

musikpsychologische Ansätze werden über Dilthey hinzugezogen. Im Bereich der musikpraktischen Anwendung theoretischer Überlegungen werden, neben einigen anderen Theoretikern, Musikern und Komponisten, Mattheson und Tinctoris angeführt, zeitgenössische Musiklehrbücher treten neben zentrale medizinische Abhandlungen und die enzyklopädischen Werke. In Richtung Wiener Klassik und Romantik werden auch vereinzelt musikalische Werke einbezogen, vornehmlich Sinfonien und Opern, auch Dichter und Musikschriftsteller wie Hoffmann, Eichendorff und Wagner finden Erwähnung. Darin eingestreut sind kurze Abrisse und Hinweise zum sozialpolitischen Rahmen, etwa zur Legitimationspraxis, zur sozialen Stellung des Musikers und zur Staatenbildung in Europa und ihrer Rhetorik.

Insgesamt kommt Ridder nie über die eurozentrische Perspektive hinaus und erwähnt auch nicht, dass er sich dieser Einschränkung bewusst ist. Im Gegenteil, wie Sätze wie der folgende zeigen: »Bis ins 17. Jahrhundert [...] prägten [die Proportionen] die Welt der Musik und fanden *breite Anwendung* in allen Ländern, Regionen und Gesellschaftsschichten.« (14) Mit dem letzten Wort zeigt er auch mangelnde Differenzierung im soziokulturellen Bereich und eine elitäre, theoriebezogene Kunstauffassung, da

z. B. bäuerliche oder städtisch-handwerkliche Musiktraditionen bei ihm keinerlei Erwähnung finden, und vielen seiner Aussagen auch nicht entsprechen. Andere Abweichungen von seiner Argumentationslinie, wie z. B. Musikfeindlichkeit im Mittelalter, werden ebenfalls nicht erwähnt.

Leider verliert Ridder sich im ersten Teil in zu vielen Details der Proportionenlehre, welche dem Thema nicht zuträglich sind und versuchen, etwas an anderer Stelle bereits vielfach Ausgeführtes nachzuweisen, nämlich die lange Zeit dominante Überlagerung von Mathematik und Musiktheorie, wodurch die im eigentlichen Sinne mehr fokussierten Kapitel 5, 6 und 7 zu kurz, mosaikhaft und damit weiterhin zu unklar strukturiert geraten. So wirkt der Band auf weiten Strecken wie eine Zusammenstellung von Aufzeichnungen zu bestimmten Themenfeldern, aber nicht wie eine stringente Gedankenführung. Dem entspricht auch ein nachlässiges, unprofessionelles Layout mit häufigen Druckfehlern. Obwohl demnach die fachliche Kompetenz in beiden Bereichen Paul Ridder ermöglicht hätte, Medizin- und Musikgeschichte erkenntnisreich zu integrieren, ist ihm dies im vorliegenden Werk (noch) nicht gelungen. In jedem Fall ist es jedoch als Recherchehilfe zum Thema Musik und Medizin zu empfehlen. [Enrico Ille]

Knust: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners, Berlin 2007

Nöther: Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich, Köln [u.a.] 2008

In unserer modernen Lebenswelt erscheinen Sprechen und Singen in der Regel als zwei deutlich voneinander unterschiedene Formen der menschlichen Lautäußerung: Die meisten Menschen *können* sprechen und *müssen* sprechen, wenn sie am gesellschaftlichen Leben teilhaben wollen. Auch singen können die meisten Menschen, in der einen oder anderen Weise, doch nur vergleichsweise wenige nutzen diese Fähigkeit, und wenn, dann am ehesten in einer Gruppe und bei allgemein akzeptierten Anlässen wie Chorproben, bei Hochzeitsfeiern oder auf den Rängen von Fußballstadien. Der Rückgang des geselligen oder so genannten umgangsmäßigen Singens, der seit geraumer Zeit beobachtet und beklagt wird, scheint einer der Gründe dafür zu sein, dass Sprechen und Singen

von vielen Menschen, sofern sie nicht zur Gemeinde der Rap- und Hip-Hop-Fans gehören, als grundverschiedene Ausdrucksformen betrachtet werden.

So einleuchtend es uns heute demnach erscheinen mag, Singen und Sprechen beinahe als Gegensätze zu begreifen, so wenig gilt diese Einschätzung für den weitaus größten Teil der abendländischen Kulturgeschichte. Schon im klassischen Latein konnte »dicere« die Bedeutung von »cantare« annehmen, wenn damit ein öffentliches Sprechen bezeichnet werden sollte und nicht eine Äußerung im privaten Rahmen. Einige wichtige Studien der letzten Jahre, darunter vor allem die Arbeiten von Karl-Heinz Göttert (»Geschichte der Stimme«, München 1998), Ulrich Kühn (»Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches

Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater [1770–1933]« (Tübingen 2001) und Reinhard Meyer-Kalkus (»Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert«, Berlin 2001), haben die vielfache Wechselwirkung zwischen Singen und Sprechen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein aufgearbeitet und dabei unter anderem gezeigt, wie groß der Abstand zwischen unserer Erfahrung mit gesprochener Sprache zu den verschiedenen historischen Ausprägungen »öffentlicher Rede« (Göttert) ist – ein Abstand, der beim Anhören historischer Tondokumente, etwa Aufnahmen berühmter Schauspielern des frühen 20. Jahrhunderts, deutlich erkennbar wird.

Auch die hier zu besprechenden Bücher von Martin Knust und Matthias Nöther, Druckfassungen der in Greifswald bzw. Weimar-Jena eingereichten Dissertationen der Autoren, befassen sich mit den eingangs geschilderten Wechselbeziehungen, die für die musikwissenschaftliche Forschung aber, trotz einiger Vorstudien etwa zur Geschichte des Melodrams, immer noch Neuland sind. Dass beide Bücher fast zur gleichen Zeit erschienen, ist eine glückliche Fügung, denn sie ergänzen sich sowohl im Hinblick auf den historischen Zeitraum, den sie behandeln, wie auch hinsichtlich der Fragestellungen, denen sie nachgehen.

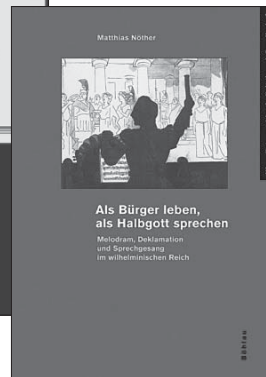
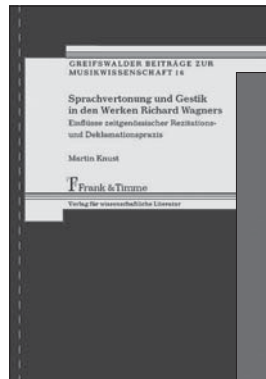
Die Grundthese seiner Arbeit exponiert Martin Knust gleich zu Beginn der Einleitung: »Die Musik Richard Wagners ist von der Sprechkunst seiner Zeit geprägt.« (11) Ganz neu ist diese Erkenntnis zwar nicht, doch hat vor Knust noch niemand gezeigt, in wie vielerlei Hinsicht Wagner seine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Formen der »öffentlichen Rede« im 19. Jahrhundert im Allgemeinen und der theatralischen Sprechpraxis im Besonderen für sein eigenes Schaffen kreativ umzusetzen verstand. In einem ersten Kapitel gibt Knust einen konzisen Überblick über »Deutsche Sprechkunst, Mimik und Gestik im 19. Jahrhundert« und schafft damit einen historischen Bezugsrahmen für das zweite Kapitel,

das »Wagners Auseinandersetzung mit der theatralischen Kunst seiner Zeit« gewidmet ist. Das dritte Kapitel befasst sich mit »Wagners Regiearbeit«, das vierte setzt sich, daran anknüpfend, mit »Sprachvertonung und Gestik« in Wagners Werken auseinander und zeigt, inwiefern die Erfahrungen des

Komponisten mit der Theaterpraxis seiner Zeit sich auf die Konzeption seiner Musikdramen ausgewirkt haben. Dass dieses Kapitel, dem doch hinsichtlich seiner Bedeutung für ein werkbezogenes Verständnis Wagners eigentlich das größte Gewicht zukäme, vergleichsweise knapp geraten ist, hängt mit der Entscheidung zusammen, die

Darstellung detaillierter Einzelanalysen zur Genese der Werke von den »Feen« bis zum »Parsifal« auf die beiliegende CD-ROM auszulagern und im gedruckten Haupttext im Wesentlichen die Ergebnisse dieser Analysen zu präsentieren. (Dass der Leser erst auf Seite 365 erfährt, was es mit der – unbeschrifteten und daher weder inhaltlich noch funktional gekennzeichneten – CD-ROM überhaupt auf sich hat, ist ein die Orientierung des Lesers irritierender Lapsus, der durch einen klärenden Hinweis im Inhaltsverzeichnis und im Vorwort zu vermeiden gewesen wäre.) Ein Miniaturkapitel über »vertonte Sprechkunst in der Musikgeschichte« unternimmt zum Abschluss den Versuch, Wagners Bemühungen in einem übergeordneten historischen Kontext zu sehen – ein Versuch, der freilich bei einer auf wenige Seiten gedrängten Darstellung zwangsläufig zur Skizze gerät und Wagners Verfahren monolithischer erscheinen lässt als es ist.

Knusts große und wichtige Studie schließt eine Lücke in der Wagnerforschung, deren Schwerpunkte bislang bei der Auseinandersetzung mit Problemen des geistigen und politischen Umfeld Wagners, der Dramaturgie seiner Werke, und – seltener – auch der Musik selbst lagen. Zu diesen Ansätzen bietet Knust eine seit langem fällige und höchst notwendige Ergänzung, indem er von der ästhetischen Gegenwart der Werke ausgeht, dem



»Kunstwerk in actu« (27), wie seine schöne Formel dafür heißt. Überzeugend vermag er nachzuweisen, wie wichtig der Akt des Rezitierens der Dichtung für Wagners Schaffensprozess war und inwiefern in Wagners eigener Deklamationspraxis die von Jugend an gepflegte Nähe zum Theaterleben seiner Zeit ihre Spuren hinterlassen hat.

So eindrucksvoll das Panorama auch ist, das Knust entfaltet, so sind doch ein paar Einwände vorzubringen, die aber kaum die inhaltliche Qualität seiner Arbeit betreffen, sondern vor allem die Form der Darstellung. Das Bemühen um eine chronologische Aufbereitung der relevanten Quellen führt dazu, dass der Leser in den Kapiteln II bis IV – sofern man die Mühe auf sich nimmt, die zum vierten Kapitel gehörigen knapp 300 Seiten Analyse, die auf der CD-ROM gespeichert sind, auf dem Computerbildschirm zu lesen – einen dreifachen Kursus durch Wagners Leben zu absolvieren hat. Eine andere Strukturierung der Arbeit und der Mut, die zentralen Aspekte exemplarisch herauszuheben statt jedes Detail mitzuteilen, wären dem Lesefluss sicherlich förderlich gewesen. Andere Einwände betreffen Details, über die freilich man ohnehin kaum Einigkeit erzielen kann. Betrachtet man Wagners Vorgehen aus einer anderen Perspektive, so lässt sich etwa seine Position in der symbiotischen Beziehung zwischen Komponist und Sänger auch anderes gewichten als Knust es tut (165). Nur gelegentlich unterlaufen dem Autor echte Schnitzer wie die Behauptung, dass Ortrud im ersten Aufzug des Lohengrin »nur pantomisch mitwirkt« (215) – Ortrud singt sehr wohl auch schon im ersten Aufzug, wenn auch nur im Ensemble.

Matthias Nöther setzt mit seiner Arbeit historisch dort an, wo Knust aufhört. Sein Interesse gilt einem bislang kaum beachteten, doch – das zeigt seine Darstellung mit beeindruckender Dringlichkeit – für seine Zeit höchst charakteristischem Phänomen: dem Prozess »jener ›Ästhetisierung der Politik‹ [...], die Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mehr als seine europäischen Nachbarn geprägt hat.« (8) Als Indikator dieses Prozesses dient ihm die Gattung des Melodrams, das in der Spätphase des wilhelminischen Reiches eine neue Blütezeit erlebte. So zweifelhaft der ästhetische Wert von Stücken wie Carl Goës' »Mutter

und Sohn 1807–1870«, Botho Sigwarts »Hektors Bestattung« und selbst Max von Schillings früher einmal höchst populärem »Hexenlied« auch sein mag, so lassen sie sich doch in mehrfacher Hinsicht als Dokumente des bürgerlichen kulturellen Selbstverständnisses ihrer Zeit verstehen. Nöther gelingt es überzeugend zu vermitteln, wie die Wahl bestimmter Sujets – seien es nationalistisch gefärbte Stoffe der deutschen Geschichte oder eine auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen anspielende legendenhafte Erzählung wie die des »Hexenlieds« – mit Phänomenen der »öffentliche Rede« dieser Zeit koinzidiert.

Anders als Martin Knust nähert Nöther sich seinem Gegenstand nicht chronologisch, sondern systematisch. Kapitel I (»Primat des Sprachlichen, Trivialisierung des Unsagbaren. Melodramen und Wagner-Rezeption im Fin de Siècle«) entwirft die Szenerie, deren Ausprägungen und Wurzeln die Arbeit im Detail darlegt. Mit bestechendem Sinn für Ausgewogenheit weiß Nöther die für seinen Zusammenhang relevanten Aspekte der Gattungsgeschichte des Melodrams zu akzentuieren, wobei er zu Recht vermeidet, die in der Sekundärliteratur häufig behauptete Kontinuität einer Gattungstradition zu bestätigen. Die Melodramen der Jahrhundertwende knüpfen in erster Linie an Liszts Modelle an, bedienen sich der musiksprachlichen Mittel, die Wagner entwickelt hatte, und spielen, in einer modernen Trivialisierung des romantischen Unsagbarkeitstopos, mit der für diese Melodramen charakteristischen Möglichkeit der Simultaneität von Text und Musik, durch die der expliziten Semantik des gesprochenen Wortes auf der Ebene der im Hintergrund wirkenden Musik eine implizite Bedeutungsebene gegenüber gestellt werden kann.

Im seinem zweiten Kapitel (»Vokaltraktororientiertes Sprechen – exklusives Signum eines pathetischen Zeitalters«) stellt Nöther die Gestalt des Sprechers in den Mittelpunkt. In mustergültigen Analysen arbeitet er jene sprechtechnischen Phänomene heraus, die für große Sprecher dieser Zeit charakteristisch waren, vor allem diskutiert er den Begriff des »Pathos«, der sich, wie er zeigt, als ideales Zentrum der Sprechästhetik um 1900 begreifen lässt. Wie sehr die Formen sprachlicher Artikulation,

die in der Melodrampraxis um 1900 zu beobachten sind, Ausdruck einer gesamtulturellen Situation sind, zeigt Kapitel III (»Die Undurchsichtigkeit der Sprache und das deutsche Bürgertum«), in dem Nöther eine eindrucksvolle Mentalitätsanalyse des wilhelminischen Bürgertums vorlegt. Das letzte Kapitel schließlich (»Sprechmusik aus Sprachvertrauen: Schlaglichter 1889–1914«) verdichtet die Beobachtungen und diskutiert sie an sinnvoll gewählten Beispielen.

Nöthers Arbeit ist ein Musterbeispiel für eine sinnvolle Öffnung des Fachs Musikwissenschaft gegenüber anderen Disziplinen. Die historische Bedeutung der von Nöther analysierten Melodramen

erschließt sich nicht aus den Partituren, sondern aus ihrem Kontext innerhalb der wilhelminischen Kultur, deren Abgründe der Autor sichtbar werden lässt.

Zu den Vorzügen von Nöthers Arbeit gehört neben ihrer klaren Struktur, die der Autor durch Zwischenbilanzen und das eigene Vorgehen reflektierende Metabetrachtungen immer wieder unterstreicht, auch der flüssige, doch gleichwohl einem hohen Anspruch verpflichtete Stil, und nicht zuletzt die sinnvolle Ergänzung des Buchs durch eine CD mit einer Reihe von historischen Tondokumenten, durch die viele der Analysen, die Nöther vorstellt, überhaupt erst nachvollziehbar werden. [Thomas Seedorf]

Manuela-Carmen Prause: Musik und Gehörlosigkeit

Köln (Dohr) 2. Auflage 2007

Das Thema Musik und Gehörlosigkeit ist dem nicht Spezialinteressierten zumindest über Herbert Grönemeyers Lied »Musik nur, wenn sie laut ist« bekannt: »[...] sie mag Musik nur, wenn sie laut ist/wenn der Boden unter den Füßen beb't/dann vergißt sie, daß sie taub ist/der Mann ihrer Träume muß ein Baßmann sein/das Kitzeln im Bauch macht sie verrückt [...]«. In ihrer Dissertation, die »therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes« zum Thema hat, erwähnt Prause das Lied nicht. Sicher würde sie aber zu Grönemeyer bemerken, dass hier nur ein sehr begrenzter Zugang Gehörloser zu Musik angesprochen wird. Das geschilderte Erleben schließt an das Konzept von Maria Scheiblauber an, die ab den 1920er Jahren eine Vorreiterin von rhythmisch-musikalischen Ansätzen im Geiste Emile Jaques-Dalcrozes in der Arbeit mit Gehörlosen war. Sie ging davon aus, dass hörende wie nicht-hören-



de Menschen über den Vibrationssinn Musik wahrnehmen und diese Fähigkeit differenzierend schulen können. Der Vibrationssinn arbeitet beim Gehörlosen »ungestört durch gleichzeitige Gehörseindrücke, von vornherein differenzierter. Er läßt sich [...] durch systematische Übung so weit ausbilden, daß er zu einem dem Mikrophon vergleichbaren, fein arbeitenden Aufnahmeapparat wird«, so Scheiblauber 1944.

Es erfolgte die Übernahme und Weiterentwicklung von Scheiblaubers Arbeit ab den 1920er Jahren in den USA, die dort eine verstärkte kontinuierliche und systematische Entwicklung des Umgangs Gehörloser mit Musik auslöste und in eine multisensorische und motorische Verbreiterung der Beziehung von Gehörlosigkeit mit Musik mündete: visualisierende, gebärdintegrierende, auf technische Hilfsmittel gestützte musikalische Aktivitätsformen u.a.m.

Gab es auch in Europa Folgeansätze wie jenen Antonius van Udens, der als »Lautperzeptionsmethode« Rückkopplungsprozesse im Sinne einer sensorischen Ganzheit von Klangerzeugung und -wahrnehmung verfolgte, oder Claus Bangs Konzept einer musikalischen Sprachtherapie, auch jenes der gezielten Nutzung des Orff-Instrumentariums durch Gehörlose, so scheint die Entwicklung in den USA bis heute doch vielfältiger und zuletzt besser validiert verlaufen zu sein.