

auf wissenschaftliche Art und Weise ab. Zu wünschen wäre diese Konsequenz auch bei den Zitaten gewesen, die zwar leider nicht alle eindeutig belegt, aber doch so gewählt sind, dass sie neugierig machen, jeweils noch tiefer einzusteigen. Mit der Veröffentlichung ist Freitag ein Werk gelungen, dass man immer wieder aufschlagen wird, sei es um Anregungen zu finden, um Quellen zu belegen

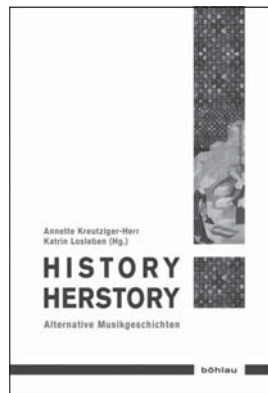
oder um selbst die Faszination zu spüren, die von der Poesie für Kinder ausgeht. Eine große Bereicherung ist der Band somit nicht nur für ein Publikum, das mit Kindern arbeitet, sondern für die Leser, die den Zugang zu den pffiffigen poetischen Worten, noch nicht verloren haben. Leser, die »auch [noch als] erwachsene Leute von Kindern lernen können«. [Petra Mengerhausen]

Kreutziger-Herr, Losleben (Hgg.): History/Herstory

Alternative Musikgeschichten, Köln [u. a.] (Böhlau) 2009

Der vorliegende Band versteht sich als Plädoyer für eine alternative Musikgeschichtsschreibung. Er wendet sich gegen ein klingendes Museum der Meisterwerke, das – Gender als Auslesekategorie nutzend – bestimmt ist von »polymorphen Bildern der Maskulinität und imaginierten Weiblichkeit« und versucht stattdessen, »die ganze Vielfalt des musikalischen Lebens« in den wissenschaftlichen Diskurs einzubeziehen (XIII). Am Leitfaden dieser Idee streben die Herausgeberinnen eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Textsammlung an, deren einzelne Teile wie Keile in die von Männern dominierte »HIStory« getrieben werden sollen, um sie im Sinne einer »HERstory« zu bereichern. Als bedeutsames Exempel hierfür dient Christine de Pizans »Livre de la Cité« (1404/05), das vorab von Margarete Zimmermann beschrieben und als historisch frühe Formulierung einer »feministischen Utopie« gewürdigt wird: als den Bedürfnissen der Einwohnerinnen angepasste Stadt und Ort weiblicher Memoria, dessen Beschaffenheit es nun seinerseits auf die Musikwissenschaft zu übertragen gilt.

Der gleichsam programmatische Bezug auf dieses Buch, eine Spur zu emphatisch fortgeschrieben im Bild eines »lichtdurchfluteten, nach allen Seiten offenen Gebäudes, eines avantgardistischen Muse-



umsbaus, in dem die Geschichte und das Gedächtnis von Frauen wie von Männern endlich angemessen repräsentiert sein wird« (14/15), steht als Leitgedanke über der Publikation und wirkt sich – damit zentrale Gedanken Pizans aufgreifend – auf deren Konzeption aus. Dahinter verbirgt sich die Idee eines Zugangs zur Geschichte im Sinne einer »Bauplanung« über mehrere Phasen hinweg, wobei den einzelnen konstruktiven Schritten – der Bereitung von Grund und Boden, den Blaupausen, der eigentliche Bauphase und der Ausgestaltung einer gleichermaßen auf Männer wie auf Frauen bezogenen »History/Herstory« – unterschiedliche Beiträge zugewiesen werden. In der Praxis erweist sich dies, auch wenn die Einordnung einzelner Aufsätze in die Unterabteilungen dieses Entwurfs im Sinne von Vorbereitung, Planung, Ausführung und Realisierung alternativer Musikgeschichtsschreibung in vielen Fällen nicht immer schlüssig wirkt, als brauchbare Strategie, um unterschiedliche Bereiche männlich dominierter Erzählung von Historie zu modifizieren und die darin aufgefundenen Leerstellen im Sinne »einer anderen Form von Historiographie« im Leitmotiv kulturellen Handelns als Gesamtleistung erfahrbar zu machen (Annette Kreutziger-Herr, 34).

Eine Reihe kulturhistorischer Beiträge unterstreicht diesen Anspruch und seine weit reichende Perspektive: So befasst sich Kreutziger-Herr mit der bedeutsamen Tradition der Trobairitz und zeigt damit ganz exemplarisch, was Genderforschung tatsächlich für die Musikgeschichtsschreibung zu leisten vermag. Bekanntere Gegenstandsbereiche gewinnen durch solche Untersuchungen gleichfalls ein schär-

feres Profil, das sich produktiv auf die Erforschung von Rezeptionsprozessen auswirkt, auch wenn es nicht unbedingt etwas zum tieferen Verständnis der Musik beitragen kann. Christine Siegert etwa zeichnet eine differenzierte Sichtweise auf das Verhältnis zwischen Joseph Haydn und der Sängerin Luigia Polzelli, indem sie das Geschehen auf den dokumentierbaren Tatsachengehalt reduziert, aber auch seine Bedeutung für die Biografie des Komponisten untersucht. Marcia J. Citron thematisiert die Verschränkung von Männlichkeit und Nationalismus in den zeitgenössischen Diskursen um die Musik von Johannes Brahms und macht dabei besonders auf die negative Konnotation von weiblichkeitsfixiertem Kritiker-Jargon aufmerksam. Robert Adelson und Jacqueline Letzter dokumentieren hingegen ikonografische, literarische und musikalische Belege für die Wandlung der Harfe von einem männerdominierten Instrument zur Verknüpfung mit einem bestimmten Frauenbild und zeigen, auf welcher Grundlage sich Mitte des 18. Jahrhunderts innerhalb nur eines Jahrzehnts in Paris ein solcher Umschwung ereignen konnte. Spannend sind darüber hinaus Susan Fast's Ansätze, die Bedeutung von Frauen in der Geschichte der Rockmusik zu unterstreichen, und Florian Heesch bringt zudem mit seiner Untersuchung zu der aus Frauen bestehenden Black Metal-Band »Astarte« ein subkulturelles Genre der Gegenwart in die musikhistoriografische Diskussion ein.

Aufgrund seiner Konzeption lässt sich der Band auch als Einführung in die Möglichkeiten einer gender-orientierten Kulturwissenschaft nutzen, weil er einige zentrale Fragestellungen der Forschung thematisiert: Stefan Horlacher richtet mit seiner Einführung in die Forschungskontexte der Gender Studies das Augenmerk auf die aktuellen Diskurse, Christoph Müller-Oberhäusers zeigt, wie Geniebegriff und Männlichkeitsbilder einander gegenseitig bedingen und verdeutlicht dadurch deren Auswirkung auf die Ausleseprinzipien einer historischen Kanonbildung. Annegret Huber liefert darüber hinaus – für die musikalische Analyse als bewusst vollzogenes, »musikbezogenes kulturelles Handeln« (139) plädierend – einen Einblick in die spezifisch männlich geprägte Sprache musikalischer Analyseterminologie, durch die vielfach ein Gender-Diskurs in die Betrachtung von Musikwerken hineingetragen

wird. Auch wenn durch solche Beiträge allemal ein Problembewusstsein für bestimmte Themen geweckt werden kann, hat man mitunter das Gefühl, dass die Darstellungen in der Luft hängen bleiben und sich – gelegentlich gar ein wenig polemisch – im Konstatieren kultureller Fehlleistungen erschöpfen, ohne tatsächlich, der Funktion entsprechender Beiträge als Theorie tragende Grundlage für das Gebäude der »Herstory« eingedenk, alternative Lösungsmöglichkeiten zu skizzieren.

Dass der Band dennoch nicht die zentrale Anbindung an die Musik aus den Augen verliert, verdankt sich jenen Beiträgen, in deren Mittelpunkt die Bemühung steht, eine Verknüpfung von analytischem Zugang und dem Versuch, die Ausprägung musikalischer Ausdrucksformen aus dem Kontext zeitgenössischer Denkweisen, Gesellschaftsstrukturen und den Frauen zugewiesener Rollenstereotype zu leisten. Nicht immer geht dies freilich auf: Problematisch erweist sich etwa Eva Riegers Aufsatz über Wagners Einfluss auf Geschlechterrollen in früher Filmmusik, weil er sich genau in jenen Polaritäten verfängt, die er eigentlich überwinden will. Denn die Autorin gerät – auch wenn viele ihrer Aussagen im Kern zutreffen – bei der Erklärung männlich oder weiblich konnotierter Leitmotive gerade dort in Erklärungsnot, wo die etwas voreilig mit einem Rekurs auf Affektenlehre und Nachahmungsästhetik operierende Argumentation nicht passt, weil sie eben nicht an der Musik selbst entwickelt wurde, sondern ein vorgefertigtes Schema zu erfüllen sucht. Um die Schwäche ihres Ansatzes zu verdecken, muss Rieger bestimmte Beispiele ausklammern (etwa die Lohengrin-Motivik, die dem rigorosem Schematismus zufolge weiblich konnotiert wäre), womit sie ihr eigenes Vorgehen disqualifiziert und auch die auf Filmmusik bezogenen Schlussfolgerungen gefährdet.

Glücklicher sind hingegen andere AutorInnen mit ihren Ausführungen: Thomas Jung etwa leistet einer überzeugende Lesart der Ariane-Figur aus Dukas' Oper »Ariane et Barbe-Bleu« Vorschub, indem er sie als Stellvertreterin für einen Aufklärungsprozess deutet, der Mündigkeit nur durch Aktivität erzielen kann – eine Erkenntnis, die für eine szenische Auseinandersetzung bedeutsam erscheint, obgleich auch hier die Musik nur am Rande und ohne rechten Mehrwert einbezogen wird. Thomas Dietrich

befasst sich demgegenüber mit der Hierarchie der Geschlechterkonstruktion in Haydns »Schöpfung« und stellt dar, wie diese vom Gedankengut der Aufklärung begünstigt wird, während Sabine Meine der szenischen und musikalischen Gestaltung von Giovanni Paisellos »Nina o la pazza per amore« vor dem Hintergrund kulturgeschichtlicher Entwicklungen tiefere Verständnisperspektiven abgewinnen möchte. Schließlich kann Beate Kutschke anhand französischer Kantaten aus dem frühen 18. Jahrhundert

nachvollziehen, wie der mit der Gestalt Didos verknüpfte Suizid musikalisch mit Gestaltungsprinzipien operiert, die ihr Äquivalent in der Erlösungsthematik von Passionsmusiken haben. Gerade aus der Konfrontation solcher Beiträge mit eher allgemein ausgerichteten Essays erwächst hier ein trotz seiner Probleme insgesamt empfehlenswertes Buch, das sich mit großem Gewinn lesen lässt und das auch zum Nachdenken über scheinbare Selbstverständlichkeiten anzuregen vermag. [Stefan Drees]

Kornél Magvas: Für Freimaurerloge und häuslichen Kreis

Naumann und das Dresdner Liedschaffen im 18. Jh. (Bd. 1), Beeskow (ortus) 2008

Das kompositorische Schaffen Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801) umfasst neben Opern und Kirchenmusik auch eine große Anzahl geistlicher und weltlicher Lieder. Wurde von der Forschung jedoch bislang weitgehend nur der erste Bereich berücksichtigt, so fehlte eine Erschließung der Liedproduktionen bislang ebenso wie ein Überblick über das Liedschaffen in Dresden, dem Hauptwirkungsort Naumanns; diesen beiden umfangreichen Aufgaben hat sich Kornél Magvas im Rahmen einer Dissertation gewidmet. Der Textband dieser Arbeit, der hier zur Einsicht vorlag, umfasst mehr als 500 Seiten, ein zweiter, noch ausstehender Band soll ein chronologisch-thematisches Verzeichnis aller Lieder und Gesänge Naumanns enthalten.

Bereits ein Blick in das Inhaltsverzeichnis verrät eine klare Trennung bei der Behandlung des Materials: Magvas sichtet und bespricht zunächst die Freimaurerlieder Naumanns, die in den ersten Jahren tatsächlich den Schwerpunkt der Veröffentlichungen im Bereich Lied bildeten; 1774 trat der Komponist dem Dresdner Freimaurerbund bei, und ein Jahr später erscheint die erste Sammlung von Liedern, die »Freymäurerlieder mit neuen Melodien«. Magvas'

Erörterungen zu dieser Sammlung geraten, wie auch in den Ausführungen zu den anderen Sammlungen, zu einem farbigen Bild des gesellschaftlichen Lebens in Dresden, insbesondere insofern es die wohltätige Arbeit der vereinigten Dresdner Logen betrifft. Dass dazu auch zahlreiche briefliche Zeugnisse ausgewertet werden konnten, vergrößert den Wert der Arbeit insgesamt ebenso wie die Heranziehung bisher unveröffentlichten Aktenmaterials. Damit wird zumindest dieser Teil der Dissertation nicht allein für den Musikologen, sondern auch für den an der Freimaurerei interessierten Leser zu einem wertvollen Informationspool. Besondere Aufmerksamkeit gebührt sicherlich – wenn man überhaupt etwas aus den sehr gründlich recherchierten Detailbesprechungen herausheben möchte – den Ausführungen zur Vertonung von Schillers Ode »An die Freude« von 1786. Aber auch die kurzen Aufenthalte Naumanns in Stockholm (1777/78) und Dänemark (1785/86) werden – sofern bereits erschlossen – in die Darstellung mit einbezogen. Zu den einzelnen Gesängen, Liedern und Liedersammlungen gibt der Autor jeweils Hintergrundinformationen betreffend die Anlässe bzw. Umstände der Entstehung, die Einbettung der Kompositionen in das Umfeld, zu parallelen Entwicklungen, den Texten und deren Autoren usw. Der abschließende Abschnitt dieses ersten Teiles stellt die herausragende Bedeutung Naumanns für die Genese der Freimaurermusik im deutschsprachigen Raum eindrücklich heraus; hierbei wird auch die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert mit einbezogen.

