

DIE MUSIKFORSCHUNG

Christine Siegert und Axel Fischer

Zum Gedenken an Arnfried Edler (1938–2022)

Sonja Gesse-Harm

Mendelssohns Sololieder. Eine Standortbestimmung

Tihomir Popović

Vom Menuett zum „Balladenton“. Musikalisches Archaisieren
in den *Lyrischen Stücken* Edvard Griegs

Markus Helmut Lenhart

Musiker als Heroen einer österreichischen Identität und Kulturpolitik
in der Zwischenkriegszeit

Rainer Nonnenmann

Unter die Lupe genommen: Kompositorische Auseinandersetzungen
mit Ludwig van Beethoven seit 2010

Besprechungen · Mitteilungen



DIE MUSIKFORSCHUNG

75. Jahrgang 2022 / Heft 3

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

Inhalt

Christine Siegert und Axel Fischer: Zum Gedenken an Arnfried Edler (1938–2022)	211
Sonja Gesse-Harm: Mendelssohns Sololieder. Eine Standortbestimmung.	212
Tihomir Popović: Vom Menuett zum „Balladenton“. Musikalisches Archaisieren in den <i>Lyrischen Stücken</i> Edvard Griegs	227
Markus Helmut Lenhart: Musiker als Heroen einer österreichischen Identität und Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit.	246
Rainer Nonnenmann: Unter die Lupe genommen: Kompositorische Auseinander- setzungen mit Ludwig van Beethoven seit 2010.	256

Besprechungen

REZENSIONSESSAY. Das Zögern der Musikwissenschaft vor der Globalgeschichte. Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project; The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India; Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age (Tobias Janz; 275) // Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen (Boris Voigt; 286) / Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik (Arne Stollberg; 290) / Bernhard Rainer: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579 (Franz Körndle; 293) / Marcie Ray: Coquettes, Wives, and Widows. Gender Politics in French Baroque Opera and Theater (Hanna Walsdorf; 297) / Axel Beer: Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814), unter Benutzung von Vorarbeiten von Klaus Burmeister (Peter Schmitz; 299) / Maria Behrendt: Brücken in die Gegenwart. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre (Elisabeth Schmierer; 300) / Theresa Henkel: Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889 (Sean Reilly; 302) / Orlando Figes: Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur; Pauline Viardot-Garcia – Julius Rietz. Der Briefwechsel 1858–1874; Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur (Kadja Grönke; 304) / Theodor W. Adorno:

Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964 (Julia Freund; 307) / Im Umbruch. Musikleben in Halle in den 1980er Jahren (Patrick Becker-Naydenov; 310) / Reiner Kontressowitz: Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann (1941–2009) (Dominik Dungal; 311) / Karolin Schmitt-Weidmann: Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt (Stephanie Schroedter; 313) / Malte Pelleter: „Futurhythmaschinen“. Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen (Konstantin Jahn; 316)

Eingegangene Schriften	318
Eingegangene Notenausgaben	319
Mitteilungen	319
Tagungsberichte	321
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	322

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 75. Jahrgang 2022 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming, Arnold Jacobshagen und Panja Mücke.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, 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 · Internet: 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. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden; Laaber-Verlag, Lilienthal

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



Christine Siegert (Bonn) und Axel Fischer (Berlin)

Zum Gedenken an Arnfried Edler (1938–2022)

Am 20. April 2022 verstarb Arnfried Edler im Alter von 84 Jahren in Hannover. Die Musikwissenschaft verliert mit ihm eine vorbildhaft unkonventionelle Forscherpersönlichkeit, deren Denken und Handeln zum einen vom Bemühen um das fruchtbare Zusammenwirken von Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musikpraxis, zum anderen von der besonderen Verbindung von musikalischer Sozial- und Gattungsgeschichte geprägt war.

Geboren 1938 in Lüdenscheid, studierte Edler Schulmusik, Deutsche Literatur und Philosophie in Saarbrücken und Kiel, darüber hinaus legte er in Köln extern ein kirchenmusikalisches A-Examen ab. 1968 wurde er mit einer von Walter Salmen an der Universität Kiel betreuten Dissertation *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* promoviert. Es folgten Jahre als wissenschaftlicher Mitarbeiter, Leiter der Studentenkantorei und Universitätsorganist in Kiel. Mit seiner Habilitationsschrift von 1978 *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (publiziert 1982) legte er ein thematisches und methodisches Fundament für die historische Erforschung von Musikerberufen.

1979 wurde Edler Professor für historische Musikwissenschaft an der Universität Kiel; von 1989 bis zu seiner Emeritierung 2003 wirkte er – überzeugt von der Bedeutung der musikwissenschaftlichen Ausbildung an Musikhochschulen – an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Institutionell dürfte sein wichtigster Erfolg die Etablierung des musikwissenschaftlichen Promotionsstudiengangs gewesen sein, später ergänzt durch einen Magisterstudiengang, der es Studierenden der künstlerischen Fächer ermöglichte, ebenfalls die wissenschaftliche Laufbahn einzuschlagen.

Seine leidenschaftliche, durch Carl Dahlhaus angeregte Auseinandersetzung mit dem Schaffen Robert Schumanns mündete in die 1982 veröffentlichte Monographie *Robert Schumann und seine Zeit*. Dass er sich durchaus als geistesverwandt mit Schumann und vielleicht stärker noch mit Jean Paul sah, schien bei seinen Äußerungen über die „Romantiker“ immer wieder durch. Seine multiperspektivische, sozial- und strukturgeschichtlich konturierte Lesart der Gattungsgeschichte stellte er in dem dreibändigen Handbuch *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* (1997, 2003 und 2004) beispielgebend vor.

Auch wenn Arnfried Edler sich beständig davor verwahrte, schulbildend wirken zu wollen, schuf er mit seiner Offenheit, seiner Humanität und – nicht zuletzt – seinem feinen Humor ein Klima des vertrauensvollen Austauschs, das aus seinen Schülerinnen und Schülern bei aller Verschiedenheit eine Gemeinschaft formte. Forschungsreisen führten uns an das detaillierte Studium historischer Quellen heran, wissenschaftlich-künstlerische Veranstaltungs- und Ausstellungsprojekte brachten uns etwa das 19. Jahrhundert näher und ermöglichten erste Publikationserfahrungen. Unsere individuellen Forschungen inspirierte Edler mit seinem schier unerschöpflichen Ideenschatz, den er bereitwillig teilte. Seine originelle, von nie enden wollender Begeisterung für das Schöne in Natur und Kunst getragene Wesens- und Denkungsart wird unvergessen bleiben.

Sonja Gesse-Harm (Katlenburg-Lindau)

Mendelssohns Sololieder. Eine Standortbestimmung

„Liederkrantz“: Rezeptionsgeschichtliche Vorurteile

In der Geschichte des Kunstliedes führen die Sololieder Felix Mendelssohn Bartholdys ein sonderbares Eigenleben. Allein die Tatsache, dass sich deren Editions- und Verlagslage erst gut 130 Jahre nach der – mit Blick auf die Lieder nur unzureichenden – Gesamtausgabe durch Julius Rietz deutlich gebessert hat, markiert eine Indifferenz gegenüber diesen Kompositionen.¹ Dabei hat sich die musikwissenschaftliche Literatur dazu in der Vergangenheit vergleichsweise selten und dann eher kritisch, wenn nicht gar herablassend geäußert. So stellten die Lieder „den schwächsten Teil von Mendelssohns Gesamtwerk“² dar und forderten, da es ihnen an „Kraft und Originalität“ fehle, in ihrer vermeintlichen Schablonenhaftigkeit nur zum „Schönklang heraus“.³ Obwohl Hans Christoph Worbs demgegenüber bereits 1974 von „beachtenswerten Liedschöpfungen“, „einer bemerkenswerten Symbiose von Wort und Ton“, ja sogar von „Kongenialität“ im Umgang mit dem Text spricht,⁴ fehlen in der älteren Forschung eingehende Studien zu Mendelssohns Liedwerk. Erst in neuerer Zeit zeichnet sich allmählich eine „wissenschaftliche Neuorientierung im Umgang mit Mendelssohns Liedern“ ab.⁵ So wurde etwa die Frage nach Mendelssohns Emanzipation vom Liedideal der Berliner Liederschule diskutiert⁶ und versucht, das ästhetische Konzept herauszuarbeiten, das Mendelssohn bei der Liedkomposition verfolgt hat.⁷

- 1 Derzeit werden 129 Lieder für eine Singstimme und Klavier verzeichnet; siehe *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* [MWV], Studien-Ausgabe von Ralf Wehner (= Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie XIII, Werkverzeichnis, Bd. 1A), Wiesbaden u. a. 2009. Nachdem Julius Rietz in seiner 1874–1877 herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns 73 Lieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte (Mendelssohn selbst hatte 56 seiner Lieder publiziert), sind erst 2007 weitere 44 Lieder in einem Band gedruckt worden (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder und Gesänge – neu entdeckt. 44 ungedruckte oder entlegen veröffentlichte Kompositionen*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 2007). Schließlich folgte die Edition Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder für eine Singstimme und Klavier*, Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe, hrsg. von Christian Martin Schmidt, 3 Bde., Wiesbaden 2008–2009.
- 2 Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980 [englischsprachige Erstausgabe London 1963], S. 149.
- 3 Dietrich Fischer-Dieskau, *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*, Stuttgart u. a. 1985, S. 97.
- 4 Hans Christoph Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Reinbek bei Hamburg 1974, ¹²1998, S. 114f.
- 5 Wolfram Steinbeck, „Mendelssohn und die Ironie. Zu Mendelssohns Heine-Liedern“, in: *AfMw* 75 (2018), S. 278–300, hier S. 281.
- 6 Siehe hierzu auch Karl-Heinz Köhler, der bereits 1995 betont: „Mit solchen Merkmalen schließt Mendelssohn zwar an seine Vorgänger in der Berliner Liederschule an [...], ragt aber bei weitem über sie hinaus“ (Karl-Heinz Köhler, *Mendelssohn*, Stuttgart u. a. 1995, S. 77).
- 7 Siehe Douglass Seaton, „The Problem of the Lyric Persona in Mendelssohn's Songs“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongress-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 167–186; ders., „With Words: Mendelssohn's Vocal Songs“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von dems., Westport/Connecticut u. a. 2001, S. 661–698; Susan Youens, „Mendelssohn's songs“, in:

Dennoch wird die überkommene Sicht auf Mendelssohns Liedschaffen erhärtet, wenn Peter Jost in seinem Lied-Artikel für die neue *MGG* urteilt:

„Seine [...] Sololieder und [...] Duette bilden nur einen Randbereich im Gesamtschaffen und leisteten – von heute aus gesehen – kaum einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Gattung. Ganz der Ästhetik der Berliner Liederschule verpflichtet, blieb [sic] die Ausdruckssteigerung und dichte Textinterpretation, wie sie sich in Ansätzen bei Beethoven und ausgebildet bei Schubert finden, seinen Vorstellungen bis auf wenige Ausnahmen [...] fremd. Die fließenden Melodien [...] und der formvollendete Aufbau, die die Lieder bei den Zeitgenossen so beliebt machten, muten eher biedermeierlich an.“⁸

Wie Wolfram Steinbeck bereits betont hat, wird dieses Verdikt auch noch in der Online-Version des *New Grove* von 2017 vertreten.⁹ Angesichts dieser bis heute schwankenden und letztlich noch vorwiegend kritischen Beurteilung von Mendelssohns Sololiedschaffen, das zudem in rezenten Werkdarstellungen kaum Beachtung findet,¹⁰ fällt es nach wie vor schwer, diese Kompositionen musikhistorisch zu greifen und ihnen einen angemessenen Platz im liedgeschichtlichen Kanon zuzuweisen. Dieser wird ungebrochen von den Werken Franz Schuberts und Robert Schumanns angeführt, die ohne Zweifel Bedeutendes in dieser Gattung geschaffen, ja dieser erst ihren eigenständigen Kunstwerkcharakter verliehen haben. Das musikalische Ausloten der stimmlichen und instrumentalen Möglichkeiten, zu dem die wesentlich romantisch determinierten Texte diese Komponisten mit geradezu gattungs-überschreitender Konsequenz inspirierten, wird allgemein als stilistisches Ideal betrachtet. Dass Mendelssohn dieses Maß an „Romantic subjectivity after the fashion of Schubert or Schumann“¹¹ offenbar fehlt, hat, wie Susan Youens betont, zu einer Fehleinschätzung seines Liedœuvres geführt: „But the [...] songs have often received less than their due.“¹² Erschwerend kommt hinzu, dass sie aufgrund ihrer zumeist anschniegsamen Kantabilität à la „Auf Flügeln des Gesanges“ im Wesentlichen als Produkte der vormärzlichen Gesellschaftskunst bewertet werden, wobei seitens der Rezeption weniger die hohe Stilebene des Salons an-

The Cambridge Companion to Mendelssohn, hrsg. von Peter Mercer-Taylor, Cambridge 2004, S. 189–205; Sonja Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 2006, S. 147–223; *Mendelssohn-Interpretationen. Der unbekannte Mendelssohn: Das Liedschaffen*, hrsg. von Dominik Sackmann (= Zürcher Musikstudien 7), Bern 2011. Einen kompakten Überblick über Mendelssohns Sololiedschaffen bietet jüngst Friederike Wißmann, „Weltliche Lieder für ein und zwei Singstimmen mit Klavier“, in: *Mendelssohn Handbuch*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt, Kassel 2020, S. 215–225.

8 Peter Jost, Art. „Lied“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel 1996, Sp. 1293f. (diese Fassung gleichlautend noch in *MGGO*). Demgegenüber spricht Jost an anderer Stelle immerhin von „den ‚Gattungsgipfeln‘ Schubert, Mendelssohn und Schumann als Traditionsvorgaben“ (Peter Jost, „Brahms und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts“, in: *Brahms als Liedkomponist*, hrsg. von dems., Stuttgart 1992, S. 9–37, hier S. 13).

9 Steinbeck, S. 279.

10 Unter den jüngeren Darstellungen ist es vor allem der bereits erwähnte Handbuchbeitrag von Wißmann, der auch für diese Werkgruppe eine neue Sicht ermöglicht. Wenig Beachtung finden Mendelssohns Lieder hingegen bei Angela Mace und Nicole Grimes, *Mendelssohn Perspectives*, London 2016, Peter Gülke, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut*, Kassel 2017, sowie Peter Sühling, *Felix Mendelssohn. Der (un)vollendete Tonkünstler*, Berlin 2018.

11 Youens, S. 189.

12 Ebd. Siehe auch Steinbeck, S. 280: „Gibt man den Standpunkt auf, aus der Sicht Schuberts und Schumanns auf das Liedschaffen des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts zu schauen [...], so wird man besser erkennen können, welchen Anspruch und welche kompositorischen Lösungen Mendelssohns Lieder bieten.“

visiert wird als die der eher schon spießbürgerlich anmutenden Zirkel. Die sängerischen Fertigkeiten, die Mendelssohns Lieder erfordern, scheinen also den Anforderungen gut geschulter Amateure oftmals zu genügen. Somit haftet diesen Kompositionen immer wieder der negative Beigeschmack des (sogenannten) „Biedermeier“ an. Die Problematik dieses Begriffs, mit dem erstaunlicherweise kaum ein Komponist der Zeit derart oft belegt wurde wie Mendelssohn,¹³ trägt allerdings nur dazu bei, das Klischee des stimmungsvollen Liedkomponisten zu erhärten. Herkunft und Lebensumstände verstärken diesen Eindruck noch. Mendelssohn scheint, wie sein Vorname besagt, in der Wahrnehmung der Außenwelt „der Glückliche“ zu sein: ein Kind aus reichem Hause, umgeben von der geistig und künstlerisch gebildeten Elite der Zeit und selbst musikalisch hochbegabt. Seine Ausbildung wurde gleich in die Hände der renommiertesten Künstler gelegt, und die einzige Schwierigkeit, die sich beim Ergreifen seines Musikerberufes ergab, war die, ihn zur Zufriedenheit des Vaters standesgemäß zu betreiben. Hinzu kommt, dass er, zumindest nach außen, das Bild des glücklich Verliebten und Liebenden verkörpert; seine Ehe wird ohne Hindernisse eingegangen und geführt. Somit repräsentiert er nicht den Typus des innerlich gespaltenen, romantischen Künstlers.¹⁴ Finden Schubert und Schumann im Lied bahnbrechende Möglichkeiten, subjektiv empfundene Zerrissenheit, die sich aus zwischenmenschlichen Beziehungen oder aber sozialgeschichtlichen Problemen ergibt, musikalisch zu thematisieren, so fehlt den Liedern Mendelssohns offensichtlich diese Form romantischer Ambivalenz. Mitunter komponiert in sommerlicher Urlaubsstimmung,¹⁵ erscheinen einige seiner Kompositionen rundum erfüllt von Lebensgenuss und Zufriedenheit. Damit aber drängt sich der Eindruck auf, dass Mendelssohn für die Liedgeschichtsschreibung schlicht als unbedeutend gelten darf.

Was Mendelssohn hier nach wie vor anhaftet und geradezu wie Pech an seiner Reputation klebt, sind die letztlich antisemitischen Klischees der Leidenschaftslosigkeit, der sentimentalisierenden Oberflächlichkeit und „Glätte“¹⁶. Diese Klischees geistern spätestens seit Richard Wagners absurdem Pamphlet *Das Judentum in der Musik* (1850) durch die Rezeption von Mendelssohns Werk¹⁷ und sind seither so stark mit dem Komponisten in Verbin-

13 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des musikalischen Biedermeier und mit seiner Anwendung auf Mendelssohn bietet Antonio Baldassarre, „Mendelssohns Lieder und das Biedermeier“, in: Sackmann (Hrsg.), S. 53–86. Siehe auch Barbara Eichner, „Die Rezeption im ‚langen‘ 19. Jahrhundert“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 402–421, hier S. 413.

14 Siehe auch Arnd Richter, *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz u. a. 1994, S. 15: „Daß dieses Leben nicht in die gängigen Künstlerklischees vom Stile des spitzwegschen *Armen Poeten* paßte, hat die Anerkennung der künstlerischen und organisatorischen Leistungen Mendelssohns zweifellos negativ beeinflusst.“ Vgl. dazu auch Eichner, S. 414f.

15 Siehe den Brief Mendelssohns an Karl Klingemann vom 1.8.1839, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 5, Kassel 2012, S. 441f. Zum Vorurteil des „Schönwetterkomponisten“ vgl. Thomas Christian Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S. 88.

16 Rezeptionsgeschichtlich negativ wirkt nicht zuletzt immer wieder Theodor W. Adornos antisemitisches Verdikt über Mendelssohn: „Der Bankierssohn Mendelssohn stand wenigstens als Jude exterritorial zur eigenen Schicht; seine kompositorische Glätte hat etwas vom Übereifer dessen, der nicht ganz reuig ist“ (Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 14, Darmstadt 1998, S. 238f.).

17 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main 2000, S. 162. Wagner spricht an dieser Stelle jedweden Musiker jüdischer Herkunft „wahre Leidenschaft“ ab. Dieser habe „am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte.“ Von Mendelssohns Kompositio-

dung gebracht worden,¹⁸ dass auch die neuere Forschung deren antisemitischen Ursprung nicht selten übersehen hat. Gerade aber für die adäquate Würdigung seines Liedschaffens hat ein solcher Vorwurf der „Glätte“ und der durchweg als pejorativ verstandenen Sentimentalität eine verheerende Wirkung. Bereits aufgrund ihrer enormen internationalen Popularität, die sie im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell erlangt hatten,¹⁹ erfuhren Mendelssohns Lieder bei einer gleichzeitig sich verhärtenden antisemitischen Sicht auf sein Werk seitens der Musikwissenschaft eine Diffamierung, die ihnen die Qualität des Kunstliedes absprach. So wurden sie ähnlich ungerechtfertigt wie Giacomo Meyerbeers Lieder als „gut gemachte feine Sächelchen“²⁰ abgefertigt. Hier ist die Rezeption in besonderem Maße negativ verlaufen, da sie Mendelssohn, der bekanntermaßen ein emphatisch verfochtenes und in höchstem Grade schöpferisches Kunstideal besaß, zu einem zwar populären, künstlerisch aber äußerst seichten Komponisten herabwürdigte. Der Erfolg seiner Lieder bei den kunstliebenden Zeitgenossen hat dem Klischee des weich-sentimentalen, „biedermeierlichen“ und implizit als „jüdisch“ geradezu gebrandmarkten Künstlers also nachhaltig Vorschub geleistet. Darüber hinaus hat nicht zuletzt auch die immense Beliebtheit der *Lieder ohne Worte* dazu beigetragen, dieses Vorurteil zu untermauern.

Mendelssohn und das Lied? Diese Verbindung scheint vielen Rezipienten – so lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen – auch heute noch nicht mehr zu sein als eine große Liebe zur schönen Melodie.

„Schläft ein Lied in allen Dingen“: Ästhetische Ideale

Für Mendelssohns Schaffen, so fällt zunächst auf, bilden Lieder oder liedhafte Formen eine bedeutende Grundlage. Dabei ist es nicht nur relevant, dass Mendelssohn mit über 200 Kompositionen allein für Sologesang, Duette und Chor ein überaus reiches Liedœuvre vorgelegt²¹ und er selbst in dem von ihm begründeten Leipziger Konservatorium Sologesang unterrichtet hat. Sein gesamtes Werk ist von Gesang und liedhaften Strukturen durchdrungen. Ob große oder kleine Form, ob Symphonie, Ouvertüre, Klavier- oder Violinkonzert, Orgelwerke, Oratorium, Psalmen, ob Streichquartett oder Werke für Soloklavier, hier freilich allen voran die *Lieder ohne Worte*: Überall fließt ein poetisch-gesanglicher Ton ein, ohne den Mendelssohn nicht Mendelssohn wäre und den bereits August Reissmann als instru-

nen im Speziellen konnte er sich „nur dann gefesselt fühlen [...], wenn [...] unsere, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtige Phantasie, durch Vorführung, Reihung, und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren [...] vorgeführt wurden“ (ebd., S. 164).

18 Dazu auch Eichner, S. 415–420, insbes. S. 420: „Gerade bei einem Künstler, dessen Rezeption von hartnäckigen Klischees überschattet wird, bleibt es notwendig, sich über die im 19. Jahrhundert formulierten Meta-Narrative wie Geniekult, Fortschrittsgläubigkeit oder Nationalismus Rechenschaft abzulegen.“

19 Das Ausmaß dieser Beliebtheit spiegelt sich nicht zuletzt in den Anthologien, die noch bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein etwa mit den stimmungsvollen Titeln „Liedertafel“, „Liederkrantz“ oder „Liederschatz“ versehen waren und freilich auch Beiträge von Komponisten niederen Ranges enthielten. Zudem erschienen Vertonungen wie etwa *Auf Flügeln des Gesanges* in einer Vielzahl von Bearbeitungen; siehe dazu Günter Metzner, *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen*, Tutzing 1990, Bd. 5, S. 457–461.

20 Julius Kapp, *Meyerbeer*, Berlin 1920, S. 83.

21 Siehe MWV, S. 83–178.

mentale Anknüpfung an das Lied beschrieben hat.²² In jüngerer Zeit hat Dominik Sackmann zu Recht auf dieses für Mendelssohn charakteristische Phänomen hingewiesen, das bislang noch viel zu selten betont wurde:

„Das Lied prägt Mendelssohns Musik in besonderer Weise, weil sowohl die herkömmliche vokale Darbietungsform als auch ihre instrumentale, genauer pianistische Parallelgattung, das Lied ohne Worte, sich als Keime seines Schaffens erweisen, die sich selbst in Streichquartetten, Orgelsonaten, Konzerten und Sinfonien entfalten.“²³

Es ist diese charakteristische Verschmelzung von Poesie und Musik, mit der der Komponist die Gattungen durchdringt und dabei trotz aller Liebe zur wohlstrukturierten Form überkommene Muster durchbricht. Immer wieder ist es verblüffend, wie der vermeintliche „Klassiker“ Mendelssohn in seinem Umgang mit traditionellen Formen und Gattungen nicht nur dem Ideal seiner Zeit entspricht, sondern dieses mitbegründet. So sind es etwa aus der Praxis des Gottesdienstes gebräuchliche Choralmelodien („Dresdner Amen“ im Kopfsatz, „Eine feste Burg ist unser Gott“ im Finalsatz), die das kompositorische Konzept der Symphonie Nr. 5 op. 107 *Reformationssymphonie* (1830) bestimmen. Noch deutlicher wird die Verbindung von Text und Musik in der Symphonie Nr. 2 op. 52 *Lobgesang* (1840), die durch ausgeprägte Vokalpartien gekennzeichnet ist.²⁴ Mendelssohn selbst, der sich der Problematik eines solchen Vorgehens bewusst war, jedoch keinesfalls von seinem grenzüberschreitenden Entwurf abstehen wollte, bezeichnete dieses Werk als Symphonie-Kantate. Es ist signifikant, dass der Komponist dieser Hybridgattung wiederholt zugetan war. So folgt er auch bei der großformatig angelegten Vertonung des Goethe-Textes *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 diesem formalen Ansatz.²⁵ Mendelssohn missachtet immer wieder die Grenze des traditionell rein Instrumentalen zugunsten eines poetischen Konzepts.²⁶ Mit der Musik zum *Sommernachtstraum* op. 21 „prägte er den eigenständigen Typus der außermusikalisch inspirierten, poetischen Konzertouvertüre“²⁷, deren Fortsetzung *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 bereits drei Jahrzehnte vor Liszts Begriffsprägung (1854) als Symphonische Dichtung gewürdigt werden kann. Allerdings hat es den Anschein, dass Mendelssohn im Gegensatz zu Liszt dennoch um eine abstraktere, eine pointierte Tonmalerei vermeidende musikalische Auslotung seiner Inspirationsquellen bemüht war, wie weiter unten zu zeigen sein wird.

Nicht zuletzt aber schlägt sich Mendelssohns starkes Interesse an der Vertonung von Texten in seinen Psalmgesängen und Oratorien nieder. Insbesondere mit *Paulus* op. 36 und *Elias* op. 70 hat er erheblich dazu beigetragen, dieser Gattung den bedeutenden Stellenwert zuzuweisen, den sie im 19. Jahrhundert innehatte. In ihrer großformatigen Anlage, ihrem immensen Choraufgebot und ihrer dramatisierenden Gestaltung (besonders im *Elias*) wird

22 August Reissmann, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1872, S. 68: „Die Meister der neuen Richtung bedurften [...] des Vocalen [...], weil [...] sie auch instrumental an das Lied anknüpfen mussten, wenn sie nicht in ein nur geistvolles, nicht auch gestaltenreiches Tonspiel sich verlieren wollten.“ In Bezug auf die *Sommernachtstraum*-Ouvertüre spricht er ebd. von den „[...] aus der Liedstimmung direct hervorgehenden Ritorellen“.

23 Dominik Sackmann, „Vorwort“, in: Sackmann (Hrsg.), S. 7–9, hier S. 7.

24 Siehe dazu auch Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 2008, S. 46f.

25 Dabei sei dieses Werk „der wohl originellste, bedeutendste und kompositorisch folgenreichste Beitrag zur dieser Gattung im 19. Jahrhundert“, ebd., S. 65. Zur *Walpurgisnacht* vgl. auch Panja Mücke, „Groß besetzte weltliche Werke“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 179–191, hier S. 188–190.

26 Dass Mendelssohns Musik eine poetische Facette eignet, hat auch Steinbeck, S. 300, betont.

27 Eichhorn, S. 42f.

abermals deutlich, dass es auch und gerade für Mendelssohn keine traditionellen Gattungsgrenzen mehr gibt. Zugunsten der vom Komponisten idealisierten musikalischen Poetisierung verbindet sich das Symphonische in seinem Werk allenthalben mit dem Gesang. Diese Vorgehensweise aber ist alles andere als „biedermeierlich“ – sie ist genuin romantisch.

„Weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen [...] kann“: Das Ausdrucksideal der Bestimmtheit

Dass indes Mendelssohns Versuche der Opernkomposition über seine frühen Singspiele klassischer Prägung nicht hinaus kamen und immer wieder scheiterten oder sich mit seiner einzigen zu Lebzeiten aufgeführten Oper *Die Hochzeit des Camacho* (UA 1827) als Misserfolg erwiesen (das Werk erlebte lediglich seine Uraufführung), tut seiner starken Verbundenheit mit dem Gesang und mit dem Liedhaften keinen Abbruch. An dem Scheitern seiner Opernpläne, die in späteren Jahren wesentlich auf eine romantische durchkomponierte Oper abzielen, wird vielmehr deutlich, dass insbesondere das darstellerische Element Mendelssohn bei der Umsetzung seiner Textvorlage immer wieder Schwierigkeiten bereitet hat: Besteht für ihn durch Szene und Bühnenaktion doch die Gefahr, vom wesentlichen Ausdruckselement, der Musik, abzulenken. Dabei lag – wie Sabine Henze-Döhring bereits überzeugend gezeigt hat – das Problem für Mendelssohn bei der Opernkomposition nicht in der von ihm immer wieder kritisierten vermeintlich mäßigen Qualität der ihm angebotenen Libretti, sondern schlicht in der für ihn unlösbaren Aufgabe, derart großformatig angelegte dramatische Texte für die Bühne zu vertonen.²⁸ Aus seiner ständigen Mäkelei gegenüber seinen Librettisten²⁹ lässt sich allerdings auch ablesen, dass Mendelssohns ästhetisches Ideal von Vokalkompositionen offensichtlich stark mit instrumentalen Strukturen verbunden ist. Nicht zufällig erweisen sich daher seine vier großen Schauspielmusiken, die er für den Berliner Hof komponiert hat, als wesentlich erfolgreicher.³⁰ Dekoration, Kulissen und Bühnenaktion sowie der musikalisch schnelle Wechsel von Affekten, der für eine straffe, spannungsreiche Dramaturgie unerlässlich ist, waren seine Sache nicht. Deutlich wird dies an Mendelssohns Ablehnung der Vertonung des *Hans Heiling* von Eduard Devrient:

„Das einzige, was mir bei dem Gedichte [...] zu fehlen schien, das war eine gewisse Natürlichkeit aus der Sache, aus den Charakteren, es kam mir vor, als dichtet Du noch zu viel auf das Theater; und wenn Du es erreichst nicht Sänger und Decorationen und Situationen, sondern Menschen und Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, daß Du die besten Opern schreiben wirst [...]. [...] ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse schön und musikalisch [...].“³¹

Mendelssohns Argumentation, mit der er sich aus dem Vertonungsangebot herauszuwinden versucht, lässt erkennen, dass sein Ideal darauf abzielt, poetisch fein abgestimmte kleine Szenarien zu entwerfen – er fordert Gefühl „von innen heraus“, „Natürlichkeit“ statt „Theater“. Damit gelingt es freilich nicht, eine gute Oper zu schreiben, wohl aber gute Lieder.

28 Siehe hierzu Sabine Henze-Döhring, „Es treibt mich“. Warum hat Felix Mendelssohn Bartholdy sein Ziel, eine große deutsche Oper zu schreiben, nie erreicht? Eine Spurensuche“, in: *Oper 2007. Das Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, S. 68–83.

29 Ebd., S. 72.

30 Dazu Antje Tumat, „Musik für das Theater“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 226–245, hier S. 236–245.

31 Mendelssohn in einem Brief an Eduard Devrient vom 27.8.1831, in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, Kassel 2009, S. 362.

Wie bereits mehrfach seitens der Forschung betont wurde, sträubte sich Mendelssohn vor allzu plakativer Klangmalerei, die lediglich dazu führe, „zu verstärken oder zu verdoppeln, was der Text unmittelbar sagt“.³² Vielmehr scheinen sich seine idealen Vertonungstexte durch Leerstellen des Unsagbaren, Unbestimmten auszuzeichnen,³³ die der Musik einen poetischen Raum bieten, in welchem sie die Möglichkeit erhält, die Ausdrucksgrenzen der Wortsprache zu durchbrechen und damit zur Bestimmtheit des Textes beizutragen. Während Mendelssohn also das Wort als „vieldeutig“ und „unbestimmt“ bewertet, erblickt er im Medium der Musik die Möglichkeit einer differenzierteren, bestimmteren Aussage. Dieser ästhetische Ansatz verdeutlicht, dass Mendelssohns Verhältnis zum Lied alles andere als unreflektiert ist – ganz im Gegenteil stoßen wir hier auf einen zentralen Aspekt in seinem Werk, der von ihm nicht zufällig immer wieder gegenüber Freunden und Bekannten diskutiert wurde. In einem vielfach zitierten Brief Mendelssohns an Marc André Souchay werden seine Überlegungen besonders deutlich; am 15. Oktober 1842 schreibt er:

„Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. [...] Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes [...]. [...] weil dem einen das Wort nicht heißt, was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.“³⁴

Mendelssohn formuliert hier ein Problem, das der junge Robert Schumann bereits in ähnlicher Weise 1827 in seinem Tagebuch notiert hat:

„[...] ich war ueber einem poetischen Stoff, der uebermorgen eingereicht werden soll: er griff mich zu sehr an: es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu seyn: ich kann wenigstens da nur unzusammenhängende [Worte] Gedanken niederschreiben [...]. Ich empfinde fast zu sehr dabey: Empfindungen sind sprachlos.“³⁵

Auch Schumann erscheint die Wortsprache zu „unbestimmt“, um seine Gedanken und Gefühle adäquat wiederzugeben, und sicherlich nicht zufällig entstehen in der Folgezeit seine ersten Lieder, die zum Teil auf eigenen Texten basieren.³⁶

32 Steinbeck, S. 286. Siehe hierzu auch den vielfach zitierten Brief Mendelssohns an Henriette von Pereira-Arnstein vom 3.7.1831, in welchem er sich über die Vertonungsproblematik des Gedichts *Die nächtliche Heerschau* von Joseph Christian von Zedlitz auslässt, in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 303f. Zum Phänomen der Tonmalerei vgl. auch Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 248–253.

33 Dazu bereits Steinbeck, S. 285.

34 Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 9, Kassel 2015, S. 74.

35 Robert Schumann, *Tagebücher*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 30. Vgl. dazu und zum Folgenden auch Sonja Gesse-Harm, „Empfindungen sind sprachlos‘. Robert Schumanns Suche nach der Synthese von Dichtung und Musik“, in: *Das letzte Wort der Kunst. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr*, hrsg. von Joseph A. Kruse, Kassel 2006, S. 157–171, hier S. 159f.

36 So etwa die *Zwei Jugendlieder* M1 oder *Elf Jugendlieder* M2; siehe Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (= Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplemente, Bd. 6), München 2003, S. 726–731.

Die Ähnlichkeit der Überlegungen Mendelssohns und Schumanns zu Empfindungen und „sprachlicher Unsagbarkeit“³⁷ verdeutlicht, dass auch Mendelssohn wesentlich im Kontext romantischer Ästhetik zu verorten ist.³⁸ Darüber hinaus distanziert er sich mit dieser Sicht vom Ideal der Berliner Liederschule, nach welchem der musikalische Gehalt einer aus dem Text abgeleiteten Grundstimmung unterzuordnen ist: muss doch eine Grundstimmung immer unbestimmt sein, um die Gesamtheit eines Gedichtes erfassen zu können. Das Gegenteil der Bestimmtheit, die Mendelssohn offensichtlich im Blick hat, ist hier also der Fall. Bei ihm trägt die Musik vielmehr wesentlich zur Bestimmtheit des Textes bei.³⁹ Der Komponist vollzieht hier also eine bemerkenswert romantische Synthese zwischen den Künsten, die in ihren ästhetischen Grundzügen durchaus den Vertonungsansätzen Schumanns oder auch Schuberts entspricht. Freilich ist es unbestritten, dass Mendelssohn in seinen Liedern wie seine Berliner Lehrmeister zeitlebens der Strophenedienstform verbunden geblieben ist. Im Gegensatz zu diesen aber gehört es geradezu zu Mendelssohns Eigenheiten, den Formenverlauf zugunsten einer bestimmteren musikalischen Aussage durch zahlreiche Lizenzen zu variieren, wie z. B. im *Reiselied* „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“ op. 34,6 K 90 (1837; Heine)⁴⁰ oder in *Ein Schiffelein zieht leise* op. 99,4 K 109 (1841; Uhland). Dieses subtile Reagieren auf die Anforderungen der Texte führt sowohl in der Vokal- als auch in der Klavierstimme⁴¹ zu einer hochpoetischen, feinen Tonsprache, die sich von dem Berliner Strophenediensttypus deutlich unterscheidet. Das für Mendelssohn so typische und oftmals kritisierte extreme Formbewusstsein verbindet sich mit der bemerkenswerten Stilsicherheit, die der Künstler im Umgang mit seinen Texten beweist, zu einer Kompositionsweise, die seiner Zeit mehr als angemessen ist. So bedient sich der Komponist je nach den Erfordernissen seiner Vorlage unterschiedlichster Stilmittel: Volkstümliche, rezitativische, ariose oder aber auch choralartige Elemente aus großformatigen Gattungen fließen in seine Lieder ein und tragen zu der von Mendelssohn idealisierten musikalischen „Bestimmtheit“ des Textes bei.

Stilistische Vielfältigkeit

Gerade aber das aus diesem Bestimmtheitsideal resultierende Phänomen der stilistischen Vielfältigkeit erschwert eine adäquate Charakterisierung des Mendelssohn'schen Liedœuvres offensichtlich nachhaltig. Im Folgenden möge aus einem kurzen Überblick der Reichtum an Traditionen und Stilen, sogar an national geprägten Idiomen deutlich werden. Letztere finden sich etwa in den *Sechs schottischen National-Liedern*. De facto sind diese Stücke Volksliedbearbeitungen, für die der Komponist 1837 auf die *New Edition of the Vocal Melodies of Scotland* zurückgriff.⁴² Die simple Struktur und die Art, wie Mendelssohn hier typischerweise die Vokalstimme in den Vordergrund treten lässt, während das Klavier eine melodische und harmonische Begleitfunktion übernimmt, markieren den einfühlsamen Umgang mit diesem Liedgut. Die Auseinandersetzung mit französischen und italienischen Vokalformen

37 Steinbeck, S. 285.

38 Zu Mendelssohns ästhetischer Verbundenheit mit Schumann siehe auch Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 246f.

39 Das Phänomen der „Bestimmtheit“ wird eingehend diskutiert ebd., S. 155–239.

40 Dazu Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment*, S. 180–185, sowie Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007, S. 91–97.

41 Dazu auch Seaton, „With Words“, S. 678–687.

42 Siehe MWV, S. 522.

für Solostimme und Klavier zeigt sich, wenn auch nur marginal, besonders in früheren Vertonungsversuchen wie etwa in der Arie *Ch'io t'abbando* K 24 (1825; Metastasio), Rezitativ und Arie *Oh me infelice, oh troppo verace ellitri* K 10 (1823; Vorlage unbekannt) oder in *Pauvre Jeanette* Z1/43 (1820; Claris de Florian), das seinem Übungsbuch bei Zelter entstammt. Als ebenfalls früh und zweifelsohne in der Berliner Bach-Verehrung fußend erweist sich die Arbeit mit dem strengen Satz, so in den Liedern *Ave Maria, Jungfrau mild* K 2 (1820; Scott/Storck) oder *Raste Krieger, Krieg ist aus* K3 (1820; Scott/Storck) und zu späterer Zeit souverän beherrscht im *Weihnachtslied* „Auf, schicke dich“ K 74 (1832; Gellert).

Obgleich Mendelssohn Schuberts *Erkönig* D 328 humorvoll als „Thierquälerei“⁴³ bezeichnet hat, konnte er dessen Liedern „für sein eigenes Komponieren“ sehr wohl etwas abgewinnen.⁴⁴ Insbesondere wird dies am Klaviersatz deutlich, der an Freiheit, Ausdrucksintensität und mitunter auch an Obsession gewinnt, wie sie für Schubert typisch ist. So schäumen die Fluten unaufhörlich in *Wasserfall* K 22 (um 1825; Klingemann), und auch im *Herbstlied* op. 84,2 K 99 (1839; Klingemann) werden die refrainartigen Schlussverse jeder Strophe von einer perlenden Klavierstimme bestimmt. Die Nähe zu Schubert wird zudem im *Reiselied* „In die Ferne“ op. 19a,6 K 65 (1830; Ebert) sowie in *Auf der Wanderschaft* „An den Wind“ op. 71,5 (Dezember 1845 oder früher; Lenau) evident, das mit seinem Sujet gar an die *Winterreise* D 911 (1827) denken lässt und mit der dezidiert dramatischen Steigerung der Vokalstimme in den letzten beiden Versen eine an Schubert erinnernde Brüchigkeit aufweist. Dennoch lässt sich das Adaptieren bestimmter Stileigenheiten keinesfalls auf bloßes Epigonentum festlegen. Vielmehr zeigt sich an diesen Liedern Mendelssohns Kennerschaft des traditionellen und zeitgenössischen Repertoires, aus dem er – ganz Romantiker – stilsicher schöpft und mit dem er das Vokabular seiner um Bestimmtheit bemühten musikalischen Sprache bereichert.

Es ist auch dieser Kennerschaft und stilistischen Sensibilität zuzuschreiben, dass bei Mendelssohn entgegen der rezeptionsgeschichtlich verfestigten Meinung nicht nur das Lied sentimentaler oder sentimentvoller Prägung zu finden ist, d. h. eingängig, gefühlvoll, sang- und singbare Gesellschaftskunst für den Bildungsbürger. Mendelssohns Liedœuvre bietet vielmehr auch, und in einem nicht geringen Maße, Kompositionen für den „Kenner“: So sind mehr als nur halbwegs geschulte Sänger und Pianisten erforderlich, um Lieder wie *Im Grünen* op. 8,11 K 36 (bis 1827; Voß), *Andres Maïenlied* „Hexenlied“ op. 8,8 K 33 (bis 1827; Hölty) oder *Frühlingslied* op. 8,6 K 17/11 (1824 als Lied für Singstimme und Instrumentalensemble,⁴⁵ später, bis 1827, mit Klavierbegleitung arrangiert; Robert) in einer angemessenen Weise vorzutragen. Insbesondere die letztgenannte Komposition ist mit ihrer hervorstechenden Leichtigkeit und ihren artifiziellen Verzerrungen in der Schlusskadenz der Vokalstimme perfekt gearbeitet. Damit aber war sie prädestiniert, um im April 1824 bei einer der Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn von der sängerisch versierten Therese Devrient dargeboten zu werden.⁴⁶ Auch die arios anmutende Vertonung *Romanze (aus dem*

43 Brief Mendelssohns an seine Schwester Fanny vom 7.3.1837, in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, S. 219.

44 Vgl. dagegen anders Gerhard Schuhmacher, „Felix Mendelssohn Bartholdys Bedeutung aus sozialgeschichtlicher Sicht. Ein Versuch“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von dems. (= Wege der Forschung 494), Darmstadt 1982, S. 138–173, hier S. 168: „Mendelssohn kannte und bewunderte einige Lieder Schuberts, hat ihnen aber für sein eigenes Komponieren nichts abgewonnen.“

45 Dabei handelt es sich um die einzige Komposition, die im MWV dieser Werkgruppe zugeordnet wird; siehe MWV, S. 119.

46 Siehe ebd.

Spanischen) op. 8,10 K 35 (bis 1827; Vorlage unsicher) sowie das furios gestaltete *Reiselied* „Ich reit ins finstre Land hinein“ K 67 (August 1831, Fragment; Uhland) stellen aufführungstechnisch eine Herausforderung dar.

Allein vor diesem Hintergrund erweist sich das Klischee einer einfachen, dem Text untergeordneten Klavierbegleitung als nicht länger haltbar. Der Schöpfer der *Lieder ohne Worte* verfügt bereits in früheren Schaffensphasen zweifelsohne über einen eigenständigen und geradezu beredten Klaviersatz, wie etwa die Lieder *Der Eichenwald brauset* „Des Mädchens Klage“ K 25 (um 1825 oder später; Schiller), *Der Verlassene* K 5 (1821; Vorlage unbekannt), *Der Wasserfall* K 22 (um 1825; Klingemann) sowie unter den späteren Kompositionen insbesondere *Suleika* op. 34,4 K 92 (1837; Willemer) zeigen. Und es ist gerade die hochsensible Behandlung dieser Stimme, die eben nicht mehr nur begleitet, welche offensichtlich auch Komponisten wie Schumann und Brahms hinsichtlich der Faktur ihrer Lieder inspiriert hat. Dabei zeigt sich Mendelssohn einmal weniger als vermeintlicher Epigone: Die breit ausgefächerte Tonfläche des Klaviers und die bewegt-erzählerische Vokalstimme, die sich mitunter schon zu einem charaktervollen Balladenton entwickelt, sowie die volkstümlichen Sujets in *Seltsam, Mutter, geht es mir* K 21 (um 1825; Casper), *Faunenklage* K 11 (1823; Gessner), *Erntelied* op. 8,4 K 37 (1827; *Des Knaben Wunderhorn*), *Der Eichenwald brauset* „Des Mädchens Klage“ K 25 (um 1825; Schiller), *Charlotte & Werther* K 48 (1829; Collard)⁴⁷ sowie *Winterlied* op. 19a,3 K 72 (1832; aus dem Schwedischen) oder *Romanze. Wartend* op. 9,3 K 42 (1829; Droysen) erinnern nicht zufällig an Vertonungen von Brahms. Offensichtlich also zeichnet sich hier eine Vorbildwirkung der musikhistorisch doch im Allgemeinen so gering geschätzten Lieder ab. Brahms, der kompositorisch der unmittelbar folgenden Generation nach Mendelssohn angehörte, demonstriert somit allem Anschein nach in seinen Vertonungen die lebendige Rezeption Mendelssohn'scher Lieder.

Besonders bemerkenswert ist zudem Mendelssohns Verbindung zu Schumann.⁴⁸ Als ein- und derselben Generation angehörnd und fast altersgleich trifft man hier auf zwei befreundete Musiker, die sich gerade um Schumanns Liederjahr 1840 in einem relativ regen kompositorischen Austausch befunden haben. Da werden von Clara Wieck resp. Schumann im Beisein des Komponisten *Lieder ohne Worte* gespielt, oder Mendelssohn singt – erstmals überhaupt mit Liedern seines Freundes konfrontiert – im engen Kreise des Musikerpaares die jüngst entstandenen Liedkompositionen Schumanns.⁴⁹ Anscheinend nicht zufällig entsteht 1841 mit *Im Frühling* „Ich hör' ein Vöglein locken“ K 107 (Böttger) ein Lied, dessen poetische Duftigkeit im Klavierpart eine auffällige Verbundenheit mit Schumann aufweist. Doch auch hier greift der Vorwurf des Epigontums nicht. Wohl mag die eine oder andere Nuance in Schumanns Liedern inspirierend auf den Freund eingewirkt haben. Vor dem Hintergrund jedoch, „dass Schumann Mendelssohn als den bedeutendsten und wichtigsten

47 Dieselbe Komposition erschien später mit neuem Text als *Seemanns Scheidelied* (gedruckt 1850; Hoffmann von Fallersleben).

48 Zur Freundschaft zwischen Mendelssohn und Schumann auch Michael Chizzali, „Der Freundeskreis“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 46–58, hier S. 53–55.

49 Robert Schumann in einem Brief an Eduard Krüger vom 15.5.1840, in: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann, hrsg. vom Städtischen Museum Zwickau, bearbeitet von Georg Eismann, Zwickau 1947, S. 17f. Siehe auch Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, „Einleitung“, in: *Robert Schumann: Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von dens., Bonn 2012, S. 7–13, hier S. 8. Bemerkenswert ist dabei auch, dass Mendelssohn im Autograph der im Mai/Juni 1840 entstandenen *Dichterliebe* als Widmungsträger erscheint; siehe Schmierer, S. 118.

musikalischen Zeitgenossen ansah⁵⁰, scheint umgekehrt dessen Einfluss auf Schumanns Liedkomposition weitaus stärker gewesen zu sein: Die Dichte des Klavierparts, der zu einem gleichberechtigten Partner der Vokalstimme avanciert und einen Ton aufweist, welcher Schumann schließlich als typisches Stilmerkmal zugewiesen wird, findet sich erstaunlicherweise häufiger in Liedern Mendelssohns, die bereits deutlich vor dessen Freundschaft mit Schumann (ab 1835) entstanden sind. Zu nennen wären hier *Verschwunden* „Da lieg ich unter den Bäumen“ op. 84,1 K 69 (1831; Vorlage unbekannt, nach MWV möglicherweise Droysen) oder auch *Das Fenster* „Es lauschte das Laub so dunkelgrün“ op. 86,1 K 29 (1826; Klingemann), dessen fallendes Terzmotiv im Klavier zum jeweiligen Strophenbeginn leicht an das Pendant der Schumann'schen *Mondnacht* op. 39,5 (1840) erinnert. Die Lieder stehen sogar in der gleichen Tonart E-Dur. Bei dem Lied *Der Blumenstrauß* op. 47,5 K 73 (1832; Klingemann) könnte man schwören, dass Mendelssohn hier unmittelbar unter Schumanns Einfluss stand; de facto fällt die Entstehung der Komposition jedoch bereits in das Jahr 1832. (Wohl stammt die Stichvorlage vom April 1839; Überarbeitungshinweise fehlen im MWV jedoch.) Vor diesem Hintergrund wäre also vielmehr zu fragen, ob Schumanns musikhistorisch so prägendes Liedwerk zu einem gewissen Teil nicht auch stilistischen Impulsen seines Freundes Mendelssohn zu verdanken ist.⁵¹ Prononciert formuliert: Mendelssohn als vermeintliche Randfigur der Liedgeschichte erweist sich dank seiner stilistischen Vielseitigkeit und der durchgearbeiteten Faktur des Klaviersatzes als derart stimulierend, dass er offenbar auch auf die Liedkompositionen Schumanns und Brahms' nicht ohne Einfluss blieb.

Schließlich aber findet sich inmitten dieses reichen Liedœuvres ein ganz eigener romantischer Mendelssohn, der weit über jenes wohl lautende *Auf Flügeln des Gesanges* op. 34,2 K 86 (1834/1835; Heine) hinausgeht, mit dem seine Lieder immer wieder so gerne charakterisiert werden. Zu nennen wären hier *Das Waldschloss* K 87 (1835; Eichendorff) mit seinem dichten harmonischen Satz im Klavier und dem geheimnisvoll-balladenhaften Ton, *Die Liebende schreibt* op. 86,3 K 66 (1831; Goethe), in dem man auf eine für Mendelssohn ungewöhnliche durchkomponierte Form trifft, welche jedoch eindrucksvoll dazu beiträgt, die introvertierte Haltung des lyrischen Ichs zu vergegenwärtigen, oder *Venetianisches Gondellied* „Rendez-vous“ op. 57,5 K 114 (1842; Moore, übersetzt von Freiligrath), dem nach Art seiner *Lieder ohne Worte* jener barcarolenhafte Klaviersatz eignet, der mit der ruhigen Kantabilität der Vokalstimme die geheimnisvolle Aura des Textes beschwört. Ein filigran figurierter Klaviersatz zeigt sich in *Altdeutsches Frühlingslied* op. 86,6 K 127 (1847; *Des Knaben Wunderhorn* / von Spee), und auch *Scheidend* op. 9,6 K 50 (1830; Droysen oder Mendelssohn) wird aufgrund seiner fließenden Klavierstimme von einem sehr fein ausbalancierten romantischen Charakter bestimmt. Ein Beispiel für strophische Simplizität, die Mendelssohn dennoch zu einem subtilen Kunstwerk gestaltet, ist *Lieblingsplätzchen* op. 99,3 K 61 (1830; Robert).

Unmittelbar evident aber wird die kompositorische Loslösung vom klassischen Berliner Liedideal um Zelter in *Ein Schiffelein zieht leise* op. 99,4 K 109 (1841; Uhland), da dieses Werk musikalisch sehr einfühlsam auf die jeweilige Textsituation reagiert. Der kantable Fluss und die motivische Homogenität der ersten Strophen erinnern zwar durchaus noch an den alten Lehrmeister; die opernhaften Ausbrüche in T. 28f. und besonders T. 33f. verleihen

50 Nauhaus und Bodsich, S. 7.

51 Ebd., S. 8, wird immerhin auf den Einfluss Mendelssohns bei großformatigeren Werken Schumanns wie der Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38, dem Klavierquintett Es-Dur op. 44 und dem Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50 verwiesen.

der gemäßigten Ruhe des Anfangs jedoch eine unerwartete Intensität, die allerdings „des Hornes Dröhnen“ geschuldet ist. Verblüffend ist zudem der kontrastierende Abschnitt in T. 39–43, der musikalisch auf die im Text thematisierte Schüchternheit des „Mädchens“ reagiert. Das harte Aufstoßen des Schiffleins an den Strand wird sogar mit einer Generalpause und einem wirkungsvollen Taktwechsel markiert (T. 66f.). In dieser Vertonung sind also trotz eines weitgehend motivischen Zusammenhalts durchkomponierte Strukturen sichtbar, die Mendelssohns Ideal der Bestimmtheit vollauf Rechnung tragen. Wenn Gerhard Schuhmacher konstatiert: „Seine Lieder stehen nach Typik und Funktion ganz in der Tradition der norddeutschen Vorklassik, deren letzter prägnanter Vertreter sein Lehrer Zelter war“⁵², so wird mindestens an dieser Vertonung deutlich, wie stark sich Mendelssohn bereits von dieser Tradition emanzipiert hat.

Dementsprechend finden sich immer wieder Lieder, in denen er seinen Akteuren eine bühnenmäßige Haltung verleiht. So etwa in dem keck intonierten *Jagdlied* op. 84,3 K 82 (1834; *Des Knaben Wunderhorn*) oder im ironisch gefärbten *Morgengruß* op. 47,2 K 100 (1839; Heine) und dem *Pagenlied* K 75 (1832; Eichendorff). Als fein gearbeitete Arietta präsentiert sich das Lied *Bei der Wiege* op. 47,6 K 77 (1833; Klingemann), während *Romanze. Wartend* op. 9,3 K 42 (1829; Droysen) ein charaktervoller Balladenton eigen ist, der durch den Refrain jedoch stets in seiner Erzählstruktur durchbrochen wird und dadurch den Liedcharakter wahrt.⁵³

Besonders verblüffend ist das *Todeslied der Bojaren* K 68 (1831; Immermann), in dem Mendelssohn die Klavierstimme ungewöhnlich stark reduziert hat, wodurch die Vokalstimme als eigentlicher Träger des Todesliedes mit erschütternder Nüchternheit in den Vordergrund gestellt wird. Wenige Jahre später (1835) hat er dieses Stück unter dem Titel *Alexis* für Männerchor und Blasinstrumente M 10 bearbeitet, wobei der Bläsersatz auch hier Soldatentum und Funebre-Charakter unterstreicht. Schließlich erweist sich *Ferne* op. 9,9 K 53 (1830; Droysen) als eine dezidiert expressiv-romantische Vertonung. Die poetisch-träumerische Sehnsuchtsphantasie des lyrischen Ichs erhält durch die betonte Kantabilität in der Vokalstimme und die strikte Zurücknahme des Klaviers einen weiten, stillen Raum.⁵⁴

Mendelssohn, so lässt sich feststellen, verschloss sich mit seiner literarischen Bildung keineswegs vor der „tiefsinnigeren Art des Liedes“, wie sie Schumann 1843 mit Blick auf die romantischen Texte der Zeit propagierte.⁵⁵ Obgleich er auch vereinzelt Verse von Goethe und Schiller, Voß und Hölty vertont hat, griff er doch wesentlich zu romantischen Dichtern, die unter den Liedkomponisten der Zeit besonders attraktiv waren: Zu nennen wären hier etwa Uhland und Lenau oder die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* sowie – mit besonderer Vorliebe – Heine und Eichendorff.⁵⁶ Einen besonderen Stellenwert nimmt zudem Karl Klingemann ein, mit dem Mendelssohn freundschaftlich sehr verbunden war.⁵⁷

52 Schuhmacher, S. 168.

53 Aus dieser kompositorischen Vorgehensweise wird auch ersichtlich, warum bestimmte Lieder Mendelssohns an Brahms denken lassen.

54 Hierzu auch die eingehendere Analyse dieses Liedes bei John Michel Cooper, „Of Red Roofs and Hunting Horns: Mendelssohn's Song Aesthetic, with an Unpublished Cycle (1830)“, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 277–317, hier S. 297–300.

55 Robert Schumann, „Lieder“, in: *NZfM* 19/9 (1843), S. 35.

56 Speziell zu Mendelssohns Heine-Vertonungen vgl. Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment*, S. 147–223.

57 Hierzu die ausführliche Studie von Regina Back, „*Freund meiner MusikSeele*“. *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog*, Kassel 2014.

Bei diesen Dichtern fand der Komponist die von ihm bevorzugten volkstümlichen Elemente, romantische Naturverehrung und Sehnsuchtsthematiken – letztere beispielhaft vorgeführt im *Nachtlied* op. 71,6 K 125 (Dezember 1845 oder früher;⁵⁸ Eichendorff). Geschätzt wurde zudem der skurril-fantastische Gehalt, wie etwa *Neue Liebe* „In dem Mondenschein im Walde“ op. 19a,4 K 70 (1832; Heine) deutlich macht; hier wird einmal mehr Mendelssohns Affinität zu romantischen Themen und Stimmungen greifbar.

Fazit

Nachdem sich die jüngere Forschung vereinzelt von alten Klischees zu lösen versucht hat, ist es angebracht, auch Mendelssohns Liedschaffen, das immer noch im Schatten steht, neu zu bewerten. Auch wenn es nicht im Fokus des Komponisten liegt, romantische Zerrissenheit oder zeitkritische Aspekte mit musikalischer Brisanz herauszuarbeiten, so ist die ernsthafte und intelligente Auseinandersetzung mit dem Text sowie die daraus resultierende zeitgemäße „Ausdruckssteigerung“, die Peter Jost Mendelssohn in seinem *MGG*-Artikel abspricht, unverkennbar. Dabei gilt es zu beachten, dass die Doppelbödigkeit, die von der Rezeption insbesondere in den Liedern Schuberts und Schumanns als bahnbrechend gewürdigt wird, nur eine Seite der Romantik darstellt. Einer ihrer Wesenskern – und gewiss kein unbedeutender – ist die Amalgamierung von Text und Ton, die zu einer gesteigerten Ausdruckskraft befähigt und dazu beiträgt, Unsagbares auf der Metaebene der Kunst sagbar zu machen. Auch Mendelssohns Liedern eignet dieser Kern. Seine Musik ist ein inniges, immanentes Singen, das durch die Synthese von Musik und Poesie gekennzeichnet ist. Es ist geradezu eine Auflösung des Stofflichen, die den Hörer in die pure, ätherische Weite der Romantik entlässt: „Laue Luft kommt blau geflossen.“⁵⁹ Die Fähigkeit eines entgrenzten Komponierens, das sich vor einer behutsamen Überschreitung traditionell konsolidierter Formen nicht sträubt, wird somit in der Tat auch in Vertonungen Felix Mendelssohns evident.⁶⁰

Obwohl die Verbundenheit des Komponisten mit den ästhetischen Idealen einer als klassisch determinierten Kunst nicht von der Hand zu weisen ist, nimmt er offenen Auges und Ohres die literarischen und musikalischen Strömungen seiner Zeit wahr und schöpft daraus einen Vertonungsstil ganz eigener Art, der unverkennbare Zeichen des Romantischen aufweist: Neben der Verschmelzung von Text und Musik zeigt sich immer wieder die subtil vorgenommene Überschreitung formaler und gattungsspezifischer Grenzen, die Verherrlichung der Natur und eine Affinität zur Volkstümlichkeit, zu Sehnsuchs- oder auch Spukszenarien – Sujets, die musikalisch höchst lebendig und „bestimmt“ umgesetzt werden und den Hörer in eine phantastisch-romantische Welt entführen. Die kompositorischen

58 Ein zweites Autograph vom 1.10.1847 hat in der Rezeption vermehrt zu der Annahme geführt, dass es sich dabei um „Mendelssohns letzte vollendete Komposition“ (Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 247) handelte, da dieses Werk von ihm als Reaktion auf den Tod seiner Schwester Fanny in die Liedersammlung op. 71 aufgenommen wurde. Konold datiert das *Nachtlied* mit „6. Oktober 1847“; vgl. dazu aber MWV, S. 176f.

59 So im *Wanderlied* op. 57,6 K 108 (1841; Eichendorff).

60 Vgl. im Gegensatz dazu Laurenz Lütteken, „Zwischen Klassizismus und Romantik: Zum ästhetischen Standort von Felix Mendelssohn“, in: *Konstellationen. Symposium Felix Mendelssohn und die deutsche Musikkultur. Ausstellung Felix Mendelssohn und Johannes Brahms*, hrsg. von Wolfgang Sandberger (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck 7), München 2015, S. 16–20, hier S. 19: „Seine Werke zielten [...] nicht auf Kolorit, sondern auf Linie, nicht auf Entgrenzung, sondern auf Form“.

Mittel dazu gründen wohl in den ästhetischen Idealen der Berliner Singakademie, erfahren bei Mendelssohn aber erhebliche Lizenzen zugunsten einer bewegten und subtilen Tonsprache. Es ist offensichtlich dieser für Mendelssohn so grundtypische Spagat zwischen Klassik und Romantik, der es in Zusammenarbeit mit einem von Antisemitismus geprägten Postulat der „Glätte“ nach wie vor erschwert, Mendelssohns Vertonungen adäquat in der Liedgeschichtsschreibung zu verorten und dabei zu erkennen, dass der Komponist keinesfalls außerhalb seiner Epoche steht.

Schöpfend aus unterschiedlichsten Stilen und Gattungen, dabei auch fremde nationale Idiome aufgreifend, gilt ihm das Lied, mit dem er in allen Lebenslagen und auf allen musikalischen Ebenen verbunden war, sowohl als schlichte Gesellschaftskunst (etwa in Form einer rasch niedergeschriebenen Albumblatt-Preziose) als auch als hohe Ausdrucksform kompositorischen Schaffens. Die Aufführungsorte waren dabei so vielfältig wie die Vertonungsanlässe und erstreckten sich von bürgerlichen Zirkeln bis hin zum Salon, von sakralen Räumen bis in die freie Natur. Dabei mag diese besondere Form von „Urbanität“⁶¹ mit Blick auf die Liedkomposition zwar ein für die Zeit untypisches Bild ergeben, da es wesentlich der introvertierte Kunstwerkcharakter ist, der an Liedikonen wie Schubert und Schumann gewürdigt wird. Sie zeigt aber auch an, dass sich Mendelssohn wesentlich dem Jetzt verbunden gefühlt hat, wodurch sein Umgang mit Traditionen eine besondere Tiefenschärfe erhält. Der Komponist gebietet auch hier in höchst individueller Weise über seine Tonsprache und zeigt dabei ein feines literarisches Gespür, bei dem sich Schlagwörter wie Sentimentalität, Epigonentum und Glätte als unhaltbar erweisen. Es ist im Gegenteil bislang übersehen worden, dass Mendelssohns Liedœuvre für andere Komponisten offenbar auch eine Vorbildfunktion besaß. So hat es den Anschein, dass der poetisch-beredte Ton in Schumanns Liedern (wahrlich keine Kleinigkeit) nicht zuletzt auch durch die Auseinandersetzung mit Mendelssohns Liedern mit und ohne Worte angeregt wurde, wie auch der Traditionalist Brahms in toto nicht an Mendelssohn und dessen erzählerischem Volkston vorbeikomponieren konnte. Eingehendere Studien wären hier zu wünschen.⁶²

Permanent in der Öffentlichkeit stehend, war Mendelssohn alles andere als „biedermeierlich“, wobei sich in diesem Zusammenhang das Klischee des nur gefälligen und somit implizit geringgeschätzten „biedermeierlichen“ Künstlers⁶³ auch in seinen kleinen Vokalkompositionen als obsolet erweist. Es bedarf, so wird an Mendelssohns Liedern deutlich, nicht immer emphatischer Progressivität, um bedeutend zu sein. Mendelssohn ist ein Komponist eigenen Ranges, der seinen uneingeschränkten Platz in der Liedgeschichte des 19. Jahrhunderts reklamieren darf.

61 Dazu auch ebd., S. 16–20.

62 Bislang liegen nur vergleichende Studien zu einzelnen Vertonungen vor, die die oben angesprochene Frage unberührt lassen; vgl. William Horne, „Brahms' Heine-Lieder“, in: Jost (Hrsg.), *Brahms als Liedkomponist*, S. 111–114, sowie Christiane Jacobsen, *Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertonungen*, Hamburg 1975 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 16), S. 269–282 und S. 303–311.

63 Baldassarre, S. 64.

Abstract

Although the catalogue of the works of Felix Mendelssohn Bartholdy lists 129 solo songs, musicological interest in this sizeable oeuvre is very limited. In general, these compositions are criticized as sentimental art of the bourgeoisie and are not considered as equal to the innovative and important achievements of Franz Schubert or Robert Schumann. Nevertheless, Mendelssohn's interest in the close connection of music and poetry is striking, and across his compositional output – including compositions with orchestra – the structural imprint of the Lied can be found. This paper first charts the low interest in this part of Mendelssohn's oeuvre. In a second step it seeks to describe the characteristics of Mendelssohnian song and to determine its position within the history of the genre. Mendelssohn's ideal of a poetic fusion of text and music, in which the music offers a more decisive ("bestimmt") interpretation of the poetic text, led him to explore a wide array of stylistic options, allowing him to subtly transgress and transform the boundaries of the genre.

Tihomir Popović (Luzern)

Vom Menuett zum „Balladenton“ Musikalisches Archaisieren in den *Lyrischen Stücken* Edvard Griegs¹

Denkt man bei dem Begriff „Archaisieren“ an die Klaviermusik Edvard Griegs, so ist wahrscheinlich die erste Assoziation die später für Orchester bearbeitete Suite *Aus Holbergs Zeit* op. 40. Auch in den *Lyrischen Stücken*, diesem Panoptikum des Grieg'schen Klavierschaffens, sind Sätze zu finden, die Elemente des Archaisierens aufweisen und dabei in dieser Hinsicht bislang nicht untersucht wurden. Diesem Desiderat widmet sich der vorliegende Beitrag anhand von zwei ausgewählten *Lyrischen Stücken*, in denen sich konstitutive Elemente des Archaisierens feststellen lassen. Selbstverständlich handelt es sich hierbei lediglich um zwei exemplarische Fallstudien: Eine umfassendere Analyse der Archaisierung in Griegs *Lyrischen Stücken* würde den Rahmen sprengen.

Da der Begriff der Archaisierung in der Musikanalyse und der Musikgeschichtsschreibung nicht einheitlich verwendet wird, ist den stückbezogenen Betrachtungen eine kurze methodisch-terminologische Einleitung vorangestellt.

1. Formen des Archaisierens

Das Thema Archaisieren hat in den letzten Jahren in mehreren Studien aus dem Bereich musikanalytisch-musiktheoretischer Forschung eine bedeutende Rolle gespielt: Die Monographie Ariane Jeßulats zu Richard Wagners *Ring* sowie zwei Aufsätze Laura Krämers und Immanuel Otts seien hier exemplarisch genannt.² Insgesamt gehört aber das Archaisieren kaum zu den zentralen Themen der Musikforschung. Im Unterschied etwa zu dem verwandten Phänomen des Exotismus, dem in neuerer Zeit mehrere umfangreiche musikwissenschaftliche Grundsatzstudien gewidmet wurden – jene beiden von Ralph Locke seien hervorgehoben³ –, steht das musikalische Archaisieren nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit des Gesamtfachs.

Implizit ist der Begriff in Carl Dahlhaus' *MGG*-Artikel „Historismus“ definiert.⁴ Dort wird deutlich, dass Dahlhaus – der sich mit diesem Thema bekanntlich auch in mehreren

1 Der Autor dankt Prof. Dr. Christoph Hust (Leipzig), Prof. Dr. Immanuel Ott (Mainz) sowie Anna Maria Hausmann (Luzern) für ihre Unterstützung bei der Entstehung des vorliegenden Aufsatzes.

2 Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der „Ring des Nibelungen“ als musikalisches Gedächtnistheater* (= Wagner in der Diskussion 8), Würzburg 2013; Laura Krämer, „Archaismus und Antikisieren in der Musik – Semantisch betrachtet“, in: *Von Brücken und Brüchen, Musik zwischen Alt und Neu, E und U*, hrsg. von Jörn Arnecke (= Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 1), Hildesheim 2013, S. 83–96; Immanuel Ott, „Der gregorianische Choral in Kompositionen der Münchner Schule“, in: *Die Münchner Schule: Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900*, hrsg. von Juliane Brandes und Birger Petersen, Mainz 2018, S. 83–92.

3 Ralph P. Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009, und ders., *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge 2015.

4 Carl Dahlhaus u. a., Art. „Historismus“, Fassung 1996, in: *MGG*, < <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17180> >, 29.5.2022.

anderen Texten auseinandergesetzt hat⁵ – den Historismus als das übergeordnete, mehrschichtige ideengeschichtliche Phänomen versteht, dessen eine Manifestation auf der Ebene der Kompositionstechnik eben das Archaisieren darstellt.⁶ Das musikalische Archaisieren wäre demnach die Verwendung kompositionstechnischer Verfahrensweisen, die in früheren Epochen den Standard ausmachten, in einer späteren Epoche, in der diese Verfahrensweisen nicht mehr als Standard gelten, sondern als Merkmal älterer Musik dekodierbar sind. In seiner vielzitierten Studie *Die Musik des 19. Jahrhunderts* behandelt Dahlhaus das Archaisieren vergleichbar, obwohl diese Besprechung nicht in das Kapitel „Historismus“⁷ integriert ist, sondern im Rahmen des Kapitels „Exotismus, Folklorismus, Archaismus“⁸ einen eigenen Abschnitt bekommen hat.⁹ Aus diesem Kapitel wird ersichtlich, dass Dahlhaus darunter Phänomene der kompositionstechnischen Konkretion versteht.¹⁰

In jüngster Zeit unternahm Laura Krämer den Versuch, in Anlehnung an die Musiksemantik Vladimír Karbusickýs den Begriff des Archaismus genauer zu definieren: Für Krämer ist zwischen den Begriffen „Archaismus“ und „Antikisieren“ zu unterscheiden. Das Archaische betreffe dabei „eine meist undefinierte, sehr weit entfernte Vergangenheit mit der Konnotation des Großen. Antikisieren bezieht sich jeweils auf eine bestimmte Zeit mit bestimmten Stilmitteln (vgl. den Begriff ‚stile antico‘)“¹¹.

In ihrem Grundgedanken ist diese Differenzierung zwischen den beiden Sachverhalten gewiss zutreffend. Sie ist mit der Unterscheidung vergleichbar, die Ralph Locke zwischen „exoticism“ und „transcultural composition“ macht: Der zweite Begriff bezeichnet Techniken, die Elemente der Musik einer „anderen“ Kultur verwenden und diese in einem neuen Kontext in die eigene Kompositionstechnik integrieren;¹² der „exoticism“ dagegen stellt keinen genauen Bezug zu einer konkreten Musiktradition her, sondern konstruiert das Undefiniert-Exotische mit musikalischen Mitteln, die mit der betreffenden Kultur keine Verbindung aufweisen müssen.¹³

An dieser Stelle müsste man allerdings die Begrifflichkeiten für die Zwecke der nachfolgenden Fallstudien noch weiter differenzieren und das „Archaisieren“ vom „Archaismus“ unterscheiden: Damit steht man in der Tradition der sprachwissenschaftlichen Archaismus-Forschung.¹⁴ Der Begriff „Archaisieren“ bezeichnet, wie auch der Begriff „Antikisieren“,

5 Vgl. Carl Dahlhaus, „Historismus und Tradition“, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1966, S. 46–58; ders., „Was ist musikalischer Historismus“, in: *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein*, hrsg. von Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 13), Mainz 1973, S. 44–52; und ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, hier insbesondere Kapitel 5.

6 Vgl. Dahlhaus, Art. „Historismus“.

7 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Nhdb 6), Wiesbaden 1980, S. 269–276.

8 Ebd., S. 252–261.

9 Ebd., S. 260f.

10 Zu Historismus in der Musik im damaligen Fachdiskurs siehe auch die Beiträge in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969.

11 Krämer, S. 84, Anm. 1.

12 Locke, *Musical Exoticism*, S. 228f.

13 Ebd., passim. Zu diesem Themenbereich vgl. auch Tihomir Popović, *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784–1914*, Stuttgart 2017.

14 Vgl. z. B. Ingrid Leitner, *Sprachliche Archaisierung. Historisch-typologische Untersuchung zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften 1, 246), Frankfurt am Main u. a. 1978, S. 12. Zu Aspekten des sprachlichen Archaisierens vgl. etwa auch *Archaismen – Archaisierungsprozesse –*

eine Verfahrensweise, einen Prozess; der „Archaismus“ sollte als ein Mittel dieser Verfahrensweise verstanden werden.

Die beiden von Krämer genannten Verfahren kann man zwar auf der semantischen Ebene voneinander gut unterscheiden. Auf der Ebene des musikalischen Materials, auf der Ebene des Signifikants, um die Terminologie, an die Krämer methodisch anknüpft, zu verwenden, ist der Unterschied jedoch schwieriger auszumachen. Denn auch das Archaisieren im Sinne des Evozierens einer „meist undefinierten, sehr weit entfernten Vergangenheit“¹⁵ basiert letztlich auf der Verwendung von Kompositionstechniken, die historisch zumindest ansatzweise zu verorten sind: Sonst wäre ja die Bedeutungskonstruktion des Vergangenen kaum möglich. Dies wird auch durch den aktuellen Fachsprachgebrauch deutlich: Das Verfahren des „Archaisierens“ hat sein Analogon auf der Materialebene im „Archaismus“, während das Verfahren des „Antikisierens“ keine solche Entsprechung hätte, die von dem Archaismus unterscheidbar wäre. Also bedient sich das „Antikisieren“ letztlich auch der Archaismen, nur auf eine andere Weise.

Die Untersuchungen der Sprachwissenschaftlerin Ingrid Leitner können in diesem Zusammenhang bei der Begriffsbildung helfen. Leitner beschreibt und vergleicht in ihrer Studie verschiedene Formen von Archaismen und Archaisierung, von denen manche im Folgenden besprochen werden. Ihr Verdienst ist die Unterscheidung zwischen dem historisierenden und dem enthistorisierten Archaisieren (die von ihrer Bedeutung her dem erwähnten Begriffspaar Archaisieren vs. Antikisieren entsprechen).¹⁶ In dem vorliegenden Beitrag wird diese Terminologie Leitners verwendet: Sie zeigt, dass es sich um zwei unterschiedliche Verfahrensweisen handelt, die dennoch gleiche oder vergleichbare Techniken auf der Materialebene verwenden. Mit dem Begriff „historisierendes Archaisieren“ wird im Folgenden also ein Archaisieren gemeint, das sich innerhalb von einem Stück konsequent auf eine konkrete ältere Epoche bezieht. Mit dem Begriff „enthistorisiertes Archaisieren“ wird dagegen eine musikalische Bezugnahme auf eine nicht genau dekodierbare Vergangenheit bezeichnet.

2. „Großmutter's Menuett“

Mit dieser Terminologie kann man nun an zwei *Lyrische Stücke* Edvard Griegs herangehen: „Großmutter's Menuett“ („Bestemors menuett“) aus op. 68 (Nr. 2) und „Im Balladentone“ („I balladetone“) aus op. 65 (Nr. 5).

Widmen wir uns zunächst dem genannten „Menuett“ aus der wohl 1898/1899 entstandenen, 1899 erschienenen Sammlung der *Lyrischen Stücke* (IX),¹⁷ die Grieg selbst in der Korrespondenz mit seinem Verleger „seine besten“ nannte.¹⁸

Sprachdynamik. Klaus-Dieter Ludwig zum 65. Geburtstag, hrsg. von Undine Kramer (= Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte 9), Frankfurt am Main u. a. 2002.

15 Siehe das Zitat bei Anm. 11.

16 Leitner; Krämer.

17 In der Skizze für „Großmutter's Menuett“ steht das Datum 26. Januar 1899 (Dan Fog u. a., *Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 2008, S. 312). Vgl. auch Hanspeter Krellmann, *Griegs Lyrische Klavierstücke. Ein musikalischer Werkführer*, München 2008, S. 98.

18 In einem Brief an seinen Verleger Max Abraham vom 18. August 1898 (abgedruckt in *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*, hrsg. von Finn Benestad u. a., Frankfurt am Main 1997, S. 401). Abraham lehnte die Bezeichnung galant ab (bevor er die Stücke gesehen hatte),

Bereits der Titel des Stückes weist eher auf ein „historisierendes Archaisieren“, auf eine Bezugnahme auf eine definierbare Epoche, hin. Das Menuett dürfte, als ein höfischer Tanz des 18. Jahrhunderts, mit einer mehr oder minder konkreten kompositionstechnischen und kulturgeschichtlichen Epoche gedanklich verbunden werden.¹⁹ Es ist in der Tat voller Elemente, die auf das 18. Jahrhundert hinweisen.

Im Formteil a (T. 1–8, mit späteren Wiederholungen) scheint das am offensichtlichsten die zwar einfache, aber beständige Imitation des kurzen Eingangsmotivs zu sein (T. 1, 3, 7) wie auch die rhythmische Gestaltung der Oberstimme, die eines der üblichen Schemata des traditionellen Menuetts darstellt.²⁰ Darüber hinaus entspricht die Endung dieses Formteils (T. 6–8) dem leicht abgewandelten Prinzip der Oktavregel, was man ebenfalls als eine Hommage an das breit aufgefasste 18. Jahrhundert verstehen kann (Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: Edvard Grieg, „Großmutter's Menuett“, T. 1–8

Im b-Teil (T. 17–36 und spätere Wiederholung) ist es wiederum die recht lange, auf Quintfall zurückführbare Sequenz, die barockisierend wirkt (T. 21–27, Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2: Edvard Grieg, „Großmutter's Menuett“, T. 21–28

da das dritte und das achte Heft der *Lyrischen Stücke* „nicht zu übertreffen“ gewesen seien (Brief vom 25. August 1898, abgedruckt ebd., S. 402).

19 Vgl. Carol Marsh und Wolfram Steinbeck, Art. „Menuett“, Fassung 1997, in: *MGG Online* <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14145>>, 29.5.2022, insbesondere Abschnitt II.

20 Vgl. etwa die ebd. in Abschnitt II dargestellten rhythmischen Modelle.

Griegs Verbindung mit dem Barock in diesem Stück wird deutlich, wenn man es mit seiner explizit auf den Barock bezogenen Suite *Aus Holbergs Zeit* op. 40 vergleicht, deren Titel sich auf den Dichter Ludvig Holberg (1684–1754), diesen „Molière des Nordens“, bezieht. Solch ein leichter, man möchte sagen: beiläufiger Kontrapunkt wie in „Großmutter's Menuett“ ist ebenfalls in Griegs ausdrücklich barockisierender Suite festzustellen, dort gerade in zwei Tänzen: der Sarabande (z. B. T. 4, T. 9–10, Notenbeispiel 3) und dem Rigaudon (z. B. T. 9–14, Notenbeispiel 4).

Andante espressivo.

Poco più mosso

Notenbeispiel 3: Edvard Grieg, *Aus Holbergs Zeit*, Sarabande, T. 1–10

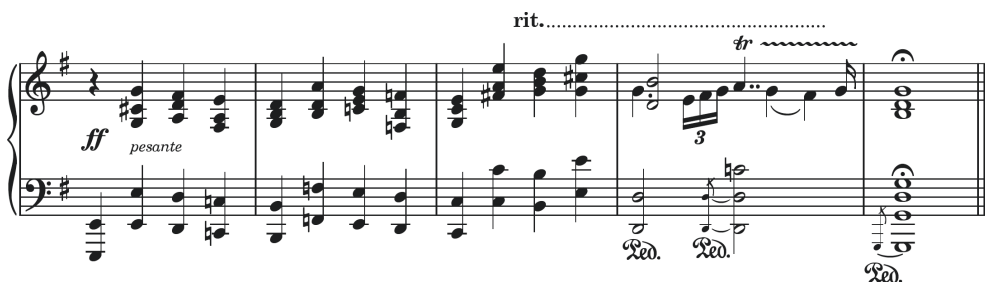
Notenbeispiel 4: Edvard Grieg, *Aus Holbergs Zeit*, Rigaudon, T. 9–16

Mit dem Menuett hat die Klaviersuite, die später für das Streichorchester bearbeitet wurde, im Übrigen auch die Tonart G-Dur gemeinsam. Die Verwendung der Ausschnitte aus der Oktavregel und der Sequenzmodelle als Signifikanten der „Holberg-Zeit“ – die ziemlich genau der Bach-Zeit entspricht – nimmt in der Suite eine prominente Stellung ein. Das Präludium der Suite ist ein Paradebeispiel für die Dominanz der Sequenzmodelle einerseits und der Oktavregel (und ihrer Ausschnitte) andererseits. Bei den absteigenden Oktavregel-Ausschnitten am Ende des Satzes könnte das Ende der Fuge D-Dur aus Band 1 des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 850 (Notenbeispiel 5) eine mögliche Vorlage gewesen sein (vgl. bei

Grieg T. 4–6, 46–48 oder die letzten 5 Takte des Satzes, T. 68–72, Notenbeispiel 6, für die Oktavregel sowie T. 9–16, 19–25, 27–29, 49–54, 56–64 für die Sequenzen).²¹



Notenbeispiel 5: Johann Sebastian Bach, Fuge D-Dur, *Wohltemperiertes Klavier* 1, BWV 850, T. 25–27



Notenbeispiel 6: Edvard Grieg, *Aus Holbergs Zeit*, Präludium, T. 68–72

Selbstverständlich sind die Verfahrensweisen, die den Satz vom Barock entfernen, auch in „Großmutter's Menuett“ präsent. Im ersten Formteil (vgl. Notenbeispiel 1) ist in diesem Zusammenhang die Schlussbildung mit einem Septnonenakkord der V. Stufe zu nennen: Es liegen sogar zwei solche in den ersten vier Takten vor (T. 1 und 3 sowie bei späteren Wiederholungen). Dabei ist die Stimmführung bei der Auflösung des zweiten Septnonenakkords besonders hervorzuheben. Denn in T. 3–4 löst sich die None *b'* nicht nach unten auf, sondern sie springt eine Terz nach oben. So entsteht ein markanter Kontrast zwischen den historisierend-archaisierenden Wendungen der Imitation und der Oktavregel einerseits sowie der Präsenz und der teilweise „falschen“ Weiterführung der Septnonenakkorde andererseits: ein Kontrast, der im Zusammenhang mit dem Titel „Großmutter's Menuett“ humorvoll erscheint. Der wohl ironisierend zu deutende Ton der Stelle – die Ironie ist bereits im Titel erkennbar – ist bei der Wiederholung noch eindeutiger, da die Entwicklung durch zwei unerwartete Pausen unterbrochen wird, bevor es zur Auflösung kommt (T. 48–52).

Hierin liegt auch ein wesentlicher Unterschied zur barockisierenden *Holberg*-Suite. Sie wurde aus Anlass von Holbergs zweihundertstem Geburtstag komponiert²² und trägt kaum

21 Auf die genaue Aufbauart bei den Sequenzen wird nicht eingegangen, da das für die Fragestellung zu keinen erheblichen Aussagen führen würde.

22 Vgl. etwa Hella Brock, *Edvard Grieg*, Leipzig 1990, S. 237–240. Siehe auch Norbert Brendt, „Griegs Suite ‚Aus Holbergs Zeit‘ op. 40“, in: *Kongressbericht: 1. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, hrsg. von Ekkehard Kreft, Altenmedingen 1996, S. 94–105.

ironisierende Merkmale. Grieg nannte die Suite zwar ein „Perückenstück“²³, schrieb aber auch, er habe seine „eigene Persönlichkeit [...] darin ganz verleugnet, um längst verblichene Zeiten für einen Augenblick aus dem Grab zu rufen“²⁴. Die Äußerung macht den Kontrast zum „Menuett“ deutlich, dessen mehrere Eigenschaften für eine ironische Deutung sprechen.

Hier scheint das „historisierende Archaisieren“ dem literarischen Verfahren nahe zu kommen, das Ingrid Leitner „sprachspielerisches Archaisieren“ nennt, wofür sie Beispiele in den Texten der deutschen Romantik findet.²⁵ Auch hier wird zwischen zwei grundverschiedenen Typen des Archaisierens unterschieden: dem Archaisieren, das die „primäre Lust an alter Sprache und das Fehlen eines kritischen Moments“ auszeichnet,²⁶ und dem ironisierenden Archaisieren, das sie anhand eines Textbeispiels aus Heinrich Heines *Die romantische Schule* (1832/1833) illustriert.²⁷ In diesem Text archaisiert Heine, um den ebenso archaisierenden Uhland zu parodieren. Dabei vermischt er die archaisierenden Begriffe mit anderen, denkbar kontrastierenden:

„Die Uhlandschen Ritter duften daher für zarte Nasen weit minniglicher als die alten Kämpen, die recht dicke eiserne Hosen trugen und viel fraßen und noch mehr sofften. / Aber das soll kein Tadel sein. Herr Uhland wollte uns keineswegs in wahrhafter Kopei die deutsche Vergangenheit vorführen [...]“²⁸

Leitner kommentiert, dass Heines Wort „Kopei“ eben eine Stilkopie von Uhlands eigener Ausdrucksweise sei, habe er doch kurz zuvor Uhlands Begriff „Turnei“ zitiert. Zwischen dem „betont falschen Archaismus“ des bearbeiteten Fremdworts „Kopie“ und dem Adjektiv „wahrhaftig“ entstehe dabei eine „semantische Spannung“. Vergleichbares sei in dem Kontrast zwischen dem damals beliebten Archaismus „minniglich“ und den Verben „fressen“ und „saufen“ im vorangegangenen Satz festzustellen.²⁹

Bei allem Bewusstsein, dass Sprache und Musik nicht nur Parallelen aufweisen und bei Vergleichen immer Vorsicht geboten ist: Die Verfahren, die Leitner beschreibt, entsprechen in hohem Maße den besprochenen Verfahrensweisen der musikalischen Archaisierung. In der *Holberg*-Suite geht es, wie sowohl der huldigende Kontext als auch die Musik und die Äußerungen des Komponisten suggerieren, nicht um Ironisieren, sondern um eine „primäre Lust“ an alter Musik. Das Menuett dagegen ironisiert: Zwar vielleicht nicht so bissig wie Heines Text, das Archaisieren ist aber schon durch den Titel in den Mantel latenter Lächerlichkeit gehüllt. Und das Verfahren ist auf der Materialebene in der Tat mit dem ironisch-historisierend-archaisierenden Verfahren, so wie es Leitner beschreibt, vergleichbar: Es werden kurze archaisierende Brocken – Ausschnitte aus der Oktavregel, Ansätze der Kontrapunktik etc. – verwendet, um ihnen denkbar „unbarocke“ Satzelemente des 19. Jahrhunderts entgegenzusetzen: zwei Septnonenakkorde in vier Takten, von denen sich bei dem einen die None falsch führen lässt. Auch die lange Quintfallsequenz ist in ihrer trockenen Unisono-Gestalt kaum als „barock“, höchstens als „barockisierend“ wahrzunehmen.

23 Grieg an Max Abraham in einem Brief vom 24. März 1885, in: Benestad u. a. (Hrsg.), S. 126f., Zitat S. 127.

24 Grieg an Max Abraham in einem Brief vom 17. Februar 1887, in: ebd., S. 150.

25 Vgl. vor allem Leitner, S. 77–79.

26 Hierzu wird als Beispiel die *Parodierende Ballade* von Johann N. Vogl gegeben (ebd., S. 78f.).

27 Ebd., S. 77.

28 Zitiert ebd.

29 Alle Zitate ebd.

3. „Im Balladentone“

Von ganz anderer Machart ist Griegs „Im Balladentone“, das fünfte der *Lyrischen Stücke* (VIII) op. 65, entstanden 1896, erschienen im Folgejahr.³⁰

Schon der Begriff „Ballade“ lässt Archaisieren erwarten. Wie Winfried Woessler über die Gattung im Bereich der Literatur schrieb:

„Die historische Kunstballade war eigentlich erst möglich, als die historische Distanz bewusst geworden war. Die Geschichte, besonders des Mittelalters wurde ästhetisiert, und besonders Männlichkeit, persönliche Ehre und körperliche Tugend wurden herausgestellt.“³¹

Nicht nur die literarische Textgattung spricht dafür: Auch die musikalische Gattungsgeschichte im 19. Jahrhundert, insbesondere die berühmten Klavierballaden Chopins und Brahms', wird bekanntlich zumindest z. T. mit der heroischen, mittelalterlichen Vergangenheit in Verbindung gebracht.³²

Diesem Idealbild entspricht im musikalischen Satz das enthistorisierte Archaisieren, das in Griegs „Im Balladentone“ dominant ist. Betrachtet man den Abschnitt a in seiner ersten Erscheinungsform (Notenbeispiel 7), so ist der Satz von großer Einfachheit geprägt, es dominieren Verbindungen von Grundakkorden, während Umkehrungen eher als Bindeglieder behandelt werden. Insbesondere ist aber die Präsenz des Moll-Dur-Parallelismus-Modells – aus dem alten „Folia“-Modell bekannt – als übergeordnete harmonische Struktur hervorzuheben. Es handelt sich hierbei um ein noch aus der Renaissance und dem Barock herkommendes Modell,³³ das sich aber in den späteren Epochen, in ganz unterschiedlichen Kontexten und satztechnischen Ausprägungen, wie das u. a. Hans Aerts betont, großer Popularität erfreute.³⁴ Archaisitisch dürfte auch die in T. 3–4 und 11–12 anzutreffende Wendung zu verstehen sein, bei der mit einer tenorisierenden Kadenz der musikalische Satz kurzzeitig von c-Moll nach Es-Dur ausweicht (Notenbeispiel 7).

30 Fog u. a., S. 298f.; vgl. auch Krellmann, S. 91.

31 Winfried Woessler, „Die Historische Ballade“, in: *Ballade und Historismus. Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Heidelberg 2000, S. 7.

32 Vgl. die Übersicht in Günther Wagners Abschnitt V „Instrumentalballade“, in: Günther Wagner u. a., Art. „Ballade“, Fassung 1994, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11466>>, 29.5.2022.

33 Siehe u. a. Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *AMl* 45 (1973), S. 98–119; John Griffiths, Art. „Folia“, Fassung 1995, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46800>>, 29.5.2022; Hartmut Fladt, „Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen“, in: *Mth* 20 (2005), S. 343–369; Florian Edler, „Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3 (2006), S. 307–326, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/237.aspx>>, ISSN 1862-6750, 29.5.2022.

34 Hans Aerts, „„Modell“ und „Topos“ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), S. 143–158, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/250.aspx>>, ISSN 1862-6750, 29.5.2022.



Notenbeispiel 7: Edvard Grieg, „Im Balladentone“, T. 1–8

Edvard Grieg hat sich in seinen unter dem Titel „Mein erster Erfolg“ veröffentlichten Erinnerungen an seine Studienzeit³⁵ zwar nicht gerade ungnädig, aber doch recht kritisch über seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium geäußert: Wörtlich schrieb er, dass er die Anstalt „fast ebenso dumm“ verlassen, wie er sie „betreten hatte“;³⁶ eine Äußerung, die er selbst durch Reflexionen zu seinem eigenen Naturell relativierte.³⁷ In einem Brief schrieb der Komponist einmal sogar explizit, er habe am Leipziger Konservatorium nichts gelernt:³⁸ Dies wurde auf Sachebene in der Forschung diskutiert und stark relativiert – etwa von Hella Brock, Patrick Dinslage und Christoph Hust.³⁹ Insbesondere wird in Griegs Schilderungen der Leipziger Theorielehrer Ernst Friedrich Richter, wenn nicht insgesamt in einem negativen, so doch in einem eher streng-akademischen Licht dargestellt.⁴⁰ Andererseits ist es bekannt, dass Grieg die von Richter gestellten Übungen durcharbeitete und von diesem auch gelobt wurde: Richter attestierte am 23. April 1862, dass Grieg „mit dem größten Eifer und Fleiß studirt und in seiner ganzen theoretisch-musikalischen Ausbildung eine sehr hohe Reife erreicht“ habe.⁴¹

Jedenfalls kann das Archaisierende bei Grieg ausgerechnet anhand des Kontrapunkt-Lehrbuchs von Richter bestätigt werden. In einem Beispiel für den „gleichen Kontrapunkt“

35 Edvard Grieg, „Mein erster Erfolg“, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 29 (1904/1905), Bd. 2, S. 531–540, abgedruckt in *Edvard Grieg als Musikschriftsteller*, hrsg. von Hella Brock, Altenmedingen 1999, S. 15–48.

36 Zitiert nach ebd., S. 47.

37 Ebd.

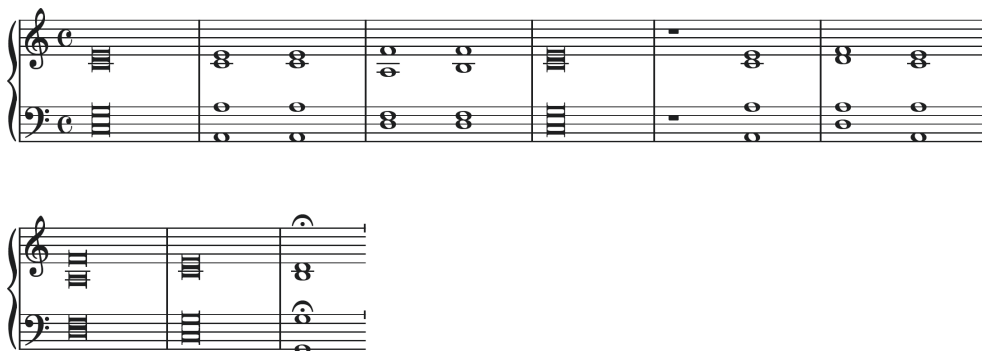
38 Vgl. Brock, *Edvard Grieg*, S. 58, und Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriftsteller*, S. 52.

39 Ebd., S. 52–56; Patrick Dinslage, „Edvard Griegs Unterricht in Musiktheorie während seines Studiums am Leipziger Konservatorium, dargestellt an seinen eigenen Aufzeichnungen“, in: *Kongressbericht: 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, hrsg. von Ekkehard Kreft, Altenmedingen 2001, S. 94–105, und ders., „Edvard Griegs Lehrjahre“, in: *Edvard Grieg*, hrsg. von Ulrich Tadday (= MK 127), München 2005, S. 45–65; Christoph Hust, „Ernst Friedrich Richter und die Verbreitung der Leipziger Musiktheorie“, in: *Musikstadt Leipzig: Beiträge zu ihrer Geschichte*, hrsg. von Helmut Loos (= Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig 17), Leipzig 2019, S. 193–218.

40 Vgl. Griegs Äußerungen, abgedruckt in Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriftsteller*, S. 34f.

41 Zitiert in Hust, S. 207, Anm. 53.

(*punctus contra punctum*) bei Josquin zitiert Richter eine Klangfolge,⁴² die in hohem Maße den in Griegs „Im Balladentone“ festgestellten Satzeigenschaften ähnelt: Das Beispiel (Notenbeispiel 8) folgt zwar nicht unmittelbar den „Folia-Klängen“, ein Changieren vergleichbarer Art ist aber offensichtlich. Dabei wird der Weg vom „a-Moll-Akkord“ zum „C-Dur-Akkord“ (T. 2–4) auf genau die gleiche Art gelöst wie in Griegs archaisierendem Stück: Der „C-Dur-Akkord“ wird mit einer tenorisierenden Kadenz erreicht. T. 2–4 des Richter'schen Beispiels entsprechen also T. 3–4 (bis zum Ende der 2. Zählzeit) von Griegs späterem Stück (Notenbeispiel 7).



Notenbeispiel 8: Ernst Friedrich Richters Josquin-Beispiel

Damit soll und will natürlich nicht gesagt werden, dass es sich hierbei um ein bewusstes Josquin-Richter-Zitat handelt, sondern vielmehr, dass die von Grieg verwendeten Wendungen in der Auffassung seiner Zeit als Archaismen verstanden werden konnten sowie dass er in seiner Leipziger Studienzeit die Gelegenheit hatte, sich mit ihnen analytisch und satztechnisch vertraut zu machen – ob in einer von ihm akzeptierten Unterrichtsform oder nicht, sei nun nicht weiter erörtert.

Die überwiegende Diatonizität wird im Abschnitt a nur dann verlassen, wenn das für die Zwecke des Moll-Dur-Parallelismus notwendig ist. Dies darf in einer Komposition, die kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert entstanden ist, wohl auch als Archaismus aufgefasst werden. Die abschließende Kadenz, mit ihrer durch eine Antizipation der Ultima verzierten Tenorklausel und der Syncopatio bzw. dem Quartvorhalt in der Altstimme, bestätigt das archaisierende Klangbild. Dasselbe kann auch für die Satzart gesagt werden: Die Homophonie, mit einem deutlichen Kontrast zwischen der führenden Oberstimme und dem begleitenden Rest, kann angesichts des Titels als die Konstruktion einer Nähe zum Gesang, von einem alten harmonischen Instrument, vielleicht der Laute, begleitet, gehört und verstanden werden.

Selbstverständlich durchbrechen die Wendungen wie jene in T. 2 und T. 10 (bei der Wiederholung) sowie T. 6 und T. 14 das sonstige Archaisieren und signalisieren, dass es sich nicht um ein Stück wirklich „Alter Musik“ handelt. Nicht nur, dass dort durch Sextvorhalte Klänge entstehen, die für die Harmonik des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind: Jener in T. 6 und T. 14 wurde später bekanntlich expressis verbis „Chopin-Akkord“ (ohne Auflösung

42 Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* [...] [1858], Leipzig 1872, S. 5.

des Sextvorhalts) genannt.⁴³ Der Vorhalt wird in beiden Fällen von unten angesprungen, wodurch er zusätzliche klangliche Penetranz zu erringen scheint.

Nun ist wohl die Nebeneinanderstellung solcher Techniken und sehr breit aufgefassten Archaismen auf knappem Raum dasjenige, das dem a-Teil von „Im Balladentone“ seinen Charakter enthistorisierten Archaisierens verleiht. Die Verwendung des Folia-Modells, des Moll-Dur-Parallelismus, der einfache Satz und die Quartvorhalte sind schon an sich keine ausreichenden Indizien für nur eine konkrete tonsatzhistorische Epoche, sondern können tatsächlich für eine nicht näher definierte Altertümlichkeit stehen. Um im „Semiotiktone“ zu sprechen: Sie sind eine Art Index-Rauch des Feuers einer „weit entfernten Vergangenheit“.⁴⁴ Es scheint, dass gerade das Undefinierbare hier aber von besonderer Wichtigkeit ist, denn die „romantischen“ Sextvorhalte stehen zu den archaisierenden Elementen in einem denkbar großen Kontrast und bilden zusammen den „enthistorisiert-archaisierenden“ Charakter des Stückes. Der Effekt wäre keineswegs der Gleiche, wenn man die gegebene Melodielinie an den Stellen, an denen die Sextvorhalte bzw. die Chopin-Akkorde vorkommen, etwa mit dem Quartsext-Vorhalt harmonisiert hätte.⁴⁵

Der Ton, der hier als „enthistorisiert-archaisierend“ bezeichnet wird, kann allerdings im Kontext der Tonsatztraditionen des europäischen 19. Jahrhunderts auch anders interpretiert werden bzw. eine zusätzliche Konnotation bekommen: Er kann als eine Ausprägung des „nordischen Tons“ verstanden werden. Heinrich Schwab hat in seinem Aufsatz „Das lyrische Klavierstück und der nordische Ton“ – einem Schlüsseltext zu diesem Themenbereich – einerseits auf den hohen Konstruktcharakter des „nordischen Tons“ hingewiesen, andererseits aber auch versucht, die musikalischen Prozesse aufzuzeigen, die in der Auffassung des 19. Jahrhunderts als für den „nordischen Ton“ charakteristisch galten.⁴⁶

Unter anderem zitiert und analysiert Schwab, wie etwas später Joachim Thalmann in seiner Brahms-Studie,⁴⁷ in diesem Zusammenhang das bekannte Klavierstück „Nordisches Lied (Gruß an G.) [Niels Wilhelm Gade]“ von Robert Schumann (Notenbeispiel 9).⁴⁸ Schwab berücksichtigt Griegs „Im Balladentone“ zwar an dieser Stelle nicht, die Parallelen

43 Zunächst wohl von Ludwik Bronarski (vgl. Ludwik Bronarski, „Akord chopinowski“, in: *Kwartalnik Muzyczny* 12/13 [1930/1931], S. 369–380).

44 Vgl. Krämers Zitat oben bei Anm. 11.

45 Die hier geschilderte Kompositionsweise Griegs ist wohl mit dem Begriff des „poetischen Kontrapunkts“ in Verbindung zu bringen, den Dahlhaus – und in seiner Nachfolge auch die aktuelle Grieg-Forschung – für die Beschreibung der tonsätzerisch-musiktheoretischen Lehre der Leipziger Schule verwendet. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland* (= GMth 11), Darmstadt 1989, S. 26; Patrick Dinslage, *Edvard Grieg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit 13), Laaber 2018, S. 137f., S. 183 Anm. 40, S. 209 und passim). Die konkreten Wege, die Grieg in den beiden hier analysierten Werken nutzt, zeugen gewiss von einer tiefen Kenntnis kontrapunktischer Traditionen und deren romantischer „Poetisierung“.

46 Heinrich W. Schwab, „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton“, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, hrsg. von Friedhelm Krummacher u. a. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26), Kassel 1982, S. 136–153. Die Beiträge Schwabs und Oechsles (Siegfried Oechsle, „Der ‚nordische Ton‘ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen“, in: *Die Tonkunst* 4 [2010], S. 240–248) zum „Nordischen Ton“ wurden auch in neuester Grieg-Forschung gewürdigt (Dinslage, *Grieg und seine Zeit*, S. 204f.).

47 Joachim Thalmann, *Untersuchungen zum Frühwerk von Johannes Brahms. Harmonische Archaismen und die Bedingungen ihrer Entstehung* (= Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1989, S. 167f.

48 Schwab, S. 150–153.

sind allerdings deutlich: Auch Schumanns „nordisches“ Stück besitzt den vorwiegend homophonen Charakter (wenngleich der Satz hier eher choral- als liedartig ist), auch in ihm kommen archaisierende Quartvorhalte mehrmals vor (T. 2, 13–15). Vor allem basiert in diesem Stück Schumanns der a-Abschnitt ebenso auf dem Prinzip des Moll-Dur-Changierens. Obwohl die akkordische Varietas wesentlich höher und auch der harmonische Rhythmus schneller ist als in Griegs Stück, ist das Changieren zwischen d-Moll und F-Dur das deutliche konstitutive Element des Formteils; konstitutiv auch angesichts der Schlussbildungen, die allerdings umgekehrt gepolt sind als bei Grieg: Schumann endet zuerst auf der V. Stufe von d-Moll (T. 4), während der Nachsatz auf der I. Stufe von F-Dur schließt.



Notenbeispiel 9: Robert Schumann, „Nordisches Lied (Gruß an G.)“, T. 1–8

Laut Schwab ist es gerade dieses Moll-Dur-Changieren, das in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts als eines der Charakteristika des nordischen Tones galt.⁴⁹ Dies demonstriert er auch an anderen Beispielen u. a. an der Harmonisierung eines Volksliedes durch Niels W. Gade, in dem das Modell des Moll-Dur-Parallelismus ebenfalls konstitutiv-formbildend wirkt.⁵⁰ Das Folia-Modell kann dabei auch in mehr oder minder unveränderter Form am Anfang des 2. Satzes von Gades 2. Symphonie erkannt werden.⁵¹ Besonders vergleichsrelevant erscheint die Satzsituation bereits in Gades *Ossian-Ouvertüre*.⁵² Sowohl am Anfang der Introduction als auch im Hauptthema der Ouvertüre spielt der Moll-Dur-Parallelismus eine wesentliche Rolle.

Im Zusammenhang mit einer Analyse von Griegs Musik sind im Übrigen sowohl Schumann als auch Gade keine willkürlichen Bezugspersonen. Beide waren klare Konstanten für den norwegischen Komponisten. Nicht nur war Schumann Lehrer an jener Ausbildungsstätte gewesen, an der Grieg später ausgebildet wurde, sondern der norwegische Komponist war in Leipzig Klavierschüler des Schumann-Freunds und Wieck-Schülers Ernst Ferdinand Wenzel,⁵³ trat später in Kontakt mit Clara Schumann, nannte Robert Schumann „mein göttlicher Liebling“⁵⁴ und schrieb über ihn einen ausdrucksstarken Aufsatz.⁵⁵ Gade, den bedeutenden dänischen Exponenten des „nordischen Tons“ und ebenfalls Leipziger Alum-

49 Ebd., S. 152.

50 Ebd., S. 141.

51 Vgl. Thalmann, S. 168.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. dazu Griegs Äußerungen in seinem Schumann-Aufsatz in: Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriftsteller*, S. 138f., sowie Brocks Kommentar ebd., S. 170.

54 Ebd., S. 164, Anm. 55.

55 In deutscher Übersetzung abgedruckt ebd., S. 133–158.

nus, lernte Grieg als junger Mann persönlich kennen⁵⁶ und schätzte ihn hoch.⁵⁷ In seiner Konservatoriumszeit verwendete er, wie zuvor Schumann, den Namen „Gade“ musikalisch, indem er ihn für das Thema einer Fuge benutzte.⁵⁸ Es sei in diesem Zusammenhang auch auf das *Lyrische Stück* Griegs, das explizit den Namen Gades als Titel trägt, hingewiesen.⁵⁹

Die Verwandtschaft des „nordischen Tons“ mit dem berühmten Anfang der – auch thematisch verwandten – *Hebriden-Ouvertüre* Mendelssohns wurde im Übrigen bereits von Ralph Larry Todd und Balász Mikusi hervorgehoben.⁶⁰ Die Rede war auch hier von einem „Ossianic Manner“, den man als Aspekt des „nordischen Tons“ ansehen dürfte. Ob die modifizierte Verwendung des Modells in Wagners „Walkürenritt“ auch in diesem Lichte zu hören ist, kann vorerst offenbleiben.

Die Relevanz des Moll-Dur-Changierens für die Konstruktion des „nordischen Tons“ basiert im Übrigen nicht nur auf musikimmanenten Beobachtungen und Vergleichen; sie steht auch mit den Äußerungen des damaligen Schrifttums im Einklang: So wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1836 gerade im „Wechsel mit Dur und Moll“ ein besonderer Reiz der nordländischen Folklore gesehen.⁶¹

Seit dem Barock dürfte das Modell der Folia allerdings eher als „südländisches“ Musikgut gegolten haben, was auch mit ihrer in der Forschung bestätigten mediterranen Herkunft zu tun hat.⁶² Im Französischen nannte man sie ja „folies d’Espagne“. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein war das Folia-Modell assoziativ mit Spanien verbunden, was beispielsweise in der *Rhapsodie espagnole* (*Folies d’Espagne et jota aragonesa*) (ca. 1863) von Franz Liszt deutlich wird.

Durch die Suche nach Harmonisierungsmöglichkeiten volkstümlicher Melodien, denen nicht eine stabile Dur-Moll-Tonalität zugrunde liegt, wurde das Modell im 19. Jahrhundert aber offensichtlich auch zum Element der Identitätskonstruktion des Nordischen. Am Rande bemerkt, kann das zum Teil auch auf die russische Musik übertragen werden: Man denke an die prägenden Eingangstakte der „Promenade“ aus Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*, die ebenfalls auf dem Moll-Dur-Parallelismus basieren. Das Modell ist auch im Hauptthema der Symphonie „aus der Neuen Welt“ Dvořáks zu hören.

Man darf sich fragen, ob bei diesen Entwicklungen nicht ein deutscher Komponist, der prägende deutsche Komponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das Verbindungsglied zwischen der traditionellen Folia, so wie sie das 18. Jahrhundert kannte, und den romantischen Neuverwendungen war: Ludwig van Beethoven. Er exponierte das Moll-Dur-Parallelismus-Modell in mehreren seiner Schlüsselwerke durch die Verwendung in zentralen

56 Ebd., S. 62; vgl. auch Griegs eigene Äußerungen ebd., S. 264.

57 Vgl. Griegs Äußerungen in seinem Verdi-Aufsatz ebd., S. 231–236, hier S. 232. Siehe auch Heinrich W. Schwab, „Niels W. Gade als Lehrer von Edvard Grieg“, in: Kreft (Hrsg.), *Kongressbericht: 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, S. 106–121.

58 Im Aufsatz „Mein erster Erfolg“, hier zitiert nach Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriststeller*, S. 38.

59 *Lyrische Stücke* VI, op. 57, Nr. 2 (Fog u. a., S. 265).

60 Ralph Larry Todd, „Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source – On Lena’s Gloomy Heath“, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson u. a., Durham 1984, S. 137–183; Balázs Mikusi, „Mendelssohn’s ‘Scottish’ Tonality?“, in: *19th-Century Music* 29 (2006), S. 240–260.

61 Leipziger *AmZ* 38 (1836), Sp. 57, zitiert in Thalmann, S. 159.

62 Vgl. Abschnitt III in Griffiths, Art. „Folia“. Zur Geschichte der Folia siehe u. a. auch diverse in Griffiths, Art. „Folia“, ebenfalls genannte Arbeiten Richard Hudsons, insbesondere Hudson, „The Folia Melodies“, S. 98–119.

Abschnitten. Man denke an den Hauptsatz der Klaviersonate op. 90, das Thema der 7. Symphonie, 2. Satz, den Seitensatz des 1. Satzes im 5. Klavierkonzert und dem Violinkonzert, den Anfang der *Egmont*-Ouvertüre und schließlich an den 2. Satz der 5. Symphonie, womit sich u. a. Barry Cooper beschäftigt hat.⁶³ Doch dies wird möglicherweise eine „unanswered question“ bleiben.

Es wird dennoch deutlich, dass das Folia-Modell von den bürgerlichen Komponisten unterschiedlicher Provenienz im 19. Jahrhundert als ein Kennzeichen des „Anderen“ konstruiert wird: Sie kommt als Symbol Spaniens, aber auch des Nordens vor und kann als ein Kennzeichen des „Erhabenen“ in der Folklore konstruiert werden: Letzteres womöglich sogar im „ikonischen“ Sinne, da das Modell eben im Moll-Dur-Parallelismus besteht, im klanglichen Aufsteigen und dem Gang von einer Moll-Tonart in ihre – eine Terz höhere – Durparallele. Dieses „erhabene Andere“ kann dabei exotistisch, folkloristisch oder auch archaisch verstanden werden, wobei die eine Konnotation die anderen nicht ausschließt. Dasselbe gilt auch für das andere hervorgehobene Element der Satztechnik: die Dominanz der Grundakkorde in einer homophonen Technik. So kann „Im Balladentone“ angesichts des Titels und der Tonsatzelemente als ein Stück enthistorisierten Archaisierens verstanden werden, gleichzeitig aber, im Kontext der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, auch als ein Stück im „nordischen Ton“: eine altertümliche, nordische Ballade, zwischen Richters Renaissance-Rezeption und Gades *Ossian*-Haltung positioniert.

Der b-Teil von „Im Balladentone“ (Notenbeispiel 10) demonstriert diese Fusion zum Teil auf gleiche Weise wie der a-Teil: Auch hier dominieren Grundakkorde, auch hier verziern archaisierende Quartvorhalte jede Kadenz – wenngleich in diesem Falle auf der Zielstufe (T. 20 und 24 und bei der Wiederholung). Das Neue des archaisierenden Tons ist gewiss die leichte Polyphonisierung des Satzes, von einer Art, wie sie auch in „Großmutter's Menuett“ oder in den Tänzen aus der *Holberg*-Suite zu finden ist. Das schnelle Changieren zwischen Moll und Dur ist in Teil b ebenfalls anzutreffen, allein handelt es sich diesmal nicht um das Modell des Moll-Dur-Parallelismus: Der erste Vierton führt von c-Moll nach B-Dur, der zweite transponiert dieses Modell um eine große Sekunde nach unten.

Notenbeispiel 10: Edvard Grieg, „Im Balladentone“, T. 17–24

63 Barry Cooper, „La Folia Revisited“, in: *MT* 136, Nr. 1823 (1995), S. 4.

Der kurze Abschnitt weist aber jeweils in den ersten drei Takten einen – systematisch und nicht historisch aufgefasst – „dorischen“ Charakter auf, da zwischen den Akkorden von c-Moll und F-Dur (später transponiert: b-Moll und Es-Dur) gependelt wird (was eben erst am Ende des jeweiligen Viertakters als die II. und V. Stufe von B- bzw. As-Dur konstruiert werden kann). Diese markante, neomodale Akkordfolge kann einerseits als Archaismus verstanden werden: Schon Carl Dahlhaus bezeichnete die Verwendung von umgedeuteten „Kirchentonarten“ als ein wesentliches Merkmal des Archaisierens im 19. Jahrhundert.⁶⁴ Andererseits kann diese Eigenschaft mit dem Diskurs vom „nordischen Ton“ in Verbindung gebracht werden. Noch 1818 hob Johann Christian Friedrich Haefner „den gamla nordiska skalan“ – die alte nordische Skala –, die die Töne *d-e-f-g-a-b-c-d'* habe, hervor.⁶⁵ Diese Skala, eine große Sekunde nach unten transponiert, entspricht dem im b-Teil von „Im Balladentone“ vorhandenen Tonvorrat zur Gänze. Schwab relativiert die Wichtigkeit von solchen Sachverhalten, da die „nationalen Töne“ ja, wie Dahlhaus schrieb, „zu einem nicht geringen Teil eine Sache der Auffassung und der Übereinkunft: der Rezeptionsweise“ seien.⁶⁶ Er relativiert allerdings auch die Relativierung – oder ist hellhörig für den „geringeren Teil“ der objektivierbaren Relevanz von modalen Momenten –, indem er betont, dass bei Kjerulf und Grieg eine Reihe von Kompositionen nachweisbar seien, die eine nordische „Langleika-Skala“ – eine Art Lydisch in heutiger Auffassung – verwenden.

Diese Beobachtung kann auch auf den neomodalen Abschnitt b in Griegs „Im Balladentone“ angewendet werden. Ob er auf der Produktions- oder Rezeptionsebene als Archaismus oder als Element des „nordischen Tons“ gemeint war bzw. wahrgenommen wurde, kann kaum geklärt werden. Seine Abweichung von den Standards der Harmonik kann auf beide Arten interpretiert werden; die Zusammenkunft von Eigenschaften beider „Töne“ – des archaisierenden und des nordischen –, die im ersten Abschnitt des Stückes festgestellt werden konnte, betrifft also auch den zweiten.

Im weiteren Verlauf des Stückes wird insbesondere der a-Abschnitt wesentlich umgestaltet (Notenbeispiel 11), zum einen, indem es zu einer Synthese mit Elementen des b-Teiles kommt: Die melodische Linie nähert sich jener aus dem Abschnitt b, ebenfalls ist die leichte Polyphonisierung – in Teil b zuerst eingeführt – wieder anzutreffen (T. 25, 41). Der harmonische Aufbau ist auch ein anderer als beim ersten Erscheinen des Formteils a. Der Moll-Dur-Parallelismus wird innerhalb der Form verschoben (er findet nun im Nachsatz statt), während die Basslinie von wiederholten chromatischen Lamenti dominiert wird (T. 26–31, 41–46).

Natürlich sind Chromatismen ein Allgemeinplatz von Griegs eigener Epoche.⁶⁷ Andererseits ist gerade der chromatische Lamento-Bass, der hier stattfindet, auch ein bekanntes kompositionstechnisches Mittel seit dem Barock.⁶⁸ So könnte die gegebene Chromatik

64 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 261.

65 Vgl. Schwab, „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton“, S. 143.

66 Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München 1974, S. 80. Zitiert nach Schwab, „Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton“, S. 143.

67 Carl Dahlhaus wählt gerade ein Stück von Grieg (*Norwegische Volksweisen* op. 66, Nr. 4), um die Bedeutung chromatischer Phänomene der Ära zu diskutieren (Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 260).

68 Zu allgemeinen historischen Aspekten des Lamentos vgl. den Überblick in Massimo Ossi, Art. „Lamento“, Fassung Juli 2015, in: *MGG*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13358>>, 29.5.2022. Zur satztechnischen Entwicklung vgl. in knapper Form Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satz-*

Tempo I

Notenbeispiel 11: Edvard Grieg, „Im Balladentone“, T. 25–32

auch als archaisierendes Element verstanden werden. Die Verwendung „lamentierender“ Abstiegsschmarmatik in Griegs explizit als „Elegie“ betitelten *Lyrischen Stücken* op. 38 Nr. 6 und op. 47 Nr. 7 spricht für eine eher traditionelle Auffassung des Modells.

Es ist jedoch noch ein dritter Faktor im Spiel. Ekkehard Kreft thematisiert in seiner Studie über Griegs Harmonik seine nicht selten verwendeten absteigenden chromatischen Linien;⁶⁹ besonders hervorgehoben werden die Chromatisierungen vergleichbarer Art in der etwa 20 Jahre früher entstandenen Klavierballade op. 24 und im Stück „Das Lied des Bauern“, dem zweiten Stück aus der gleichen Sammlung VIII der *Lyrischen Stücke* op. 65, die auch „Im Balladentone“ beinhaltet. Da beide Stücke einen volksmusikalischen Hintergrund aufweisen, stellt Kreft die These auf, dass ein Bezug zwischen Griegs Folklorismus und seinen Chromatismen vorliegt; dies unterstützt er durch eine Selbstäußerung Griegs, er habe bei der Arbeit an seinen *Norwegischen Volksweisen* op. 66 „und auch sonst [...] versucht, meiner Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben. Für diesen Zweck haben mich ganz besonders die chromatischen Tonfolgen im harmonischen Gewebe stark angezogen.“⁷⁰ Die Chromatisierung der variierten Wiederholungen von „Im Balladentone“ baut dadurch eine Brücke zwischen verschiedenen Konstituenten in der Musik Griegs auf: dem Zeitgenössisch-Spätromantischen, dem Archaisierenden und dem Folkloristischen.

Den Bezug von (absteigender) Chromatik zum Volkston verbindet Daniel Grimley mit den entsprechenden Passagen aus Chopins Mazurken.⁷¹ Der Vergleich ist dabei nicht nur

lehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen, Aufbaukurs, mit Audio-CD (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10), Kassel 1998, S. 197–200. Zur weiteren Reflexion vgl. Hubert Moßburger, *Ästhetische Harmonielehre: Quellen, Analysen, Aufgaben*, Wilhelmshaven 2012, Bd. 2, S. 884–906.

69 Ekkehard Kreft, *Griegs Harmonik* (= Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte 3), Frankfurt am Main 2000, S. 215–228.

70 Zitiert nach ebd., S. 217.

71 Daniel M. Grimley, *Grieg. Music, Landscape and Norwegian Identity*, Woodbridge 2006, S. 45.

textimmanenter Art, denn bei beiden Komponisten kommt diese Form von Chromatik in explizit folkloristisch betitelten Werken vor; Grimley erwähnt dabei, in Anlehnung an Barbara Milewski im Falle von Chopin, den Konstruktcharakter des Folklorismus beider Komponisten.⁷² Im Falle von Grieg betont er diesen Charakter allerdings weniger und bezeichnet das Verhältnis zum Ruralen als ambivalenter als bei Chopin.

Intensive Chromatisierung des Tonsatzes ist indes auch – und zwar in just jener lamentierenden Form, wie sie in „Im Balladentone“ vorkommt – bei Grieg schon in seinen frühen Übungen in Harmonielehre und Kontrapunkt am Leipziger Konservatorium anzutreffen, wie mehrere Beispiele und Selbstzeugnisse belegen.⁷³ So ließe sich wohl Griegs Komponieren auch hier mit dem bereits erwähnten und in der neuesten Grieg-Forschung zum wichtigen Erklärungsparadigma gewordenen Begriff des „poetischen Kontrapunkts“ der Leipziger Schule in Verbindung bringen.⁷⁴

In seinen Erinnerungen an die Leipziger Zeit berichtet Grieg, Robert Papperitz – bei dem er gleichzeitig zu seiner Arbeit mit Richter Harmonieunterricht bekam – habe ihm „die Zügel lockerer“ gelassen. „Die Folge davon war“, schreibt Grieg,

„mich so weit von der Landstraße zu entfernen, dass ich in meinen Choralbearbeitungen chromatische Gänge in der Stimmführung anbrachte, wo ich nur konnte. Eines Tages brach aus ihm [Papperitz] heraus: ‚Aber diese Chromatik! Sie werden ja der zweite Spohr!‘ Und da Spohr in meinen Augen ein akademischer Stockfisch ersten Ranges war, so war ich mit diesem Urteil gar nicht zufrieden.“⁷⁵

Angesichts der Beispiele aus Griegs damaligen Satzübungen scheint diese Anekdote – oder zumindest ihr erster Teil – nicht unmöglich. Wenn sie auch zum Teil konstruiert wäre, zeigte sie, wie wichtig für den reifen Komponisten Grieg – der Aufsatz wurde 1903 geschrieben⁷⁶ – die Chromatik überhaupt und ihr Einsatz in der Begleitung einfacher Chormelodien im Besonderen war. Letzteres zeigt, dass die spätere, erklärte Tendenz Griegs, einfache Melodien chromatischen Harmonisierungsprozessen zu unterwerfen, bereits in seiner Leipziger Zeit vorhanden war. Wie Dag Schjelderup-Ebbe betont, war diese Tendenz aber nicht einer gestrengen Korrektur unterzogen: Auch der von Grieg eher streng-rechnerisch dargestellte Richter korrigierte zwar dessen Stimmführungsfehler, ließ ihm aber in der Wahl der Akkorde hauptsächlich freie Hand,⁷⁷ auch wenn das anhand des zuweilen rigiden Tons seiner theoretischen Schriften nicht immer zu erwarten gewesen wäre.⁷⁸

Die Elemente der Kompositionstechnik, die Grieg in „Im Balladentone“ verwendet, ließen sich alle einigermaßen historisch einordnen, wenn auch die Kombination als Ganzes wohl keiner anderen Epoche der Kompositionsgeschichte zugeordnet werden könnte als dem „langen“ 19. Jahrhundert. Der „Ton“ Griegs pendelt zwischen der Josquin-Rezeption Richters und Niels W. Gade, zwischen Archaisieren, Folklorisieren bzw. dem „nordischen Ton“ und dem deutschen spätrömantischen Tonsatz.

Diese Verzahnung des satztechnischen Archaisierens und der Konstruktion des Nordländischen ist dabei natürlich kein singuläres, auf die Musik beschränktes Phänomen, sondern

72 Ebd.

73 Vgl. Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg 1858–1867. With Special Reference to the Evolution of His Harmonic Style*, Oslo 1964, S. 46–50. Siehe auch Dinslage, *Grieg und seine Zeit*, S. 138.

74 Siehe oben in Anm. 45.

75 Zitiert in Brock (Hrsg.), *Grieg als Musikschriftsteller*, S. 15–48, hier S. 36.

76 Ebd., S. 15.

77 Schjelderup-Ebbe, S. 46.

78 Vgl. ebd., S. 45.

vielmehr eine musikalische Ausprägung eines allgemeinen Phänomens: Sie kommt auch in anderen Bereichen der Kulturgeschichte (nicht nur) Skandinaviens vor. So proklamierten im Bereich der Architektur die Schweden, die damals mit Norwegen in Personalunion koexistierten, im 19. Jahrhundert die Gotik zum Nationalstil. Die „fantasievolle Argumentation“, wie sie die Kunsthistorikerin Eva-Maria Landwehr nennt, war, der Norden sei die Heimat der Goten und der Stil „damit angestammt national“. ⁷⁹ 1811 war die „Gotische Liga“ gegründet worden, die sich dem Wiederaufleben isländischer Sagen widmete und sich mit der Kultur der Wikinger befasste. ⁸⁰ Auf der Ebene der Architektur spiegelte sich diese Haltung im Bau des neugotischen Schlosses Oscarshall nahe Oslo (1847–1852), der damaligen Christiania, wider. Landwehr betont, dass dieses Schloss alsbald für die Öffentlichkeit zugänglich wurde und dadurch einen „musealen Charakter“ bekam. ⁸¹ In dem Lustschloss ist also – wie in Griegs Musik – das Archaisierende der Materialebene mit dem Gedanken des Nordländisch-Volksnahen verbunden.

Ähnlichkeiten in den Konstruktionsprozessen auf der Ebene des Materials machen die Parallele noch augenfälliger: Bei der Verwendung von Archaismen wurde in beiden Fällen mit Techniken gearbeitet, die nicht unbedingt auf „nordische“ Musik oder Architektur zurückgehen müssen: Das Schloss Oscarshall stellt Teil einer Bewegung dar, die aus England hervorging und von England maßgeblich geprägt wurde, ⁸² während die Wendungen aus „Im Balladentone“ ursprünglich mediterran konnotierte Vorbilder haben dürften, oder solche, die Grieg in seiner Studienzeit in Leipzig mit der franko-flämischen Polyphonie hätte verbinden können. Und wie es in Griegs archaisierendem Stück „nordischen Tons“ tatsächlich spätromantisch anmutende Chromatismen gibt, so befinden sich auch in den Räumen des neugotischen Schlosses Oscarshall Landschaftsgemälde dramatisch-hochromantischen Charakters von Joachim Frich. ⁸³ Beide Artefakte – das Stück und das Schloss – entstanden im Prozess der Konstruktion einer Nationalkultur, sie zeugen aber auch, vielleicht: vor allem, von jenem geschichtsorientierten, ereignis- wie stilreichen Jahrhundert, in dem sie entstanden sind.

* * *

Bei Edvard Griegs „Großmutter's Menuett“ ironisieren die barockisierenden satztechnischen Einzelheiten – man möchte sagen: auf eine liebevoll anmutende Weise – eine Haltung des Vergangenen. Im Falle von „Im Balladentone“ tragen die schwerlich auf eine einzige Epoche zurückführbaren archaisierenden Elemente dazu bei, den mythisch-altertümlichen und zugleich „nordischen“ Ton entstehen zu lassen. Trotz dieser Unterschiede verbindet die beiden Stücke ihr kompositorisches Verfahren auf ideeller Ebene: Die archaisierenden der *Lyrischen Stücke* sind, im Unterschied zur *Holberg-Suite*, nicht einfach Ausdrücke einer „primären Freude“ an alten Musiktechniken. Vielmehr sind sie als Werke des 19. Jahrhunderts entstanden, in denen das Archaisieren als ein bedeutungsgebendes Verfahren zu verstehen ist.

Man ist versucht zu sagen: In der *Holberg-Suite* geht der Komponist aus seiner Tonsprache heraus, in den *Lyrischen Stücken* holt er Elemente der alten Tonsprachen in seine eigene

⁷⁹ Eva-Maria Landwehr, *Kunst des Historismus*, Köln 2012, S. 106.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 186–192.

⁸³ Vgl. die Schlossbeschreibung auf der Internetseite des norwegischen Königshauses: <<http://www.kongehuset.no/artikkel.html?tid=83752&sek=80426>>, 26.5.2022.

hinein. Die Formulierung ist in ihrer Einfachheit (oder vielmehr: „Zweifachheit“) verlockend. Jedoch scheint man dadurch in den Diskurs des 19. Jahrhunderts zu fallen, sich mit den Aussagen seiner Quellen zu identifizieren. Natürlich basiert auch diese Gegenüberstellung, wie jene im Bereich des Exotismus, auf einem Konstruktionsprozess der Binaritäten zwischen dem „Eigenen“ und dem „Anderen“, der dem europäischen, bürgerlichen Künstler des 19. Jahrhunderts so wichtig für seine Identitätsbildung war. Es wäre daher wünschenswert, wenn diesem Themenkomplex in der Musikforschung sowohl aus kulturwissenschaftlicher als auch aus analytischer Perspektive noch mehr Beachtung geschenkt würde.

Abstract

The essay analyses techniques of musical archaism in two case studies, “Grandmother’s Minuet” (“Bestemors menuett”) op. 68, No. 2, and “Ballad” (“I balladetone”), op. 65, No. 5, from Edvard Grieg’s *Lyrical Pieces*. Using the terminology of literary scholar Ingrid Leitner, who distinguishes between historicising and a-historicising archaisms, the Minuet can be understood as an example of a historicising archaism with ironic elements. It contains compositional techniques specific to the period of music history referred to in the title: the Baroque. Typical rhythmical structures are found in the piece as well as compositional patterns of the period. Occasionally the archaism is interrupted by obvious elements of the musical language of Grieg’s own period. In the Ballad, the technique can be described as a-historicising archaicism: an archaicism not referring to a particular epoch, but rather creating a vague impression of antiquity, connected to Grieg’s notorious “Nordic Tone”.

The two types of archaism are discussed in the context of romantic literature, art, and architecture. When compared to a work such as the *Holberg Suite*, significant differences emerge: Whereas the Suite can be seen as a work of “primary joy” in and enthusiasm for the music of the Baroque period, the archaism in the *Lyrical Pieces* is intertwined with the processes of romantic composing.

Markus Helmut Lenhart (München)

Musiker als Heroen einer österreichischen Identität und Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit¹

Der Nationalismus der Moderne suchte und fand für seine Zwecke seine eigenen, in der Regel säkularen Mythen. Folgerichtig spricht man in der Forschung von der erfundenen Nation und bemüht dabei auch den Begriff des Mythos als Narration oder Erzählung, in dessen Kern zumeist ein Gründungsereignis steht. Ohne dass der Begriff selbst immer zentral gestellt wird, spielt für die Schöpfer*innen und Rezipient*innen eines nationalen Mythos das Individuum als Gründungsgestalt in verschiedensten Positionen und Funktionen eine entscheidende, nicht selten übermenschliche Rolle – sprich als Heros.² Die Gemeinschaften entwickelten rund um solche Persönlichkeiten verschiedene Instrumente, die ähnlich dem Heroenkult der Antike der Vergewisserung der politischen Gemeinschaft dienten. Hier trifft sich die Moderne mit dem Altertum, wenn dem Heros der Antike gleich Gründungsfunktionen zugesprochen werden, die zeitunabhängig politisch instrumentalisiert wurden und sich in einem Heroenkult öffentlich manifestierten.

Ernst Hanisch bezeichnet in seinem Band *Österreichische Geschichte 1890–1990* Musik als den „österreichischen Mythos“ schlechthin, der alle Menschen in Österreich, unabhängig von allem Trennenden, verbinde. Er betont dabei ausdrücklich, dass dies auch über alle historischen Brüche des 20. Jahrhunderts hinweg gelte.³ Dieser Mythos meint aber nicht eine „anonyme“ Musik, sondern bezieht sich auf konkrete Künstler, nahezu immer sind es Männer, an denen letztendlich dieser Mythos hängt und die kraft ihres Schaffens zu Heroen des Nationalen erklärt wurden. Deutlich wird dies an einem 1935 erschienenen Text aus einem Schulbuch für Volksschulen, in dem jedem Buchstaben des Alphabets Schlagwörter mit kurzen Texten zugewiesen wurden, die sich mit der Identität Österreichs befassen. So findet sich fast konsequenterweise ein Artikel mit dem Titel „Musik aus Österreich“ abgedruckt. Der kurze Text lautet:

1 Frühe Gedankengänge zum Thema wurden erstmals im Zuge der internationalen, interdisziplinären Habilitierenden-Tagung „Diversitäten von Mythen im Kontext der Künste“, veranstaltet vom 28. bis 30. November 2018 vom Institut für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität Graz in Kooperation mit dem Istituto Storico Austriaco a Roma, präsentiert.

Da im behandelten Zeitraum praktisch ausschließlich Männer über Männer schreiben, treten nur Autoren auf, die über Musiker schreiben. Deshalb wird im Beitrag nur dort gegendert, wo Autoren und Quellen tatsächlich nicht nur von Männern sprechen.

2 Vgl. u. a. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006, und Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 2012.

3 Ernst Hanisch, *Österreichische Geschichte 1890–1990. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert* (= Österreichische Geschichte 9), Wien 1994, S. 13.

„Musik ist ein Geschenk Österreichs an die ganze Welt. Mozart, Haydn, Schubert, Bruckner, Strauß – so heißen große, weltberühmte Tondichter aus Österreich. Die Gabe der Musik ist eine Gnade Gottes; der Österreicher hat diese Gnade.“⁴

Doch das Österreich, auf das sich Hanischs Mythos bezog und in dem das obige Schulbuch erschienen war, war nicht mehr das multikulturelle Habsburgerreich, sondern die 1918 entstandene Erste Republik. In Hinblick auf das damals neuzugründende österreichische Nationalverständnis ergeben sich bezogen auf die Idee vom „Musikland Österreich“ mehrere Fragen. Wie definierte die Musikwissenschaft in der Zwischenkriegszeit – unter Berufung auf die Musikgeschichte – eine eigene österreichische Identität? Welche „Heroen“ wurden gewählt? Welche Medien, auch im Kontext einer staatlichen Kulturpolitik, wurden wie eingesetzt, um diese in der breiten Öffentlichkeit als Begründer bzw. Träger dieses „österreichischen Mythos“ etablieren zu können?

Zur Beantwortung dieser Fragen soll in diesem Beitrag auf ein ausgewähltes Korpus von musikwissenschaftlichen Schriften der Zwischenkriegszeit zurückgegriffen werden, die auf die gewählte Fragestellung hin kritisch zu analysieren sind. Des Weiteren werden verschiedene Medien dahingehend untersucht, welche Musiker wie präsentiert wurden.

Um auf die beiden eingangs zitierten Texte zurückzugreifen, müssen zwei Aspekte kurz beleuchtet werden: Beide Texte reklamieren die Bedeutung des Verbindenden durch die Musik, sei es als internes Band zwischen den Österreicher*innen, sei es als eines, das Österreich mit der Welt verbindet. Praktischerweise überbrückt die Musik dabei nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit. Der Topos von der alles verbindenden Macht der Musik muss mit Skepsis betrachtet werden. Denn vielmehr ist es so, dass Musik wie auch andere kulturelle Praktiken zum einen als Mittel zur sozialen Abgrenzung innerhalb von Gesellschaften verwendet wurde und wird.⁵ Zum anderen ist aber auch die Schaffung einer nationalen Gruppenidentität in der Regel abhängig von einem nach innen gewandten Gemeinschaftsgefühl, das eine Abgrenzung wiederum nach außen erfordert. Musik tritt hier also nicht nur als verbindendes Element auf.

Noch ein weiterer Aspekt im Kontext von Musik muss erwähnt werden, den beide Texte ausklammern und der so nicht haltbar ist. Auch wenn sich Künstler*innen wie auch Musikwissenschaftler*innen gerne als unpolitisch bezeichnet haben und bezeichnen, so ist Kunst bzw. Kultur häufig politischer, als die Beteiligten zugeben wollen, und auch Musik ist nicht selten entsprechend instrumentalisiert worden. Der Politikwissenschaftler Anton Pelinka verweist dabei gerade mit Blick auf die österreichische Geschichte auf die autoritären und totalitären Regime des 20. Jahrhunderts und deren Bereitschaft zur Einflussnahme.⁶

Und es ist gerade die Politik, deren Bedeutung für die Entwicklung der Idee vom „Musikland Österreich“ nicht unterschätzt werden darf. Es ist interessant festzustellen, dass die Eigenstaatlichkeit Österreichs in der Ersten Republik von Seiten der Politik bis zur Errichtung

4 Zitiert nach: Anita Mayer-Hirzberger, „...ein Volk von alters her musikbegabt“. *Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat* (= Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik 4), Frankfurt am Main u. a. 2008, S. 14.

5 Vgl. Rudolf Flotzinger, „Zum Topos von der Völker und Stände verbindenden Wirkung der Musik“, in: *IRASM* 12 (1981), S. 91–101, hier S. 100f.

6 Vgl. Anton Pelinka, *Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918–1938*, Wien u. a. 2017, S. 32.

des sogenannten Ständestaates nicht sonderlich betont worden war.⁷ Die These, dass die Republik Österreich erst dann eine eigene österreichische Identität propagiert hätte, darf mit Blick auf die hier diskutierten musikwissenschaftlichen Texte verworfen werden. Sicherlich war das offene Konkurrenzverhältnis zum Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1938 ein entscheidender Katalysator, die Entwicklung einer „Idee einer österreichischen Nation“ zu forcieren,⁸ doch sind die Wurzeln älter. Zu dieser propagierten österreichischen Identität zählte unter anderem auch die Vorstellung von Österreich als Musikland, ein Topos, der älter als die Erste Republik war, doch wurde er tatsächlich erst in der Zwischenkriegszeit mit steigender Intensität vertreten.⁹

Die Texte, die für den vorliegenden Beitrag ausgewählt wurden (aber freilich keine vollständige Liste zum Thema darstellen), sind alle ausnahmslos in der Zwischenkriegszeit erschienen und beziehen sich dezidiert auf österreichische Musik. Die Autoren sind entweder als Musikwissenschaftler oder als Musiker mit Musik befasst. Es handelt sich um eine sehr heterogene Gruppe, betrachtet man zum Beispiel die politische Ausrichtung der einzelnen Verfasser, die hier aber nicht näher beleuchtet werden soll. In chronologischer Reihenfolge ergibt sich folgende Liste:

- Robert Lach, „Musik“, in: *Österreich in Wort und Bild*, hrsg. von Carl Brockhausen (= Europa in Wort und Bild 1), Berlin u. a. 1924, S. 47–49
- Erwin Felber, „Die österreichische Musik“, in: *Österreich – sein Land und Volk und seine Kultur. Mit einem Geleitworte des Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch*, hrsg. von Michael Haberlandt, Wien u. a. 1927, S. 466–476
- Guido Adler, „Musik in Österreich“, in: *StMw* 16 (1929), S. 3–31
- Robert Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, in: *Die Anschlussfrage in ihrer kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedeutung*, hrsg. Friedrich F. G. Kleinwachter u. a., Wien u. a. 1930, S. 286–295
- Alfred Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, in: *Österreichische Rundschau. Land, Volk, Kultur* 1 (1934), S. 50–55
- Alfred Orel, „Österreichisches Wesen in österreichischer Musik“, in: *Österreichische Rundschau. Land, Volk, Kultur* 2 (1935/1936), S. 22–27
- Constantin Schneider, „Die Weltgeltung der österreichischen Musik“, in: *Österreichische Rundschau. Land, Volk, Kultur* 2 (1935/1936), S. 353–360
- Leopold Nowak, „Die Musik in Österreich“, in: *Österreich – Erbe und Sendung im deutschen Raum*, hrsg. von Josef Nadler u. a., Salzburg u. a. 1936, S. 347–368
- Robert Lach, „Das Österreichertum in der Musik“, in: *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart. Rheinisch-Westfälische Musikzeitung, Süddeutscher Musikkurier* 65, H. 36 (1938), S. 529–531

7 Vgl. Anton Staudinger, „Austrofaschistische ‚Österreich‘-Ideologie“, in: *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938*, hrsg. von Emmerich Tálos und Wolfgang Neugebauer (= Politik und Zeitgeschichte 1), Wien 2014, S. 28–53, hier S. 28.

8 Vgl. ebd. und Gerald Stieg, *Sein oder Schein. Die Österreich-Idee von Maria Theresia bis zum Anschluss*, Wien u. a. 2016, S. 114.

9 Vgl. Rudolf Flotzinger, „Musik als identitätsbildender Faktor der Zwischenkriegszeit“, in: *ÖMZ* 51 (1996), S. 124–127, hier S. 124.

Ausgewählt wurden ausschließlich Texte, die sich tatsächlich primär mit der Geschichte der österreichischen Musik befassen. Eine Systematisierung vergleichbarer Texte entlang von zentralen Begriffen wurde sowohl von Rudolf Flotzinger¹⁰ als auch von Anita Mayer-Hirzberger¹¹ unternommen. Beide Systematisierungsversuche bieten Ausgangspunkte für den vorliegenden Beitrag, der allerdings einer anderen Schwerpunktsetzung folgt. Neben dieser Auswahl von Texten aus der Musikwissenschaft zeigt ein Blick auf die Schriften zur österreichischen Kulturgeschichte, dass es natürlich parallele Diskurse in der Literatur und der bildenden Kunst gegeben hat, die es ebenfalls mit zu bedenken gilt.¹²

Ergänzend soll erwähnt werden, dass drei sehr bekannte Texte, die üblicherweise in diesem Kontext genannt werden, von der Analyse ausgenommen wurden. Praktisch zeitgleich zum Ende des Ersten Weltkriegs erschien *Die österreichische Tonkunst* von Max von Millenkovich-Morold (1866–1945),¹³ die hier nicht untersucht werden soll, da sie in ihren wesentlichen Teilen bereits in der Monarchie entstanden ist. Diese Publikation ist aber ein Beleg, dass die Argumente der Zwischenkriegszeit ihre Wurzeln in der Monarchie haben.¹⁴ Anton Wildgans (1881–1932) hat 1930 mit seiner *Rede über Österreich* den bekanntesten Text zum österreichischen Menschen vorgelegt,¹⁵ der allerdings nicht primär auf die Musik eingeht. Der Text beinhaltet mehrere sehr allgemeine Topoi, die dann allerdings tatsächlich auch in musikwissenschaftlichen Abhandlungen wieder auftauchen.¹⁶ Nach dem Anschluss erschien noch ein weiterer Beitrag zur österreichischen Musik von Robert Lach (1874–1958), von dem frühere Beiträge hier behandelt werden sollen; doch ist dieser Text in seiner Conclusio bereits den neuen politischen Gegebenheiten angepasst und weicht daher von der Linie früherer Österreich-Konzeptionen ab.¹⁷

Den Höhepunkt musikalischen Schaffens in Österreich stellt in der Beurteilung der vorliegenden Texte die Wiener Klassik dar, der Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert – in leicht variierender Schwerpunktsetzung – zugerechnet werden.¹⁸ Je nach Umfang der Ausführungen werden noch Musiker wie z. B. Johannes Brahms, Anton Bruckner oder Hugo Wolf den vorhin Genannten beigelegt; selten wird ihnen so viel Raum eingeräumt wie in einem der Beiträge von Alfred Orel (1889–1967).¹⁹ In diesem Kontext muss betont werden, dass in der jüngeren Musikwissenschaft zu Recht darauf hingewiesen wird, wie sehr Musikgeschichte Künstlergeschichte ist.²⁰ Diese Konzentration auf die einzelne Künstlerpersönlichkeit bildet den Ausgangspunkt für die Hervorhebung der bereits angesprochenen

10 Vgl. Rudolf Flotzinger, „Musik als Medium und Argument“, in: *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, hrsg. von Franz Kadrnoska, Wien u. a. 1981, S. 373–382, hier S. 381, und ders., „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, in: *Die Universität und 1938*, hrsg. von Christian Brünner und Helmut Konrad (= Böhlaus zeitgeschichtliche Bibliothek 11), Wien u. a. 1989, S. 147–166, hier S. 151.

11 Vgl. Mayer-Hirzberger, S. 137–142.

12 Vgl. u. a. William M. Johnston, *Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs* (= Studien zu Politik und Verwaltung 94), Köln u. a. 2010. Ideologieggeschichte basierend auf Politikgeschichte bietet z. B. Friedrich Heer, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien ³2001.

13 Max von Millenkovich-Morold, *Die österreichische Tonkunst*, Wien 1918.

14 Vgl. Flotzinger, „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, S. 151.

15 Anton Wildgans, *Rede über Österreich*, Wien u. a. 1930.

16 Vgl. Flotzinger, „Musikwissenschaft und der österreichische Mensch“, S. 148 und S. 151f.

17 Lach, „Das Österreichertum in der Musik“, S. 529–531.

18 Vgl. u. a. Nowak, S. 361, und Orel, „Die Musikalität des Österreicher“, S. 54.

19 Vgl. Orel, „Österreichisches Wesen in österreichischer Musik“, S. 22–27.

20 Vgl. Flotzinger, „Musik als Medium und Argument“, S. 373.

überschaubaren Gruppe von Musikern. So bezeichnet Robert Lach Franz Schubert als „leibhaftige Inkarnation des Wiener und österreichischen Musikgenius überhaupt“. In diesen Geniebegriff bezieht er in einem weiteren Schritt Haydn, Mozart und Beethoven mit ein; allerdings ist es wie schon im vorangegangenen Zitat ein Geniebegriff, der an Wien gebunden ist und der den Vertretern der Wiener Klassik vorbehalten bleibt. Ihre Überhöhung, die sich hier ausdrückt, stellt sie über eine ganze Reihe von anderen, die sie nicht einfach nur beeinflusst hätten, sondern deren Stil und Lebenswerk ohne diesen Einfluss erst gar nicht möglich gewesen wäre.²¹ Bemerkenswert ist, dass in der anschließenden Auflistung an Begriffen – jene der Persönlichkeit und der musikalischen Stilmittel werden gleichgesetzt – keiner zu finden ist, der gemeinhin dem Geniebegriff zugesprochen würde bzw. der Idee des Heroischen entspräche: „ein flotterer, leichtlebigerer und leichtsinnigerer, aber auch salopper ‚galanter‘ Stil“, wenige Zeilen vorher gar als „anmutig-liebenswürdiger Leichtsinn“ der norddeutschen Strenge gegenübergestellt,²² laden auf den ersten Blick nicht dazu ein, an eine Heroisierung zu denken. Diese Leichtigkeit bzw. Lebensfrohheit wird auch von Leopold Nowak (1904–1991) bei der Charakterisierung der Vertreter der Wiener Klassik bemüht, doch stellt er diesen Begriffen eine „Tiefe“ gegenüber, die er vom deutschen Wesen der Musiker herleitet; beides Voraussetzung für die Entwicklung eines eigenen, besonderen Stils und für eine Meisterschaft im musikalischen Schaffen.²³ Ergänzt werden diese sehr unterschiedlichen Eigenschaftszuschreibungen noch durch Constantin Schneiders (1889–1945) Anmerkung zu Beethoven, den er als einen vom eigenen Genius Getriebenen darstellt,²⁴ eine Zuschreibung, die in der Dynamik, die sie evoziert, der allgemeinen Vorstellung vom Genie bzw. Heros wohl eher entspricht als Robert Lachs Assoziationen.

Die Bedeutung der Vertreter der Wiener Klassik für die Musik wird bei ihrer Instrumentalisierung für den österreichischen Nationalismus nicht in Frage gestellt, doch ergibt sich bei näherer Betrachtung ein anderer, mehr oder weniger überraschender Aspekt. Denn die Heroen der österreichischen Musik können nicht ohne den Raum, präziser: die Landschaft, in der sie gelebt und gearbeitet haben, gedacht werden.

Im Zentrum aller Beiträge zur österreichischen Musik stand die Frage nach der ethnischen Herkunft der Österreicher*innen, denn die Basis für das Schaffen des Künstlers stellt nach Ansicht der Autoren seine Herkunft aus einem bestimmten Volk dar. So wie er aus dem Volk kommt, so trägt er mit seinem Schaffen wiederum für die Formung einer Nation bei.²⁵ In allen Beiträgen werden die Österreicher*innen ausnahmslos als Deutsche bezeichnet. Doch war dieses Deutschsein nicht einheitlich definiert. Tatsache ist, dass die Autoren nicht umhinkamen, eine interne Differenzierung innerhalb des deutschsprachigen Raums zu akzeptieren.²⁶ So wurden mehrere Konstrukte gewählt, um dieses Problem zu lösen, ohne die Einheitlichkeit des deutschen Kulturraums, von dem ausgegangen wurde, aufzubrechen.

Eine Lösung war der Verweis auf eine besondere Landschaft, die sich deutlich von allen anderen abhebe und in der eine unveränderliche österreichische Stammeseigenschaft verwurzelt sei.²⁷ Im Zentrum dieser Überlegung standen Wien und dessen unmittelbare

21 Vgl. Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 292f.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Nowak, S. 362f.

24 Vgl. Schneider, S. 353.

25 Vgl. ebd., S. 354.

26 Vgl. Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 294f.

27 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 53.

Umgebung, wobei landschaftliche Eigenschaften wie die Sanftheit des Hügellands gerne anthropomorphisiert wurden, sprich Landschaft und Charakter als Einheit betrachtet wurden.²⁸ Basierend auf solchen Beurteilungen konnte die bereits erwähnte österreichische Leichtigkeit zum Beispiel einer deutschen Schwermütigkeit in der Musik gegenübergestellt werden.²⁹ Musikalität und ihre Ausdrucksformen seien im Menschen angelegt, der als Typus wiederum landschaftsgebunden sei.³⁰ Im Kontext der Volksmusik wählte man in Ergänzung zum Wiener Raum als Einflussfaktor den alpinen Raum als Bezugslandschaft; anders als zu erwarten wäre, spielte er in den Überlegungen der meisten Autoren allerdings nur eine marginale Rolle.³¹

Im Zuge ihrer Argumentation hinsichtlich der Interaktion von Landschaft, Charakter und letztendlich Musik glitten manche Musikhistoriker in eine Sprachwahl, die ähnlich dem Nationalsozialismus die Idee einer Blut-und-Boden-Ideologie transportierte.³² Gleichzeitig erlaubte das Konzept, dass die Landschaft die nationalen Eigenschaften forme, verschiedene Probleme zu lösen.

Wie bereits als Ausgangspunkt angemerkt, diente sie dazu, einen separaten, österreichischen Charakter zu definieren, ohne Österreich aus dem gesamtdeutschen Kulturraum auszuschließen. „Der Österreicher“ beziehungsweise „die Österreicherin“ wird zu einer Variation innerhalb eines konformen Ganzen.³³ So werden dem „österreichischen Stamm“ besondere biologische und psychologische Voraussetzungen zugesprochen, die für seine Musikalität verantwortlich seien³⁴ und sich in einer bestimmten Wiener Kultur manifestierten.³⁵

Ebenfalls lösen ließ sich das Problem, dass viele Musiker, die essenziell für die österreichische Musik waren, wie zum Beispiel Beethoven, zugezogen waren. Ohne zu erklären, wie diese Transformation zustande komme, wurde der besonderen Landschaft die Macht zugesprochen, Nicht-Österreicher*innen in Österreicher*innen zu verwandeln. Denn dass es eine Migration von Menschen, aber auch von Ideen gab, wurde nicht geleugnet.³⁶ Robert Lach spricht in einem Beitrag sogar von „Rassen- und Blutmischungen“.³⁷ Andere verweisen auf die lange Tradition, am Wiener Hof Ausländer*innen an die kaiserliche Hofkapelle (und andere Institutionen) zu berufen.³⁸ Doch mithilfe der Landschaft und des mit ihr deckungsgleich gebrachten besonderen Charakters des Wiener Raums wurden Menschen und Ideen assimiliert und transformiert, sodass das Ergebnis am Schluss österreichisch ist.³⁹ Dies wird exemplarisch am Höhepunkt österreichischer Musik, der Wiener Klassik, dargestellt, indem zwar die Einbettung von Mozart, Haydn und Beethoven in einen internationalen Kontext nicht geleugnet wird, es ihnen aber aufgrund ihres deutschen Grundwesens und kraft des Einflusses der Umgebung gelinge, externe, also nicht-österreichische, Einflüs-

28 Vgl. Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 293f.

29 Vgl. Felber, S. 466, und Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 290.

30 Vgl. Adler, S. 4f. und S. 16.

31 Vgl. ebd., S. 4.

32 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 50.

33 Vgl. u. a. Nowak, S. 361, und Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 50f.

34 Vgl. Schneider, S. 355f., und Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 54.

35 Vgl. Nowak, S. 362 und S. 368.

36 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 52.

37 Vgl. Lach, „Musik“, S. 47.

38 Vgl. Nowak, S. 353f.

39 Vgl. Felber, S. 466, Nowak, S. 353f., und Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 50f.

se umzuwandeln.⁴⁰ In der Regel wird dieser Prozess als friedlich charakterisiert, lediglich Constantin Schneider spricht davon, dass Wien ein „Kampfplatz“ zwischen dem deutsch-österreichischen Element und fremden Einflüssen sei.⁴¹ Zwar verzichtet er auf eine Nennung von einzelnen Personen, doch die Begriffswahl „Kampfplatz“ in Kombination mit der Verehrung einzelner Musikerpersönlichkeiten, die sich durch seinen Beitrag zieht, erfüllt die Anforderung an die „Grundfunktion“ eines nationalen Heros, nämlich die der Gründung und Verteidigung bestimmter, der Nation eigener Werte.

Praktischerweise bot der (scheinbar) statische Charakter von Landschaft auch gleich die Möglichkeit einer Rückprojektion einer österreichischen Identität bis ins Mittelalter, denn sie erlaubte die Ausblendung historischer Brüche unter Berufung auf ein unveränderliches Kontinuum.⁴² So wollte Guido Adler (1855–1941) einen Urtypus an österreichischen Eigenschaften im Mittelalter ausgemacht haben.⁴³ Und auch Erwin Felber (1885–1964) sah bereits in der mittelalterlichen Minnedichtung ein „ländliches altösterreichisches Idyll“, das an die österreichische Landschaft zurückgebunden sei.⁴⁴ Interessanterweise greifen dabei die Autoren auch in diesem Kontext auf besondere Einzelpersonen zurück (namentlich Walther von der Vogelweide), denen ein Status zugebilligt wird, der sie über ihre Mitmenschen erhebt, nicht unähnlich den „genialen“ Musikern der Wiener Klassik, zu denen dann eine wechselseitige Verbindung herzustellen war. Die landschaftliche Bindung konnte dann im Übrigen bis in die zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts hinein betont werden.⁴⁵

Hinsichtlich des Begriffs der Landschaft fällt bei näherer Betrachtung ein weiterer Aspekt auf: Denn die österreichische Landschaft ist, wie bereits aus einigen Bemerkungen ersichtlich, nicht gleichzusetzen mit dem gesamten Staatsgebiet der Republik. Zentral stehen Wien und dessen unmittelbare Umgebung.⁴⁶ In einem Beitrag spricht Erwin Felber gar davon, dass österreichische Musik mit Wiener Musik gleichzusetzen sei.⁴⁷ Dies entspricht praktisch der Konzentration der hier vorgestellten Autoren auf die Wiener Klassik in der Musik. Nur jene Aufsätze, die die österreichische Musikgeschichte über einen längeren Zeitraum behandeln und entsprechend textlich umfangreicher gestaltet sind, erwähnen unter anderem die verschiedenen lokalen Höfe der diversen Habsburgerlinien im 16. und 17. Jahrhundert und deren Musik, doch stellen auch sie Wien immer zentral. Widerstrebend wird für spätere Jahrhunderte zumindest Salzburg erwähnt.⁴⁸ Damit wird aber das ausgeprägte Lokalbewusstsein innerhalb Österreichs ignoriert, auf das unter anderem im Kontext österreichischer Sozialgeschichte wiederholt verwiesen wird.⁴⁹ Eine Ausnahme bildet hier nur Alfred Orel, der die regionalen Unterschiede innerhalb Österreichs erwähnt, um sie dann freilich unter dem Schlagwort eines deutschen Wesens, das für alle Österreicher*innen gelte, wieder zu relativieren.⁵⁰

40 Vgl. Adler, S. 18, Lach, „Musik“, S. 48, und Lach, „Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik“, S. 293.

41 Vgl. Schneider, S. 354.

42 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 53.

43 Vgl. Adler, S. 5.

44 Vgl. Felber, S. 466.

45 Vgl. ebd., S. 468.

46 Vgl. u. a. Schneider, S. 353.

47 Vgl. Felber, S. 466.

48 Vgl. Adler, S. 12f., Schneider, S. 353, und Nowak, S. 353.

49 Vgl. u. a. Hanisch, S. 159.

50 Vgl. Orel, „Die Musikalität des Österreichers“, S. 51f.

Mit der Konzentration auf Wien geht auch einher, dass in Bezug auf die österreichische Musik sämtliche Länder der ehemaligen Monarchie und damit deren Komponist*innen und Musiker*innen ausgeblendet werden, als ob sie nie mit dem, was dann nach 1918 die Erste Republik geworden ist, verbunden gewesen wären. So wird praktisch eine räumlich und ethnisch bereinigte Musikgeschichte präsentiert, als ob die gesamte Monarchie nicht wirklich existiert hätte. Es kann natürlich auch anders gelesen werden, nämlich, dass für diese Autoren die deutschsprachigen Österreicher kulturell soweit dominant waren, dass alle anderen Völker getrost zu ignorieren waren. Somit wird die politische Realität von 1918 rückprojiziert auf die vergangenen Jahrhunderte.

Diese hier skizzierte, spezielle Auffassung von Landschaft, die praktisch durchgehend eingesetzt wird, erhebt diese selbst zu einer Art Akteurin, spricht ihr über die Transformationsfähigkeit Handlungsfähigkeit zu, sodass man geneigt ist, die Landschaft als eigenständige Heldin des österreichischen Mythos gleichwertig neben die vorgestellten Musiker zu stellen.

Eine Frage, die sich bei alledem stellt, ist freilich jene nach der Verbreitung der vorliegenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen. Tatsache ist, dass man davon ausgehen muss, dass die Texte selbst keinen direkten Einfluss ausgeübt haben dürften. Eine kritische Durchsicht von Tageszeitungen, als das wahrscheinlichste Medium, über das ein größeres Lesepublikum hätte angesprochen werden können, zeigt, dass dort keine wie auch immer gearteten Diskussionen vergleichbar mit den hier analysierten Texten stattgefunden haben. Der einzige Text, der hier weitere Verbreitung gefunden haben dürfte, ist der eingangs zitierte aus dem Schulbuch von 1935.⁵¹ Doch muss auch seine Breitenwirksamkeit in Frage gestellt werden, insofern er sich an Volksschüler*innen richtete, die in diesem Alter noch nicht als Teil einer kritischen Öffentlichkeit betrachtet werden können.

Die Idee eines „Musiklandes Österreich“ wirklich breitenwirksam zu transportieren funktionierte wahrscheinlich sehr gut im Kontext der Salzburger Festspiele.⁵² Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass die Festspiele sich von Anfang an als relativ elitäres Ereignis etablierten, das als direktes Publikum nur eine kleine Gruppe ansprach. Denn die öffentliche Berichterstattung trug sicherlich dafür Sorge, dass die Botschaft sowohl innerhalb als auch außerhalb Österreichs gleichermaßen die Menschen erreichte, die solchen Kulturveranstaltungen fernstanden.

Als ein weiteres und relativ neues Medium, das die Idee des „Musiklandes Österreich“ beförderte, muss noch der Film erwähnt werden. Es gibt eine Reihe von Filmen aus der Zwischenkriegszeit, die verschiedene österreichische Musiker präsentierten, die Wiener „Heurigeneligkeit“ verbreiteten und auch populäre Operetten auf die Leinwand brachten.⁵³ Alle drei Themen zementierten die bereits in den Texten festgestellten Grundannahmen über Musik und Österreich. Hervorzuheben sind sicherlich die ersten filmischen, durchgehend fiktionalen Künstlerbiographien, in denen auf Jahrzehnte bestimmte Eigenschaften der Dargestellten festgelegt wurden. Die Charakterisierungen tragen alle Züge der, nicht selten tragischen, Heroisierung. Als Beispiel sei auf Franz Schubert verwiesen, über den zumindest acht Filme aus der Zwischenkriegszeit bekannt sind, die in Österreich oder mit österreichischer Beteiligung entstanden sind und die in unterschiedlicher Gewichtung zwei Aspekte in den Vordergrund stellen: die zum Scheitern verurteilte Liebe und den frühen Tod. Der

51 Vgl. Mayer-Hirzberger, S. 14.

52 Vgl. z. B. Michael P. Steinberg, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938* (= Szene Pustet), Salzburg u. a. 2000.

53 Vgl. u. a. Flotzinger, „Musik als identitätsbildender Faktor der Zwischenkriegszeit“, S. 125.

Heros wird dabei Opfer seiner eigenen Genialität und eines höheren Gutes, nämlich seiner Musik. Selbstredend ist Wien und der „Charakter“, der der Stadt zugesprochen wird, ein wichtiger Hintergrund, um ihr nicht sogar die Rolle einer wichtigen Hauptdarstellerin zuzubilligen, wobei der österreichische Nationalismus nicht zu kurz kommt.⁵⁴

Des Weiteren müssen politische bzw. politisch geförderte Veranstaltungen erwähnt werden, deren Gestaltung mit starker Musikbeteiligung erfolgte. Ob Massenveranstaltungen der Parteien sowohl während als auch abseits der Wahlkämpfe dem Transport der Vorstellung eines „Musiklandes Österreich“ dienten, muss kritisch gesehen werden, denn meist folgten sie nur Konventionen, die die Erwartungen, die an solche Veranstaltungen gestellt wurden, bedienten.⁵⁵ Wesentlich interessanter sind dahingehend andere Veranstaltungen. Bemerkenswert ist, dass allein in Wien zwischen 1927 und 1937 jährlich Festwochen veranstaltet wurden, zu denen noch zwölf weitere Musikfeste unterschiedlicher Größenordnung hinzukamen. Gerade letztere waren die Plattform, mittels von Jubiläen Musikerpersönlichkeiten zentral herauszustellen. So wurde 1928 der 100. Todestag von Schubert gefeiert, aber auch Mozart, Haydn und Beethoven bekamen eigene Feste, flankiert von jenen zu Ehren von Brahms, Liszt und Bruckner. Die musikalischen Aufführungen und die Berichterstattung in Zeitschriften und Zeitungen zementierten den Ruf dieser Musiker als „Kulturheroen“. Eine kritische Analyse von Musikkritiken in steirischen Tageszeitungen, die für das Konzertjahr 1939/1940 vom Autor dieses Beitrags durchgeführt wurde, zeigt, dass selbst Zeitungen, die sich nicht an ein Fachpublikum wendeten, auch unter den Nationalsozialisten an einer Heroisierung österreichischer Musiker partizipierten.⁵⁶

Das Schlagwort vom „Musikland Österreich“ fand mit dem sogenannten Anschluss also nicht sein Ende. Auch in der NS-Zeit wurden zumindest Wien und Salzburg als Zentren der Musikpflege propagiert. Die Vertreter der Wiener Klassik waren sowohl unverzichtbarer Teil des Konzertlebens als auch der nationalsozialistischen Kulturpropaganda. Nach 1945 wurde in Österreich direkt an den Argumentationen der Zwischenkriegszeit angeknüpft. Dies hat sich bis heute mit einigen Akzentverschiebungen nur geringfügig geändert. Die Salzburger Festspiele und die Wiener Philharmoniker sind internationale Zugpferde, gerne auch im Tandem mit der österreichischen Landschaft präsentiert. Nur dass Stamm und Boden die Voraussetzung für eine besondere österreichische Musikalität seien, hat man aufgegeben. Der aggressive Nationalismus der Zwischenkriegszeit ist inzwischen einer – manchmal nur widerstrebend zugegebenen – Anerkennung von historischer Multikulturalität und zunehmender Internationalisierung gewichen, ohne dass der Mythos vom „Musikland Österreich“ deshalb verschwunden wäre, wie unter anderem das eingangs gebrachte Zitat aus einem Buch zur österreichischen Geschichte von 1994 belegt.

54 Vgl. u. a. Friederike Jary-Janecka, *Franz Schubert am Theater und im Film* (= Wort und Musik 42), Anif 2000.

55 Vgl. dazu Gabriele Johanna Eder, *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung* (= Veröffentlichungen zur Zeitgeschichte 6), Wien u. a. 1991, und Pia Janke, *Politische Massenfeste in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Wien u. a. 2010.

56 Markus Helmut Lenhart, *Zeitungsberichte als Quellen. Zur Re- und De-Konstruktion des Musiklebens in der Steiermark 1938–1945*, unveröffentlichtes Manuskript zu einem Vortrag anlässlich *Musik Quellen Denken: Prozesse der Re- und De-Konstruktion in Wissenschaft und Praxis*. Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw), 6.–8. Dezember 2018.

Abstract

In the aftermath of the collapse of the Austro-Hungarian Empire in 1918, the new Republic of Austria had problems to define a specific Austrian nationality. In search for such a national identity, politicians and scholars referred to a particular Austrian culture, stressing the role of music that defined Austria as a “Musikland” (land of music). A critical analysis of musicological texts published by Austrian scholars such as Robert Lach, Alfred Orel and Adolf Sandberger in the interwar years reveals a strong reliance on a narrowly circumscribed group of musicians, who were singled out as exemplary bearers of an Austrian national identity, with a strong emphasis on Viennese musical culture shaped by the native landscape. In this capacity Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert (flanked by Brahms, Bruckner, Strauß and Wolf) were presented to the general public as “heroes”, using not only scholarly texts but also films and music festivals for the dissemination of this musical Austrian identity.

Rainer Nonnenmann (Köln)

Unter die Lupe genommen: Kompositorische Auseinandersetzungen mit Ludwig van Beethoven seit 2010

„Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“

Walter Benjamin¹

Wie Geschichte insgesamt droht auch historische Musik in dem Maße zu verschwinden, in dem die Gegenwart sich nicht mehr als in ihr gemeint erkennt. Umgekehrt erweist sich manche Musik der Vergangenheit auch nach Jahrhunderten noch als aktuell, wenn sie für die Gegenwart „mit Jetztzeit geladen“ ist, also entweder überzeitlich Gültiges anspricht oder etwas von jener Zukunft visionär vorwegnahm, die inzwischen Gegenwart geworden ist.² Beides zusammengedacht heißt, dass die Vergangenheit in dem Maße die Gegenwart zu erhellen vermag, in dem umgekehrt auch die Gegenwart die Vergangenheit beleuchtet. Wie bei kommunizierenden Röhren ist der eine Zeithorizont auf den anderen verwiesen. Als Maxime lässt sich daher ableiten: Wer neue Musik verstehen will, soll auch alte hören und – wenn möglich – selber spielen; und umgekehrt: Wer von neuer Musik nichts wissen will, versteht auch von der alten nichts, weil er das Innovationspotenzial verkennt, das diese einst zur neuen Musik ihrer Zeit machte. Denn alt und neu sind relationale Kategorien. Wird zwischen Gegenwart und Geschichte die Verbindungsader zerschnitten, weil entweder die Geschichts- oder Gegenwartsvergessenheit dominiert beziehungsweise umgekehrt die ausschließliche Versessenheit auf das eine oder andere, so hat das gravierende Folgen. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit tendiert dann zu Musealität und Historismus, wenn sie historische Phänomene ohne Rücksicht auf die Situation der heute lebenden Menschen betrachtet, weil die gewonnenen Erkenntnisse bezugslos und statisch bleiben. Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit, die nicht zugleich auch die historische Bedingtheit des eigenen Standorts in der Gegenwart reflektieren, tendieren zum Bestattungsunternehmen, das Altes und Vergangenes nur alt und vergangen erscheinen lässt, sprachlos und tot. Und wer sich umgekehrt ohne historischen Horizont nur für Gegenwart interessiert, dessen Sicht der aktuellen Situation bleibt entwicklungslos und betriebsblind.³

Derlei grundsätzliche Überlegungen gelten auch für den Umgang mit Ludwig van Beethoven. Auch hier kommt es auf Standort und Perspektive an. Bei allen Bemühungen um gesicherte Quellen und möglichst objektive Auswertung historischer Fakten und Zusam-

1 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ [1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 691–704, hier S. 695.

2 Ebd., S. 701.

3 Vgl. Rainer Nonnenmann, „Kommunizierende Röhren. Zum Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart“, in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 4, hrsg. von Susanne Kessel, London 2018, S. 17.

menhänge erfolgt (Musik-)Geschichtsschreibung immer durch Sichtweisen der Gegenwart, also beeinflusst durch die jeweils aktuellen thematischen und methodischen Präferenzen und die kulturelle, politische und allgemein gesellschaftliche Situation. Und weil einerseits jeder Blick auf jegliches Phänomen der Vergangenheit durch die Gegenwart geprägt ist und andererseits Beethoven vorrangig als Komponist interessiert, ist es vielversprechend, gegenwärtige kompositorische Auseinandersetzungen mit Beethovens Musik näher in den Blick zu nehmen.

Vielerorts in der Welt wollte man im Jahr 2020 den 250. Geburtstag des Komponisten feiern, auch und vor allem in Deutschland. Beethovens flüchtige Unterschrift aufgreifend, kam es unter der Dachmarke „BTHVN2020“ bereits 2016 zu einem Zusammenschluss von Bundesrepublik Deutschland, Nordrhein-Westfalen, Rhein-Sieg-Kreis und der Bundesstadt Bonn zur gemeinnützigen „Beethoven Jubiläums GmbH“. Die Tochtergesellschaft der Stiftung Beethoven-Haus Bonn sollte mit fast zwanzigköpfigem Mitarbeiterstab und einem Etat von 28,5 Millionen Euro Beethovens runden Geburtstag als „nationales Ereignis mit internationaler Strahlkraft in regionaler Verankerung“ koordinieren, fördern und bewerben.⁴ Zwischen dem 16. Dezember (Beethovens vermutetem Geburtstag) 2019 und dem 17. Dezember (seinem Taufdatum) 2020 sollte es in Deutschland und besonders im Rheinland und seiner Geburtsstadt Bonn ein Jahr lang Veranstaltungen geben: Konzerte, Ausstellungen, Kunstprojekte, Performances, Installationen, Filme, Sendungen, Workshops, Events, Vermittlungsprojekte, Feuerwerke, Rundwege, Diskussionen, Vorträge, Symposien, Mangas, Raps, Sprechchöre, DJ-Remixes und eine Pop-Oper. Auch an Beethovens Lieblingsessen und einen Jubiläumswein von der Mosel hatte man gedacht. Warum, wie und womit Beethoven gefeiert wird, sagt vermutlich mehr über unsere eigene Gegenwart und Gesellschaft als über den Jubilar selbst. Dies jedenfalls lehren auch Rückblicke auf die vergangenen Beethoven-Jubiläen 1920, 1927 und 1970, in deren Fülle an Worten und Bildern sich ebenfalls zeittypische Beethoven-Bilder manifestierten.

Wie stets standen auch 2020 vor allem Werke des weltweit am meisten gespielten Komponisten auf dem Programm. Vereinzelt waren aber auch neue Stücke von zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten geplant, die womöglich neue Sichtweisen auf die Musik des Jubilars eröffnet hätten. Beispielsweise komponierte Jens Joneleit für das Orchester Le Concert Olympique und dessen Gründungsdirigenten Jan Caeyers *Rethinking Beethoven X* (2019) auf der Grundlage von Beethovens Skizzen zu einer 10. Symphonie. Joneleit geht es dabei ausdrücklich „nicht um eine historische Rekonstruktion [...], sondern um eine zeitgenössische Umsetzung von Beethovens Intentionen – einen kreativen musikalischen Dialog mit Beethoven, aus dem etwas Neues entsteht“⁵. Wegen der Corona-Pandemie und des dadurch seit März und erneut ab Oktober 2020 zum Erliegen gekommenen öffentlichen Musiklebens fielen jedoch die meisten geplanten Konzerte und Uraufführungen aus oder wurden auf 2021 und 2022 verschoben. Dadurch wurde erstmalig annäherungsweise eingelöst, was sich Kritiker von derlei Jubelfeiern immer gewünscht haben: zu runden Jubiläen ein Jahr lang eben gerade keine Werke der im Routinebetrieb zu Tode gespielten „Klassiker“ Bach, Beethoven, Mozart oder Mahler aufzuführen, sondern sie einmal ihrer Dauerverehrung und Vermarktung zu entziehen, um zu verhindern, dass sie als Massenware und selbstverständliche Bestandsstücke eines klingenden Museums missverstanden werden. Realisiert

4 <<https://www.bthvn2020.de/ueber-uns/ueber-bthvn2020>>, 30.5.2022.

5 <<https://www.bthvn2020.de/beteiligung/veranstaltung/rethinking-beethoven-x>>, 30.5.2022. Die für den 27. April 2020 geplante Aufführung fand nicht statt.

werden konnten immerhin elf *Neue Variationen über einen Walzer von Antonio Diabelli*, die Lera Auerbach, Brett Dean, Toshio Hosokawa, Christian Jost, Brad Lubman, Philippe Manoury, Max Richter, Rodion Shchedrin, Johannes Maria Staud, Tan Dun und Jörg Widmann im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde Wien für den Pianisten Rudolf Buchbinder komponierten. Der für dieses Projekt ebenfalls angefragte Krzysztof Penderecki konnte sein Stück krankheitsbedingt nicht mehr schreiben. Abgeschlossen werden konnte 2020 auch das bereits 2013 begonnene Kompositions-, Konzert- und Editionsprojekt *250 piano pieces for Beethoven*, bei dem die Bonner Pianistin Susanne Kessel eine weltweit einzigartige Vielfalt neuer, auf Beethoven bezogener Klavierstücke uraufführte und in einer zehnbändigen Notenedition veröffentlichte.⁶

Grundlegung der modernen Musik

Schon zu Beethovens zweihundertstem Geburtstag 1970 hatten namhafte Komponisten neue Werke geschrieben, die sich mit dem Jubilar auseinandersetzten.⁷ Doch auch jenseits von runden Jubiläen und Kompositionsaufträgen verhalten sich zeitgenössische Komponisten – kaum Komponistinnen – zu Beethoven, weil dieser eine beispiellose Wirkung auf den musikalischen Diskurs des 19. Jahrhunderts und der Moderne hatte.⁸ Beethoven prägte nachfolgende Komponistengenerationen und hatte großen Einfluss auf Musikästhetik, Aufführungspraxis und die Entstehung, Methodik und Zielsetzungen des Fachs Musikwissenschaft.⁹ Will man seine epochale Bedeutung ermessen, kommt man nicht umhin, Kategorien wie Überbietung, Fortschritt und Innovation in Anschlag zu bringen, deren Tragweite sich durchaus mit dem Attribut „revolutionär“ beschreiben lässt. Zum „Revolutionär“ stilisiert wurde Beethoven freilich auch wegen seiner Sympathie für die Ideale der Französischen Revolution und seines nachlässigen Äußeren, rebellischen Betragens und abfälligen Redens über Adelige. Zugleich war er jedoch mit dem Wiener Adel bis hoch ins Kaiserhaus verbunden, von dem er sich eine Lebensrente bezahlen und Widmungen seiner Werke honorieren ließ. Hans-Joachim Hinrichsen stellt daher in seiner aktuellen Beethoven-Monographie klar: „Das eigentlich Revolutionäre liegt, wenn man an dieser Charakterisierung Beethovens

6 Unter den Novitäten 2020 gewesen wären ferner: Georg Friedrich Haas' Doppelkonzert *was mir Beethoven erzählt* für Violine, Kontraforte und Orchester; William Blanks Tripelkonzert *Alisma* für Violine, Violoncello und Klarinette in Anlehnung an Beethovens Tripelkonzert für Klaviertrio und Orchester op. 56; Kunsu Shims *Palindrom (Beethoven)* für Orchester zum zweiten Satz (Allegretto) von Beethovens 7. Symphonie; Gerhard Stäblers *(Un)Tiefen* für Orchester mit tiefen Klängen unter Einbeziehung von Beethoven-Zitaten; Martin Palmeris *Tango-Chorfantasie* mit dem argentinischen Bandoneon anstelle des Klaviers von Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-Moll op. 80; Rafael-Evitan Grombelkas und Michaela Caspars *Durch Nacht zum Licht*, ein „experimenteller Musiktheatertrip“ mit Gebärdensprache, Schauspielern und Laienmusikern für hörende und taube Menschen; Helmut Oehrigs *BEETHOVEN? Der erlösende Fehler (... wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?!)* für das Ensemble Musikfabrik in der Bundeskunsthalle Bonn; das Musiktheaterprojekt *Oh ihr Menschen!* ausgehend von Beethovens Heiligenstädter Testament in Kombination mit Poesie jüdischer Dichterinnen (Rose Ausländer und Hilde Domin) auf ein Libretto von Maria Hartmann mit Musik von Wolfgang Abendroth. Diese Liste wäre sicherlich noch zu ergänzen.

7 Darunter Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Peter Ruzicka, Rainer Bredemeyer, Paul Dessau, Gerhard Rühm, Dieter Kaufmann und Louis Andriessen.

8 Vgl. Helmut Loos, „Beethoven und der Fortschrittsgedanke“, in: ders., *E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*, Kassel u. a. 2017, S. 65–82.

9 Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel u. a. 2019, S. 317.

festhalten will, in seiner Kunst.“¹⁰ Und weiter heißt es: „In einem ähnlichen Sinne, in dem Kants kritische Hauptschriften nichts Geringeres darstellen als die ‚Grundlegung der modernen Philosophie‘, leisten Beethovens reife Werke die Grundlegung der modernen Musik.“¹¹

Beethovens neun Symphonien, zweiunddreißig Klaviersonaten und sechzehn Streichquartette setzten neue Maßstäbe. Kein anderer Komponist hatte bis dato die überkommenen Gattungen, Formmodelle, Satz- und Instrumentationstechniken so stark strapaziert, erweitert oder gar gesprengt und damit der Musik neue Dimensionen hinsichtlich zeitlicher Quantität und expressiver Qualität erschlossen. Beethoven begründete so die seitdem bis in die neue Musik des 20. und 21. Jahrhunderts reichende Tradition des fortgesetzten Bruchs mit der Tradition. Nachfolgende Komponisten konnten seine Errungenschaften nicht einfach übernehmen, sondern mussten diese ihrerseits zu überbieten versuchen. Beethovens Erbe anzutreten heißt folglich, „Neue Bahnen“ zu beschreiten, die schon Robert Schumann dem jungen Johannes Brahms 1853 mit seinem berühmten Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aufbürdete. Beethoven prägte nicht umsonst als Lebensmotto den kategorischen Imperativ „plus ultra“, immer weiter! Musikgeschichtlich kann man deswegen zu Recht von einem „Beethoven-Paradigma“ sprechen,¹² an dem die Nachwelt nicht vorbeikam: Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Dvořák, Franck, Tschaikowsky, dann Schönberg, Webern, Skrjabin, Ives, schließlich auch die neue Musik nach 1945.¹³ Seit dem Beethoven-Jubiläum 1970 entstanden zahllose Kompositionen, die sich mit unterschiedlichen Motiven, Zielsetzungen, Methoden, Techniken und Ergebnissen auf Beethovens Werk und Leben beziehen. Einige dieser Werke eröffnen neue Perspektiven der Interpretation, Analyse und Rezeption seiner Musik, indem sie heutigen Hörerinnen und Hörern entweder die einstige Neuheit und bleibende Aktualität dieser Musik erfahrbar machen oder aber die historische Distanz, die uns heute von Beethoven trennt. Denn der Geist des „Revolutionärs“ bleibt nur so lange lebendig, wie ihn die Gegenwart auf sich selbst bezieht und eigenständig fortzuschreiben vermag.

Musikschaffende des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts nehmen so häufig auf Beethoven Bezug wie auf keinen anderen Komponisten.¹⁴ Beethovens Werke werden zitiert, alludiert, arrangiert, appropriiert, assimiliert, konterkariert, dekonstruiert, memoriert, reflektiert... Dass es fast ausschließlich Komponisten sind und nur wenige Komponistinnen, die sich zu Auseinandersetzungen mit Beethoven herausgefordert sehen, liegt vielleicht daran, dass Beethovens Schaffen weithin – was freilich einseitig ist – als besonders „männlich“

10 Ebd., S. 8.

11 Ebd., S. 9.

12 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 205f.

13 Vgl. u. a. *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz 2014 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2015.

14 Auseinandersetzungen mit Beethoven aus den letzten Dekaden finden sich unter anderem bei Michael Beil, Otfried Büsing, Peter Michael Braun, Brett Dean, Tan Dun, Iván Erőd, Hans-Henning Ginzler, Detlev Glanert, Michael Gordon, Pierre Henry, Manuel Hidalgo, York Höller, Nicolaus A. Huber, Gordon Kampe, Giya Kancheli, Sven-Ingo Koch, Ladislav Kupković, Jacques Louscier, James MacMillan, Claus-Steffen Mahnkopf, Philippe Manoury, Tilo Medek, Barblina Meierhans, Oxana Omelchuk, Gabriel Prokofiev, Christoph Martin Redel, Peter Ruzicka, Kaija Saariaho, Steffen Schleiermacher, Helmut Schmidinger, Alfred Schnittke, Garrett Schumann, Wolfgang von Schweinitz, Kurt Schwertsik, Yaniv Segal, Johannes S. Sistermanns, Marco Stroppa, Jürg Wyttenbach, John Zorn... Zu weiteren Komponisten vgl. die bibliographischen Hinweise in Anmerkung 15.

wahrgenommen wird. Gut vertreten sind Komponistinnen dagegen im Rahmen der *250 piano pieces for Beethoven*. Bis zum Jubiläumsjahr 2020 entstanden allein hier 260 (!) neue Klavierwerke von Komponistinnen und Komponisten, die sich vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Generation, Herkunft und Stilistik ganz unterschiedlich mit Beethoven auseinandergesetzt haben. Angesichts der Unmenge an Beethoven-Reflexen in der neuen Musik allein während der vergangenen Dekade kann im Folgenden nur eine kleine Auswahl aus diesem Zeitraum behandelt werden. Im Fokus stehen Kompositionen der 2010er Jahre, die bestimmte Aspekte von Beethovens Musik gleichsam wie unter der Lupe erfahrbar machen. Die Auswahl konzentriert sich dabei auf komponierte, instrumentale, mithin werkhafte Arbeiten, die einstweilen noch nicht oder kaum besprochen wurden.

Nicht behandelt werden traditionelle Gattungsbezüge neuer Streichquartette, Klaversonaten, Klaviertrios, Konzert- und Orchesterwerke, die sich womöglich allgemein auf Beethovens auf diesen Feldern besonders prominentes Schaffen beziehen, dies aber nicht durch besondere Bezugnahmen spezifizieren. Nicht vertreten sind ferner die Bereiche Improvisation, Klangkunst, Installation, Konzeptmusik und Medienkunst, da hier andere Produktions- und Präsentationsweisen auch einen entsprechend anderen methodischen Zugriff erfordern, also etwa Projekte von Nam Jun Paik, Johannes Kreidler, die radiophone Installation *9 Beet Stretch* (2002) des schwedischen Konzeptkünstlers Leif Inge, die mit Hilfe von künstlicher Intelligenz „fertiggestellte“ und im Oktober 2021 vom Beethoven Orchester Bonn uraufgeführte Version von Beethovens zehnter Symphonie sowie die von ZDF/ARTE zu Hans Otto Löwensteins Stummfilm *Beethoven* (1927) mit Fritz Kortner in der Titelrolle in Auftrag gegebene neue Filmmusik von Malte Giesen (2020). Nicht einbezogen werden konnten aus denselben Gründen elektroakustische Arbeiten von Pierre Henry, Harald Muenz, Johannes S. Sistermanns, Stefan Fricke und vielen anderen, sowie satirische und popmusikalische Adaptionen, etwa von Judith Holofernes, und Remixes von Diskjockeys wie Gabriel Prokofiev's *Beethoven9 Symphonic Remix* für Orchester und Elektronik (2011) oder Vincent von Schlippenbachs Live-Remixes in *ELEONORE – Ich muss nicht glücklich sein: Befreiungsoper* (2020) mit Musik von Beethoven, Oxana Omelchuk und Gordon Kampe. Manche hier nicht behandelbaren Aspekte und Stücke wurde bereits andernorts besprochen.¹⁵ Die im Folgenden in den Fokus gerückten Stücke stammen von Hans Zender, Johannes Schöllhorn, Johannes Quint, Frank Zabel und Vito Palumbo. Zu klären ist jeweils, welche Perspektiven diese Stücke auf Beethoven eröffnen und was sie an dessen Musik wodurch und zu welchem Zweck beleuchten.

15 Vgl. vom Autor die dreiteilige Recherchereihe „Der ewige Revolutionär? – Ludwig van Beethoven im gegenwärtigen Komponieren“, Teil I „Orchesterwerke“ (Dieter Schnebel, Hans Zender, Mathias Spahlinger, Robin Hoffmann, Jörg Widmann, Michael Torke, John Adams, Bernhard Lang, Enno Poppe), in: *MusikTexte* 166, August 2020, S. 71–79; Teil II „Elektronik, Ensemble- und Klavierwerke“ (Christoph Maria Wagner, Johannes Schöllhorn, Manuel Hidalgo, Maximilian Marcoll, Stefan Fricke, Harald Muenz, Leif Inge, Brigitta Muntendorf, Klarenz Barlow, Maxim Kolomijets), in: *MusikTexte* 167, November 2020, S. 67–74; und Teil III „Kommentare zur neunten Symphonie“ (Helmut Lachenmann, Siegfried Matthus, Friedrich Cerha, Aribert Reimann, Rodion Shchedrin, Magnus Lindberg, Christian Jost, Mark-Anthony Turnage, Luís Antunes Pena, Luc Ferrari, Pierre Henry, Leif Inge und Johannes Kreidler), in: *MusikTexte* 173, Mai 2022, S. 63–67. Vgl. ferner auch Rainer Nonnenmann, „Radiierter Patriotismus – Komponierte ‚Zurücknahmen‘ von Beethovens IX. Symphonie“ (Bernd Alois Zimmermann, Arnold Schönberg, Michael Gielen, Hans Werner Henze, Andreas F. Staffel), in: *(Un)Populäres Musiktheater! Patriotismus auf der Bühne 1789–1830*, hrsg. von Helen Geyer u. a. (= Musik – Kultur – Geschichte), Würzburg 2023, i.V.

Aktualisieren: Hans Zender

Der Komponist, Theologe und Musikwissenschaftler Dieter Schnebel zielte in seinen Werkreihen *Bearbeitungen* (1972–1985) und *Re-Visionen* (1986–1989) darauf ab, exemplarische Werke der barocken, klassisch-romantischen Tradition und Moderne so zu bearbeiten, dass sich das „innere Leben“ dieser im Musikbetrieb allzu präsentieren und daher meist als selbstverständlich missverstandenen Werke wieder neu erfahren lässt.¹⁶ „Verkalkungen des Konventionellen“ sollten abgeschlagen und bislang unentdeckte Potenziale aufgedeckt und dem gegenwärtigen Publikum neu hörbar gemacht werden.¹⁷ In diesem Sinne bearbeitete Schnebel beispielsweise in *Beethoven-Sinfonie* für Schlagzeug und Kammerensemble (1985) den berühmten Kopfsatz von Beethovens fünfter Symphonie. Wegen seiner Doppelbegabung als Komponist und Dirigent lag es auch für Hans Zender (1936–2019) nahe, die im spezialisierten Musikleben gemeinhin getrennten Bereiche Komponieren und Interpretieren zusammenzuführen, um historische Werke neu zu vergegenwärtigen. Als Dirigent „komponierte“ er Konzertprogramme, indem er beispielsweise Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* op. 46 in eine Aufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* integrierte oder Lieder von Anton Webern in Bachs *Johannes-Passion* einfügte. Ganz ähnlich hatte Michael Gielen bereits 1978 Schönbergs Kantate in das Chorfinale von Beethovens neunter Symphonie integriert. Dagegen prägte Zender als Komponist im Zusammenhang mit seiner Bearbeitung *Schuberts Winterreise* (1992) den Begriff „komponierte Interpretation“. Er machte sich damit eine Idee des Dirigenten und Musikwissenschaftlers Peter Gülke zu eigen, der schon 1966 gefordert hatte, die klassischen Meisterwerke müssten periodisch neu komponiert werden, um sie vor der im Routinebetrieb des Musiklebens drohenden Neutralisierung und Musealisierung zu bewahren und ihre Sprachlichkeit auf dem jeweils neuesten Stand der Entwicklungen der Gegenwartsmusik zu halten.¹⁸

Neben Schuberts *Winterreise* unterzog Zender auch Schumanns Fantasie C-Dur op. 17 (1997) und Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120 einer „komponierten Interpretation“. Er nutzte dabei den Deutungsspielraum zwischen dem überlieferten Notentext und dessen intendierter Wirkung, die sich entweder im Sinne historisch informierter Aufführungspraxis rekonstruieren oder mit aktualisierten Mitteln dem heutigen Publikum neu erfahrbar machen lässt. Zender wählte die zweite Option, indem er den üblichen Interpretationsrahmen durch Instrumentation, Bearbeitung und passagenweise Neukomposition erweiterte. Zu Anfang seiner *33 Veränderungen über 33 Veränderungen – eine „komponierte Interpretation“ von Beethovens Diabelli-Variationen* für Ensemble (2011) erklingt der Walzer von Antonio Diabelli zunächst ohne Eingriffe in die tonale und rhythmische Struktur. Das Thema wird lediglich von den Streichern anstelle des Klaviers gespielt. Später kommen Holzbläser hinzu, schließlich Tuba, Schlagzeug und am Ende neu hinzugefügte Dissonanzen. Die charakteristische Instrumentationsfolge vollzieht ein epochentypisches Stilglissando vom klassischen Divertimento und Streichquartett über romantische Symphonik bis zur Moderne mit ex-

16 Dieter Schnebel und Hans Rudolf Zeller, „Werkverzeichnis“, in: *Dieter Schnebel*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= MK 16), München 1980, S. 130.

17 Dieter Schnebel, Einführungstext zu *Re-Visionen*, in: Beihefttext zur CD *Re-Visionen*, wergo 1998, S. 2. Dreißig Jahre später kam Schnebel in einem seiner letzten vollendeten Werke (*BSH*) *Schicksalslied. Beethoven – Hölderlin* für Sprecher, Altstimme, Kammerchor, Kammerensemble und Zuspil (2017/2018) nochmals auf Beethoven zurück.

18 Peter Gülke, „Die Verjähung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation“, in: *NZfM* 127 (1966), Heft 1, S. 10.

tremen Registern, grellen Spaltklängen und geräuschhaften Spielpraktiken. Die wechselnden Orchesterfarben nähern sich von der Beethoven-Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts sukzessive Zenders Gegenwart zu Anfang des 21. Jahrhunderts. Dagegen lässt Zender erst ganz am Schluss Beethovens 33. Variation im unveränderten Original auf einem Fortepiano spielen, das idealerweise außerhalb des Konzertsaals platziert ist, um die trotz aller Annäherungsversuche unüberwindbare historische Distanz unserer Gegenwart zu Beethoven durch reale räumliche Ferne und entsprechend diffuse Akustik sinnfällig zu machen.

Beethoven verwandelt gleich in seiner ersten Variation die tändelnde Walzer-Vorlage zu einem pompösen Marsch „Alla Marcia maestoso“ im 4/4-Takt. Vom beschwingten Thema im 3/4-Takt bleiben allenfalls noch der Auftakt samt abfallender Quarte sowie die Grundtonart C-Dur und das harmonische Skelett. Der abrupte Wechsel von Metrum, Charakter und Dynamik erteilt Diabellis gefälligem Walzer eine demonstrative Absage.¹⁹ Zenders Variation dieser Variation verschärft den Kontrast, indem unvermutet im Fortissimo Blechbläser und Schlagzeug einsetzen. Zudem wird das Thema in verschiedenen Instrumentengruppen unterschiedlich rhythmisiert und mit versetzten Akzenten auf anderen Zählzeiten sowie gegeneinander laufendem 6/4- und 4/4-Metrum gleichzeitig gespielt (Notenbeispiel 1). Es kommt folglich zu dissonanten Überlagerungen, polymetrischen Versetzungen und polyrhythmischen Verwicklungen, die Beethovens Marsch ebenso aus dem Tritt geraten lassen, wie dieser Diabellis Walzer wegwischt. Schließlich wendet Zender die Musik ins Geräuschhafte, indem er immer mehr tonhöhen-spezifische Instrumente durch tonhöhen-spezifisches Schlagwerk ersetzt. Gegen Ende verliert diese Veränderung der ersten Veränderung alle tonalen, melodischen und rhythmisch-metrischen Bindekräfte. Die Linien zerfallen und übrig bleiben Einzelimpulse, die schließlich vollends vertröpfeln. Zender demontiert Beethovens auftrumpfenden Marsch mit Mitteln der neuen Musik folglich ebenso radikal, wie einst Beethoven Diabellis Walzer demolierte.

Variationen sind immer „Musik über Musik“. Beethoven aber gestaltete seine 22. Variation *Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart* ausdrücklich als Metamusik. Die auftaktige Tonumspielung samt volltaktigem Quartfall von Diabellis Walzer wendet er zum Thema der Arie des Leporello „Keine Ruh bei Tag und Nacht“, der *Introduzione* des ersten Akts von Mozarts Oper *Don Giovanni*. Beethoven eignet sich also nicht einfach Diabellis Thema an, sondern entfernt sich zugleich von diesem, indem er es kurzerhand durch die Musik eines dritten Komponisten ersetzt. Er transponiert Mozarts „Allegro“ von F-Dur nach C-Dur und lässt den gesanglichen Nachsatz weg. Stattdessen variiert er lediglich das Anfangsmotiv der pendelnden Quartan samt der 16tel-Triolen-Vorschläge. Im zweiten Teil der Variation verlegt er die Motive in die Untermediante As-Dur, von wo aus sie über die enharmonisch verwechselte Mollmediante e-Moll sowie F- und G-Dur wieder zur Tonika zurücklenken. Zender bereitet den Einsatz von Mozarts Thema durch eine Fläche tonloser Geräusche und Trommelwirbel vor, was wie im Zirkus Spannung vor einem gefährlichen Drahtseilakt erregt, sodass das plötzlich in klassischer Instrumentation einsetzende Leporello-Thema umso überraschender wirkt. Entscheidend ist jedoch nicht der Einsatz von

19 Martin Zenck nennt Beethovens markante Charaktervariation „eine Zertrümmerung des Walzers, eine vollkommene Umdeutung der Bewegungsform des leichten Walzers in die auftrumpfende, herrschsüchtige und groteske Gangart des Marsches“. Vgl. Martin Zenck, „Zahl, Zeit und Ziel. Hans Zender hört, spielt und liest für seine ‚Re-Composition‘ Beethovens 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli“, in: Hans Zender, hrsg. von Ulrich Tadday (= MK Sonderband), München 2013, S. 106–129, hier S. 120.

11

Fl. II

Ob. II

Kl. II

Fg. I

Kfg.

Hn. II

Trp. II

Pos.

Tuba

Tamb.

Kl. Tr.

Schlbr.

Pk.

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Kb.

112

113

114

115

116

117

f

ff

mf

p

cresc.

div.

Notenbeispiel 1: Hans Zender, *33 Veränderungen über 33 Veränderungen – eine „komponierte Interpretation“ von Beethovens Diabelli-Variationen* für Ensemble (2011), Takte 112–117, © Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2011

Mozarts tändelnder Musik selbst, sondern der Umstand, dass Beethoven in seinem Variationszyklus plötzlich Musik aus einem gänzlich anderen Kontext aufgreift. Zender verstärkt Beethovens Montageverfahren, indem er in Analogie zur dortigen harmonikalen und dynamischen Gestaltung die von Beethoven adaptierte Musik Mozarts ihrerseits aus heiterem Himmel von einem Fortissimo-Einbruch der düsteren Sphäre des Komturs aus dem Finale von Mozarts Oper mit Blechbläsern und Pauken überfahren lässt. Urplötzlich erklingen ein verminderter Akkord, ein Dominantseptakkord und schließlich die d-Moll-Tonika.

Zender stört also Mozart mit Mozart, ganz so wie es Mozart bereits selbst mit seinen Tafelmusiken im Finale des zweiten Akts *Don Giovanni* getan hat, als er populäre Opern von Vicente Martín y Soler, Giuseppe Sarti sowie die Arie „Non più andrai, farfallone amoroso“ aus seiner eigenen Oper *Le nozze di Figaro* zitierte und dies auf der Bühne durch Leporello auch ausdrücklich kommentieren ließ: „Wie heißt doch die alte Oper?“, „Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor!“ Ebenso klingt in Beethovens 20. Variation sowie erneut in der finalen 33. Variation „Tempo di Minuetto moderato“ das Thema der „Arietta“ aus seiner eigenen letzten Klaviersonate c-Moll op. 111 an, was seine 33 Veränderungen sowohl thematisch als auch numerisch in die Reihe seiner 32 Klaviersonaten einreicht.²⁰ Denn auch das Thema des zweiten Satzes von op. 111 beginnt mit der charakteristischen abfallenden Quarte, um dann ebenfalls diverse Variationen zu erfahren. Wie Mozart komponierte also auch Beethoven Musik mit fremder und eigener Musik. Ebenso sind Zenders *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* nicht bloß eine beliebige Instrumentation von Beethovens berühmtem Variationszyklus, sondern eine erneute metamusikalische Fortsetzung von dessen zentralen kompositorischen Prinzipien mit Mitteln der neuen Musik. Indem Zender außerdem Aufführungskonventionen der Beethoven-Zeit, beispielsweise nicht eigens vorgeschriebene Artikulations- und Phrasierungsangaben, Rubati, Zäsuren, Kommata und Pausen genau notiert, wirken seine Veränderungen statt aktualisierend zugleich auch im Sinne der Aufführungspraxis alter Musik historisch informierend.²¹

Transkomponieren: Johannes Schöllhorn

Nach dem rigorosen Neuanfang der seriellen Nachkriegsavantgarde bahnten sich Komponisten im Laufe der 1960er und 1970er Jahre wieder individuelle Wege zu Techniken und Ausdrucksweisen von Renaissance, Barock, Klassik und Romantik. Vorreiter dieser Entwicklung waren unter anderem Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, György Ligeti, György Kurtág, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Jürg Baur, Wilhelm Killmayer und Alfred Schnittke.²² Der Stilpluralismus mancher Werke begründete die musikalische Postmoderne der nächstjüngeren Generation sowie den ebenso naheliegenden wie schwer einzulösenden Anspruch, die im saturierten Repertoirebetrieb verschütteten Eigenheiten traditioneller

20 Hierauf verwies Zenck, S. 121.

21 Zum Konflikt und Nahverhältnis von rekonstruktivem und aktualisierendem Interpretieren vgl. Rainer Nonnenmann, „Vom Nutzen und Nachteil der Musikhistorie für das Musikleben. Zur Kritik aktualisierender Interpretation am Beispiel von Hans Zenders *Schuberts ‚Winterreise‘*“, in: *Musik & Ästhetik* 7 (2003), Heft 26, S. 65–90; und ders., *Winterreisen – Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Wilhelmshaven 2006.

22 Vgl. *Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst*, hrsg. von Dieter Torkewitz (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 3), Wien 2016, darin v. a. Jörn Peter Hiekel, „Jenseits von Pathos und Banalität. Beethoven-Reflexe in der Neuen Musik“, S. 67–80.

Musik wieder in ihrer ursprünglichen Ausdruckskraft erfahrbar zu machen. Versuche der Aktualisierung populärer „Klassiker“ greifen meist auf Verfremdungsverfahren zurück, wie sie bereits seit den 1910er Jahren in der Bildenden Kunst durch Collage, Montage, Frottage, Grattage, Monotypie oder Ready Made vorgebildet waren. Was Künstlerinnen und Künstler damals praktisch erprobten, wurde vom russischen Formalismus dann auch theoretisch reflektiert. Demzufolge entstehen neue Formen nicht, um neue Inhalte auszudrücken, sondern um alte Formen abzulösen, die im Zuge historischer Etablierung und Standardisierung an Ausdruck und Informationsgehalt verloren und die Wahrnehmung statt zu sensibilisieren vielmehr einzuengen und zu normieren begonnen haben. Eingespielte Mechanismen der Rezeption müssen daher durch neue Formen oder die Verfremdung bestehender gestört werden.²³ Um abstumpfende Automatismen zu durchbrechen, die immer dann greifen, wenn etwas so klingt, wie es schon immer geklungen hat und gehört wurde, müssen bekannte Repertoirewerke aus angestammten Präsentations- und Rezeptionsweisen gelöst und so verändert werden, dass sie bestenfalls wieder als eben das Neue und Unvertraute erfahrbar werden, als das sie einst vor dem Erwartungshorizont ihrer Entstehungszeit von den Zeitgenossen erlebt und nicht selten abgelehnt wurden. Die Omnipräsenz der „Klassik“ in Medien und Musikleben suggeriert indes eine Nähe, welche die tatsächliche historische Ferne dieser einst neuen Musik verstellt. Die bekannten Repertoirewerke wären daher den eingespielten Aufführungsmodalitäten und medialen Reproduktionskanälen so weit zu entfernen, dass sie gegenwärtigen Hörerinnen und Hörern aus neu gewonnener Distanz wieder in ihrer ursprünglichen Eigen- und Widerständigkeit nahegehen. Das gilt insbesondere für Beethovens weltweit vermarktete Musik.

Im Zwischenbereich von Instrumentation und Komposition agiert Johannes Schöllhorn (*1962) bei *L. van Beethoven. Elf neue Bagatellen Op. 119 für Klarinette in B, Violoncello und Klavier (instrumentiert von J. Schöllhorn, 2018)*. Nachdem Schöllhorn bereits Beethovens Bagatellen op. 33 und 126 instrumentiert hatte, bearbeitete er auch die elf kleinen Klavierstücke von op. 119, die Beethoven aus neu komponierten und älteren Stücken der Jahre 1800 bis 1804 zusammenstellte, ohne dabei auf eine zyklische Gesamtanlage zu zielen. Auf volkstümlich schlichte Melodien folgen schwungvolle Tanzcharaktere sowie Stücke mit teils eigenwilliger Stimmführung, Rhythmik, Metrik und Harmonik. Schöllhorn machte daraus eine Sammlung genuiner Kammermusik, indem er Beethovens Klaviersatz auf Blas-, Streich- und Tasteninstrument verteilte, um das Dialogische, Sprunghafte und Kontrastreiche der Stücke zu verdeutlichen. Da er sich dabei zwischen Transkription und Komposition bewegt, nennt er sein Verfahren „Transkomposition“. In Nummer 1 lässt er das Klavier zunächst wie bei Beethoven allein die erste Viertaktphrase spielen. Die Gegenphrase übernehmen dann Klarinette als Melodie- und Violoncello als Bassstimme, während das Klavier pausiert. Die Wiederholung spielt das Klavier zunächst mit der Klarinette, schließlich mit dem Cello. So werden in der ersten sechzehntaktigen Periode der Reihe nach sämtliche drei möglichen Duo-Kombinationen und das komplette Trio vorgestellt. Nummer 2 verdeutlicht das Frage-Antwort-Spiel der um drei Oktaven versetzten 16tel-Läufe durch Verteilung auf Klarinette in hoher und Cello in tiefer Lage. Die im Klavier wie eine Spieluhr mechanisch ablaufenden Staccato-Achtel überspitzt das Cello ab Takt 17 mit tickenden *legno battuti*.

In Nummer 3 „à la Allemande“ werden perlende Läufe bis zum Spitzenton *d*⁴ im direkt nachfolgenden Takt mit ruhigen Bässen fünf Oktaven tiefer beantwortet. Schöllhorn unter-

23 Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren* [1916], in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. von Jurij Striedter, München ⁵1994, S. 4–35.

streicht den effektvollen Lagenwechsel durch den Übergang von Klarinette zu Cello, indem er hinter der Launenhaftigkeit des Satzes auch dessen volkstümlichen Charakter hervorkehrt. Im zweiten Teil streicht er zwei zu wiederholende Achttakter, sodass in Takt 33 direkt die Coda folgt. Deren anfangs wilde Modulationen erstarren in banalen Kadenzen, bevor die noch einmal wiederkehrende Walzergeste den Satz beschließt. Im Vorwort zur Partitur schreibt Schöllhorn:

„Beethovens Bagatellen Op. 119 zählen zu den kürzesten Werken seines Œuvres. In manchen der Stücke scheint es zusätzlich, als wollten die Miniaturen sogar noch kleiner werden, denn die Kürze ist für Beethovens raffinierten Formwitz von besonderer Bedeutung. Aus diesem Grund mag nicht jede der angezeigten Wiederholungen, die oft eher der zeitgenössischen Konvention, als einer wirklichen kompositorischen Intention folgen, bei einer Aufführung sinnvoll und notwendig sein. Aber selbstverständlich ist es den Interpreten überlassen die Wiederholungen zu spielen – oder nicht.“

In Nummer 4 „Andante cantabile“ singt die Klarinette die Melodie weich aus, welche Cello und Klavier zu dezenter Dreistimmigkeit ergänzen. Nummer 5 „Risoluto“ ist eine wilde Siciliana in c-Moll, bei der Klavier und Cello akkordisch begleiten, während die Klarinette die großen Lagenwechsel der 6/8-Melodie mit zusätzlicher Spannung auflädt. Im Schlussteil spielt das Klavier die mit Trillern figurierte Oberstimme. Der finale Sprung zum g^3 sticht dann anschließend in der Klarinette Sforzato umso schärfer und spitzer heraus. Nummer 7 tendiert bereits bei Beethoven zu einer Art Farbflächenkomposition. Zu Anfang werden vier tonidentische Takte zweimal abwechselnd in die obere Oktave versetzt. Schöllhorn unterstreicht die Klangfarbenwechsel, indem er die taktweise zwischen rechter und linker Hand changierenden Triller auf Klarinette und Klavier verteilt und dem im Violoncello während der letzten zehn Takte langsam vom Pianissimo ins Fortissimo crescendoierenden Basstriller etwas untergründig Bohrendes verleiht. Die streng vierstimmige Nummer 8 „Molto cantabile“ ist bei Beethoven „molto legato“ zu spielen, obwohl zwölf der dreizehn Legatobögen lediglich Überbindungen derselben Tonhöhen sind, also ohnehin nicht neu angeschlagen werden. Schöllhorn überlässt die Tonwechsel tendenziell dem Klavier und die Überbindungen eher Klarinette und Cello, welche die Tonhöhen mit gleicher Stärke halten und auf diese Weise den kontinuierlich ziehenden Charakter des chromatisch ansteigenden Satzes betonen.

The image shows a musical score for Bagatelle No. 9 by L. van Beethoven, arranged by J. Schöllhorn. The score is for Clarinet (Kl.), Piano (p), and Cello (C.). It shows measures 1 through 9. The Clarinet part features a melodic line with trills and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The Cello part features a continuous trill. Dynamics include p, f, and ppp. The tempo is marked 'Vivace moderato'.

Notenbeispiel 2: L. van Beethoven. *Elf neue Bagatellen Op. 119 für Klarinette in B, Violoncello und Klavier* (instrumentiert von J. Schöllhorn, 2018), Nummer 9, Takt 1–8, © Schöllhorn, Freiburg 2018

Die walzerartige Nummer 9 besteht – ähnlich den späteren *Valses Brillantes* von Frédéric Chopin – aus schnell über mehrere Oktaven brillierenden Intervallketten. Schöllhorn verleiht diesem Gestus etwas Irrlichterndes, indem er die Achtelfolgen alle zwei Töne zwischen

Obsession und dynamische Forcierungen bis heute nichts von ihrer Avanciertheit, Schroffheit und Rätselhaftigkeit verloren haben. Dem Melodiker Beethoven huldigt dagegen Sven-Ingo Koch (*1974) im sechsten Satz *Ricordo della Cavatina* seines neunsätzigen zweiten Streichquartetts mit dem bekenntnishaften Titel *Von der Liebe zur Linie* (2016). Angelehnt ist der Satz an die berühmte *Cavatina* aus Beethovens spätem sechssätzigen Quartett B-Dur op. 130 als eine historische Referenz auf Kochs eigene Melodie- und Variationsbildungen mit Hilfe von Viertel- und Achteltönen sowie noch feineren Abstufungen, die nicht wie sonst häufig der spektralen oder harmonischen Färbung dienen, sondern der Gestaltung mikrointervallischer melodischer Linien. Zuvor hatte schon Luigi Nono in *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979/1980) den dritten Satz *Heiligen Dankgesang* aus Beethovens Quartett a-Moll op. 132 beschworen. Michael Beil (*1963) legte in *Die Zwei* für Flöte und Klavier mit Zupspiel und Video (2004) eine elektronisch verzerrte, verhaltete, gedehnte, verklirrte, stotternde und dann plötzlich wieder deutlich hervortretende Aufnahme des langsamen Satzes „Lento assai“ von Beethovens letztem Streichquartett op. 135 zugrunde.

Analysieren: Frank Zabel, Johannes Quint, Vito Palumbo

Weltweit einmalig ist das von Susanne Kessel initiierte, organisierte und durchgeführte Kompositions-, Uraufführungs-, Konzert- und Editionsprojekt *250 piano pieces for Beethoven*. Auf Einladung der Bonner Pianistin schrieben seit 2013 Komponistinnen und Komponisten von nahezu überall auf der Welt gleichsam als Geschenk für Beethoven zu dessen rundem Geburtstag ein Klavierstück, das sich in irgendeiner Weise auf den Jubilar bezieht, auf Werk, Person, Biographie, Denken, Religion, Naturliebe, Briefe, Konversationshefte, Anekdoten oder sonstiges. Susanne Kessel brachte alle Klavierstücke zur Uraufführung und in zehn hochwertigen Notenbänden mit insgesamt 260 Stücken im Londoner Verlag Editions Musica Ferrum heraus.²⁴

In Band 1 erschien *Mashup – Elise in Warsaw* (2014) von Frank Zabel (*1968). Die bekannten Anfangstöne *e-dis-e-dis-e* des Kopfmotivs von Beethovens berühmtem Klavierstück *Für Elise* WoO 59 werden hier als durchgehende 16tel-Kette wiederholt, allerdings auf verschiedene Oktavlagen verteilt und *una corda* gleichsam „Misterioso“ gespielt. Ab Takt 4 kommen länger gehaltene Akzente der Töne *b*, *d*, *c* und *a* hinzu, mit denen das Anfangsmotiv von Beethovens Rondo zur Grundtonart a-Moll kadenziert. Während in der rechten Hand die Tonwechsel *e-dis* unvermindert über die Tastatur fliegen, erscheinen in der linken weitere Töne. Vor allem *b* und *c* verleihen den *e-dis*-Tonwechseln die Ambivalenz von Dur- und Mollterzen. Sämtliche neun Töne von Beethovens Auftaktfigur erscheinen in kompletter Reihenfolge erst im Schlusstakt, jedoch auch hier über sieben Oktaven verteilt als schneller Absturz von *e*⁴ zu *A*₁ und daher kaum als *Für Elise* erkennbar. Die durchgehende 16tel-Motorik verdankt sich sowohl Beethovens Charakterstück als auch György Ligetis sechster Etüde für Klavier (1985). Zabel kreuzt die ersten Töne von Beethovens Stück mit der obligaten 16tel-Kette dieser Etüde *Presto cantabile, molto ritmico e flessibile* im Tempo Viertel = 132, wo ebenfalls eine initiale Tonfolge permanent variiert wird. Da Ligeti seiner Etüde den Beinamen *Automne à Varsovie* nach dem berühmten polnischen Musikfestival „Warschauer Herbst“ gab, ist die Kreuzung beider Stücke folglich eben das, was Zabels Titel benennt: *Mashup – Elise in Warsaw*.

24 *250 piano pieces for Beethoven*, 10 Bde., London 2015–2020. Vgl. <<http://250-piano-pieces-for-beethoven.com>>, 30.5.2022.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system, starting at measure 109, shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole rest. The second system, starting at measure 112, continues the treble staff's melody while the bass staff has a whole rest. The third system, starting at measure 114, shows both staves with chords and moving lines. Pedal markings (ped.) are present at the end of measures 109, 112, and 114. Asterisks (*) are placed below the bass staff in measures 109, 112, and 114.

Notenbeispiel 4: Frank Zabel, *Mashup – Elise in Warschau* für Klavier (2014), in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 1, Takte 109–115, © London: Editions Musica Ferrum 2015

Band 1 enthält auch das Stück *Ein Akkord aus Beethovens Sonate opus 101* (2014) von Johannes Quint (*1963). Zu Beginn wird mit dem Intervall fs^1-e^2 je eine schwarze und eine weiße Taste 15-mal angeschlagen, und zwar durchgehend pedalisiert „*ppp* immer schwebend“ sowie im Tempo des Kopfsatzes „*Allegretto, ma non troppo*“ von Beethovens Klaviersonate A-Dur op. 101 sowie mit der dort stellenweise durch Überbindungen verunklarten 6/8-Rhythmik. Ab Takt 8 wird der Zweiklang durch den Ton b^1 zum Dreiklang erweitert, der 14-mal angeschlagen wird. Ab Takt 15 kommt a^1 hinzu und wird der resultierende Vierklang nur noch 13-mal angeschlagen. Auf analoge Weise verdichtet sich der Akkord nach und nach, indem mit jedem weiteren Ton die Anzahl der Anschläge abnimmt. Nach neun Durchläufen sind folglich neun Töne hinzugekommen und die Akkord-Anschläge

von anfangs fünfzehn auf nunmehr sechs zurückgegangen. Takt 50 erreicht schließlich die maximale Dichte mit einem sechsmal angeschlagenen elftönigen Akkord, bestehend aus sämtlichen fünf schwarzen Tasten in der linken Hand und sechs weißen Tasten in der rechten. Zum Zwölfton-Total fehlt lediglich das *f*. Ab Takt 53 erklingt dann – exakt in der Mitte des 104 Takte umfassenden Stücks – nach kurz aufgehobener und dann wieder aktivierter Pedalisierung der Septnonakkord aus dem Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 101. Dort wird der Akkord ab Takt 85 über die bereits im Bass liegende Tonika A-Dur gelegt und während zwei Takten dreimal angeschlagen ins Fortissimo crescendiert und dann zur Tonika kadenziiert. Beethovens Klang besteht zwar nur aus fünf verschiedenen Tönen, infolge von Oktavverdoppelungen aber aus neun Tönen insgesamt.

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's Piano Sonata in A major, Op. 101, measures 78 through 92. The score is written for piano and is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 78-82) shows a complex texture with many beamed notes. The second system (measures 83-87) shows a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The third system (measures 88-92) shows a decrescendo (dimin.) followed by a crescendo (cresc.).

Notenbeispiel 5: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate A-Dur op. 101, Takte 78–92

Quint lässt diesen Akkord 18-mal hintereinander anschlagen. Ab Takt 62 reduziert er die Zahl der Anschläge sprungweise auf 12, 6, 10, 8, 6, 4 und 8, belässt aber die Dichte des Akkords unverändert. Während die linke Hand unablässig vier Originaltöne wiederholt, wandelt die rechte fünf weitere Töne nacheinander chromatisch ab, sodass sich das Tonmaterial beider Hände gegeneinander verschiebt. Quint kehrt den anfangs linearen Aufbauprozess also nicht einfach zu einem Abbauprozess um. Statt die maximale Verdichtung sukzessive wieder zu reduzieren, setzt er die Akkorddichte auf dem Niveau von Beethovens neuntönigem Klang fort, indem er zu diesem immer andere Vorhaltöne hinzufügt, so wie schon Beethoven den Dominantakkord über die Tonika legte. Der Gesamtverlauf von Quints Stück gleicht damit der entsprechenden Stelle am Ende von Beethovens Sonatensatz, nur

eben wie unter einer Lupe um den zeitlichen Faktor fünfzig vergrößert.²⁵ Die vom Anfangston e^2 aus immer weiter gesteigerte Spannung löst sich ab Takt 89 in einem letzten Abschnitt auf, bei dem der Schlussston a^2 von Beethovens Tonika in wechselnder Rhythmisierung unverändert „*ppp* immer schwebend“ 23-mal angeschlagen wird – wie ein Morsezeichen aus längst vergangener Zeit.

Notenbeispiel 6: Johannes Quint, *Ein Akkord aus Beethovens Sonate opus 101* für Klavier (2014), in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 1, Takte 50–63, © London: Editions Musica Ferrum 2015

In Band 10 der *250 piano pieces for Beethoven* erschien *Bonn-Bagatella* von Vito Palumbo (*1972). Bezugspunkt ist hier eine eigenwillige Passage vor Eintritt der Reprise im Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 90. Dort wird in den Takten 132 bis 143 die Moll-

25 Life Inges *9 Beet Stretch* (2002) dehnt eine Aufnahme von Beethovens achtzigminütiger 9. Symphonie durch extremes time stretching um den Faktor 18 auf genau 24 Stunden, ohne dabei Tonhöhen und Klangfarben zu verändern, sodass das Publikum die Möglichkeit erhält, Beethovens Symphonie mit allen komplexen Eigenschaften, Ein- und Ausschwingvorgängen, dichten Tutti-Akkorden und polyphonen Linien gleichsam wie unter einem zeitlichen Vergrößerungsglas während eines ganzen Tages zu hören. Bestimmte Rhythmen, Motive und Akkorde aus Beethovens 7. Symphonie – die freilich schon im Original obsessiv wiederholt werden – erfahren auch in Michael Gordons *Rewriting Beethoven's Seventh Symphony* für Orchester (2006) durch Glissandi, Repetitionen und Kombinationen beider Abwandlungsweisen gewissermaßen zeitliche Dehnungen.

Terz der Grundtonart e-Moll von rechter und linker Hand umspielt, und zwar sukzessive überlappend sowie von 16teln schrittweise zu Achteln, Vierteln und Halben augmentiert. Gleichzeitig reduziert Beethoven das zunächst auf verschiedene Oktavlagen verteilte Geschehen auf denselben sich überlappenden Terzgang g^1 - fs^1 - e^1 , bis beide Hände fast gleichzeitig übereinander auf denselben Tasten spielen. Beethoven stößt seine Interpreten so konkret haptisch mit deren eigenen Fingern auf das Kernmotiv seiner Sonate. Anschließend verkürzt er die Einsätze von Halben über Viertel wieder zu Achteln und spreizt sie durch erneute Oktavierungen so in den Tonraum, dass sich linke und rechte Hand dabei wechselseitig überkreuzen. In Umkehrung des vorherigen Decrescendo drängt nun ein Crescendo voran zum Forte-Einsatz der Reprise des Hauptthemas in Takt 144, das mit eben jenem zentralen Terzmotiv beginnt. Beethoven fokussiert also das Ende der Durchführung auf das zentrale Element seines gesamten Sonatensatzes. Indem er so nahe wie möglich an dieses Allerwelts-Material heranzoomt, erscheint dieses nicht mehr im thematisch-formalen Kontext, sondern in seiner Einfach- und Nacktheit als eben die nüchterne Dreitonfolge, die es ist und die es nun – so Beethovens Zeitgenosse Friedrich Hölderlin im Gedicht *Halbte des Lebens* (1804) – mit „heiligenüchternem“ Ohr und Blick zu bestaunen gilt. Beethoven macht mit Tönen eben das, was später Karl Kraus an Wörtern entdeckte: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“²⁶



B. 150.

Notenbeispiel 7: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 90, Takte 132–146

Palumbo beginnt sein Stück mit denselben ineinandergreifenden Terzgängen, jedoch stärker rhythmisch variiert und taktversetzt. Die ersten Einsätze erfolgen alle auf verschiedenen Zählzeiten sowie in der Oberstimme der linken Hand simultan von einer Achtel-Version überlagert. Abgesetzt durch Fermaten, bei denen vorherige Anschläge auf immer anderen – per Pedal fixierten – Saiten nachklingen, reihen sich weitere kontrapunktische Passagen aneinander. Die polyrhythmischen Verhältnisse 5:4, 3:2, 4:3, 6:5 und 7:5 werden dabei immer komplexer. Schließlich verketten sich die Passagen zu durchgehenden Linien, die in Extremlagen aufgespreizt, ins Fortefortissimo gesteigert und schließlich frei improvisiert werden. Nach einer Generalpause setzen wieder die schlichten Terzgänge ein, nun jedoch fragmentiert und am Ende auf den e-Moll-Anfangs- und Schlussakkord des Kopfsatzes von op. 90 reduziert. Palumbo verselbständigt Beethovens kontrapunktische Rückleitung zur

26 Karl Kraus, „Pro domo et mundo“, in: ders., *Aphorismen*, hrsg. von Christian Wagenknecht (= Schriften 8), Frankfurt am Main 1986, S. 291.

♩ = 120 ca

Piano

ff *pp* *ff*

> pp *ff* *pp*

(Vivo)

f

III corde

Notenbeispiel 8a/8b: Vito Palumbo, *Bonn-Bagatella* für Klavier (2020), in: *250 piano pieces for Beethoven*, Bd. 10, Anfang und Schluss: Takte 1–11 und letzte zwölf Takte. © London: Editions Musica Ferrum 2020

Reprise zu einem eigenen Stück, indem er die dort in Bezug auf Rhythmus, Metrum, Register und Dynamik angewandten Prinzipien der Verdichtung, Verschränkung, Spreizung und Gegenläufigkeit konsequent weitertreibt. *Bonn-Bagatella* zeigt damit gleichsam vergrößert Beethovens kombinatorische Freiheit beim Versetzen von Dauern, Zeitpunkten und Lagen eines minimalisierten Materials, wie sie die neue Musik konsequent auf das gesamte Zeit-Raum-Kontinuum ausdehnt.

* * *

Beethovens von Zeitgenossen und Nachfolgern als revolutionär empfundenen Schaffen prägt bis heute die Innovations- und Fortschrittslogik der europäischen Musikgeschichte. Die von Haydn und Mozart überlieferten Gattungen, Formen und Techniken wurden von Beethoven nicht einfach in gleicher Weise genutzt, sondern mit ebenso analytischem wie spekulativ-abenteuerlichem Geist durchdrungen, ausgereizt, weiterentwickelt oder durch neue Formbildungen und Ausdruckscharaktere ersetzt. Ebenso eröffnen heute viele zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten ungewohnte Blickwinkel auf Beethoven, indem sie die während zweihundert Jahren eingeschlichenen Konventionen, Deutungsschemata und Klischees „gegen den Strich bürsten“, wie es Walter Benjamin 1940 in seinen geschichtsphilosophischen Thesen als Aufgabe des historischen Materialisten bezeichnete. Die Fülle an Kompositionen, die sich seit 1970 und zumal nach 2010 auf Beethoven bezogen, belegt eindrücklich die Aktualität dieses einstigen Revolutionärs. Die Auseinandersetzungen mit Beethoven nehmen einfach kein Ende, auch nicht 250 Jahre nach seiner Geburt. Das durch die Corona-Pandemie größtenteils auf 2021 und 2022 verlängerte Beethoven-Jubiläum hat weitere Kapitel der kompositorischen Beethoven-Rezeption aufschlagen. Diese genauer unter die Lupe zu nehmen bleibt anderen überlassen.

Abstract

Beethoven enjoys an astonishing presence in contemporary musical life, although two hundred years separate him from our present. His mature works are considered “the foundation of modern music” (Hans-Joachim Hinrichsen 2019). However, their continued veneration and marketing has often led to a failure to recognise their potential for innovation, which once made them the new music of their time. Like “classical music” in general, Beethoven is frequently misunderstood as a self-evident exhibit in “The Imaginary Museum of Musical Works” (Lydia Goehr 1992). The tension between enduring modernity and growing historical distance makes Beethoven a central point of reference for contemporary composers. Since his 200th anniversary in 1970, numerous compositional explorations of his music have emerged, especially in the run-up to the 250th anniversary in 2020. Using a small selection of new instrumental works from the 2010s by Hans Zender, Johannes Schöllhorn, Frank Zabel, Johannes Quint, Vito Palumbo and others, this essay examines various ways of arrangements and recompositions which reflect on, update or analyse Beethoven’s music.

Besprechungen

REZENSIONSESSAY

Das Zögern der Musikwissenschaft vor der Globalgeschichte

Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project. Hrsg. von Reinhard STROHM. London, New York: Routledge 2018. Paperback 2020. 480 S. (= SGH)

The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India. Hrsg. von Reinhard STROHM. Oxford: Oxford University Press 2019. 408 S., Abb. (= MR)

Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age. Hrsg. von Reinhard STROHM. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung 2021. IV, 447 S., Abb. (*Intercultural Music Studies*, Band 24.) (= TMH)

Das Projekt einer Weltgeschichte der Musik ist immer auch ein geschichtspolitisches Projekt gewesen. Die im 18. Jahrhundert aufgekommene Idee einer Universalgeschichte der Musik war vom Selbstverständnis und Führungsanspruch der europäischen Aufklärung getragen, ihre Transformation und Wiederbelebung nach 1945, als das Projekt unter dem Dach der UNESCO erneut in Angriff genommen wurde, stand für einen liberalen Internationalismus im Spannungsfeld der Kulturpolitik des Kalten Kriegs. Den vorerst letzten Anlauf – nun unter dem Titel einer Globalgeschichte der Musik – kann man analog mit dem Geist der Jahre nach 1989 verbinden, einer Phase der Weltgeschichte, die in den politischen Kommentaren dieser Tage rückblickend als abgeschlossen betrachtet wird. Wo heute, nach dem Schock der Covid-19-Pandemie und unter dem Eindruck einer atavistischen Wiederkehr überwunden geglaubter neonationalistischer und aggressiv

neoimperialer Denk- und Handlungsweisen, Schlagworte wie „Entglobalisierung“ die Runde machen, schien nach dem Ende der europäischen Teilung einer globalen Zukunft wenig im Weg zu stehen, die durch fortschreitende ökonomische und zunehmend auch kulturelle Integration geprägt sein würde. Kein Zufall also, dass die „Globalgeschichte“ in den auf das von Francis Fukuyama ausgerufene ‚Ende der Geschichte‘ folgenden Jahrzehnten intensiver Globalisierung zum geschichtswissenschaftlichen Paradigma aufstieg. Positiv gewendet war dies Ausweis der Lebendigkeit einer Disziplin, die ihr Interesse an der Vergangenheit politisch wachsam im Hier und Jetzt verortet. Selbstkritisch hat man allerdings auch die Gefahr gesehen, im Gewand einer weltoffenen liberalen Haltung letztlich eine Variante einer Geschichte der Sieger zu betreiben, nämlich eine Geschichte aus der Perspektive der Profiteure der ökonomischen Globalisierung, zu denen ja auch die global operierenden akademischen Institutionen und Verlage der Gegenwart zählen. Man kann es als eine Konsequenz aus der selbstreflexiven Einsicht – der Einsicht, dass Globalgeschichte in gewisser Hinsicht ein Symptom der Phänomene ist, für die sie sich interessiert – interpretieren, dass aktuelle Ansätze den Akzent nicht mehr nur auf transnationale und transkulturelle Ereignisse, Akteure und Gegenstände legen, sondern auch auf deren unverbundene Enden, auf die Reversibilität und Fragilität von Prozessen der Integration.

Die momentane Phase einer Selbstbesinnung der Globalgeschichte gibt Gelegenheit, den Ertrag des „Balzan Musicology Project ‚Towards a Global History of Music‘“ zu sichten, das Reinhard Strohm mit den Geldern des ihm verliehenen Balzan Preises vor genau

zehn Jahren gründete, und der in den drei zu besprechenden Bänden nun vorliegt. Sie gibt auch die Fragerichtung vor, an der sich eine kritische Würdigung heute orientieren sollte. Einer die globalen Horizonte von Musik berücksichtigenden Musikgeschichtsschreibung kann und wird es heute nicht darum gehen, die Musik ausschließlich oder in erster Linie als Beispiel ‚gelingender‘ Globalisierung zu beschreiben. Dagegen spricht nicht nur das Vermächtnis von Jahrhunderten des europäischen Kolonialismus. Andererseits führt eben selbst in einer Phase der Entglobalisierung heute kein Weg daran vorbei, Musik geschichtlich in ihren globalen Verflechtungen oder wenigstens Dimensionen zu betrachten. Ob die Idee einer Globalgeschichte der Musik die jüngsten identitätspolitischen Kontroversen, die auch den universell gedachten Begriff von Musik tangieren (ist er nicht lediglich ein Instrument zur Inklusion und Exklusion?), überstehen wird, bleibt abzuwarten (vgl. aktuell das Themenheft „Gibt es Musik?“ der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft [2022], H. 66/2, hrsg. von Daniel Martin Feige und Christian Grüny).

Die drei Sammelbände gehen auf die Zeit vor Beginn der derzeit drängendsten Krisen zurück. Sie enthalten Beiträge zu einer Reihe von Workshops, die zwischen 2013 und 2016 stattfanden, sowie die Ergebnisse einiger aus dem Projekt geförderter einzelner Forschungsprojekte. Der Klappentext des ersten Bandes (SGH) stellt ein „post-europäisches“ Geschichtsdenken in Aussicht, das sich vielfältigen Regionen und deren Beziehungen, vernachlässigten Aspekten und überkreuzten Betrachtungen („regards croisés“) widmet. Gleichzeitig stellt schon dieser Paratext klar, was nicht intendiert ist. Eine umfassende Globalgeschichte der Musik werde sich wohl nie schreiben lassen. Sie lasse sich aber als Praxis realisieren, als Interaktion und Diskussion möglichst überall auf der Welt. Die Haltung entspricht dem Geist, in dem sich die globale Musikwissenschaft unter dem

Dach der IMS (International Musicological Society) und ihrer regionalen Assoziationen seit einigen Jahren neu formiert. Wenn nicht um ein greifbares Ergebnis, geht es in erster Linie um einen Bewusstseinswandel, also um ein normatives Projekt. Zentrales Motiv, so Martin Stokes in der Einleitung zum ersten Band, ist die Abkehr vom Eurozentrismus, die „Hoffnung, dass sich der Westen dezentrieren lasse“ (SGH, S. 3, meine Übers.). Für die historiographischen Herausforderungen einer ja gleichwohl im Raum stehenden Globalgeschichte der Musik ist, wir werden darauf zurückkommen, die bereits am Beginn des Ganzen artikulierten Absage an ein kohärentes Endprodukt oder gar an dessen Möglichkeit eine Hypothek.

Die der neuen Globalgeschichte inhärente Spannung zwischen intendierter Dezentrierung und institutioneller Hegemonie lässt sich auch beim Balzan Projekt nicht übersehen. Die beteiligten sechs Institutionen sind ausnahmslos hochkarätige Institutionen der britischen und westmitteleuropäischen Wissenschaftslandschaft, je zwei in GB und D, je eine in A und CH, und die Beiträger sind institutionell in der Regel ebendort angesiedelt. Der „globale Westen“ Europas also ist es, der sich dezentrieren möchte, und zwar so, dass der angedeutete Bewusstseinswandel, etwas paradox, ins traditionelle Zentrum der europäischen Musikkultur implantiert wird.

Bei aller Nähe gehen Musikwissenschaft und Geschichtswissenschaften im Bereich der Globalgeschichte durchaus eigene Wege, was nicht unbedingt daran liegt, dass einschlägige Methodendebatten in der Musikwissenschaft noch nicht geführt worden wären. Im Gegenteil nimmt Stokes' Einleitung (zu SGH) so gut wie alle Einwände vorweg, die sich in der aktuellen Diskurslage *gegen* das Projekt erheben ließen. Etwa den, dass bestimmte Vorstellungen von Musik und Geschichte von vornherein feststünden, anstatt aus der Empirie gewonnen zu werden; dass diese Vorstellungen (von Hybridität, Transnationalität, Transkulturalität und

Dezentralität) Produkte avancierter „Metropolitan Theory“, genauer von Postkolonialismus, Poststrukturalismus, Marxismus oder Psychoanalyse, und nicht der globalen Peripherie seien, in deren Namen man agiert; dass die hegemoniale Stellung solcher Theorien im Diskurs den fortgesetzten Ausschluss der „Subalternen“ bedeute, denen man eine Stimme geben will. Von einem Mangel an Theorie oder Selbstreflexion kann also nicht die Rede sein. Es ist aber durchaus so, dass die Ausgangslage in der Musikwissenschaft eine andere ist als in der Geschichtswissenschaft. Und dies hängt vor allem mit dem Gegenstand Musik zusammen: Zum einen ist der Graben zwischen Europa und dem „Rest der Welt“ in der Musik ideologisch besonders tief, möglicherweise tiefer als in verwandten Gebieten wie Literatur, Kunst oder sogar der Religion, weshalb es schwieriger scheint, sich von alten Gewohnheiten zu lösen; zum anderen hat eben diese Ausgangslage, wie Stokes in seinem einleitenden Essay zu Band zwei ausführt (MR, S. 23), zu einer mächtigen Tradition der Kulturkritik insbesondere in der Musikethnologie geführt, die den Dialog mit Historischer Musikwissenschaft oder Allgemeiner Geschichtswissenschaft eher erschwert als befördert. Reinhard Strohm, für seine beeindruckende Lebensleistung als Musikhistoriker ausgezeichnet, hält sich mit methodischen Überlegungen wohl gerade deshalb in auffallender Bescheidenheit zurück. Und überlässt die einleitenden „Keynotes“ Vertretern der Nachbardisziplin.

Die Integration der disziplinären Perspektivenvielfalt ist dort kompliziert, wo mit moralischem Anspruch, also aus guten Gründen, musikwissenschaftlich Partei für die aus der traditionellen Musikgeschichtsschreibung Ausgeschlossenen ergriffen wird (vgl. ausdrücklich etwa TMH, S. 107) und dabei binäre Denkmuster hervortreten, die tief im alteuropäischen Begriff von Musik verankert sind, deren Inanspruchnahme für normative Grenzziehungen aber eigentlich überwunden schien. Gemeint sind Gegensätze wie Schrift-

lichkeit/Schriftlosigkeit, Geschichtlichkeit/Geschichtslosigkeit, hohe und niedere Kultur, Orient/Okzident, Funktionalität/Funktionslosigkeit, Geist/Körper, Mann/Frau – Gegensätze, die zwar stets problematisiert werden, ohne sich im Denken aber immer konsequent von den mit ihnen verbundenen Verhärtungen im Diskurs zu lösen. Statt die starren Oppositionen in dialektisch vermittelte Gegensätze aufzulösen oder sie zu historisieren, werden zu oft schlicht die Seiten gewechselt. Wer dem Notentext musikalischer Kunstwerke keine privilegierte Position in der Historiographie einräumen möchte, entdeckt in der leiblichen Performativität musikalischer Praktiken eine tiefere Realität von Musik; das Lob der Funktionslosigkeit im Sinne der Autonomieästhetik wird mit einem spiegelbildlichen Lob der Funktionalität von Musik gekontert, das ihre Verwurzelung in Leben, Kultur oder Gesellschaft feiert. Asymmetrische Verteilung von Macht *allein* über die Wahl alternativer Gegenstände der Geschichte auszugleichen, wäre aber der schlechteste Weg zu einer Globalgeschichte der Musik, denn die eine Form der Voreingenommenheit würde einfach durch die ihr entgegengesetzte ersetzt. Geschichte aus der Perspektive der „Sieger“ wiche einer nur scheinbar weniger fragwürdigen Geschichte aus der Perspektive der „Verlierer“ (meist erzählt von den Siegern), die den kritisierten Euro-, Logo-, Phallo- ...)zentrismus in umgekehrter Form als Europakritik zementiert. Worauf es für das Projekt einer Globalgeschichte ankäme, wäre, stets auch die geschichtliche Einheit des Gegensätzlichen historiographisch in den Blick zu nehmen.

Die postkoloniale (Selbst-)Kritik ist also nicht nur eine der treibenden Kräfte hinter dem Projekt einer Globalgeschichte der Musik, sie ist als politische Haltung auch einer der Gründe, die ihre Verwirklichung erschweren. Ihr Gewicht in der heutigen Musikethnologie mag dann auch erklären, warum die Musikwissenschaft, was die ausgeführte Globalgeschichte betrifft, wesentlich weniger

weit ist als die Geschichtswissenschaft, die in diesem Punkt weniger skrupulös scheint. Mit den von Akira Iriye und Jürgen Osterhammel herausgegebenen Bänden der *Geschichte der Welt* (6 Bände, 2012–2023) steht ein weit fortgeschrittener Vorschlag mit mehreren Tausend Seiten Text bereits jetzt zur Diskussion. Nicht ein Mangel an Reflexion und Diskussion also, sondern ein Zögern vor der Ausführung, und der dezentrale Ansatz des Balzan Projekts ist Ausdruck dieses Zögerns.

Liest man die drei Bände im Zusammenhang, stößt man, und das kann dann auch gar nicht anders sein, auf Redundanzen, auf Positionen, die unvereinbar sind, auf Zusammenhänge, die nur unterschwellig greifbar werden. Einzelne Kapitel setzen mit sehr umfangreichen theoretischen Überlegungen ein, bevor sie sich ihren Gegenständen widmen. Dabei fallen durchaus unterschiedliche Akzentsetzungen auf. Spielt die postkoloniale Debatte für Themen der west-, süd- und ostasiatischen Musikgeschichte eine große Rolle, dominieren andernorts anthropologische Zugänge. Zum Teil ist dies in der Sache, dem historischen Material und bestimmten Forschungstraditionen begründet, zum Teil liegt es aber auch einfach daran, dass die Kapitel aus Workshops hervorgegangen sind, deren Konzeption und Themenstellung mehr den akademischen Präferenzen ihrer Organisatoren und weniger einer Gesamtdisposition des Projekts folgt. Dass die Topostheorie ein primär für die Musikgeschichte Lateinamerikas besonders geeigneter Ansatz sei (SGH, Kapitel 17 bis 20), wird niemand behaupten wollen.

Bei aller Kontingenz und Heterogenität wird in den Bänden aber auch viel von dem Reichtum musikwissenschaftlicher Forschung sichtbar, der lange vor der jüngeren globalhistorischen Wende existierte. Das Verhältnis zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikethnologie entspricht, auch in seinen Spannungen, dem Verhältnis zwischen Allgemeiner Geschichte und Area Studies (Asienwissenschaften, Ameri-

kanistik, Afrikanistik) in der neuen Globalgeschichte. An nicht wenigen Stellen wird allerdings auch spürbar, wie sehr die europäische Musikgeschichte das Denken noch dort bestimmt, wo ihre Inhalte abwesend sind, und wenn es nur die Dominanz der „Kunstmusik“ gegenüber der traditionellen und der populären Musik ist. Im Ergebnis liegen hier Fragmente weniger einer musikalischen Globalgeschichte, sondern eines komplizierten Ausweichmanövers vor, die es dem Leser überlassen, durchaus zu seinem Vergnügen, darüber nachzudenken, ob und wie sich das historiographische Puzzle zusammensetzen ließe.

* * *

Die Organisation der Bände orientiert sich teils an der Struktur der Workshops, teils an übergreifenden Kriterien. So kombiniert der erste Band (SGH) Momente diachroner und regionaler Anordnung, indem traditionell mit Beiträgen zu Antike und Aufklärung begonnen wird und sich dann Kapitel zu Asien und Amerika anschließen. Aus unterschiedlichen Gründen (s. u.) bleiben Afrika und Europa/Nordamerika hier außen vor. Band zwei (MR) schließt mit weiteren Beiträgen zur Musikgeschichte der Antike an, die sich mit dem Bild einer „Music Road“ an der Vorstellung eines Pendants zu Teilen der westlichen Seidenstraße orientieren und dies dann mit Sektionen zu Indien und dem modernen Griechenland im regionalen Zusammenhang fortsetzen. Band drei (TMH) weist die größte Heterogenität auf, indem sich seine vier Teile Afrika, dem Thema Musik und Krieg, der globalen Bachrezeption und den Medien der Musik widmen. Als Klammer dient das Konzept der Transkulturalität, das allerdings genauso gut auch als ideelle Klammer des gesamten Projekts hätte dienen können. Die vielen lose verbundenen Kapitel ließen sich entlang des vom Projekt selbst ausgegebenen Ziels nun sortieren nach a) Addenda, also Vervollständigungen der existierenden Musikgeschichte, die deren Struktur unberührt

lassen und sie sozusagen global vervollständigen, b) Korrigenda, also Korrekturen an der bestehenden, c) Alternativen, in denen sich eine ganz andere Art von Geschichte abzeichnen würde. Aufgabe einer Rezension ist es zwar nicht, eine Systematik zu ersetzen, die den Bänden bewusst nicht mitgegeben wurde. Die Frage, wie eine zukünftige Globalgeschichte der Musik aussehen müsste, drängt sich dennoch als roter Faden der Lektüre auf.

Als Reverenz an den Initiator des Projekts greift David Irving in seinem Beitrag Reinhard Strohms (bei Taruskin bereits realisierten) Gedanken auf, dass die Antike von einer im engeren Sinne europäischen Musiktradition abzukoppeln sei (SGH, S. 35). Der Gedanke ist durchaus der eines Korrektivs, das Perspektiven in zweierlei Hinsicht eröffnet; zum einen hinsichtlich eines erweiterten Blicks auf die Antike, der bei dieser nicht nur an Athen (und in gewissem Abstand Rom) denkt, sondern an den ganzen mediterranen Kulturraum, und der zugleich, wie Band zwei es ausführt, die Perspektive in Richtung der uralten Handels- und Migrationswege auf der eurasischen Landmasse lenkt. Zum anderen hinsichtlich der Schwelle zur europäischen Neuzeit, die sich musikgeschichtlich an einer doppelten Abgrenzung – einmal der Moderne gegenüber der Antike, einmal von Europa gegenüber dem nichteuropäischen Anderen – bemerkbar macht. Epistemologisch wird in diesem historischen Moment eine Spaltung im Denken von Musik etabliert, an der sich noch heutige Methodendiskussionen abarbeiten, und deren Diskussion aus gutem Grund am Anfang der Buchreihe steht. Irving interessiert sich für Interferenzen, die sich zwischen dem diachronen und dem synchronen Anderen der europäischen Musik bereits in der frühen Neuzeit ergaben. In „außereuropäischer Musik“ meinte man das Echo der verschollenen Musik der „europäischen“ Antike zu hören. Entsprechende Assoziationen löste die Konfrontation mit afrikanischer Musik aus, in der Reisende und Ethnographen, nicht selten mit einem idea-

lisierten Bild vormoderner Ganzheitlichkeit und Gemeinschaftlichkeit vor Augen, meinten der eigenen musikalischen Vorgeschichte zu begegnen (vgl. TMH, S. 39).

Estelle Joubert zeigt anhand von europäischen Schriften des 18. Jahrhunderts dann, wie die epistemologische Spaltung des Musikdenkens die Betonung von Differenz und ein Übersehen von Gemeinsamkeiten (Mehrstimmigkeit bei den Maori und in Polynesien) nach sich zog. So wichtig dieser Hinweis ist, darf er nicht vergessen lassen, dass eine machtvolle epistemologische Konstellation nicht nur ein Hirngespinnst schlecht informierter Autoren ist, von dem befreit sich eine völlig andere historische Realität zeigen würde, in der die Unterschiede zerfließen. Sie ist eine historische Tatsache, von der die musikalische Praxis nicht unberührt ist, genau dies macht sie ja zu einer machtvollen Konstellation. Die Idee einer europäischen Musik, so ungreifbar und schemenhaft sie im Ausgang des Mittelalters gewesen sein mag, wurde so zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Und zwar nicht nur dort, wo man sich als modern, europäisch, abendländisch empfand und Musik dementsprechend konzeptualisierte, sondern auch dort, wo die Ausbildung einer eigenen Identität die negierende Abgrenzung gegenüber dem Westen erforderte (TMH, S. 50f.).

Mit der „Aufklärung“ folgt ein nicht minder sensibler globaler Moment der Musikgeschichte, ein *locus classicus* der Eurozentrismuskritik. Während Globalhistoriker wie Sebastian Conrad (in der zitierten *Geschichte der Welt*) versuchen, die europäische Aufklärung in ihrer inneren Heterogenität und ihren weltweiten Verflechtungen (europäische Aufklärung als Reaktion auf die Welt – weltweite Reaktionen auf die europäische Aufklärung) zu sehen, geht es Philip Bohlman nicht um eine Gesamtsicht, sondern um partikulare „counter-histories“, Gegen-erzählungen zum Narrativ des europäischen Sonderwegs in die musikalische Moderne. Was Aufklärung dann musikalisch wäre und

warum sie sich im Plural „enlightenments“ auf irische Musik um 1800, Sacred Songs in Nordamerika und die Transformation der südindischen Karnatak Musik beziehen lässt, bleibt etwas vage. Andere Kapitel bieten anregende Anschlussmöglichkeiten. Eine Figur wie Dimitrie Cantemir etwa (MR, S. 180ff.), moldauischer Zeitgenosse von Leibniz, Bach und Voltaire, intellektuell durchaus Aufklärer und kulturell wie musikgeschichtlich in Osteuropa bzw. dem Osmanischen Reich verortet, böte sich als Protagonist einer global-historisch erweiterten Erzählung zum Thema Musik und Aufklärung an.

Zwei Kapitel wenden sich innerasiatischen Verflechtungen im Bereich der Seidenstraße zu. Jason Stoessels Beitrag zeigt, dass die Spielräume einer Globalgeschichte der Musik immer auch eine Frage der Existenz von Quellen sind. So ist die Quellenlage für das riesige mongolische Weltreich ausgesprochen dünn, der heute in Venedig aufbewahrte Codex Cumanicus (14. Jh.) ist eine der wenigen Schriftquellen, die innerasiatische musikalische Kulturtransfers vor Beginn der europäischen Moderne dokumentieren (SGH, S. 84). Liturgische Musik in Trecento-Notation wird hier mit Text in einer zentralasiatischen Turksprache unterlegt.

Max Peter Baumann durchquert quasi in Vogelperspektive den gesamten Raum der Seidenstraße in Geschichte und Gegenwart, der ihm dabei zum Paradigma musikalischer Transkulturalität wird. Dass er dabei auf gegenwärtige Projekte von Komponisten und Musikern wie Tan Dun und Yo Yo Ma rekurriert, lässt ein weiteres grundsätzliches Problem erkennen. Musikalische „Cross Over“, wie sie in der zeitgenössischen Kunstmusik, der Popmusik oder der historischen Aufführungspraxis heute Konjunktur haben, unterliegen einer ästhetischen Normativität, die für unbefangene Historiographie mindestens ebenso heikel ist wie die bereits angesprochene politische. Ästhetisierung von Geschichte setzt diese von vornherein unter positive Vorzeichen, ein Umstand, den die Musik-

wissenschaft längst erkannt und reflektiert hat (etwa hinsichtlich der auf einschlägigen Tonträgern vermittelten Vorstellung latein-amerikanischer Barockmusik, die heutiger „Latin Music“ wesentlich näher steht, als es die historischen Quellen nahelegen). Musikalische Globalgeschichte steht, wie die Standardmusikgeschichte, vor der Aufgabe einer doppelten Kritik: der der historischen Quellen und der heutigen Geschichtskultur und ihren populären Erscheinungsformen.

Auf interessante Weise gelingt diese doppelte Kritik Leonardo J. Waisman in seinem Beitrag über Musik im Kontext der Jesuitenmission in Südamerika. Entgegen der durch Schriften der Missionare verbreiteten Legende einer natürlichen Musikalität und Offenheit der Indigenen für europäische liturgische Musik zeigt Waisman im Anschluss an anthropologische Arbeiten, wie sehr sich die musikalischen Praktiken der missionierten Indios letztlich von denen der Europäer unterscheiden. Was auf den ersten Blick wie gelingende Akkulturation aussehe, lasse sich treffender als eine Art des kulturellen Kannibalismus beschreiben, bei dem die Macht des Gegners buchstäblich einverleibt wird. Scheinbar gelingende Reproduktion des europäischen Modells sei in Wirklichkeit eine Form der rituellen Imitation, bei der musikalische Manuskripte wie magische Objekte behandelt wurden, nicht als lesbare Texte. Für Waisman eine Form des antikolonialen Empowerments (SGH, S. 316), die als Konsumartikel auf dem Markt für „World Music“ zu verkaufen, brutal wäre. Unabhängig davon, ob die postkoloniale Lesart überzeugt, ist die Quellennähe und Detailliertheit der Beschreibung pauschalen und ästhetisierten Vorstellungen musikalischer Transkulturalität überlegen.

Wenn unter dem Label Transkulturalität, wie in Baumanns einleitendem Essay zu Band drei, ein musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel ausgerufen wird, fragt man sich zudem, wovon genau sich dieses Paradigma abgrenzen will. Die europäische

Musikgeschichte ist ein Musterfall von Verflechtungen oder Entgrenzungen nationaler, regionaler, lokaler oder konfessioneller Identitäten und seit langem genauso begriffen und beschrieben worden. Auf der anderen Seite lässt sich aber die Geschichtswirksamkeit des Identitätsdenkens als Form der politischen Imagination – etwa in den heute erstarkenden Spielarten des Nationalismus und Ethnozentrismus – kaum leugnen. Mit Baumann eine transkulturelle Subjektivität – „each individual selects and creates his or her own conglomerate of identities“ (TMH, S. 25) – als überzeitliche Norm oder anthropologische Tatsache einfach vorauszusetzen, wirkt vor diesem Hintergrund naiv. Die Vorstellung einer individuellen Wahl fluiden Identitäten mag mit Blick auf urbane Lebensformen des 21. Jahrhunderts plausibel sein, nicht für den größeren Teil der Geschichte und Konstellationen weniger subtiler Ausübung gesellschaftlicher Macht.

Die Kapitel zu Ostasien (in SGH) zeigen, wie unterschiedlich man historiographisch mit Fragen der Identität umgehen kann. Während Rinko Fujita in der Binarität der modernen Musikkultur Japans zwischen Verwestlichung und Konservatismus eine Gefährdung der traditionellen Musik sieht, interessiert sich Oliver Seibt für den historischen Kipppunkt, an dem in der Wahrnehmung der japanischen Popmusik *innerhalb* Japans sich der Akzent vom Fremden zum Eigenen verschiebt. Obwohl Produkt der kulturellen Modernisierung und Westorientierung, gilt J-Pop seit der Wende zum 21. Jahrhundert in Japan als genuin japanische Art von Musik, ein Befund, der insgesamt für globalgeschichtliche Perspektiven auf die Musik bedeutsam ist, denn die Wahrnehmung des Eigenen und Fremden ist – wie Seibt zeigt – auf komplizierte Weise damit verwoben, wie beides andernorts wahrgenommen wird, in diesem Fall die japanische Popmusik in dem Moment, wo sie im Westen nicht mehr stereotyp als Trash und billige Kopie erscheint, sondern cool ist. Ebenso bedeutsam, und kei-

neswegs nur für den japanischen Kontext, ist allerdings auch der Eindruck eines gänzlich unvermittelten Nebeneinanders von Denkformen innerhalb *einer* gesellschaftlichen Realität, der sich nach der Lektüre der Japankapitel von Fujita und Seibt einstellt. Jin-Ah Kim wirbt, mit viel theoretischem Vorlauf, für das Modell überkreuzter Geschichte, um die Situation der westlichen Musik in (Süd-)Korea zu begreifen, verbleibt dann aber doch im nationalen Rahmen der – freilich ausgesprochen komplexen – koreanischen Musikgeschichte. Ähnlich Keith Howard, der sich als Kenner der koreanischen Musikkultur der Frage „Was ist koreanische Musik?“ widmet. Der Aufsatz der Sinologin Nicola Spakowski, in dem das Wort „Musik“ kein einziges Mal fällt, wirkt wie ein Fremdkörper, während Henry Spiller sich dem faszinierenden Beispiel der Adaption von Heavy Metal für indonesische Bambusinstrumentenensembles widmet.

Es bietet sich an, die zwei Indienkapitel des ersten Bandes mit denen in Band zwei und drei zusammenzulesen. Gemeinsam ist ihnen das Bemühen, sich von den engen Interpretationslinien einer postkolonialen Kritik nach Edward E. Said zu befreien. Matthew Pritchard greift die lange geführte Diskussion über die „Hindoostanee Airs“ aus dem 18. Jahrhundert auf, um mit einem Kolonialismusvergleich anzuschließen. Während der „koloniale Kontrapunkt“ (David Irving) im philippinischen Manila regionale Musikformen marginalisierte, sei dergleichen in Indien nicht zu beobachten. Nordindische Musik sei bis zur Unabhängigkeit weitgehend unverändert praktiziert worden. Allerdings änderte sich, wer an ihr teilhatte (SGH, S. 259). Klassische indische Musik sei ein Sonderfall, sie sei zwar institutionell modernisiert, aber – im Unterschied etwa zum chinesischen „Orchester“ – nicht ästhetisch europäisiert worden, unter den Bedingungen von Kolonialismus und Modernisierung habe sie, verglichen mit Japan, China, Thailand und Persien, ihre spezifische kulturelle Autonomie aus-

geprägt. Christin Hoene (THM, S. 283ff.) weist darauf hin, dass diese Deutung Teil eines nationalistischen, antikolonialen Narrativs sei, ein Befund, der sich (entgegen der Annahme eines indischen Sonderwegs) den antimodernen, antiwestlichen Tendenzen im nationalistischen Japan des 20. Jahrhunderts an die Seite stellen ließe. Ein Widerspruch ist Hoenes Hinweis nicht, zeigt Pritchard doch, wie die Position der kulturellen Autonomie in Indien sich diskursiv durchgesetzt hat. Beispielhaft ist die Debatte zwischen Dhurjatisprasad Mukherji und Rabindranath Tagore (die in ihrer Bedeutung hier der Adorno-Krenek-Debatte in der Neuen Musik verglichen wird), bei der sich Mukherjees Überzeugung, indische klassische Musik müsse nicht modernisiert werden, denn sie sei längst modern (Mikrotöne!), durchsetzen sollte, während Tagores Plädoyer für eine Modernisierung (die Suddhaseel Sen anhand von Tonalitätsspuren in Tagores Raga-Kompositionen nachweist [SGH, S. 283ff.]) auf dessen kultureller Bi-Musikalität aufbaute.

Es folgen Fallstudien zu „Cultural Brokers“ wie John Foulds (ebd., S. 292ff.) und seiner Frau Maud MacCarthy (Nalini Ghuman, MR, S. 236ff.) sowie zur Repräsentation der tanzenden „Nautch Girls“ in europäischer Musik und Oper (Margaret E. Walker, MR, S. 213ff.). Hoene kommt dann nochmals auf das Problem der kulturellen Autonomie zu sprechen. Die auffallende Abwesenheit Bachs im musikalischen Indien korrespondiere der genannten kulturellen Autonomie der indischen klassischen Musik. Am Beispiel zeitgenössischer Literatur zeigt sie, wie klassische indische Musik heute ausdrücklich im Abgleich mit der europäischen Idee der absoluten Musik gedacht wird (TMH, S. 281ff.), allerdings im Bewusstsein der Abwesenheit der Figur des genialen Komponisten.

Auch wenn es, wie oben gesagt, überascht, die Kapitel zur Musikgeschichte Lateinamerikas unter dem Dach der Topostheorie gruppiert zu finden, ist die Wahl dieses Ansatzpunkts nicht beliebig. Sie ließe sich

aus der Situation einer Kunstmusiktradition erklären, die aus vielerlei Gründen (Dekolonisierung bereits im 19. Jahrhundert, Marginalisierung der indigenen Kultur, transatlantischer Kulturtransfer durch Siedlerkolonialismus) länger und dichter mit der europäischen Kunstmusiktradition verbunden ist als etwa die Indiens. Es verwundert daher nicht, die Ausbildung musikalischer Topoi nach Art der Programmmusik des 19. Jahrhunderts in argentinischer, venezolanischer oder mexikanischer Kunstmusik des späten 19. und 20. Jahrhunderts zu finden. Ebenfalls verwundert es nicht, dass sich die Topik ähnlich wie in Europa mit der Frage musikalischer Nationalidentität verbindet (einem global omnipräsenten Problem der Moderne), ließ sich doch das spezifisch Nationale als musikalischer Topos konstruieren, ob nun als verlassene Ranch in der Pampa (Alberto Williams, SGH, S. 353) oder in Form der mexikanischen Marktschreier und ihrer „Jingles“ (Roberto Kolb-Neuhaus, SGH, S. 402ff.). Julio Mendívil zeigt die Fruchtbarkeit des Ansatzes an Schlager (Katja Ebstein) und populärer Musik, wo in den 1960er Jahren der Topos musikalischer Folklore aus der Andenregion (*Los Incas*) Konjunktur hatte, auf den sich seitdem wiederum die reisenden Straßenmusiker aus Bolivien, Peru, Ecuador stützen konnten. Die Kapitel zeigen, wie ergiebig es ist, den lokalen Besonderheiten anhand einer begrenzten übergeordneten Fragestellung nachzugehen. So war die Imagination des Walzers in Venezuela eine andere als die in Mexiko. Kompliziert auch die Ambivalenz musikalischer Identität in Mexiko, wo das europäische Erbe einerseits Abgrenzungsbewegungen auslöste, andererseits Teil der eigenen Identität war, mit der man sich etwa von der als vulgär empfundenen amerikanischen Unterhaltungsmusik abgehoben sah.

Band zwei bringt zunächst die in Band eins in Aussicht gestellte musikgeschichtliche Perspektive auf den in Richtung Eurasien erweiterten Mittelmeerraum. In erster Linie geht es um die westliche Seidenstraße zwischen

Griechenland und Indien, wobei die bereits kommentierten zwei Indienkapitel geopolitisch eher dem British Empire und weniger dem Horizont des Alexanderreichs zuzuordnen wären. Das Alexanderreich zeigt seine musikhistorische Bedeutung in den musikarchäologisch ausgerichteten Kapiteln von Gabriela Currie und Ciro Lo Muzio am Beispiel von Gandhara (heute Pakistan), einem antiken Melting Pot zwischen Hellenismus, Perserreich und der buddhistisch geprägten Industalkultur. Wer aus Museen für asiatische Kunst die fließenden Übergänge zwischen klassisch griechischer Skulptur und der sich bis weit nach Ostasien ausbreitenden buddhistischen Skulptur kennt, findet Ähnliches im Bereich der Musikikonographie und Organologie (der Morphologie von Musikinstrumenten wie Kurzhalslaute, Harfe, Flöte). Auch wenn Musik aus dem alten Gandhara selbst nicht überliefert ist, nicht überliefert sein kann, gelingt es den Kapiteln doch, etwa am Beispiel des „Persian Snap“, einer ikonographisch nachvollziehbaren Klatschfigur der Hände im Frauentanz, uralte Praktiken lebendig werden zu lassen und so Eindrücke der jahrtausendealten Verbreitungswege von Musik im südlichen Eurasien zu vermitteln.

Die musikarchäologischen Beiträge schließen implizit an die Arbeiten der Berliner Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft an, vor allem die Tradition der Kulturkreislehre, die hier gewissermaßen ein Update erhält, indem neuere objektorientierte Ansätze wie die Akteur-Netzwerktheorie einbezogen werden und Kultur nicht essentialistisch als fixe Größe, sondern als Ensemble nichtlinearer Prozesse verstanden wird (MR, S. 70).

The Music Road lässt sich in den zentralen Kapiteln gewinnbringend im Zusammenhang lesen, denn Donatella Restani schließt mit einem Kapitel zur Musik im mittelalterlichen Alexanderroman an, auf den sich auch Andrew Hicks mit seinen Überlegungen zur persischen Sufi-Musik des Mittelalters bezieht. Der Fokus liegt auch hier, wie es der

Titel des Bandes ja nahelegt, auf den globalhistorischen Verbindungen. In diesem Fall auf der in Quellen wie dem Alexanderroman nachvollziehbaren Rezeption griechischer und insbesondere pythagoräischer Musiklehre in der persisch-arabischen Musikkultur des Mittelalters. Für die globale Ausdifferenzierung des Musikbegriffs relevant ist die Beobachtung, wie sich im Rahmen der Sufi-Praxis ein akusmatisches Verständnis von Musik als Klang und reinem Hören ausbildet, wie dieses bei Suhrawardi (12. Jhd.) gleichzeitig aber von mechanistischen, rationalistischen Elementen der griechischen Tradition befreit worden sei. Klang fungiere – Hicks schließt hier an aktuelle Ansätze der Sound Studies an – als Medium inneren „Sehens“, während sich in der Tradition der Westkirche zur selben Zeit die Vorstellung der transzendenten „musica coelestis“ durchsetzte (MR, S. 116ff.).

Lisa Nielson entwickelt die originelle Idee, das Musikdenken in der äußerlich ja durchaus musikfeindlichen Sphäre des Islam anhand von Anti-Musik-Traktaten aufzuarbeiten, deren bestimmte Negation das Verbotene, Fragwürdige (die Verbindung von Musik mit Sex, Alkohol, Genderplay, der Gefahr lasziver Weiblichkeit) in leuchtenden Farben schildert (MR, S. 139ff.). Ähnlich ambivalent und kreativ der Umgang mit dem Musikverbot in der religiösen Praxis des Islam: Da das Singen des Koran verboten war, nannte man die melodisch innig ‚gesungene‘ Rezitation der Koranverse einfach nicht Musik. Es mag mit der Ambivalenz des Islam gegenüber der Musik zusammenhängen, dass eine Musikgeschichte des klassischen Islam in Persien und Arabien fehlt (MR, S. 165ff.). Musik sei Teil des kulturellen Gedächtnisses, das – anders als im lateinischen Westen – auf oral tradierter Überlieferung aufbaut, die zudem mehr anekdotisch als wissenschaftlich-historiographisch verfare. Owen Wrights Kapitel demonstriert an einem komplizierten Überlieferungsproblem der persisch-ottomanisch-arabischen Musik gleichwohl, über

welches Detailwissen die Musikwissenschaft im Bereich dieser in der westlichen Standardmusikgeschichte weitgehend ignorierten reichen Musikkulturen verfügt.

Der abschließende Teil zu Griechenland meint das moderne Griechenland und damit – pars pro toto – einen großen Teil des östlichen Europas, das musikgeschichtlich für die westliche akademische Welt ebenfalls weitgehend terra incognita ist. Katy Romanou fasst im Schnelldurchgang 1000 Jahre griechische Musikgeschichte zwischen dem 9. und 19. Jahrhundert zusammen, ein Plädoyer zunächst für die stärkere Berücksichtigung von Byzanz in unseren musikgeschichtlichen Erzählungen, die nicht nur die (von Constantin Floros unterstrichene) Bedeutung der Ostkirche für die (spätere) Entwicklung etwa der Notation im Westen anerkennt, sondern auch die durch Zarlino, Burney oder Forkel belegte Beobachtung, dass sich unter Bedingungen von Fragmentation und Vertreibung archaische Praktiken der frühen Mehrstimmigkeit in Osteuropa hielten, wo sie im Westen längst durch andere Formen der Figuralmusik verdrängt waren (MR, S. 260). Nach einem historischen Epochensprung erfährt man bei Walter Puchner und Kostas Kardamis Informatives über Operntraditionen in Ost- und Südosteuropa (Moldawien, Odessa, Sotchi, Istanbul), wo sich vor allem italienische Oper neben persisch-arabischer Musik und byzantinischer Kirchenmusik etablieren konnte, während arabisches Schattentheater auch als Reaktion gegen westliche Musik gepflegt wurde (MR, S. 294). Die ionischen Inseln sind interessant als Region, die einerseits unabhängig vom Osmanischen Reich war, aus dem Westen gesehen aber bereits zum Orient gehörte. Jedenfalls führte, wie Kardamis zeigt, dies zu Formen der Selbstorientalisierung, die er an griechischen Opernkompositionen des 19. Jahrhunderts nachweist. Avra Xepapadakou beschließt das Schlaglicht auf Griechenland mit dem Blick auf italienische Oper und französische Operette im Umfeld der griechischen Revolution.

Will man *The Music Road* resümieren, dann liegt der Gewinn dieses Bandes vor allem darin, auf einige in der geläufigen Musikgeschichte vernachlässigte Regionen hingewiesen zu haben. Band drei nimmt demgegenüber erneut mehr den Impuls einer Revision der bestehenden Musikgeschichte auf. Und zwar einerseits mit dem im Titel ausgerufenen Plädoyer für eine transkulturelle Musikwissenschaft (s. o.), andererseits mit der Suche nach übergreifenden Kriterien der globalen Musikgeschichte, ein Aspekt, der angesichts der sehr heterogenen vier Teile des Bandes allerdings erst bei der Lektüre und dann auch eher unterschwellig hervortritt.

Dass der Buchteil zu Afrika vergleichsweise knapp ausfällt und im ganzen Projekt kein Autor/keine Autorin afrikanischer Herkunft zu Wort kommt, ist auf seine Weise bezeichnend für die globale Musikwissenschaft im frühen 21. Jahrhundert. Von den vier Kapiteln zu Afrika nimmt vor allem das von Tobias Robert Klein eine globale Perspektive ein. Es ist eines der wenigen Kapitel, die eine historiographische These in den Raum stellen, die These, dass die Erfindung der absoluten Musik in Europa und die Erfindung einer „nichtabsoluten“ afrikanischen Musik historisch gleichzeitige und aufeinander bezogene Phänomene seien. Klein schließt an Susan Buck-Morss' vielgelesene Hegel-Deutung (*Hegel und Haiti*) an, nicht direkt mit Blick auf die Dialektik von Herr und Knecht, bei der Hegel an den atlantischen Sklavenhandel gedacht haben soll, aber doch mit Blick auf eine damit verwandte Dialektik von absoluter und nichtabsoluter Musik, die Klein in eine global- oder universalhistorische Perspektive rückt. Die Konstruktion der Idee der absoluten Musik um 1800 implizierte demnach in einer historischen Dialektik die Konstruktion ihres Gegenbilds, das man unter anderem, wie Klein anhand historischer Quellen belegt, in Afrika fand. Die Überlegung ist wohl auch als Plädoyer in Richtung Musikethnologie gemeint, wenn Klein im Anschluss an Kofi Agawu dafür wirbt, sich vom Dogma

der Funktionalität „afrikanischer“ Musik zu lösen und ihre kontemplativen, ästhetisch autonomen Aspekte zu berücksichtigen. Für das Projekt einer Globalgeschichte der Musik ist hier eines von deren grundlegenden Problemen berührt: Die methodologische Affirmation einer nichtabsoluten Musik bliebe der Dialektik von Herr und Knecht ebenso verhaftet wie die als eurozentrisch zurückgewiesene Affirmation der absoluten. Aufgabe wäre es folglich, sich von dem schlechten Entweder-Oder zu lösen und die Einheit der Unterscheidung in ihrer historischen Entfaltung zu denken.

Das Thema „Musik und Krieg“ bedeutet einen inhaltlichen Sprung innerhalb des Bandes, zumal nicht unmittelbar einleuchtet, warum sich ausgerechnet diese Fragestellung für den Entwurf einer transkulturellen Musikwissenschaft aufdrängt und was ihre globalhistorische Dimension wäre. Um den (Welt-)Krieg als Form gewaltsamer transkultureller Interaktion geht es jedenfalls nicht. Wäre das Negativthema Krieg die letzte verbliebene Möglichkeit, Europa musikalisch-globalhistorisch zu würdigen? Verbindungsmomente zwischen den Kapiteln lassen sich gleichwohl entdecken, etwa wenn Morag Josephine Grant das Verschwinden von Kriegsmusik in Europa mit dem Aufkommen der absoluten Musik assoziiert (TMH, S. 134). Musik im Krieg, so ihre Beobachtung, sei nicht die Repräsentation des Chaos, das der Krieg verbreite, sondern der Versuch, ihm Ordnung entgegenzusetzen. Dass die rein koordinierende Form von Musik (Signale, Rhythmisierung des Kriegsgeschehens) auf den Schlachtfeldern des 20. (und 21.) Jahrhunderts zu einem Anachronismus wird, ist sicher richtig. Die Omnipräsenz von Musik auch in den jüngsten Kriegen, ob als Waffe (Folter), Stimulanz oder Mittel der Propaganda, ist gleichzeitig nicht zu übersehen, gerade auch hinsichtlich des Verschwimmens der Grenze zwischen realem und medialisiertem Kriegsgeschehen spätestens seit dem Vietnamkrieg. Themen wie diese werden hier allenfalls angerissen.

Keith Howard widmet sich der Organologie vormoderner koreanischer Kriegsensembles, Silke Wenzel sehr musiknah der musikalischen Kodierung von Alarm und Feldgeschrei in der frühen Neuzeit.

Nach erneutem inhaltlichem Sprung liest man weiter über die globale Rezeption Bachs, ein Thema, das bereits die zurückliegenden Bachjubiläen (1985, 2000) beschäftigt hat. Thomas Cressy schreibt erhellend zu Bach in der frühen Shōwa-Zeit vor dem Hintergrund des Nationalismus der 1920er Jahre und der Achse Rom-Berlin-Tokio. Mit rein konstruktivistischen (für ihn „nihilistischen“, TMH, S. 207) Erklärungen für die starke Bach-Rezeption in Japan will sich Cressy nicht begnügen. Allein Politik, der Respekt vor der deutschen Kultur, der europäischen Zivilisation insgesamt oder die Präsenz deutscher Musiker im Japan des frühen 20. Jahrhunderts könnten nicht erklären, warum Bach und kein anderer Komponist so wichtig wurde. Als Gegengewicht zu konstruktivistischen Positionen schlägt er den Begriff der „Affordanz“ vor – also das, was Bachs Musik von sich aus anbietet. Wenn man mag, kann man auch hierin einen Verweis auf das heimliche Gravitationszentrum absolute Musik sehen, die ja von der Prämisse ausgeht, dass es ästhetische Eigenschaften von Musik *gibt*, die sich nicht auf die immer kulturellen oder subjektiven und damit kontingenten Akte der Rezeption reduzieren lassen. Auf paradoxe Weise hinge die Kontingenz der globalen Bach-Rezeption damit zusammen, dass sich eben nicht viele Komponisten nennen ließen, deren Musik derart vielfältige und produktive Formen der globalen Rezeption provozieren konnte.

Kayoung Lee diskutiert das Schwanken zwischen Affirmation und Zurückweisung im Umfeld des Bach-Jubiläums 1985 in Südkorea, wo Bach vom Bestreben einer kulturellen Emanzipation der Musikkultur von westlicher Hegemonie ausgenommen wurde. Über die bemerkenswerte Abwesenheit Bachs in Indien wurde bereits gesprochen.

In Lateinamerika sind die Formen des Bach-Bezugs aufgrund der engeren Bindung an Europa durch Emigration, Exil, Kolonialgeschichte, die Ausbildung lateinamerikanischer Komponisten in Paris oder Leipzig vielfältig und divers, oftmals mit Spanien – vor und nach 1936 – in der Rolle des Vermittlers. Auf den Titel des Bandes Bezug nehmend bringt Daniela Fugellie (TMH, S. 226) am Beispiel Chiles den Begriff der „Transkulturation“ ins Spiel, um die Wechselseitigkeit von Rezeptionsakten gegenüber vereinfachten Vorstellungen von Sender- und Empfängerkulturen zu unterstreichen.

Der Eindruck, dass die Zahl möglicher Gegenstände unerschöpflich und irgendwie auch erschlagend ist, drängt sich in den Bach-Kapiteln wie in den vorangegangenen Teilen (und Bänden) auf. Der abschließende Teil zu den Musikmedien ist hier keine Ausnahme, auch wenn mit dem Thema Medien hier ein wahrlich grundlegendes Thema jeder Musikgeschichte zur Sprache kommt. Heterogen sind die Kapitel auch hier: ein Kapitel zur musikalischen Melodik in Kulturen mit tonalen Sprachen (das nicht zwingend unter die Überschrift „Medien“ gehört), informative Beiträge zur Schallplattenindustrie in Südostasien, zum polnischen Experimentalstudio, zur Soundscape des multiethnischen Moskau sowie abschließend ein Kapitel über die Bedeutung von Online-Archiven für die musikethnologische Forschung.

* * *

Wenn sich nach der Lektüre der drei Bände das Gefühl einstellt, einer Globalgeschichte der Musik trotz der überwältigenden Fülle neuer oder neu gedachter Gegenstände und Ideen wenig näher gekommen zu sein, hat dies wohl zwei Gründe. Zum einem fehlt den Bänden die Struktur, die aus einer Ansammlung von Beispielen eine Geschichte machen würde. Ohne den Versuch einer historiographischen Integration des Überflusses drängt sich unweigerlich der Eindruck auf, nur einem ungeordneten und unübersichtlichen

Weltgeschehen von Musik gegenüberzustehen. Zum anderen ist eben dieser Eindruck nicht wirklich neu, denn ein reiches Wissen über die Fülle der Formen von Musik in allen Kulturen der Welt ist in der Musikwissenschaft seit langem vorhanden und in ihren Publikationsorganen und Fachbibliotheken abrufbar. Wäre dies bereits die Globalgeschichte der Musik, hätten wir sie längst. Die Frage ist, ob man sich damit zufriedengeben will. Geschichte ist, wie immer man sie methodisch betreiben will, mit dem Anspruch verbunden, Ordnung im Unüberschaubaren und Kontingenten zu erkennen. Dass dieser Anspruch hier nicht eingelöst wird, hängt mit jenem ungelösten Grundproblem zusammen, das die Anlage der Bände und des gesamten Projekts eher aktualisiert als es zu bewältigen: Der Schritt zu einer Globalgeschichte der Musik ist hier, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein Schritt aus der mittelwesteuropäischen Standardmusikgeschichte heraus. Eine Globalgeschichte der Musik, die dem Anspruch an eine Geschichte gerecht würde, müsste aber eine sein, die der Geschichte der westlichen, europäischen Kunstmusik nicht ausweicht oder diese nur außerhalb Europas aufsucht, sondern in der Lage wäre, sie selbst im globalen Horizont neu zu denken.

(Mai 2022)

Tobias Janz

* * *

Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen. Hrsg. von Jürgen STOLZENBERG. München: Edition Text + Kritik 2021. 624 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der von Jürgen Stolzenberg herausgegebene Band zum Ausdruck in der Musik ist sorgsam ediert und thematisch klug konzipiert. Musikalischer Ausdruck erfährt eine denkbar umfassende Ausleuchtung. Leider kann kaum gelingen, in einer Rezension sämtliche Beiträge des üppigen Bandes hin-

reichend zu würdigen, lediglich lassen sich Schlaglichter auf zentrale in ihnen aufgeworfene Frage- und Problemstellungen werfen. Zu den Stärken der Publikation gehört es, eine breite Übersicht und Klärung der Forschungslage aus verschiedenen disziplinären Perspektiven zu geben, elementare Diskussionsfelder und Desiderate zu benennen und mögliche Lösungswege für die angesprochenen Schwierigkeiten anzuführen. Zunächst geht es in drei Aufsätzen um die systematische, empirische und theoretische Bestimmung des Gegenstands. Der umfangreichste zweite Teil des Buches widmet sich dem Ausdruck in der europäischen Kunstmusik seit etwa 1600 bis zu Beginn unseres Jahrhunderts. Drei weitere Aufsätze befassen sich in grundlegender Bestimmung mit dem Ausdruck in Pop (Daniel Martin Feige) und Jazz (Georg Mohr) sowie mit dem Stimm-ausdruck bei Bob Dylan (Richard Klein). Im abschließenden Teil behandeln drei Beiträge Ausdruck exemplarisch an nordindischer Kunstmusik (Jeffrey M. Valla, Jacob A. Alappatt, Avantika Mathur, Nandini C. Singh), westafrikanischer Musik (Tobias Robert Klein) und an der chinesischen Griffbrettzither *guqin* (Yongfei Du). Die in einer Aufsatzsammlung nicht völlig zu vermeidende Heterogenität des abgehandelten Stoffs und der vertretenen Auffassungen kommt der Thematik entgegen, da mit dem Wort „Ausdruck“ in Bezug auf Musik weder eindeutig ein bestimmter Begriff angesprochen wird noch die Grundlagen der verschiedenen mit ihm verbundenen Phänomene wirklich geklärt sind. Erhellend ist das Buch vor allem bei einer Lektüre, die die verschiedenen Beiträge miteinander in Beziehung setzt. In deren wechselseitiger Ergänzung werden sowohl entscheidende Fragen und Potentiale als auch Grenzen der bisherigen Forschung zum musikalischen Ausdruck bzw. seiner wissenschaftlichen Erforschbarkeit überhaupt sichtbar.

Die theoretischen Zugänge zur Thematik sind multiperspektivisch gewählt. In der

analytischen Philosophie (Stefan Zwinggi) ist aus begrifflicher Top-Down-Perspektive bisher wohl am gründlichsten über die Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks nachgedacht worden, und eine Betrachtung von einem empirischen Standpunkt aus – sei es neurowissenschaftlich, musikpsychologisch oder -soziologisch – trägt Top-Down zum Verständnis der tatsächlichen Ausdruckswahrnehmung der Hörer bei (Melanie Wald-Fuhrmann). Beides muss mit den historischen Gegebenheiten vermittelt werden, zu diesem Zweck sind neue Wege im Zusammenspiel von systematischem und historischem Wissen zu suchen (Wolfgang Fuhrmann). Die enge Verzahnung der theoretischen Beiträge erreichen die übrigen Abhandlungen, die sich einzelnen historischen Aspekten des musikalischen Ausdrucks widmen, selbstverständlich nicht. Gerade dies gestattet einer geneigten Leserschaft jedoch auch kritische Rückfragen an die Theorie.

Die Schwierigkeiten dessen, was als musikalischer Ausdruck verstanden wird, liegen bereits bei den Begrifflichkeiten. „Ausdruck“ verweist auf jemanden, der sich ausdrückt, und etwas, das sich ausdrückt. Beides ist, wie in verschiedenen Aufsätzen deutlich wird (Zwinggi; Fuhrmann; Feige), in Bezug auf Musik problematisch. Weder ist sie ein Lebewesen, das sich ausdrücken könnte, noch ist klar, wem ihr vorgeblicher Ausdruck zugeschrieben werden könnte. Das übliche Ausweichen auf den Terminus der Expressivität läuft auf dieselben Schwierigkeiten hinaus und geht natürlich nicht einmal als Verlegenheitslösung durch. Sprachlich auffällig ist wie in der gesamten Debatte um Ausdruck, Emotion, Affekt etc. eine verengte Verwendung des Wortes „Gefühl“, dessen Gegenstandsbezug kaum mehr Berücksichtigung erfährt, etwa wie beim Sprachgefühl als auf die Angemessenheit einer Sache gerichtet. Fühlen leitet sich vom Tasten ab, bringt etwas in Erfahrung. Emotion hingegen leitet sich wie Expression und Ausdruck vom Heraus-

bewegen ab. Die propositionale Verfasstheit von Gefühlen wird in dem Band mit Blick auf Musik denn auch eher herabgespielt (z. B. Fuhrmann). Nur gelegentlich schimmert etwas von möglicher Sachbezogenheit von Ausdruck und Gefühl in den Texten durch, vorrangig in den historisch gelagerten Beiträgen, etwa wenn dargestellt wird, was Forkel unter einem vernünftigen Genießen der ästhetischen Anordnung von Musik versteht (Johannes Greifenstein). Hervorzuheben ist mit Blick auf die Sachhaltigkeit von Ausdruck die Analyse von Steven Kazuo Takasugis Komposition *Diary of a Lung* (Claus-Steffen Mahnkopf). Was die „unerlässliche Begriffsarbeit“ (Zwigggi, S. 51) betrifft, gibt es also noch einiges zu tun.

Wie schwer manche Eigenschaften musikalischen Ausdrucks zu verstehen sind, lässt sich daran erkennen, dass sie stets von neuem der Reflexion unterzogen werden. Die Relationen zwischen dem in einem Musikstück angelegten Ausdruck, dem hörend an ihm wahrgenommenen Ausdruck und dem selbst dabei empfundenen Ausdruck bereiten schon Platon Kopfzerbrechen. Den Autoren des vorliegenden Bandes und denen, auf die sie sich beziehen, geht es kaum anders. Lösungen scheinen aktuell vorwiegend in Analogiebeziehungen gesucht zu werden, unter Zugrundelegung einer „Isomorphie zwischen musikalischen und emotionalen Prozessen“ (Fuhrmann, S. 89). Doch damit beginnen die Probleme erst. Analogien sind zunächst unspezifisch. Wer die emotionalen Aufwallungen der Broker an der Wallstreet angesichts der Entwicklung von Aktienkursen beobachtet, wird eine wohl nicht geringer ausgeprägte Isomorphie beobachten können als im Falle musikalischer Entwicklungen (vgl. Zwigggi; Feige). Auch der Vergleich musikalischen Ausdrucks zwischen den Kulturen, sofern auf Analogien aufbauend, lässt von der Spezifik der Musik wenig übrig und ist ohne die Einebnung eventuell entscheidender Differenzen nicht zu haben, wie der Vergleich westafrikanischer Musik mit dem

Finalsatz von Beethovens 9. Symphonie zeigt (T. R. Klein).

Das Problem hingegen, ob überhaupt sinnvoll von Ähnlichkeit gesprochen werden kann, erfährt eine zu geringe Aufmerksamkeit; mit dem Konstatieren von Vagheit (Zwigggi, Feige) ist es nicht getan. Große Ähnlichkeit ist gar nicht erforderlich, um etwas als emotionalen Ausdruck einzuordnen. Sonst könnten Strichgesichter nicht so leicht Ausdruckscharakteren zugeordnet werden. Wichtiger noch: Liegt zwischen Emotionen und ihrem (musikalischen) Ausdruck eine Ähnlichkeitsbeziehung vor oder – das ist etwas völlig anderes – zwischen ihren verschiedenen Ausdrucksformen? Dies wird – aber da ist das Buch keine Ausnahme – nicht eingehend untersucht. Wittgenstein etwa, dessen Berücksichtigung Wesentliches hätte beitragen können, verneint mit guten Gründen eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Emotionen und ihrem Ausdruck und konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Ausdrucksformen, insbesondere auf die zwischen Musik und anderen Medien. Wenig diskutiert wird zudem die Frage, inwiefern nicht Musik einfach etwas ausdrückt, sondern umgekehrt die Zuschreibungen von Ausdruck die Aufmerksamkeit auf bestimmte Eigenschaften und Züge der Musik lenken, am deutlichsten noch in der Auseinandersetzung mit der Funktion von Metaphern in Bezug auf Musik (Feige, S. 457f.). In den musikhistorischen Beiträgen hätte diese Frage eine Betrachtung des Umstandes nahegelegt, dass im 18. und frühen 19. Jahrhundert der Ausdruck erst einmal in die Instrumentalmusik hineingelegt werden musste, und das Vermögen, sie „so“ hören zu können, keineswegs selbstverständlich war. Die mangelnde Konkretheit der Instrumentalmusik wurde zunächst als Problem gesehen, bevor sie in der Romantik, von Berlioz etwa, zum ästhetischen Kriterium erhoben wurde (Klaus Heinrich Kohrs). Nicht zufällig griffen Komponisten in ihren Symphonien gern auf Topoi aus der Oper zurück.

Die Verbindung von prinzipiellen und historischen Gesichtspunkten zählt zu den weiterführenden aber zugleich schwierigsten des Bandes. Im Fokus stehen dabei empirische Methoden aus Psychologie und Neurowissenschaften (Wald-Fuhrmann) sowie emotionspsychologische Theorien seit Wilhelm Wundt (Fuhrmann). Eine unverdient marginale Position nehmen skeptisch gegen einen genuine Zusammenhang zwischen musikalischem Ausdruck und Emotion argumentierende Positionen ein (Zwinggi, S. 37f.). Hanslick, Nick Zangwill und Peter Kivy wären etwa zu nennen. Letzterer erfährt zwar ausführlichere Berücksichtigung, dessen zentrale Argumente werden dabei jedoch eskamotiert (Fuhrmann, S. 91ff.).

Bei der Lektüre des Bandes gewinnt man wichtige Einblicke in die Richtung, die die aktuelle empirische Forschung zum musikalischen Ausdruck gehen könnte. Als sinnvoll erweist sich insbesondere, die Verbundenheit von anthropologisch Gegebenem und kulturellen Umständen zu berücksichtigen. Freilich erfährt man über die Musik durch statistisch ausgewertete musikpsychologische Hörerbefragungen und neurowissenschaftliche Messungen wenig, in ihnen kommt sie nicht vor. Über die Wahrnehmung der Hörer erfährt man etwas. Aber in welches Verhältnis wird sie zur Musik gesetzt? Anscheinend sind die in den theoretischen Beiträgen vertretenen Forschungsintentionen nicht nur deskriptiv, sondern auch legitimatorisch. Die Zahl der Hörer, die bestimmte Ansichten über musikalischen Ausdruck vertritt, die Repräsentativität des Ergebnisses, welcher Ausdruck gehört werde, scheint zugleich so etwas wie Richtigkeit zu beglaubigen (Wald-Fuhrmann, S. 58, 64). Eine Mehrzahl der Hörer etwa mag Kivys musikphilosophischen Kognitivismus ablehnen (Zwinggi, S. 42), das bedeutet aber nicht, er wäre falsch. Der mehrheitlich gehörte Ausdruck verbürgt nicht zugleich seine Angemessenheit in Bezug auf die gehörte Musik, auch eine Mehrheit kann irren.

Ein „gesellschaftliche[r] Konsens darüber“, wann von Musik gesprochen wird (Fuhrmann, S. 87), kann kaum ein notwendiges oder hinreichendes Kriterium dafür sein, ob etwas Musik ist; es hat ihn ohnedies kaum je gegeben.

Für die neurowissenschaftliche Perspektive kommt ein weiteres Problem hinzu: Die eigenen Hirnströme sind nicht das Hören und Erleben. Was ist, wenn ein Hörer von seiner Wahrnehmung, die eine Angelegenheit erster Person ist, eine andere Auffassung hat als die Messung, die eine Angelegenheit dritter Person ist? Auch in welcher Relation empirische und (quasi-)naturwissenschaftliche Ansätze zur sinnhaften Ebene der Musik stehen, wäre unbedingt zu klären, wenn man historische, musikanalytische und systematische Methoden zusammenbringen möchte. Damit sind gravierende Probleme verbunden, aber ohne deren Klärung entstehen vage Analogien und Fehlschlüsse, schon bevor von musikalischem Ausdruck nur die Rede ist. Diese Schwierigkeiten hätten in dem Band nicht gelöst werden können. Doch wenn eine Verbindung verschiedener Perspektiven gesucht wird, wären einige Zeilen zu den damit verbundenen Herausforderungen hilfreich gewesen. Als überhaupt ungeklärt dürfte die Frage gelten, wie so komplexe Ausdrucksformen wie das im Band hervorragend dargestellte musikalisch Erhabene (Martin Fritz) in ein vorrangig empirisches Forschungsverständnis von Ausdruck sich einfügen ließe.

Mit der Tatsache, dass Musik nicht einfach nur ein Medium des Ausdrucks sein kann, sondern sich zum musikalischen Ausdruck und auch zu ihrem jeweiligen eigenen Ausdruck in ganz verschiedene Verhältnisse setzen, also nicht lediglich Ausdruck haben, sondern Ausdruck thematisieren kann, setzen sich einige Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts auseinander. Das Spektrum dieser musikalischen Problematisierungen des Ausdrucks reicht vom Neoklassizismus (Gustav H. H. Falke) und Schön-

bergs Musikästhetik (Ullrich Scheideler), zur Ausdruckskrise nach 1945 (Wolfgang Rathert) und zu Schostakowitsch (Daniel Elphick). Auf diese Weise beinhaltet der Band auch Gegengewichte zu einer allzu unhinterfragten Ausdrucksfreude. Eingehende (ideologie-)kritische Überlegungen zum musikalischen Ausdruck generell finden sich leider nicht. Dabei zeichnet sich die Absicht auf musikalischen Ausdruck seit je nicht zuletzt durch manipulatives Denken aus. Die starke Komponente der Manipulation in der Musik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts etwa hätte gerade in ihrer Verbindung mit der Rhetorik – das meint nicht die eher trockene Figurenlehre – herausgestellt werden können. Ebenso hätten sich manipulative Ausdrucksstrategien in bestimmten Bereichen der Popmusik aufweisen lassen, von Richard Wagner ganz zu schweigen. Insgesamt lässt der Band nur wenige Aspekte zum Thema des Ausdrucks in der Musik aus. Insbesondere sucht er nach Wegen, grundsätzliche Merkmale musikalischen Ausdrucks mit den historischen Einzelercheinungen zu vermitteln, und lädt so – manchmal auf riskante Weise – zu einem neuen Blick auf sein schier unabschließbares Thema ein.

(Februar 2022)

Boris Voigt

Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Hrsg. von Michele CALELLA und Benedikt LESSMANN unter Mitarbeit von Cora ENGEL. Wien: Hollitzer Verlag 2020. 322 S., Abb., Tab., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Dass die Erforschung der Rezeption von Musik wegen ihrer methodischen Defizite hintangestellt werden könne, da sie doch nie an die Befassung mit der Sache selbst, den Notentexten der musikalischen Werke nämlich, heranreiche – dieser durch Carl Dahlhaus prominent vertretene Stand-

punkt scheint einer fernen Vergangenheit anzugehören. Rezeption ist in aller Munde und in aller Federn; Streit darüber dürfte kaum noch zu entfachen sein. Doch ist der Konsens teuer erkaufte. Was einst unter der Ägide der Konstanzer Schule in die Diskussion eingebracht wurde, hat sich längst zu einem Methodenfeld verwässert, das breit genug ist, um alles Mögliche in sich aufzunehmen, sofern es nur – dies vielleicht als kleinster gemeinsamer Nenner – eine „Alternative zur auktorialen Intention“ zu bieten scheint (S. 7). Wenn man, wie im vorliegenden Band, Edition und Interpretation, Kulturtransfer und kulturelles Erinnern, Übersetzungsfragen und Intertextualität, musikalische Zitate und Musikgeschichtsschreibung, Intermedialität und kompositorische Bezugnahmen innerhalb von Partituren; wenn man also dies alles und noch mehr unter dem *umbrella term* „Rezeption“ versammelt, dürfte kaum jene „theoretische Klarheit“ zu gewinnen sein, deren Fehlen das Vorwort zu Recht anmahnt (ebd.). Die Aufblähung der Kategorie zu einem Gefäß, das beinahe beliebig gefüllt werden kann, lässt bei der Lektüre des Buches doch zuweilen den Wunsch entstehen, die Herausgeber hätten den Mut besessen, das zu tun, was sie explizit von sich weisen: ein „einheitliches Forschungsprogramm“ und eine „übergreifende Theorie oder [...] ein normatives Konzept“ zu formulieren (S. 8). Denn der bunte Strauß an Themen und Ansätzen, dem man den Charakter einer Ringvorlesung durchaus anmerkt, wäre wohl auch mit einer anderen Begrifflichkeit zusammenzubinden gewesen. Oder aber diese Begrifflichkeit erweist sich im Zusammenbinden der Einzelstudien als so dehnbar, dass sie vor lauter Flexibilität ihre formende und strukturierende Kraft mehr oder weniger einbüßt.

Insofern ist der einleitende Beitrag von Michele Calella („Musikhistorische Rezeptionsforschung jenseits der Rezeptionstheorien“) gleichermaßen ehrlich und informativ, aber eben auch programmatisch defen-

siv. Er realisiert höchst kundig und mit einer beeindruckenden Fülle an Beispielen aus der Fachgeschichte seine eigene, pointierte Diagnose, dass die Rezeption durch „theoretische Entschärfung [...] gewissermaßen eine ‚ökumenische‘ Kategorie der Musikforschung geworden“ sei (S. 22). Die von Calella ausgebreitete Rezeption der Rezeption lässt es unmittelbar einsichtig werden, dass die „Neutralisierung der ursprünglichen Provokation der Rezeptionstheorie“ (S. 26) aus der unbequemen, querständigen Methode einen beweglichen Ball gemacht hat, den sich Exponentinnen und Exponenten unterschiedlichster Denkschulen mühelos zuwerfen können – das „positivistische“ und das „werkorientierte Herz des Fachs“ Musikwissenschaft (S. 22, 23) kämen ebenso auf ihre Kosten wie die Forderungen des „Cultural Turn“ (S. 24). Und so steht am Ende des Textes, durch den man viel lernen kann, das doch einigermaßen vage und wenig konkrete Fazit, dass „Rezeption [...] in der historischen Musikwissenschaft heute meist auf keine spezifische Theorie mehr“ verweise, sondern „eher ein Bündel an Forschungsfragen“ umschreibe, „die sich mit disparaten Methoden beantworten lassen“ (S. 26).

Dieses Programm, eigentlich ein Nicht-Programm, setzt die Vorzeichen, unter denen die nachfolgenden Texte stehen, im Guten wie im Schlechten: im Guten, weil dadurch der gegebenen Realität eines bis zur Verwässerung ausgeweiteten, „ökumenischen“ Rezeptionsbegriffs Rechnung getragen wird; im Schlechten, weil jeder Versuch, gemeinsam an einem bestimmten Modell, wenn man so will: an einer bestimmten Konfession von Rezeptionsforschung zu arbeiten, kategorisch ausgeschlossen bleibt. Das Buch gewinnt an Vielfalt, was es an Kohärenz verliert. Größere Linien zu ziehen, ist beinahe unmöglich.

Melanie Unseld betrachtet Rezeption im Modus der Erinnerung, aber auch des Vergessens (vgl. S. 40), und analysiert als Beispiel hierfür die Nr. 6 aus Lili Boulangers

Liederzyklus *Clairières dans le ciel* im „Geflecht“ vielfacher Bezugnahmen nicht nur auf Wagner selbst, sondern bereits auf die Wagner-Rezeption in Gestalt des französischen *wagnérisme* (S. 45). Der Spur intertextueller Verweise als Realisierung eines Verhältnisses von Dialogizität zwischen Komponisten und Kompositionen folgt, entlang der Pfade Julia Kristevas, Roland Barthes' und vor allem Gérard Genettes, auch Ulrich Konrad, wobei sich seine Exempla eher vom Speziellen zum Allgemeinen bewegen. Denn das letzte Beispiel, der „klassisch gewordene Opernkanon“ als „kontemplative[s] Ensemble“ (S. 81), wäre vielleicht einfacher auch als Topos oder Traditionsbestand zu beschreiben, ohne dass man zwingend die Terminologie von Hypo- und Hypertext bemühen müsste. Bedenkenswert bleibt, dessen ungeachtet, der abschließende Vorschlag, „Musikgeschichte als [...] Geschichte des Komponierens von Texten nach Texten“ zu schreiben, was „dem Proprium des Fachs, nämlich der Musik, besonders nahe“ sei (S. 81) – hier wird auf dem „ökumenischen“ Terrain der Rezeptionsforschung doch so etwas wie eine Konfession sichtbar.

Hans-Joachim Hinrichsen macht am Beispiel Bruckners den unausweichlichen, aber auch produktiven Zirkel von Edition, Interpretation und wissenschaftlicher Exegese deutlich, Stefan Keym fächert detailliert auf, welcher Differenzierung es bedarf, um der oft allzu leichtfertigen Rede von musikalischen Zitaten die nötige Substanz zu geben – unbeschadet des kleinen Vorbehalts, dass sich die am Beginn des Textes angekündigte „akteur-orientierte Perspektive“ (S. 120) wie diejenige des „impliziten Hörers“ (frei nach Wolfgang Iser, S. 123) in den Analysen tendenziell doch etwas verliert. Die Frage, ob Übersetzung „ein Thema der Musikforschung“ sein könne, stellt der Aufsatz von Benedikt Leßmann als Titel voran, um sie – nicht verwunderlich – am Ende mit einem Ja zu beantworten. Ob man deswegen, wie die um Drehungen niemals verlegene Kultur-

wissenschaft, gleich einen *translational turn* ausrufen muss, sei dahingestellt (S. 154); das gewählte Beispiel der Eindeutschung von Maeterlincks und Debussys *Pelléas et Mélisande* für die Wiener Erstaufführung 1911 belegt jedenfalls die Relevanz des Themas im Bereich der Opernforschung, während das an Batteux-Übersetzungen exemplifizierte „Verfahren der Glossierung“ (S. 167) doch etwas zu weitläufig dargestellt wird, um durch den schmalen Hinweis „auf die Wichtigkeit des kulturellen Kontextes“ gerechtfertigt zu sein (S. 171). Mit Blick auf den offenherzigen, aber auch verschwommenen Rezeptionsbegriff des gesamten Bandes erscheint es jedenfalls recht aussagekräftig, dass die Frage, „inwieweit die Übersetzung musikbezogener Texte [...] als ‚Rezeption‘ zu begreifen ist“, keiner Antwort, sondern nur der leicht verlegenen Aussage zugeführt wird, dies „wäre gesondert zu definieren“ (S. 172).

Andreas Münzmay orientiert kenntnisreich über Theorien des Kulturtransfers, eine Forschungsrichtung, die er „dem (in der Musikwissenschaft ganz besonders) omnipräsenten, ja möglicherweise überstrapazierten und etwas ausgehöhlten Rezeptionsbegriff“ als probate „Alternative“ gegenüberstellt (S. 181) – eigentlich gegen die Tendenz des Buches, das den „Horizont der Rezeption von Musik“ hier anscheinend noch keineswegs überschritten sieht. Das Beispiel aus den *Meistersingern*, Sachs' berühmte-berüchtigte Schlussrede im Gegenlicht der internationalen „Transferierbarkeit“ auch von Wagners Werken, etwa nach Frankreich (S. 186), mutet allein wegen seiner Offensichtlichkeit ein wenig blass an, der Sprung ins Reich der Digital Humanities („Werknormdaten als ein Schlüssel zur Erschließung musikalischer Kulturtransfers?“) dafür umso überraschender.

Großes Vergnügen bereitet der Aufsatz von Ralf von Appen und Steffen Peter, die Zitate und Anspielungen im Bereich populärer Musik als hochdifferenziertes Vexierspiel analysieren und mit der juristischen Dimension des Spannungsfelds zwischen Al-

lusion und Plagiat dem Methodenspektrum der Intertextualität eine wichtige, häufig zu wenig beachtete Facette hinzufügen. Nicht minder informations- und aufschlussreich ist der Text Markus Grassls über das Verhältnis von Interpretationsforschung, Aufführungsgeschichte und Aufführungspraxis. Anhand instruktiver Beispiele – unter anderem Caccinis *Le nuove musiche* (1602) im Kontext der „zentralen Tugenden des höfischen Menschen“ (*sprezzatura*, S. 231) – wird dort die wichtige, wenngleich schwierig einzuholende Perspektive formuliert, mit „Musizierungs- und -vorgänge[n]“ früherer Zeit auch „deren kulturelle[n] Horizont so konkret wie möglich“ zu erfassen (S. 229).

Nachdem Friederike Wißmann den weiten Bezirk der Intermedialität zwischen Sinnesphysiologie (Hören und Sehen), einschlägigen Theorien (Irina Rajewsky, Werner Wolf) und multimedialer Entgrenzung (Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*) auf kundige Weise durchmessen und vielleicht nur, typisch für den Band, die Frage offengelassen hat, ob dies alles noch sinnvoll unter den Begriff der Rezeption zu bringen ist, schließen zwei Beiträge das Buch ab, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Ob Zufall oder nicht: Wollte man Texte nebeneinanderstellen, die die Extreme einer kulturwissenschaftlichen *tour de force* und einer an Lakonie und Sachlichkeit schwer zu überbietenden Bestandsaufnahme aus dem Blickwinkel der Systematischen Musikwissenschaft markieren, so würde man keine schlagenderen Beispiele finden als die Aufsätze von Anna Langenbruch und Wolfgang Auhagen. Während Langenbruch ein interpretatorisches Feuerwerk abbrennt, um aus ihren Beispielen, einer auf die SS-Vergangenheit von Hans Robert Jauf bezogenen „Szenischen Lesung“ (Gerhard Zahners *Die Liste der Unerwünschten*) und einem kleinen Theater- bzw. Puppenstück rund um Maurice Ravel, ausgefeilte Theorien zur performativen Herstellung dessen abzuleiten, was wir (Musik-)Geschichte nennen, resümiert

Auhagen auf denkbar schlichte, unpräzise Weise den aktuellen Forschungsstand zu Fragen der Wirkung und Wahrnehmung musikalischer Klänge. Beides, so grundverschieden es sein mag, läuft unter demselben Label: Rezeption. Besser könnte der Band am Ende nicht verdeutlichen, dass in dieser „ökumenischen“ Auffassung der Kategorie nun wirklich alle Konfessionen ihren Platz haben.

(Mai 2022)

Arne Stollberg

BERNHARD RAINER: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579, Wien: Hollitzer 2021. 304 S., Abb.

Die Musik am Münchner Fürstenhof im 16. Jahrhundert hat die Forschung zu verschiedenen Zeiten magisch angezogen, insbesondere war Orlando di Lasso im Fokus des Interesses. Als herausragende Komponistengestalt versorgte er ab 1556 von der bayerischen Residenzstadt aus den europäischen Markt mit gedruckten Publikationen von Chansons, Madrigalen, Motetten und Messen sowie zahlreichen anderen geistlichen oder weltlichen Gattungen. Mehr noch als die immense Produktion von käuflich erwerbten Editionen weckten die handschriftlich überlieferten Kompositionen die äußerste Neugier, die großformatig aufgezeichneten und auf hunderten Seiten mit kostbaren Buchmalereien versehenen Bußpsalmen oder deren kleinere und in der Ausstattung etwas bescheidenere Geschwister, nämlich die Prophetiae Sibyllarum zusammen mit den Hiob-Lesungen. Musik, die Herzog Albrecht V. (1550–1579) als *musica reservata* nur bei besonderen Gelegenheiten zugänglich machte, musste als Verschlussache eine Aura des Geheimnisvollen um sich aufbauen und wiederholt zu Deutungen unterschiedlichster Art Anlass geben. Die bekannten Bilder aus den Codices des Hans Mielich mit Darstellungen von Vokal- und

Instrumentalensembles der Münchner Hofkapelle fehlen weder in wissenschaftlichen Enzyklopädien zur Musikgeschichte noch in Büchern für die schulische Musikausbildung. Mit ihnen wurde Aufführungspraxis der Renaissancezeit anschaulich und kam gewissermaßen sogar greifbar nahe. Während ihnen in den Biographien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 1958) und Horst Leuchtmann (*Orlando di Lasso*, Bd. I: Sein Leben, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976) eher illustrierender Charakter zukam, waren es die Detailstudien von Jürgen Eppelsheim (*Musikinstrumente zur Zeit Orlando di Lassos*, in: *Musik in Bayern* 24, 1982, S. 11–42) und Nicole Schwindt („Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570“, in: *Acta Musicologica* 18, 1996, S. 48–85), mit denen die organologische wie auch ikonographische Diskussion überhaupt erst eröffnet wurde.

Mit dem Buch *Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579* legt Bernhard Rainer die Druckfassung seiner Wiener Dissertation vor. Zu den im Titel genannten Instrumentalisten treten in Teil II – wie zu erwarten war – die Musikinstrumente am Hof Albrechts V. hinzu bevor als Teil III die instrumentale Praxis selbst erörtert wird. Die Dissertation Rainers ist so etwas geworden wie ein Kompendium zu allen Themen, die sich um die Musik Lassos und seiner Zeitgenossen herum aufreihen. Es sind – mutmaßlich – alle Informationen zusammengetragen, die aus der bis dato verfügbaren Forschungsliteratur hervorgehen. Insbesondere werden sich die Vertreter aus der Szene der Alten Musik darüber freuen, weil sie nicht länger nach Material in den kleingedruckten Passagen der Lasso-Biographie stöbern oder sich durch organologische Detailfragen bei Eppelsheim durcharbeiten müssen. Bei Rainer findet man, was man sucht, aufgrund der klaren Gliederung vergleichsweise leicht, auch wenn ein Register durchaus eine

Hilfe gewesen wäre. Wer macht eigentlich Autoren und Verlagen weis, dass nur Rezensenten nach Registern suchen würden? Von besonderem Interesse können dabei die Kapitel über die soziale Stellung der Musiker bei Hofe und die Verbindungen zur venezianischen Musik sein. Wohltuend liest sich das Kapitel über die Kirchenmusik mit den Informationen zum Hinzuziehen von Zinken und Posaunen zum Vokalensemble. Die Erkenntnis mutet zwar nicht unbedingt spektakulär an, doch wird hier ein Beitrag geliefert, mit dem sich die teilweise immer noch verbreitete Beliebtheit bei der Instrumentierungspraxis von Messen und anderer liturgischer Musik beenden ließe. Wohltuend auch die Klarstellungen zum (Nicht-) Einsatz von lauten Blasinstrumenten bei der Kammermusik. Der Abschnitt über Schauspielmusiken fällt mit seinen knapp zwei Seiten (S. 163f.) wohl deswegen so spärlich aus, weil keinerlei jüngere Literatur einbezogen ist. Da wäre durchaus mehr zu holen gewesen. Ob es demnach mit der ersten monographischen Abhandlung zum Thema gelang, „Grundlagenforschung zu betreiben und Lücken zu schließen“, muss eine etwas genauere Analyse erweisen.

Dem Anspruch einer Dissertation folgend, trägt Rainer selbstverständlich auch zu einem Zuwachs an wissenschaftlicher Erkenntnis bei. Dies geschieht weniger über neu entdeckte Dokumente, Musikalien oder Instrumente, sondern diskursorientiert über die Neubewertung von Quellen und Bildmaterial. Und daran ist das gewählte Thema bekanntlich überaus reichhaltig. Das Vorgehen kann hier an einigen Beispielen vorgestellt werden.

Unter der Rubrik „Multiinstrumentalisten“ (S. 53–55) geht Rainer der Frage nach, wie die Diskrepanz zwischen der Anzahl der Instrumente in zeitgenössischen Inventaren einerseits und den nachgewiesenen Musikern andererseits zu erklären wäre. Dass die Spieler jeweils mehrere Instrumente beherrschten mussten, überrascht an dieser Stelle

nicht wirklich, zumindest wenn man die – jetzt auch nicht mehr ganz neue – Studie von Heinrich Schwab über *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums* (Kassel: Bärenreiter, 1982) zur Kenntnis genommen hat. Rainer bemerkt darüber hinaus eine zunehmende Spezialisierung beim Aufteilen in Streicher und Bläser wie auch „auf eine Stimmlage und damit eine bestimmte Funktion im polyphonen Satzgefüge“ (S. 42). Der Zusammenhang zur Praxis von Stimmbüchern bleibt unerwähnt, ist aber grundlegend, denn bei einem Wechsel der Instrumente blieben die jeweiligen Noten immer bei den Musikern. Ein privates Vorbereiten von Stimmen wäre anders gar nicht möglich gewesen. Bei einer Beschäftigung mit den im 16. Jahrhundert zunehmend größer werdenden Ensembles in den Stadtpfeifereien muss auffallen, dass das professionelle Instrumentalspiel dort quasi zünftig betrieben wurde. Familienverbände von Musikern wurden von Keith Polk in verschiedenen Beiträgen schon für das 15. Jahrhundert nachgewiesen. Solche Gruppen am Münchner Hof anzutreffen, muss demnach nur als konsequente Weiterführung im großen Stil betrachtet werden. Der Unterschied zu den kleinformigen Stadtpfeifereien bestand eben in dem enormen Volumen, das Herzog Albrecht in seine Hofkapelle investierte, also anstatt vier oder fünf mindestens dreimal so viele Instrumentalmusiker zu beschäftigen. Erst damit konnte die angesprochene Ausdifferenzierung überhaupt erfolgen.

Einem in der historischen Organologie typischen Problem begegnet man auch bei Rainer. Dabei geht es um die Terminologie, die bekanntlich keinerlei Verbindlichkeiten unterlag. Und die Dokumente stammen in der Regel gar nicht von Musikern oder Musikkundigen, sondern von Chronisten oder dem Verwaltungspersonal. Die Forschung ist dabei auf die wenigen Traktate des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (Virdung 1511, Agricola 1529 und Praetorius 1619) angewiesen, wobei man die für den Untersuchungs-

zeitraum schmerzliche Lücke zu beachten hat. Während bei gängigen Bezeichnungen wie *Violino* oder *Cornetto* die Varianz bei den Deutungen gering ist, dürfen etwa *Cornamusa* oder *Dolzaina* nicht mit Selbstverständlichkeit einer konkreten Erscheinungsform oder Bauweise zugeordnet werden. Anhand eines 1982 aus dem Wrack der Mary Rose (gesunken 1545) geborgenen Doppelrohrblattinstrumentes rekonstruiert etwa der Instrumentenbauer Fritz Heller eine Dolzaina in Art einer Schalmei (vgl. Frances Palmer, „Musical Instruments from the Mary Rose“, in: *Early Music* 11, 1983, S. 53–59). Bernhard Rainer unternimmt folgende Argumentationskette (S. 110f.), die damit beginnt, dass in Inventaren der Grazer Hofkapelle sowohl „fagat“ und „fagati“ wie auch „dolzani“ erscheinen. Damit wären diese „dolzani“ nicht gleichzusetzen mit Dulzianen, sondern mit Racketten. Massimo Troiano nennt in seiner Beschreibung der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 zweimal „dolzaina“, nach Rainer sei damit wahrscheinlich ebenfalls das Rackett gemeint, es sei „offensichtlich bekannt gewesen, verwendet worden und ikonographisch nachgewiesen“. Im Anschluss daran bringt Rainer einen Auszug aus einem Inventar von 1655, in dem von Raget oder Ragetten die Rede ist. Mir scheint das alles methodisch doch eher fragwürdig, denn der Diskurs mit älteren Erklärungsversuchen zur Dolzaina wird gar nicht gesucht; die ganze Kette an Belegen ist außerdem nicht nur dürftig, sondern von der Argumentation her zirkelschlüssig angelegt. Genauso wenig wie die Gleichsetzung des „quiet shawm“ von der Mary Rose bei Heller überzeugt, so wenig plausibel ist es, die Dolzaina mit einem Rackett zu identifizieren. Dabei will ich gar nicht ausschließen, dass die eine oder die andere Möglichkeit zutreffen könnte, einen Beweis dafür gibt es jedoch nicht so einfach. Angesichts des terminologischen Pluralismus jener Zeit kann man sich durchaus vorstellen, dass sich einmal eine Schalmei damit bezeichnen lassen musste, ein anderes Mal dann ein Rackett.

Bernhard Rainer gründet seine Interpretationen durchwegs auf Informationen aus zeitgenössischen Quellen, die er den vorliegenden Publikationen entnimmt. Dazu gehört mit mehreren Beispielen Wolfgang Boetticher (bes. *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel [u. a.] 1963). Auf S. 132f. widmet sich Rainer einem Musiker namens Joan. BaPtista [sic!] de la Harpa, wobei er Briefe des jungen Ernst von Bayern aus Rom an seinen älteren Bruder Wilhelm heranzieht, die bei Boetticher (S. 88f.) auszugsweise abgedruckt sind. Die in der Lasso-Forschung durchaus bekannte Unzuverlässigkeit bleibt bei Rainer (S. 17f.) auf die Aktivitäten Boettichers im Sonderstab Musik während der Zeit des Nationalsozialismus beschränkt. Darum geht es bei Lasso eher am Rande, etwa im Zusammenhang mit Lautentabulaturen. Im Grunde muss man aber jede von dem Altmeister zitierte Quelle erneut ansehen, das lehrt ein Blick in Leuchtmanns Lasso-Biographie. Will man nun bei Rainer erfahren, wo sich der interessante Schriftwechsel der beiden Wittelsbacher Brüder befindet, kommt man nicht weiter, weil er diese Quelle nicht nennt. Nimmt man dann Boetticher zur Hand, findet man eine Signatur im Geheimen Hausarchiv in München. Eine Bestellung wäre aber erfolglos, weil die angegebene Signatur nicht stimmt (recte: München, GHA, Korr. Akt 606 VI). Außerdem sind bei Boetticher die Zitate den falschen Daten zugeordnet. Dem von Rainer ausgewerteten Inhalt schadet das nicht zwangsläufig, aber das kritiklose Übernehmen wirft doch ein Licht auf das Arbeiten mit den Quellen. Aus den hier genannten Briefstellen möchte er über den Harfenisten Giovanni Batista de la Harpa einen Zusammenhang herstellen zur Entwicklung der Arpa doppia. Der Münchner Hof hätte den Musiker – so Rainer – wohl gerne wegen des neuen Instruments engagiert, die Bemühungen scheiterten allerdings. Trotzdem zeigt die Spur, die Reiner verfolgte, wie sehr auch die Söhne Herzog Albrechts in die

Musikpolitik involviert und an Innovationen interessiert waren. Daher mutet es seltsam an, dass Rainer einen Satz aus dem Brief vom 12. Juni 1574 übergeht, in dem Ernst „wegen des Johann Baptista de La Harpa so wol auch des Lorenzini vnnd der begerten Instrument halben“ schreibt. Die Passage hätte seine Argumentation durchaus stützen können. Bei Boetticher geht sie im Durcheinander seiner Darstellung unter. Die ebenfalls dort zitierten Sätze zum Erwerb von Musikinstrumenten sucht man in Rainers einschlägigem Kapitel (S. 81–83) übrigens auch vergeblich.

Bereits Adolf Sandberger wertete für seine Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso (Bd. 1 und 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894 und 1895) die Münchner Hofzahlamtsrechnungen aus. Die in Bd. 3 zusammengetragenen Auszüge wurden in der Literatur so oft zitiert, dass die Ausgabe selbst schon zur Quelle geriet. Doch auch die Ausgabe Sandbergers ist problematisch. Es fehlen Einträge, es fehlen Seiten komplett; zudem wurde mit dem Auszugsverfahren die originale Struktur der Rechnungsbücher (München, Hauptstaatsarchiv, Kurbayern Hofzahlamt) unsichtbar gemacht. Damit wird auch unklar, aus welcher Kasse (modern: Kostenstelle) eigentlich jeweils bezahlt wurde. War etwa die Schatulle des Herzogs am Ende des Haushaltsjahres bereits geleert, bediente man sich schon mal bei der Frau Gemahlin. Eine Neuausgabe oder noch besser ein Digitalisat dieser wertvollen Quellen stellt weiterhin ein Desiderat für die Forschung dar. Ohne die originalen Rechnungsbücher konsultiert zu haben, wird man ansonsten auf dünnem Eis gehen.

Der Studie Rainers kommt als erste monographische Studie zur Instrumentalmusik am Münchner Hof zweifellos ein Verdienst zu. Mit Aufwand die eingesetzten Belege zusammengetragen und in eine sinnvolle sowie benützbare Anordnung gebracht zu haben, stellt eine Leistung dar, die nicht ge-

ringgeschätzt werden sollte. Dagegen fällt freilich die mangelnde Kritik beim Umgang mit Quellenzitaten aus der Literatur doch ernüchternd ins Gewicht. Noch nicht einmal Sandbergers Beiträge enthalten einen wissenschaftlichen Kommentar. Mit zugespitzten Thesen hält sich Rainer in seiner Einleitung vornehm zurück. Dennoch verbirgt sich unter den Fallstudien in Teil III. ein durchaus kontrovers zu diskutierender Abschnitt mit einer Deutung zum eingangs erwähnten Mielich-Bild mit der Hofkapelle im Georgssaal der Residenz. Rainer will hier mit den Fragen nach den erkennbaren Instrumenten und den Personen in die lange Reihe von Interpretationen einsteigen, ob es hier um eine „reale Aufführungssituation“ geht, „und wenn ja, welches Musikstück [...] gerade gespielt werden“ könnte (S. 200). Zweifellos: Man kann Musik in der abzulesenden Instrumental- (und evtl. sogar Vokal-) Besetzung aufführen. Und ebenfalls zweifellos darf man solche Aufführungen veranstalten. Die heutige Musikpraxis darf dies alles, weil sie es kann. Daran ist nichts verwerflich. Ich habe aber so meine Bedenken, aus der schieren Möglichkeit darauf schließen zu wollen, ob es so war, und wie es womöglich war. Man begibt sich auch hier sehr schnell in einen *circulus vitiosus* hinein, der als argumentatives Hilfsmittel zwar sehr beliebt, aber dennoch untauglich ist. Und was Mielichs Bild angeht, sei hier abschließend Philipp Hainhofer zitiert, der 1611 bei einem Besuch in München die Mielich-Handschriften zu Gesicht bekam:

„drey grosse volumina inn Regal, deren zwey Orland di Lasso vnd darein 7. Psalmen vnd das laudate omnes gecomponieret musicalischer weiss, vnd vnder dem text vnd notis allerley schone gemähl auss dem alten vnd newen Testament vnd auss andern Büchern gezogen stehen, die den text etlicher massen explicieren. [...]“

Auf einem besondern blat seind die fürnehmsten Musicanten so Anno 1560 in 1570 gelebt haben, abgeconterfett, ieder

mit ainem Instrument, damit er excellirt hat.“

Dem muss man eigentlich keine weitere Spekulation hinzufügen.

(Mai 2022)

Franz Körndle

MARCIE RAY: *Coquettes, Wives, and Widows. Gender Politics in French Baroque Opera and Theater*. Rochester: University of Rochester Press 2020. 202 S., Abb. (*Eastman Studies in Music*.)

Um die „dynamische Landschaft von Liebe und Ehe im französischen Komödienrepertoire des 18. Jahrhunderts zu erfassen“ (S. 8), werden in Marcie Rays Studie Weiblichkeitsprojektionen zwischen Ideal und Schreckbild aufgerufen, deren (musik-)theatraler Darstellung sie anhand von Fallbeispielen aus dem Gefüge der öffentlichen Pariser Theater des 17. und 18. Jahrhunderts nachspürt: der Figur der Koketten (Kap. 1) und der Witwe (Kap. 2), der Scheidungswilligen (Kap. 3) und der Heiratsunwilligen (Kap. 4). Die Effekte der einschlägigen Figurenzeichnungen changierten, wie Ray überzeugend darlegt, zwischen misogynem Spottgelächter und angedeuteter Selbstermächtigung – nuanciert je nach (musik-)theatralem Kontext und Schauspielstil, nach Publikumszusammensetzung und vorgebrachter Diskursposition. Damit ist Rays Betrachtung ein- und vielseitig zugleich: Einseitig, was die Konzentration auf Frauenfiguren aus einer männlichen Sicht betrifft, die sich auf die eine oder andere Weise zur Institution Ehe verhalten; vielseitig, was das Spektrum (musik-)theatraler Spielorte angeht, deren Produktionen ausschnittsweise beleuchtet werden.

Jedoch ist die Auswahl der Fallbeispiele (zusammengefasst auf S. 109) denkbar klein: Aus dem Repertoire der Académie Royale de Musique, kurz Opéra, das seit ihrer Gründung bis zum Endpunkt von Rays Untersuchungszeitraum mehrere hundert Produktionen umfasste, hat Ray lediglich zwei heraus-

gegriffen, die noch dazu ganze 44 Jahre auseinanderliegen: die – seinerzeit wenig erfolgreiche – opéra-ballet *Aréthuse, ou la vengeance de l'Amour* von André Campra und Antoine Danchet (1701) sowie den ballet bouffon *Platée* von Jean-Philippe Rameau und Adrien-Joseph Le Valois d'Orville (1745). Das Théâtre-Français ist Rays Liste zufolge mit Molières *Les Précieuses ridicules* (1659) und Philippe Quinaults *La Mère coquette* (1665), mit Jean Donneau de Visés *La Veuve à la mode* (1667) und Raymond Poissons *Les Pipeurs, ou Les Femmes coquettes* (1671), mit Molières *Les Femmes savantes* (1672) und Marivaux' *La Double inconstance* (1723) vertreten – wobei letzteres tatsächlich zum Théâtre-Italien gehört. Für Selbiges verzeichnet die Autorin Jean François Regnards *Le Divorce* (1688), Claude François Desportes' *Veuve coquette* (1721) und Pierre de Morands *L'Esprit de divorce* (1738), während schließlich die aus dem Zusammenschluss von Jahrmarktstruppen hervorgegangene Opéra-Comique mit immerhin vier Stücken in die Zusammenschau einbezogen wird: *Les Arrêts de l'Amour* (Alain-René Lesage und Jacques-Philippe d'Orneval, 1716) und *Les Amours de Nanterre* (Lesage, d'Orneval und Jacques Autreau, 1718), *Les Animaux raisonnables* (Marc-Antoine Legrand und Louis Fuzelier, 1718) und *Le Fâcheux veuvage* (Alexis Piron, 1725).

Die Auswahl von nur 15 Stücken aus über achteinhalb Jahrzehnten öffentlichen Theaterbetriebs in Paris, die sowohl generationen- als auch gattungsübergreifend daherkommt, kann schwerlich als repräsentativ für die vier Motive gelten, die Ray in diesen Stücken – die sie allesamt als „comic spectacles“ (S. 1, 61) versteht – zu adressieren sich vorgenommen hat. Dass die Autorin die Gattungsbezeichnung *opéra-comique* mit „comic opera“ (S. 5, 47, 106) übersetzt und mithin als „lustige Oper“ auffasst, ist ein Kardinalfehler, der einer stichhaltigen Analyse notwendigerweise im Weg steht. „Comique“ bedeutet im Kontext der französischen Musiktheatergeschichte ja eben nicht

primär „komisch“, sondern wurde zunächst einmal ganz neutral im Sinne von „Oper mit schauspielerischen Anteilen“ gebraucht (ebenso wie „comédien*ne“ nur im engeren Sinne „Komödiant*in“ bedeutet, im allgemeinen Sprachgebrauch aber auch schlicht „Schauspieler*in“ meinen konnte). Eine Thematisierung dessen, was ‚das Komische‘ oder ‚das Komödiantische‘ denn überhaupt sei, was Lachen und Humor im 17. und 18. Jahrhundert bedeuteten und mit welchen theatralen sowie musikalischen Verfahrensweisen die vier gewählten Theaterinstitutionen diese Aspekte entweder bedienten oder unterliefen, bleibt bedauerlicherweise aus. So stellt Ray auch die überaus relevante Frage nach der jeweiligen Position und Durchlässigkeit der Fiktionsschranke, die ja gerade durch Theatermusik und Tanz verschoben werden konnte, zwar nicht explizit. Sie weist gleichwohl auf die *pièces en écritaux* hin (S. 50f.), mit denen die Opéra-Comique seit den 1710er Jahren das über sie verhängte Sing- und Musizierungsverbot umging.

Eine Methodenreflexion und/oder kulturhistorische Einordnung der Beispiele, die etwa auch nach deren Anteil am – nicht nur „komischen“ – Gesamtrepertoire fragte, ist in Rays Argumentation ebenso wenig erkennbar wie eine Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Publikumserfolg oder mit zeitgenössischen Kritikermeinungen. Dabei ist der diskursive Rahmen, innerhalb dessen eine solch umfassende Analyse ansetzen müsste, offenkundig die *Querelle des femmes*, die jedoch nur einmal wie im Vorbeigehen genannt (und mit einem Aufsatz von 1982 referenziert) wird. Vor diesem Hintergrund kann auch die Eingrenzung auf öffentliche Theater letztlich nicht überzeugen: Warum sollte die weibliche Salonkultur der sogenannten Präziosen im 17. Jahrhundert als Teil des Diskurses zu akzeptieren sein, die ebenfalls von Frauen (mit-)gestaltete literarische Salonkultur des 18. Jahrhunderts jedoch nicht, ganz zu schweigen vom Théâtre de société, dem Amateur*innentheater

im Privaten? Auch die Nichtbeachtung des französischen Frauentheaters, das zuletzt von Theresa Varney Kennedy als *Women's Deliberation: The Heroine in Early Modern French Women's Theater (1650–1750)* (2018) beschrieben wurde, lässt Rays selektive Untersuchung als nicht ausreichend kontextualisiert erscheinen.

Was Ray aber mit ihren motivgeschichtlich motivierten Fallstudien freizulegen vermag, mündet letzten Endes in eine Bestätigung der von Karen Offen (*The Woman Question in France 1400–1870*, New York 2017, S. 35) aufgestellten These, wonach die Adressierung der ‚Frauenfrage‘ im Grunde genommen ein Männerproblem war, das um männliche Identität(en) und Ängste im Zusammenhang mit Männlichkeitskonzepten kreiste – auch in (musik-)theatralen Settings. Es ist gleichwohl lediglich ein Teil eines vielschichtigen Diskurses, der in verschiedenen sozialen Milieus, mit verschiedenen Agenden sowie mit verschiedenen literarischen, theatralen und musikalischen Mitteln geführt wurde – und in welchem Frauen in ihren sozialen Rollen keineswegs nur Objekte männlicher Sichtweisen oder gar deren Komplizinnen waren, sondern sich auch selbst als mit Handlungsmacht ausgestattetes Subjekt behaupten konnten.

Rays Bibliographie unterscheidet nicht zwischen gedruckten Quellen vor 1800 und Forschungsliteratur seit 1800, und offenbar wurde auf den Einbezug von Archivalien bzw. handschriftlichen Quellen aus dem Theater- und Opernbetrieb, die zusätzliche Informationen über Entstehungs- und Ausführungsbedingungen, über (Miss-)Erfolge und Rezeptionsmodi hätten liefern können, gänzlich verzichtet. So bleibt leider gelegentlich intransparent, auf welchem Weg und auf welcher konkreten Quellen- und Literaturbasis die Autorin zu ihren konzisen Zusammenfassungen gekommen ist. So plausibel diese auch zumeist erscheinen mögen: Sie stehen auf methodisch wackligen Füßen. (Mai 2022)

Hanna Walsdorf

AXEL BEER: Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814), unter Benutzung von Vorarbeiten von Klaus Burmeister. München, Salzburg: Musikverlag Bernd Katzschler 2020. XXIV, 956 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 55.)

Axel Beer hat eine überaus fundierte Darstellung der Geschichte und der Verlagsproduktion des Leipziger Bureau de Musique vorgelegt. Mit seiner Grundlagenforschung stellt er einmal mehr unter Beweis, wie wichtig die professionelle Beschäftigung mit Archivgut von Musikverlagen für die Musikwissenschaft ist. Erklärtermaßen hat er in seinem Buch auf „ästhetische, den kulturellen Konsens bestätigende Sichtweisen und Methoden konsequent verzichtet“. Sein gleichsam neutraler Blick zielt darauf ab, „die historische Situation eben vor der Entstehung fragwürdiger Auswahlmechanismen und ihrer ästhetisch begründeten Rechtfertigung einzufangen“ (S. 4). Der Publikation gingen umfassende Recherchen und akribische Auswertungen des erhaltenen Quellenmaterials voraus. Trotz der hohen Informationsdichte – Beer zitiert in seinem eminent lehrreichen Buch aus über 2.000 Briefen – wird der Lesefluss nicht gestört. Er hat mit der Publikation einen weiteren bedeutenden Beitrag zur Erforschung des Musikverlagswesens und des Musikalienhandels im frühen 19. Jahrhundert geleistet!

Im ersten Kapitel werden zunächst wesentliche Stationen der Verlagsgeschichte beleuchtet. Der Autor weist darauf hin, dass frühere Darstellungen, und zwar namentlich diejenigen von Heinrich Lindlar (1967) und Irene Lawford-Hinrichsen (2000), in vielen Punkten ungenau und fehlerhaft seien. Besonders aufschlussreich sind seine neuen Erkenntnisse zur Übernahme der Bestände des erloschenen Verlages von Philipp Jakob von Thonus durch das Bureau de Musique sowie die Schilderung der wechselvollen

Beziehung der beiden Kompagnons Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel. Letzterer meinte über sich selbst übrigens, er sei „eher Tonkünstler als Kaufmann, werde auch nicht aufhören, der erste zu seyn“ (S. 99). Im Januar 1805 wurde öffentlich bekanntgegeben, dass Hoffmeister aus dem gemeinsamen Leipziger Unternehmen ausgeschieden war und Kühnel dessen Anteile erworben habe. Der einvernehmlichen Trennung folgte indes ein Zerwürfnis: Hoffmeisters Name wurde schließlich aus dem Impressum des Verlages getilgt. Besonders Augenmerk richtet Beer sodann auf das schwierige Verhältnis zum Konkurrenzverlag Breitkopf & Härtel, das phasenweise geradezu vergiftet gewesen sei. Darum wurden Verlagsartikel des Bureau de Musique – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in Gottfried Christoph Härtels Allgemeiner musikalischer Zeitung in den Anfangsjahren offenbar auch nicht angezeigt und besprochen. Um 1810 sollte sich dies freilich ändern. Die Beziehung der beiden Verlagshäuser entspannte sich nun. Man mag es dennoch – so Beer – als einen „geradezu tragischen Umstand bewerten“ (S. 54), dass infolge von Kühnells frühem Tod ausgerechnet Härtel mit der Abwicklung des Bureau de Musique im Jahr 1814 betraut wurde. Carl Friedrich Peters, vormals als Buchhalter für Breitkopf & Härtel tätig, übernahm bekanntlich die Firma.

Beer lenkt den Blick sodann insbesondere auf das Verlagsprofil und -programm. In der Anfangszeit sei dieses im Wesentlichen durch drei Säulen bestimmt worden: 1. Pränumerationsreihen mit Werken von Bach, Haydn und Mozart in dezidierter Konkurrenz zu entsprechenden Aktivitäten von Breitkopf & Härtel, 2. Kompositionen von Ludwig van Beethoven sowie 3. die übernommenen Werke des Thonus-Verlags. Wie sich die Programmgestaltung in der Folge punktuell wandelte und welchen Stellenwert etwa Bearbeitungen, Kommissionartikel, Nachdrucke sowie Lehr- und Studienwerke für das Bureau de Musique hatten, erfährt

der Leser in weiteren aufschlussreichen Teilkapiteln. Erhellend sind auch die Informationen zu verlegerischen Werbemaßnahmen mittels Anzeigen, Rezensionen, Katalogen und Handzetteln. Der Hinweis auf den Warencharakter tut – wie Beer zu Recht wiederholt bemerkt – dem Wert eines Kunstwerks keinen Abbruch. Gerade in diesem Punkt wird gewiss auch die sozialgeschichtliche Dimension der Thematik deutlich. Daran anknüpfend werden in weiteren Abschnitten u. a. Fragen der Betriebsorganisation sowie der Herstellung und Ausstattung von Musikalien (Notenstich, Gestaltung der Titelseiten, Auflagenhöhe etc.) diskutiert. Auch geht Beer auf die Distributionswege näher ein. Mit Blick auf überregionale Handelsbeziehungen hatte schon Hoffmeister seine Wiener Kontakte in die Firma eingebracht. Auf Basis zahlreicher Briefquellen spürt der Autor natürlich auch dem Verhältnis zu einzelnen Komponisten nach. Neben Beethoven spielen hier etwa Louis Spohr, Friedrich Heinrich Himmel, Johann Franz Xaver Sterkel, Andreas und Bernhard Romberg sowie August Eberhard Müller eine wichtige Rolle. Die ausgewählten Geschäftskorrespondenzen gewähren nicht zuletzt wertvolle Einblicke in individuelle Strategien der Verhandlungsführung. Beer konstatiert in diesem Zusammenhang, dass der „vom Verlag veranschlagte Marktwert eines Komponisten und seiner Werke die Art der Kommunikation entscheidend mitbestimmte“ (S. 99).

Gewissermaßen das Herzstück der opulenten Publikation bildet das über 500 Seiten umfassende detaillierte Verzeichnis der im Bureau de Musique erschienenen Notendrucke. Im Ganzen sind es 1.125 Verlagsnummern (VN 731 wurde freilich nie gedruckt). Dem Autor ist es gelungen, das Verlagsprogramm lückenlos zu rekonstruieren und zu dokumentieren. Innerhalb der einzelnen Einträge wird der jeweilige Titel diplomatisch genau zitiert und über den Auflagenstatus (z. B. Originalausgabe) sowie über Korrespondenzbelege, Anzeigen,

Rezensionen, Fundorte und Titelaufgaben informiert. Das mustergültige Verzeichnis zeugt – wie das gesamte Buch – von einer exzellenten Kenntnis der Materie. Abschließend sei bemerkt, dass Beers Schrift keineswegs nur für den überschaubaren Kreis der Forscherinnen und Forscher relevant ist, die über Musikverlage arbeiten. Fraglos wird das Buch zudem für Bibliothekare und Antiquare von großem Nutzen sein. Es ist aber vor allem zu hoffen, dass es auch das Interesse der jüngeren Forschungsgeneration weckt.

(Mai 2022)

Peter Schmitz

MARIA BEHRENDT: Brücken in die Gegenwart. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre. Text- und Notenband. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 365, 273 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 108.)

Die zweibändige Dissertation von Maria Behrendt liegt in einer aufwendigen Publikation mit einem eigenen Notenband vor, der großenteils heute unbekannte Lieder der behandelten Epoche enthält, die zu ihrer Zeit jedoch bekannt und Bestandteil des Liedkanons waren. Die Erschließung dieser Werke bildet denn auch die Grundlage des Repertoires für die Untersuchung der Lieder im Textband.

Vor allem in der Analyse dieser unbekannten Lieder liegt der Hauptverdienst der Abhandlung. Die Kapitel zu den Liedvertonungen sind systematisch nach Themenbereichen der Textvorlagen gegliedert: Heine und die Ironie, das Morgenland als Gegenwelt, Motiv des Meeres, nationale Identität und stilisierte Häuslichkeit im Wiegenlied. Wenn diese Themenbereiche auch eingeschränkt erscheinen (Ironie anhand nur eines Dichters, Orientalismus anhand nur eines literarischen Werkes, Naturdarstellung am Beispiel nur einer Naturerscheinung, Häuslichkeit nur bezüglich des Wiegenlieds),

stellen sie doch wesentliche und interessante Bereiche heraus, deren spezifische Auswahl zwar noch detaillierter hätte begründet werden können; die Fülle der Aspekte des romantischen Liedes, die für eine Behandlung des Themas in dem vorgegebenen Rahmen eingeschränkt werden muss, lassen sie jedoch als plausibel erscheinen, zumal deren Thematisierung bislang nicht in jedem Bereich vorgenommen wurde.

Gezeigt wird, dass es sich in den Liedern unbekannter Komponist:innen nicht um einfache und weniger qualitätvolle Stücke handelt, sondern um Liedkompositionen, die denjenigen der »Koryphäen« Franz Schubert und Robert Schumann in der Umsetzung romantischer Aspekte nicht nachstehen. So wird beispielsweise in der Vertonung des Heine-Gedichts *Die holden Wünsche blühen* von Josephine Lang dargelegt, dass die Komponistin keineswegs die Heine'sche Ironie negiert, sondern in einer subtilen harmonischen und formalen Anlage umsetzt. Dass bezüglich des Orient-Themas nicht die geläufigen Gedichte bekannter Literaten wie z. B. Johann Wolfgang von Goethes *West-östlicher Divan* gewählt wurden, sondern Heinrich Stieglitz' vierbändige Ausgabe der *Bilder des Orients*, die umfänglich am Beispiel verschiedener Kulturen (Arabien, Persien, die Osmanen, China) Einblicke in die Lebensart geben, ist verdienstvoll. Aufgezeigt wird an dieser Thematik, dass die Vertonungen eine große Bandbreite von der Negation der orientalischen Sujets oder Betonung allenfalls eines Volksliedcharakters über Anspielungen bis zum Einbringen exotistischer Stimmungen umfassen und die Vorlage somit nur in wenigen Fällen auf den romantischen Aspekt der Entgrenzung rekurriert. Am Aspekt des Meeres, der nach Ansicht der Autorin „von der Forschung bisher weitgehend übergangen“ (S. 201) wurde, wird die literarische Darstellung des Meers als entgrenzendes Phänomen aufgezeigt, deren optisches Pendant (Wellenbewegung) ein beliebtes Gestaltungsmittel in Liedern darstellte, wäh-

rend die innere Konzeption durch Form, harmonische Details und unterschiedliches Eingehen auf den Text sehr verschieden „das zentrale Charakteristikum romantischer Gegenweltdarstellung“ (S. 233) umsetzt. Zwar ein interessantes und nicht zu vernachlässigendes Thema ist der nationale Aspekt im Lied, wenn er auch nicht ganz klar mit der romantischen Entgrenzung verbunden werden kann, es sei denn durch Einbezug der märchenhaften Loreley-Kompositionen. Interessant an dem Thema ist jedenfalls, dass die Autorin aufzeigt, dass eine Vielzahl der Lieder durch Komplexität der musikalischen Struktur nicht dem Ziel einer nur politisch engagierten Musik folgen, sondern das Thema in differenziert künstlerischer Weise behandeln. Ähnliches wie für das Nationenthema kann für das Wiegenliedthema gelten, das hauptsächlich durch die Romantisierung des Kindseins in das Thema passt, aber keine so richtige Gegenwelt bildet, da es eigentlich in der Realität verwurzelt ist. Dem Analyseteil vorangestellt sind umfangreiche Kapitel zu den Merkmalen der Romantik in Lyrik und Lied, die die Voraussetzungen für die Analyse-Kapitel bilden.

Wünschenswert wäre, etwas mehr über die Biographie der unbekannten Komponist:innen zu erfahren; auch die Hinzufügung von Lebensdaten wären sinnvoll. Sehr hilfreich ist das Personenregister, ein solches in einer Dissertation anzutreffen, ist nicht selbstverständlich.

Insgesamt ist der Autorin eine Darstellung der Liedgeschichte der 1830er Jahre hervorragend gelungen, die interessant zu lesen ist und auf der Basis romantischer Vorstellungen neue Aspekte zutage bringt, hauptsächlich in der äußerst verdienstvollen Aufarbeitung des breiten Spektrums unbekannter Lieder. Die beiden Bände sind unbedingt zur Anschaffung in Bibliotheken vor allem von Musikhochschulen und -universitäten zu empfehlen, damit das unbekannte Repertoire zur Aufführung kommen kann.

(Mai 2022)

Elisabeth Schmierer

THERESA HENKEL: Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2021. 313 S., Abb., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 16.)

Gaps in research come in many shapes and sizes: Some are large and obvious, waiting decades to be filled by a suitable monograph, whereas others, minor and inconspicuous, are dealt with swiftly by a journal article. Then there are those that fly completely under the radar, their significance first perceivable after they are addressed. The music criticism of Carl Banck (1809–1889) falls into this last category, as Theresa Henkel's 2019 dissertation will, for many readers, serve not only as a first introduction to Dresden's most prominent music feuilletonist of the nineteenth century but also as an impetus to reflect upon why they had not stumbled upon this influential voice earlier.

Indeed, even in light of musicology's notorious emphasis on 'great composers', Banck's case is exceptional. Despite a prolific career in music criticism spanning a half-century – from some of the earliest contributions to Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* to reviews of Brahms's Fourth Symphony at the end of a four-decade tenure with the *Dresdner Journal* (first *Tageblatt*) – Banck is known primarily, if at all, as a composer of lieder. His criticism has been largely reduced in the literature to a few milestones: membership in Schumann's Davidsbündler circle, an unfavourable review of Franz Liszt in 1857, and even less favourable reviews of Richard Wagner in the 1840s. Thus, as Henkel ventures into uncharted water with her study, it is hardly surprising that the roots of Banck's obscurity act as a compass. Above all, it is the author's handling of two specific issues that guide the examination: preconceptions about the aesthetic and social roles of the feuilleton in comparison to specialized music journals, and the tendency

to view music critics through the lens of the composers they write about.

These questions are first dealt with on a general theoretical level in the book's "contextualizing" chapter (3), which is preceded by a biographical sketch (2). The following, by far most substantial chapter (4) then applies the problems specifically to Banck in a series of individual studies of his reception of, among others, Clara Schumann, Beethoven, Liszt, and Wagner. Here, a selection of Banck's some 2,000 texts undergoes a "diskursanalytisch geprägte[] Betrachtung" (p. 16), which includes numerous statistical evaluations of the "Aufbau und Struktur" of his reviews. Henkel also relies heavily on comparative methods to reevaluate Banck's underestimated impact as a music feuilletonist and his largely misunderstood aesthetic views. For example, the author points to semantic parallels with A. B. Marx and Eduard Hanslick to demonstrate the feuilleton's function as a mediator between music-aesthetic discourse and the broader public. Elsewhere, Hanslick is used in juxtaposition with his 'progressive' counterpart Franz Brendel to establish a measuring stick for the argument that Banck, despite his conservative reputation, was in fact indifferent to party lines.

Thanks to Henkel's decisive departure from methods in music criticism research that accentuate the perspective of the composer – a resolve that culminates in a long overdue refutation of Helmut Kirchmeyer's dubious assessment of Banck as "der eigentliche Wagnertöter" (pp. 253ff.) – the approach certainly fulfils at least one central objective of the study: a differentiated understanding of Banck's *Musikanschauung*. However, the author also overreaches, leading to an abundance of suppositious conclusions marked by the ubiquity of modifiers such as "vermutlich", "wohl", and "vielleicht". This speaks not only to Henkel's tendency to read too far into Banck's interpretations (e.g., the elaborate explanation of why – "wahrschein-

lich" – Banck did *not* mention a certain point of discontinuity in the dramaturgy of *Zauberflöte*, p. 238), it also demonstrates the limitations of the source material consulted. While Henkel's rigorous selection process attests to the richness of Banck's own journalism as a source (pp. 16f.), the supporting material used in the examination proves largely insufficient to lend significant insight into the overriding topic of Banck in relation to "die Musikkritik in Dresden", let alone answer more specific questions, such as the extent to which the feuilleton had an "Einfluss auf die Ausgestaltung eines musikalischen Kanons und des Repertoires an den Dresdner Spielhäusern" (p. 11); or, "welche Auswirkungen konnte [Bancks] Kritik auf den Rezipienten haben?" (p. 15). The most obvious solution to this problem would be to limit the aims of the examination. On the other hand, more could certainly have been done to achieve the specified goals, especially in light of the considerable amount of space Henkel devotes to statistical evaluations of character counts that rarely address the study's hypotheses.

The shortage of complementary sources is also a weak point in Henkel's above-mentioned strategy of positioning the critic's aesthetic views opposite writers such as Marx, Hanslick, and Brendel, as the small selection of texts from such prolific authors inevitably runs the risk of oversimplifying the broader discourse. This is especially true of the complex aesthetic disputes surrounding the *Neudeutsche Schule*, which Henkel continually reduces to the "diametrale[.] Pole[.]" (p. 202) from which Brendel and Hanslick supposedly operated. Accordingly, Banck is depicted as a critic "zwischen den Stühlen" (p. 202), who promises "einen weiteren (dritten?) Weg im Fortgang des Symphonieschaffens" (p. 181), with criticism that proves itself as a "Feld, auf dem er neue Werke nicht grundsätzlich festen [...] Strukturen zuordnet, sondern sie ausschließlich nach ihrem jeweiligen künstlerischen Gehalt bewertet"

(p. 224). The objective high ground Henkel establishes for Banck here begins to wobble in an attempt to place the critic's "Prinzipien der Programmmusik" (pp. 205ff.) between Brendel and Hanslick. The ensuing argumentative muddle reaches its peak in a remark about Banck's propagation of a "klare Gestaltung der poetischen Idee" (p. 207), which Henkel sees as evidence not only of distance between Hanslick and Banck, but also of the latter's attempt to position himself "gegen den oben bereits zitierten Vorwurf Brendels, dass der Ausdruck unbestimmt sein solle"; this despite Brendel's use of reported speech in the specified quote ("Man hat gesagt, das Wesen der Tonkunst bestehe in der Unbestimmtheit des Ausdrucks", p. 206).

Unfortunately, this is not an isolated instance of the author's lack of attention when dealing with sources, Banck's texts included. Thus, the unusually high frequency of formal mishaps in the book – which range from typographical errors to incomplete sentences and footnotes – proves not just a nuisance but also a caveat to readers to double-check references themselves. This being said, it is also important not to let the shortcomings of the study obscure its significance. Looking beyond Henkel's achievement of recognizing and mitigating the imbalance between Banck's actual influence and our understanding of his role in music history, the book also provides a stimulus for researchers to look further into key issues in the history of musical criticism. These include, above all, interdependences among *Interpretations*-, *Interpreten*-, and *Kompositionskritik*; conflicts between music feuilleton and *Fachpresse*; and variations in urban centers, such as Dresden, Leipzig, and Berlin.

(Mai 2022)

Sean Reilly

ORLANDO FIGES: *Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur. Aus dem Englischen von Bernd RULLKÖTTER. München: Hanser Berlin 2020. 639 S., Abb., Tab.*

Pauline Viardot-Garcia – 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.)*

Ivan Turgenev und die europäische Musik-
kultur. Hrsg. von Dorothea REDEPEN-
NING unter Mitarbeit von Arno BREI-
TENBACH und Johanna DÜE. Heidel-
berg: Universitätsverlag Winter 2020.
357 S., Abb., Nbsp., Tab.

Orlando Figes, Historiker mit Russland-Schwerpunkt am Londoner Birkbeck College, ist ein viel gelesener, wenn auch als Wissenschaftler nicht unumstrittener Autor. Er besitzt ein sicheres Gespür für Themen von hoher Breitenwirkung, und auf dem schmalen Grat zwischen Lesbarkeit und Faktentreue gelingt es ihm, überraschende Verflechtungen zu entdecken und komplexe Zusammenhänge mit stupender Eleganz durchschaubar zu machen. Doch lohnt es sich, seine Eloquenz auf den Prüfstand zu stellen. Das fängt in seinem neuesten Buch schon beim Titel an: *Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur* (im Original: *The Europeans. Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*) verrät ebenso wenig darüber, dass es hier um die spanisch-französische Musikerin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), ihren französischen Ehemann, Louis Viardot (1800–1883), und den russischen Dichter Ivan Turgenev (1818–1883) geht, wie die schlichten Angaben „Salz, Pfeffer, Zwiebeln“ etwas über ein geplantes Kochrezept verraten. In dem Menü, das Figes daraus kreiert, geht es ihm um jene Methoden der Verbreitung, Vermittlung und Verständlichmachung von Kunst, Kultur und Den-

kungsarten, die im 19. Jahrhundert ihren Anfang nehmen und unser Leben bis heute bestimmen. Diesen Länder- und Sprachgrenzen überschreitenden Kulturtransfer, der zugleich auch der Beginn gezielter Werbestrategien ist, erschließt Figes über die Aspekte des Reisens, der Übersetzungen, des Öffentlichen, des Marketings, der Kanonisierung etc. Der Autor will nicht mehr und nicht weniger als eine Erklärung, wie die „europäische Kultur geschaffen wurde“ und „wie es geschah, dass um 1900 dieselben Bücher überall auf dem Kontinent gelesen, dieselben Gemälde reproduziert, dieselbe Musik daheim gespielt oder in Konzertsälen angehört und dieselben Opern in allen bedeutenden Theatern Europas aufgeführt wurden. Kurz, wie der europäische Kanon, der die Grundlage der heutigen Hochkultur nicht nur auf diesem Kontinent bildet, sondern allerorten auf dem Globus, wo sich Europäer niederließen, im Eisenbahnzeitalter entstand“ (S. 20). Und das gelingt ihm. Das gelingt ihm so lesenswert und plausibel, dass manche Dinge erst beim zweiten Lesen auffallen. Ein Beispiel: das Romanhaft-Anschauliche, mit dem Figes sich lebendig und bildhaft in die von ihm benannten Situationen hineinschreibt – woher stammen die Details, die subtilen unterschwelligten Wertungen und Gewichtungen? Die Quellenangaben im Anhang sind pauschal, das Literaturverzeichnis fragmentarisch, die Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur muss man suchen. Ein zweites Beispiel: die Personendarstellung – inwieweit spielen Sympathien, eigene (männliche, weiße, gutbürgerliche, unreflektierte) Wertvorstellungen und Blickverengungen mit hinein? Als Romancier ist Figes ein fesselnder Autor, doch im Bereich Wissenschaft darf er nicht die einzige Lektüre bleiben.

Für das ehrgeizige Unternehmen, am Beispiel von drei miteinander verflochtenen Biographien eine ganze Epoche auf den Punkt zu bringen, sind das Ehepaar Viardot und sein Familienfreund Turgenev denkbar

klug gewählt: Als Inbegriff kosmopolitischer Intellektueller hatten sie bei ihren zahllosen Reisen immer auch Kulturaustausch, Kulturvermittlung und Kulturvermarktung im ideellen Gepäck; sie besaßen den Bonusfaktor der Prominenz, wurden europaweit gehört und gelesen, und alle drei Biographien sind Musterbeispiele einer gelebten und gelingenden Einpassung in die unterschiedlichen Kulturen, in denen sie sich bewegten. Nicht nur bemühten sie sich aktiv um die Kultur der Länder, die sie bereisten und in denen sie wichtige Phasen ihres Lebens verbrachten, sondern sie arbeiteten auch aktiv daran, diese Kulturen durch ihre Kunst füreinander zu öffnen und das wechselseitige Verständnis zu fördern. So sang Viardot-Garcia stets auch Werke in der Sprache des Gastlandes, das sie bereiste; Turgenev wirkte als Übersetzer und als Rezensent.

Als attraktiven Bonus besitzt diese einzigartige *Ménage-à-trois* den Faktor des Pikanten. Wo man daher den Schwerpunkt legt – ob auf der künstlerischen Zusammenarbeit der Viardots und Turgenevs, auf den Mutmaßungen, Indizien und Ratespielen zur persönlichen Ebene oder auf dem, was die Vermengung beider Faktoren für die europäische Kultur an Impulsen gab –, ist eine wissenschaftliche Gewissensfrage.

Figes' Empathie scheint in diesem Dreieck nicht unbedingt der Frau zu gelten. Da ist es gut, dass der sorgfältig edierte umfangreiche Briefwechsel von Pauline Viardot-Garcia und Julius Rietz sie selbst zu Wort kommen lässt – als eine vielseitig interessierte, engagierte, sich ihres eigenen Werts und der Bedeutung ihrer Freiheit und ihrer mannigfachen Kontakte sehr bewusste Künstlerin und Frau. In ihren Briefen wird deutlich, wie sehr die Musikerin Pauline Viardot-Garcia – wohl auch durch ihre Sozialisation im romanischen Kulturraum, ihr Aufwachsen in einer reisenden Künstlerfamilie und ihre vielseitigen Begabungen und Interessen – ihren Erfolg selbstbewusst in die eigenen Hände nahm und dabei ganz nebenbei andere

Künstler förderte. Als international gefeierte Mezzosopranistin mit ausdrucksstarkem Gesang, maßstabsetzender Bühnenpräsenz und, wie die Briefe an Rietz zeigen, dezidiertem Verantwortungsgefühl für das gesamte künstlerische Gelingen einer Aufführung (S. 334), aber auch als Gesangslehrerin, Komponistin, Pianistin und Kulturvermittlerin „verkörperte [sie] gleichsam die Vielfalt europäischer Kultur des 19. Jahrhunderts“ (Borchard, S. 23). Die Herausgeberin Beatrix Borchard, seit Jahren in mannigfachen Aktivitäten für eine der komplexen Faktelage angemessene Neubewertung der Künstlerin engagiert, nennt sie zu Recht eine „Musikbotschafterin Europas“ (S. 19). Dabei handelt es sich ganz im Sinne von Figes um ein Europa, das bis zum Ural reicht und die Britischen Inseln und die Länder an den Rändern mit einbegreift – im Sinne eines kulturellen, in gemeinsamen Werten und einer gemeinsamen Geistesgeschichte verbundenen Gebildes, das es wert ist, heute mehr denn je auch als eine ethische Verpflichtung wahrgenommen zu werden.

1843 reiste die Künstlerin mit ihrem Mann, dem 21 Jahre älteren Schriftsteller und Kunsthistoriker Louis Viardot, nach Russland, begegnete dort Turgenev – und fortan war der Dichter ihr und ihrem Ehemann ein treuer Begleiter in einer „Lebens- und Schaffensgemeinschaft“ (Borchard, S. 21). Ihm vertraute sie in Russland und Deutschland die Publikation ihrer Lieder an, die sie im Stil Russischer Romanzen auf Texte u. a. von Alexander Puškin vertonte; ihn wollte sie verlässlich in der Nähe ihrer Familie wissen. Ähnlich essentiell, wenn auch stärker auf Entfernung konzipiert, ist Pauline Viardot-Garcias Verbindung mit dem Kapellmeister und Komponisten Julius Rietz. Ganz offenbar war die Musikerin also immer dann bereit, sich vorbehaltlos, emotional und unkonventionell zu öffnen, wenn dies mit ihrem künstlerischen Tun harmonierte und dieses davon profitiert. Nebenbei bietet der Briefwechsel nicht nur

ein plastisches Porträt Viardot-Garcias, ihres Familien- und Berufsalltags, sondern auch eine erstklassige „Quelle zu künstler-sozialgeschichtlichen Fragen, der Repertoiregestaltung, zu ästhetischen Diskussionen etc.“ (Borchard S. 31), wobei auch für Rietz „Briefeschreiben als Möglichkeit des Selbstentwurfs und der Selbstüberprüfung besonders in Krisensituationen“ (ebd. S. 33) fungiert.

Das Themenfeld, das diese beiden Bücher aufspannen, wird in dem sorgsam edierten Bericht zur internationalen interdisziplinären Tagung „Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur“ vom Sommer 2018 in Heidelberg weiter versachlicht. Zwar scheint auch hier in einigen Beiträgen die Frage nach Pauline Viardots gelebter Weiblichkeit auf, doch durch den Fokus auf Turgenev verschiebt sich der Blick stärker auf die Werk-ebene. Die Verbindung von Viardot-Garcia und Turgenev wird durchweg unter dem Stichwort „Kooperation“ bearbeitet: Beatrix Borchard definiert sie als eine „Experimentier- und Schaffensgemeinschaft“ (S. 145). Nicholas G. Žekulin vertieft das künstlerische Miteinander am Beispiel der in St. Petersburg erschienenen Liedersammlungen. Bandherausgeberin Dorothea Redepenning präzisiert den gemeinsamen Dreischritt „Dichten – Übersetzen – Komponieren“ (S. 231).

Turgenevs Affinität zur Musik, die über die Bewunderung der Künstlerin und die aktive Partizipation an ausgewählten musikalischen Aktivitäten weit hinausgeht, lässt sich tiefer verstehen, wenn sein Schaffen, Denken und Schreiben selbst in den Blick genommen wird. Im Kapitel „Ästhetische Diskurse“ untersucht Elena Chodorkovskaja die Frage nach einer Nationalkultur, die Turgenev sehr anders wahrnimmt als Vladimir Stasov. Svetlana Laščenko schaut dagegen eher auf „Turgenev's Musical Europeanness“. Alexandre Zviguilsky nimmt Beziehungen zu „einige[n] französischen Komponisten“ in den Blick (wobei er „Beziehungen“ durch-

aus doppelwertig angeht), und Klaus-Dieter Fischer richtet den Blick auf Turgenev und Franz Liszt (der immerhin der Klavierlehrer der jungen Pauline war). So zeigt sich am Beispiel Turgenevs die ‚europäische‘ Komponente im Denken, Handeln, in den persönlichen Bekanntschaften und den ästhetischen Diskussionen jener Zeit – etwas, was ja auch Orlando Figes betont. Daher nimmt es nicht Wunder, dass Turgenevs Werk musikalisch rege rezipiert wird. Inna Klause, Dorothea Redepenning und Karen Evans-Romaine untersuchen Bühnenvertonungen nach seinen Erzählungen, Christoph Flamm konzentriert sich auf Anton Arenskijs Musikalisierung der „Gedichte in Prosa“. Im Ergebnis findet „Turgenevs im literarischen Medium gestaltete musikalische Dramaturgie [...] im musikalischen Medium ästhetische Entsprechung durch musikspezifische Ausgestaltung“ (Redepenning, S. 289).

Dadurch wird klar, dass man der Musik direkt in Turgenevs belletristischem Schaffen am allernächsten kommt. Der Beitrag von Polina de Mauny und vergleichende Untersuchungen zu Dostoevskij und Tolstoj (Hans-Jürgen Gerigk), Nikolai Gogol' (Pavel Fokin) und Isaak Babel' (Urs Heftrich) verweisen auf Traditionslinien, die zu Turgenev hinführen, mit gleichem Recht aber auch von ihm ausgehen und ihn als Literaten und Musikkenner zur Referenzfigur machen. Insgesamt fungiert die Musik in seinem Schreiben als eine Erlebenssphäre, die in ihrer Unmittelbarkeit „die Religion ersetzt“ (S. 22), wie Gerigk anschaulich belegt. (Diese Unmittelbarkeit des Hingerissenseins prägt ja auch Turgenevs Liebe zu Pauline Viardot-Garcia.)

Das wichtigste Ergebnis der Lektüre aller drei Bände ist letztlich wohl die Erkenntnis, wie sehr Sprache der Schlüssel zur Welt ist – insbesondere zu einer Welt, in der Kultur nicht als eng umgrenzter Besitz, sondern als mannigfaltiger, auf Austausch und Entwicklung bedachter Teil allgemeinemenschlicher Existenz begriffen wird. Turgenev als Rei-

sendem zwischen den Ländern Russland, Deutschland, Frankreich gelang es nicht nur, sich die einzelnen Kulturen wesensmäßig anzuverwandeln, sondern auch, sie wechselseitig füreinander aufzuschließen. Mit Respekt vor der europäischen Kultur verlieh er der russischen Literatur neue Akzente und machte sie in Westeuropa aktiv bekannt, indem er die europäischen Publikationsmöglichkeiten nutzte, sie aktiv durch Übersetzungen und Rezensionen unterstützte und mit seinem subtilen Sprachgefühl auch in den Bereich der Musik hineinwirkte. „Turgenevs Weltanschauung wurzelt im Respekt vor dem Menschen und seinen Kulturgütern unabhängig von nationalen Zugehörigkeiten; seine Ästhetik wird, wie er besonders in dem Roman ‚Rauch‘ ausführt, getragen von ‚Bildung‘ und ‚Zivilisation‘ als eine gemeinsame Idee, die sich vor allem auch durch Kunst definiert“ (S. 7), wie Dorothea Redepenning im Vorwort zu dem Sammelband formuliert. Dass eine solche Welthaltung fast notwendig zur Musik als Sprache jenseits aller Sprachgrenzen führt, liegt nahe. In der Musik fällt es am leichtesten, die Idee eines zivilisierten Europas aktiv zu leben und Herkunftskultur und Ankunfts-kultur gleichwertig in das individuelle Leben zu integrieren und für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen. Insofern war Turgenev nicht nur der sprachliche Berater einer bedeutenden Sängerin und Komponistin, sondern ein Sprachmusiker ersten Ranges. Das rechtfertigt auch in der Musikwissenschaft die Beschäftigung mit ihm. Denn ein zivilisiertes Europa kann auf das Miteinander-Sprechen zu keiner Zeit verzichten.

(März 2022)

Kadja Grönke

THEODOR W. ADORNO: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Berlin: Suhrkamp 2020. 484 S. (Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band 6.)

Die vom Theodor W. Adorno Archiv bei Suhrkamp herausgegebenen Reihen der *Briefe und Briefwechsel* wie auch der *Nachgelassenen Schriften* stellen aufschlussreiche Dokumente für die Adorno-Forschung dar. So handelt es sich bei den (bereits publizierten ebenso wie den archivalisch aufbewahrten) Briefwechseln – wenn einen nicht gerade das Gefühl beschleicht, einer eindeutig privat intendierten Konversation zu folgen – um höchst informative Quellen, mit denen sich neue Blickwinkel und Zusammenhänge erschließen lassen. Im Medium des Briefes schien es sich Adorno eher zu erlauben, Dinge explizit in Worte zu fassen, wovor er sonst zurückscheute, aus Sorge, ein Teilaspekt könnte zu wörtlich, zu affirmativ aufgefasst werden. Dass nach den Briefwechseln zwischen Adorno und Walter Benjamin, Alban Berg, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer und Gershom Scholem nun der Briefwechsel mit Ernst Krenek in einer Neuausgabe vorliegt, ist höchst erfreulich.

Bereits in der 1974 bei Suhrkamp publizierten und von Wolfgang Rogge herausgegebenen Edition konnte man dem von manchen Pausen durchzogenen Austausch zwischen Adorno und Krenek in den Jahren 1929–1964 gut folgen. Wodurch zeichnet sich also die von Claudia Maurer Zenck herausgegebene Neuausgabe aus? Die 64 in der alten Ausgabe enthaltenen Briefe wurden um neun seither entdeckte Briefe und Postkarten ergänzt, dazu kommen weitere Materialien wie die Entwürfe eines von Adorno (S. 158) und eines von Krenek (S. 350–353, Anhang) geplanten Essaybands. Der Anhang mit einer Länge von knapp 150 Seiten umfasst vor allem die „auf einander Bezug nehmende[n]

Schriften“ (S. 456) Adornos und Kreneks, deren „gedanklicher Austausch“, so schreibt es die Herausgeberin, „sich ebenso in einem ‚Schriftenwechsel‘ wie in einem Briefwechsel [dokumentiert]“ (S. 451). Die Differenz zwischen Brief und Abhandlung ist dabei eine fließende, war doch beiden Dialogpartnern „Publikation als ein mögliches Resultat unserer Korrespondenz“ (S. 9) stets präsent. Die Texte, die z. T. bereits im Anhang der alten Ausgabe zu lesen waren, wurden um zehn weitere Dokumente ergänzt (darunter ein bislang ungedruckter Auszug aus Kreneks für einen Essayband geplantes Kapitel zu „Soziologischen Betrachtungen“ sowie ein in englischer Sprache verfasster Vortrag Adornos im Radiosender WNYC von 1940, in dem es auch um Kreneks Liederzyklus *Durch die Nacht* geht). Anders als in der alten Briefausgabe wurde Adornos 1935 entstandener Text „Ernst Křenek“ nicht in der englischen Version für die Zeitschrift *The Listener*, sondern im deutschen Original abgedruckt (S. 390–394; vgl. auch GS 18, S. 531–534). Das Vorwort von Krenek zum Band von 1974, nunmehr selbst ein historisches Dokument, ist in den Anhang eingegliedert. Ebenfalls hinzugefügt wurde ein kurzer Briefwechsel zwischen Gretel Adorno und Krenek nach dem Tod Adornos 1969.

Von besonderem Interesse ist der im vorliegenden Band erstmals publizierte Brief Adornos an Krenek vom 18. November 1934, der von Michael Schwarz, dem Leiter des Theodor W. Adorno Archivs, im Nachlass von Willi Reich gefunden wurde (vgl. S. 458). Der etwa zehn Buchseiten umfassende Brief, den der 31-jährige Adorno aus Oxford an den Komponisten schrieb, enthält Überlegungen zur „Frage, was denn eigentlich die Artikulation des neuen [zwölftönigen, JF] Materials sei“ (S. 89) – eine Frage, die Adorno bis in die 1960er Jahre hinein, wenn auch vor wechselnden Hintergründen, beschäftigen sollte. Zum Kontext: Krenek hatte Adorno den Klavierauszug seiner Oper *Karl V.* geschickt; Adorno reagierte mit

einer detaillierten Besprechung der Oper (S. 69–79) und wandte dabei auch kritisch ein, dass in der dodekaphonen Machart und im vermeintlichen Verzicht auf „andere[] Momente der Artikulation“ (S. 75) die „Gefahr [...] einer gewissen Verarmung“ (S. 77) des Komponierens spürbar werde. Daraufhin bat Krenek, nicht zum ersten Mal, um Präzisierung der Ausführungen. (Und häufig sind es die Krenek'schen Impulse zur argumentativen Schärfung, die zu den besonders interessanten brieflichen Diskussionen führen.) Mit merklich suchenden Formulierungen artikuliert Adorno im besagten Brief einige Gedanken, die er sehr viel später, in dem Text „Vers une musique informelle“ (publ. 1962), als neue Elemente seines Denkens markieren wird, so die Historisierung der „Dissonanz als Ausdruck“ (S. 85; vgl. GS 16/ 502f.) oder die Vorstellung einer ‚tonalen‘ Rhythmik (S. 86f.; vgl. GS 16/ 499). Den spezifischen Sinn des Einsatzes der Zwölftontechnik macht er schließlich in der „Artikulation durch in einander umschlagende Extreme“ (S. 90), einer „Dialektik der Extreme“ (S. 91), fest. Nach eigener Aussage handle es sich dabei „um wirklich ganz neue Kategorien, für die die Termini fehlen und die ich in diesem Brief erstmals überhaupt zu konzipieren wage“ (S. 90).

In häufig aufsatzlangen Briefen tauschten sich Adorno und Krenek neben Fragen zu Atonalität und Zwölftontechnik über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft sowie über die Art und Weise der Bezugnahme von Komponierenden auf das ‚musikalische Material‘ aus. Die Kontroverse um den Materialbegriff ist, nicht zuletzt durch den dazugehörigen öffentlichen ‚Schriftenwechsel‘, viel rezipiert worden. Während Krenek die „Souveränität des Geistes gegenüber dem Material“ (S. 41) hervorhob, machte Adorno dagegen einen „dialektische[n] Materialbegriff“ stark, der „Freiheit und Notwendigkeit“ (S. 51) als vermittelt denkt. Nicht nur ist hier interessant zu beobachten, wie diese Kontroverse von beiden Akteuren bewusst

in Szene gesetzt wird: : „[J]eder [schreibt] einen Aufsatz, nur mit entgegengesetzter Tendenz“ (S. 21), so Adorno im Vorfeld der Publikation der Texte „Reaktion und Fortschritt“ (Adorno) und „Fortschritt und Reaktion“ (Krenek) im *Anbruch*. Auffällig ist auch der pragmatisch nüchterne Ton, in dem inhaltliche Differenzen thematisiert werden. Für das Gespräch „Arbeitsprobleme des Komponisten“ schlug Adorno vor: „Ich würde also als Eingangsthese die (relative) Eigenständigkeit des Materials vertreten, die Forderung des Materials als eine konkrete, aus der die Freiheit des Komponisten mit der Antwort erst hervortritt; Sie würden dagegen dann die Einwände geltend machen, die Sie andeuten: daß auf diese Weise das Material eine magische Gewalt würde; ich suchte, dem durch praktische Hinweise zu begegnen und wir würden dann wirklich so reden, wie wir es etwa zuletzt in Frankfurt getan haben.“ (S. 26).

Anhand des Briefwechsels lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie Debatten entstehen, wie Formulierungen sich langsam ausprägen und Positionen sich verändern. Er ist auch in werkgeschichtlicher Hinsicht informativ, wenn z. B. Adorno Krenek über seinen geplanten Essayband *Der große Pan ist tot* in Kenntnis setzt, der allerdings nie realisiert wurde und dessen Texte später in andere Sammlungen eingegangen sind. Sehr lesenswert sind auch Adornos Besprechungen eigener Werke, etwa zu ‚seinem Tom Sawyer‘ (dem Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe*, S. 92–94) oder den *Vier Liedern* op. 3 (S. 99), Letzteres anlässlich einer von Krenek geplanten Aufführung derselben. Wie Konzerte, Vorträge und Textaufträge konkret zustande kamen (oder auch nicht), wie sich Netzwerke bildeten – auch darin gibt der Briefwechsel Einblicke. Schließlich sind die Briefe auch von zeitgeschichtlichem Interesse, insofern die beiden späteren Exilanten über ihre Erfahrungen im Europa der 1930er und den USA der 1940er Jahre berichten.

Das sich mit der Zeit wandelnde Verhältnis zwischen Krenek und Adorno – zumeist professionell, dann auch mit freundschaftlichen Tönen, nach dem Krieg distanzierter – ist nur schwer auf einen Nenner zu bringen. Adorno hatte ein ausdrückliches Interesse daran, mit Komponierenden in Austausch zu treten: „Wenn das, was ich musikliterarisch versuche, überhaupt einen Sinn haben soll, so gewiß nur dann, wenn meine Gedanken es vermögen, mit den wesentlichen Produzierenden in Kontakt zu kommen“ (S. 9). Regelmäßig tauschten Adorno und Krenek Schriften, Kompositionen und Ideen aus, und hielten dabei auch substanzielle Kritik nicht zurück (vgl. S. 275f.). Beide Briefpartner bedankten sich gegenseitig für die Ernsthaftigkeit (vgl. S. 24) gegenüber den Anliegen und Produktionen des jeweils anderen (zu Adornos Freude auch gegenüber seinen kompositorischen) und bestätigten sich, dass sie von der Beziehung profitieren würden (vgl. S. 103). An expliziten Bekundungen, dass sie „trotz geistiger Differenzen“ (S. 24) in Vielem grundlegend übereinstimmen, mangelt es nicht. Dennoch sah sich Krenek in Adornos zentralen musikphilosophischen Schriften mit einer gewissen Bitterkeit unberücksichtigt (vgl. S. 44 und 275). Adorno entgegnete, dass Kreneks „künstlerische Figur keinesfalls auf die ‚materialen‘ Kategorien zu bringen sei, die anzuwenden ich mich gezwungen sah“ (S. 30) und verwies schlicht auf die „Unmöglichkeit, mit dem Entwurf die musikalische Realität ganz zu durchdringen“ (S. 54).

Die Geschichte des Austauschs zwischen Adorno und Krenek ist in der ausführlichen Editorischen Nachbemerkung der Herausgeberin rekonstruiert. Durch die detailreichen Anmerkungen lassen sich die in den Briefen aufgerufenen Zusammenhänge – trotz überlieferungsbedingter Lücken – gut nachvollziehen. Von großem praktischem Nutzen ist auch das Personenregister sowie das Kompositionen- und Schriftenregister der Briefpartner. Da hier auch indirekte Er-

wähnungen aufgenommen wurden – wenn etwa Krenek von einer „großen Arbeit“ (S. 39) spricht und seine Oper *Karl V.* meint – ist es mitunter informativer als eine Volltextsuche.

Weitere Briefwechsel in dieser Reihe kann man gespannt erwarten. Die Publikation der Korrespondenz zwischen Adorno und Rudolf Kolisch ist für 2023 geplant.

(Februar 2022)

Julia Freund

Im Umbruch. Musikleben in Halle in den 1980er Jahren. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2020. 176 S., Abb. (Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte. Band 27.)

Dieser schmale Band versammelt fünf Beiträge zum 20. Tag der hallischen Stadtgeschichte im November 2019, der sich dem Musikleben der Stadt in den 1980er Jahren widmete. Wie der Herausgeber Wolfgang Hirschmann, Ordinarius am Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität, in seiner Einleitung eingesteht, wartet die Stadt auf den ersten Blick nicht mit einer so mythisch umwobenen Musik- und Kunstszene auf, wie dies in der späten DDR bei Berlin, Dresden und Leipzig der Fall war. Dennoch ist Hirschmann beizupflichten, dass Halle neben den international bekannten Handel-Festspielen durch Veranstaltungen wie das erste Punk-Festival der DDR 1983 musikgeschichtlich Einiges zu bieten hat – und so scheint es nach der Lektüre der Beiträge gerade ein Kreuz und Quer der Stile gewesen zu sein, das Halle im Gegensatz zu anderen musikalischen Zentren Ostdeutschlands auszeichnete.

In den präsentierten Ergebnissen wartet die Publikation mit wenigen Überraschungen auf, bestätigt sie doch das vorherrschende Bild über Musik im Spätsozialismus der DDR und in der Wendezeit als eine „spannungsvolle gesellschaftliche Situation“ (S. 8) des Umbruchs, wobei sich der Band aus-

drücklich gegen teleologische Geschichtsbilder des ‚Es ist gekommen, wie es kommen musste‘ wendet. Lesenswert bleiben die Texte dennoch, da sie die Bedeutung von Regionalforschung für die Musikgeschichte der DDR und weiterer sozialistischer Staaten in Osteuropa unterstreichen: Der längst zum geflügelten Wort gewordene „subsystemische Eigensinn“ (Ralph Jessen) lokaler und regionaler Vorgänge ist in der Musik durch die – vergleichsweise zur Literatur – geringere Regulierung charakterisiert gewesen und drückt sich in einer Komplexität aus, der Hirschmann und die Verfasser:innen der Beiträge einerseits durch Fallstudien und andererseits durch Gespräche mit Zeitzeug:innen beikommen wollen. Besonders positiv hervorzuheben ist der Anspruch, genre- oder gattungs- und stilübergreifend an den Gegenstand heranzugehen, so dass populäre, klassische und Neue Musik unter einem *Bottom-up approach* zusammenfinden. Da Hirschmann in seiner Einleitung reichlich von den beiden Roundtables auf der Tagung schwärmt, ist deren fehlende Wiedergabe im Band beklagenswert. Genauso wäre es anregend gewesen, wenn die beiden ursprünglich auch als Aufsätze geplanten Vorträge zu Operette und Musical sowie zum Schlager Eingang in die Veröffentlichung gefunden hätten.

So ist man mit Beiträgen konfrontiert, die zwar, wie gesagt, nicht radikal die Forschungslandschaft zur Musikgeschichte der DDR verändern, für die Stadt Halle aber häufig erstmals Informationen zusammentragen. Während Klaus Näumann und Anna Schaefer verschiedene Populäre „Musiken“ mit Schwerpunkt auf den Rock’n’Roll und Punk vorstellen, berichtet Hans-Joachim Kertscher als Akteur aus erster Hand über die hallische Jazzszene der 1980er Jahre. Kathrin Eberl-Ruf wiederum nimmt mit Gerd Domhardt einen Komponisten unter die Lupe, der neben Thomas Müller, Hans Jürgen Wenzel und Gerhard Wohlgemuth das Bild der Neuen Musik in der Stadt bis zu sei-

nem frühen Tod im Jahr 1997 nachhaltig geprägt hat und Susanne Spiegler kann zeigen, wie die Händel-Pflege in der Stadt während der 1980er Jahre zunehmend von der historisch informierten Aufführungspraxis beeinflusst war, bevor mit Peter Konwitschny auch neue Regie-Methoden Einzug hielten, die von der alten Barock-Verteufelung aus marxistischer Perspektive nichts mehr wissen wollten. Welche Bedeutung persönliche Netzwerke und Befindlichkeiten in einem kulturpolitischen Feld hatten, das gar nicht so totalitär war, wie man lange glaubte, zeigt schließlich Lars Klingberg für die akademische Musikwissenschaft in Halle, wo er für die 1980er Jahre eine zunehmende Entpolitisierung ausmacht. Klingbergs Text beschließt zwar den Sammelband, allerdings hält der Autor im Anhang zu seinem Kapitel eine Überraschung bereit: Mit einem *Vertraulichen Positionspapier* Guido Bimbergs von 1988 hat Klingberg eine zentrale Quelle für die hallische Musikwissenschaft ediert, deren Umfang und Detailreichtum einen guten Blick auf die Situation kurz vor dem Mauerfall gibt. Das Dokument gibt einen Einblick in die Denkweisen staatlich regulierter und universitär institutionalisierter Musikwissenschaft zu einem Zeitpunkt, als die Krise des DDR-Regimes kaum noch hinter Parteiparolen verborgen werden konnte. Das Ergebnis ist so eine Quelle, deren Ton sich zwischen kritischer Bestandsaufnahme und eilfertiger Berichterstattung gegenüber staatlichen Stellen bewegt.

(Februar 2022) Patrick Becker-Naydenov

REINER KONTRESSOWITZ: *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann (1941–2009)*. Altenburg: Kamprad 2020. 269 S., Abb., Nbsp.

Annäherungen II: Mit dem gewählten Titel verweist Reiner Kontressowitz bewusst auf sein erstes Buch, das den Fokus

auf Friedrich Goldmanns Solokonzerte legt. Gleichzeitig akzentuiert er die Mehrdeutigkeit des Begriffes mit Bezug auf seine Arbeit zum Werk Goldmanns. Die Theorien des Soziologen Luhmann, mit welchen sich auch Goldmann intensiv auseinandersetzte, stellen den Begriff der Kontingenz in den Vordergrund. Unter Kontingenz subsumiert der Gesellschaftstheoretiker gewissermaßen die prinzipielle Offenheit in sozialen Situationen – Kontingenz besteht im Ausschluss von Notwendigkeit. Mit der Erwägung des *Anders-Seins*, dem, was möglich, aber nicht unmöglich ist, scheint es auf der Hand zu liegen, dass wenigstens der Kontingenzbegriff im Zusammenhang mit Goldmann die Titelgebung dieses Buches notwendig impliziert hat: „Das Ziel war es keineswegs, etwas Verlässliches, End-Gültiges niederzuschreiben, sondern die Absicht war es vielmehr, Möglichkeiten aufzuzeigen, Möglichkeiten, die durchaus zu anderen Erkenntnissen führen können“ (S. 9). Offenkundig ist: Goldmann entwickelt sich nicht zu einem realitätsfernen Komponisten. Seine Musik wird zum Rekurs auf den sozialen und politischen Alltag. Sie wird zum Ausdruck einer übergreifenden Fortschrittsmentalität: „In ihm festigte sich die Überzeugung, dass fortgeschrittener Materialgebrauch und hochentwickelte Kompositionstechnik unabdingbar waren für die musikalische Teilnahme am gesellschaftlichen Fortschritt“ (S. 23).

Reiner Kontressowitz geht chronologisch vor und gliedert das Buch in zwei Teile im engeren Sinn: Eine größtenteils biographische Abteilung (Kapitel 1 bis 3), welche die 1950er und 60er Jahre einschließt (S. 11–44) und der ein zweiter überwiegend analytischer Teil (Kapitel 4 bis 7), der die Sinfonien Goldmanns kontextualisiert (S. 45–257). Die Untersuchungen zu den Sinfonien erinnern dabei stark an ein „analysis is composition in reverse“-Paradigma (Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, New York 1957, S. 11.). Kontressowitz zeigt auf, wo-

her Goldmann seine Inspiration nahm, und rekuriert dabei auf die Begriffssysteme der Themenfelder, in die sich Goldmann einlas und die ihn beschäftigten. Der Autor gibt dabei immer wieder zu verstehen, dass es weniger um eine unmittelbar evidente Interpretation geht, als vielmehr darum, die Musik Goldmanns adäquat zu beschreiben. Über die ersten beiden Sinfonien, die in den 70er Jahren entstanden, Sinfonie 3 und 4 der 80er Jahre und *quasi una sinfonia* der 2000er Jahre hinaus thematisiert Kontressowitz das Wirken Goldmanns als Dirigent und Lehrer, bespricht künstlerische, soziokulturelle und politische Einflüsse sowie das breite Spektrum des Goldmann'schen Personalstils. Wenn dabei der Fokus auf der Sinfonie als Gattung liegt, dann wird schnell klar, dass der Rückbezug auf diese Tradition, neben der für den Komponisten wichtigen Möglichkeit der Aufführung eigener Kompositionen, auch darin begründet liegt, sich kritisch zu äußern: „[D]er Anspruch der Gattung ist durchaus ernstgenommen, nur nötigten mich zeitgenössische musikalische und ganz allgemein gesellschaftliche Erfahrungen immer wieder, das übernommene konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen. [...] [E]s bleiben nur noch isolierte Restbrocken übrig.“ (Vgl. Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979, S. 35.)

Damit beschreibt Goldmann einen dekonstruktivistischen Formungsprozess. Dekonstruktion meint hier weniger das simultane Wirken von destruktiven und konstruktiven Aspekten, als vielmehr den Anspruch, traditionelle Strukturen von innen her zu durchbrechen. Am Beispiel der ersten Sinfonie macht Kontressowitz das plausibel. Auch an der Sinfonie als Gattung, deren gattungsbestimmendes Moment schließlich Satzstruktur und -folge wurde, können der ästhetische Wandel und die Determinierung auf einen zur Konvention gewordenen Formtypus abgelesen werden. Goldmann war die Starrheit der zur Norm gewordenen

Formprinzipien, die die Möglichkeiten einer unbegrenzt variablen Realisierung unterschlagen, vollständig bewusst, und er bezieht sich mit seinen Werken auf das Dispositiv der Gattung selbst. Der holistische Ansatz des Autors macht den Leser:innen darüber hinaus auch eines immer wieder deutlich: Goldmanns Wandlung in Stilistik und Ausdruck scheinen, neben seiner Beschäftigung mit neuen kompositorischen Techniken, mit seiner Rezeption soziologischer und philosophischer Literatur zu korrelieren. Technik ist bei Goldmann immer im Zusammenhang mit seinen Studien zu soziologischen und philosophischen Fragestellungen zu denken. Neben Schriften Theodor W. Adornos und Michel Foucaults hat sich der Komponist auch intensiv mit einem der Hauptwerke von Cornelius Castoriadis – *Gesellschaft als imaginäre Institution* – auseinandergesetzt. Noch im ersten Sinfoniekapitel wird die Änderung exemplarisch an der zweiten Sinfonie dargestellt. Hier kulminieren drei Teile einer Großform in einem einsätzigen Werk (S. 9.).

Das fünfte Kapitel, dessen Hauptgegenstand die Sinfonien 3 und 4 sind, die Goldmann in den 80er Jahren fertigstellte, zeichnet auch über den Themenschwerpunkt hinaus ein differenziertes Bild des Komponisten. Aufmerksamen Leser- und Analytiker:innen, die den aktuellen Forschungsdiskurs um Albert Simons *Tonfeld-Theoreme* verfolgen, werden bei Kontressowitz' Analyse der 3. Sinfonie, aber auch in anderen in der Monographie diskutierten Werken, ein eindruckliches Beispiel für Simons enharmonisch-ambivalenten Funktionsbegriff vorfinden oder wenigstens Olivier Messiaens zweiten Modus als strukturbildendes Element erkennen. Die von Goldmann verwendete Halbton-Ganzton-Skala, die auch aus Kleinterzteilung der Oktave hervorgeht, macht die dritte Sinfonie Goldmanns zu einem Experimentierfeld harmonischer Inseln an den Grenzen der Tonalität – natürlich unter Voraussetzung des entsprechenden Simon'schen Tonalitätsparadigmas.

Nach der Analyse dieser Sinfonie bietet der Autor den Leser:innen einen ausgedehnten Abschnitt zum Wirken Goldmanns als Hochschullehrer. Hier bereiten Interviews einiger ehemaliger Student:innen des Komponisten ein breites Spektrum an Impressionen zu dessen Arbeit und Persönlichkeit. Enno Poppe, Nicolaus Richter de Vroe, Charlotte Seither, Ellen Hünigen, Steffen Schleiermacher und Olav Gröger liefern hier Beiträge und zeichnen ein detailreiches Bild ihres Lehrers. Das Kapitel schließt mit einer facettenreichen Analyse der 4. *Sinfonie* und macht hier abermals deutlich, dass die Lektüre des Buches zumindest vom simultanen Hören der entsprechenden Werke begleitet werden sollte.

Das Buch schließt mit dem Kapitel „Die 90-er Jahre“ über Goldmanns Arbeit als Dirigent und mit der Betrachtung eines letzten Orchesterwerkes – *quasi una sinfonia*, das allerdings im Jahr 2008 entstand, dem letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten: „Das Stück reflektiert die Stimmung und die Ereignisse des Herbstes 1989, es ist aber ein Fragment geblieben, da Goldmann bereits am 24. Juli 2009 in Berlin verstorben war“ (S. 206). *Annäherungen II* gibt den Leser:innen einen Überblick über die verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten: vom Zurückgreifen auf serielle Techniken und Clusterbildung, Goldmanns Beschäftigung mit der Aleatorik Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre bis hin zum Schaffungswandel in den 80er Jahren und 90er Jahren. Semantische Rückgriffe zeichnen sich in seinem gesamten Werk ab. Themen wie „Gruppendynamik“, „Raum und Zeit“ oder soziale Systeme im Allgemeinen sind hier nur einige seiner Inspirationsquellen.

Mit *Annäherungen II* hat Reiner Kontressowitz eine umfangreiche Untersuchung zum sinfonischen Schaffen Goldmanns vorgelegt, die in erster Linie kompositionstechnischen Aspekte im Detail beleuchtet und selbst die kompliziertesten Zusammenhän-

ge analytisch aufbricht. Abwechslungsreich gestaltet sich die Lektüre durch biographische Abschnitte, Interviews sowie Beiträge von Goldmanns ehemaligen Student:innen. Hervorzuheben ist, dass, obwohl Kontressowitz in den Bezügen zur Soziologie und Philosophie Anknüpfungspunkte für seine Werkanalysen findet, niemals apodiktisch argumentiert wird. Sich für die Untersuchung der Sinfonien in Goldmanns Begriffswelt einzuarbeiten und eben diese Begriffswelt als Ausgangspunkt zu nutzen, zeugt einfach von der konsequenten und ernsten Auseinandersetzung mit der Thematik. Kontressowitz argumentiert ebenso undogmatisch wie behutsam und regt zu eigenen Überlegungen an. Historisch interessierte Leser:innen könnten in Versuchung kommen, sich aufgrund einer noch anzusprechenden zeitgeschichtlichen Kontextualisierung kritisch zu äußern. Hier bleibt anzumerken, dass die Perspektive des Buches, obwohl die Biographie des Komponisten behandelt wird, keine historische ist und der Autor deshalb an seinem eigenen Anspruch gemessen werden sollte. Auch *Annäherungen II* versteht sich als durchaus fruchtbarer Impulsgeber für die eigene Beschäftigung mit dem Werk Goldmanns.

(Mai 2022)

Dominik Dungal

KAROLIN SCHMITT-WEIDMANN:
Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2021. 347 S. (Musik und Klangkultur. Band 54.)

Mit ihrer soeben im Druck erschienenen Dissertation zu dem *Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt* liefert Karolin Schmitt-Weidmann einen substanziellen Beitrag zu methodisch übergreifend konzipierten, ebenso theoretisch wie (aufführungs-)praktisch fundierten Analysen von künstlerischen Gestaltungen, die an der Schnittstelle von (neuer) Musik und Performance lokalisiert sind. Bei ihrer dezi-

dierten Frage nach der Bedeutung des „Körpers“ in diesen Musik-Performances konzentriert sie sich auf zwischen 1971 und 2018 im deutschsprachigen Raum zur Aufführung gelangte Stücke, die eine Brücke zu Alltagserfahrungen zu schlagen suchen und dabei die Distanz zwischen künstlerischen und alltäglichen Erfahrungswelten neu ausloten. Diese (behutsam) auslotende Vorgangsweise kennzeichnet die künstlerischen Verfahren der ausgewählten „Werke“ (laut Untertitel) ebenso wie den methodischen Ansatz der Autorin.

So lotet das erste, einleitende Großkapitel (S. 13–60) die Distanz zwischen Kunst und „(all)täglicher Lebenswelt“ aus kunsttheoretischen bzw. philosophischen Perspektiven aus, wobei der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ gleichsam „an der Schwelle“ dieser beiden Pole lokalisiert ist, die sich in unseren (hochgradig kommerzialisierten) Kunstszene häufig diametral gegenüberstehen. Neben der intensiven Rezeption von phänomenologisch grundierten, performativitätstheoretischen Überlegungen zu diesem Themenkomplex (insbesondere mit Bezug auf Dieter Mersch und Erika Fischer-Lichte) kommen in diesem Zusammenhang ebenso Ansätze aus dem Bereich der Symboltheorie (Nelson Goodman) und der Hermeneutik (Hans-Georg Gadamer) zur Sprache. Gleichsam als erstes Zwischenresümee konstatiert Schmitt-Weidmann in Anlehnung an den von Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel herausgegebenen Sammelband *Kunst und Erfahrung* (2013) „Qualität“, „Inhalt“ und „Form“ als maßgebliche Kriterien für ästhetische Erfahrungen (vgl. S. 23ff.). Hieran anknüpfend folgen weitere Ausführungen zu „ästhetischem Erleben“ nach Hans Ulrich Gumbrecht (S. 30ff.), zum „Erscheinen“ nach Martin Seel (S. 35ff.) sowie zu „Kunst als menschliche Praxis“ nach Georg Bertram (S. 53ff.), des Weiteren zu „Kunst jenseits ästhetischer Erfahrungen“ (S. 38f.), zu „institutionellen Rahmungen“ als Grundlage für Kunstdefinitionen

(S. 50ff.) und schließlich auch zu Fischer-Lichtes vielzitierten „Schwellenerfahrungen“ (S. 54ff.), deren Bedeutung für musikspezifische Zusammenhänge Schmitt-Weidmann jedoch relativiert (vgl. S. 57).

Ungeachtet dieser weitläufigen Annäherungen bzw. Auslotungen möglicher Zugänge zu der zentralen Frage nach dem Unterschied zwischen Kunst/Musik und alltäglichen Erfahrungen (trotz aller Bemühungen, diese Unterschiede zu nivellieren) scheinen sich die Argumentationsstränge letztlich in Dieter Merschs Konzept des „Realen“ zu bündeln, das auf eine spezifisch performative Differenzierung abhebt – „als Widergänger, der uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen“ (S. 40ff., hier insb. S. 49). Dieses „Reale“, das niemals „Realität“ nachzuahmen suche, erschaffe „Erfahrungen von Intensität“, die wiederum „eigene Wirklichkeiten“ entstehen lassen – gleichsam an der „Schwelle“ von Kunst und Nicht-Kunst bzw. realen Erfahrungswirklichkeiten (S. 49). Und für deren Wahrnehmung sei der Körper zentral, betont Schmitt-Weidmann – „als ‚Selbstverdopplung‘ bzw. ‚Selbstdifferenzierung‘ in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug“ (S. 58f., mit Bezug auf Bernhard Waldenfels), „als gesellschaftlich geformter Körper, als performativ erscheinender ‚Bühnenkörper‘“ (S. 59, mit Bezug auf Christa Brüstle) oder auch „als Teil eines ganzheitlichen interaktiven Prozesses in Form eines ‚musikalischen Körpers‘ aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum“ (ebd., mit Bezug auf Wolfgang Rüdiger).

Bis zu diesem Punkt dominiert die Rezeption deutschsprachiger Performativitätsdiskurse der letzten Jahrzehnte Schmitt-Weidmanns Erörterungen. Sie grundieren auch die folgenden Argumentationen zum „Komponieren als ‚Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten‘ im künstlerischen

Umgang mit dem Körper“ des nächsten Großkapitels (S. 61–116). Ihr Gewinn bzw. die Innovationskraft der Studie von Schmitt-Weidmann tritt vor allem dann deutlich zutage, wenn die Tragfähigkeit dieser Theorien an den Stückanalysen überprüft wird. Für diese Untersuchungen werden in dem dritten und letzten, gleichzeitig umfassendsten Großkapitel, das um „Bühnenkörper und Körperprozesse in Aufführungseignissen“ kreist (S. 117–248), folgende Stücke herangezogen: Annesley Blacks *Smooche de la Rooche*, 2007; *Schlägermusik*, 2010; *Flowers of Carnage*, 2013/2014; sowie in Zusammenarbeit mit Margit Sade-Lehni *score symposium*, 2018; Carola Bauckholts *Hirn & Ei*, 2012/2011; Cathy van Ecks *Double Beat*, 2013; Vinko Globokars *Corporel*, 1985; Robin Hoffmann *An-Sprache*, 2000; Heinz Holligers *Cardiophonie*, 1971; „(t)air(e)“, 1980/1983; Hans-Joachim Hespos' *Seiltanz*, 1982; sowie Dieter Schnebels *Körper-Sprache*, 1979/1980.

Auch in diesen Ausführungen wird nochmals deutlich, wie unmittelbar und geradezu systematisch sich die Autorin an Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen* (2004) abarbeitet, um gleichsam eine musikspezifische Ästhetik des Performativen zu entwerfen. Dieses Verfahren hat umso mehr Berechtigung, als Schmitt-Weidmann (naturgemäß bzw. gemäß ihrer fachlichen Provenienz) zu wesentlich differenzierteren Ergebnissen in Bezug auf das Verhältnis von Musik, Körper und Performance kommt, als es in ihrer prominenten und vielzitierten Argumentationsvorlage der Fall ist. Beispielsweise hatte Fischer-Lichte vor allem vier Verfahren als „besonders produktiv und folgenreich“ für eine „vollständige und radikale Neudefinition“ des Verkörperungsbegriffs im zeitgenössischen Theater bzw. der Performance Kunst erachtet, nämlich die „Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle“, die „Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s“, die „Betonung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit,

Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers“ und „Cross-Casting“ (ebd. S. 139). Schmitt-Weidmann kommt dank ihrer detailgenauen Analysen auf zehn Punkte, die ein wesentlich facettenreicheres Spektrum körperlicher Performanz bei der Konzeption, Komposition und Aufführung Neuer Musik abstecken: „Kontextverschiebung“, „Prozessorientierung“, „Bewusstsein von Gegenwart“, „Herausstellung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit und Unverfügbarkeit des Körpers“, „Hybridisierung biologischer und technischer Systeme“, „reale Konfrontation mit Existenzängsten“, „Freiheit und Verantwortung im verbotsfreien Raum“, „der Körper als lebendiger und individueller Organismus im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung“, „Spiel mit Erwartungen und Rollenzuweisungen unter Einbezug der Aspekte des Risikos und des Scheiterns“ sowie „Behandlung ernster Themen mit humorvoller Leichtigkeit“ (vgl. hierzu insb. das Fazit S. 249–265). Vor diesem Hintergrund bietet Karolin Schmitt-Weidmanns Studie gleichermaßen eine umfassende Rückschau auf (vornehmlich deutschsprachige) Diskurse an der Schnittstelle von Performance Art und ästhetischer Erfahrung wie sie durch ihre Erörterungen wertvolle Kriterien zur Aufschlüsselung musikspezifischer Gestaltungen dieses Phänomens exemplifiziert. Auf diese Weise werden bislang theaterwissenschaftlich/performance-theoretisch dominierte Diskurse als auch für die Musikwissenschaft gewinnbringendes Feld weiter erschlossen.

(April 2022)

Stephanie Schroedter

MALTE PELLETER: *„Futurhythmaschinen“. Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen.* Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 624 S., Abb. (*Musik-machDinge. ((audio)). Ästhetische Strategien und Sound-Kulturen. Band 3.*)

Malte Pelleters Arbeit ist in erster Linie eine fundierte Technikgeschichte der Rhythmusmaschinen im 20. Jahrhundert, die sich vor allem um deren Ursprünge verdient macht. Neben den Arbeiten Henry Cowells und Leon Theremins stellt Pelleter die – hierzulande meist schmähsch vernachlässigten – Konzeptionen der Bastler/Musiker Joseph Schillinger und Raymond Scott vor. Deren Arbeiten sind maßgeblich für die Parametrisierung der Musikproduktion. Mit technischer Detailtiefe entfaltet Pelleter eine Genealogie der Drum Machine von mechanischen und klangsynthetisierenden zu Sample-basierten Apparaten. Mit interessanten Quellen (Manuals, Werbeanzeigen, Fanzines, Interviews etc.) umreißt er deren Funktionsweise und musikalische Funktionalität. En passant deutet er über die Funktionen des Wurlitzer Sideman eine kleine Kulturgeschichte der Lounge-Musik an. Er erläutert, wie die SP-1200 maßgeblich den Sound des Hip-Hop der 1990er Jahre geprägt hat und wie aus dem Zusammenspiel von Sequencer-Presets des Roland TR-808 und dessen virtuoser, aber nicht „fachgerechter“ Handhabung der Detroit Techno entstand. Pelleter kartographiert überzeugend die Entwicklung der Rhythmusmaschinen vom Werkzeug der Avantgarde über ihre Verwendung als „consumer electronics“ zum maßgeblichen Produzenten-Tool der elektronischen Musik. Pelleter als passionierter Fan elektronischer Musik zeigt in den hilfreichen Videoessays, die er auf seiner Website (<https://laudioll.de/firm/>) der Schrift zur Seite stellt, dass er verstanden hat, dass auch die Haptik in Bezug auf die Drum Machine erkenntnisleitend ist.

Weniger überzeugend ist dagegen Pelleters theoretische Konzeption bzw. sein Entwurf

einer Techno-Ästhetik. Die Idee der „futurhythmaschine“ als ein techno-ästhetisches Konzept der Co-Evolution von Mensch und Maschine hat der Musikjournalist Kodwo Eshun entwickelt. Eshuns eklektische „sonic fiction“ blickt aus einer afrofuturistischen Perspektive auf den Komplex Mensch, Musik und Maschine. Er kombiniert Poststrukturalismus mit den Medientheorien Marshall McLuhans oder Paul Virilios zu einer Art spekulativ poetischem Musikjournalismus. Eshuns Konzeptionen entstanden in den 1990er Jahren im Umfeld der Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) um Nick Land und Satie Plant. Pelleter hat hier nichts substantiell Neues hinzuzufügen. Mit Eshun ist ihm die Drum Machine eine „materiell-diskursive Praxis“ (S. 136), letztlich ein Foucault'sches Dispositiv bzw. ein Ensemble von Wunschmaschinen im rhizomatischen Geflecht der Bezüge. In der De- und Rekontextualisierung der in den Maschinen verbauten mystischen Elemente (z. B. Latin-Presets als quasi kolonialistische Praxis) würden die „futurhythmischen“ Diskurse selbst rhythmisch. Pelleter argumentiert – ohne näher darauf einzugehen – letztlich aus der Perspektive einer Art-Cyborg-Theorie. In der wechselseitig sich bedingenden technischen Entwicklung der Maschine und ihrem produktiven Missbrauch entstünden Feedback-Loops. Die Maschinen werden vom Objekt zum Akteur, sie „subjektivierten“ sich. All dies wurde im Umkreis der CCRU wagemutiger und spekulativ produktiver ausgeführt. Friedrich Kittler hat es theoretisch substantieller angedacht. Diese poststrukturalistische, rhizomatisch orientierte Techno-Ästhetik erfordert – das weiß auch Pelleter – eine höchst bewusste Sprache, letztlich eine Poetik. Pelleter aber tappt in die Falle des „Hipster“-Musikjournalismus: Ein exzessiver Gebrauch von Neologismen, Fremd- und Lehnworten verschleiert theoretische Schwächen. Viele zentrale Metaphern – Generativität, Heterochronizität, Subjektivierung etc. – werden als diskursiv gegeben

vorausgesetzt, ohne ihre Herkunft aus Biologie, Geologie, Informationstheorie oder Pädagogik kenntlich zu machen. So bleiben ihre Implikationen unproduktiv. Das Ein-deutschen diverser von Eshun übernommener Begriffe – vor allem die futurhythm*aschine* selbst – verzerrt deren ehemals produktive Onomatopoesie. Sie verlieren so ihren – wie Pelleter sagen würde – *Drive* oder *Groove*. Pelleters technikoptimistische Kulturgeschichte exemplifiziert viele Chancen und Gefahren eines akademischen Schreibens, das sich am avancierten Popjournalismus orientiert. Polemisch gesprochen, hantieren hier *aficionados* mit dem Vokabular des Poststrukturalismus, um ihrer Begeisterung Gewicht zu verleihen. Andererseits folgt die maximale Nähe des Kenners zum eigenen Forschungsgegenstand einem tiefen Verständnis des Pop-Apparatus. Doch das bemühte Vokabular vernebelt die Falsifizierbarkeit soziologischer, ästhetischer oder historischer Kontexte. Diskursives wird nur angerissen, Chancen der Erkenntnis werden haarscharf verpasst: So setzt Pelleter z. B. den Begriff des Heterogenen zentral, ohne ihn in seinen Implikationen zu durchdenken. Zwar wird dessen biologische Komponente mit bedacht, doch ignoriert Pelleter völlig die Definitionen George Batailles. So verpasst er die Chance, die den Maschinen eingeschriebenen Machtkonzepte grundlegender zu verdeutlichen. Damit wird der Forschungs-

gegenstand letztlich zum Behälter für interessante, aber wenig kritisch diskutierte Theoriekonzepte, die einen Enthusiasmus für die „Subjektivierungen“ (ein ähnlich vage gebrauchter Begriff) der elektronischen Musik zum Ausdruck bringen (vgl. S. 86). Pelleter wird beliebig, nicht zuletzt weil er ideologisch ist: So lehnt er – im Gegensatz übrigens zu Eshun – den Futurismus der klassischen Moderne aus (letztlich) politischen Gründen ab. Er muss dann dessen frühe Erkenntnisse zu Simultaneität, Zeit und Materie, Rhythmus, Geschwindigkeit und Maschine etc. mühsam neu konstruieren. Auch entwickelt er näher liegende Konzeptionen wie die Race- und Queertheorie, den Cyborg Donna Haraways, den Techno-Queer-Feminismus von Sadie Plant oder den Afrofuturismus nicht weiter, oder versteckt sie in den Fußnoten. So vergibt er sich die, der Thematik inhärente, Chance, die spekulative Philosophie der CCRU, der Eshuns Essayistik entspringt, für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. Wie klingen die Wirklichkeiten, für die wir noch keinen Begriff haben?“ (S. 68), zitiert Malte Pelleter einen Satz von Johannes Ismaiel-Wendt. Die Arbeit beinhaltet viele anregende Ansätze für ein zukunftsweisendes, poetisches und aufregendes Musikdenken, die aber – um in Pelleters Idiom zu bleiben – nicht zum „grooven“ gebracht werden.

(Mai 2022)

Konstantin Jahn

Eingegangene Schriften

STEPHAN BECK: Bachs Choralpartita »Herr Christ, der einig Gottes Sohn«. BWV 1176 (BWV Anh. 77). Musikalisch-theologische Konzeption von Mehrsätzigkeit im Frühwerk. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. 287 S.

Luigi Cherubini. Vom Autograph zur Ausführung. Hrsg. von Helen GEYER und Michael PAUSER. Würzburg: Studio Punkt Verlag/Königshausen & Neumann 2022. 220 S. (Cherubini Studies. Band 2.)

Crüger 1622. Ein Berliner Kantor schreibt Musikgeschichte. Hrsg. von Albrecht HENKYS, Hans-Otto KORTH und Wolfgang MIERSEMANN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2022. X, 260 S., Abb., Nbsp.

Der Komponist als Chronist. Telemanns Gelegenheitsmusiken als musikalisches Tagebuch. Hrsg. von Thomas BETZWIESER, Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. 238 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 22.)

MARCELL FELDBERG: Arvo Pärts »Kreise«. Komponieren zwischen postmodernem Bekenntnis und Bekenntnis zur Postmoderne. Schliengen: Edition Argus 2022. 396 S., Abb., Nbsp. (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 4.)

PAOLO GALLARATI: Verdi. L'opera italiana. Mailand: Il Saggiatore 2022. 642 S.

WULF HILBERT: Musikalischer Reiseführer Oslo. Illustrierte Stadtpaziergänge mit Detailkarten, QR-Codes mit Musiklinks, Register. Osnabrück: epOs 2022. IV, 300 S., Abb., Karten.

Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. 2021/L. Hrsg. vom Hindemith Institut Frankfurt. Mainz u. a.: Schott 2021. 208 S.

Johann Wenzel Kalliwoda. Hofkapellmeister und freier Komponist. Hrsg. von Friede-

mann KAWOHL. Donaueschingen: Verein für Geschichte und Naturgeschichte der Baar 2021. 160 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur Region Schwarzwald-Baar-Heuberg. Band 3.)

Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, Nr. 35, Mai 2022. Basel: Paul Sacher Stiftung 2022. 70 S.

Musik in Bayern. 86. Jahrgang 2021. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V. München: Allitera Verlag 2022. 200 S.

Performance – Interaktion – Vermittlung. 75 Tagungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 1948–2022. Hrsg. von Matthias HANDSCHICK und Karolin SCHMITT-WEIDMANN. Mainz: Schott Music 2022. 268 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Sonderband 61.)

PETER PETERSEN: Sternsekunden der Musik in Kompositionen aus fünf Jahrhunderten. Schliengen: Edition Argus 2022. 216 S., Nbsp.

TATJANA SCHABALINA: »Texte zur Music« in Sankt Petersburg. Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Beeskow: Ortus Musikverlag 2022. XVI, 1053 S., Abb., Nbsp. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 12).

Schütz-Handbuch. Hrsg. von Walter WERBECK. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. VII, 444 S.

HANSJÜRGEN SCHWARZ: Erwin Kecksek. Ein Tänzerleben vor und hinter dem Eisernen Vorhang. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 224 S., Abb.

Spohr Jahrbuch. 5. Jahrgang 2021. Hrsg. von Louis Spohr Musikzentrum Braunschweig. Berlin: Weidler 2022. 126 S., Abb.

Eduard Steuermann. »Musiker und Virtuose«. Hrsg. von Lars E. LAUBHOLD. Mün-

chen: Edition Text + Kritik 2022. 538 S., Abb., Nbsp.

Von Spontini bis Strauss. Hofkapelle und Hofoper Berlin im langen 19. Jahrhundert. Hrsg. von Detlef GIESE, Christian SCHAPER und Arne STOLLBERG. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 300 S. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 7.)

MÁKHI XENAKIS: Iannis Xenakis. Mein Vater. Mainz: Schott Music 2022. 222 S. (Neue Zeitschrift für Musik.)

DORLIES ZIELSDORF: Adjuvantenkultur in Thüringen. Würzburg: Studio Punkt Verlag 2022. 227 S., Nbsp. (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae. Band 4.)

Eingegangene Notenausgaben

CARLO GESUALDO: Principe di Venosa. Madrigali a cinque voci. Libro terzo (Ferrara 1595). Gesamtausgabe. Chorpartitur. Hrsg. von Francesco SAGGIO. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. CV, 111 S. (New Gesualdo Edition. Band 3.)

JOSEPH HAYDN: Sinfonie in C. Hob. I:69. „Laudon“. Urtext. Partitur. Hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER und Sonja GERLACH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. IV, 42 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Serie I: Bühnenwerke. Band 10, Teilband: 3. Die Harmonie der Welt. Vierter und fünfter Aufzug. Hrsg. von Gisela SCHUBERT. Mainz: Schott 2022. XIX, 266 S.

[FRANZ] LISZT: Klavierstücke aus den Jahren 1880–1885. Urtextausgabe. Hrsg. von Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XVIII, 38 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Lieder. Lieder und Gesänge für Solostimmen. Liederkreis op. 24 u. a. Band 1,1: Noten. Band 1,2: Kri-

tischer Bericht. Hrsg. von Christina THOMAS. Mainz: Schott 2022. 412 S.

[ALEKSANDR] SKRJABIN: Sämtliche Klaviersonaten III. Urtextausgabe. Hrsg. von Christoph FLAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXXI, 91 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Arnfried EDLER am 20. April 2022 in Hannover,

Dr. Karl LEICH-GALLAND am 15. Mai 2022 in Montpayroux,

Prof. Dr. Rudolf EWERHART am 22. Juni 2022 in Wassenach.

Wir gratulieren:

Harald MÖLLER zum 65. Geburtstag am 6. Juli 2022,

Prof. Dr. Udo SIRKER zum 80. Geburtstag am 10. Juli 2022,

Dr. Ulrich ETSCHKEIT zum 65. Geburtstag am 24. Juli 2022,

Prof. Reinhard GOEBEL zum 70. Geburtstag am 31. Juli 2022,

Prof. Dr. Reinhard STROHM zum 80. Geburtstag am 4. August 2022,

Prof. Dr. Ulrich KONRAD zum 65. Geburtstag am 14. August 2022,

Prof. Dr. David HILEY zum 75. Geburtstag am 5. September 2022,

Prof. Dr. Bernd ENDERS zum 75. Geburtstag am 9. September 2022,

Friederike VOMHOF-SURREY zum 65. Geburtstag am 14. September 2022,

Lawrence ALPERT zum 70. Geburtstag am 21. September 2022.

Prof. Dr. Christian SPECK zum 70. Geburtstag am 25. September 2022.

Corrigendum

In der diesjährigen Auflistung der angenommenen Dissertationen des Jahres 2021, die jüngst in der *Musikforschung*, Bd. 75

Nr. 2 (2022) erschien, wurden leider vier der angenommenen Dissertationen unter der falschen Universität aufgeführt. Es handelt sich namentlich um folgende Arbeiten, die nicht an der Universität der Künste in Berlin, sondern am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern angenommen wurden:

Philippe Kocher: *Dirigierende Maschinen – Musik mit technikgestützter Tempovermittlung*,

Martin Pensa: *Gustav Mahlers Neunte Sinfonie: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“*,

Giancosimo Russo: *Tradizione e innovazione nella musica vocale da camera di Francesco Cilea*,

Melanie Strumbl: *Show and Tell: Displaying Music Historiography at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892*.

Die Redaktion der Dissertationsmeldestelle bittet den Fehler zu entschuldigen. In der Auflistung 2022 wird ein korrigierter Nachtrag erscheinen.

Dr. Axel KLEIN, Frankfurt am Main, hat am 5. Mai 2022 für seine herausragenden, langjährigen und umfassenden Forschungen zur Musikgeschichte Irlands den Ehrentitel *Doctor of Music honoris causa* (DMus h. c.) der National University of Ireland in Dublin erhalten. Eine Laudatio findet sich auf der Homepage der NUI (http://nui.ie/news/2022/HonoraryConferringMay2022_RCPI.asp).

75 Jahre Gesellschaft für Musikforschung: Aktivitäten

2022 steht im Zeichen des 75-jährigen Bestehens der GfM: Am 1. November 1946 wurde die „Gesellschaft für Musikforschung“ in Kiel gegründet (die gleichnamige von Robert Eitner und Franz Crommer begründete Vereinigung hatte von 1868 bis 1905 bestanden). Am 28. März 1947 wurde die Gesellschaft in Kiel in das Vereinsregister eingetragen, die konstituierende Sitzung fand am 11. April 1947 statt. Zum ersten Präsidenten wurde Friedrich Blume gewählt, der der Gesellschaft bis 1962 vorstand. Von offiziell acht Gründungsmitgliedern (davon vier Studenten) ist die GfM bis heute auf gut 1.600 Mitglieder im In- und Ausland gewachsen.

Auf der Homepage ist ein neuer Bereich „Geschichte der Gesellschaft“ eingerichtet worden, mit einer Auswahl an Materialien, um die Erforschung der Geschichte der Gesellschaft anzuregen und zu erleichtern. Hier sollen in Zukunft auch fachgeschichtliche Forschungsergebnisse präsentiert werden, in enger Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Fachgeschichte Musikwissenschaft. Zu den wichtigsten Aktivitäten der Gesellschaft seit Bestehen gehören die Jahrestagungen und die im üblicherweise vierjährigen Rhythmus stattfindenden internationalen Kongresse als Forum für aktuelle Forschungen und Austausch unter den Mitgliedern. Daher ist als erstes eine Dokumentation der bisherigen Tagungen mit Austragungsarten, Themenschwerpunkten und zugehörigen Publikationen verfügbar und wird sukzessive bis in die Gegenwart erweitert (t1p.de/gfm-tagungen). Die inzwischen auf Qucosa zugänglichen Tagungsbände sind hier ebenfalls verlinkt. Ein herzlicher Dank gilt Dr. Annette van Dyck-Hemming und PD Dr. Tobias Robert Klein für die Zusammenstellung der Tagungsdaten sowie die Einführung, Sebastian Bolz M. A. für die Online-Bereitstellung (die Daten sind auch auf Zenodo hinterlegt, <https://doi.org/10.5281/zenodo.5853817>).

Das Jubiläum ist zudem Anlass für Angebote auf der Jahrestagung 2022 in Berlin: Eine Posterausstellung, die von Mitgliedern aus den verschiedenen Sparten der GfM vorbereitet wurde, wird wichtige Etappen der Geschichte der Gesellschaft, strukturelle Aspekte und aktuelle fachliche Entwicklungen beleuchten. Ein intergenerationelles und interdisziplinäres Roundtable (30.9.2022, 11 Uhr) wird den Blick auf die Geschichte der Gesellschaft und Perspektiven für die GfM heute lenken – welche Erfahrungen haben die letzten Jahrzehnte geprägt, welche Aufgaben kann eine Fachgesellschaft im Dialog mit wissenschaftlichen und kulturellen Akteur*innen und Institutionen übernehmen, wie kann sie ein geisteswissenschaftliches Fach heute unterstützen?

Das Jubiläum ist ein guter Moment, die ertragreiche Arbeit der GfM als Fachverband der in Deutschland tätigen Musikwissenschaftler*innen in Lehre, Forschung und Wissenschaftsvermittlung zu würdigen und sie als Ansprechpartnerin für alle im Musikleben Engagierten weiterzuentwickeln.

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Aktuell – Tagungsberichte)

Basel, 1.–3.10.2021

Tonsysteme und Stimmungen
von Patrick Becker-Naydenov, Leipzig

Florenz, 24.–26.2.2022

Aural Architectures of the Divine. Sacred Spaces, Sound and Rites in Transcultural Perspectives
von Leonie Krempien, Main

Rom, 16.–18.3.2022

Musical Topographies of the Mediterranean
von Nora Eggers und Viola Großbach, Frankfurt am Main

München, 16.–18.3.2022

Das Italienische Madrigal. Alfred Einsteins „Versuch einer Geschichte der italienischen Profan-Musik im 16. Jahrhundert“ und die Folgen
von Charlotte Steup, München

Essen, 28.–30.4.2022

Musique mystique. Zum Schaffen von Charles Tournemire
von Jimmy Fauth, Essen

Berlin, 5.–7.5.2022

Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption
von Lukas Michaelis, Frankfurt am Main

Bonn, 10.–12.6.2022

Beethoven und seine rheinischen Musikerkollegen
von Robert von Zahn, Köln

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

SONJA GESSE-HARM, geboren 1968 in Bremen, Studium der Musikwissenschaft sowie der Deutschen Sprache und Literatur an der Philipps-Universität Marburg (Magister Artium 1997). Promotion 2005 im Fach Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring über *Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*. Publikationen für die *MGG* (Heinrich Heine) sowie Aufsätze zu Robert Schumann und Jenny Lind. Mitarbeit beim Workshop der „Lied Akademie“ mit Thomas Hampson und Barbara Bonney im Rahmen des „Heidelberger Frühlings“ 2011. Freiberuflich tätig.

MARKUS HELMUT LENHART, geboren 1973 in Graz, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Religionswissenschaft und Pharmazie an der Karl-Franzens-Universität Graz; 2007 Promotion in Kunstgeschichte; seit 2020 Archivar am Archiv der Congregatio Jesu, Mitteleuropäische Provinz, München; 2017–2020 Senior Scientist am Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz; 2011–2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der UB Graz und der Zentralen österreichischen Forschungsstelle Nachkriegsjustiz Wien–Graz; 2008–2010 Institutslektor am Österreichzentrum der Hebräischen Universität, Jerusalem; 2006–2019 Lehrbeauftragter an der Karl-Franzens-Universität Graz.

RAINER NONNENMANN, geboren 1968 in Ludwigsburg, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Deutschen Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. 1. Preis als Hornist bei Jugend Musiziert 1987, Mitarbeiter der Universal Edition Wien 1994/1995, Magister Artium bei Peter Gülke 1997 und Promotion bei Dietrich Kämper 1999 in Köln. Ernennung zum Honorarprofessor 2012 an der HfMT Köln, dort Dozent seit 2005, außerdem bei der IEMA in Frankfurt seit 2018 sowie an den Musikhochschulen in Düsseldorf 2011–2016 und Freiburg 2008–2020. Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *MusikTexte*, Kolumnist der *neuen musikzeitung*, Chefredakteur von *Das Journal* der HfMT Köln. Referent bei internationalen Symposien, freier Mitarbeiter von Rundfunkanstalten sowie Autor zahlreicher Aufsätze zur Musik, Ästhetik, Kultur- und Sozialgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts sowie von Büchern über Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber, Reinhard Febel, Winterreisen, Reinhard Oehlschlägel, Matthias Spahlinger, Johannes Fritsch, Darmstädter Ferienkurse und Luigi Nono.

TIHOMIR POPOVIĆ, geboren 1974 in Belgrad, Serbien. Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker und seit 2014 Professor der Hochschule Luzern. Promotion (2013) und Habilitation (2018) an der Humboldt-Universität zu Berlin, zuvor Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Lehrtätigkeiten an dieser Hochschule (seit 2001), der Humboldt-Universität zu Berlin (2012, 2017/2018) und der Hochschule Osnabrück (2009–2012). Mitglied im Senior Common Room des Wadham College, Universität Oxford (2019/2020). Jüngste Buchpublikationen: *Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu My Ladye Nevells Booke*, Stuttgart: Steiner 2013, sowie *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschritftum 1784–1914*, Stuttgart: Steiner 2017. Publikationen zur Musik vom 9. bis 20. Jahrhundert. Lyrikveröffentlichungen in Jahrbüchern und Zeitschriften, u. a. in *Sinn und Form* und *die horen*. Förderungen u. a. durch den DAAD, die Konrad-Adenauer-Stiftung und die Schweizerische Richard-Wagner-Gesellschaft.