

Peter Jost (»Jugendlieder«) und Ute Jung-Kaiser (»Ein Lied für Erwachsene«). Eingehend werden die einzelnen Lieder musikimmanent sowie ihrem pädagogischen Aspekt nach untersucht und auf intelligente Weise in den gesamten Kontext ihres zeitlichen Umfelds eingebettet. Zuvor sichtet Krischan Schulte unter literaturwissenschaftlichem Aspekt die zugehörigen Textquellen, was gerade bei Schumann meist ebenso interessant wie erhellend ist. Insbesondere dort, wo er sich in seinen Vertonungen auf unbekannte Textdichter bezieht oder irreführende Quellenangaben macht (»Fliegendes Blatt«, »Des Knaben Wunderhorn« etc.), kann Schulte durch seine Forschungen in fast allen Fällen die Textbasis konkret angeben.

Mit der höchst verwickelten Entstehungsgeschichte der in Schumanns op. 99 und 124 zusammengestellten insgesamt 34 Klavierstückchen setzt sich Joachim Draheim auseinander. Gerade in diesen bisher wenig untersuchten, heterogenen und aus den verschiedensten Bereichen nachträglich von Schumann zusammengestellten Sammlungen berühren sich beinahe sämtliche Schaffensphasen des Kompo-

nisten. Mithin sind auch einige seiner übrigen Opera betroffen, in deren Umfeld die Stücke ursprünglich entstanden waren. Besonders diesen Phänomenen geht Draheim detailliert nach und verschafft dem Leser somit nicht zuletzt Einblicke in Schumanns Werkstatt.

Eine Auflistung sämtlicher zugänglicher Albumblätter, die Schumann (wie fast alle Komponisten seiner Generation) immer wieder hat schreiben müssen, gefolgt von einem umfangreichen Bildanhang, der zahlreiche Albumblätter des Künstlerehepaars und seiner Freunde abbildet, machen das Buch zu einem ebenso wertvollen wie übersichtlichen Nachschlagewerk. In seinem äußeren Erscheinungsbild ist der Band mit größter Sorgfalt ansprechend gestaltet. Die Fülle der Illustrationen auch innerhalb der Textbeiträge sowie faksimilierte und sachkundig dokumentierte Titelvignetten, Briefausschnitte und ähnlich anschauliches Material (darunter einige Erstveröffentlichungen) runden das Bild sinnvoll ab und vereinen in ihrer Aussagekraft die äußere Gestaltung mit dem inhaltlichen Reichtum der einzelnen Aufsätze. [Irmgard Knechtges-Obrecht]

Wegman: The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530 New York (Routledge) 2005

Vermutlich würden die meisten Musikhistorikerinnen und Musikhistoriker der Behauptung zustimmen, dass die Epochenbezeichnung »Renaissance« in der Musikgeschichte nicht ganz unproblematisch ist. Schließlich gehen, um nur die gravierendsten Aspekte zu nennen, die entscheidenden Entwicklungen vom franko-flämischen »Norden« und nicht von Italien aus, und aufgrund der fehlenden Überlieferung antiker Kompositionen ließ sich keine wirkliche »Wiedergeburt« der kompositorischen Kunst der Antike realisieren. Dennoch haben sich die Epochengrenzen 1430 und 1600 als feste Marksteine für eine mangels Alternativen immer noch so etikettierte Epoche etabliert, wobei mit 1430 zugleich die grundsätzliche Wasserscheide zwischen einem »fremden« Mittelalter und einer mehr oder weniger »vertrauten« Neuzeit definiert wird. Für diese Setzung beruft man sich gemeinhin auf Texte von Martin le Franc

(»Le champion des dames«) und Johannes Tinctoris (»Liber de arte contrapuncti, Complexus effectuum musicarum«), die den Einschnitt um 1430 aus zeitgenössischer Sicht zu beglaubigen scheinen.

In den letzten Jahren hat in der Musikwissenschaft eine neue Debatte um die Interpretation dieser Zeugnisse eingesetzt. Dabei hat insbesondere Rob Wegman in mehreren Aufsätzen den Versuch unternommen, diese vermeintlichen Gründungsurkunden einer neuen Epoche in ihrem spezifischen kulturellen Kontext zu sehen. Dabei gelangte er zu der Einsicht, dass im Fall von Le Franc keine kategorische Trennung von unerwünschter Vergangenheit und affirmierter Gegenwart diagnostizierbar ist. Im Fall von Tinctoris kommt eine selbstlegitimierende Rhetorik zum Tragen, die weniger 1430, sondern eher die eigene Gegenwart, die 1470er Jahre, als Neubeginn zu inszenieren strebt.

Wegmans Studie lässt sich als Fortsetzung dieser Argumentationslinie lesen, nun aber mit dem Ziel einer umfassenden Rekonstruktion eines Wandels europäischer musikalischer »Mentalitäten« um 1500 (S. 180). Und obwohl der Textteil nicht mehr als hundertachtzig grundsätzliche lektorierte Seiten umfasst, besitzt das hier anzudeutende Buch einiges Gewicht. Es geht Wegman zunächst darum, einen »moralischen Kreuzzug« der Gegner von mensuraler Polyphonie ab den 1470er Jahren zu rekonstruieren, der in der bisherigen Musikgeschichtsschreibung eher marginalisiert wurde. Anschließend werden die Argumentationsstrategien der auf diese Anfeindungen reagierenden Befürworter aufgedeckt. Im Zuge dieser Debatte wird zugleich, und dies ist der eigentliche Kern der Argumentation, der Gegenstand Musik nach Inhalt, Bewertung und Grenzziehung grundsätzlich neu bestimmt. Ein Spezialkapitel zu den besonderen Entwicklungen in England lässt die Vorgänge auf dem Kontinent unter Ausnutzung der Konfrontation von britischer Innen- und kontinentaler Außensicht (u. a. Erasmus von Rotterdam) noch deutlicher hervortreten.

Wegman breitet ein Kaleidoskop von Texten unterschiedlichster Provenienz vor dem Leser aus, das von Aktenstücken und Dokumenten, repräsentativ-politischen, kirchengeschichtlichen und erzieherischen Schriften bis hin zu philosophisch-theologischen Abhandlungen akademischer Couleur reicht. Von fast allen bietet er – durch kritische Gegenlesung von Leofranc Holford-Strevens gedaltete – synoptische Übersetzungen, die zur kritischen Aneignung einladen.

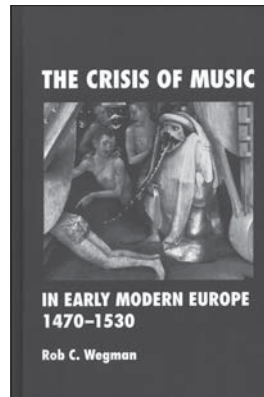
Bekanntlich fehlte es auch vor 1470 nicht an kritischen Äußerungen zur mehrstimmigen Musik, insbesondere im liturgischen Zusammenhang (man denke nur an die Bulle »Docta sanctorum patrum« von Johannes XXII). Doch bezog sich, wie Wegman zeigt, solche Kritik eher auf den Gegensatz zwischen mensurierter und unmensurierter Musik, zwischen »contrapunctus simplex« und »fractio vocis«. Die Gegner polyphonen Musizierens seit etwa 1470 trennen dagegen die gregorianische Einstimmigkeit strikt von jeder Form der mehrstimmigen Ausführung. Sie monieren, letzterer fehle der Inhalt, sie sei »hoferey«, eitel, leer, nichtig, und beziehen sie metaphorisch auf den – vergänglichen – Körper, während die Seele in

den heiligen Worten enthalten sei.

Diese Argumentationsweise setzt eine Neukonzeption der Musik als Objekt voraus: Musik wird nicht mehr, wie im ganzen Mittelalter in guter Boethius-Tradition, als Bewegung aufgefasst, sondern als betrachtbares Objekt mit qualitativen Eigenschaften vorgestellt. Nur unter dieser Prämisse kann die in späteren Zeiten immer wieder aufgenommene Kritik greifen, Musik lasse dem Geist nichts zum Denken zurück, und ihr gesellschaftlicher Nutzen sei daher im

Unterschied zu anderen Künsten zweifelhaft.

Wegman führt vor, wie die Verteidiger der Musik sich auf diese Neudefinition des musikalischen Objekts einlassen, aber den Spieß umkehren. Der (sc. polyphonen) »Musik an sich« sei kein Vorwurf zu machen, wenn einzelne Ausführer missbräuchlich



mit ihr umgingen. Ein »richtiger« Umgang mit Musik vermöge zur Andacht und Versenkung durchaus beizutragen. Die Musik – so Kronzeuge Tinctoris in seinem »Complexus effectum musices« – lasse zudem denjenigen, die sie verstünden, durchaus etwas zum Denken übrig. Aber – und hier kommt eine entscheidende Einschränkung – die »perfectio« der professionellen Musici lasse sich nur von denen, die sie verstünden, rational erfassen. Dann bleibe sie auch im Hörer in Form von Wissen bewahrt und sei der Vergänglichkeit der akustischen Außenseite enthoben. In den Verteidigungsschriften, den »encomia«, wird also die Musik als Kunst abgegrenzt und präventiv umzäunt. Damit erhebt sich die Möglichkeit und zugleich die Notwendigkeit, »gute« von »schlechter« Musik und »gute« von »schlechten« Komponisten und Ausführernden zu unterscheiden. All dies bildet den ideengeschichtlichen Hintergrund für das Konzept des musikalischen Werkes: »gute« Musik, als »res facta« zum Objekt geworden, ist der Vergänglichkeit enthoben. Sie kann ihrem Urheber zu memorialer Verdauerung verhelfen und hat auch künftigen Eingeweihten der »Ars musica« etwas zu sagen.

Wegman rückt die »Krise« um 1500 als Markstein einer Musikauffassung ins Licht, die bis in unsere Zeit hinein weitreichende Folgen zeitigt. Man merkt seinem Schlusskapitel an, dass das Unbehagen an diesen Folgen als wesentlicher kritischer Impuls für die gesamte Untersuchung diente. Wegman charakterisiert zwar vor allem, aber nicht nur die Musiker des späteren 15. und des 16. Jahrhunderts, wenn er schreibt: »They [sc. the professional composers and theorists] alone had been initiated into the secrets of this art and knew best what was good for their audiences. It was they who constructed genealogies of masters and pupils who passed on the secrets in some kind of apostolic succession.« (S. 174)

Fazit: Wegman hat ein anregendes, gedanklich konsistentes, in der Darstellung zwischen hermeneu-

tischer Rekonstruktion und postmoderner Dekonstruktion spielerisch changierendes Buch vorgelegt, das diverse Herausforderungen an die internationale Renaissance-Forschung in sich birgt. Die wichtigste unter ihnen geht wohl aus einer Frage hervor, die sich bei der Lektüre unausweichlich erhebt: In welche Relation lassen sich diese ideengeschichtlichen Entwicklungen zur Kompositionsgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts bringen? In der Verlängerung stellt sich diese Frage auch rückwirkend für die Jahrzehnte um und nach 1400. Was bedeutet die Erkenntnis, dass das 14. und das frühere 15. Jahrhundert mentalitätsgeschichtlich so eng aneinander rücken? Innovative Forschung beruht nicht zuletzt darauf, dass sie zu Anschlussforschung herausfordert – und hierin könnte ein großes Verdienst von Wegmans Buch liegen. [Signe Rotter-Broman]

Peter Donhauser: Elektrische Klangmaschinen.

Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich, Köln [u.a.] (Böhlau) 2007

An moderner Musik Interessierte oder Menschen älteren Semesters können sicherlich etwas mit den Begriffen »Trautonium« und »Termenvox« anfangen. Unbekannter dagegen dürften schon das »Hellation« und das »Sphärophon« sein. Wenn man allerdings die Hammond-Orgel, das Ondes Martenot oder das Neo-Bechstein dazu erwähnt, klingelt es in den Köpfen. Es handelt sich um elektronische Instrumente, die in der Entstehungszeit zwischen 1920 und 1930 das »Licht der Welt« erblickten. Das Hauptinteresse des Autors gilt aber den deutschsprachigen Ländern, so dass die amerikanische Hammond-Orgel oder das französische Ondes Martenot nur der zeitlichen Nähe wegen einen Seitenblick abbekommen. Von unserem teleologischen Blickwinkel aus erscheint der gut dargestellte zeitliche und lokale Ablauf der Erfindungen wegen seiner rasanten Entwicklung wie ein kleiner Wirtschaftskrimi,



in dem Feindseligkeiten und politische Opportunitäten ihren Platz ebenso haben wie das Wettrennen um Patentanmeldungen und Firmenzuwendungen.

Ein wichtiger Bestandteil des Buches ist die Erklärung der Technik der jeweiligen Instrumente in ihren Grundlagen. Schaltpläne und Oszillogramme sind weitgehend abgedruckt und in ihrem Effekt textlich besprochen, so dass sich der Laie nicht vor seitenlangen technischen Ausführungen fürchten muss. Da viele besprochene Instrumente Tasteninstrumente sind und/oder eine Affinität zur Nachahmung bereits vorhandener Instrumente haben, kann man Donhausers Text leicht verstehen und die Tendenz der Entwicklung der Folgemodelle schon erahnen, welche meist Erweiterungen in Ambitus, Registrierung und Spielbarkeit erfuhren.

Der Erfinder des bereits erwähnten »Spärophons«, Jörg Mager, ist ein kleiner Schwerpunkt und zudem eine Art Rahmen für die temporale Abwicklung der Geschehnisse. Anscheinend aus dem Grunde, weil über andere, wie etwa Friedrich Trautwein und Oskar Sala – die Entwickler des Trautoniums – bereits eine größere Menge an Literatur existiert. Erfinder der oben beispielhaft