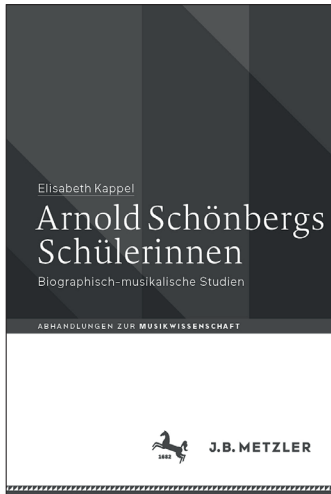


**Elisabeth Kappel**  
 Arnold Schönbergs  
 Schülerinnen.  
 Biographisch-musikalische  
 Studien



Heidelberg: J. B. Metzler  
 2019. XVI & 685 S., Broschur,  
 64,99 EUR.  
 ISBN 978-3-476-05143-1

In dem späten, 1950 verfassten Aufsatz *The Task of the Teacher* berichtet Arnold Schönberg, er habe im Laufe seines Lebens „certainly more than a thousand pupils“ unterrichtet. Auch wenn das Unterrichten Schönberg unmittelbar vom Komponieren abhielt, so war es doch zeitlebens für ihn eine wichtige, ja essenzielle Umgangsform mit Musik. Die oft zitierten Worte „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt“, mit denen Schönberg seine *Harmonielehre* eröffnete, deuten dies an. Sie sind aber, wie die dann folgenden Sätze anzeigen, zugleich Ausweis der Tatsache, dass Schönberg selbst von der Unterrichtstätigkeit mindestens genauso profitierte wie seine Schüler, war er doch auf diese Weise gezwungen, über die Grundlagen seines Komponierens und über die entscheidenden musiktheoretischen und ästhetischen Kategorien immer wieder neu nachzudenken und sie für sich immer weiter zu entwickeln und gleichsam neu zu begründen. Nicht zuletzt blieb er durch seine Lehrtätigkeit in stetem Kontakt mit der nachwachsenden Generation und konnte so erfahren, wie diese über Musik dachte und was sie kompositorisch erstrebte.

Elisabeth Kappel hat nun eine umfangreiche Studie vorgelegt, die sich Schönbergs Schülerinnen zuwendet, die (als sehr heterogene Gruppe) etwa ein Drittel der Gesamtzahl seiner Schüler ausmachen dürfte. Sie führt damit zwei Stränge jüngerer Forschungsfelder zusammen, zum einen die seit den 1990er Jahren verstärkt einsetzende Forschung zu Schönbergs Lehrtätigkeit, wie sie etwa durch Ulrich Krämers Buch über *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs* (1996), Peter Gradenwitz' Buch über die Berliner Meisterschüler (1998) und Sointu Scharenbergs Studie *Überwindung der Prinzipien* aus dem Jahr 2002, aber auch durch eine Reihe von Aufsätzen, die sich mit den Unterrichtsmaterialien etwa der amerikanischen Zeit befassen (zu nennen sind hier vor allem Texte von Severine Neff), initiiert wurden, zum anderen Tendenzen der Gender-Forschung, die sich mit den (biografischen, sozialen, institutionellen) Bedingungen befassen, unter denen Frauen einen vormals ausschließlich Männern vorbehaltenen Ausbildungsweg beschreiten konnten.

Kappels Buch ist insofern eine Pioniertat, als sie zahllose neue Quellen aufgetan und auch entlegene Archive und Dokumente ausgewertet hat, um Leben und Komponieren der Schülerinnen teilweise wenigstens in Umrissen rekonstruieren zu können. Der Schüler-Begriff wird dabei letztlich keiner allzu engen Definition unterworfen. Ob jemand nur kurzzeitig und eher passiv den Unterricht bei Schönberg besuchte oder in Schönbergs Unterricht auch eigene Kompositionen erarbeitet und der Kritik des Lehrers unterworfen hat, alles wird erst einmal unter ein Schülerverhältnis subsumiert, das in den Einzelstudien dann noch gewichtet wird. Kappel kommt

so auf insgesamt über 700 Schüler beiderlei Geschlechts, von denen allerdings ca. 50 als fraglich bzw. ungesichert rubriziert werden müssen (vgl. S. 27 ff.).

Je nach verfügbarem Quellenmaterial schließen sich an erste tabellarische Übersichten Studien unterschiedlichen Umfangs zu ausgewählten Schülerinnen an, die unter den Überschriften „Biographisch-musikalische Detailstudien“, „Biographisch-musikalische Fallstudien“ und „Biographisch-musikalische Stichproben“ abgehandelt werden. Die nur knapp auf jeweils ein bis fünf Seiten sich erstreckenden Stichproben umfassen 16 Schülerinnen, die meist zehn bis 20 Seiten umfassenden Fallstudien neun Schülerinnen. Unter ihnen befinden sich bekannte(re) Namen wie Olga Novakovic, Pauline Alderman oder Dorothea Kelley, aber auch bisher kaum in Erscheinung getretene Schülerinnen wie Henriëtte Bosmans, Lois Lautner, Elisabeth Merz Butterfield oder Anabel Comfort. Gewidmet sind die jeweils gut 200 Seiten langen Detailstudien den beiden so unterschiedlichen Schülerinnen Dika Newlin und Vilma Webenau, für die die Quellenlage teils von der biografischen Seite, teils von der kompositorischen Seite recht günstig ist.

Die im Untertitel genannten biografisch-musikalischen Studien haben allerdings eine Schlagseite. Bei der Musik beschränkt sich Kappel weitgehend auf die Erstellung von (chronologisch oder systematisch geordneten) Werklisten, nur selten finden sich zaghafte Versuche, die Musik einzuordnen. Notenbeispiele oder etwa ein Faksimile einer Handschrift oder eines Druckes einer Komposition gibt es im Buch nicht. Wer einen Eindruck von der Musik bekommen möchte, die die Schülerinnen (auch im Anschluss an die Unterrichtszeit bei Schönberg) komponierten, muss sich ins Internet, etwa auf YouTube begeben, wo inzwischen eine Reihe mindestens von Aufnahmen verfügbar ist. Um so gründlicher werden Lebensstationen und die Biografie der behandelten Schülerinnen untersucht. Kappel zeichnet anhand von Briefen, Nachlässen und sonstigen Quellen die beruflichen und kompositorischen Wege der Schülerinnen nach. Einige gaben das Komponieren auf, andere, wie etwa Webenau, hielten zeit ihres Lebens unbeirrt am Komponieren fest und produzierten eine beachtliche Zahl auch an großen Werken wie sieben Opern, vermutlich ohne auch nur eine einzige davon aufgeführt zu sehen.

Die bloße Auflistung der Kompositionen hat zur Folge, dass Schönberg nach und nach aus dem Blickfeld gerät. Was die Schülerinnen bei Schönberg lernten und wie sich das womöglich in den Kompositionen niederschlug, erfährt man nur am Rande. Konturen werden zwar bisweilen sichtbar, so eine wohl große stilistische Bandbreite, aber die Frage des musikalischen Stils war für Schönberg ohnehin zunehmend unwichtig geworden. Ob sich dasjenige,

was Schönberg als musikalischen Gedanken bezeichnete und eine Musik zur Folge hatte, die sich durch motivischen Beziehungsreichtum und musikalische Logik auszeichnet, bisweilen auch in Kompositionen der Schülerinnen niederschlug, bleibt auch nach der Lektüre des Buches offen. Damit mutiert das Buch gerade in seiner zweiten Hälfte, wenn Schülerinnen untersucht werden, deren Kompositionen oft nicht vorliegen oder greifbar sind, zu einer musikalischen Sozialgeschichte, die exemplarisch sichtbar macht, was aus begabten oder vielversprechenden 20-jährigen Studierenden so wurde und welche Wege changierend zwischen Familie und Beruf sie später einzuschlagen vermochten. Das Buch entfaltet auf diese Weise ein interessantes Panorama zwischen Musiklehrerdasein und ganz anderen Tätigkeiten, das wahrscheinlich weder spezifisch für Schönbergs Schülerinnen gewesen ist noch vielleicht einen Unterschied zwischen Frauen und Männern erkennen lassen würde. Hier wäre ein auf den Ergebnissen der Studie aufbauender vergleichender Gender-Diskurs womöglich sinnvoll.

Das Ziel, mit dieser Studie ein wesentliches Fundament für weitere Untersuchungen legen zu wollen, hat Kappel sicherlich erreicht. Sie hat einen Korpus jenseits der „großen“ Namen erschlossen und so eine Facette von Schönbergs Unterrichtstätigkeit sichtbar gemacht, der bisher weitgehend verborgen geblieben war.

Ullrich Scheideler

**Detlef Giese, Ekkehard Krüger, Tobias Schwinger**  
 Im Klang der Zeit.  
 450 Jahre Staatskapelle  
 Berlin 1570–2020

Die Staatskapelle Berlin zählt zu den großbesetzten und leistungsfähigsten Opern- und Sinfonieorchestern der Welt. Im Jahr 2015 startete die fünfteilige Symposiensreihe „450 Jahre Staatskapelle Berlin – Eine Bestandsaufnahme“, die die Geschichte dieses einzigartigen, traditionsreichen Klangkörpers unter wissenschaftlicher Obhut beleuchtet und die Wandlungen, aber auch seine Brüche, darlegt. Davon fanden drei Symposien in erfolgreicher Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg statt. Mit dem 5. Symposium, das der Zeit nach dem Wiedereinzug in das Stammhaus der Staatskapelle bis nach dem Mauerfall gewidmet ist, fand die Reihe im Jubiläumsjahr 2020 ihren Abschluss. Die vorliegende Publikation bietet eine „zusammenfassende Darstellung“ der 450-jährigen Geschichte, es handelt sich aber um keine „wissenschaftliche Veröffentlichung“, wie aus dem Geleitwort (S. 8) zu erfahren ist. In 7 Kapiteln wird die Geschichte des Orchesters ausgehend von seiner erstmaligen Erwähnung als Kurbrandenburgische Hofkapelle bis in die Gegenwart



München: Carl Hanser Verlag,  
2020. 288 S., Illustrationen,  
38,00 EUR (D).  
ISBN 978-3-446-26741-1

hinein zum international gefragten Opern- und Sinfonieorchester nachgezeichnet und mit zahlreichen Faksimiles, Abbildungen und Illustrationen (von Adam Simpson) dokumentiert. Es ist eine Festschrift mit Präsentationscharakter, kein Tagungsband.

Die Beschreibungen der Kultur- und Sozialgeschichte der Linden-Oper und ihrem Orchester, die eng mit der Berliner Stadtgeschichte verbunden ist, teilen sich drei Autoren – allesamt ausgewiesene Kenner der Berliner Musikgeschichte – auf. Ekkehard Krüger legt die Wurzeln der Hofkapelle frei und stellt die Frage, ob das Gründungsjahr nicht schon viel früher anzusetzen sei. Er beschreibt, wie Kurfürst Joachim II. neben der geistlichen Musikpflege auch die höfische Musik zum Fest und zur Tafel im 16. Jahrhundert förderte. Somit formierte sich hier schon eine Form der „Hofkantorei“ mit „Instrumentisten“ (!), die mehrere Instrumente beherrschten. Krüger bezieht sich auf die Quellen wie Inventarverzeichnisse über die Notenbestände, die Kapellordnung und die Dienstanweisung für Sänger und Musiker. Einige Beispiele sind auch faksimiliert wiedergegeben. Er kommt aber zu dem Ergebnis, dass die fehlenden und teilweise falschen Datierungen in der Musikgeschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts zu Irritationen führten.

Tobias Schwinger widmet sich der Zeit ab der Thronbesteigung Friedrich II. und richtet den Blick darauf, wie sich dessen hohes Interesse an Wissenschaft, Kunst und Musik im höfischen Alltag niederschlug. Die Hofmusik spielte nun eine besondere Rolle. Schwinger führt aus, welche namhaften Musiker und bedeutenden Komponisten des 18. Jahrhunderts (allem voran Carl Philipp Emanuel Bach) nun als Kapellmeister, Konzertmeister, Sänger und Instrumentalisten für die Kapelle verpflichtet wurden. Mit bis zu 42 Musikern war die Königlich Preußische Hofkapelle unter dem Kapellmeister Carl Heinrich Graun gut ausgestattet, um im 1742 errichteten Opernhaus die „Opera-Seria“-Aufführungen erfolgreich zu bestreiten. Daneben wurden einige Musiker zu höfischen Festen sowie zu den Kammermusikabenden am friderizianischen Hof in Potsdam dienstlich verpflichtet. In seinem zweiten Beitrag beschreibt Schwinger die Entwicklung der Hofkapelle zu einem ansehnlichen Konzertorchester, mit einem deutlichen Zuwachs an Mitgliedern. Ende des 18. Jahrhunderts zählte sie bereits zu einem der größten Klangkörper innerhalb Europas.

Den Hauptteil der Festschrift – mit 5 Beiträgen – bestreitet der Leitende Dramaturg der Linden-Oper Detlef Giese. Seine Darstellungen beginnen vor der Märzrevolution 1848. Er legt dar, wie sich seit den 1840er Jahren das Programm der Hofkapelle durch die Einführung von Sinfonie-Soireen veränderte. Das Theaterorchester präsentierte sich nun als Opern- und Sinfonieorchester. Der erfolgreiche Aufstieg hing maßgeblich mit dem Wirken bedeutender Generalmusikdi-

rektoren zusammen: u. a. Gasparo Spontini, Gottfried Wilhelm Taubert und Giacomo Meyerbeer. (Darüber hatte Schwinger schon im vorherigen Beitrag berichtet.) Dass sich dabei auch das Repertoire des Orchesters nach dem musikalischen Schwerpunkt des leitenden Musikdirektors ausrichtete, lässt sich am Beispiel Richard Strauss nachvollziehen. Während der Wilhelminischen Ära übernahm er das Amt des Ersten Hofkapellmeisters (ab 1908 als Generalmusikdirektor). Seine Repertoireauswahl der Opern und Konzerte verhalf der Hofkapelle zweifellos zu einem glanzvollen Renommee. Strauss förderte auch die Werke zeitgenössischer Komponisten (u. a. Ferruccio Busoni). Er engagierte sich dafür, dass der Dirigent Leo Blech 1906 an die Hofoper Berlin berufen wurde und nahm besonderen Einfluss auf die Gestaltung des Opern- und Orchester-Spielplans, in dem er die eigenen Werke gut zu platzieren wusste (u. a. nachvollziehbar in der Korrespondenz mit dem Oberregisseur und kurzzeitigen Operndirektor Georg Dröscher aus den Jahren 1902–1919, welche die Staatsbibliothek zu Berlin unlängst antiquarisch erworben hat).

Nach der Novemberrevolution 1918 und dem Ende der Monarchie begann die „Modernisierung“ des kulturellen Lebens, was sich vor allem in der Berliner Metropole verfolgen lässt. Giese fasst diese Zeit der sogenannten „Goldenen Zwanziger“, in der Preußens Kulturpolitik eine massive Veränderung erfuhr, in einem Zeitraffer zusammen. Spannend zu lesen, wie das Preußische Kultusministerium (um Leo Kestenberg) mit neuen Spielplänen und Schulreformen eine Demokratisierung anstrebte, doch kommt die Auswertung der Quellen, die sich in den Berliner Archiven befinden, zu kurz. Seit 1919 trägt das Orchester seinen heutigen Namen Staatskapelle Berlin, und bei aller Widersprüchlichkeit beginnt eine glanzvolle Epoche des Orchesters, die geprägt ist durch herausragende Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter. Mit den Wirkungsstätten der Staatskapelle im Stammhaus (unter dem Dirigenten Erich Kleiber) und der „Krolloper“ (unter Otto Klemperer) beschreibt Giese die dynamische Zeit, in der Berlin zum „europäischen Mittelpunkt aller neuen Bestrebungen im Bereich des Theaters und der Musik“ (S. 169) avancierte. Häufig wurden schicksalshafte Biografien – zwischen Anpassung und Widerstand – dabei geschrieben, über die Giese in Kapitel V ausführlich berichtet. In den beiden umfangreichsten Kapiteln VI und VII beleuchtet Giese die Nachkriegszeit, die Bedingungen während der DDR-Diktatur und die Neuorientierung nach dem Mauerfall. Diese Zeit liegt noch in greifbarer Nähe, und es wäre gut vorstellbar, dass auch Zeitzeugen der Linden-Oper einen nützlichen Beitrag dazu liefern könnten.

Wissenschaft – Konzertaufführungen – Publikationen: die Symposiumsreihe „450 Jahre Staatskapelle Berlin – Eine Bestandsaufnahme“ leistet als Netzwerk zur Erforschung und Dokumentation

der Berlin-Brandenburgischen Musikgeschichte unbestritten einen beachtlichen Beitrag. Ein Beispiel für fruchtbare Synergien in Berlin, und das wäre auch noch ausbaufähig, denkt man etwa an die außerordentlich gute Quellenlage in den Berliner Sammlungen und Akademien. Man wünscht sich mehr davon!

Der Festband schließt mit der Chronik von 1500–2020, die an einzelnen Stellen sehr großzügig in der Auswahl der Eckdaten angelegt ist. Nimmt man andere Staatsoper-Chroniken zum Vergleich (etwa die Festschrift *Apollini et Mvsi. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, herausgegeben von Georg Quander, Berlin 1992), so vermisst man einzelne Mosaikteile in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, z. B. Krolls Theater als 2. Haus der Hofoper.

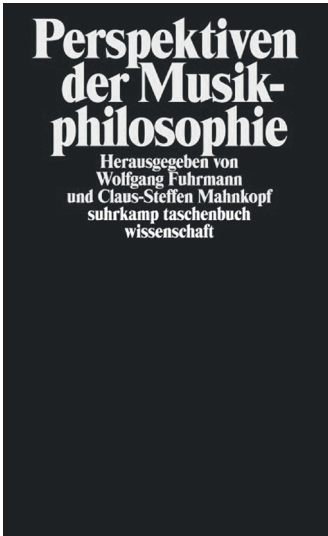
Eine Literaturliste, ein Personenverzeichnis und ein Bildnachweis vervollständigen den Band. Die Publikation ist mit anschaulichen Farb- und Schwarz-Weiß-Grafiken und -fotografien sowie zahlreichen Szenenbildern sehr ansprechend gestaltet.

Marina Gordienko

**Perspektiven der Musikphilosophie**  
Hrsg. von Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf

Äußerst erstaunlich ist der Aufschwung einer Disziplin unter dem Titel Musikphilosophie in den letzten Jahren, die es – aus dem Munde eines ihrer emphatischen Vertreter, des kürzlich verstorbenen Richard Klein gesprochen – eigentlich gar nicht gibt. Die Karriere der Musikphilosophie, wie die Herausgeber sie in einer immer noch selektiven, aber sich über eine zweiseitige Fußnote hinzuziehenden Literaturliste in ihrer apologetischen Vorbemerkung dokumentieren, hat es inzwischen sogar zu einer neuen Denomination (resp. Umwidmung) eines musikwissenschaftlichen Lehrstuhls gebracht, wie das Beispiel der Leipziger Professur eines der Herausgeber zeigt. Was diese erfundene Disziplin von einer auf Musik bezogenen philosophischen Ästhetik (wie sie sich beispielsweise in dem von Christian Kaden geschriebenen Artikel „Musik“ in dem Handbuch *Grundbegriffe der Ästhetik* präsentiert) unterscheiden könnte oder sollte, ist den Autoren selbst nicht ganz klar. So teilt Cosima Linke mit: „Die Begriffe Musikästhetik und Musikphilosophie werden im Folgenden weitgehend synonym gebraucht, auch wenn eine historische und systematische Differenzierung möglich ist“ (S. 256).

Es gibt inzwischen eine untereinander gut verknüpfte interdisziplinäre Gruppierung aus deutschen Musikwissenschaftlern und Philosophen, die den Titel der Musikphilosophie selbstbewusst sich angeheftet und in diesem repräsentativen Sammelband sich erneut derart zu Wort gemeldet hat, als hätte sie noch viel vor. Insofern sollte ihr Beachtung gewiss sein. Der Band ist im Nachgang einer



Berlin: Suhrkamp, 2021 (stw; 2361). 369 S., Notenbsp., Abb., kt., 24,00 EUR.  
ISBN 978-3-518-29961-6

Leipziger Tagung im Jahr 2019 entstanden und ist für den aktuellen Zustand eines zu Recht für unvermeidlich und unentbehrlich gehaltenen philosophischen oder ästhetischen Bemühens um Musik repräsentativ. Aber der Titel Musikphilosophie scheint für diese Gruppierung in tendenziöser Weise nur für die von ihr gepflegte Richtung des Philosophierens über Musik, die man eher spekulativ als erfahrungswissenschaftlich nennen muss, Gültigkeit zu besitzen.

Anstatt einem ersatz- oder sich rechtfertigenderweise behaupteten „emphatischen Begriff“ (R. Klein) von Musikphilosophie zu folgen, wäre es vielleicht besser, einmal über den Begriff der Emphase in Bezug auf Begriffe nachzudenken – einem durchaus deutschen, bis ins Ideologische sich verhärtenden Phänomen. Denn der angestregte Nachdruck, der hier auf den Begriff Musik und ihre Philosophie gelegt wird, erinnert doch sehr an den von Carl Dahlhaus und seinen Nachrednern strapazierten „Werkbegriff im emphatischen Sinn“, womit er damals alle nicht-emphatischen, aber nichtsdestoweniger realen, vor allem vorneuzeitlichen und außereuropäischen Werke der Musikgeschichte ausklammerte.

Ist schon die Unbedarftheit vieler ästhetisierender Philosophen in punkto Sachkenntnis über musikalische Sachverhalte erschreckend (Beispiel dafür wären bei den sich auch über Musik äussernden Denkern wie Hegel, Schopenhauer oder Blumenberg jederzeit zu finden), so ist natürlich andererseits die Weigerung von bestellten Musikwissenschaftlern, auf Musik auch mit ästhetischen Reflexionen zu reagieren und sie mit analytischen Resultaten oder gar mit (bei Musik unvermeidlichen) seelisch hörenden Wahrnehmungen und Empfindungen zu verknüpfen, unglaublich ignorant und borniert. Es zeigt aber, welche interne multidisziplinäre Reform dieser Wissenschaft als universitärem Fach erst noch bevorsteht, wollte sie sich auf das Niveau einer ihrem Gegenstand angemessenen Wissenschaft erheben. Dennoch oder gerade deswegen ist die disziplinäre Eröffnung einer neuen Sparte namens Musikphilosophie für diese Reform eher hinderlich, und Glanz und Elend der hier etablierten Musikphilosophie nimmt allemal von Dekreten Hegels seinen Ausgang, der in seinen ästhetischen Vorlesungen frei nach Schiller formulierte: „Denn das Sinnliche des Kunstwerks soll nur Dasein haben, insofern es für den Geist des Menschen, nicht aber insofern es selbst als Sinnliches für sich selber existiert“. Ob solch ein Ausschlussfuror gegen etwas möglicherweise bloß Sinnliches an der Musik nicht auch pathologisch ist?

Statt in Verbindung mit analytischen Befunden über vorhandene, komponierte, improvisierte oder mündlich überlieferte Musik *from all over the world* ästhetisierend, d. h. philosophierend zu reden, ergiebt sich in diesem Sammelband eine weitgehend spekulative

Methodendiskussion über die Bedingungen der Möglichkeit, philosophisch über Musik zu reden, deren Begriff brüchig geworden sei. Real existierende Musik, wenigstens die, welche von der europäisch-mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (die ja eine andere ist als die antike, orientalische, afrikanische oder indigene Mehrstimmigkeit) bis hin zu aktueller Musik reichen würde, aber auch ästhetische Reflexionen komponierender oder praktizierender Musiker kommen in diesem Band kaum vor – so wird in selbst-entlarvender Weise sogar auf Ferruccio Busoni kein einziges Mal Bezug genommen, über den eine Musikphilosophie der vorliegenden Machart glaubt, großzügig hinwegsehen zu können und an dem sie sich tatsächlich ihre wackligen Zähne wohl auch ausbeißen müsste.

Wiederum hat Richard Klein die Forderungen an eine produktive musikphilosophische Arbeit prägnant formuliert, ohne sie selbst jemals wirklich einlösen zu können, was auch in diesem Band in erschreckender Weise nicht geschieht: „Eine Musikphilosophie, die über Kunstwerke nicht spezifisch zu sprechen weiß, ist heute zum Scheitern verurteilt. Es reicht nicht, den vornehmen Ton der Theorie zu pflegen und sich ansonsten aus zweiter Hand zu informieren. Musikphilosophie muss sich auch in die Fragen musikwissenschaftlicher Forschung verstricken lassen, wenn sie die Beziehung zum Gegenstand nicht verlieren will“ (Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 11, hier von Nikolaus Urbanek zitiert auf S. 234/35). Adorno, dem die Einlösung der an die hauptsächlich von ihm hervorgerufene, gepflegte und erst richtig etablierte Disziplin gestellten Forderungen auch nur selten gelang (am ehesten noch in seinen Studien unter dem Titel *Der getreue Korrepetitor*), ist durchgehend das goldene Kalb, um das ein Tanz endloser Methodenabwägungen auf höchstem Niveau (man könnte auch sagen: in einer dem Gegenstand des musikalischen Kunstwerks fernen Verstiegtheit) zelebriert wird. Zweifelhafte ist, ob Adorno selbst diese von ihm ausgehende, ausgelöste und verschuldete, sich auf ihn berufende Denktradition oder zwanghafte Denkweise gutheißen würde. Denn dieser zwar negativ schillernde Denker hat doch auch Dinge formuliert, mit denen er nicht nur sich selbst (besonders seinen deutsch-ideologischen, systematischen Anwendungen, mit denen er allgemein Verbindliches zu formulieren trachtete), sondern mehr noch seinen Epigonen herzhafte widerspricht: „Immer, wenn ein Ton erklingt, kann man sich eines gewissen Lächelns nicht erwehren“ – ist das jetzt eine von ihm formulierte feuilletonistische Entgleisung wie sie einem bloß musikliebenden Literaten unterlaufen könnte oder ein philosophischer Satz, den man als solchen ernstnehmen und weiter reflektieren sollte?

Um wenigstens die thematische Gliederung des Bandes in Umrissen zu charakterisieren: In seiner Einleitung versucht Fuhrmann



die gegenseitige Bedürftigkeit von Musikwissenschaft und Musikphilosophie zu begründen. Ein weiteres Kapitel will der Grundlegung dienen, in ihm geht es Gunnar Hindrichs um Musikphilosophie als eine ästhetische Vernunft, die nicht nur nachvollzieht, sondern hörend versteht, während Daniel Martin Feige es ganz allgemein als eine Herausforderung für die Musikphilosophie herausstellt, etwas Besonderes denken zu sollen, und Christian Grüny ein Plädoyer für eine antiessenzialistische Musikphilosophie hält. Im dritten Kapitel geht es um Sinn und Verstehen von Musik, wobei Matthias Vogel das Musikverstehen zu verstehen sich bemüht und Thomas Dworschak mit Hilfe von Plessner und Adorno eine Unmissverständlichkeit im Sinn von Musik zu erzielen trachtet. Dem philosophisch unendlich scheinenden Thema der Wechselbeziehungen zwischen Musik und Sprache widmen sich erneut Claus-Steffen Mahnkopf und Gabriele Geml. Das fünfte Kapitel mit der Überschrift *Musikalische Theorie und Praxis* vereinigt die noch lesenswertesten Beiträge von Nicole Besse über die musikpädagogisch entfaltete Frage „Was heißt Musizieren?“, während Nikolaus Urbanek einer als spätmodern erkannten Musikphilosophie nachgeht; Cosima Linke beschäftigt sich anregend mit dem Verhältnis von Musikphilosophie und musikalischer Analyse, wobei sie sich den in diesen Kreisen gerne und billig kritisierten Eduard Hanslick sowie Roland Barthes und Albrecht Wellmer zuwendet. Katrin Eggers entfaltet eine Möglichkeit visuellen Verstehens von Musik, das immerhin weder diffus bildlich noch metaphorisch, sondern streng geometrisch gemeint ist. Kategorial wird es im sechsten Kapitel, wenn Jürgen Stolzenberg sich mit einer philosophiegeschichtlich sanktionierten Idee vom musikalischen Subjekt auseinandersetzt, Richard Klein zum allerletzten Mal den goldenen Knochen des Materialbegriffs von Adorno abnagt und Christoph Türcke schon eher musiktheologisch den von Musik ausgehenden transzendentalen Erschütterungen nachspürt.

Es handelt sich bei den meisten Beiträgen zu diesem Band nicht um Perspektiven, sondern – weil sie dem einzig vorwärtsweisenden Anspruch von Klein nicht genügen – eher um Retrospektiven einer schon überwunden geglaubten stagnierenden und zirkelhaft kreisenden Debatte. Diese könnte erst ein Ende finden, wenn man sich den von ihr selbst propagierten Aufgaben konkret widmen würde, anstatt um den als etwas zu heiß empfundenen Brei der real existierenden gegenständlichen Musik nur gedankenstark, aber tatenarm herumzuschleichen. Also: Avanti!, ans Werk verehrte Damen und Herren Musikphilosoph(inn)en, es gibt noch viel zu tun! Das gegenständliche musikalische Kunstwerk will weiterhin nicht nur aufführungspraktisch vokal und instrumental, sondern darf auch

gedanklich in seinen ästhetischen Dimensionen interpretiert werden, um einmal dieses etwas altmodisch klingende Wort über eine Arbeit am Werk noch ins Feld zu führen.

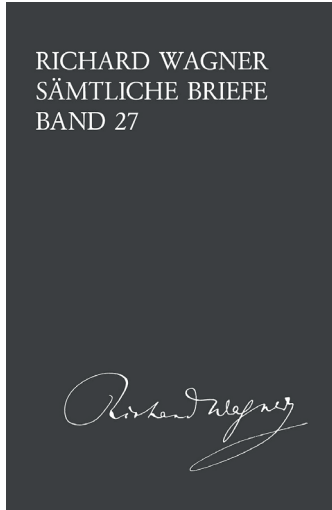
Schwierig wird die Erfüllung der sich selbst gestellten Aufgaben allerdings sicherlich gegenüber Musikstücken sein, in denen es Komponisten gelingt, nichts als Musik zu machen, welche nur der ihr innewohnenden Eigendynamik als autonomer Kunst folgt und charaktervolle, aber abhebende, sich gegen begriffliche Steuerung wie Nachvollzug sträubende Klangphänomene erzeugen kann. Bei solchen verschlägt es den Philosophen in aller Regel die Sprache und vor ihnen musste selbst ein Adorno seine kritischen, mitunter dünelhaften Fahnen streichen – wie explizit gegenüber der Musik von Mozart. Es ist einfach auffallend, dass Adorno zu Mozarts Musik nichts Substanzielles zu sagen hatte, weil diese Musik allein durch ihr Anhören alles sagt, was sie zu sagen hat und über sie gesagt werden könnte. Mozart, nach dem Sinn seiner Musik befragt, hätte sicherlich ebenso geantwortet, wie der Mozart des 19. Jahrhundert, der bekanntlich Mendelssohn hieß: Ich sagte es bereits in Tönen! Da werden Philosophen einfach arbeitslos, einfach überflüssig und da hilft es ihnen auch nicht, wie Adorno, eine „Blindheit des Kunstwerks“ zu unterstellen, das erst durch die Nachhilfe eines Philosophen zu sich selbst kommen könne. Eine abgedroschene Redensart variierend könnte man sagen: Man hört nur mit dem Herzen gut, aber warum das so ist, das wiederum ist ein durchaus intellektuelles, nur philosophisch aufklärbares Phänomen.

Die wissenschaftlich sein wollende Prosa mancher der Autoren ist öfters in ihrer terminologischen Gespreiztheit schwer zu ertragen und liegt weit unterhalb oder oberhalb des „vornehmen Tons der Theorie“, den Klein meinte und den er wie kaum jemand glänzend beherrschte. Schade auch, dass der Suhrkamp-Verlag nicht zu jenen Häusern gehört, die allen Arten von „gendernder“ Sprachverhüllung eine Absage erteilen, und sich nicht an die einfache grammatikalisch-linguistische Wahrheit halten will, dass das generische Maskulin geschlechtsneutrale (Berufs-)Bezeichnungen generiert. Wer sich unter den 15 Autoren dieses Bandes nur Männer vorstellt, ist Opfer seiner eigenen Männerfantasien.

Trotz der hier formulierten Einwände gegen die hier präsentierte Art von Musikphilosophie, die eigentlich nur ein intellektuelles Nachturnen von adornitischen Mustern ist oder bestenfalls eine Vorahnung ihrer Möglichkeiten bietet, sollte dieser Band als repräsentatives Dokument eines im Musikphilosophischen ungegenständlichen und erfahrungsarmen Zeitgeistes zu Anfang der 2020er Jahre in keiner wissenschaftlichen Musikbibliothek fehlen.

Peter Sühning

**Richard Wagner:  
Briefe des Jahres 1875  
(Sämtliche Briefe 27)**  
Hrsg. von Martin Dürrer



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel  
2021, 728 S., Leinen, Fadenheftung, 74,00 EUR.  
ISBN: 978-3-7651-0427-5

„Das kommt davon!“ lautet der vollständige Text eines Telegramms, das Richard Wagner im August 1875 an Hans Richter geschickt hat und das zugleich das kürzeste erhaltene briefliche Dokument Wagners des Jahres 1875 ist. Der 27. Band der *Sämtlichen Briefe* Wagners enthält den Text von 372 Briefen eines Jahres, das von den Vorbereitungen der ersten Festspiele maßgeblich geprägt war. 98 dieser Briefe sind Erstdrucke, von weiteren 23 wird erstmalig der vollständige Text wiedergegeben. Ein weiteres Mal zeichnet Martin Dürrer für die Herausgabe eines Bandes der bei Breitkopf & Härtel verlegten Gesamtausgabe alleinig verantwortlich und hält dabei an den bewährten sorgfältigen Editionsprinzipien fest. Auf etwa 300 Seiten erfolgt zunächst der chronologische Abdruck der in ihrer Textgestalt unangetasteten Briefe, die folgenden gut 400 Seiten liefern die Angaben zum Verbleib des jeweiligen Originals, der Textkonstituierung und vor allem eine Vielzahl von Erläuterungen, wozu auch Ausschnitte aus den Antwortschreiben der Adressaten gehören. Erst sie ermöglichen in vielen Fällen, Wagners Intentionen zu verstehen und machen außerdem deutlich, welche Fragen aufgrund fehlender Dokumente unbeantwortet bleiben müssen. So ist aus dem Anmerkungsteil bezüglich des eingangs zitierten Telegramms zu erfahren, dass Wagner die drei Worte auf einen Ausschnitt der Augsburger Abendzeitung vom 16. August geschrieben hat, in dem Richter nachsagt wird, im Zuge der ersten Orchesterproben die Musik des *Rings* kritisiert zu haben.

Die Anwerbung von Mitwirkenden für die Festspiele wird insbesondere durch ein Rundschreiben vom 20. Januar dokumentiert, das den Plan der „vorbereitenden Proben“ des Sommers 1875 sowie der für Juni und Juli 1876 disponierten „Hauptproben“ enthält. Die Methoden, mit denen Wagner es gelingt, bestimmte Sänger entweder für sich zu gewinnen oder abzuweisen, sind trotz ihres Erfolges fragwürdig. So argumentiert er gegenüber dem Düsseldorfer Theaterdirektor Karl Scherbarth, dass der angedachte Vertragsbruch Georg Ungers wegen der Einstudierung der Siegfried-Partie zu einem Ausfall führen würde, wie ihn ja auch eine Krankheit oder ein sonstiges Unglück verursachen könnte (Brief vom 3. Oktober). Der Sopranistin Rosa Vizthum-Pauli bietet Wagner die Partie einer der „übrigens durch lauter erste Sängerinnen“ besetzten Walküren an, obwohl sie seiner Meinung nach nur über eine Soubrettenstimme verfügte. Er dürfte kaum mit einer Zusage ihrerseits gerechnet haben, sondern vielmehr mit diesem Angebot beabsichtigt haben, davon abzulenken, dass sie wegen ihrer zu kleinen Körpergröße als Gutrunen oder Freia für ihn nicht in Frage kam (Brief vom 9. Februar). Überhaupt ist das von Wagner wiederholt über die vokalen Anforderungen gestellte Kriterium des äußeren Erscheinungsbildes vor dem Hintergrund der

aktuell geführten Diskussion über die Diskriminierung von Sängern aufgrund vermeintlicher körperlicher Defizite interessant, da es verdeutlicht, dass nicht erst das moderne Regietheater diese Sichtweise hervorgebracht hat.

Um die erforderlichen Arbeiten rund um das Festspielhaus und die Finanzierung der Vorproben zu gewährleisten, unternahm Wagner im Frühjahr Konzertreisen nach Budapest, Wien und Berlin, wo er – wenngleich entgegen seiner Überzeugung – Ausschnitte aus dem *Ring* dirigierte. Die so erzielten Einnahmen und die künftig aus Wien zu erwartenden Tantiemen, wo die im Herbst unter seiner Aufsicht herausgebrachten Musteraufführungen von *Tannhäuser* und *Lohengrin* großen Erfolg hatten, gaben ein Stück Planungssicherheit für die nächsten Monate. Ein Gesuch an Otto von Bismarck, die Festspiele mit Reichsmitteln zu unterstützen, wurde im Januar des nächsten Jahres jedoch ausgeschlagen (Brief vom 28. Dezember).

In einem 70-seitigen Themenkommentar werden die Informationen aus den Briefen und ihren Anmerkungen sachgebietsweise zusammengefasst und um zahlreiche Literaturangaben ergänzt. Einzelne Kapitel dieses Kommentars, wie beispielsweise „Nibelungenkanzlei und musikalische Assistenz“ (2.h), sind in ihrer Art so umfassend, dass sie ebenso gut Artikel eines Fachlexikons sein könnten. Sie im Bedarfsfall im Kontext der auf über 35 Bände angelegten Ausgabe aufzufinden, wird dem Wissenshungrigen jedoch einiges an Zeit und Mühe abverlangen. Überhaupt wäre zu wünschen, dass das Langzeitprojekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft auch noch in eine digitale Version transformiert wird. Die in mühsamer Recherche zusammengetragenen Kleinstinformationen wie beispielsweise die Daten zu fast vollständig unbekanntenen Personen aus Wagners weiterem Umfeld wären leicht zur Hand und könnten – wie alles andere auch – beständig erweitert und korrigiert werden. Das Korpus der Briefe als solches könnte auf alle erdenklichen inhaltlichen und formalen Aspekte hin untersucht werden. Um Wagners Haltung zu einem Sachverhalt zu erfahren oder die Konzeption und Entstehung seiner Werke nachzuvollziehen, wäre man aufgrund umfangreicher Fachliteratur weniger auf ein digital durchsuchbares Dokument angewiesen als etwa in Fragestellungen seines Sprachstils, der alleine in den Briefen des Jahres 1875 zahlreiche Register und Registermischungen aufweist. So ausgeprägt die Rollen seiner Bühnenwerke sind, so individuell ist die Haltung, die Wagner seinem jeweiligen brieflichen Gegenüber einnimmt, um sein Anliegen vorzubringen. Die joviale Weinbestellung, die detailversessene Anweisung, wie seine Schlafröcke zu schneiden sind, oder der poetisch-mythologisch überhöhte Dank an Ludwig II. für dessen Geburtstagsgeschenk stehen dem in seinem Stolz verletzten Künst-

ler, dem kühl kalkulierenden Unternehmer und seine Konkurrenten diffamierenden Egozentriker entgegen. Die Ergebnissbezeugung seiner üblichen Schlussformeln erhält dementsprechend ihre jeweils eigene Färbung, sofern sie nicht gleich durch eine Wendung wie „ihr ganz kleiner Zögling Richard Wagner“ (Brief vom 16. Januar) ersetzt wurde.

Christian Dammann

## Schütz Jahrbuch 2020

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. herausgegeben von Jürgen Heidrich in Verbindung mit Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck.



Bärenreiter: Kassel, Basel, London, New York, Praha 2021.  
219 S. Notenbeispiele, s/w Abb.,  
Hardcover, 39,95 EUR.  
ISBN 978-3-7618-1698-1

Seit 1979 veröffentlicht die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. jährlich das *Schütz-Jahrbuch* als zentrales Publikationsorgan mit Beiträgen zu Heinrich Schütz und seiner Zeit sowie angrenzenden Themengebieten. Der Fokus liegt somit auf der Musik und Musikkultur des 17. Jahrhunderts in ihrer gesamten Bandbreite. In der zweiten Jahreshälfte 2021 ist der 42. Jahrgang des Schütz-Jahrbuchs erschienen, der sechs Vorträge rund um das Thema „Repräsentationsmusik in Residenzen der Schütz-Zeit“ enthält, die auf dem gleichnamigen Symposium im Rahmen des Internationalen Heinrich-Schütz-Festes Karlsruhe 2019 gehalten wurden, sowie fünf freie Beiträge.

Der erste Beitrag von Harriet Rudolph, *Was ist höfische Repräsentation?*, fungiert als ideale Einleitung zum umfassenden Themenkomplex. Die Professorin für Geschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Regensburg berichtet über den aktuellen Forschungsdiskurs zur höfischen Repräsentation, zu der sie schwerpunktmäßig forscht. Einleitend erklärt sie, was höfische Repräsentation eigentlich ist und betont ausdrücklich die Notwendigkeit der interdisziplinären Zusammenarbeit in der Forschung. Funktionen und Rollen des Hofes hinsichtlich der Repräsentation sowie die entsprechenden Akteure werden ausführlich beschrieben, ebenso wie die Musik sich in das Gesamtsystem der höfischen Repräsentation einfügt. Die Musik als Medium der Repräsentation im Speziellen behandeln die weiteren Vorträge aus politischer, gesellschaftlicher und theologischer Sicht.

Derek Stauff, Assistant Professor für Musikwissenschaft am Hillsdale College in Michigan (USA), forscht zu Konfession und Politik in der Musik von Schütz und seinen Zeitgenossen. Am Beispiel zweier Kompositionen (*Michael's Lob- und Danklied* und *Marcus Dietrich's Victoria Sveco-Saxonia*) behandelt er ausführlich die Repräsentation von Staat, Gesellschaft und persönlichen Ambitionen im Hinblick auf das Gedenken an die Schlacht von Breitenfeld im Jahr 1631, die als ein großer Wendepunkt im 30jährigen Krieg gilt. Der ausführliche Vortrag (in Englisch) enthält sowohl die Texte der Musikstücke als auch Illustrationen und Notenbeispiele.

Der Leipziger Musiker und Musikwissenschaftler Arno Paduch, der auch Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft ist, nimmt die Musik am Hofe der Markgrafen von Baden-Durlach von 1584–1689 in den Blick: Die wenigen existierenden Quellen zur Baden-Durlacher Hofkapelle, die den 30jährigen Krieg überdauert haben, wertet er aus und schildert schlüssig den Beginn der Hofkapelle, ihren Niedergang nach dem Westfälischen Frieden bis zu ihrer Neugründung als Badische Staatskapelle im Jahr 1662. Ein weiteres Augenmerk richtet er auf die Musikpflege an den Gymnasien nach dem 30jährigen Krieg, die sich erheblich schneller von den Kriegsnachwirkungen erholte als die Hofkapelle. Hier wie auch im folgenden Beitrag wird deutlich, dass sowohl Kompositionen als auch die ausführenden Musiker den Hof repräsentierten.

Thomas Seedorf widmet seinen Vortrag ebenfalls den ausführenden Musikern, den „Vocalisten zu Hoff“. Da das Thema „Hofsänger“ noch keineswegs ausführlich erforscht ist, konzentriert sich Seedorf, der Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik in Karlsruhe ist, auf die Aufgaben der Sänger innerhalb der Hofmusik, die Zusammensetzung dieser Gruppe und ihre Größe. Seine interessanten Ausführungen basieren auf Dokumenten von Heinrich Schütz, deren Aussagen als repräsentativ angesehen werden.

Am Beispiel der Höfe Karls I. von England und Ludwigs XIII. von Frankreich erläutert die Historikerin Elisabeth Natour, die einen Lehrauftrag an der Universität Regensburg innehat, ausführlich und plastisch die Bedeutung der Musik als Sprache des Politischen. Musikalische Quellen wertet sie als wertvolle Schlüssel für das Verständnis historischer Kontexte und der Gesellschaftsstrukturen der frühen Neuzeit.

Musik kann aber nicht „nur der Repräsentation und Kommemo-ration irdischer Herrscher dienen, sondern auch von der Gegenwart des himmlischen Herrn und seiner Macht künden, vor dem selbst Könige sich am Jüngsten Tage werden verantworten müssen“, stellt der in Hamburg forschende Theologe Frank Kurzmann in seinem Vortrag über die *Repräsentation des Göttlichen, des Himmels und der Engel in lutherischen Orgelweihpredigten des 17. Jahrhunderts* fest. Die „sakrale Musik ermöglicht [...] die proleptische Erfahrung des Himmels auf Erden“.

Ergänzt wird der Komplex der Symposiumsbeiträge zur Repräsentation durch kürzere freie Beiträge. Der Mediziner und Medizinhistoriker Gerhard Aumüller berichtet umfassend über die Karrieren von Kasseler Kapellknaben (*Vom „Alumnus symphonicus“ zum Hofkapellmeister*) und Vera Lüpkes, Direktorin des Weserrenaissance-Museums Schloss Brake in Lemgo, stellt den in Vergessenheit geratenen Musiker Johann Grabbe vor. Illustriert ist ihr eindrucksvoller

Vortrag durch ein Foto von Grabbes Geburtshaus sowie durch zwei handschriftliche Quellen im Anhang, die allerdings nicht transkribiert sind.

Die zwei Texte Joshua Rifkins zu den Notensendungen von Schütz an den Kasseler Hof von 1635 sowie grundlegende Überlegungen zur Datierung und zur Quellenlage von Schütz' Osterdialog SWV 443 liefern in beiden Fällen wertvolle neue Erkenntnisse zur Heinrich-Schütz-Forschung. Der Beitrag zum Osteratorium enthält mehrere Notenbespiele, sowohl Fotos von Handschriften als auch transkribierte Notation.

Sieben unbekannte Schriftstücke aus dem Landesarchiv Sachsen-Anhalt sind Thema des Beitrags von Jörg Brückner, dem Leiter des Archivstandortes Wernigerode. Hierbei geht es um Schriftstücke zum Lehnsempfang des Rittergutes Untergreißblau, also um Belege, die Heinrich Schütz als Rittergutsbesitzer ausweisen. Fotos des Gutes und der handschriftlichen Dokumente sind als Belege abgedruckt, ebenso Transkriptionen der Dokumente.

Das Buch enthält ein Abkürzungsverzeichnis am Anfang sowie die Anmerkungen zu allen Beiträgen und die Kurzbiographien der Autoren am Ende. Für wissenschaftliche Musikbibliotheken ist dieser Band ein „Must-Have“, aber auch Bibliotheken in historischem Kontext profitieren von den gesellschaftlichen Kontexten in speziell diesem Band.

Barbara Wolf

**Thomas Hartmann**  
Mama lauter! Gute Musik  
für Kinder. Kritischer  
Streifzug durch eine  
unterschätzte Gattung

Was ist eigentlich im Bereich Kinderlied-Aufnahmen „gute Musik für Kinder“? Wie hat sich die Kindermusikszene entwickelt und welche Qualitätsmaßstäbe gibt es jenseits hoher Verkaufszahlen? Antworten auf diese und verwandte Fragen bietet Thomas Hartmann in seinem Buch *Mama lauter!*. Es füllt eine Lücke, denn in so vielfältiger und theoretisch fundierter Weise hat sich bisher niemand mit dieser unterschätzten Gattung beschäftigt; außerdem gibt es in Bezug auf Musikangebote für Kinder im Gegensatz zu Film und Literatur bisher keine Instanz, die neue Veröffentlichungen regelmäßig erfasst und rezensiert.

Der Autor ist nicht nur Medienpädagoge, Kulturwissenschaftler und Musiker, sondern war auch zehn Jahre lang Redakteur beim WDR-Kinderfunk. Er schaut daher mit profunden Erfahrungen hinter die Kulissen von großen Konzernen und kleinen Indie-Labels und charakterisiert Phänomene wie Frederick Vahle und Rolf Zuckowski. Zuvor nimmt er sein Lesepublikum mit auf einen Ausflug in die Geschichte des Kinderlieds und weiß dabei gut zu differenzieren:



Regensburg: ConBrio, 2021.  
293 S., 24,80 EUR.  
ISBN 978-3-940768-91-9

Teilweise wurden Kinderlieder ideologisch missbraucht; dann wiederum gibt es Werke mit Kultstatus, deren Urheber\*innen die Bedürfnisse von Kindern schon vor langer Zeit erfasst und in Liedern verewigt haben.

Gut verständlich berichtet der Autor von seinen Erkenntnissen nach der Lektüre zahlreicher wissenschaftlicher Studien über Kinder und Musik, zum Beispiel über den widerlegten „Mozart-Effekt“: Eine Studie der Psychologin Frances Rauscher von der University of California, die 1993 in der Zeitschrift *nature* veröffentlicht wurde, hatte zwar ein großes Medienecho verursacht, doch wurde die These der Leistungssteigerung nach dem Hören von Mozarts Musik von der Fachwelt schon von Beginn an bezweifelt. Zahlreiche Vergleichsstudien konnten den Effekt tatsächlich nicht reproduzieren.

Interessant ist daneben Hartmanns Beobachtung, dass Kinderlieder oft an falschen Projektionen von Erwachsenen krankten. Und wer Kinder mit lieblosen kommerziellen Produkten abspießt, verspielt wertvolle Chancen, denn Kinderlieder haben ein großes Potenzial, lautet seine Botschaft an die Eltern und Pädagoginnen.

Ausschlaggebende Motivation für dieses Buch war die Unzufriedenheit mit der großen Menge wenig kindgerechter Musik: „Anstatt Kinder in ihrem komplexen Seelenleben ernst zu nehmen, wird am laufenden Band gehüpft, gezappelt, gekitzelt, gematscht, geflunkert oder gekichert – ganz so, als würden sich kindliche Lebenswelten auf die Hüpfburg oder die Kinder-Disko beschränken. Hinzu kommt, dass die musikalische Umsetzung vieler Veröffentlichungen handwerkliches Können oder künstlerische Ambition vermissen lassen und manche Protagonist\*innen in ihrem Auftreten mindestens irritierend wirken.“ (Aus der Website zum Buch <https://www.mama-lauter.de/info>)

Vor diesem Hintergrund definiert der Autor zunächst Beispiele für – seiner Einschätzung nach – künstlerische „Entgleisungen“ und liefert anschließend Kriterien und positive Beispiele für kindgerechte Musik. Dabei nimmt er u. a. Förderprogramme für gute Kindermusik unter die Lupe.

Lesenswert ist weiterhin die Besprechung verschiedener Preise und Auszeichnungen von Musik für Kinder. Vom Preis der Deutschen Schallplattenkritik erhofft sich Hartmann zukünftig mehr Nominierungen in der Rubrik Kinder- und Jugendaufnahmen, darunter vor allem mehr reine Musiktitel als Hörspiele. Dem vom Verband deutscher Musikschulen alle zwei Jahre vergebenen Medienpreis Leopold wünscht er deutlich mehr Verbreitung.

Bevor das Buch mit einem großen Literaturapparat und einer Auswahlbibliografie schließt, bietet es ein Kapitel mit 40 Kurzportraits von empfohlenen Kinderliedinterpret\*innen nebst diskografischen



Hinweisen. Das Anliegen des Autors ist es, denjenigen Personen und Ensembles mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen, die das blasse, teils sogar schlechte Image von Kindermusik mit Engagement und Ideen verbessert haben. Dazu gehören z. B. die Band Baked Beans aus Berlin, die für Musik „mit konsequent abgeschaltetem Zeigefinger“ sorgt, oder Bands wie Radau! aus Hamburg, Café Unterzucker aus München, die Österreicherin Mai Cocopelli („Prädikat herzvoll“) und viele andere Künstler\*innen, denen es gelingt, mit Sprachwitz, guten Texten und/oder musikalisch gelungenen Titeln Kinder zu erreichen und zu inspirieren.

Thomas Hartmann verzichtet weitgehend auf konkrete Altersangaben, denn er hält die meisten empfohlenen Alben für universell und auch für Erwachsene attraktiv. So beschränkt er sich auf die beiden Kategorien „Für Kleine (0 bis 4 Jahre)“ und „Für große Kleine (4 bis 99 Jahre)“. Die Kurzportraits bilden die Grundlage für die ständig wachsende Website zum Buch, der das anhaltende Interesse des Autors an der Thematik anzumerken ist: <https://www.mama-lauter.de/>.

Fazit – wie Claudia Niebel schon in ihrer Besprechung für die EKZ-Lektoratskooperation feststellte: „Keine Vergleichstitel. Für Musikbibliotheken ein Muss“. Diese Empfehlung gilt vor allem für die Öffentlichen Bibliotheken, doch die Anschaffung wäre sicher auch für Musikhochschulbibliotheken überlegenswert.

Susanne Hein

Diese Rezension ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung der Musikbuch-Empfehlung für den Landesmusikrat Berlin (Imr-info Nr. 52 vom 17. September 2021)