

Michael Dartsch Didaktik künstlerischen Musizierens für Instrumentalunterricht und Elementare Musikpraxis



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
2019. 248 S., Broschur, Faden-
heftung, 32,50 EUR.
ISBN 978-3-7651-0454-1

Eine Didaktik zu entwickeln und niederzuschreiben ist kein einfaches Unterfangen. Schließlich ist damit in der Regel der Anspruch verbunden, möglichst umfassend die verschiedenen Aspekte des Lehrens und Lernens einzubeziehen. Michael Dartsch wagt in seiner neuen Publikation diesen „großen Wurf“ und entwickelt ein komplexes Theoriegebäude. Das künstlerische Musizieren bildet dabei den Fokus. Dartsch zufolge gilt es, sich bewusst zu sein, dass jeglichem Musizieren künstlerisches Potenzial innewohne. Unter dieser Voraussetzung kann seine *Didaktik künstlerischen Musizierens* gleichermaßen in der Elementaren Musikpraxis wie auch im Instrumentalunterricht (bzw. Vokalunterricht) leitend sein.

Dieser Anspruch ist ausschlaggebend für die wohl größte Besonderheit der Neuveröffentlichung, denn zumeist werden Elementare Musikpraxis und Instrumentalunterricht in der musikpädagogischen Literatur streng getrennt behandelt. Für Dartsch jedoch stehen die Gemeinsamkeiten bzw. die gemeinsame Ausrichtung auf das künstlerische Musizieren hin im Vordergrund. Schnell einleuchtend erscheint, dass Inhaltsbereiche wie Bewegen, Wahrnehmen und Erleben sowie Denken und Symbolisieren in beiden Fächern relevant sind. Der Unterschied besteht darin, dass das Musizieren in der Elementaren Musikpraxis in großer Breite erfolgt, während es im Instrumentalunterricht durch die Spezialisierung auf ein bestimmtes Instrument geprägt ist. Doch Dartsch konzentriert sich auf das künstlerische Musizieren als gemeinsamen zentralen Fokus der zwei Unterrichtsfächer. Dieser Ansatz beinhaltet einen Perspektivwechsel in der musikpädagogischen Landschaft. Die neue Sichtweise nachzuvollziehen, erscheint jedoch lohnenswert, da sich der Blick dadurch weiten kann und für die zwei Unterrichtsfächer die Möglichkeit eröffnet wird, sich gegenseitig zu bereichern und zu ergänzen.

Bei der Darstellung seiner *Didaktik künstlerischen Musizierens* geht Dartsch systematisch und mit einer klaren Gliederung vor: Er analysiert zunächst die Fachliteratur und definiert zentrale Begriffe, um die Basis zu erläutern, auf der er seine Didaktik entwickelt hat. Dabei stellt er zahlreiche Bezüge zur Fachliteratur her, die sowohl der Musikpädagogik wie auch vielen „benachbarten Disziplinen“ entstammt (z. B. der Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft, Soziologie, Psychologie, Philosophie). Aufgrund der unterschiedlichen Strukturierungen in verschiedenen Fachbereichen sind die Bezüge dabei naturgemäß mal mehr, mal weniger direkt. Durch die umfassende Erläuterung der aufgegriffenen Erkenntnisse und Überlegungen kann Dartschs Theorie nachvollziehbar in den Forschungsstand eingeordnet werden.

Der didaktische Gedankengang wird – nicht überraschend – im Dreischritt von Zielen, Inhalten und Methoden ausführlich beschrieben. Zwischendurch ergänzen Kapitel mit thematischen Exkursen (z. B. zum *Begriff der Bildung* oder zu *Lernen und Motivation beim*

künstlerischen Musizieren) die Darstellung. So beleuchtet Dartsch insgesamt das zentrale Anliegen seiner Veröffentlichung von möglichst vielen Seiten.

Als Herzstück seiner Publikation bezeichnet der Autor das Kapitel zu den Zielkategorien, die er auf verschiedenen Ebenen beschreibt. Auf die dabei entwickelte Struktur beziehen sich auch die späteren Darstellungen von Inhalten und Methoden. Um diesem Gedankengang folgen zu können, ist es besonders wertvoll, dass jeder der drei Bereiche am Ende des jeweiligen Kapitels tabellarisch zusammengefasst wird. So können die zentralen Aussagen immer wieder rasch im Überblick nachgeschlagen werden. Denn aufgrund der Verwobenheit der Bereiche von Zielen, Inhalten und Methoden sowie den zahlreichen damit jeweils verbundenen (neuen) Begrifflichkeiten ist es nicht immer leicht, den Gedankengängen spontan zu folgen. Insgesamt erfordert das Buch eine intensive Beschäftigung, ein vertieftes Eindringen in das Theoriegebäude, um dieses erfassen zu können. Hilfestellungen wie die tabellarischen Zusammenfassungen sind dabei sehr willkommen.

Abschließend erläutert Dartsch, wie sich seine Didaktik künstlerischen Musizierens in der Praxis des Instrumentalunterrichts bzw. der Elementaren Musikpraxis wiederfindet. So wird anschaulich, wie es gelingen kann, die zunächst theoretisch vollzogenen Gedankengänge praxisorientiert zu nutzen: Sie können dazu dienen, Unterricht zu reflektieren, Einseitigkeit zu verhindern, Lücken oder Schwierigkeiten zu identifizieren und allgemein die Unterrichtsqualität anzuheben.

Anhand eines Rasters von vier Dimensionen (kontemplative, explorative, expressive und approximative Dimension) schildert der Autor beispielhafte Stundenverläufe mit verschiedenen Zielgruppen und Sozialformen: z. B. Instrumentalunterricht mit einer Gruppe von Grundschulkindern, Instrumentalunterricht mit einem erwachsenen Schüler, Elementare Musikpraxis mit einer Eltern-Baby-Gruppe und Elementare Musikpraxis mit Vorschulkindern bzw. mit Jugendlichen.

Schließlich werden die Überlegungen in drei Fragebögen zur Planung und Auswertung von Unterricht gebündelt, mit denen jede/r Lesende den eigenen Unterricht reflektieren kann. Die Übertragung auf die persönliche Situation des/der Lesenden erfordert ein gewisses Engagement, um die Gedankengänge in ihrer Komplexität zu erfassen. Die Praxisbeispiele und Fragebögen bieten aber eine hilfreiche Anregung dazu, wie diese Übertragung aussehen und gelingen kann.

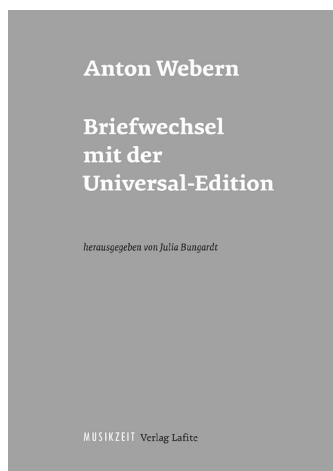
Zusammenfassend gibt die Publikation Impulse, um über Unterricht (Instrumentalunterricht sowie Elementare Musikpraxis) nachzudenken, seinen Aufbau aus neuer Perspektive zu analysieren, das eigene Handeln als Lehrkraft zu reflektieren und anhand neuer

Aspekte zu überdenken. Durch den Fokus auf das künstlerische Musizieren wird die Didaktik des Instrumentalunterrichts und der Elementaren Musikpraxis auf neue – für viele Lehrkräfte in der Praxis vermutlich ungewohnte – Weise aufgeschlüsselt. So sind alle Lesenden eingeladen, den Unterricht aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und mit Mut und Aufgeschlossenheit neue didaktische Wege zu beschreiten.

Silvia Müller

Anton Webern. Briefwechsel mit der Universal-Edition.

Hrsg. von Julia Bungardt
(Webern Studien. Beihefte
zur Anton Webern-
Gesamtausgabe 5)



Wien: Lafite, 2020, 368 S., engl.
Broschur, 58,00 EUR.
ISBN 978-3-85151-102-4

Seine Gedenkrede auf Emil Hertzka, den im Mai 1932 verstorbenen legendären Direktor des Verlags Universal-Edition, eröffnete Alban Berg mit den Worten: „Von den vielen Feinden, die der lebende Komponist hat, ist einer der Verleger.“ Denn stets würde sich eine Kluft zwischen rechnerischer und künstlerischer Logik auftun, die kaum befriedigend für beide Seiten zu überbrücken sei, und zu oft agiere ein Verleger dann doch ausschließlich gemäß der Logik des Geschäftsmanns, lehne ab, verweigere, wolle Honorare kürzen und fördere vor allem das, was sich gut verkaufe oder einen finanziellen Erfolg verspreche, unabhängig von aller künstlerischen Qualität. Seine Rede nutzte Berg freilich, um für Hertzka das Gegenteil zu beweisen, weshalb sein Fazit lautete: „Von den wenigen Freunden, die wir lebende Komponisten haben, war einer dieser unser Verleger Emil Hertzka.“ Dieses Urteil, das zu diesem Zeitpunkt, also noch vor dem Beginn der nationalsozialistischen Barbarei, auf keine ernsthafte Probe gestellt werden musste, findet sich bestätigt in dem Briefwechsel mit einem weiteren Vertreter der Wiener Schule, nämlich mit Anton Webern, den Julia Bungardt in einer gestalterisch wie inhaltlich überaus ansprechenden Edition nun zugänglich gemacht hat (das Großprojekt der Edition des Briefwechsels Universal-Edition/Schönberg soll demnächst in digitaler Form in Wien starten).

Der Briefwechsel erstreckt sich über die Jahre 1911 bis 1945 und umfasst knapp über 300 Briefe, rechnet man die Korrespondenz mit der Witwe Wilhelmine Webern hinzu, die sich unmittelbar nach Weberns Tod (15. September 1945) ab November 1945 anschloss und bis 1949 hier publiziert ist, sowie den Briefwechsel zwischen Webern und Boosey & Hawkes, der zwischen 1938 und 1940 nach dem „Anschluss“ geführt wurde und vor allem die Drucklegung des Streichquartetts op. 28 betraf.

Weberns Werke wurden erst seit 1920 bei der Universal-Edition verlegt. Für die 1910er Jahre, in denen die Briefe Werke Schönbergs und erste (noch erfolglose) Versuche, eigene Werke beim Verlag unterzubringen, betreffen, liegen nur wenige (knapp zehn) Briefe vor, erst in den 1920er und 1930er Jahren nimmt die Korrespondenz an

Fahrt auf. Vollständig ist der Briefwechsel indes nicht überliefert, was zum Teil auf die chaotischen unmittelbaren Nachkriegsmonate, als Weberns Wohnung in Maria Enzersdorf verwüstet wurde, zum Teil auf mündlich gegebene Antworten und auf die erst ab 1927 gepflegte Praxis, auch Durchschläge im Verlag anzufertigen, zurückzuführen ist. So liegen aus der Zeit bis einschließlich 1926 fast nur Briefe Weberns vor, erst danach sind auch zahlreiche Gegenbriefe erhalten. Der Inhalt der Briefe dreht sich, wie kaum anders zu erwarten, um Erscheinungstermine, Art des Drucks und der Ausstattung, natürlich Tantiemen sowie geplante und stattgefundene Aufführungen. Webern versuchte stets Einfluss auf das Notenbild zu nehmen, wünschte eine großzügige und übersichtliche Seitenaufteilung, sodass die Musik auch optisch entsprechend zur Geltung kommen konnte. Mehr noch als für diese typischen verlagsspezifischen Fakten, die für die Rekonstruktion der Werk- und Druckgeschichte von Weberns Opera von nicht zu unterschätzendem Wert seien werden, aber ist vielleicht die Art des Umgangs zwischen Verlag (meist Emil Hertzka, später auch Erwin Stein, Alfred Kalmus, Alfred Schlee oder Betti Rothe) und Komponist von Interesse. Auf der einen Seite steht Webern, der den verhaltenen Erfolg bzw. Absatz seiner Werke gerade als Beleg für dessen Langlebigkeit zu interpretieren suchte, etwa wenn er am 6. Dezember 1927 an Hertzka schreibt: „Doch möchte ich bei dieser Gelegenheit gerne einmal zu Ihrer Beruhigung ganz ausdrücklich darauf hinweisen, dass doch – namentlich in den letzten Jahren – zweifellos ein zwar zäher aber doch stetiger, niemals unterbrochener Aufstieg meiner Sache zu beobachten ist.“ Darauf folgt die rhetorische, womöglich auf Ernst Krenek und Kurt Weill gemünzte Frage: „Und bietet solche Art von Erfolg nicht mehr Gewähr als etwa ein raketenartiger?“ Auf der anderen Seite sind umgekehrt die Briefe der Universal-Edition immer von großem Entgegenkommen und Wohlwollen geprägt, sodass (ähnlich wie bei Berg nach dem *Wozzeck*, wenn auch in bescheidenerem Umfang) Webern in den 1920er Jahren bisweilen monatliche Tantiemen erhielt und der Verlag auf Weberns dringende Bitte diese Zahlungen über die ursprünglich vereinbarten Termine Dezember 1927 und Juni 1928 für eine Weile noch aufrechterhielt. Die dramatischen Jahre ab 1933 und dann insbesondere ab Frühjahr 1938, als Webern erst in Deutschland, nach dem sogenannten „Anschluss“ auch in Wien und Österreich sich aller Aufführungsmöglichkeiten beraubt sah und die Universal-Edition neue Eigentümer erhielt, spiegeln sich auch im Briefwechsel wider. Webern, dessen Einnahmequellen nach und nach versiegten, konnte nur noch das Erscheinen von Opus 26 am 21. April 1938 erleben (Opus 27 war bereits Ende April 1937 erschienen). Danach blieb er zwar weiterhin der Universal-Edition verbunden, arbeitet aber nur

noch für andere Komponisten, indem er Klavierauszüge herstellte (u. a. zu Rudolf Wagner-Régenys Oper *Johanna Balk* [1941] und zu Othmar Schoecks Oper *Das Schloss Dürande* [1942]) oder als Berater tätig war und knappe Gutachten über eingelangte Werke verfasste.

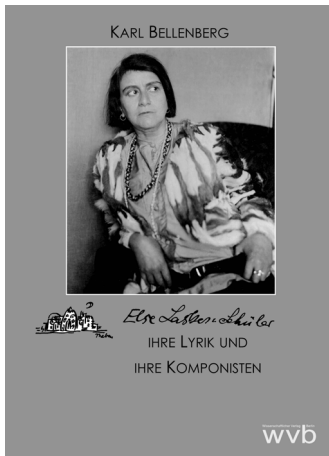
Die Herausgeberin Julia Bungardt beschränkt sich durchweg auf knappe Stellenkommentare als Fußnote, gibt daneben in einer ausführlichen Einleitung wesentliche Hintergrundinformationen zur Verlagsgeschichte. Im Hinblick auf die Textgestaltung bemüht sich Bungardt erfolgreich um einen pragmatischen Mittelweg zwischen Vereinheitlichung und Nachweis von Eingriffen. Tipp- und Flüchtigkeitsfehler sind stillschweigend korrigiert, daneben wird „alte“ Schreibung von manchen Worten sowie die Orthographie von Eigennamen beibehalten. Die wenigen Ergänzungen der Herausgeberin erscheinen in spitzen Klammern, die typographisch angenehm unauffällig gesetzt sind, sodass sie den Lesefluss (etwa bei Ergänzung eines Buchstabens oder eines Punktes bei Abkürzungen) nicht stören. Die Edition wird ergänzt durch ein Personen- und Werkregister, ein mit biographischen Informationen versehenes Personenverzeichnis zu den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universal-Edition, schließlich einer Liste der von Webern verfassten (bekannten) Gutachten sowie ein Verzeichnis der bei der Universal-Edition erschienenen Erstausgaben u. a. mit Erscheinungsdaten und Auflagenhöhe (hier wünschte man sich noch ein Liste der Uraufführungsdaten).

Somit bietet die Edition einen optimalen Ausgangspunkt für weitere philologische Forschungen zu Webern. Jetzt muss nur noch die Gesamtausgabe der musikalischen Werke bei demjenigen Verlag bald zu erscheinen beginnen, der Gegenstand dieser vorzüglichen Edition ist.

Ulrich Scheideler

Karl Bellenberg
Else Lasker-Schüler.
Ihre Lyrik und ihre
Komponisten

Die lyrischen Gedichte von Else Lasker-Schüler (1869–1945) sind passioniert, ihre Sprache ist pittoresk, und sie schöpft aus einem Mix von jüdischer Tradition und orientalischer Fantasie. Darüber gibt es einiges zu lesen. Über die musikalischen Vertonungen ihrer Gedichte ist jedoch kaum etwas zu finden. Es war daher längst überfällig, das lyrische Werk von Lasker-Schüler unter dem Aspekt der musikalischen Sprache zu untersuchen und die Vertonungen ihrer Gedichte ins Visier zu nehmen. In seiner Dissertation, die er im Jahr ihres 150. Geburtstages an der Universität zu Köln vorlegte, befasst sich Karl Bellenberg mit der musikalischen Rezeption der Lyrik von Else Lasker-Schüler. Über sein Buch soll im Folgenden berichtet werden.



Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, Olaf Gaudig & Peter Veit GbR, 2019. XXIX + 556 S. (mit Abb., Notenbeispielen und Diagrammen), 89,00 EUR.
ISBN 978-3-96138-132-6

Bellenberg kommt auf die stattliche Anzahl von 1.800 vertonten Texten der Dichterin (überwiegend Gedichtvertonungen), die im Zeitraum zwischen 1904 und 2018 entstanden sind, und kann rund 400 Komponist*innen nachweisen, die sich mit den Texten schöpferisch auseinandergesetzt haben. Die Idee zu diesem Projekt entwickelte er bei der Gründungsveranstaltung der Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft 1990 in Wuppertal, wo sich der umfangreiche Teilnachlass der Dichterin befindet. Die Begeisterung für sie entwickelte Bellenberg freilich Jahrzehnte früher durch die Uraufführung seiner eigenen Lasker-Schüler-Vertonungen. In den Standard-Lexika (wie MGG) sind nur spärliche Nachweise zu vertonter Lyrik zu finden, und Bellenberg begann eine eigene Datenbank aufzubauen, die im Laufe eines knappen Jahrzehnts ständig mit Neueinträgen bereichert wurde und sich inzwischen zu einem der umfangreichsten Corpora mit Komponist*innen und ihren Werken des 20./21. Jahrhunderts entwickelt hat.

Else Lasker-Schüler war seit 1894 bis in die frühen 1930er Jahre in der Berliner Künstlerszene zu Hause und pflegte freundschaftliche Kontakte zu Schriftstellern, Musikern und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens wie Gottfried Benn und Leo Kestenberg, und sie war ergriffen von dem virtuosen Klavierspiel Ferruccio Busonis. Lasker-Schüler war Mitherausgeberin oppositioneller Zeitschriften, u. a. für *Die Weißen Blätter* und *Der Sturm* und gilt als Vertreterin der avantgardistischen Moderne. Sie hinterließ ein umfangreiches Œuvre, bestehend aus Dramen, Prosawerken, Zeichnungen sowie die Korrespondenz mit Künstlern, darunter Franz Marc, Gerhart Hauptmann und Klaus Mann. Karl Kraus nannte sie einmal „die stärkste und unwegsamste Erscheinung des modernen Deutschland“. Als genaue Beobachterin der sozialen Brennpunkte im schrillen Berlin der zwanziger Jahre entwirft sie in ihrer Lyrik ein beklemmendes Gesellschaftsbild ihrer Zeit. Noch 1932 wurde sie für ihr dichterisches Lebenswerk mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet und ein Jahr später als „morbide und frivole Kaffeehausliteratin“ abgestempelt. In ihrer Spiegelfigur Jussuf (eine Variante des biblischen Joseph, den seine Brüder nach Ägypten verkauften) spazierte sie als Prinz von Theben durch Berlin. Über die Zwischenstation Schweiz versuchte sie 1939 in Palästina Fuß zu fassen, fühlte sich aber dort als Fremde. Im Jahr 1945 starb sie mittellos und vereinsamt in Jerusalem.

Karl Bellenbergs Dissertation ist in 5 Hauptkapitel (I–V) gegliedert. Knapp die Hälfte des Bandes umfasst das Kapitel III *Komponisten und Werke*, in dem der Autor 30 Komponisten porträtiert und im Kontext zu Lasker-Schülers Gedichtvorlage jeweils eine ausführliche musikalische Analyse erstellt, teilweise mit sehr umfangreichen faksimilierten Notenauszügen. Das Kapitel I wird mit einem äußerst

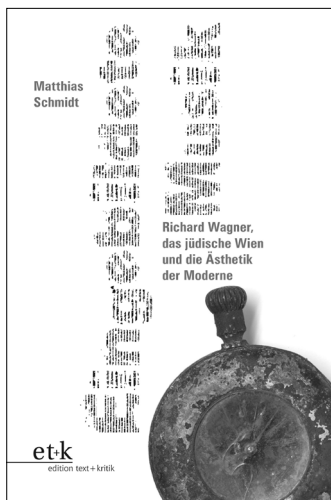
interessanten Erlebnisbericht aus dem Jahr 1994 eingeleitet. Dem damaligen Intendanten der Berliner Festspiele GmbH war es ein Herzenswunsch, im Rahmen einer Festveranstaltung Komponisten einzuladen, die Lasker-Schüler-Vertonungen beisteuern konnten. Dieser Impuls veranlasste namhafte Komponisten, wie Friedrich Goldmann, Siegfried Matthus, Josef Tal, Wolfgang Rihm und als einzige Komponistin Sofia Gubaidulina, Liedkompositionen für eine Vokalstimme mit Klavier- bzw. Instrumentalbegleitung zu verfassen. Das Resultat war ein Programm bestehend aus 14 zeitgenössischen Vokalwerken, davon allein 9 auf der Grundlage von Lasker-Schüler-Gedichten. Bellenberg dokumentiert in einem Ranking, wie häufig die Gedichte von Lasker-Schüler vertont wurden und differenziert dabei die Fassungen, die in der *Kritischen Ausgabe* der Werke und Briefe als eigenständige Werke enthalten sind. Darunter ist auch das bekannte Gedicht *Mein blaues Klavier* zu finden, das mit stattlichen 53 Kompositionen auf Platz 2 der meistvertonten Gedichte rangiert. Das Gedicht spiegelt die Exilerfahrungen Lasker-Schülers während ihres Aufenthalts in der Schweiz wider. Bellenberg analysiert das Gedicht u. a. in Kapitel I, das mit einer Beschreibung des lyrischen Werkes der Dichterin eingeleitet wird. In Kapitel IV liefert Bellenberg schließlich das „Werkeverzeichnis“, in dem alle Komponist*innen aufgelistet sind, die Werke von Else-Lasker-Schüler vertont haben. Nicht nur Klavierlieder, Orchesterlieder, Oratorien und Opern, sondern auch Instrumentalstücke für Orgel, Trompete, Panflöte, Saxophon bis hin zu Gattungen im Bereich der Rock-, Popmusik und Jazzband sind hier zu entdecken. Die Bibliografie verzeichnet teilweise einzigartige Informationen über Komponist*innen, Verlagsangaben, Provenienzen, Nachlassorte und Tonaufzeichnungen. In seinem eigenen Archiv hat Karl Bellenberg an die 900 Partituren und 70 Tonträger gesammelt, die für die Musikfachwelt auf Anfrage zur Verfügung stehen.

Das Buch schließt mit 4 Anhängen: dem alphabetischen Verzeichnis der Vertonungen, Bezüge zu Werken und Briefen sowie Vertonungen und dem Personen- und Sachregister. Der kompakte Band ist mit anschaulichen Farb- und Schwarz-Weiß-Grafiken sehr ansprechend gestaltet.

Die vorliegende Arbeit von Karl Bellenberg ist nicht nur ein wichtiges Supplement der elfbändigen *Kritischen Ausgabe. Werke und Briefe* von Lasker-Schülers Werken, die im Jüdischen Verlag im Suhrkamp Verlag erschienen ist, sondern liefert einen reichen Fundus für den musikpraktischen Gebrauch von Sänger*innen und Gesangspädagog*innen. Mit dem „Werkeverzeichnis“ und umfangreichen Quellenangaben liegt ein einzigartiges Material für Musiker, für die Musikforschung und Literaturwissenschaft vor. Das Werk gehört in den Lesesaal einer gut sortierten Musikbibliothek!

Marina Gordienko

Matthias Schmidt
 Eingebildete Musik.
 Richard Wagner, das
 jüdische Wien und die
 Ästhetik der Moderne



München: edition text + kritik
 2019, 346 S., Abbildungen,
 Notenbeispiele, 36,00 EUR.
 ISBN 978-3-86916-827-2

Richard Wagners Antisemitismus hat in den letzten Jahren in der musikwissenschaftlichen Forschung große Beachtung gefunden. Neben seinem kompositorischen Werk sind seine Schriften, insbesondere Wagners antisemitisches Traktat *Das Judentum in der Musik* (1850/1869), zentraler Gegenstand zahlreicher Analysen zu den kulturellen und gesellschaftspolitischen Verwerfungen des 19. Jahrhunderts. Warum also noch eine weitere Monographie zu diesem ausgiebig erforschten Themenfeld, mag man sich zunächst bei dem jüngsten Buch von Matthias Schmidt fragen. Doch bereits die Lektüre des Einleitungskapitels macht den besonderen Anspruch dieser überaus komplexen Abhandlung deutlich: Der Autor, ein ausgewiesener Experte der Wiener Moderne, verbindet oder besser verdichtet in seiner Analyse auf einem sehr hohem Reflexionsniveau ästhetische, musikalische und politische Ebenen mit den ideen- und geistesgeschichtlichen Dimensionen zu einem äußerst detailverliebten Diskursgeflecht über das „Jüdische“ in der Musik.

In den Mittelpunkt seiner musikhistorischen Erzählung rückt Schmidt die Vorstellungen von der „ästhetischen Einbildung“ als Kerngedanke des 19. Jahrhunderts und den damit unmittelbar verbundenen Imaginationen einer „jüdischen Musik“. Besonders anschaulich wird dieser Zusammenhang am mosaikalen Bilderverbot herausgearbeitet, einem der bekanntesten religiösen Stereotype der damaligen Zeit. Dieses hat Wagner in seinen Schriften dahingehend musikästhetisch umgedeutet, dass jüdischen Komponisten aufgrund des Bilderverbots jegliche Einbildungskraft und damit jegliche künstlerische Kreativität fehlen würden. Zugleich fungierte diese Denkfigur als diskursives Abgrenzungskonstrukt gegenüber dem „deutschen Wesen“ in der Musik, mit dem sich wiederum Vorstellungen einer besonderen „Innerlichkeit“ verbanden. Neben Wagner verweist Schmidt ebenso detailreich auf die Schriften des Musikkritikers Eduard Hanslick. Denn obwohl beide durchaus unterschiedliche ästhetische Auffassungen vertraten, zeigen sich hinsichtlich der Idee der „Innerlichkeit“ zwischen Wagner und Hanslick zahlreiche Parallelen.

Anknüpfend an die antijüdischen bzw. antisemitischen Ressentiments sowie an die von Wagner angestoßenen musikästhetischen Debatten widmet sich Schmidt auch der Frage nach einer jüdischen Identität. Exemplarisch stellt der Autor hierbei zwei Komponisten – Karl Goldmark und Arnold Schönberg – mit ihren Werken ins Zentrum seiner Betrachtungen. So deutet Schmidt die „orientalische“ Klangsprache in Goldmarks sehr erfolgreicher Oper *Die Königin von Saba* (1875) als persönliche Anpassungsbemühungen des aus einer jüdischen Familie stammenden Komponisten an die nicht-jüdische Mehrheitsgesellschaft. Allerdings, so lautet Schmidts analytisches Fazit, sei jenes exotische Lokalkolorit rezeptionsgeschichtlich nicht nur als reizvoll, sondern als „fremdartig“ oder als „jüdisch“

empfunden und im Sinne negativer Stereotype abgehandelt worden. Schönbergs Oratorium *Jakobsleiter* (1916/1917) und sein Opernfragment *Moses und Aron* (1932) stellt Schmidt sowohl in den Kontext zu den antisemitischen Diskursen als auch zu den eigenen Auseinandersetzungen des Komponisten mit dem Judentum. Ausgerechnet jenes mosaische Bilderverbot greift Schönberg in *Moses und Aron* als zentrales Hauptthema auf. Schmidt deutet schließlich die ästhetische Dramaturgie der gesamten Oper geradezu als eine künstlerische Umkehrung jenes antisemitischen Diktums Richard Wagners vom vermeintlichen Defizit jüdischer Einbildungskraft, indem Schönberg selbst ein Höchstmaß an schöpferischer Einbildungskraft offenbare.

Obwohl Matthias Schmidts Ausführungen zum „Jüdischen“ in der Musik, insbesondere bei Richard Wagner, keinesfalls neu sind und in der wissenschaftlichen Literatur schon ausführlich diskutiert wurden, liefert seine reichhaltige Abhandlung in der Gesamtschau dennoch neue, sehr detaillierte Erkenntnisse über den Antisemitismus im Musikdiskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Lektüre setzt allerdings wesentliche Grundkenntnisse der Kultur-, Musik- und Ideengeschichte des hier betrachteten Zeitraums voraus. Neben dem Inhaltsverzeichnis verfügt die Monographie über einen akkuraten Fußnotenapparat sowie über ein ausführliches Literaturverzeichnis im Anhang mit Angaben zu Primär- und Forschungsliteratur. Aufgrund der komplexen thematischen Querbeziehungen zwischen den Einzelkapiteln wäre noch ein zusätzliches Sach- und Namensregister zur schnelleren Orientierung wünschenswert gewesen.

Karsten Bujara

Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Forschung (Musik – Kultur – Geschichte 11).

Hrsg. von
Arnold Jacobshagen

Mit *Musik, die Wissen schafft* legt Arnold Jacobshagen, Professor für Historische Musikwissenschaft an der HfMT Köln, einen Band vor, der seinen Ausgangspunkt bei einer Ringvorlesung 2018/19 in Köln hatte. Er versammelt hier Autor*innen mit den unterschiedlichsten musikpraktischen und musiktheoretischen Hintergründen und spannt damit einen weiten Bogen über das Feld der künstlerischen Forschung.

Da das Thema Künstlerische Forschung im Bereich der Musik in Deutschland noch eine sehr junge Geschichte hat, überrascht es nicht, dass auch gerade internationale Stimmen zu Wort kommen. Dabei ist kritisch anzumerken, dass eine kurze Übersicht über die Vitae der Autor*innen der Leserschaft einen schnellen Überblick über die jeweiligen Hintergründe der Schreibenden verschafft hätte. So bleibt nur die eigene Recherche. Mit Maria Gstättner und Deniz Peters beispielsweise sind zwei Autor*innen vertreten, die an der Kunstuniversität Graz verortet sind. Dort gibt es bereits einen Lehrstuhl für Künstlerische Musikforschung.



Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, 306 S., 39,80 EUR (D). ISBN 978-3-8260-6989-5

Der Band gliedert sich in vier Themenbereiche. Nach fünf einführenden Beiträgen zu den Grundlagen der künstlerischen Musikforschung widmet sich der zweite Teil dem Thema der Aufführungspraxis im Hinblick auf künstlerische Forschung. Der dritte Abschnitt umfasst drei Beiträge unter der Überschrift *Denken in Musik*. Ein abschließender, vierter Teil reißt den Aspekt *Künstlerische Forschung und Hochschule* an.

In einer Einführung widmet sich der Herausgeber selbst der Begriffsklärung und Abgrenzung vor dem Hintergrund des englischen Begriffes *Artistic Research* und verweist dabei beispielsweise auf inzwischen ebenfalls gebräuchliche Formulierungen wie „art(istic) practice as research“. John Rink (Professor of Musical Performance Studies, Cambridge) untersucht in seinem anschließenden Beitrag die Nützlichkeit und Vergeblichkeit der musikalischen Aufführungsanalyse. Dass dieser Text im englischen Original bereits 2015 erschien, sagt etwas über den internationalen Vorlauf bezüglich der Thematik aus. Anhand diverser Praxis- und Notenbeispiele nähert sich Rink der Aufführungsanalyse aus den verschiedensten Perspektiven. Marcel Cobussen (Professor of Auditory Culture, Leiden) begibt sich auf die Spur von Künstlerischer Forschung und Klangkunst im öffentlichen Stadtraum. Dabei geht er detailliert auf mehrere praktische Beispiele wie „Times Square“ von Max Neuhaus oder „Berlin Sonic Places“ von Peter Cusack ein und diskutiert diese. Darla Crispin (Direktorin des Arne Nordheim Centre for Artistic Research, Oslo) eröffnet das Feld Kunst und Selbstreflexion als Quellen künstlerischer Forschung unter der Überschrift *Was (mir) die Musik erzählt*. Dabei untersucht Crispin die Chancen und Grenzen der Selbstreflexion anhand konkreter Forschungsbeispiele der letzten Jahre. Mit Eva Bolarinwa (Klarinettistin und Musikpädagogin, Köln) schließlich wird der erste Abschnitt abgerundet mit einem Beitrag aus deutscher Perspektive. Mit dem Titel *Ästhetisches Paradigma* geht sie auf die Bedeutung und Tragweite einer wissenschaftstheoretischen Verortung von künstlerischer Forschung und dabei gerade auch auf den aktuellen Stand in Deutschland ein.

Den nun folgenden Abschnitt zur Aufführungspraxis eröffnet Kai Hinrich Müller (Institut für Historische Musikwissenschaft der HfMT Köln) mit einem Text zu historischer Aufführungspraxis und experimenteller Archäologie und richtet damit den Blick in die Vergangenheit. Müller nähert sich dem Feld vor allem aus philosophischer Perspektive und untersucht beispielsweise Begrifflichkeiten wie Klarheit und Pragma. Außerdem geht er auf die Subjektivität des „Faktor Mensch“ ein. Barthold Kuijken (Flötist und Pädagoge, Gooik) stellt mit seinem anschließenden Beitrag die Frage *Schafft Musik Wissen oder benötigt sie Wissen?* und will damit den Titel der Vorlesungsreihe hinterfragen. So untersucht er den Begriff Wissen aus vielfältiger Perspektive und betrachtet dabei beispielsweise auch

die unterschiedlichen Herangehensweisen von Musikhochschulen und Universitäten. Florence Millet (Klavierprofessorin, HfMT Köln) beschreibt hingegen ein ganz konkretes Beispiel künstlerischer Forschung im Rahmen eines moderierten Konzertes unter der Überschrift *Zitate, Motive und Form in Sonaten von Ives und Beethoven*. Mit zahlreichen Notenbeispielen und diesbezüglichen Erläuterungen liefert sie einen Beitrag zu konkreter künstlerischer Forschung. Maria Gstättner (Musikerin und Komponistin, Wien) leitet ihre Ausführungen *Über das Potential von intuitiver Improvisation zum Hör/Fühlbarmachen – Translation und Transformation von unverwertbaren Ereignissen in Klang* autobiographisch ein. Dabei beschreibt sie ihren ganz persönlichen und professionellen Weg auf dem zu künstlerischer Forschung. Angereichert mit Praxisbeispielen durch YouTube-Links zu verschiedenen Improvisationen nähert sie sich Begriffen wie Körper, Raum und Verbundenheit.

Auf diesen stark erfahrungsgeprägten Ansatz folgt nun die kognitive Herangehensweise, das „Denken in Musik“. Deniz Peters (Professur für Künstlerische Forschung in Musik, Graz) spannt dabei jedoch zunächst den Bogen seiner Vorrednerin weiter mit seinem Beitrag *Gemeinsamer Ausdruck? Musikalische Empathie und ihre künstlerische Erforschung durch relationelle Improvisation*. Sein Fokus ist dabei auf das Miteinander der Musizierenden gerichtet. Einen beispielhaften Blick in die Vergangenheit wirft anschließend Klaus Oldemeyer (Klavierprofessor em., HfMT Köln) mit einer Kompositionskritik unter der Fragestellung *Ist die Klavierfantasie d-moll eine authentische Komposition von Mozart?*. Dabei widmet er sich dem „Denken in Musik“, abgrenzend von dem „Denken über Musik“ und arbeitet mit zahlreichen Notenbeispielen. Eine Replik auf diesen umfangreichen und detailreichen Beitrag bildet der darauf folgende Text von Dieter Gostomsky (Bergisch-Gladbach). Er untersucht die Form der d-Moll Fantasie Mozarts (KV 397) aus zusätzlichen Perspektiven, ebenfalls mit zahlreichen Notenbeispielen.

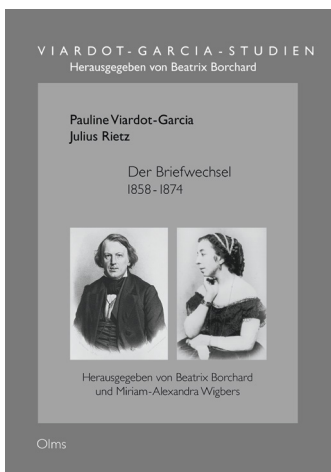
Abgerundet werden all diese unterschiedlichen Aspekte künstlerischer Forschung im letzten Abschnitt durch die Verknüpfung von Künstlerischer Forschung und Hochschulen. Beide Autor*innen der HfMT Köln, Evelyn Buyken und Peter M. Lynen, betrachten dabei die aktuelle Situation an deutschen Musik- und Kunsthochschulen. Buyken zieht dazu Beispiele künstlerischen Forschens mit Studierenden der HfMT Köln heran, während Lynen sieben Thesen zur künstlerischen Forschung an Kunsthochschulen entwickelt. Ein umfassender Band, der – wie es schon der Untertitel andeutet – die unterschiedlichsten *Perspektiven künstlerischer Musikforschung* eröffnet und untersucht. Der Sammelband erhält dabei gerade durch die internationalen Beiträge eine erfrischende und anregende Note für die noch junge deutsche Forschungsgeschichte der künstlerischen Musikforschung. Und damit ist das Werk sowohl ein

hervorragender Einstieg wie auch eine Vertiefung für all jene, die sich bereits dem Feld der Künstlerischen Forschung verpflichtet fühlen oder erste Einblicke gewinnen wollen. Für die Diskussion des Forschungsfeldes in Deutschland ist das Buch ein äußerst wertvoller Beitrag, der im besten Falle auch einen Weg für weitere Entwicklungen bereiten kann.

Heiderose Gerberding

**Pauline Viardot-Garcia
Julius Rietz
Der Briefwechsel
1858-1874.**

Hrsg. von Beatrix Borchard
und Miriam-Alexandra
Wigbers
(Viardot-Garcia-Studien 1)



Hildesheim: Olms, 2021. 663 S.,
Notenbeispiele und Abb., geb.,
68,00 EUR.
ISBN 978-3-487-15981-2

Es gibt viele bisher unterschätzte Aspekte der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, die nur allmählich aber in beglückender Weise aus dem Dunkel, in dem man sie nicht sieht, hervorgeholt und dargestellt werden. Einer von ihnen ist die als ehemals bedeutend anzusehende Rolle der Sängerin, Pianistin und Komponistin Pauline Viardot, um deren Aufdeckung und tiefere Erkenntnis sich die seit 2012 von der Viardot-Forscherin Beatrix Borchard herausgegebene Viardot-Garcia-Studien in feministischer Perspektive bemühen, von denen nun nach den Bänden 3 und 5 der längere Zeit in sorgfältiger Bearbeitung befindliche erste Band erschienen ist. Lange war sie nur die jüngere Schwester der berühmten Maria Malibran aus dem Hause Garcia, aber auch an den Briefen, die sie an Rietz richtete, ist ihre wachsende Selbständigkeit und Emanzipation zur selbstbewussten Künstlerin abzulesen. Dass diese Künstlerin schon von unvoreingenommenen und deshalb für sie eingenommenen, weitsichtigen männlichen Zeitgenossen ernst genommen wurde, bezeugt der hier veröffentlichte Briefwechsel zwischen ihr und ihrem geliebten Freund Julius Rietz, Cellist, Dirigent und Komponist, der zweimal (1835 im Düsseldorf und 1848 in Leipzig) seinem Freund Felix Mendelssohn als Leiter der städtischen Musik nachfolgte und dann in Dresden als hofischer Kapellmeister an Opernhaus und Kirche eigene Wege ging.

Dass Pauline Viardot im Jahr 1858 auf einer ihrer Tournéeen Julius Rietz in Leipzig kennenlernte und beide danach nicht voneinander lassen konnten, war ein großer Glücksfall in beider Lebenslauf. Dieses Glück hatte zwar nur einen ebenso stürmischen wie kurzen Höhepunkt im Jahr 1859 (fast 400 Seiten dieser Sammlung enthalten Briefe allein aus diesem Jahr) und zerfrante und versandete dann allmählich im Laufe der 1860/70er Jahre, aber er wirkte für beide heilend oder mildernd in einer krisenhaften Zeit, in der ihr jeweiliger Unmut über private und musikbetriebliche Verhältnisse sich zum Teil bis zum Widerwillen und Ekel steigerte. Von unglücklichen Zuständen in Paris, auf Reisen in England, von der Freude in Russland zu reisen und aufzutreten, von der schöpferischen Ruhe in ihrem neuen Heim zu Baden-Baden, die sie nur bis 1871 genießen konnte und dann wieder vertrieben wurde, erzählen ihre Briefe. Wenn man

den Briefwechsel in seiner Gesamtheit und seiner Intensität richtig interpretiert, so wuchs in der Person von Julius Rietz relativ schnell ein für Pauline Viardot schier unentbehrlicher Vertrauter heran, der neben ihrem Ehemann und Manager, dem Kunstschriftsteller Louis Viardot, dessen leidenschaftliche Liebe sie nicht erwidern konnte, und ihren entflammten Liebesaffären wie jener mit dem russischen Dichter Turgenjew eine Art Anker bildete. Die von ihr verherrlichte und euphorisch gepflegte, ausdrücklich als Freundschaft titulierte Beziehung mit Rietz war den von ihr unterhaltenen Liebschaften nicht unähnlich – wegen ihres hohen Anspruchs und ihrer sich entfaltenden Unbedingtheit: Bei Rietz konnte sie in bestimmten Episoden fast täglich alle familiären, beruflichen und seelischen Erlebnisse offen und unverblümt und doch stilisiert äußern und Gehör und Verständnis finden. Rietz war derjenige, mit dem sie intensiv über künstlerische Fragen und musikalische Dinge korrespondieren konnte. Rietz war es auch, der ihre kompositorischen Ambitionen ernst nahm, sie sogar ermutigte, zum Schreiben einer Sonate oder einer Sinfonie weiterzuschreiten, was tatsächlich mit einer Violinsonate belohnt wurde. Turgenjew schaltete sich ein und verkündete, er wolle auch mal wieder einen Roman schreiben, würde ihr eine von Rietz gutgeheißen Sonate gelingen.

Rietz selbst hingegen konnte sich als verbitterter, zwar gut funktionierender Kapellmeister, aber erfolgloser Komponist und Familienvater an Viardots munterem Wesen laben, das von jeder lebendigen Musik angesteckt wurde und den vergrämten ästhetischen Bedenkenträger einfach ironisch und spitz überrumpelte. Ihre Art, sich über die dogmatischen Grabenkriege zwischen den Traditionalisten und der Neudeutschen Schule hinwegzusetzen, konnte Rietzens unüberwindliche Abneigungen zwar nicht nachhaltig zerstreuen, sie versuchte aber, ihm manche musikalische Kostbarkeit auch aus dem feindlichen Lager schmackhaft zu machen. Rietz dirigierte in Leipzig von ihm ungeliebte Sachen, zu denen auch Schumanns *Genoveva* und Brahms' 1. Klavierkonzert gehörten, sowie in Dresden sogar Wagner, frönte aber ansonsten seinen klassizistischen Vorurteilen, während Viardot an den göttlichen Funken in der Musik glaubte, vor dem Rietz schon von Mendelssohn gewarnt worden war, weil der alles verderben würde. Sie arbeitete mit Berlioz dann jenseits des von ihr zunächst gepflegten italienischen Opernrepertoires an zwei bedeutenden Rollen ihres Lebens, dem Gluckschen *Orpheus* und der *Alceste* in Berlioz' Bearbeitungen, die lange in Europa maßgebend waren. Rietz unterrichtete sie von seinem letztlich nicht erfolglosen Versuch, im feindlichen Territorium von Weimar seine Oper *Georg Neumark und die Gambe* uraufführen zu lassen.

Kleine Kostproben von der Rolle, die Rietz in Pauline Viardots Leben spielte, konnte man zuletzt in Form von Zitaten aus einigen wenigen ihrer Briefe an ihn bekommen, die der Historiker Orlando

Figes in seinem Buch *Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung der europäischen Kultur* (Berlin 2020) mitgeteilt hat, als er die Dreiecksbeziehung zwischen dem Ehepaar Viardot und Turgenjew zum Dreh- und Angelpunkt einer europäischen Kulturgeschichte machte. Nun liegt der gesamte Briefwechsel hervorragend ediert und kommentiert vor, und auch Julius Rietz erscheint in hellem Licht, nachdem zuletzt vor genau 100 Jahren sein Briefwechsel mit Eduard Devrient im *Archiv für Musikwissenschaft* publiziert worden war.

In dem Band steckt viel Zeit und Arbeit, die gebraucht wurden, um eine lesbare und verständliche Fassung der Briefe zu erstellen. Dazu waren neben den Herausgeberinnen eine Reihe weiterer Mitarbeiter*innen aktiv. Die in Bibliotheken in Paris und New York liegenden Handschriften mussten entziffert, transkribiert und redigiert werden: das besorgten Regina Back und Juliette Appold; die französischsprachigen Briefe (manchmal auch nur Teile von Viardots Briefen, denn sie schrieb auch gut und gerne auf Deutsch) mussten übersetzt werden (Originaltext und Übersetzung sind angenehmerweise jeweils synoptisch an Ort und Stelle im zweiseitigen Kolumnendruck wiedergegeben): das wurde von Roland Vanackère und Martina Bick bewerkstelligt; die in den Briefen enthaltenen Musikzitate und Notenbeispiele mussten übertragen und neu gesetzt werden: das erledigte Antonis Adamopoulos; bei der Kommentierung einzelner Briefstellen halfen Melanie von Goldbeck und Joachim Draheim, Martina Bick erstellte zudem das Register. Für die Kommentierung konnten Übertragungen der Tagebücher von Rietz benutzt werden, die von Carlos Lozano stammen und als noch unveröffentlichtes Material von Michael Heinemann zur Verfügung gestellt wurden.

Die Edition folgt den standardisierten Richtlinien für Musikerbriefe. Die Stellenkommentare sind angenehmerweise als Fußnoten gedruckt und begleiten die Brieftexte auf der jeweiligen Seite. Die Kommentare sind inhaltlich unerlässlich für eine verständige Lektüre, denn viele Details, auf die sich die Briefpartner beziehen, sind heute dem unmittelbaren Verständnis durch die zeitliche Distanz entzogen und mussten forschend rekonstruiert werden. Sie sind instruktiv, tatsachen- und literaturbezogen, nicht zu weitschweifig, Fehler konnte der Rezensent mit seinem bescheidenen historischen Wissen nicht entdecken. Eine Bemerkung zu dem Geiger Eduard Rietz, den früh verstorbenen älteren Bruder von Julius, scheint zu mager, denn dessen Freund Mendelssohn widmete ihm nicht nur die Violinsonate op. 4, sondern 1822 auch das Konzert für Violine und Streichorchester d-Moll und implantierte 1827 ein neues Adagio in das Streichquartett a-Moll als musikalischen Nekrolog auf den verstorbenen Lehrer und Freund. Ein Verzeichnis der zu Rate gezogenen Literatur ist beigefügt, und das Register der in den Briefen erwähn-

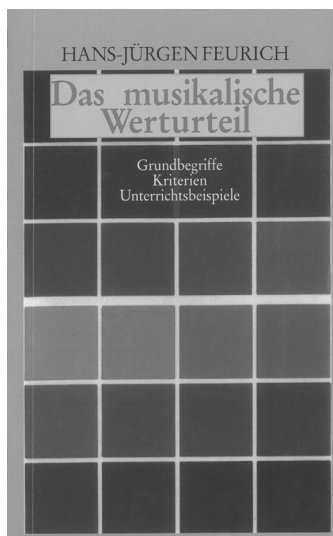
ten Personen ist ein qualifiziertes: Es enthält neben den Lebensdaten und Berufsbezeichnungen auch die musikalischen und literarischen Werke mit Seitenangabe, auf die in den Briefen Bezug genommen wird.

Vier konzis und sowohl einführend als auch zusammenfassend geschriebene Porträts der Briefschreibenden (von Borchard über Viardot und von Bick über Rietz) sowie zwei Essays über den Schreibcharakter der Briefe (Borchard) und die in ihnen behandelten musikalischen Themen (Wigbers) erleichtern den Einstieg in die Lektüre der authentischen Details. Wegen der hier gewährten tiefen Einblicke in das innere Getriebe des europäischen Musiklebens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der zur Sprache kommenden inneren Konflikte zweier unterschiedlicher Künstlernaturen der Zeit sollte dieser Band in keiner gut geführten Musikbibliothek fehlen.

Peter Sühning

Hans-Jürgen Feurich

Das musikalische Werturteil



Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher Verlag 2019 (tmw 172), 256 S., kt., 24,00 EUR. ISBN 978-3-7959-1032-7

Dieses Buch ist über weite Strecken eine wissenschaftlich-philosophische Schrift mit dem Ziel, zunächst gedankliche Grundbegriffe zu klären und voneinander abzugrenzen, die für ein fundiertes musikalisches Werturteil notwendig sind. In einem kurzen zweiten Teil zieht der Autor dann Konsequenzen daraus und beschreibt didaktische Ansätze, während im abschließenden dritten Teil konkretes Beispielmaterial für den Umgang mit Wertefragen im Musikunterricht vorgelegt wird. Es handelt sich um eine erweiterte Neufassung des 1999 erschienenen Buches *Werte und Normen in der Musik*. Explizit neu ist ein ca. 20-seitiges Kapitel, das sich mit den Begriffen Authentizität und Entfremdung auseinandersetzt.

Dass das Buch in seinen Grundzügen nicht mehr ganz neu ist, wird sowohl an der Sprache wie auch der Art und Weise des Herangehens sowie der Quellenauswahl spürbar. Gleichwohl ist der Gegenstand des Buches nach wie vor wichtig, gerade weil in der heutigen Vielfalt und Beliebigkeit der Musikrichtungen und -stile kaum mehr gewagt wird, mit Werten im durchaus konservativen Sinn sich auseinanderzusetzen. Insofern ist der Einstieg gut gewählt, wenn der Autor die beiden Begriffe „Wert“ und „Norm“ klar zu definieren und ihre Anwendung in der Wertediskussion zu klären sucht. Sehr verkürzt gesagt entspricht die „Norm“ einem Regelwerk, das Urteile in den Kategorien „richtig/falsch“ nicht nur zulässt, sondern geradezu fordert. Als Paradebeispiel zieht er den Monteverdi-Kritiker Artusi heran, der an Monteverdis Musik der *Seconda Prattica* die systematische Regelverletzung der Artusis Meinung nach ehernen Norm der Renaissance anprangert. In Monteverdis Verständnis jedoch entspricht seine neuartige Dissonanzbildung einer neuen Werte-Vorstellung,

nämlich dass gerade auch extreme Textaussagen ihren unmittelbaren Widerhall in der sie vertonenden Musik finden müssen.

Weiter stellt der Autor eine in der historischen Chronologie stetig zunehmende Entkoppelung von Werten und Normen fest. Am musikalischen Geniekult des 19. Jahrhunderts kann bereits ein fortgeschrittenes Stadium abgelesen werden, wird doch dem schaffenden Genie zugestanden, es sei keiner Regel mehr verpflichtet. Und im 20. Jahrhundert ist das Normative verbindlicher Tonsatzregeln endgültig weggefallen. Die Konsequenzen hieraus für das Werturteil beschreibt der Autor anhand der Begriffe des „bestimmenden“ bzw. des „reflektierenden“ Urteils. Hierfür ist die wichtigste Referenz des Autors sicherlich Kant, der – neben Plato, Adorno, Dahlhaus, Stephan und vielen anderen – immer wieder herangezogen wird. Das ist natürlich alles nicht leicht zu lesen, aber es gelingt dem Autor doch, das auf die Kunst bezogene Denken Kants verständlich und für des Autors Zwecke nutzbar zu machen.

Es ist hier nicht der Ort, die Gedankengänge des gesamten Buches zu referieren, deshalb werden die folgenden Kapitel des theoretischen Teils nur angerissen: als Nächstes wird die Problematik der Verständigung über Wahrnehmungsurteile aufgezeigt im Spannungsfeld zwischen Subjektivität und Verallgemeinerbarkeit. Diskutiert werden auch die Begründbarkeit von ästhetischen Werturteilen und die Bedeutung der werturteilsrelevanten Analyse. Und hier stellt sich sofort die Frage nach den Kriterien – gibt es überhaupt verbindliche bzw. universell gültige, und wie verhält es sich mit der Kulturabhängigkeit eines Werturteils? Wie brüchig Werte sogar innerhalb eines kulturellen Raumes werden können, ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten ja sehr deutlich zu erleben. Der Autor nennt drei Gründe dafür: Wegfall der übergreifenden und verbindenden metaphysischen Dimension, pluralistisches Auseinanderdriften des Kulturganzen (Hoch- versus Trivialekultur/Kitsch) sowie die spannungsorientierte Alltagsästhetik der Populärmusik. Durch die verstärkte Ausbildung von Parallelgesellschaften kann (muss aber nicht) die Fähigkeit zum gegenseitigen Verstehen verlorengehen. Als Ziel eines Verständigungsprozesses zwischen kulturellen Blasen ohne Berührungspunkte formuliert der Autor die Fähigkeit zum „Konsens im Dissens“, und hier kommt nun die Frage nach der „Authentizität“ ins Spiel, die insofern ein problematisches Kriterium ist, da sie nicht beweisbar ist und doch gleichzeitig universellen Geltungsanspruch erhebt. Entscheidend für das ästhetische Werturteil ist jedenfalls, argumentativ einleuchtend zu sein, um dem Gegenüber zur Wahrnehmung ästhetisch relevanter Werte bei der Beurteilung der fraglichen Musik zu verhelfen. Hier nun zeigt sich, dass für den Autor die geschichtsphilosophische Haltung Adornos eine zentrale Rolle spielt, der kompositionstechnische Sachverhalte

als geschichtsphilosophische Zeichen liest und Authentizität und Stimmigkeit daran bemisst, neben all den anderen verschiedensten Aspekten, die Einfluss nehmen auf das, was man unter diesen beiden Begriffen versteht. Ein zentraler Punkt hierbei ist die Kon- bzw. Divergenz von Bedeutungsanspruch und tatsächlicher Gestaltung des fraglichen Kunstgegenstandes – was der Autor anhand des Phänomens Trivialmusik zu zeigen versucht, deren Hauptmerkmal seiner Meinung nach die Verlogenheit, entstehend aus dem Missverhältnis zwischen dem, was Trivialmusik als Anspruch proklamiert und was sie davon einlöst, ist. Wohl um diesen nicht ganz leicht fassbaren Gedankengang zu vertiefen, schiebt der Autor an dieser Stelle des Buches sein neues Kapitel ein, das sich exkurs-artig der Abgrenzung des „Authentischen“ vom „Nicht-Authentischen“, bei Adorno auch „Entfremdung“ genannt, widmet. Dabei ist eines seiner Ziele, diesen post-adornisch inflationär verwendeten, dann problematisierten und deshalb inzwischen aus der Mode gekommenen Begriff leicht neuinterpretiert wieder ins Spiel zu bringen. Nach einem reflektierenden Rückblick auf die Geschichte der kulturwissenschaftlichen und musikpädagogischen Diskussion, wie sie sich im Umgang mit diesen Begriffen am Ende des 60er Jahre des letzten Jahrhunderts entwickelt hat, sowie der Begriffsklärung und -rettung betrachtet der Autor die daraus folgenden Konsequenzen für die Musikästhetik. Als Königsweg wird ein sogenannter „sinnstiftender Aneignungsprozess“ beschrieben, durch den das Gehörte vom Subjekt aktiv durchdrungen und eigenständig verarbeitet wird und dies zur Grundlage eines gültigen, weil reflektierten und mit der eigenen Lebenswirklichkeit verbundenen Werturteils werden kann. So weit, so kompliziert – das den theoretischen Teil abschließende Kapitel spricht vom „Wertewandel“ im musiksoziologischen Bereich, wie er sich ab den 60er Jahren bis hin zur Shell-Studie 1997 vollzogen hat, die mehrfach zitiert wird. Einem Aktualitätsanspruch kann dieses Buch naturgemäß nicht genügen, da die letzten knapp 25 Jahre nicht berücksichtigt werden.

Nach der eingehenden, durchaus anstrengend zu lesenden Grundsatzdiskussion des ersten Teils ist man gespannt auf die Folgerungen, die sich aus Sicht des Autors daraus für den Musikunterricht ergeben.

Der zweite Abschnitt verbleibt weiter im Theoretischen und erläutert die wichtigsten Denkansätze und Grundhaltungen, aus denen heraus Werte im Musikunterricht vermittelt werden können: dies sind

- die Werteübermittlung (konservativ bewahrendes Weitergeben überkommener Traditionen oder ideologisch begründeter Wertesysteme; aufgrund doktrinärer Grundhaltung zu Recht völlig außer Mode),

- die Werteklä rung (Förderung individueller Entscheidungssicherheit bei unübersichtlichen, diffusen Möglichkeiten; Gefahr der Überbewertung subjektiver Vorlieben und von Gruppennormen),
- der methodenbetonte Ansatz (ähnlich der Werteklä rung, aber stärker aufs Erlernen rational-analytischer Vorgehensweisen bei Wertkonflikten fokussiert; Problem der Ausblendung von Fragen nach den Grund-Kriterien) sowie
- Schwerpunkt einleuchtendes Urteilen (Anleitung zur Wahrnehmung eines Kunstgegenstandes nach grundlegenden Prinzipien; Problem der Nicht-Verallgemeinerbarkeit kultureller Werte); letzterer Ansatz wird vom Autor favorisiert.

Das zweite Kapitel dieses Abschnitts richtet sich aufs Pädagogische aus, aber immer noch in ganz grundsätzlicher Art und Weise: Aspekte der Lernzielbestimmung und der Unterrichtsmethodik eines werteorientierten Unterrichts werden hier abgehandelt. Dies geschieht u. a. anhand des 2. Satzes von Tschaikowskis 5. Sinfonie. Die Quintessenz dieses Kapitels ließe sich sehr verkürzt in zwei Punkten zusammenfassen: Erstens ist es wichtig, zwischen kulturabhängigen Werten und universalen Geltungsansprüchen unterscheiden zu lernen. Zentral scheint dem Rezensenten aber der zweite Punkt zu sein: Werteorientierter Musikunterricht ist nur dann möglich, wenn die Lehrpersonen sich nicht auf bequeme Positionen zurückziehen, sondern einerseits nicht ausschließlich den Konsumgeschmack ihrer Schüler*innen bedienen und andererseits ihre persönliche Haltung nicht im Moderieren verstecken, sondern Sachwiderstand bieten und eigene Haltungen klar vertreten, ohne allerdings ins Autoritäre abzugleiten und vorzugeben, was gut oder schlecht zu sein hat.

Hat man sich bis zu dieser Stelle im Buch durchgekämpft (und das ist keine ganz einfache Übung), ist man sehr gespannt auf den dritten, unterrichtsbezogenen Abschnitt. Gewählt wurden laut dem Autor bewusst nur Beispiele aus dem Bereich der Trivialkunst, und man ist bei der ersten Durchsicht schon zum Teil etwas überrascht von der Auswahl: da werden (neben Beispielen aus Literatur und Bildender Kunst) Volks- und Kirchenlieder sowie ein Song von Michael Jackson betrachtet. Auch wenn einleuchtend begründet wird, warum sich dies aufgrund der doppelten Unglaubwürdigkeit von Trivialkunst anbietet, fragt sich doch, wer von der Schülerschaft sich diesen Fragen mit wirklichem Interesse nähern wird, sind den heutigen Schüler*innen doch wahrscheinlich weder die Originale noch die Bearbeitungen der Volks- bzw. Kirchenlieder bekannt, vom Kontext, in den diese gehören, ganz zu schweigen. Und die Zuweisung der gewählten Beispiele zur Trivialkunst wäre mindestens zum Teil durchaus diskutabel. Die Anregungen zur Aufgabenstellung sind nicht wahnsinnig originell, wenn auch teilweise durchaus brauchbar. Das fortgeschrittene Alter des Buches wird hier unangenehm

spürbar, denn das hinter diesen Anregungen stehende Ideal von Unterricht wird dem heutigen nach Ansicht des Rezensenten wohl kaum entsprechen. Zwar wäre es evtl. einen Versuch wert, einmal wieder solcherart anachronistische Ansätze für den Unterricht zu wählen, das müsste dann aber gut ausbalanciert sein mit Unterrichtsgegenständen, die für die „heutige Jugend“ unmittelbar vertraut oder mindestens erschließbar sind. Und hier hat der Autor wirklich gar nichts zu bieten. Es wird offensichtlich, dass der Autor von Rockmusik nicht viel versteht und deswegen bei Michael Jackson nicht viel mehr als Trivialität und Kitsch-Nähe nachweisen kann oder will. Den krönenden Abschluss des Buches bildet die Diskussion über den oben erwähnten Sinfoniesatz Tschaikowskis, der als Paradebeispiel für die Unmöglichkeit eines allgemeinen Geltungsanspruchs von Werturteilen bezeichnet wird. Aufgezeigt wird das an Textausschnitten von Kurt von Wolfurt, Adorno und Dahlhaus, welche letztere sich ziemlich einig sind, dass dieses Stück dem Kitsch zuzurechnen sei. Auch auf Wioras Einwände gegen Dahlhaus' Verdikt wird eingegangen, bevor der Autor drei Einstiege in eine konkrete Aufgabenstellung anbietet, etwa mit der Klasse zu versuchen, Adornos überspitzt programmatisch-gefühligen Parodietext zu Tschaikowskis Musik laut zu lesen bzw. an den „richtigen“ Stellen einzupassen.

Auch wenn Zitate und Beispiele differenziert problematisiert und anhand der Kategorien des theoretischen Teiles diskutiert werden, fehlt einem beim Lesen auf die Dauer ein wenig von dem, was der Autor von Lehrpersonen fordert: eine klare, persönliche Haltung zum diskutierten Gegenstand. Sein Zuneigen zu Adornos und Dahlhaus' Positionen wird hinter der Differenziertheit der Kritik versteckt – und scheint dennoch ungewollt durch.

Insgesamt bleibt von diesem Buch der zwiespältige Eindruck, dass der Berg eine Maus gebiert; nach langer und ermüdender Diskussion ästhetisch-philosophischer Details sind die praktischen Unterrichtsansätze vielleicht nicht ganz unergiebig, reißen einen aber nicht wirklich vom Hocker. Es ist definitiv kein einziges Beispiel dabei, das in irgendeiner Art mit der Lebenswelt heutiger Jugendlicher zu tun hat, für die selbst Michael Jacksons Musik bestenfalls Oldie-Qualitäten hat.

Durchaus möglich, dass auch diese Rezension den beschriebenen Berg-und-Maus-Eindruck hinterlässt, im Bemühen, dem durchaus hohen Anspruch des Buches gerecht zu werden. Ob dieser Anspruch (in Buch und Rezension) eingelöst wird, sei hiermit dahingestellt.

Fazit: ein anstrengend zu lesendes Buch, das gleichwohl immerhin eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit einer unbequemen Fragestellung bietet und von daher mindestens zum Teil die mühevollen Auseinandersetzung lohnt.

Burkhard Kinzler