

Körper(-lichkeit) in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

Hrsg. von Nadine Scharfetter und Thomas Wozonig



Bielefeld: transcript Verlag
 2023, Preis Druckexemplar (D):
 46,- EUR.
 ISBN: 978-3-8376-5891-0
 (Print)

Der vorliegende Sammelband widmet sich auf Basis der Tagung „Body and Corporeality in 20th and 21st Century Music“ im November 2020 in Graz dem Aspekt der Körperlichkeit in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Anders als andere Publikationen zu diesem Thema, nehmen die Autor*innen vor allem den Körper als zentrales Element in der Musik in den Blick und keineswegs nur als ausübendes Medium. Stilistisch bewegen sich die überwiegend englischsprachigen Beiträge dabei weit über den Bereich der Neuen Musik hinaus. Auch Tanz, Metal und Vokalmusik arabischer Frauen im Südwest-Iran werden beispielsweise beleuchtet. Der Band schließt mit einem Beitrag zur Kreativität künstlicher Intelligenz. Ein breites Spektrum also, das hier bedient wird.

Den Auftakt bildet ein Aufsatz von Stephanie Schroedter (Professur für „Theorien von Musik und Bewegung“ in Wien) zu Musik, Körper und Bewegung, mit dem sie eine theoretische Grundlage für alle weiteren Perspektiven legt. Sie betrachtet vor allem die Geschichte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Körper und Musik und legt Spuren dar, die diesem Buch vorausgehen. Sie untermauert das Gesagte am Ende ihres Beitrags mit einer Schilderung und Fotomaterial von Veranstaltungen, die im Rahmen der Reihe „Edward's Ear – Muybridge extended“ zwischen Februar 2017 und Oktober 2018 in Berlin, Rümelingen und Frankfurt/Main stattfanden.

Misty Choi (Musikwissenschaftlerin an der Hong Kong Academy for Performing Arts) widmet sich dem Werk *Un re in ascolto* von Luciano Berio – auch anhand von Notenbeispielen und Zitaten des Komponisten. Dabei geht es vor allem um Berios Sichtweise auf Körper und Stimme, immer im Kontext von Musiktheater. Diesen Faden nimmt auch Weronika Nowak (Assistenzprofessur am Institute of Musicology an der Adam Mickiewicz University Poznan) auf. Sie geht dabei ganz allgemein auf Körperlichkeit in Berios Werken des Musiktheaters ein. Auch sie belegt ihre Ausführungen mit einigen Originalzitaten des Komponisten. Thomas Wozonig (Kunstuniversität Graz) nähert sich dem Körperlichen in der Musik anhand eines weiteren Beispiels aus dem Bereich der Neuen Musik mit Helmut Lachenmanns Werk *Pression*. Konkret wird es für ihn mit der Interpretation von Éric-Maria Couturier im Jahr 2015, die auf YouTube einsehbar ist. Thomas Knickmann (Musikwissenschaftler & Gymnasiallehrer in Hamburg) eröffnet mit seinem Aufsatz den Aspekt des organischen Atmens, dargestellt an der Musik der israelischen Komponistin Chaya Czernowin. Dabei geht es ihm sowohl um die vokale als auch orchestrale Atmung als körperliche Erfahrung – für Aufführende und Publikum gleichermaßen. Auch er untermauert seinen Beitrag mit Notenbeispielen und Originalzitaten der Komponistin.

Auch der nächste Abschnitt bewegt sich noch im Feld der Neuen Musik: Tanz- und Musikwissenschaftlerin Renate Bräuningler betrachtet die Choreografien von Anne Teresa De Keersmaeker zu Musik von Steve Reich. Damit nimmt sie ganz explizit den Körper als Ausdrucksmittel für Musik in den Blick. Florian Henri Besthorn (Direktor der Paul Sacher Stiftung Basel) widmet sich in seinem Beitrag der Körperlichkeit als Ausdruck von Virtuosität am Beispiel Jörg Widmanns. Bemerkenswerte physische Präsenz und Lebendigkeit sind nur zwei Merkmale des Musikerseins Widmanns – als Komponist, Solist, Kammermusikpartner, Dirigent und Professor. Notenbeispiele und Zitate sorgen auch hier für zahlreiche Belege des Dargelegten. Attilio Cantore (Musikwissenschaftler, Universität Milano) betrachtet den visuellen Aspekt einer Aufführung der armenisch-amerikanischen Mezzosopranistin Cathy Berberian im Jahr 1967 in Venedig, die damals bahnbrechend als One-Woman-Show wahrgenommen wurde.

Musikwissenschaftlerin Bojana Radovanovic eröffnet schließlich ein ganz neues Feld in diesem Sammelband, indem sie den Aspekt von Stimme und Körper in extremer Metal-Musik beleuchtet. Dabei nimmt sie auch die Debatte „Mensch versus Monster“ in den Blick. Anschließend erörtert Geoffa Fells (Komponistin und Visual Artist) das künstlerische Konzept ihrer eigenen audio-visuellen Komposition *Octopus* und geht dabei insbesondere auf den Prozess der Entstehung des Werkes ein. Thematisch kreist das Kunstwerk um sexuelle Gewalt und Trauma. Auf Vimeo ist das Werk einsehbar. Illustrationen bereichern die Einblicke in das Denken und Handeln der Künstlerin.

Einen gänzlich neuen Aspekt fügt der Beitrag von Pei Ann Yeoh (Geigerin & Senior Lecturer am College of Creative Arts, Universiti Teknologi MARA) dem bislang Gesagten hinzu: Sie widmet sich den Möglichkeiten von Musik und Tanz im Kontext körperlicher Schwäche und Einschränkungen. Am Beispiel ihrer Zusammenarbeit mit Tänzer Amandus Paul Panan beschreibt sie ihre persönlichen Erfahrungen mit derartigen künstlerischen Projekten. *Suffering bodies, relieved souls* (= Leidende Körper, befreite Seelen) überschreibt Talieh Wartner-Attarzadeh (Kunstuniversität Graz) ihren Aufsatz, in dem sie ein religiöses Trauerritual arabischer Frauen im Südwest-Iran untersucht: Latmiyeh. Kennzeichnend sind rhythmisches Singen, Körperbewegungen und Selbstgeißelung. Sie beleuchtet den historischen Hintergrund, betrachtet das Ritual als musikalische Aufführung und stellt mit Notenbeispielen verschiedene Varianten vor. Schließlich geht sie auf den körperlichen Aspekt ein und denkt über soziale Aspekte der Teilnahme an Latmiyeh nach. In allem klingt auch der Umgang mit Frauen im Kulturkreis der Shia mit, der es beispielsweise ausschließt, allein als Frau zu Hause zu trauern oder zu weinen. Zu guter Letzt

kommt die künstliche Intelligenz ins Spiel: Unter der vielsagenden Überschrift *A digital touch* (= eine digitale Berührung) erörtern Mattia Merlini (Musikwissenschaftler, Philosoph und Komponist von Filmmusik) und Stefano Maria Nicoletti (Computerwissenschaftler, Universität Twente) Körperlichkeit im Zusammenhang mit digitaler Kreativität. Dabei loten sie verschiedene Möglichkeiten der Kreativität künstlicher Intelligenz im Kontext physischer Erfahrbarkeit aus – wohlwissend, dass dieses Forschungsfeld noch in den Kinderschuhen steckt.

Mit einem klaren Schwerpunkt auf Neuer Musik und damit einer gewissen Einseitigkeit bietet der vorliegende Sammelband dennoch eine spannende Vielfalt an Aspekten mit Blick auf Körper(lichkeit) und Musik im 20. und 21. Jahrhundert. Etwas mehr Ausgewogenheit unter Einbeziehung verschiedener Genres und Kulturkreise wäre wünschenswert gewesen. Anderenfalls hätte der Titel schon diese Eingrenzung vornehmen können, um keine falschen Erwartungen zu wecken. Die Blicke auf Metal-Musik, ein arabisches Traueritual und künstliche Intelligenz wirken deshalb beispielsweise eher wie Ausreißer und fügen sich nicht stimmig ins Gesamtkonzept ein. Als Zielgruppe des Buches sind deshalb vor allem an Neuer Musik interessierte Menschen denkbar. Alle anderen finden hier nur punktuell spannenden Lese- und Lernstoff.

Heiderose Gerberding ist u. a. Kultur- und Medienmanagerin. Sie ist als Lektorin für Musik an der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam tätig.

Oliver Rathkolb

Carl Orff und der
Nationalsozialismus
(Publikationen des Orff-
Zentrums München II/2)

Carl Orffs Rolle im Nationalsozialismus wurde in der Vergangenheit immer wieder kontrovers diskutiert. Oliver Rathkolb widmet diesem Thema eine ausführliche Studie und beginnt seine Untersuchung bereits mit Orffs Wirken vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Rathkolb beschreibt, dass Orff sich im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen bei der Analyse afrikanischer Musik weder nationalistisch-kolonialistisch noch rassistisch-überhöhend äußerte und auch ansonsten in diesem Zeitabschnitt (1923–1933) nicht negativ auffiel. Vielmehr wurde er aufgrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit außereuropäischen Musikformen von der Presse bereits in den dreißiger Jahren geschmäht. Orff galt vor 1933 als modern, progressiv und war bei der jungen Generation beliebt. Der berufliche Werdegang Orffs wird durch kurze Porträts der Personen seines Umfelds und historische Begleitereignisse in der Weimarer Republik beschrieben. Der Autor stellt zu Beginn seiner Studie Orffs *Schulwerk* in den Mittelpunkt der Betrachtung und skizziert anhand dessen, welches öffentliche Bild der Komponist zu Beginn der dreißiger Jahre abgab.



Mainz u. a.: Schott 2021, 281 S.,
zahlr. Ill., Leinen, 39,00 EUR.
ISBN 978-3-7957-9915-1

Im Jahr 1933 wollte Orff die politische Realität in Form von Adolf Hitler nicht akzeptieren und setzte seine Karriere ungeachtet der neuen politischen Umgebung fort. Dass er die neuen Verhältnisse ausblendete, zeigt sich u. a. daran, dass er sein *Schulwerk* sowohl in Palästina als auch bei der HJ anbringen wollte. Dafür versuchte er ab 1934 die „nichtdeutschen“ Spuren im *Schulwerk* zu verwischen. Gleichzeitig war ihm Antisemitismus fremd, er unterhielt eine enge Freundschaft zu einem jüdischen Sänger und Dirigenten. Für seine Zusammenarbeit mit jüdischen Musikern und Musikwissenschaftlern wie Curt Sachs wurde Orff in der Presse als „Judenknecht“ diffamiert. Um dem entgegenzuwirken, nahm er Kontakt mit regimetreuen Kritikern auf, die sich vorher durch Hetzartikel gegen „seinesgleichen“ hervortaten. Dies zeigt, so Rathkolb, dass der Komponist durchaus politisch berechnend sein konnte. Trotzdem ließ Orff im Vergleich zu zahlreichen Kollegen keine Unterstützung der Nationalsozialisten in seinen Veröffentlichungen verlautbaren.

Zu Beginn seiner Betrachtung nimmt der Autor eine sehr diskursive und objektiv-abwägende Haltung ein, welche sich im Verlauf der Darstellung auf eine größtenteils positive und Orff zugewandte Darstellung zubewegt. Der Verfasser stellt alle persönlichen Verstrickungen und Verbindungen Orffs äußerst detailliert dar, die ihm v. a. in der Anfangszeit der nationalsozialistischen Herrschaft zum Nachteil werden. Die Darstellung ist stringent, chronologisch und vom Aufbau her sinnvoll, trotzdem wird der Lesefluss durch die vielen, oft ausgedehnten Personenportraits hin und wieder gestört. Das Buch ist freilich in erster Linie für ein wissenschaftliches Fachpublikum geschrieben. Durch die zahlreichen ausgewerteten Dokumente entsteht aber so ein spannender Einblick in die damalige Zeit, der auch für Laien interessant ist. Es entsteht ein Gesamtbild, das die politischen und gesellschaftlichen Begleitumstände nachvollziehbar einordnet, auch wenn der direkte Bezug zu Orff dadurch mitunter über längere Passagen hinweg verlorengeht.

Rathkolbs Argumentation ist darum bemüht, Carl Orff auf eine gewisse Art und Weise als Opfer oder gar Gegner des NS-Regimes darzustellen. Die im Buch dargelegten Fakten sprechen für diese Deutung: Auch wenn Orff die Eröffnungsmusik des Kinderfestes der Olympischen Spiele 1936 komponierte, stellt dies laut Autor keine politische Annäherung an das Regime dar. Im Anschluss an dieses für Orffs Karriere wichtige Ereignis erhielt er neue, positive Aufmerksamkeit in der NS-Musikszene, die sich ihm gegenüber trotzdem zum Teil weiterhin ablehnend verhielt: Die immer wieder formulierte Kritik an Orff fußte zum einen darauf, dass er sich an „fremden“ Musikelementen bediente, zum anderen auf der Nichtverwendung der deutschen Sprache wie bei den *Carmina Burana*. Diesem Werk und

seinem Erfolg widmet Rathkolb viele Seiten, auf denen er die Unsicherheit der Politik im Umgang mit dem Stück beschreibt. Orff wurde im Nachgang der Uraufführung im Jahr 1938 zunächst mit Einladungen überschüttet, hatte bei den großen Häusern dann aber doch eher wenige Auftritte. Die Bedeutung der wahrscheinlich wichtigsten Komposition Orffs wird seitens des Autors durch eine überaus weitgreifende Berücksichtigung von Korrespondenz und Presse zum Ausdruck gebracht. Auch an anderer Stelle werden immer wieder diverse Dokumente aus der Zeit zitiert, in erster Linie Zeitungsartikel sowie private Briefe und Notizen von Orff selbst. Anhand der einzelnen Werke Orffs und deren Geschichte zwischen Anpassung an das NS-Regime und dem Versuch, die eigenen musikalischen Ansprüche zu verwirklichen – Vorgänge, die der Autor eindrücklich zu schildern vermag – wird die stete Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner Zeit und ihren Protagonisten sehr detailliert dargestellt. In diesem Zusammenhang ist auch die Einbeziehung zahlreicher Fotos und zeitgenössischer Abbildungen zu erwähnen; sie illustrieren die schriftlichen Darstellungen des Autors auf willkommene Weise sehr zahlreich. Der andauernde Spagat zwischen „Widerstand und Anpassung“ (S. 101) wird mit dem Anspruch auf maximale Vollständigkeit dargestellt. Mit eigenen kritischen Bewertungen hält sich Rathkolb zurück. Stattdessen greift er auf Aussagen zeitgenössischer Musikkritiker zurück.

Orffs politische Einstellung und sein Verhalten in der NS-Zeit rücken im Abschnitt zur Nachkriegszeit noch mehr in den Fokus. Trotz des Umstandes, dass Anfragen der NSDAP bezüglich Orffs politischer Einstellung mit „politisch unauffällig“ beantwortet wurden, wurde er während der Verhöre durch die amerikanischen Besatzungsbehörden verdächtigt, dem Regime doch nah gewesen zu sein. Als einer der wenigen Kulturschaffenden wurde er als „unabkömmlich“ eingestuft und musste somit keinen Wehr- oder Arbeitsdienst ableisten – denn er stand auf der „Gottbegnadeten-Liste“ des Reichsministers für Propaganda und Aufklärung. Beim Screening durch die US-Behörden wurde Orff als „passive antinazi“ eingestuft, ein Urteil, das laut Autor der Faktenlage entspricht. Die öffentliche Wahrnehmung Carl Orffs änderte sich bis zu den Veröffentlichungen Michael Katers in den Jahren 1994 und 1995 nicht. Dieser berichtet von Anbiederungen an das NS-Regime, und neigt dazu ihn als Kollaborateur darzustellen, ein Bild, welchem Rathkolb entschlossen widerspricht. „Orff blieb in seiner Anpassungsstrategie gegenüber dem NS-Regime zurückhaltend, agierte weder öffentlich noch privat antisemitisch oder rassistisch [...]“ (S. 160).

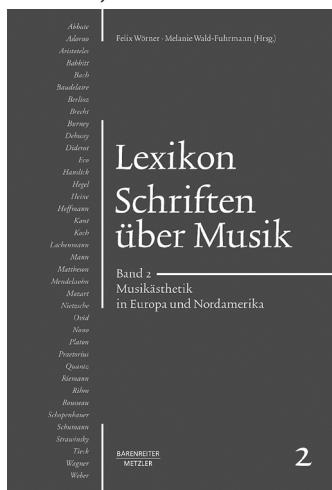
Die Publikation enthält einen umfangreichen Anhang von fast 90 Seiten: Abbildungen von Originaldokumenten, alle zitierten Quellen

im Volltext, Dokumente der NSDAP, die Verhörprotokolle etc. Dazu liefert der Autor ein integriertes Personen- und Werkregister sowie ein Ortsregister, die einen schnellen und zielgenauen Rechercheeinstieg zu den detailreich zusammengetragenen Daten, Fakten und Quellen ermöglichen. – Oliver Rathkolb hat großen Wert auf Belegbarkeit, Kontext und wissenschaftliche Exaktheit gelegt und damit eine Studie geschaffen, die der Diskussionen um Orffs Beziehung zum Nationalsozialismus endlich die notwendige historische Datenbasis liefert.

Jakob Luis Schaupp ist Masterstudent der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig

Musikästhetik in Europa und Nordamerika

Hrsg. von Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann
(Lexikon Schriften über Musik 2)



Kassel: Bärenreiter, 2022. 962 S., geb., 129,99 EUR.
ISBN 978-3-7618-2063-6

Kurz und vorweg sei's gesagt: Ein Meilenstein in der Lexikografie der Musikliteratur – trotz weniger und kleiner Einwände. Lexikon-Artikel über fachliches Schrifttum sind (wie auch derartige Rezensionen) zu dreierlei gut: entweder das Lesen der vorgestellten und kritisch behandelten Traktate, Essays, Bücher oder Aufsätze überflüssig zu machen, weil deren Quintessenz in den Artikeln substanziiell dargestellt wird, oder vom Lesen abzuraten wegen der vielen in dem Objekt enthaltenen Fehler und Irrtümer, oder das Lesen dringend zu empfehlen, weil – mehr als es in lexikalischer (oder rezensierender) Zusammenfassung und Kritik möglich ist – alles im gesamten Formulierungs- und Begründungszusammenhang des Originals studiert werden sollte. Letztere Empfehlung gilt für das hier rezensierte Lexikon, das in seinen Artikeln wiederum jeweils eine der drei genannten Aufgabenstellungen erfüllt, obwohl man diesen Band nicht zur Hand nehmen kann, um ihn von A bis Z zu studieren. Dieses Werk gehört in jede seriöse Musikbibliothek, um dort, wie jedes andere gute Lexikon auch, als zuverlässiges und anregendes Nachschlagewerk benutzt werden zu können.

Jeder Musik eignet, ob sie will oder nicht, für den Menschen ein ästhetisches, als romantisch zu bezeichnendes Surplus, ein alles andere Hörbare übersteigender ästhetischer Gebrauchswert, der das Alltagsleben überschreitet und romantisiert. Die als westlich zu bezeichnende, aus dem globalen Norden stammende Musikästhetik ist der Versuch, dieser subjektiven und sozialen Funktion der Musik auf die Schliche zu kommen, sie in ihrer Entstehung und ihrer Wirkung zu erklären. Von Platons Idee, Musik habe Leidenschaften zum Klingen zu bringen, bis zum heute modischen Gebot, in Musik einzutauchen, reicht historisch das mit Musik verbundene ideelle und emotionale Spektrum. Marcel Proust hat in seiner kleinen Schrift *Lob der schlechten Musik* (aus der frühen Sammlung *Tage und Freuden* – sie kommt in diesem Lexikon

nicht vor) auf die lebensrettende und lebenserhaltende Funktion oder Stimmung, die jegliche Musik, selbst die banale, verbreitet und von jeglichem menschlichen Wesen in einem bestimmten Stück Musik (und sei es ein dummer Schlager) gesucht und gefunden wird, hingewiesen. Dass Theodor W. Adorno – im Gegensatz zu Proust – jede Musik unterhalb des Niveaus von Bachs Kunst der Fuge oder den Abstraktionen in Beethovens späten Streichquartetten als minderwertig und einer ästhetischen Erfahrung für unwürdig betrachtete, zeigt die asozialen Fallstricke einer rationalistischen, das Irrationale in der Musik negierenden, vernunft-fixierten elitären Ästhetik.

Erstmals, aber endgültig scheint der Abschied von einer eurozentrischen Sicht auf die Musikästhetik genommen, oder sie wird vielmehr in ihrem Geltungsanspruch auf die europäische Musik beschränkt. Jene in Europa und im kolonisierten Nordamerika entwickelte wird nicht mehr für „universal“ gehalten, und mit Spannung wartet man auf den 3. Band dieses Lexikons, in dem erstmalig außereuropäische und vorkolonialistische Musiktheorien aus Jahrtausenden behandelt werden sollen.

Nicht nur wird man das Buch nicht von vorn bis hinten durchlesen können, wollen oder sollen, auch ist es im Rahmen dieser Rezension nicht möglich, auch nur zu den gewichtigsten, durch Umfang und Gehalt hervorragenden Artikeln detailliert bewertend Stellung zu nehmen. Der größte hier nutzbare Vorteil bei einer kursorischen oder interessegeleiteten Lektüre wäre gerade der, vor allem wenig oder gar nicht Bekanntes, das hier aber wichtig genommen und vorgestellt wird, kennenzulernen. Alle ungezählten Artikel, dem Autoren-Alphabet folgend, von 195 Verfasser(inne)n folgen einem gleich verbindlichen Schema der Darstellung. Die eingangs mitgeteilten bibliografischen Daten beziehen sich auf die Lebensdaten des Autors (ganz selten einer Autorin – das Feld der Musikästhetik scheint sehr zum Nachteil eine fast rein männliche Domäne zu sein), den vollen und originalsprachlichen Titel des Werkes, Erscheinungsort und -jahr, Textart, Umfang und Sprache sowie die Quelle und die Drucke der besprochenen Schrift inkl. ihrer Übersetzungen in andere Sprachen und der Digitalisate. Es folgt einleitend ein Vorspann, der das behandelte Werk historisch in allgemeiner Form einordnet, um dann in einem *Zum Inhalt* betitelten Abschnitt den Gang der Argumentation, die Thesen des Autors darzustellen, die in einem weiteren Abschnitt *Kommentar* einer mehr oder weniger kritischen Würdigung unterzogen werden (Richard Wagners wirre Schriften werden zwar nicht kritiklos referiert, aber insgesamt etwas zu ernst genommen). Beschlossen werden die Artikel mit Hinweisen auf die Sekundärliteratur zu Autor und Schrift. Diese Gliederung ist sinnvoll, nachvollziehbar, bewährt sich bei jedem der Artikel.

Was die verschiedenen Völker Europas und Nordamerikas betrifft, so erscheint die Auswahl ausgeglichen, obwohl der Hang der Deutschen zum Ästhetisieren, besonders in der spekulativen Spielart, unterm Strich rein quantitativ zu einem realen Übergewicht von Artikeln zu deutschsprachigen Werken geführt haben mag. Qualitativ aber sind alle vier Himmelsrichtungen des Kontinents gebührend vertreten, und was Europa früher noch mehr als heute in seinen geistigen Bezügen und Durchkreuzungen einmal war, noch ist oder wieder werden könnte, wird auch durch die intertextuellen Bezüge innerhalb der Artikel deutlich gemacht. Die Spannweite des besprochenen Materials reicht von eigentlich fachphilosophischen Abhandlungen von der Antike bis zur Gegenwart über ästhetische Reflexionen von Komponisten und praktischen Musikern (im Fall Mozarts und Mendelssohns der Briefe) sowie von Musik-Historikern und -kritikern bis zu musikbezogenen ästhetischen Betrachtungen von Dichtern und Schriftstellern (hier gelten die im Deutschen üblichen geschlechtsneutralen, also Vertreter beider Geschlechter meinenten Berufsbezeichnungen). Diese unorthodoxe und nicht fachbornierte Auswahl hat den großen Vorteil, dass nicht nur schulmäßig abgesicherte, systemorientierte Arbeiten, sondern auch freigeistige Reflexionen, die zwischen Wissenschaft und Kunst oszillieren, zur Sprache kommen und auch ihre musikkaffinen Erkenntnisse in die Waagschale geworfen werden.

Dass Adorno seine oben erwähnte, einseitig rationalistische Haltung nicht durchhalten konnte, geht aus den etwas übergewichtigen, insgesamt acht auf 30 Seiten ausgedruckten, sich inhaltlich auch überschneidenden Artikeln hervor, die etwas von dem schillernden, widersprüchlichen Charakter dieses Denkers und Polemikers durchscheinen lassen. Übertrieben und ihrer realen Bedeutung unangemessen scheint, dass außer innerhalb der Besprechung der von Adorno unter dem Titel *Dissonanzen* veröffentlichten Aufsatz-Sammlung Adornos Schrift über den *Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens* noch einmal separat behandelt und des Weiteren im Rahmen einer Sammelbesprechung aller musikalischen Schriften des Autors wiederholt auftaucht. Interessant allerdings ist (und dies könnte die redaktionelle Absicht dieser Mehrfach-Besprechung sein), wie unterschiedlich die verschiedenen Autoren diese Schrift beurteilen: Während Werner Keil sie im Anschluss an die ihr schon in den 1930er Jahren auf den Fersen folgenden Kritik von Hans Mayer in ihrer hochtrabenden Arroganz und ihrem absolutistischen Wahrheitsanspruch kritisch referiert, wird sie von Gabriele Geml in acht Kolumnen als eine Schrift behandelt, die „seit dem Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung an Aktualität mehr gewonnen als verloren hat“ (S. 31).

Dass auch geistige Produkte wie musikalische Kunstwerke, vor allem aber solche aus dem Bereich der industriell erzeugten Unterhal-

tungsmusik in der bürgerlich-kapitalistischen Kultur den Charakter von Waren annehmen können, ist nicht besonders originell gedacht und hat mit speziellen Ansichten von Karl Marx nicht viel zu tun, vor allem ignoriert diese pauschale These, dass selbst in dieser durchkommerzialisierten Sphäre die Entfaltung individuellen Künstlertums weiterhin möglich ist und in erstaunlicher und hörbarer Weise immer wieder durchbricht. Was den Fetischcharakter der Musik oder einzelner musikalischer Warenerzeugnisse betrifft, so ist diese Rede eine fragwürdige Übertragung von Phänomenen der von Marx kritisch untersuchten materiellen Produktion bzw. der Zirkulations-sphäre auf geistige und künstlerische Produktionen, zumal Marx' Rede vom Fetischcharakter der materiellen Waren selbst schon eine Übertragung von geistigen, sprich religiösen Phänomenen auf die Sphäre der materiellen Produktion war. Dass Marx selbst nicht als Ästhetiker, sondern nur im Rahmen dieser fragwürdigen Adaptation auftaucht, hat durchaus seine Richtigkeit. Dass Adornos *Vorlesungen zur Einleitung in die Musiksoziologie* aufgenommen wurden, erscheint übertrieben, obwohl auch sie selbstverständlich einige musikästhetische Aspekte enthalten und entfalten – das gleiche würde aber für ähnliche Schriften von Christian Kaden, Kurt Blaukopf und Alfons Silbermann gelten, die hier abwesend sind. Dafür fehlt eine musikästhetisch entscheidende Schrift Adornos, in der er die Chance hatte, seine Thesen analytisch zu erhärten, was ihm nur teilweise gelang, weil sich auch hier sein metaphysisches „Ideal von Musik“ vor-drängt, „als Bild des Endes von Vergängnis“, als „Vorwegnahme eines Zustands, in dem Entfremdung getilgt wäre“: *Der getreue Korrepetitor*. Die Aufnahme des ähnlich gerichteten Reproduktionsbuchs aus Adornos Nachlass ist dafür nur ein schwacher Ersatz. Keil erwähnt auch die empörend geringen musikhistorischen Kenntnisse Adornos. Passend dazu fiel dem Rezensenten ein Zitat von Robert Eitner, des Gründers der 1. Gesellschaft für Musikforschung (1868–1904), von 1890 in die Hände: „So lange die Ästhetik die Geschichte der Musik negiert, so lange bleibt sie eitel Spiegelfechtere!“

Andere große Materialisten (vor allem die französischen vor Marx, also Michel-Paul-Guy de Chabanon und Jean-François Marmontel, leider nicht auch André Morellet, der ihnen vorausging und meinte, dass man beim Ausdruck in der Musik nur von ungefähren Analogien sprechen könne) und große Dialektiker (vor allem die deutschen wie Hegel und Schelling) sind entsprechend aufgenommen und gewürdigt. Das überrascht und erfreut im Falle der Franzosen, wundert im Falle der Deutschen nicht und entspricht ihrer allgemein anerkannten, im gesamteuropäischen Rahmen vielleicht etwas übertriebenen Bedeutung. Die Wirkung der radikalen Thesen der aufgeklärten Franzosen auf das Hören im Rahmen der Anthropologie von Claude Levi-Strauss wird nicht vermerkt.

Angesichts der vielen positiven Überraschungen, was die Behandlung auch ganz abgelegener, in Deutschland bisher kaum diskutierter Autoren und Strömungen betrifft, erscheint es fast ungehörig, von Versäumnissen zu sprechen. Die folgenden Hinweise sind auch nicht als substantielle Kritik an der Konzeption des Bandes zu verstehen, sondern sollen nur darauf aufmerksam machen, dass das weite Feld der Musikästhetik noch reichhaltiger ist als es dieses Lexikon eh schon abbildet.

Von den etwas größeren Unterlassungen könnte genannt sein die Tatsache, dass nicht vorgestellt wird Claudio Monteverdis Verteidigung seiner die Musikgeschichte revolutionisierenden *Seconda pratica* gegen Giovanni Maria Artusis Polemik, die hier zurecht apologetisch referiert wird, weil Artusi in seiner Schrift sehr viel mehr formulierte als nur eine Kritik an der damaligen Moderne. Monteverdi eröffnete eine neue Epoche der Musikgeschichte mit der Begründung, beim Komponieren gehe es, wie schon Plato es wollte, um das zum Erklingen-Bringen von Leidenschaften – allerdings dadurch, dass man für sie „Entsprechungen in der Musik“ sucht und findet. Monteverdi hatte damit wohlweislich etwas völlig anderes formuliert als die heute üblich gewordene Rede vom Ausdrücken von Gefühlen durch Musik.

Vermisst wird vom Rezensenten auch (und dieses Vermissten signalisiert nicht mehr als persönliche Vorlieben und will keine objektive Wichtigkeit für das Vermisste in Anspruch nehmen) der romantische Physiker und Naturphilosoph Johann Wilhelm Ritter, der im Anhang zu seinen *Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* ausgehend von dem elektromagnetischen Phänomen der Klangfiguren zu einer Theorie der Tonwelt kam, die Musik als Sprache der Natur beschrieb, in der sich aber die gesamte Menschengeschichte musikalisch aufführen ließe. Ebenso der Physiker und Naturmystiker Gustav Theodor Fechner, der in einer weiteren *Vorschule der Ästhetik* nicht nur allgemein eine „Ästhetik von unten“ propagierte, sondern speziell für die Musik die Wirksamkeit eines „direkten Faktors“ in Anspruch nahm, im Gegensatz zu Literatur und bildender Kunst, die auf assoziative Faktoren für ihr Verständnis angewiesen wären – womit Fechner wohl die Gemeinplätze umkehrt. Die Rolle von Georg Gottfried Gervinus scheint mit einer kurzen Erwähnung im Artikel über Hausegger nicht hinreichend gewürdigt, Klopstocks Hinweise auf den Sprachrhythmus und ihre Wirkung auf die Deklamation bei Gluck scheinen vernachlässigt. Von Goethe werden eher ephemere Äußerungen und Schriften mit Bezug zur Musik verstreut eingebracht, nicht aber ein Haupteintrag für eine seiner zentralen Musik-Schriften, die in den Anmerkungen über Personen und Gegenstände zu seiner Übersetzung von Diderots *Rameaus Neffe* steckt und betitelt ist mit: *Musik*. Das ist besonders schade, weil schon im 1. Band

des Lexikons Goethes *Tonlehre* ganz vergessen wurde. Schön und gut ist, dass Vladimir Jankélévitch, schade, dass kein Alain vorkommt.

Auffällig ist auch, dass bei der genannten Sekundärliteratur zu den besprochenen Werken kaum eine Hinweis hinter die 1970er Jahre zurückgeht. Das mag aus Platzgründen nachvollziehbar sein, führt aber unweigerlich, wie schon im 1. Band, dazu, dass die Pionierleistungen besonders im 19. Jahrhundert für die Erstedition und -kommentierung musikästhetischer Schriften der Antike und des Mittelalters – außer sie wären im Fließtext der Artikel erwähnt – ungenannt bleiben.

Bei den in dankenswerter Weise aufgenommenen Artikeln über die Gedanken von Dichtern und Schriftstellern über Musik fehlen beispielsweise Musikfeuilletons von Carl Spitteler, Robert Walser und Michel Butor. Und was Wolfgang Hildesheimer für ein erweitertes und verbessertes Verständnis der Musikästhetik im 18. Jahrhunderts anhand seiner Bücher über Mozart und Bach getan hat, sollte wenigstens beiläufig nicht verschwiegen werden. Auch Ingeborg Bachmann hätte mit ihren Musik-Essays mehr verdient als ein Zitat in dem einzigen Henze-Artikel dieses Lexikons.

Aber das sind marginale Einwände, hauptsächlich gilt, dass dieses Lexikon eine Fülle neuen Materials liefert, das schrittweise in etwas allgemeiner verbreitetes Wissen verwandelt werden sollte und zu weiteren Fragen, zum Weiterdenken anstoßen kann.

Peter Sühning arbeitete als Buchhändler und Musikwissenschaftler in der Forschung. Seit 2012 indexiert er ältere deutschsprachige Musikzeitschriften für RIPM.

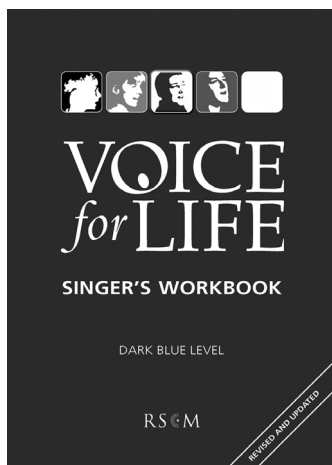
Voice for Life Starter Pack

Hrsg. von Tim Ruffer

Voice for Life – Eine Schatzkammer und Fundgrube für Chorleitende

Die Bücher der Serie *Voice for Life* erweisen sich für jene, die sich der Leitung von Chören widmen, als wahre Schatzkammern und Fundgruben. Dieses Chor-Bildungsprogramm des RSCM (Royal School of Church Music) dient als Leitfaden für Sängerinnen und Sänger jeden Alters und ihre Chorleiterinnen und Chorleiter. Die vorliegende Publikation setzt sich aus fünf dünneren Arbeitsbüchern (*Singer's Workbooks*), zwei umfangreichen Bänden für Chorleitende (*How to use Voice for Life* und *Guide to Choir Training*) und einem für individuelle Sänger (dem augenblicklich nicht lieferbaren und laut RSCM-Website in Überarbeitung befindlichen *Guide to Musicianship*) zusammen.

Die RSCM ist die Heimat der Kirchenmusik im Vereinigten Königreich und eine Bildungsstiftung, die sich dem Studium, der Praxis und der Entwicklung von Musik im christlichen Gottesdienst ver-



Salisbury: The Royal School of Church Music, 2008–2020, 65,00 GBP (ca. 76, -EUR). ISBNs: 978-0-8540-2217-5 (*How to use Voice for Life*); -2218-2 (*Guide to Choir Training*); -2216-8 (*Guide to Musicianship*); -2193-2; -2212-0; -2213-7; -2214-4; -2215-1 (*Singer's Workbooks 1 – 5: White, Light Blue, Dark Blue, Red & Yellow Level*)

geschrieben hat. Ihre Unterstützung erstreckt sich von Kirchen und Chören bis hin zu Chorleitern und internationalen Partnern weltweit. Sie fördert lebenslanges Lernen durch Konzertformate, Fortbildungen und Veröffentlichungen. Die RSCM wurde 1927 von Sir Sydney Nicholson gegründet und hatte anfangs den Fokus auf englischer geistlicher Musik. Heute arbeitet die RSCM in einem vielfältigen internationalen Kontext und strebt danach, ihre Arbeit ökumenisch auszurichten. *Voice for Life* ist das Juwel dieser Organisation, ein pädagogisch durchdachtes und strukturiertes Programm, das darauf abzielt, Chöre zu fördern und zu entwickeln. Namhafte britische Chorleiterinnen und Chorleiter haben gemeinsam an diesem Konzept gearbeitet. Mit einer klaren Einteilung in fünf aufbauende Schwierigkeitsstufen werden Sängerinnen und Sänger jeden Alters und Niveaus erreicht. Jeder dieser Schwierigkeitsgrade ist wiederum in fünf Themenbereiche unterteilt, die verschiedene Facetten des Chorsingens behandeln: „Module A: Using the voice well“ konzentriert sich auf die Technik des Gesangs. „Module B: Musical skills and understanding“ vertieft das musikalische Wissen und ermutigt zum Notenlesen und zur Musikinterpretation. „Module C: Repertoire“ vermittelt ein Verständnis für die musikalische und historische Bedeutung des gesungenen Repertoires. „Module D: Belonging to the choir“ erkundet das Engagement und die Verantwortung innerhalb des Chors einschließlich Verhaltensregeln. „Module E: Choir in context“ beleuchtet die Wechselwirkung des Chors mit seiner Umgebung und der Gemeinschaft.

Zu den fünf Schwierigkeitsgraden gibt es passende Materialien in Form der Workbooks für Sängerinnen und Sänger. Diese präsentieren die fünf Themenbereiche mit kurzen, erklärenden Texten, liebevollen Zeichnungen, Übungen und Checklisten. Im chorischen Alltag sollen diese Arbeitsbücher in der jeweiligen Chorgruppe sukzessive durchgearbeitet werden und als ergänzendes Material für die Chorarbeit dienen. Obwohl die gesamte Publikation in Schwarz-Weiß gedruckt ist, verleihen die Zeichnungen und der Schriftsatz den Heften Lebendigkeit und Freude beim Durchblättern. Es wird deutlich, dass viel Sorgfalt in die visuelle Gestaltung investiert wurde, um das Lernen und Lehren zu bereichern.

Ergänzend zu den Workbooks für die ausführenden Sängerinnen und Sänger gibt es zwei umfangreiche Begleitbände für Chorleiter: *Guide to Choir Training* und *How to use Voice for Life*. Das Buch *How to use Voice for Life* stellt die Methode detailliert vor und nimmt Bezug auf jedes *Singer's Workbook*. Für jeden Schwierigkeitsgrad und Themenbereich bietet es umfangreiche Erklärungen, Tipps, Ergänzungen, Lernziele, Aufgabenlösungen und weiterführende Materialien. Zitate von Sängerinnen und Sängern zu einzelnen Übungen veranschaulichen den praxisbezogenen Charakter dieser Methode. Das Buch *Guide to Choir Training* kann als eine Ergänzung zu einer

Einführung in die Chorleitung betrachtet werden. In fünf Themenbereichen (Effektive Proben, Organisation, Chor in der Öffentlichkeit, Qualitäten der Chorleiter, Werkzeugkoffer der Chorleitung) bietet es Hilfestellungen zu spezifischen Fragen der Chorleitung.

Obwohl diese Veröffentlichung ausschließlich in englischer Sprache vorliegt und dies für das direkte Verwenden in der eigenen Chorarbeit natürlich eine Hürde darstellt, sind die Ideen und Praktiken von *Voice for Life* sowie ihre Umsetzung als Anregung und Inspiration für die eigene Arbeit äußerst wertvoll. Die Kombination aus pädagogischem Ansatz und praktischer Ausrichtung macht *Voice for Life* zu einer wahren Fundgrube für Chorleiterinnen und Chorleiter. Es bietet nicht nur Anleitungen für die Chorprobe, sondern fördert auch die Entwicklung der individuellen Chorleiterpersönlichkeit. Die RSCM hat im Rahmen der Methode *Voice for Life* auch eine Vielzahl weiterer Publikationen, Lernmaterialien und Repertoirebücher veröffentlicht, die definitiv einen Blick wert wären.

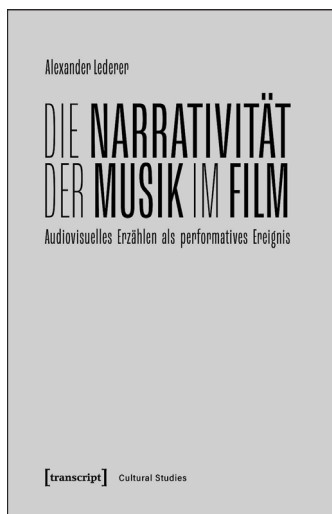
Patrick Jaskolka-Hampe ist stellvertretender Chordirektor am Aalto-Musiktheater Essen und Lehrbeauftragter im Fach Chorleitung an der Universität Münster.

Alexander Lederer

Die Narrativität der Musik im Film. Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis (Cultural Studies, Band 57)

Schon im Vorspann zu Alexander Lederers Studie wird deutlich, dass Musik im Film eine bedeutende Rolle spielt. Eine Verfolgungsjagd ohne laute, schnelle Musik? Das klingt wohl eher weniger spannend. Ohne Musik wären solche Szenen langweilig. Musik gibt dem Ganzen Kontext, sie ordnet sich der Handlung und der Sprache unter. Vor allem aber geht es darum, was Musik in uns auslöst, wenn wir in einen Film abtauchen. Im Unterbewusstsein nehmen wir die musikalische Untermalung der Szenen wahr und verknüpfen sie mit dem Gesehenen, persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen. Die „Eigenständigkeit von Musik als Teil des filmischen Erzählens“ (S. 43) stellt Alexander Lederer ins Zentrum seines Interesses. Als freischaffender Komponist und Musikwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt im Bereich der Filmmusik möchte er herausfinden, wann Musik im Film wichtig ist und was sie zur Handlung beitragen kann.

Seine Studie gliedert sich in zwei Teile. Der erste Abschnitt gibt einen theoretischen Überblick über das Konstrukt Filmmusik, indem er sich intensiv mit den Erkenntnissen aus dem Forschungsfeld der Film Music Studies beschäftigt und verschiedene Filmtheorien vorstellt. So wird auch ein Kontext geschaffen, in den die Arbeit einzuordnen ist. Der zweite Teil analysiert zwölf populäre, kommerziell erfolgreiche Hollywood-Filme des 21. Jahrhunderts folgender Genres: Horror, Science Fiction, Fantasy, Gangsterfilm, Detektivfilm, Liebesfilm, Komödie, Kriegsfilm, Abenteuerfilm, Erotikfilm, Musical und Western. Die Filme sind so ausgewählt, dass sie eine möglichst große Band-



Bielefeld: transcript 2022,
304 S., Taschenbuch, Ill.,
49,00 EUR.
ISBN 978-3-8376-6392-1

breite an unterschiedlichen Regisseuren und Komponisten abbilden. Anhand der Beispielfilme wird die Forschungsfrage nach einer Eigenständigkeit der Musik im Film untersucht.

Der erste Teil gliedert sich in vier größere Kapitel, welche nacheinander das Objekt Film aus den verschiedensten Blickwinkeln betrachten. Zu Beginn jedes dieser Kapitel beschreibt Lederer den Aufbau und sein Vorgehen, was zur Übersichtlichkeit beiträgt. Bereits in der Einleitung, die passend zum Thema der Studie als *Vorspann* bezeichnet ist, wird der Lesende in die Gedanken des Autors zum Gegenstand und zur Intention der Arbeit eingeführt. Nachfolgend werden im zweiten größeren Abschnitt relevante Begriffe (z. B. Underscoring, Mood-Technik, Motivtechnik), die im Laufe des gesamten Textes wiederholt auftreten, geklärt und definiert. Lederer stellt Techniken und Verfahren von Musik im Film vor. Dadurch wird die Menge an Fachbegriffen immer größer; nicht alle werden letztlich erklärt (z. B. sein Verständnis von Dichotomie).

Im dritten Kapitel werden verschiedene filmtheoretische Überlegungen wie Neoformalismus, Film-Narratologie und Film-Phänomenologie diskutiert sowie die Beziehungen zwischen dem Film und seinen Zuschauern erläutert. Es folgt ein Rückblick auf die verschiedenen Ansichten zum Thema Film im Laufe der Geschichte, von denen noch heute einige relevante Aspekte gelten. Auch eine psychoanalytische Sichtweise kommt dabei zur Sprache. Selten wird allerdings deutlich, welchen Bezug diese Ausführungen zur Forschungsfrage haben. Das vierte Kapitel schlägt einen Bogen zurück zum Beginn der Arbeit, indem die Emotionen und Erlebnisse, die beim Schauen eines Filmes hauptsächlich durch die Musik ausgelöst werden, diskutiert werden. Um den nächsten großen Abschnitt des Buches einzuleiten, werden hier außerdem empirisch-methodische Strategien und die entwickelten Werkzeuge vorgestellt, mit denen die Fallbeispiele erprobt werden sollen. Alexander Lederer reflektiert sein Vorgehen zu diesem Zeitpunkt bereits das erste Mal.

Im zweiten Teil des Buches werden die zwölf filmischen Beispiele anhand der Fragestellung nach einer Eigenständigkeit der Musik im Film erörtert. Die allesamt bekannten Hollywood-Filme sind in den Jahren 2001 bis 2017 erschienen. Die Analyse der zwölf Beispiele folgt stets demselben Aufbau. Der Autor beschreibt zunächst allgemeine Fakten zum Film und seiner Musik. Dabei geht er auf den Inhalt, die Regie und Komponisten sowie Besonderheiten in der Entstehungsgeschichte ein. Außerdem zeigt er verschiedene Fachstimmen und deren Meinung zur Musik auf. Der allgemeinen Einführung folgt nun ein zweites Kapitel, das sich jeweils einem anderen film-musikalischen Aspekt widmet. So vergleicht Lederer beispielweise die musikalischen Muster in Filmen von Christopher Nolan (Kapitel 18), beschreibt die Arbeitsweise bei der Entstehung von Musik für Musical-Filme (Kapitel 24) oder schildert die Emotionalität der Film-

musik und ihre Auswirkungen auf den Rezipienten (Kapitel 49). Oft sind diese Exkurse entsprechend dem behandelten Film gestaltet. In einigen Fällen wirkt es allerdings so, als ob dringend nach einem passenden Thema gesucht wurde, das dann aber nur unzureichend ausgearbeitet worden ist (Kapitel 37).

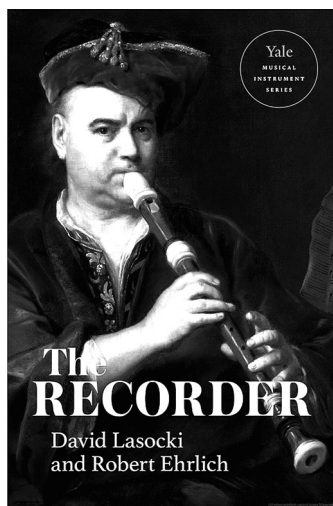
Zum Ende seiner Filmanalyse schlägt Lederer den Bogen von der Theorie zur praktischen Umsetzung. All seine theoretischen Gedanken und Werkzeuge aus dem ersten Teil des Buches finden nun Anwendung. Nachdem er sich alle Filme angeschaut hat, wählt er sich je zwei bis drei besonders herausstechende Szenen für eine Feinanalyse aus. Die Beschreibung der musikalischen Elemente gelingt ihm sehr gut, sodass der Lesende eine unmittelbare Vorstellung vom Gegenstand bekommt. Am Ende nimmt er jeweils eine Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse vor und zieht seinen in der Regel gut auf den Punkt gebrachten Schluss bezüglich einer Eigenständigkeit der Musik im betrachteten Film. Im Abspann der Arbeit greift Lederer seine Forschungsfrage wieder auf. Er fasst alle Beispiele zusammen und arbeitet Gemeinsamkeiten heraus, aus denen er Schlussfolgerungen zieht: Musik im Film hat durchaus eine eigenständige Funktion. Abschließend wagt er einen Blick Richtung Zukunft. Seine Arbeit soll den Komponierenden und Filmschaffenden ein Leitfaden zur Ausdrucksfähigkeit der Musik sein, um alle Potenziale der Musik im Film ausschöpfen zu können. Alexander Lederers Studie ist eine gelungene Arbeit, die auch für Komponisten und Filmschaffende interessante Erkenntnisse liefert. Seine Untersuchungen leisten einen wichtigen Beitrag zur Filmmusikforschung. Das Buch sollte im filmmusikalischen Bestand keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen.

Annalena Ilte ist Masterstudentin der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der HTWK Leipzig.

David Lasocki und Robert Ehrlich

The Recorder (The Yale Musical Instrument Series)

Die Blockflöte ist hier zu Lande kein hoch angesehenes Musikinstrument. Besonders die Schulzeit sorgt in Bezug auf das Instrument offenbar für ähnlich zwiespältige Erinnerungen, wie es das Schulfach Mathematik tut – nur dass die Mathematik geachtet und gefürchtet wird und die Darlegung, man habe mit ihr nichts anfangen können, etwas von dem Eingeständnis des unterlegenen Kämpfers nach dem Turnier hat, dass sein Gegner die bessere Lanze geführt habe. Die deutsche Schulblockflöte dagegen erscheint vielen in der Rückschau offenbar eher wie ein Frosch, den zu küssen sie gezwungen waren, ohne dass das Tier sich dadurch in eine Prinzessin oder einen Prinzen verwandelte. Dabei wird das Instrument im Konzertleben durchaus virtuos vertreten, etwa von Spielerinnen wie Dorothee Oberlinger oder von Michala Petri, die zu diesem Buch einen kurzen



New Haven & London: Yale University Press 2022. XIV & 372 S., Abb. (S/W), Hardcover, 50 USD bzw. 35 GBP (etwa 45,00 EUR) ISBN 978-0-300-11870-4

Epilogue, eigentlich ein Geleitwort, beigetragen hat. Abgesehen davon ist die Blockflöte unter den beliebtesten Musikinstrumenten, die im Verband Deutscher Musikschulen gelehrt werden, immerhin das vierte.^{/1/}

Musikinstrumenten-Monografien, -Lexika und -Handbücher sind nicht selten, aber nicht alle Instrumente sind in gleicher Weise mit Literatur bedacht. Natürlich gibt es Bibliotheken voller Bücher zur Violine. Mit Table Books, deren Inhalt vor allem vom Marketing-Material führender Elektrogitarren-Hersteller lebt, könnte der eine oder andere Meter Regalplatz gefüllt werden, und sogar ein nicht immer im Zentrum des Geschehens stehendes und auch nicht sehr lange in Gebrauch gewesenes Instrument wie das Krummhorn ist monografisch abgehandelt.^{/2/} Aber die Blockflöte? *The Recorder and Its Music* von Edgar Hunt, das auch noch spieltechnische Aspekte mit zu fassen versucht, ist zwar in rezenten Neuauflagen erhältlich, aber im Kern immer noch ein Buch aus dem Jahr 1962. Andere Publikationen zum Thema haben vor allem einen musikpraktischen Fokus wie Hans-Martin Lindes *Handbuch des Blockflötenspiels*, das ebenfalls zuerst 1962 erschien und ebenfalls in Neuauflagen erhältlich ist.

In jüngerer Zeit ist das Instrument mit einer umfangreichen Sammelbibliografie bedacht worden, an der auch einer der Autoren des hier besprochenen Buchs beteiligt ist.^{/3/} Ein rezentes Nachschlagewerk zu den Flöten handelt die Blockflöte mit kurzen Artikeln zu ihrer Geschichte, zu ihrem Bau u. a. auf etwa 25 von 912 Seiten des Gesamtwerks ab.^{/4/} Dafür sind dort zumindest die barocken Bauformen mit einigen schönen Exemplaren im Abbildungsteil vertreten. Die Geschichte der Blockflöte im Deutschland der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist jüngst gleich zwei mal beleuchtet worden: Einmal unter beinahe gespenstischer Ausblendung der weiteren zeitgeschichtlichen und politischen Aspekte^{/5/} und einmal mit einer Konzentration auf genau den Zeitabschnitt, in welchem diese Aspekte in besonders übler Weise zum Tragen kamen.^{/6/}

Lasocki und Ehrlich haben die Bau-, Repertoire- und Sozialgeschichte des Instruments samt spieltechnischer Aspekte zum Gegenstand einer monografischen Arbeit in fünf Oberkapiteln (Mittelalter, frühe Neuzeit in zwei Kapiteln: Renaissance und Barock, 19. Jahrhundert, 20. Jahrhundert) gemacht, die in der Yale Musical Instrument Series nach Bänden über Perkussionsinstrumente und ansonsten Bläser von der Flöte bis zum Saxofon erschienen ist. Notwendigerweise mussten sie dabei mit Ungleichgewichten umgehen, die sich aus der Situation der Quellenerhaltung (je weiter zurück der Betrachtungszeitraum liegt, desto spärlicher sind die Urkunden, die sich erhalten haben), aber auch aus dem Fokus von Forschungen in der Zeit der Moderne ergeben. Lasocki weist auf S. 7 darauf hin,

dass die Konzentration der Fundregionen mittelalterlicher Blockflöten möglicherweise vom Vorhandensein entsprechender archäologischer Aktivitäten in Deutschland, den Niederlanden und mittel- und osteuropäischen Ländern mit historischen Verbindungen zum deutschen Sprachgebiet oder der Hanse bestimmt ist. Der Rezensent kann dem hinzufügen, dass möglicherweise auch eine historisch bedingte Erwartungshaltung die richtige Einordnung von Artefakten bewirken oder sie verhindern kann: Es sind praktisch keine Grabungsfunde von Stimmschlüsseln, die man z. B. Harfeninstrumenten zuordnen kann, außerhalb des insulären anglophonen Bereichs bekannt. Das widerspricht allem, was von der Verbreitung der Harfe im europäischen Mittelalter und der ersten Phase der frühen Neuzeit bekannt ist, entspricht aber einem Fokus, der durch Momente wie der Inanspruchnahme der Harfe als Nationalinstrument (Irland) oder der bis in die Moderne reichenden Geschichte der walisischen Trippelharfe mitbestimmt sein dürfte. Nimmt man die in romanischen Ländern noch eher schwach entwickelten Ansätze zu Bereichen wie Stadt- oder (im breiten Sinne) Mittelalterarchäologie dazu, erklärt sich die paradox erscheinende Fundsituation zumindest teilweise.

Mit einem anderen Problem ist die frühe Geschichte der Blockflöte durch die vielfältige und heute nicht immer mehr klar zu deutende zeitgenössische Terminologie belastet: Was den einen ein Uhl, ist den anderen ein Nachtigall, aber wenn alle Vögel irgendwie so wie Pipe, Flahute, Fleute u. ä. heißen, kann man an ihren Namen nicht ohne Weiteres erkennen, welcher welcher sein mag. Lasocki zieht oft den Kontext heran, von dem seine jeweilige Quelle zeugt, um Block- von Traversflöten und anderen (z. B. laut klingenden) Blasinstrumenten abgrenzen zu können, und es bleibt den Leser*innen überlassen, ob sie ihm darin immer folgen mögen. Manche Seite ist mit den Spuren des sich auf den Zehenspitzen eines beinahe kategorisch wirkenden Konjunktivs bewegenden Autors gepfeffert: „situations that suggest recorders“, „presumably“, „probably“; etwas „strongly suggests“, dass es sich um Blockflöten gehandelt haben müsse usw. Das eine oder andere Detail erscheint dann wieder verblüffend eindeutig zu sein, bis man sich als Leser fragt, woher der Autor die Sicherheit nimmt, eine Person, die in den 1420er Jahren Instrumente für den burgundischen Hof liefert, als Blockflötenbauer bezeichnen zu können, während ein etwas früher, aber in Italien in gleicher Weise für den Hof von Urbino tätiger Musiker zuvorderst als Vermittler oder Händler eingeordnet wird mit der schwachen Möglichkeit, er habe vielleicht doch auch gebaut. Ob sich hier die in der historischen Musikwissenschaft vergangener Jahrzehnte entwickelte Dualität von hochgeschätzter nordalpiner (vor allem französischer, aber auch flämischer bzw. burgundischer)

und beinahe mit leiser Verachtung angesehener italienischer Musik des späten Mittelalters und der ersten frühneuzeitlichen Phase abbildet? Die Leistung Lasockis ist nicht zuletzt darin zu sehen, trotz solcher Momente eine nicht nur zusammenhängende, sondern bei allen Unsicherheiten auch stimmige und überzeugende Darstellung verfasst zu haben – und nicht der Versuchung erlegen zu sein, manchen Zweifel in Formulierungen ertränkt zu haben, die eine größere Sicherheit vorgetäuscht hätten. Chapeau!

Die terminologischen Fragen des ersten Kapitels spielen für den Betrachtungszeitraum des zweiten Kapitels von 1501 bis 1667 nur am Beginn noch eine Rolle. Wichtiger sind nun die Entwicklung des Instruments zum Stimmwerk vom Großbass bis zum Sopranino, spieltechnische Aspekte (vor allem anhand der 1535 erschienenen *Opera intitulada Fontegara* des venezianischen Musikers Silvestro Ganassi) und das sich entwickelnde Repertoire, das neben instrumentaler Ausführung von Vokalstücken auch Tänze und Diminutionen, Ricercari etc. umfasst. Ganze Instrumentenbauerdynastien (üblicherweise gleichzeitig Musiker) urkunden in dieser Zeit, etwa die Bassano, von denen eineinhalb Hundert Blasinstrumente erhalten sind, darunter fünfzig Blockflöten, die ein Autor als die „Meisterstücke unter den erhaltenen Renaissance-Blockflöten“ bezeichnet hat.^{7/} Mitglieder der Familie Bassano sind in den 1530er und 1540er Jahren in England tätig gewesen. Sie sind zu den jüdischen italienischen Musikern gezählt worden, die in der Regierungszeit von Heinrich VIII. nach England engagiert wurden.^{8/} Dokumente für den privaten, nicht professionellen Gebrauch von Blockflöten zeigen, dass das Instrument zu den Tonwerkzeugen gehörte, die beim Liebhabermusizieren gebraucht wurden, das mit seinen Anfängen noch im fünfzehnten Jahrhundert verwurzelt ist, aber urkundlich vor allem in der Zeit danach festzumachen ist.

Warum das Jahr 1667 die Grenze zum nächsten Kapitel bildet, wird dem Rezensenten bei der Lektüre nicht unmittelbar klar. Vielleicht geht die Erklärung dafür in den Mengen dokumentarischer Daten leicht unter, die Lasocki und Ehrlich für ihre Darstellung heranziehen. Ob es etwa um das Geburtsjahr 1668 des älteren Blasinstrumentenbauers Thomas Stanesby ging, ist wohl eher zweifelhaft; Lasocki und Ehrlich halten sich jedenfalls nicht an die konventionelle (immer auch zweifelhafte) musikhistorische Periodisierung, sondern achten auf den Wechsel von der früheren Bauweise in einem oder zwei Teilen zur dreiteiligen Barockblockflöte mit sogenannter „barocker“ Griffweise (mit allen Ausnahmen auf beiden Seiten der zeitlichen Grenze). Die barocke Blockflöte ist zumindest äußerlich das Vorbild für das heutige Soloinstrument geworden, wenn auch kaum einmal in wirklich ‚historischer‘ Griffweise bzw. ungleich schwe-

bend temperiert. Eine Illustration wie die auch hier auf S. 152 reproduzierte Darstellung von zwei aus gerüschten Manschetten herauswachsenden Händen, die eine Blockflöte halten, war wohl immer gern gesehen, aber die Verbindung zu der komplexen Griffweise Hotteterres (aus dessen *Principes de la flûte* von 1707 das Bild stammt), die sich aus dem Umgang mit den Ungleichheiten von dis und es, h und b etc. ergibt, ist meist vermieden worden. Man muss dabei nicht an den Spott über Lavaters *Physiognomische Fragmente* bei Matthias Claudius und die „Schnabels, Nasen und Münde, die gar an kein Gesicht sitzen, sondern so in freier Luft schweben“ denken (in Asmus *Omnia Sua Secum Portans: Oder Sämmtliche Werke des Wandsbeker Bothen[9]*), um sich nicht so sehr über die in der Luft schwebenden Hände zu amüsieren als die verlorengegangene Bindung zwischen dem dekorativen Bild und dem Büchlein, dem es eigentlich angehört, zu beklagen. Lasocki und Ehrlich ignorieren solche Bindungen nicht. Die Unterkapitel, die wie in den ersten Kapiteln nach Ländern bzw. Regionen differenzieren, umfassen auch z. B. *English Fingerings and Dot Way* (S. 147–149), deuten also auf unterschiedliche Griffweisen und die Tabulatur-Notationen, die für die Darstellung von Griffen, aber auch als eigentliche Musiknotation verwendet wurden.

Warum ein kleiner Abschnitt über *Samuel Pepys and the Transport of the Soul* ein wenig für sich allein steht und nicht etwa zum Abschnitt über England im Unterkapitel über das Repertoire des barocken Alt-Instruments gesetzt wurde, mag alleine daran liegen, dass Pepys' Wahl der Blockflöte (nachdem er zunächst Flageolet spielte) sich nicht auf die Altgröße festlegen lässt. Nach der barocken Pracht mit Musik von Purcell, Lully, Händel, Telemann und Bach macht sich das von Nikolaj Tarasov verfasste Kapitel über Kernspaltflöten wie den Csakan und die Flageolets im 19. Jahrhundert bescheiden aus: Das Jahrhundert mag für die Geistes- und Kulturgeschichte der Moderne weiterhin bestimmende Momente gebracht haben, aber in mancher Hinsicht erscheint es beinahe als unkartiertes Gebiet. Inwiefern „historische“ Instrumente in dieser Zeit und bis zu ihrer Wiederentdeckung und „Wiedererweckung“ gänzlich in Vergessenheit oder zumindest in den Hintergrund geraten waren, bleibt eine Angelegenheit der Sichtweise. Die einstmals verbreitete Ansicht, dass mit dem Tod von J.S. Bach eine totale Verdunkelung etwa der Lauteninstrumente begann, nimmt wohl heute niemand mehr ernst, aber die Auswirkungen von musikalisch-stilistischen, instrumentenbaulich-technischen und allgemein kulturellen Umbrüchen und Veränderungen erscheinen weiterhin so gewaltig, dass weniger im Zentrum des musikgeschichtlichen Geschehens stehende Instrumente, Repertoires u. a. schwierig zu übersehen sind.

Mit einem Kapitel über das zwanzigste Jahrhundert aus der Feder des Leipziger Professors für Blockflöte Robert Ehrlich schließt die Darstellung. Figuren wie Arnold Dolmetsch, der trotz seiner lebenslangen sozialen Randstellung eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Frühzeit der Hinwendung zu „Alter Musik“ hatte, Peter Harlan (ein Verwandter des Regisseurs des Nazi-Propaganda-Streifens *Jud Süß* und der „Schuldige“ an der Entstehung der „deutschen Griffweise“, welche die Möglichkeit des Instruments, sich in verschiedenen Tonarten zu bewegen, stark einschränkt), die Geschichte des Instruments in der Nazizeit und dann die Entwicklungen nach 1945 (mit einem deutlichen Fokus auf Frans Brüggem) und die Zeit bis zur Jahrtausendwende werden in den Fokus genommen. Für Leser überraschend mag es sein, dass die Blockflöte und ihre Vertreter in Deutschland durchaus eine NS-Geschichte hatten und dass, während Verfolgte wie Cornelia Schröder-Auerbach die Zeit in Verstecken überlebten oder wie Erich Katz (der in den USA erfolgreich tätig wurde, auch wenn Suzanne Bloch, die Grande Dame der US-amerikanischen Lautenistik und Blockflötenspielerin, ihn als Musiker offenbar nicht schätzte, ihm aber in der amerikanischen Blockflötengesellschaft Platz machte und seinen Erfolg anerkannte) Deutschland noch verlassen konnten, bevor das beinahe unmöglich wurde, andere, von ihrer Herkunft und politisch „unbelastete“ Musiker sich dem System anboten und unter ihm prosperierten. Nach dem Krieg wurde diese Aspekte dann verschwiegen. Das Kapitel schließt mit kurzen Betrachtungen über die Blockflöte als Schulinstrument (passenderweise ‚Squeeeeeeeeeeeeeaaaaaaak!‘ betitelt und vor allem der Klage über die mangelnde Qualität der Massenware und der schulischen Ausbildung gewidmet) und über die Situation im Bereich des professionellen Musizierens, letzteres allerdings mit einem recht eingeschränkten Fokus auf Deutschland und seine Nachbarländer auf der ehemaligen „Westseite“.

Durch das Buch hindurch muss festgestellt werden, dass die Qualität der Abbildungen eher schlecht ist. Für eine Darstellung der Teile einer Blockflöte auf S. XIII benötigt man nicht nur wegen der Winzigkeit der Legenden im Bild manchmal eine Lupe, sondern auch wegen der Kontrastschwäche manch grauen Buchstabens auf hellgrauem Grund. Das Problem liegt schon in der Bildvorlage, denn für die Abbildung wird ein Poster der Conrad Mollenhauer GmbH reproduziert, das im farbig gedruckten Original die Größe von 43 × 61 cm hat, hier aber auf einer Fläche von 11,5 × 16,2 cm erscheint. Das ist ärgerlich, wenn man etwa den Begriff „ramp“ für die Fläche unter dem Blockflöten-Labium (der Kante oder Schneide, auf die der gerichtete Luftstrom trifft, sich bricht und zu schwingen beginnt) nicht kennt und das Wort in der Abbildung nicht ohne Sehhilfe oder doch wenigstens Augenkneifen findet. Auch die Auswahl der Abbildungen

kann durchaus in Frage gestellt werden. Für ein Buch über ein Musikinstrument kommen in ihm zu wenig konkrete Bild-Beispiele vor, nämlich neben einem mittelalterlichen Grabungsfund aus Tartu (von dem wegen der mangelnden Abbildungsqualität nicht viel zu erkennen ist) lediglich zwei englische Flageolets aus dem neunzehnten Jahrhundert und zwei deutsche Blockflöten der 1930er Jahre – also eher „Spezialfälle“. Die sogenannten Renaissance-Blockflöten sind lediglich mit Abbildungen von Brandstempeln wichtiger Werkstätten vertreten, kein ganzes Instrument wird gezeigt, geschweige denn ein Stimmwerk (von handgroß bis zur Bauhöhe von mittleren Wetterforschungsraketen). Auch die barocke Bauweise ist lediglich mit Beispielen aus der Ikonografie vertreten. Wünschenswert wären sowohl eine höhere Abbildungsqualität wie auch eine höhere Anzahl an Abbildungen; dem standen aber wohl die Rahmenbedingungen bei der Yale University Press (die zu ähnlichen Ergebnissen bei anderen Bänden der Serie geführt haben) wie ein mögliches Unbehagen entgegen, mit einem optisch attraktiven Buch falsche Signale zu setzen: Wenn es gut aussieht, kann es nicht wissenschaftlich sein. Dem scheint es auch zu entsprechen, Michala Petris kurzen Text, der eigentlich ein vorangestelltes Geleitwort hätte sein sollen (oder jetzt ein deplatziertes allographes Vorwort im Sinne von Gérard Genettes *Seuils* bildet), auf die letzten drei Seiten vor dem Anmerkungsapparat zu verbannen – eine verspasste Chance.

Der materielle Bestand weist eine Klebebindung mit Kaptalbändern auf, die beim Blick auf den Block ein wenig wie eine genähte Lagenstruktur erscheint, sich aber bei näherem Hinschauen als Leimung in „Lagen“ mit Schränkung der Blattkanten erweist. Der Rezensent hat sein Exemplar nicht experimentell ins Wasser geworfen, um zu prüfen, ob das besser hält als bei glatten Blattkanten. Der Musiker, Forscher und gelernte Musikbibliothekar Robert Spencer (1932–1997) hat zum Thema Buchbindung einmal den Musikantiquar William Reeves aus dessen gerade aktuellem Katalog zitiert, der zur Arbeit eines im 19. Jahrhundert tätigen Buchbinders angemerkt habe: „J. Rowbotham, india-rubber bookbinder, who should have been strangled at birth.“/10/

Fazit: für zunächst nur allgemein interessierte Leser mag das Buch ein wenig zu „wissenschaftlich“ und wenig attraktiv daherkommen; Blockflöten-Spezialist*innen mögen noch Desiderata finden, der rezensierende Nicht-Spezialist ist in manchem etwas überwältigt von der Fülle. *The Recorder* gehört in jede instrumentenkundliche Handbibliothek.

Joachim Lüdtko ist als freiberuflicher Lektor, Korrektor, Redakteur und Übersetzer in Bremen tätig. Er hat die Redaktion des Forum Musikbibliothek inne.

- /1/ Vgl. *Schülerzahlen und Wochenstunden in den Instrumental- und Vokalfächern*, <https://www.musikschulen.de/musikschulen/fakten/schuelerzahl-jahreswochenstd-instrumental-vokalfaecher/index.html> (15. Mai 2023).
- /2/ Barra Boydell: *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments. A Contribution to Renaissance Organology*, Buren 1982.
- /3/ Richard Griscom und David Lasocki: *The Recorder. A Research and Information Guide*, New York & London 2003.
- /4/ András Adorján & Lenz Meierott, hrsg.: *Lexikon der Flöte*, erste Auflage Laaber 2009.
- /5/ Peter Thalheimer: *Die Blockflöte in Deutschland 1920–1945. Instrumentenbau und Aspekte zur Spielpraxis*, Diss. Tübingen 2010, Tutzing 2010 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 32).
- /6/ Cornelia Stelzer: *Die Bedeutung der Blockflöte zur Zeit des Nationalsozialismus*, Diss. Wien 2016, Wien 2021 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 52).
- /7/ S. 85: „the masterpieces among surviving Renaissance recorders.“
- /8/ Roger Prior: Jewish Musicians at the Tudor Court, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 253–265.
- /9/ Hier: nach [http://www.zeno.org/Literatur/M/Claudius,+Matthias/Gedichte+und+Prosa/Asmus+omnia+sua+secum+portans/Dritter+Teil/Johann+Caspar+Lavaters+Physiognomische+Fragmente,+wo+der+Text+nach+Matthias+Claudius:+Werke+in+einem+Band,+München+\[1976\],+S.+116–119,+wiedergegeben+ist](http://www.zeno.org/Literatur/M/Claudius,+Matthias/Gedichte+und+Prosa/Asmus+omnia+sua+secum+portans/Dritter+Teil/Johann+Caspar+Lavaters+Physiognomische+Fragmente,+wo+der+Text+nach+Matthias+Claudius:+Werke+in+einem+Band,+München+[1976],+S.+116–119,+wiedergegeben+ist).
- /10/ Robert Spencer: Making und Using Facsimiles, in: *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, Utrecht 1988, S. 92–97, hier S. 95.