

Resümierend ist nicht allein festzuhalten, wie bereichernd die Lektüre von Tobias Reichards Studie für Leser\*innen mit Interesse an deutsch-italienischer Musikgeschichte ist, sondern wie groß der Mehrwert auch für Forschungsansätze ist, die mit Systemvergleichen die besondere Rolle von Musik als politischem Faktor in Diktaturen

nachzeichnen möchten. Die hierfür vorgeschlagene „Arbeitsdefinition für (auswärtige) Musikpolitik“ (S. 35) erweist sich dabei als pragmatisch und hilfreich, indem sie „alle politischen Maßnahmen“ bündelt, „die der Ermöglichung bzw. Verhinderung sowie der Kontrolle musikalischer Ereignisse (in Bezug auf das Ausland) und ihrer diskursiven Zuschreibungen dienen“. Dass die Qualität der von Tobias Reichard vorgelegten Dissertation vom Institut für Auslandsbeziehungen mit dem Forschungspreis „Auswärtige Kulturpolitik“ für das Jahr 2020 gewürdigt wurde, erscheint aus Sicht des Rezensenten daher mehr als berechtigt.

(August 2021)

Michael Custodis

*THOMAS SONNER: Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2021. 533 S., Tab. (Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft. Band 53.)*

Sonner untersucht die Funktionalisierung der Musik innerhalb des Zeremoniells als Repräsentationsakt des Staates. Er folgt Matthew Rileys und Anthony D. Smith' Untersuchungen über Nation und klassische Musik, die Staatsakte als performatives Symbol analysiert haben. Im Staatsakt macht sich der Staat sicht- und erlebbar. Sonner geht – Jürgen Hartmann folgend – davon aus, dass Rituale und Zeremonien abstrakte Staatsideen sinnlich erlebbar machen, sich hier das Selbstverständnis des Staates entäußere. Das Zeremoniell diene auch der Selbstvergewisserung der Gemeinschaft. Für Jürgen Hartmann versinnbildlicht sich der Staat im Zeremoniell ästhetisch. Kleiderordnungen, Rangabzeichen, Marschformationen etc. offenbarten – im Sinne der kalokagathia – das Schöne und Wahre eines harmonisch geordneten Staatswesens. Auf diesen Hypothesen aufbauend, fokussiert sich Sonner konkret auf die Funktionalisie-

nung von Musik im deutschen demokratischen Staatszeremoniell. Er unterstellt Musik emotionale Wirkungen und die nicht zuletzt daraus resultierende Potenz zu kultureller Repräsentation. Dabei setzt er eine Wirkung von Musik als Symbol schlicht als gegeben voraus. Kategorien musikalischer Semiotik und Semantik bleiben auf ihrem – im Hinblick auf die Frage nach dem musikalischen Symbol ja ureigenen – Gebiet leider fast gänzlich ausgespart. Zwar werden im Hinblick auf jenen vermuteten Symbolgehalt einige Erkenntnisse zur neurowissenschaftlichen Sprach-, Emotions- und Musikverarbeitung angerissen, doch diese Erkenntnisse werden nicht diskursiv produktiv. Ähnlich verhält es sich mit Sonners ungenauem Emotionsbegriff (z. B. in der Abgrenzung zum Affekt). Wenn das Staatszeremoniell, wie von Sonner postuliert, als symbolische Politik der Nation in den Kategorien symbolischer Performanz zu deuten ist, wird hier der „performative turn“ der Geisteswissenschaften in den 1990er Jahren nicht ausreichend kritisch gewürdigt. Nicht selten wird auch der „modus operandi“ visuell vermittelter Symbole einfach auf das Semantensystem der Musik übertragen (vgl. S. 41ff.), das letztlich völlig anderen Bedingungen unterliegt.

Auch die Stoßrichtung des Werkes gerät dadurch etwas ins Vage: Will Sonner das Wirken musikalischer Symbole (innerhalb des Staatszeremoniells) theoretisch ausdeuten, oder soll konkret das Selbstverständnis deutscher Nationalstaaten in der Musikauswahl des Staatszeremoniells aufgedeckt werden? Es läuft auf das Letztere hinaus: Dabei gelingt Sonner in seinen Fallbeispielen vom Festakt zur Gedenkfeier, vom Staatsbegräbnis zum Großen Zapfenstreich ein höchst interessanter Einblick in die Amtsstube der Protokollabteilungen von der Weimarer zur Berliner Republik. Im Detail werden Planung, Durchführung und mediale Rezension von Verfassungsfeiern, Festakten zum Tag der Deutschen Einheit seit 1990, Jubi-

läen der Bundeswehr u. ä. analysiert. Die Ambition des Buches scheint weniger in der Theoriebildung oder gar in der politischen Diskussion angelegt, sondern – überspitzt gesagt – fast eine des Feuilletons zu sein. Sonners – klug und kritisch reflektierter – Quellenapparat, der Protokolle und E-Mail-Korrespondenzen mit Behörden, Zeitungsrezensionen und TV-Berichte berücksichtigt, rückt den Text von einer, in der Einführung nur angerissenen, Studie über musikalische Wirkungsforschung im performativen Kontext in Richtung einer deutschen Mentalitätsgeschichte.

Dabei liegt Sonners Schwerpunkt auf der Berliner Republik seit 1990. Er zeigt, dass sich über die Analyse von der Planung des Zeremoniells in den Protokollabteilungen bis zur Rezeption in der Presse, das Selbstverständnis des Staatsapparates bzw. das seiner Repräsentanten abzeichnen kann. Besonders aufschlussreich ist dahingehend das Kapitel über Michael B. Hennings Hymnen-Komposition für den Festakt zum 3. Oktober 1998 in Hannover. Sonner kartographiert im Detail die Diskussion, die sich um Hennings Zitate der DDR-Hymne in Amtsstuben, Parteien und Presse entspann. Eine medial und – v. a. von seiten der CSU – parteipolitisch unterfütterte Grotteske entspann sich. Staats-, Presse- und Parteiorgane argumentierten für das eigene Verständnis von der Nation mit musikalischer Symbolik, bzw. positionierten sich so im anstehenden Wahlkampf.

Sonners historischer Überblick kategorisiert systematisch Gattungen und Charakteristika, Genre und Form von Musik im deutschen (demokratischen) Staatszeremoniell. Letztlich lassen sich Festakte, Ehrenzeremonien und Gedenkfeiern unterscheiden und eine Präferenz von „Klassikern“, v. a. von Märschen und Chormusik, Kunstmusik und Volkslied, konstituieren. Dass in der Bundesrepublik – im Gegensatz zur Weimarer Republik – Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy

Richard Wagner vorgezogen wurden, zeigt ein Geschichtsbewusstsein des „Staates“, das mit symbolischer Wirkkraft von Musik rechnet. Sonner bestätigt so Hartmanns, Rileys und Smiths Hypothesen, dass über die Musik im Zeremoniell eine Nation als eine reale und kontinuierliche Idee authentifiziert werden soll (vgl. S. 41). „Klassiker“ als semantisch aufgeladene Werke sollen nationale Einigkeit und „Schönheit und Harmonie“ des geordneten Staatswesens vermitteln. Letztlich kann sich im musikalisch begleiteten Staatszeremoniell eine – wie Riley und Smith beschrieben haben – „säkulare(n) Religion mit Heilsgedanken“ (S. 44) entäußern.

Wenn von Sonner der zeremonielle Einsatz von „Ensembles wie Sinfonieorchester, große Chöre, Big Bands oder Sinfonische Blasorchester“ im „harmonische(n) Zusammenwirken“ schlicht mit der „Idee einer Demokratie in Einklang“ (S. 450) gebracht wird, kommt aber eine Schwäche der Arbeit zum Vorschein: Sonner blendet Praktiken im Nationalsozialismus und in der DDR fast vollständig aus. Dies muss als Verzicht auf eine diskursive Folie und letztlich als ideologische und logische Verzerrung gewertet werden. Selbst wenn der Fokus der Arbeit auf der Demokratie liegt und die NS-Diktatur ex negativo zumindest partiell in der kurzen Analyse der Gedenktage der Opfer des Nationalsozialismus aufscheint, wird durch das Ausblenden des Zeremoniells in NS- und DDR-Zeit eine Kontinuität zwischen Weimarer Republik, BRD und Berliner Republik konstruiert, die – zumindest im Hinblick auf das Selbstverständnis der Nation – diskussionswürdig sein dürfte. So zeichnet Sonners Geschichte des Großen Zapfenstreichs eine ungebrochen demokratische Kontinuität Deutschlands, die zumindest im Hinblick auf die Bundeswehr und ihre Bezüge zur Wehrmacht mehr als fragwürdig sein dürfte. Logisch unschlüssig ist es, in der Geschichte des Zapfenstreichs zwar ausführlich im – definitiv nicht-demo-

kratischen – Kaiserreich zu verharren, dem Nationalsozialismus aber nur drei Zeilen und der DDR drei von sechzig Seiten einzuräumen. Man kann Sonner dabei keinesfalls irgendeine Art von Agenda unterstellen. Doch gibt er durch diese gewissermaßen ahistorischen Entscheidungen freiwillig diskursive Handwerkszeuge aus der Hand.

Dennoch macht Sonner wichtige Aspekte seines Forschungsgegenstandes aus dem riesigen wissenschaftlichen Apparat über Musik und Macht produktiv. Da er jede normative Autonomieästhetik im Kontext funktionaler Musik aufgibt, kann er musikalische Wirkungen in der Kontextualisierung (vgl. S. 31), also konkret in jenen Feldern der symbolischen Macht, die durch Artefakte und Performanzen gestaltet werden, schlüssig darlegen. Sonner zeigt – vor allem aufgrund kluger Quellenausdeutung –, wie Musik als Kommunikation und gesellschaftliche Praxis im Staatszeremoniell wirkmächtig wird. Dass für weitere Erkundungen auch Filmmusikforschung, oral history, Performanzstudien, Sound Studies oder Semiotik hilfreiche Mittel sein können, gibt Sonners Arbeit als Anregung mit.

(August 2021)

Konstantin Jahm

*REINER KONTRESSOWITZ: Friedrich Goldmann – der Weg zur „5. Sinfonie“. Essay I, Essay II, Essay III – Klangszene I, Klangszene II, Klangszene III. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 144 S.*

Das äußere Erscheinungsbild des neuen Buches hinterlässt von der ästhetischen Gestaltung her einen angenehmen Eindruck, der beim Aufschlagen noch durch die gute Lesbarkeit bezüglich Schriftgröße und Zeilendurchschuss bestätigt wird. Die Tuschezeichnung *Philosophisches Gespräch* von Frank Dittrich (S. 2) zielt in gewissem Sinne wohl auf Goldmanns Neigung zur soziologischen wie philosophischen Literatur. Das Gedankengut von Theodor W. Adorno, Jür-

gen Habermas, Richard Rorty und Niklas Luhmann verursachten seine schöpferische Unruhe, wobei er deren Werke stets mit kritischer Distanz rezipierte.

Goldmann hat es sich niemals leicht gemacht, eine Komposition anzulegen. Er hat eine solche Arbeit nicht mit lockerer Hand niedergeschrieben, schon gar nicht um seines Lebensunterhaltes willen, sondern sein jeweiliges Vorhaben tief eingebettet in außermusikalische Betrachtungen und nicht zuletzt in Beobachtungen gesellschaftlich relevanter Vorgänge. Darüber berichtet Reiner Kontressowitz in subtiler Weise und spürt dem Atem nach, den der Komponist seinen Werken eingehaucht hat. Es geht neben einleitenden biographischen Anmerkungen vorrangig um zwei Werkgruppen, die nahezu das gesamte Hauptwerk Friedrich Goldmanns umspannen: die drei *Essays* aus den frühen Jahren zwischen 1963 (dem Opus 1) und 1971 mit dem ersten Auftragswerk für Orchester sowie die drei *Klangszene* aus den späteren Jahren zwischen 1990 und 2003.

Mittlerweile ist es das dritte Buch des Autors über diesen Komponisten – nach den *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann* (2014) und den *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann* (2020) und ist mit der gleichen Intensität geschrieben, wie die beiden ersten. Kontressowitz ist bestens dazu berufen, eine solche Arbeit auf sich zu nehmen, schöpft er doch aus zahlreichen persönlichen Begegnungen und direkten Einblicken in Goldmanns Schaffensprozess durch seine frühere Tätigkeit als Lektor für zeitgenössische Musik u. a. im Verlag Peters, der die meisten Werke Goldmanns veröffentlicht hat. Und ebenso wie im vorangegangenen Band beindruckt die geglückte Darstellung von Lebensabschnitten und -umständen, von wohlüberlegter kompositorischer Arbeit, Eigen- und Fremdaußerungen, philosophischen und außermusikalischen Erkenntnissen und alles unter der Prä-

misse, mit besonderer Sorgfalt die schwierige analytische Auswertung vorzunehmen. Es ist geradezu ein Schulbeispiel für eine praxisorientierte Herangehensweise an die Kompositionsvorlage. Auch wenn sich die zu beschreibende Materie als äußerst kompliziert und sperrig erweist, hat es der Autor doch verstanden, sie in einem gut formulierten Text und in einer allenthalben verständlichen Sprache zu beschreiben. Und so mag man herauslesen, dass Goldmann – ein durchaus streitbarer Zeitgenosse – mit seinen Kompositionen nicht unbedingt gefallen wollte, sondern etwas sagen wollte und auch zu sagen hatte und vor allem Wert darauf legte, verstanden zu werden. Und die Triebkraft dafür fand er in seinem gesellschaftlichen Umfeld, das kritisch zu hinterfragen ihm wichtig war. So nimmt es denn nicht Wunder, dass er Fragen aufwarf und Antworten suchte und dies in einer handwerklich ausgereiften, höchst artifiziellen Kompositionsweise umzusetzen verstand, wo beispielsweise die „klangliche Darstellung von Massenerignissen“ (Tonmassen und Klangmassen) ihren Platz findet, ähnlich einer Demonstration für eine bestimmte Sache: Einigkeit, aber auch ein Durcheinander. Oder – wie in den *Klangszene* – wo Goldmann „Klänge und Geräusche“ inszeniert und „Klang-Räume werden und wachsen“. Kontressowitz geht mit viel Geschick solchen Spuren nach, und das macht zum Großteil den Wert der vorliegenden Arbeit aus.

Der Buchtitel heißt explizit *Der Weg zur 5. Sinfonie*, so als sei es Goldmanns wichtigstes Bestreben gewesen, eine weitere Sinfonie seinem Œuvre hinzuzufügen oder vielleicht sogar die Sinfonie als das Nonplusultra zu verstehen. Tatsächlich hat sich der Komponist mit dem Gedanken getragen, wie ein nach seinem Tode aufgefundenes Konzept belegt, aus den drei *Klangszene* ein neues Ganzes zu schaffen, dann allerdings in Verbindung mit vokalen Anteilen, um mit dem gesungenen Wort zusammen seinen An-

spruch, sich verständlich zu machen, neu zu formulieren und viel stärker zu verdeutlichen, was ihn geistig bewegt als es die Musik allein vermag. Und doch hatte sich Goldmann mit der tradierten Gattung Sonate oder Sinfonie einerseits immer schwer getan, andererseits stets als Herausforderung betrachtet, sich besonders mit der Tradition auseinanderzusetzen und den Anspruch der Gattung durchaus ernst zu nehmen. So ist Goldmann einen selbstauferlegten, immens steinigen Weg gegangen, als er versuchte, das „konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen“, auch wenn er, wie er selbst betonte, nicht „im überlieferten Sinne als Sinfoniker“ gelten wollte. Kontressowitz belegt im zweiten Band seiner Goldmann-Monographien (*Annäherungen II*) die Auseinandersetzung des Komponisten um die Möglichkeiten einer eigenwilligen Ausdeutung der Sonatenform. Insofern ist es wirklich zu bedauern, dass wir die Endfassung seiner konzipierten *5. Sinfonie* nicht mehr erleben durften.

Und so sprechen wir über ein Buch, das sich ebenso Fachleuten, speziell aus dem lehrenden als auch dem lernenden Bereich, durchaus auch Konzertdramaturgen, wie auch interessierten Laien anbietet und – wie beide vorangegangenen Bände – einen wichtigen Versuch darstellt, musikalische Vorgänge in Sprache zu bringen.

Gratulation dem Autor und dem Verleger des gut gestalteten Bandes in übersichtlicher Gliederung. Möge diese Arbeit andere Autoren anregen, derart tiefgründig über die Kompositionskunst und deren Schöpfer zu schreiben.

(Juni 2021)

Klaus Burmeister

*ROBERT RABENALT: Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 420 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Für seine tiefgreifende theoretische Arbeit zur dramaturgischen Anlage und Wirkungsweise von Filmmusik geht Rabenalt mit vermeintlich gesetzten Begrifflichkeiten – nicht nur der Filmmusikforschung – kritisch ins Gericht, um überhaupt über adäquates Handwerkszeug verfügen zu können. Ein Wust an inkonsistenten Terminologien und unklaren Definitionen durchzieht die Nomenklatur von Filmmusikforschung, Dramaturgie und den Spekulationen über die Wirkung von Musik in der Emotionsforschung. Im Bezug auf die Filmmusikforschung übernimmt Rabenalt die längst überfällige Aufgabe, die unsägliche, aber allgegenwärtige Unterscheidung von „diegetischer“ und „nicht-diegetischer“ Musik, bzw. den Begriff der Diegese an sich, intensiver Kritik zu unterziehen. Höchst konstruktiv erweist sich auch Rabenalts Ablehnung der in der Filmmusikliteratur weit verbreiteten Funktionskataloge, die meist mit einer unhaltbaren zielgerichteten Funktionalität der Musik rechnen bzw. auf ein simples Reiz-Reaktions-Schema vertrauen. In ihrer Normativität erschweren sie die Erkenntnis von der „mehrfache(n) Wirksamkeit“ (S. 342) der Musik im Film. Grundlegend diskutiert Rabenalt Autonomieästhetik und Programmmusik und hebt die Bedeutung von musikalischen Topoi (vgl. S. 201ff.) hervor, die für die Filmmusikforschung konstitutiv sein dürften.

Für die eigene Theoriebildung operiert Rabenalt mit diversen exakt definierten Begriffspaaren. Er unterscheidet grundlegend zwischen Fabel und Sujet. Im Hinblick auf die Kategorisierung der auditiven Ebene entscheidet er sich für ein verblüffend simples aber konsistentes Begriffspaar von erster und zweiter auditiver Ebene, die er dann in den

„Eigenschaftsräumen“ der Musik konkretisiert. Nahezu im Vorbeigehen klärt er in diesem Zusammenhang die Unterscheidung von Mimesis („nachahmend“) und Diegesis („berichtend“) und wie sie in der filmmusikalischen Forschung hilfreich sein kann.

Rabenalt begreift Dramaturgie gleichermaßen als Wissenschaft und künstlerische Praxis; letztlich entwirft er eine Poetologie von Filmmusik und ihrer Analyse. Indem er die Musik in der ihr eigenen Abstraktion im Spannungsfeld von Fabel (als multiple Disposition eines Werkes) und Sujet (als konkrete Ereignisse im Werk) positioniert, zeigt er, wie sie ihre Wirkung als eine Art Scharnier zwischen diesen Dispositionen entfaltet. Sie dynamisiert die „Bindungsgesetze“ eines Werkes zwischen Fabel und Sujet. Dieser „Fabelzusammenhang der Filmmusik“ ist Rabenalts zentraler Moment. Die Filmmusik – in spekulativer Anlage und konkreter Erscheinung – interagiert und vermittelt zwischen den grundlegenden Konstitutionen der Geschichte (Fabel/story) und der wahrnehmbaren Logik der Abläufe (Sujet/plot). Sie kann die „Verbundenheit der Vorgänge“ (S. 343) als narratives Element unterstützen. Filmmusik kann „den inneren Zusammenhang der Handlungsteile und die Disposition von Figuren und Konflikten wirkungsvoll und plausibel im Erlebnis der Filmwahrnehmung hervortreten lassen“. (S. 343)

Rabenalts Methode liegt ein nicht-normatives, grundlegend interdisziplinäres, inter-strukturelles und kontextabhängiges Verständnis von (Film-)Musik zugrunde. Seine systematische musikalische Analyse, die Beschreibung der Bild-Ton-Kopplungen und die auditiven Darstellungs- und Wahrnehmungsebenen orientieren sich ohne normative Setzungen an der „Bestimmung der Ambivalenzen“ (S. 366). Musik im Film – so zeigt Rabenalt in vielen Einzelfallanalysen – ist in ihrer Abstraktheit mehrfach wirksam und daher immer im konkreten Fall zu untersuchen, ohne den Werken durch Voreingenommenheit Gewalt anzutun.

Aus seiner Untersuchung von Regeln und Modellen zur Herstellung und Aufführung performativer Werke im Allgemeinen destilliert Rabenalt die – je unterschiedlich intensiv gebrauchten – lyrischen, epischen und dramatischen Modi der Filmerzählung, welche dann im konkreten Werk von Filmmusik markiert, unterstützt und verbunden werden. Rabenalt führt in diesem Zusammenhang nicht nur die Begriffe Melodie, Thema und Motiv als dramaturgisches Handwerkszeug ein, er macht den Begriff der Poesie zu einem Bezugspunkt. Mit einem Poesiebegriff könne man Filmmusik – in Bezug auf Dramaturgie, Film- und Musikästhetik – als ein „Weiterdichten in Musik“ (S. 358) verstehen.

Rabenalts Konzept der ersten und zweiten auditiven Ebene korrespondiert mit seinen Überlegungen zu expliziter und impliziter Dramaturgie. Demnach stellt Musik in ihrer spezifischen Eigenständigkeit komplexe, eben ex- und implizite, Strukturangebote und -ebenen im Film bereit, die einem heterogenen Publikum (vgl. S. 352) offensichtliche und unterschwellige Bedeutungsangebote zu geben haben. Musik dynamisiert so die narrativen Details. Im Bezug auf die Rede von der Musik als Ausdruck des „Gefühls“ klärt Rabenalt die wesentlichen Unterschiede von Emotion, Affekt und Gefühl. Er macht Bertolt Brechts Begriff der Einfühlung im Epischen Theater für die Filmmusik produktiv und geht kurz auf die – zumindest in der jüngeren internationalen Literatur – viel diskutierte Immersion ein (vgl. S. 132ff.). An einem Fallbeispiel zeigt Rabenalt, wie Brechts und Kurt Weills Überlegungen zum musikalischen Gestus (vgl. S. 44ff.) der Filmmusikforschung dienlich sein können. Rabenalt begreift in diesem Zusammenhang die mimetischen Möglichkeiten der Musik nicht als Wahrheits-, sondern als Wahrscheinlichkeitsfeld.

Ein weiteres Verdienst von Rabenalt ist, im Rückgriff auf Sergei Eisenstein, die Montage (vertikal und horizontal) wieder als

konstitutives Element von Film(musik)- und Film(musik)analyse ins Zentrum der Überlegungen zu rücken. Im Kontext der (Vertikal-)Montage, die von der „Idee der sinngebenden Gliederungen“ (S. 358) ausgeht, tritt die „verallgemeinernde Wirkung von Musik mit der Objektivität der visuellen Abbildung“ (S. 358) in ein dramaturgisches Spannungsverhältnis.

Rabenalts Stärke ist eine letztlich fast künstlerische oder „poetologische“ Konzeption von Filmmusik und ihrer Analyse, die, von fundierter Theorie gestützt, sich adaptiv und situationsbezogen am konkreten Einzelfall orientiert. Rabenalt verzichtet auf Funktionskataloge oder ähnliche normative Setzungen, gewinnt Vieles durch Rückgriffe auf Musiktheater und Dramentheorie, klärt Erscheinungsformen und Eigenschaftsräume der Musik im Film auch im Kontext des Sound Design und in ihrer „Lokalisierung auf der Tonspur“ (S. 367).

Rabenalt ordnet, klärt, systematisiert und lässt viele Fragen anregend offen. Theoriedichte und komplexe Terminologie machen Rabenalts Text bisweilen schwer lesbar, doch stellt er (musik)wissenschaftliche Fragen in den Raum, die weit über Filmmusik hinausragen. Er gibt Impulse für die theoretische und empirische Emotions-, Wahrnehmungs- und Wirkungsforschung, für Untersuchungen zu musikalischen Topoi, dem Verweis-Charakter der Musik und der Frage nach musikalischer Semantik. Wer sich damit beschäftigt, wie Strukturen und Inhalte, Präsentationen und Ausdeutungen einer Filmgeschichte durch Musik beeinflusst werden und wer an (Musik-)Ästhetik als einer Theorie der Wahrnehmung interessiert ist, wird an diesem Buch nicht vorbeikommen.

(August 2021)

Konstantin Jahn

*Musik und Gesellschaft. Marktplätze – Kampfzonen – Elysium. Hrsg. von Frieder REININGHAUS, Judith KEMP und Alexandra ZIANE. Band 1: 1000–1839. Von den Kreuzzügen bis zur Romantik. Band 2: 1840–2020. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 714, 700 S., Abb., Nbsp.*

Movens für die bei Königshausen & Neumann erschienene Anthologie mit dem verheißungsvollen Titel *Musik und Gesellschaft*, so die Herausgeber\*innen Frieder Reininghaus, Judith Kemp und Alexandra Ziane, sei die Beobachtung, dass es sich bei der Musik um eine „hochgradig soziale Angelegenheit“ handle. Jeder Musik sei stets „Appellatives einkomponiert“ (S. 5), unerheblich, ob sie für den königlichen Hof, den bürgerlichen Konzertsaal oder den „Grand Prix Eurovision“ geschrieben sei. Die Fragestellung, ob Tom Waits und Robert Wilson mit dem *Black Rider* den *Freischütz* fortgeschrieben hätten, macht schon zu Beginn das Anliegen dieser umfassenden Kompilation von Essays deutlich: Das Herausgeber-Team ist nicht gewillt, Musik in „hoch“ und „niedrig“ zu spartieren oder Musik auf U- und E-Bereiche wertend zu trennen. Der Blick der vorliegenden musiksoziologischen Essaysammlung soll sich richten auf die klingenden „Kampfplätze“ der Geschichte, eingedenk eines gesellschaftskritischen Betrachtungshorizonts, in dem arbeitsrechtliche Fragen zu Musiker\*innenberufen nicht getrennt von ästhetischen Debatten begriffen werden. Es ist dies der programmatische Versuch, die Musik zu ent-esoterisieren, sie da im Text aufklingen zu lassen, wo sie stattfindet, und das ist, so betonen die stets anschaulich unterfütterten Essays der insgesamt 107 fachkundigen Autor\*innen, mitten im Leben.

Nicht von ungefähr ist Friedrich Engels Pate, wenn der Grundsatz formuliert wird, dass Musik hier als dynamischer Prozess verstanden wird. Die historischen Gegenstände

sollen von der Gegenwart ausgehend gedacht werden und in einem „Spannungsfeld“ (S. 6) zu ihr stehen.

Die vorgelegte Essay-Montage umfasst einen „Auftakt“ von zwölf kurzen Texten, dem sich zehn Kapitel mit insgesamt 409 weiteren Essays anschließen. Orientierung innerhalb der Texte geben Verweise und Schlagworte im Text, ein Autor\*innen-, ein Literatur- und ein Schlagwortverzeichnis komplettieren die Schrift. Sowohl in der Klarheit der Fragestellung, in der leicht verständlichen Grundkonzeption, im sprachlichen Duktus und auch in der Wissensstrukturierung werden in der Anthologie Fallhöhen und Lesehemmungen vermieden. Die beiden graphisch überaus gut gestalteten Bände bauen auf Klartext und Anschaulichkeit. Auch beim Kreuz- und Querlesen, und dazu ist dieses Vorhaben ausdrücklich gedacht, wird deutlich, dass sie im Inhalt möglichst „breitensportlich“ und gerade nicht für einen eingeschworenen Leserkreis konzipiert sind.

Will man dem Thema „Musik und Gesellschaft“ im historischen Überblick auch nur einigermaßen gerecht werden, so könnte das Vorhaben schon an der Frage scheitern, wann eine Sozialgeschichte der Musik ihren Anfang nehmen, und wann sie schließen soll. Die Herausgeber\*innen haben die beiden insgesamt fast 1.400 Seiten umfassenden Bände nachvollziehbar im Jahr 2020 beschlossen, wahrscheinlich mit dem Redaktionsschluss des Buches. Den Beginn legen sie mit dem Jahr 1000 fest, der Band I datiert auf 1000–1839, „von den Kreuzzügen bis zur Romantik“. Das erste Kapitel heißt „Mittelalter in Europa“, das letzte im Band II (mit dem Übertitel „Vom Vormärz bis zur Gegenwart“ 1840–2020) widmet sich der Krise und dem „Musikleben im Ausnahmezustand“.

Der Problematik einer selektiven und immer gewichtenden Historiographie begegnen die Herausgeber\*innen, indem dem ersten Kapitel eine *Ouverture* vorangestellt

wird, in der bereits wesentliche inhaltliche Konzeptionen, die Montage-Idee, das essayistische Format und die narrativen Grundstrategien der Anthologie offenbar werden. Es beginnt mit der brisanten Frage, was Musik eigentlich ist. Während Dahlhaus und Eggebrecht der Frage durch Einkreisung begegneten, versucht es Frieder Reininghaus mit dem Herunterbrechen der Musik durch das Aufzeigen ihrer alltäglichen Präsenz (etwa als kultureller „Snack“, S. 23). Das bewusste Anfassern und Zufassern von – wie auch immer zu definierender – „hoher Kunst“, ebenso wie die Einebnung kultureller Großereignisse, erweist sich als Erzählstrategie, die diese Anthologie, neben ihrem deutlichen politischen Engagement, ausmacht.

Schon zu Beginn der Anthologie werden soziologische, kultur-anthropologische, aber auch physikalische und musiktheoretische Grundfragen aufgeworfen. Man könnte mit Blick auf die Chronologie die Asynchronität historischer Entwicklungen ebenso einwenden wie die Frage nach einer fortschrittsfokussierten Geschichtsschreibung (so ist vom „musikalischen ‚Durchbruch‘“ der Mehrstimmigkeit die Rede, Heister, S. 45ff.). Aber auch hier setzt die Schrift eher auf die Sensibilisierung für soziokulturelle Kontexte als auf musikwissenschaftliche Tiefenbohrung.

Eine nächste Erzählstrategie ist das anschauliche Vor-Augen-Führen von historischen, mythologischen wie auch zeitgenössischen Szenen. Orpheus' traurige Unterwelt etwa (Reininghaus in: „Klageweiber und Trauermusik“, S. 31ff.) erscheint beim Lesen plastisch vor Augen. Dies gelingt durch die dramaturgisch schön zusammengestellten Orpheus-Zitate, die von der Antike über Shakespeare bis zu Rilke reichen. Etwas gewollt wirken hingegen die manchmal konstruierten Gegenwartsbezüge, etwa wenn die antiken Steintafeln mit Protokollen der CNN-Reporter assoziiert werden. Musik wird von Anbeginn nicht nur als „schöne Kunst“, sondern auch als Klangquelle (Mu-



sik, Geräusch, Lärm), ja sogar als Folterinstrument betrachtet. Regine Müller etwa beschreibt facettenreich negative Konnotationen von Musik, und zwar ganz ungeschönt als „Qual“ (S. 51). Musik ist nicht nur kulturelles Elaborat, sondern auch Krach, Straßübung, Ventil von Aggression.

Das erste Kapitel handelt von „Kaisern, Rittern, von Päpsten und Mönchen“ und umfasst mutig den weiten Zeitraum von 1000 bis 1400. Es beginnt mit einem Streifzug durch das europäische Mittelalter, was den Blick dieses ersten Kapitels bereits auf die geographischen und kulturellen Räume der Herausgeber\*innen und des überwiegenden Teils der Autor\*innen und den der Leser\*innen lenkt. Anschaulich wird erzählt vom Gesang in den Synagogen (hoch spannend ist etwa, dass wir mehr darüber wissen, wie Meir ben Isaak in Worms sang als was er gesungen hat, vergl. Traber S. 72) bis zu Opern, in denen die Kreuzzüge thematisiert und auch „verklärt“ werden (Reininghaus, S. 75). Dem Klischee des düsteren Mittelalters tritt dieses Kapitel entgegen mit ausgesucht positiven Themen, darunter ein Essay zur Liebeskunst der Trouvères, in welchem nicht nur die Liebe als Topos, sondern auch ihre Sublimation in der Kunst mitbedacht ist. In der Anthologie wird der Gesang als Kunstwunder einerseits bestaunt und andererseits im Zusammenhang mit dem Problem der „Überbeanspruchung“ (S. 98) und anderen pädagogischen Fehlleistungen diskutiert. Dass Musik durchaus nicht nur „Schmerzen lindert“ (S. 99), sondern Teil, mitunter auch Anlass von Leid war und ist, wird hier, neben dem immer wieder aufscheinenden Bekenntnis zum lustvollen Musizieren und Hören, dialektisch mitverhandelt.

Im zweiten Kapitel („Entdeckungen. Renaissance. Reformation“) gerät unter anderem der Tanz zum Thema, diesmal allerdings im Kontext von Ordnungen, Gesetzen und Verboten. Nach einem kurzen Abriss zur Epoche der Renaissance geht es um eine

kritische Bewertung des Konstanzer Konzils und zugleich um die Reflexion der historischen Ausprägung aktueller Themen wie Flucht und Asyl. Wie Musik in kriegerischen Auseinandersetzungen als Stimulanz (in Form von „Signalinstrumenten“) zum Einsatz kommt, spielt in diesem Teil ebenso eine Rolle wie ihre gegenteilige Funktion, nämlich als Zerstreuung in Bade- und Kurlandschaften.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Barock und dem Rationalismus, die zeitlichen Koordinaten umfassen das 17. Jahrhundert ganz und das 18. Jahrhundert bis zum ersten Drittel. Die einzelnen Teilkapitel haben, je nach Gegenstand, nachvollziehbar differierende Zeitumfänge. Schon das erste Teilkapitel zeigt nicht nur Innovationen, sondern auch zeittypische Konfliktfelder und Kontroversen auf – es geht einmal mehr um die Idee des „Neuen“ in der Musik, aber vor allem auch um die Geburtsstunde des „Sologesangs“ im musikalischen Drama. Nur bald 30 Jahre später erschüttert der Dreißigjährige Krieg die Welt und lässt die Musik verstummen, dennoch wird die junge Gattung Oper etabliert, was Arnold Jacobshagen anhand von Finanzplänen und -kalkül dingfest macht. Der Abschnitt „Größe, Glanz und Gier“ setzt mit Bach, den *Brandenburgischen Konzerten* und der *Matthäuspassion*, und Vivaldis *Vier Jahreszeiten* wieder verstärkt auf die Diskussion des kanonischen Repertoires, allerdings wird es originell flankiert von Exkursen wie dem zur Kopistentätigkeit oder zum Zusammenhang von Musik und Prostitution.

„Aufklärung. Rokoko. Revolution“ ist das vierte Kapitel dieses ersten Bandes betitelt. Der erste Essay beginnt 1732 mit Pergolesi als „frühe[m] Orgelgenie“, das letzte schließt mit dem Tod Johann Sebastian Bachs im Jahr 1750. Dazwischen stehen Bachs *Goldberg-Variationen*, ein Blick auf die kulinarischen Freuden von Bach und Händel in London, aber auch Kastraten als Künstler und „gefragte Liebhaber“ (S. 459).

Ein für diese und jede andere Anthologie entscheidendes Thema tritt aus der Essaysammlung hervor, nämlich die Reflexion des Gegenstandes Musik. Wilhelm Seidel wird in diesem Zusammenhang zitiert, der befand, dass die „Aufklärung des Herzens die Angelegenheit der Oper“ sei (S. 462). Die Epoche „Erschütterung und Empfindsamkeit“ datieren die Herausgeber\*innen auf die Jahre 1752 bis 1770. Die Themen, die für diese Epoche ausgesucht wurden, reichen von dem Pariser Buffonistenstreit über Jean-Jacques Rousseau (diesmal in seiner Profession als Komponist) bis zu Glucks Reformbestrebungen. Auch wenn es wenig überraschend ist, dass Mozart in dieser Anthologie neben Haydn prominent zu Wort kommt (*Don Giovanni*, Klavierkonzert d-Moll), so ist doch bemerkenswert, dass Mozarts Frauenverführer und chauvinistischer Dieb von Ehre, Scham- und Wertgefühl hier im Lichte der Me-Too-Debatte seiner vermeintlichen Harmlosigkeit beraubt wird.

Das fünfte und letzte Kapitel des ersten Bandes beschreibt den „Europäischen Aufruhr“ mit der Charakteristik der Romantik. Während Mozart zur Hauptfigur des ausgehenden 18. Jahrhunderts gemacht wurde, so ist es nun Ludwig van Beethoven, der, wenn auch mit einigen provokanten Formulierungen wie derjenigen des „ästhetischen Terrorismus“, das Kapitel dominiert. Aufgelockert freilich wieder durch Kurioses und Abwegiges wie den Zusammenhang von Trunksucht und Nationalsinn, Katzenmusik oder die blinde Pianistin Maria Theresia Paradis. Der Tanz wurde schon hervorgehoben als einer der Dreh- und Angelpunkte, und er begleitet als Topos auch das folgende Jahrzehnt der Anthologie, das hier einmal die europäische Bühne verlässt, um (nach 600 Seiten) einen Ausflug nach Rio de Janeiro und zum Thema Kulturtransfer zu unternehmen. Auch dieses Teilkapitel endet mit dem Tod eines Protagonisten, diesmal ist es E. T. A Hoffmann: Dichter, Lieblingskritiker, Musikerfreund und Schmetterling.

Im sechsten Kapitel, es ist der Beginn von Band II, werden die Themen Industrialisierung, Völkerfrühling und Migration ins Verhältnis gesetzt. Es geht, im Titel etwas reißerisch, um „Kämpfe, Siege, Niederlagen“, die sich in den Jahren 1840 bis 1849 abspielten. Zur Einführung greift die Anthologie etwas weiter aus und charakterisiert das 19. Jahrhundert in einem Text von Wolfgang Schmale nicht wie üblich als „langes“, sondern als „wirres“ Jahrhundert. Unter „wirr“ fallen in diesem Teil nicht nur nationale Bewegungen, die sich einschlägig auch in der Musik niedergeschlagen haben (Hoffmanns *Lied der Deutschen* ist nur ein Beispiel). Die Zeit charakterisiere eine nachgerade fanatische Begeisterung für die Überwindung menschlicher Trägheit durch Technik (am Beispiel der Eisenbahn) ebenso wie übersteigerte Ansprüche an ihre Opernhelden. Es ist die Zeit nicht nur der Bahnfahrer, sondern auch der romantisierten Seefahrermythen (Wagners *Fliegender Holländer*); auch ein Interesse an rastlosen Dramenfiguren wie dem Faust erwacht erneut. Musik will nicht nur die Seele erfreuen, sie will auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Menschen, ihre Handlungsradien und Machtbereiche repräsentieren. Ein dramaturgisches Prinzip dieser sozio-musikologischen Essaysammlung, und dies wird u. a. im Teilkapitel zu den 1860er Jahren deutlich, ist eine kontrapunktische Relationierung von Licht- und Schattenseiten eines Phänomens. In die Bürgerstuben führt der Beitrag zum musikalischen Realismus von Frank Schneider, der für Schuberts Werk charakterisierend den schönen Ausdruck der „stil-melancholischen Opposition“ findet, den dieser „gegen die restaurativen Bedrückungen des kakanischen Überwachungsstaates“ (S. 85) entfalte.

Ein weiteres Beispiel für die Formulierung der Autor\*innen birgt die Titelalliteration „Eroberer, Erfinder und Entdecker“, die das siebte Kapitel (zum Überthema „Imperialismus und Kunstgröße“) einleitet. Tat-

sächlich werden hier einige Themenstellungen weitergeführt, darunter das Arbeiterlied, Wagners Bayreuth und der immer wieder aufflackernde und zunehmend raumgreifende Nationalismus in Reichweite des „Mächtigen Häufleins“. Bekannte Phänomene und historische Höhepunkte werden hier einmal mehr erzählt, dafür aber unterhaltsam in neues Licht gesetzt, etwa wenn die Rezeption von Verdis *Aida* in Kairo zum Thema gerät, die champagnerselige *Fledermaus* als sozialkritisches Stück interpretiert oder das Fortleben von Bizets *Carmen* bis ins 21. Jahrhundert diskutiert wird. Es sind nicht nur neue Schläuche für den alten Wein, es sind andere Schläuche.

Das folgende achte Kapitel hat den Titel „Moderne. Weltkrieg. Zwischenkriegszeit“. Hier beginnt das 20. Jahrhundert mit dem Abschnitt „Aufbruch und Aufstand“, welcher die Oper *Louise* des Sozialisten Gustave Charpentier herausstellt. Sie wird als „Grenzüberschreitung“ und „Schwelle zum 20. Jahrhundert“ emphatisiert (Reininghaus, S. 201). Die Frage, wer Musik wie hört, kann als Untertitel dieses Kapitels gedacht werden, denn Musik wird neben Tabak und Alkohol von Kritikern der Zeit als süchtig-machend attackiert. Die Meinungen erstarken, die Sujets werden provokanter, und die Hörerschaft radikalisiert sich, was die Anthologie gut nachvollziehbar macht, etwa durch die nun auch in Deutschland aufblühenden Kabarettis. Während die Vorkriegszeit anhand der beeindruckenden frauenrechtlerischen Aktivitäten von Ethel Smyth, Skrjabins synästhetischer Klang-Farb-Raum-Komposition *Prometheus* und der Frage nach der Übertragbarkeit des Expressionismusbegriffs auf die Musik beschrieben wird, wundert man sich eigentlich, dass in Kriegszeiten so vernünftige Projekte wie die Gründung der GEMA stattfanden, oder wie Ferruccio Busoni über eine „neue Ästhetik der Tonkunst“ nachzudenken gewillt war. Die zwanziger Jahre, hier „Années Folles – Verrückte Jahre“, mit

Křenek's *Jonny spielt auf*, Honeggers *Pacific 231* und George Gershwins *Rhapsody* scheinen den Gang der Geschichte selbst noch einmal beschleunigen zu wollen (auch wenn Honegger selbst das „ursprüngliche ‚Programm‘ von *Pacific 231* radikal zu relativieren“ suchte, S. 269). Das Jahrzehnt 1930 bis 1938 ist mit dem nur scheinbar harmlos klingenden Titel „hochgesteckte Ziele“ versehen. Hervorgehoben werden in diesem Teil vorhersehbar der *Blau Engel*, Strauss' Entscheidung, als Präsident der Reichsmusikkammer anzutreten und Furtwänglers Wirkungsradius als Dirigent; es werden aber auch Cole Porters *Musical Comedy* und Benny Goodman in der Carnegie Hall porträtiert. Es ist wieder der Versuch, Geschichte möglichst mehrdimensional zu begreifen; das Gegenteil des von den Nationalsozialisten inszenierten Absolutheitsanspruchs.

Das neunte Kapitel umfasst den Zeitraum des Zweiten Weltkriegs, darüber hinaus aber auch die Nachkriegsjahre und den Kalten Krieg. Während der Idee, dass Musik harmlos, politisch unbedenklich oder unbedingt schön sei, in dieser Anthologie konsequent widersprochen wird, beginnt dieser schwierige Teil mit einem Essay, der Musik als Hoffnungsträgerin charakterisiert. Dies geschieht einmal in der künstlerischen Reinszenierung des Mythos der Jeanne d'Arc im Widerstand und der kraftvollen Bedeutung der *Marseillaise* und andererseits im *Dachau-Lied*, das Jura Soyfer und Herbert Zipper den Mitgefangenen „beim Säckschmeißen“ vorgesungen haben (S. 320). Überaus überzeugend kontrastiert den Wunderjahren in dem folgenden Essayteil die Stille (Cage mit *4'33"*) und Askese (mit Wieland Wagners *Parsifal*) – auch eine Reaktion auf Unsagbares. Die 1960er Jahre charakterisierten „Proteste, Hoffnungen, Demonstrationen“, und hier dreht sich der Fokus in Richtung Pop mit den Beatles, Bob Dylan und dem etwas bemühten Sacropop in deutschen Kirchengemeinden – daneben Zimmermanns *Die Soldaten* und Ligetis *At-*

*mosphères*. Im folgenden Jahrzehnt beschreibt die Anthologie als grobe Tendenz die inhaltliche und ästhetische Radikalisierung der Musik nach (beispielhaft durch Essays zu Heavy Metal und Mauricio Kagels *Staatstheater*). Während die Musik der DDR bislang wenig Raum eingenommen hat, gibt es von Gisela Nauck nun einen Essay zu Friedrich Schenkers Kammerpiel *Missa Nigra*, die vielleicht nicht zufällig eindrücklich Wolfgang Rihms Kammeroper *Jakob Lenz* kontrastiert.

Das Thema Ost – West nicht als Gegenmodell, sondern als kulturelle Transferidee, bietet gleich der erste Essay in dem Teilkapitel zu den 1980er Jahren mit dem seltsamen Titel „Fälle aller Arten“, in dem die biographischen Stationen von Neeme Järvi, Gidon Kremer und Arvo Pärt nachvollzogen werden. Das zehnte und letzte Kapitel der Anthologie widmet sich den neuen Medien und, etwas schwarzseherisch, der „neuen Weltunordnung“ am Ende des Jahrhunderts. Hier geht es zunächst um die Postmoderne, die der Anthologie Gelegenheit gibt zu verdeutlichen, wes' Kind hier spricht: Hervorgehoben wird zwar die Experimentierfreude des Jahrzehnts, zugleich aber der „Einzug der Mittelmäßigkeit ins System“ beklagt (Claus-Steffen Mahnkopf, S. 467).

Das „neue Jahrtausend“ beginnt in der Anthologie mit der alten Tante Oper, allerdings einer, deren überaus sinnfreudiges Potential auf der Suche nach dem „neuen Alten“ (Siegfried Döhring, S. 496) wiederentdeckt wird. Präsenz und Abwesenheit in Konzertsälen, bei Hausmusiken und online, das sind die zeitgenössischen Fragestellungen der Anthologie angesichts der überaus diversen aktuellen Musikrezeption: Während YouTube zum größten „medialen Marktplatz des Internets“ avancierte (Martin Lücke, S. 515ff.), baute Hamburg sich eine Philharmonie als städtisches Markenzeichen. Das jüngste Jahrzehnt („eine bessere Welt?“) verrät die Skepsis des Herausgeber-Teams. Das Kapitel handelt vom Co-

rona-Virus, Fukushima, von Bürgerkriegen und Flüchtlingswellen. Im Fokus stehen die prekären Arbeitsverhältnisse, auf die „der Musikbetrieb“ baue. Jene ökonomischen „Asymmetrien“ werden auch den musikalischen Institutionen wie etwa den Musikhochschulen attestiert, wobei vor allem die vorhandenen Missstände betont werden. Die hier verschriftlichten Beobachtungen sind nachvollziehbar, doch der beglückende Aspekt der Beschäftigung mit Musik kommt für meinen Geschmack zu kurz; ebenso wie, noch entscheidender, der überaus vorteilhaft sich ausmachende Vergleich der deutschen Musiklandschaft zu anderen. Ob China tatsächlich „bunt“ wird (so der Übertitel, S. 550), scheint angesichts der praktizierten Verbotskultur, die im Kapitel selbst benannt wird, für mich schwer nachvollziehbar. Das Thema der Rolle von Frauen im Musikleben erstreckt sich nun bis zur Führungsetage, und es sind erfreuliche „Zuwächse von Frauen an Dirigentenpulten“ (Annkatrin Babbe, S. 538) weltweit zu beobachten – dies bei einem ebenfalls unübersehbaren Wiedererstarken des politischen Chauvinismus, was in der Anthologie anhand des erschreckend autoritären Umgangs mit den Pussy Riots zum Thema wird. Die Herausgeber\*innen bleiben sich auch im Schlusskapitel mit einem deutlichen Interesse an Katastrophen und Weltuntergängen treu, etwa wenn die Seuchenbekämpfung des 14. Jahrhunderts mit den Quarantäneverordnungen angesichts der zeitgenössischen Pandemie in Zusammenhang gebracht wird.

Das Anliegen dieser Anthologie scheint das Aufzeigen von Beziehungen, Verknüpfungen und Querschlägen zu sein, das Erkennen von Korrelationen, Bedingtheiten und Konsequenz von Werk und Leben, besser: Musik und Welt, Musik als Welt. Der Ansatz, nämlich einem solch gewichtigen Unterfangen durch leichtfüßige Essays und möglichst vielstimmig zu begegnen, ist erfrischend. In Teilen beruht auch diese Textsammlung auf normativer Musikgeschichts-

schreibung, die um starke Gegenwartsbezüge, das Herausarbeiten technischer Neuerungen und um einen kritischen, politischen Blick erweitert wird. Die Anthologie will vieles erklären, ohne sich den „Anspruch des Enzyklopädischen“ (S. 7) aufzuschultern. Sie ist dabei zugleich bescheiden und zuweilen auch etwas überheblich. Bescheiden ist sie im Vertrauen auf das Punktuelle, Unvollkommene, Essayistische. Überheblich ist sie in dem Punkt, in dem sie sich nicht nur als besonders apostrophiert, sondern „in mancherlei Hinsicht“ anbietet als „Alternative“ zu „eingebürgerten Sicht- und Hörweisen“ (S. 7), die meines Erachtens längst nicht mehr die aktuelle Musikwissenschaft ausmachen. Kein/e Wissenschaftler\*in erzählt noch Heroengeschichte, und es käme heute niemand auf die Idee, die Musik der sie umgebenden Welt vorzuenthalten.

Der Anspruch einer Alternativerzählung der Musikgeschichte wird eingelöst über ein waches Bewusstsein für das Randständige. Einer ernsthaften Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik entbehrt dieses Buch, eher werden außereuropäische Perspektiven (vor allem aus Brasilien und Japan und im Bereich des Pop natürlich Amerika) immer mal eingeflochten. Das mag man als „feigenblatthaft“ empfinden (Michael Stallknecht in der ansonsten positiven Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*), aber das Buch verwahrt sich ja im Aufbau, im Duktus und in den Fragestellungen dagegen, eine Globalgeschichte zu sein. Es bleibt aber doch die Frage nach der Deutungshoheit in einer Überblicksdarstellung, und mit ihr die Frage nach einer heute angemessenen Narration. Zu überlegen wäre vielleicht ein offenes, dynamisches Format, welches die Möglichkeit offenbart, mit den vorgegebenen Narrativen zu korrespondieren, sie zu kommentieren und um weitere Perspektiven zu ergänzen.

(August 2021)

Friederike Wißmann

## Eingegangene Schriften

MICHAEL BERNHARD, ELZBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA: *Traditio Iohannis Hollandrini. Supplementum*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2021. 434 S., Abb., Nbsp., Tab.

ESTHER DUBKE: *Orlando di Lassos Messen in den Münchner Chorbüchern. Ordinariumsvertonung zwischen Tradition und Neuordnung*. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. 328 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Musica poetica. Musik der frühen Neuzeit. Band 4.*)

„Ecco il mondo“. *Arrigio Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*. Hrsg. von Maria Ida BIGGI, Emanuel d'ANGELO, Michele GIRARDI. Venedig: Marsilio Editori 2019. 407 S., Abb., Nbsp., Tab.

SOPHIE FETTHAUER: *Musiker und Musikerinnen in Shanghaier Exil 1938–1949*. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 809 S., Abb., Nbsp. (*Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 21.*)

*Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 2. Institutionen – Medien*. Hrsg. von Thomas ERTELT und Heinz VON LOESCH. Kassel / Berlin: Bärenreiter / Metzler 2021. 510 S., Abb., Nbsp., Tab.

*Handbuch der Chormusik. 800 Werke aus sechs Jahrhunderten*. Hrsg. von Bernd STEGMANN. Kassel / Berlin: Bärenreiter / Metzler 2021. 718 S.

*Händel-Jahrbuch. 67. Jahrgang 2021*. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 219 S., Abb., Nbsp., Tab.

*Instrumentalmusik neben Haydn und Mozart. Analyse, Aufführungspraxis und Edition*. Hrsg. von Stephanie KLAUK. Würzburg:

Studio Punkt Verlag / Verlag Königshausen & Neumann 2021. 337 S., Abb., Nbsp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Band 20.)

Jahrbuch 2016 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2021. 359 S., Abb., Nbsp., Tab.

Lexikon der Musikberufe. Geschichte – Tätigkeitsfelder – Ausbildung. Hrsg. von Martin LÜCKE. Lilienthal: Laaber-Verlag 2021. 725 S., Abb.

Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band 8. Troparia tradiva II. Hrsg. von Lori KRUCKENBERG. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 370 S., Abb.

Chaya Czernowin. Hrsg. von Ulrich TAD-  
DAY. München: Edition text & kritik im  
Richard Boorberg Verlag 2020. 119 S., Abb.,  
Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte. Band 194.)

Die Operisti als kulturelles Netzwerk: Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG. 2 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2021. 1027 S., Abb. (Theatergeschichte Österreichs. Band X. Heft 8.)

Pauline Viardot – Julius Rietz. Der Briefwechsel 1858–1874. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Miriam-Alexandra WIGBERS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 663 S., Abb., Nbsp. (Viardot-Garcia-Studien. Band 1.)

VLASTA REITTEREROVÁ, LUBUMIR SPURNÝ: Alois Hába (1893–1973). Zwischen Tradition und Innovation. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2021. 292 S., Nbsp., Tab. (neue wege. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Band 18.)

FRANK SCHÖNENBORN: Wagneruniversum auf Schellack, Vinyl, CD, DVD, Radio, TV, Internet. Band 3. Tristan und Isolde. Die Meistersinger von Nürnberg. Par-

sifal. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 465 S.

SARA ELISA STANGALINO: Didone abbandonata versus Die verlassene Dido. Die Rezeption der metastasianischen Oper in Hamburg und im Herzogtum Braunschweig (c. 1725–1739). Berlin: Merseburger 2021. 363 S., Tab.

MAGDALENA ZORN: Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2021. 312 S., Abb., Nbsp.

## Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 6: Johannes-Passion „O Mensch, bewein“ (1725) BWV 245.2. Hrsg. von Manuel BÄRWALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. XXVII, 220 S.

[GABRIEL] FAURÉ: 5 Impromptus für Klavier. Hrsg. von Jean-Pierre BARTOLI. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. X, 45 S.

NIELS W. GADE: Werke. Serie IV: Chorwerke. Band 6: Die Kreuzfahrer op. 50. Hrsg. von Karsten ESKILDSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring A. S Musikforlag. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. XLV, 306 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band I, 10–2. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. Text von Paul Hindemith. Zweiter und Dritter Aufzug. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott Music 2021. XII, 373 S.

BOHUSLAV MARTINŮ: Gesamtausgabe. Series I/1/12. Operas: Ariane, H 370. Hrsg. von Robert SIMON. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021, XXVI, 194 S.

GEORGE JEFFREYS: English Sacred Music. Hrsg. von Jonathan P. WAINWRIGHT. London: Stainer and Bell 2021. LVI, 206 S. (Musica Britannica. Band 105.)

GIOVANNI PACINI: Gli Arabi Nelle Galie. Hrsg. von Giuseppina MASCARI. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. LVI, 632 S. (Concentus Musicus. Band XVII.)

CLARA SCHUMANN: Klavierwerke. Originale und Bearbeitung. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. XIX, 63 S. (Musik in Baden-Württemberg. Noten. Band 1.)

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie I: Bühnenwerke. Band 4: Elektra op. 58. Hrsg. von Alexander ERHARD. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2020. LVII, 447 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie I: Bühnenwerke. Band 3b: Salome op. 54. Weitere Fassungen: Französische Fassung und Dresdner Retouchen von 1929. Hrsg. von Claudia HEINE. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss/London u. a.: Boosey & Hawkes/Leipzig u. a.: Edition Peters Group/Mainz: Schott Music 2021. LII, 461 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VII: Klaviermusik. Band 4. Hrsg. von Markus BANDUR und Joachim DRAHEIM. Redaktion: Joachim VEIT. Mainz u. a.: Schott 2021. XXII, 256 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Gerhard KIRCHNER am 27. März 2021 in Lörrach,

Prof. Dr. Hans KOHLHASE am 28. Juli 2021 in Altdorf,

Dr. Ulrich KURTH am 12. August 2021 in Köln,

Dr. Reinhold SCHLÖTTERER am 17. September 2021 in München,

Prof. Dr. Manfred Hermann SCHMID am 5. Oktober 2021 in Augsburg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hermann DANUSER zum 75. Geburtstag am 3. Oktober 2021,

Dr. Klaus WERNER zum 70. Geburtstag am 10. Oktober 2021,

Dr. Dr. h. c. Siglind BRUHN zum 70. Geburtstag am 11. Oktober 2021,

Prof. Kazumi NEGISHI zum 75. Geburtstag am 13. Oktober 2021,

Prof. Dr. Werner KÜMMEL zum 85. Geburtstag am 17. Oktober 2021,

Dr. Lewis WICKES zum 80. Geburtstag am 16. November 2021,

Prof. Dr. Hartmuth KINZLER zum 75. Geburtstag am 30. November 2021,

Prof. Dr. Jürgen BLUME zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 2021,

Dr. Helmut HELL zum 80. Geburtstag am 10. Dezember 2021,

Prof. Dr. Christian BERGER zum 70. Geburtstag am 13. Dezember 2021,

Dr. Dorit KLEBE zum 80. Geburtstag am 14. Dezember 2021.

\*\*\*

An der Universität Greifswald hat das *Interdisziplinäre Zentrum Ostseeraum (IFZO)* im Juni 2021 mit sieben fachlichen Clustern die erste Forschungsphase mit dem Schwerpunkt „Fragmentierte Transformationen“ gestartet. Im Cluster „Geteiltes Erbe: Kanonisierung, Konfliktbehaftete Erbschaften, Kulturlandschaften und Präsentation des

kulturellen Erbes im Ostseeraum“ sind für die Laufzeit von 2021–2025 zwei musikwissenschaftliche Forschungsprojekte angesiedelt, die den Opernkanon als kulturelles Erbe im Ostseeraum erforschen werden. Untersucht werden lokale Anpassungen und Erweiterungen global verbreiteter Repertoires sowie Inszenierungs- und Rezeptionspraktiken zwischen Oper und Musiktheater, bürgerlicher Praxis und Popularisierung, Exotismus und Interkulturalität. Ziel ist es, die gegenwärtige Ontologie der Oper zwischen immateriellem und materiellem Kulturerbe zu beschreiben. Clustersprecherin und Ansprechperson: Prof. Dr. Gesa zur Nieden (gesa.zurnieden@uni-greifswald.de).

\*\*\*

Herr PD Dr. Fabian KOLB, zuvor Johannes Gutenberg-Universität Mainz, hat einen Ruf auf die W3-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main sowie einen Ruf auf die W2-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg erhalten und die Professur in Frankfurt zum 1. Oktober 2021 angetreten.

Prof. Dr. Ulrich KONRAD (Würzburg) wurde der Bayerische Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst verliehen.

Prof. Dr. Konrad KÜSTER (Freiburg) hat für sein Buch *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation* (Kassel 2016) den „Hermann-Sasse-Preis für lutherische theologische Literatur“ 2021 erhalten.

### *Mitteilungen der Gesellschaft für Musikforschung*

Vom 28. September bis 1. Oktober 2021 fand an der Universität Bonn der XVII. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung statt, der pandemiebedingt aus dem Vorjahr verschoben worden war. Unter dem Thema „Musikforschung *nach*

Beethoven“ wurde in Zusammenarbeit mit dem Beethoven-Archiv Bonn ein besonderer Akzent auf Beethovens Musik, ihre Rezeption und aktuelle Forschungstendenzen gelegt (Hauptsymposium „Neue Aufgaben der Beethoven-Forschung“). Das zweite Hauptsymposium adressierte aktuelle Herausforderungen der Musikwissenschaft im Austausch mit Teilbereichen und Nachbarfächern, indem das Potenzial des Begriffs der „Ästhetischen Normativität“ zur Erfassung der Vielfalt der Musikkulturen diskutiert wurde.

Die Fachgruppen verantworteten ein breites Spektrum von Symposien zu „Medialer Heroen-Inszenierung“ (Musikwissenschaft im interdisziplinären Kontext), „Forschen im Ausland“ (Kommission für Auslandsstudien), „Aktuelle Forschungen zur Kirchenmusik“ (Kirchenmusik), „Kopistenforschung – Bestandsaufnahme und Perspektiven“ (Freie Forschungsinstitute), „Decolonizing Europe through Music Scholarship?“ (Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft), „Digital Humanities und vergleichende Musikrepertoireforschung“ (Digitale Musikwissenschaft), „Beethovens Klangwerkzeuge und ihre Mythen“ (Instrumentenkunde), „Zwischen Berufung und Beruf“ (Nachwuchsperspektiven, in Kooperation mit der Jungen Musikwissenschaft der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft), „Fachkonzeption und Stellenstruktur: Musikwissenschaft zwischen Spezialisierung und Generalisierung“ (Systematische Musikwissenschaft). Hinzu kamen acht freie Symposien mit Themen von Sound bis zu globaler Künstlerische Forschung bis zu globaler Musikgeschichte und Ästhetik sowie Roundtables für Diskussionen über Methoden und Strukturfragen. Neben gut 70 freien Referaten wurde fast ein Dutzend laufender oder gerade beendeter Forschungsprojekte vorgestellt. Informationsangebote des DVSM, der DFG, des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (BSB München/SLUB Dresden) und des NFDI4Culture rundeten das Programm ab.



In der Mitgliederversammlung am 1. Oktober 2021 wurde dem Vorstand nach den Berichten der Präsidentin, des nach dem Tod der Schatzmeisterin Dr. Gabriele Buschmeier rechtsgeschäftlich Bevollmächtigten für dieses Amt, Dr. Adrian Kuhl, sowie dem Prüfbericht des Beirats einstimmig unter Enthaltung des Vorstands Entlastung für das Geschäftsjahr 2020 erteilt.

Als Rechnungsprüferinnen für die kommende Periode wurden Dr. Irlind Capelle und Dr. Annette van Dyck-Hemming gewählt. (Am 2. Oktober 2021 ist Dr. Annette van Dyck-Hemming von diesem Amt zurückgetreten. Über das Prozedere der Nachwahl wird in den nächsten Wochen entschieden und wird der neue Vorstand die Mitglieder informieren.)

Von der Mitgliederversammlung wurde satzungsgemäß ein neuer Vorstand gewählt: Zur Präsidentin wurde Prof. Dr. Panja Mücke gewählt, zum Vizepräsidenten Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, zum Schatzmeister Prof. Dr. Jan Hemming, zur Schriftführerin Prof. Dr. Inga Mai Groote.

Als persönliche Mitglieder wurden in den Beirat gewählt Prof. Dr. Christoph Flamm, Prof. Dr. Stefan Keym, Dr. Ina Knoth, Prof. Dr. Sabine Meine, Prof. Dr. Christine Siegert, Prof. Dr. Arne Stollberg und Prof. Dr. Antje Tumat; die Beiratsmitglieder wählten Prof. Dr. Christine Siegert zur Sprecherin.

In die Kommission für Auslandsstudien wurden gewählt PD Dr. Louis Delpech, Dr. Barbara Eichner, Dr. Richard Erkens, Prof. Dr. Christoph Flamm, Prof. Dr. Daniela Fugellie und PD Dr. Nicole K. Strohmann; die Kommissionsmitglieder bestimmten Prof. Dr. Christoph Flamm zu ihrem Sprecher.

Vor der Sitzung konnten die von der GfM in Kooperation mit Schott Music aus-

geschriebenen Promotionspreise der Jahre 2020 und 2021 verliehen werden. 2020 wurde Simon Kannenberg (HfMT Hamburg) für die Arbeit *Joachim Raff und Hans von Bülow. Porträt einer Musikerfreundschaft* ausgezeichnet, 2021 Dr. Felix Thiesen (HMTM Hannover) für die Arbeit *Mikroklänge – Plinks – Zur Erkennbarkeit kürzester musikalischer Klangobjekte*. Informationen zur Ausschreibung des Promotionspreises sind auf der Webseite der Gesellschaft verfügbar ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), nächste Einreichungsfrist: 31. März 2022).

Die nächste Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, „Nach der Norm: Musikwissenschaft im 21. Jahrhundert“ findet vom 28. September bis 1. Oktober 2022 in Berlin statt; in der Ausrichtung kooperiert die Humboldt-Universität mit der TU Berlin, der UdK Berlin, der Universität Potsdam, der Staatsbibliothek zu Berlin und dem Staatlichen Institut für Musikforschung sowie dem Humboldt-Forum. In der vielfältigen Berliner Musiklandschaft sollen die Folgen und Chancen aktueller Dynamiken und methodischer Öffnungen im Fach diskutiert werden. Die Hauptsymposien werden sich mit der Bedeutung von Archiven, Sammlungen und Bibliotheken in der Musikwissenschaft („Building Reservoirs“), Berlin als „Sehnsuchts- und Kreativort“, dem Aufgabengebiet der Wissenschaftskommunikation und Vermittlung sowie Methodenfragen befassen („Positivismusstreit revisited. Episteme der Musikwissenschaft“). Informationen zur Tagung und zur Einreichung von Beiträgen (bis zum 31. Januar 2022) finden sich auf der Tagungswebseite (<https://hu.berlin/gfm2022>).

## Tagungsberichte

abrufbar unter [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de) (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Aktuell – Tagungsberichte)

Halle (Saale), 31. Mai bis 2. Juni 2021  
*Erlösung und Moderne. Händels „Messiah“ zwischen dem späten 18. und dem 21. Jahrhundert*  
 von Christoph Kellermann, Halle (Saale)

Essen, 24. Juni 2021  
*„Ist es doch, als ob jeder Baum auf dem Lande zu mir spräche: Heilig, heilig“.*  
*Digitales Symposium zu Beethovens geistlichem Schaffen*  
 von Mikhail Kuchersky, Essen

Halle, 21. bis 23. September 2021  
*„Messiah“ – Händels berühmtes Meisterwerk*  
 von Milan Schomber, Detmold

## Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

DIEGO ALONSO, geboren 1980 in Logroño, Spanien, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt Universität zu Berlin (DFG-eigene Stelle. Forschungsprojekt: *Hanns Eisler im republikanischen Spanien*). Er studierte Musik an der Madrider Musikhochschule sowie Musikwissenschaft an der Universidad Complutense de Madrid und wurde mit einer analytischen Arbeit über die von Roberto Gerhard während seiner Zeit als Schönbergsschüler komponierten Musik promoviert (2015). Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musik der Wiener Schule, die spanische Kunst- und Filmmusik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie die deutsch-spanischen Musikbeziehungen im „kurzen“ 20. Jahrhundert.

CHRISTIAN BRETERNITZ, 1981 in Neuhaus am Rennweg geboren, studierte Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Psychologie an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2019 wurde er an der Universität der Künste Berlin in Musikwissenschaft über den „Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert“ promoviert. Von 2012–2014 arbeitete er als Wissenschaftlicher Institutsassistent am Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (SIMPK) in Berlin (Co-Kurator der Sonderausstellung „Valve.Brass.Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente“). 2015–2017 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kurator der Sammlung historischer Musikinstrumente am Landesmuseum Württemberg in Stuttgart. Seit März 2017 ist er im Rahmen der „Zukunftsinitiative“ als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung Musikinstrumente am Deutschen Museum München angestellt. Seit Juni 2020 arbeitet Christian Breternitz als Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kurator für Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumente am Musikinstrumenten-Museum des SIMPK in Berlin. Veröffentlichungen vor allem zur Instrumentenkunde, zuletzt *Berliner Blechblasinstrumentenbau im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2020.

DANIELA FUGELLIE, geboren 1979 in Santiago de Chile, ist Assistant Professor und Direktorin des Musikinstituts an der Universidad Alberto Hurtado in Santiago de Chile. Sie wurde 2016 an der Universität der Künste Berlin promoviert („*Musiker unserer Zeit*“. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, München: text+kritik 2018). Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die lateinamerikanische Kunstmusik

des 20. und 21. Jahrhunderts und die kulturellen Transfers zwischen Lateinamerika und Europa. Mitbegründerin des internationalen Forschungsnetzwerks Trayectorias.

GREGOR HERZFELD, geboren 1975, studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg und Cremona. Nach seinem Magisterabschluss 2001 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter von Silke Leopold (Universität Heidelberg). 2005–2006 forschte er an der Yale University. Die Promotion erfolgte 2006 in Heidelberg mit einer Arbeit zur experimentellen amerikanischen Musik (Steiner Verlag 2007). 2007–2015 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin bei Albrecht Riethmüller und Schriftleiter des AfMw. Dort habilitierte er sich 2012 mit einer Arbeit über Edgar Allan Poe in der Musik (Waxmann Verlag 2013, Umhabilitation nach Basel 2017). Professuren vertrat er in Stuttgart, München und Regensburg. 2015–2018 war er Dramaturg und Referent für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des Freiburger Barockorchesters. Seit 2018 Tenure Track-Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Musik der USA, Transferprozesse zwischen Amerika und Europa, historisch-ästhetische Fragen sowie populäre Musikkulturen. Zuletzt erschienen: Hrsg. zus. mit Albrecht Riethmüller: *Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters*, Stuttgart: Franz Steiner 2020.

JULIO MENDÍVIL, geboren 1963 in Lima. In Köln studierte er Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Musikethnologie. Er lehrte u. a. am Institut für Musik der Goethe Universität Frankfurt, an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und leitete später das Center for World Music der Universität Hildesheim (2013–2015). Seit Oktober 2017 ist er Professor für Ethnomusikologie an der Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien.

MATTHIAS PASDZIERNY, geboren 1976 in Göttingen, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität der Künste Berlin und Arbeitsstellenleiter der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Er ist Mitglied der Arab-German Young Academy of Science und Mitbegründer des internationalen Forschungsnetzwerks Trayectorias. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Musikgeschichte nach 1945 und nach 1989, Edition der Musik des 20./21. Jahrhunderts, Audio- und Medienphilologie, Musik und Migration, Internationale Beziehungen und die Musik nach 1945 (Schwerpunkte Europa, USA, Lateinamerika, Arabische Länder).

CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ, geboren 1979, ist akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Gefördert vom Margarete von Wrangell-Programm des Landes Baden-Württemberg, arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zur Übersetzung von an Sprache gebundener Musik. Zuvor war sie an der Paris Lodron Universität Salzburg im interuniversitären Forschungsprojekt Musik und Migration, an der Universität Tübingen sowie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart in Lehre und Forschung tätig. Sie wurde mit der Arbeit *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* (Bielefeld: transcript 2014) in Stuttgart promoviert. Vor der Promotion war sie in Konzertmanagement und Musikvermittlung tätig. Mitbegründerin des internationalen Forschungsnetzwerks Trayectorias. Veröffentlichungen mit einem Schwerpunkt auf der Musik des 20./21. Jahrhunderts und Lateinamerika.