

## Besprechungen

*The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music.* Hrsg. von Jane F. FULCHER. Oxford u. a.: Oxford University Press 2011. XVII, 586 S., Abb., Nbsp.

Die Zeit ist mehr als reif für ein Buch wie dieses: Seit den 1990er Jahren hat sich ein neues interdisziplinäres Forschungsfeld etabliert, das der vorliegende Band als die „Neue Kulturgeschichte der Musik“ zusammenfasst. Dieses Forschungsfeld entstand im Dialog von Musikwissenschaftlern und Historikern und profitierte von der Öffnung der Geisteswissenschaften im Zuge des Cultural Turns. Die Ansätze der „New Musicology“ und der „Neuen Kulturgeschichte“, aber auch der kulturhistorisch orientierten Musiksoziologie oder der „Politischen Kulturgeschichte“ haben dazu beigetragen, die Untersuchung von Musik als ein Prisma für historische, soziale und künstlerische Prozesse zu entdecken. Die ersten Ergebnisse gehen weit über das traditionelle Werkverständnis einerseits und über die rein illustrative Funktion der Musik für soziale Prozesse andererseits hinaus. Diesseits und jenseits des Atlantiks erscheint eine wachsende Zahl an Studien zur Musik als einem kulturellen Objekt und als einer kulturellen Praxis, die häufig auch in Nachbardisziplinen wie die Kulturwissenschaften und die Sound Studies hineinreichen. In diesem Handbuch sind viele der Protagonisten dieser Forschungsentwicklung, zu der auch die Herausgeberin Jane Fulcher grundlegende Fallstudien beigetragen hat, mit Aufsätzen vertreten.

In ihrer Einleitung entwickelt Fulcher ein Konzept für eine „Neue Kulturgeschichte der Musik“, das sich auf die Traditionen der Kulturgeschichtsschreibung bezieht und mit einer theoretischen Reflexion unter Bezugnahme auf aktuelle Debatten verknüpft ist (von Foucault bis Nora). Die Herausgeberin formuliert die Aufgabe einer solcherart erneuerten Kulturgeschichte der Musik wie folgt: „a close musical analysis must interact with a sophistoricated

understanding of the semiotic or linguistic dimension while maintaining a comprehensive grasp of the relevant social, cultural, and political dynamics“ (S. 12). Die Voraussetzung hierfür sieht sie darin, dass sich Musikwissenschaftler nicht mehr nur mit kulturellen Repräsentationen von Musik beschäftigen; vielmehr beziehen sie nun auch soziale Dynamiken, Fragen von kultureller und sozialer Macht, symbolische Austauschprozesse und die soziale Rolle von Musik als abstrakter Kunst mit ein. Historiker haben wiederum damit begonnen, die Abstraktheit der Musik bzw. die technischen Spezifika der musikalischen Sprache zu akzeptieren und die Musikkultur als ein durch Eigenlogik und innere Konventionen geprägtes Feld zu verstehen. Dieses Feld muss in seiner Historizität entschlüsselt werden, um die Musik als kulturhistorischen Gegenstand zu analysieren. Fulcher plädiert nicht für eine Auflösung der Disziplinengrenzen; vielmehr konstatiert sie ein wechselseitiges Interesse von Musikwissenschaftlern und Historikern an Formen der Bedeutungsproduktion, Verstehens- und Erfahrungsprozessen und wie solche Erfahrungen durch kulturelle Objekte und Praktiken kommuniziert und konstruiert worden sind (S. 3).

Die 22 Beiträge in dem Band befassen sich vorwiegend mit Konstruktionen, Repräsentationen und Formen des musikalischen Austauschs (erster Teil) sowie mit kulturellen Praktiken, Aneignungsformen und Bewertungsformen (zweiter Teil). Die Autoren vermeiden allesamt einen kulturwissenschaftlichen Jargon und haben zumeist theoretisch reflektierte Fallstudien mit konkreten Quellenbezügen verfasst. Während einige Beiträge als eine Zusammenfassung bereits geleisteter Forschung gelesen werden können, wie Philipp Thers Überblick über die Nationalisierung der Oper als europäisches Phänomen im 19. Jahrhundert, zeigen andere Autoren Einzelbeispiele für neue Wege: Sie befassen sich mit der Genderkonstruktion in den Messen des 10. und 11. Jahrhunderts (James Borders), mit der Visualisierung von Hörerlebnissen in der Darstellung Appolo-Marsyas-Mythos bis zur Frühen Neuzeit (Richard Leppert) oder mit der Christus-

Konstruktion im Werk und im Schülerkreis von Arnold Schönberg (Julie Brown); sie beschäftigen sich mit der Beziehung von Humor zur musikalischen Hochkultur im Amerika der 1930er Jahre (Charles Hiroshi Garrett), mit Sidney Bechets musikalischer Karriere im Nachkriegsparis (Andy Fry) und mit dem Einfluss der frühneuzeitlichen Druckkultur auf die Rezeption von Josquin des Prez (Kate van Orden); oder sie widmen sich Herders Liedübersetzungen (Philip V. Bohlman), der Opernerfahrung im Venedig des 17. Jahrhunderts (Edward Muir) und der Reisekultur deutscher und englischer Komponisten und ihren musikalischen Austauschformen (Celia Applegate), um nur einige Beispiele zu nennen. Nicht alle Beiträge werden zwar Fulchers Zielen einer quellenbasierten und theoretisch reflektierten Kulturgeschichte gerecht, wie etwa der eher kulturkritisch zu verstehende Aufsatz zur Aufnahmekultur und zur Musealisierung des Konzerts im 20. Jahrhundert (Leon Botstein). Ebenso ließen sich die zeitlichen (1800–1950) und räumlichen (Westeuropa) Schwerpunktsetzungen kritisieren, denen die meisten Autoren folgen. Aber für diese Zeit und für diesen Raum zeichnet der Band das Bild einer ungemein vielschichtigen historischen Musikkultur, in der die Musik als kulturelles Objekt verwurzelt ist und in der die historische Erfahrung der Musik ein konstitutiver Bestandteil ist.

Der Wert dieses Handbuchs geht bei weitem über die Summe seiner Teile hinaus. Zusammengenommen präsentiert der Band ein funkelndes Universum an Themen und Methoden und einen neuen Reichtum an Ansätzen und Fragestellungen, dies aber – zum Glück – weniger im Sinne eines herkömmlichen Handbuchs, wie der Titel verspricht. Der Band versucht keine Systematik der Kulturgeschichte der Musik zu begründen und keinen geordneten Überblick über das bereits bestehende Wissen über ihre Subfelder zu erstellen. Vielmehr hält der Leser eine kulturhistorische Fundgrube an Fallstudien in den Händen, die in wegweisenden Beiträgen zeigen, mit welchen Methoden eine Kulturgeschichte der Musik geschrieben werden kann und wie auch

scheinbar entlegene Quellen auf überraschende Weise zum Sprechen gebracht werden können. Neue methodische Zugriffe wie die Transfer- und Übersetzungsforschung (Applegate, Bohlman, Ther), die Bildanalyse (Leppert) oder eine Untersuchung der „material culture“ (van Orden) sind nur Beispiele dafür, wie solche Methoden in der Analyse historischer Musikkulturen zu neuen Erkenntnissen führen können, selbst wenn sie nicht speziell für die Musikkultur entwickelt worden sind. Ob sich das umrissene Programm einer „Neuen Kulturgeschichte der Musik“ von Jane Fulcher realisieren lässt, das bei ihr auch mit institutionellen Erwartungen an die Ausbildung von Musikhistorikern verknüpft ist, bleibt zwar abzuwarten. Ein Meilenstein für dieses Forschungsfeld ist dieser Band aber allemal.

(November 2012)

Hansjakob Ziemer

*MARKO MOTNIK: Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog. Tutzing: Hans Schneider 2012. II, 708 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 5.)*

Im vergangenen Jahrzehnt erlebte die Forschung zum Komponisten Jacob Handl-Gallus eine europaweite Renaissance. Die 2007 in einem Roundtable auf der *MedRen* in Wien von Musikwissenschaftlern aus Frankreich, Polen, Slowenien, Österreich und Deutschland vorgestellten aktuellen Forschungsergebnisse wurden in der slowenischen Musikzeitschrift *De musica disserenda* III/2 publiziert. Die für den internationalen Gebrauch vorgeschlagene Vereinheitlichung des Komponistennamens wurde in der vorliegenden Publikation nur zum Teil umgesetzt, was mehr verwirrt als zur Klärung beiträgt. So erscheint der Komponist im Titel tatsächlich als „Jacob Handl-Gallus“, wird jedoch im Text und in der Gravur des Einbandes ohne Erklärung durchgehend als „Handl“ bezeichnet.

Die nach 1989/90 im wiedervereinten Europa gewonnenen Zugänge zu den Archiven und Bibliotheken ermöglichten eine aktuelle Bestandsaufnahme und beförderten ein Netz-

werk von Nachwuchswissenschaftlern, die in ihren Studien an die wegweisenden Beiträge zum Komponisten von den sämtlich aus Slowenien stammenden Autoren Josef Mantuani, Dragotin Cvetko und Edo Škulj anknüpfen. Aktuelle Quellenfunde sowie deren Rezeption „der in Tabulaturschrift übertragenen Vokal-kompositionen Handls und der damit verbundenen vokal-instrumentalen Aufführungspraxis“ (S. I) bilden die Grundlage für die 2010 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien eingereichte Doktorarbeit von Marko Motnik. Die hier zu besprechende Publikation versteht sich als „eine ordnende Arbeit“, um „ein möglichst objektives Bild des Komponisten und seiner Stellung in der Musikgeschichte zu zeichnen.“ (S. I) Hierzu bedient sich der Autor des Verfahrens der Kompilation aus „mitunter schwer zugänglichen, weit verstreuten und fallweise in Vergessenheit geratenen Publikationen“ (S. I).

Das einführende, den bisherigen Forschungsstand zusammenfassende Kapitel „*Imago Handelii* – Zur Geschichte der Handl-Forschung“ endet mit dem Verweis auf die von Edo Škulj verantwortete und Anfang der 1990er Jahre beendete Edition, auf aktuelle Forschungen durch Metod Marjan Milač (1991) und Marc Desmet sowie auf die Gesamteinspielung der *Moralia* im Jahr 2000 durch *Singer Pur* (S. 23). Hier wäre ein auf der Grundlage aktueller Forschungen, u. a. von Tomasz Jeż, Paweł Gancarczyk und Marc Desmet, erfrischendes, das europäische Beziehungsgeflecht des Musikers und Komponisten einordnendes Urteil wünschenswert gewesen. Ein allgemeiner Hinweis darauf findet sich lediglich in der „Zusammenfassung“: „Oft ist zwischen den Quellen auch eine enge Verwandtschaft festzustellen, die auf regen Kulturtransfer hindeutet.“ (S. 320)

Das Verdienst der Arbeit ist somit eine solide, den bisherigen internationalen Forschungsstand in deutscher Sprache – die meisten Publikationen zum Komponisten erscheinen noch immer in Ost(mittel-)europa – abbildende Gesamtbetrachtung zum Komponisten sowie zu seinen Werken und ihrer Rezeption. Einen wichtigen Beitrag zur Rezeptionspraxis im aus-

gehenden 16. und 17. Jahrhundert leisten hierbei insbesondere die Kapitel 4 zur vokal-instrumentalen Praxis, Kapitel 5 zu Intavolierungen und Tabulaturen sowie Kapitel 7 zum „Sonderfall der Rezeption“ der Motette *Ecce quomodo moritur iustus*.

Die akribisch zitierten Quellen und Forschungsergebnisse aus der Sekundärliteratur – originale Quellen werden zumeist indirekt zitiert – lassen mit Ausnahme des Kapitels 5, „Intavolierungen der Kompositionen von Jacob Handl“, die eigenen Befunde, Ansätze oder gar Thesen schwer ausmachen. Es fehlen neben der vorbildlich geordneten Faktenlage häufig die einordnenden musikkultur- und sozialgeschichtlichen Korrekture für die aus früheren – zumeist nationalen – Historiografien entlehnten Zuschreibungen. Die Einschätzung zu Leben und Werk des Komponisten repetiert somit auch die der Aufklärung entlehnten und im 19. und 20. Jahrhundert in der Musikwissenschaft entwickelten Kategorien: „Das Bild eines freien Künstlers entspricht zwar nicht den musiksoziologischen Verhältnissen des 16. Jahrhunderts, dennoch hat Handl diesen Lebensstil allemal gewählt.“ (S. 316) Wie wenig originäre musikhistorische Zeugnisse aus dem 16. Jahrhundert für ein solch neuzeitliches Künstlerselbstverständnis tatsächlich existieren und wie wenig hilfreich solche pauschalen Urteile ohne neue Quellenbefunde deshalb sind, darauf verwies jüngst überzeugend Christiane Wiesenfeldt: „Problematisch ist in diesem Zusammenhang [Individualisierung des humanistisch gebildeten Künstlers] nicht nur, dass die wesentlichen und aussagekräftigen Dokumente zum neuzeitlichen Künstlerbild nicht dem Komponisten, sondern dem Maler, Bildhauer, Literaten, Poeten und Architekten galten, während die Musiktheorie ihre Idealtypen eben *nicht* emphatisch philosophisch oder genieästhetisch, sondern im Wesentlichen immer noch handwerklich begründete“ (Christiane Wiesenfeldt, *Majestas Mariae. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012, S. 37).

Der sehr ansprechende, in Leinen gebundene Band erscheint in der von Birgit Lodes herausgegebenen Reihe „Wiener Forum für ältere

Musikgeschichte“. Der überzeugende Gesamteindruck wird durch ungewöhnlich viele redaktionelle und sprachliche „Zwiebelfische“ getrübt, wodurch die Lesefreude leider erheblich gestört wird. Hinzu kommen inhaltliche Ungenauigkeiten: So ist Görlitz keine „Niederlausitzer Stadt“ (S. 83), sondern gehörte zum Markgraftum Oberlausitz. Die Handschriften des Löbauer Deposits waren nicht dem „Löbauer Senat“ (S. 410), sondern dem „Löbauer Rath“ gewidmet. Der die Vorrede im Tenorheft der Handschrift D-Dl Mus. Löb 13 unterzeichnende Christoph Nostwitz wirkte nicht als „Schulmoderator“ (S. 84, Fn. 259), sondern wurde am 24. September 1590 zum „Schulmeister und Rektor“ der Löbauer Lateinschule ernannt.

Den ersten, beschreibenden Teil der Publikation runden eine umfassende Bibliografie, eine Auflistung der Provenienzen der Drucke und zugehörigen RISM-Sigla sowie eine Diskografie ab. Letzterer wären die 1992 bei Supraphon auf CD herausgegebene Aufnahme ausgewählter *Moralia* und der *Missa super Elisabethae impletum est tempus* von 1966/67 mit *Musica antiqua Vienna* und den Prague Madrigal Singers sowie deren erneute Herausgabe zusammen mit Werken von Kryštof Harant 2003 hinzuzufügen.

Das Versprechen einer ordnenden Arbeit löst Motnik mit dem zweiten Teil der Publikation ein, einem beigefügten thematischen Katalog aller überlieferten Drucke, Handschriften und Zuschreibungen bei Fortführung der von Edo Škulj verwendeten Werknummern inklusive eines übersichtlichen und für die weitere Forschung überaus nützlichen Anmerkungsapparats. Leider zeigen sich auch hier redaktionelle Ungenauigkeiten: Kontrafaktur zur Motette *Ecce quomodo moritur iustus*, D-Dl Mus. Löb 15, 2: „Sihe wie sribet [stirb(e)t!] der gerechte“ (S. 519).

Insbesondere erlauben der thematische Katalog und die beiden abschließenden Register („Personen und Werke“ und „zu den Werken Jacob Handls“) einen benutzerfreundlichen Zugriff auf die aktuell bekannte Überlieferung zum Komponisten, seiner Werke und ihrer Rezeption. Damit stellt die Publikation einen her-

vorragenden Ausgangspunkt für künftige Forschungen dar.

(Januar 2013)

Thomas Napp

*INGO GRONFELD: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Telemann–Zuckert, Anhang. Tutzing: Hans Schneider 2012. 547 S., Abb., Nbsp.*

Band 1 wurde in *Mf*62 (2009), S. 288 ff., besprochen, Band 2 in *Mf*63 (2010), S. 216 f., Band 3 in *Mf*65 (2012), S. 47 f. – Im Alphabet des 4. Bandes, der das Verzeichnis abschließt, begegnen neben Namen von mittlerer Bekanntheit wie Toeschi, Vanhal und Wagenseil die zweier wirklich prominenter Komponisten: Telemann und Vivaldi. Am Triosonaten-Repertoire mit Block- oder Querflöte haben sie allerdings recht unterschiedlichen Anteil: Während Vivaldi mit nur fünf Werken vertreten ist, nehmen die Telemann betreffenden Einträge nicht weniger als 63 Seiten ein. Grundlegend Neues gegenüber Band 2 des *Telemann-Werkverzeichnis* (TWV) von Martin Ruhnke aus dem Jahre 1992 wird man hier zwar nicht erwarten können. In Einzelfällen aber findet man Hinweise auf Konkordanzquellen, die über Ruhnkes Angaben in Band 2 und die Nachträge in Band 3 (S. 258) hinausgehen, wie etwa bei der Triosonate TWV 42:d 11 oder auch bei den Trios TWV 42:D 16 und F 7, für die Gronfeld zusätzlich anonyme Überlieferungen nachweist. Besonders im Blick auf Echtheitsfragen von Interesse sind Hinweise auf die Überlieferung unter fremdem Namen wie bei TWV 42:D 10 (Placidus Pichler) und G 13 (Emanuel Kegel). Unter den Einträgen zu Telemann fehlen die Triosonaten TWV 42:d 5, f 1 und A 7 aus dem um 1740 in Paris erschienenen Druck *Sonates en Trio, Composées Pour les Flûtes traversieres, les Violons, et autres Instrumens* (RISM T 452), von dem sich nur die zweite Stimme erhalten hat. Ein 320 Seiten starker Anhang mit Nachträgen von *Abel* bis *Zuckert* beschließt das nützliche Katalogwerk.

(November 2012)

Klaus Hofmann

*Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft. Hrsg. von Christian THORAU, Andreas ODENKIRCHEN und Peter ACKERMANN. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2011. Cambridge: Cambridge Press 2010. XVIII, 337 S., Abb., Nbsp.*

Das Bürgertum lebt! Wer einmal eines der Montagskonzerte der Frankfurter Museums-gesellschaft oder eine Opernvorstellung in der Stadt besucht hat, der weiß das – auch wenn es sich gerade in Frankfurt am Main durch die Hegemonie der Finanzwelt deutlich verändert hat. Bis heute jedoch zeigen sich in der Stadt erstaunliche Kontinuitäten zu den Grundsätzen des ursprünglichen Museums. Die Idee der Gründung dieses Vereins (der späteren Frankfurter Museums-gesellschaft) im März 1808 war es nämlich, „der Einseitigkeit entgegenzuarbeiten, welche von dem Geschäftsleben und dem gewöhnlichen gesellschaftlichen unzer-trennlich ist“ und „die freie und lebendige Theilnahme an dem Schönen und Guten in Kunst und Wissenschaft nach Kräften anzuregen und zu befeuern“. Doch schon 1861 war von diesen Ideen kaum mehr etwas übrig, wurde die Gesellschaft doch in eine moderne Konzertvereinigung umgewandelt, deren Mitglieder in ihrer überwiegenden Zahl nunmehr bloße Kulturkonsumenten, also Abonnenten der Konzerte waren. Dies zeigt Ralf Roth sehr eindrücklich im ersten Text des hier vorliegenden Konferenzbandes, der Beiträge einer Tagung zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft des Konzertlebens, der bürgerlichen Musikkultur und des musikalischen Hörens an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst im April 2008 vereint, die anlässlich des 200. Jubiläums der Gründung der Museums-gesellschaft stattfand.

Vielfältig, fast kunterbunt wie der Titel sind auch die gelungenen Beiträge. Der erste Teil ist dabei der spannendste, sind hier doch Artikel versammelt, die sich direkt mit der Museums-gesellschaft in ihrer Gründungsphase befassen. Nach dem bereits erwähnten Artikel des Frankfurter Historikers Roth, der die beiden

zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankfurt am Main gegründeten Vereine, das Casino und das Museum, einander gegenüberstellt, wird im zweiten Beitrag der Einfluss des Fürstprimas des Rheinbundes und späteren Großherzogs Dalberg untersucht, der die Stiftungstraditionen des Frankfurter Bürgertums für seine bildungs- und kulturpolitischen Ziele nutzte. Cristina Ricca zeigt die Parallelen der Vereinsgründung zum Bildungsideal Johann Wolfgang von Goethes auf, der von den Gründervätern der Museums-gesellschaft sehr verehrt wurde.

Die Geschichte der Museums-gesellschaft während des Nationalsozialismus hat Eva Hannau bereits in ihrer 1994 erschienenen Dissertation überzeugend aufgearbeitet; hier ist ein zusammenfassender, zuspitzender Artikel abgedruckt, in dem deutliche Parallelen etwa zum Berliner Philharmonischen Orchester (wie dies Fritz Trümpi in seiner Studie *Politi-sierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester*, Köln 2011, so überzeugend dargestellt hat) deutlich werden: Auch das Frankfurter Orchester war 1933 in immensen finanziellen Schwierigkeiten und konnte nur durch die finanzielle Unterstützung der Nationalsozialisten überleben. Die Frankfurter versuchten zwar ihre Autonomie zu erhalten und verpflichteten noch im März 1933 Otto Klemperer als Chefdirigenten. Doch mussten sie dies nach kürzester Zeit widerrufen; schon im Oktober 1934 war die Museums-gesellschaft gleichgeschaltet und begann – aufgrund der großzügigen städtischen Subventionen – erneut zu florieren.

Spätestens hier wird deutlich, dass doch auch eine Chance vergeben wurde – wie sinnvoll wäre es gewesen, die Frankfurter Museums-gesellschaft in all ihrer schillernden Vitalität bis heute mit Orchestern in anderen Städten zu vergleichen. Stattdessen zeigen weitere Texte bloß die Entwicklung von Konzertvereinigungen und ihren Repertoires in Berlin, Zürich und Leipzig auf.

Der dritte Teil des Bandes wird mit Untersuchungen zu Virtuosität, musikalischen Räumen, Bürgerlichkeit und Hörverhalten neue Argumentationsfelder und Fragestellungen er-

öffnet. Besonders wichtig ist der die Argumentation des Bandes abschließende Beitrag des Frankfurter Historikers Andreas Schulz, der die These einer umfassenden Regeneration bürgerlicher Lebenswelten nach 1945 aufstellt und verifiziert. Das Bürgertum (wie auch immer es definiert sei) lebt also!

Zukunftsweisend und nachahmenswert ist zudem der beigefügte Projektbericht von Christian Thorau über eine durch Studenten nachgestellte Sitzung des Museums um das Jahr 1830, mit Vorträgen, Musik und (durch von einem Regisseur instruierte Studenten unterwandertem) Publikum. Angewandte Musikwissenschaft *at its best* wurde hier betrieben; Studenten, Dozenten und schließlich auch die Zuhörer und Zuschauer konnten ausnahmsweise gemeinsam lernen. Mehr solcher sinnvollen projektbezogenen Arbeit, auch mit und in der Öffentlichkeit, ist dringend notwendig, überall.

(Oktober 2012)

Jutta Toelle

*Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Volker KALISCH und Bernd KORTLÄNDER. Schliengen: Edition Argus 2012. 199 S., Abb., Nbsp. (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 2.)*

Die Flut der Veröffentlichungen des Mendelssohn-Jahrs 2009 ist langsam abgeebbt, da erscheint ein sehr gelungener Konferenzband zum Thema Mendelssohn und Düsseldorf. Aus einem gleichnamigen Symposium im November 2009 hervorgegangen, operiert der auf wunderbarem Papier gedruckte und auch sonst ansprechend gestaltete Band aus der Defensive heraus. Mit großem Erfolg weist er nach, dass die Stelle als Musikdirektor in Düsseldorf für den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy nicht nur eine Gelegenheit zum Geldverdienen war, sondern ihm immense Möglichkeiten gab, einen im Entstehen begriffenen bürgerlichen Musikbetrieb in seiner gesamten Bandbreite kennenzulernen. In diesem Band zeigt sich der versammelte Sachverstand der Düssel-

dorfer Musikwissenschaft und angrenzender Fachgebiete, ausnahmsweise sogar zu einem lokalen Thema. Der Band zeigt auch, wie sinnvoll Konferenzbände sein können: indem sie ein Thema zwar einerseits aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, es aber andererseits nicht aus den Augen verlieren; indem sie in das Thema einführen und eine gemeinsame Argumentation verfolgen.

Einführende Artikel von Sabine Mecking und Bernd Kortländer behandeln die gesellschaftliche und kulturelle Position der Stadt in den 1830er Jahren sowie die Umstände der Verpflichtung Mendelssohns 1833, ein zentraler Bestandteil von Immermanns Theaterreformplänen. Matthias Wendt stellt den Alltag des Musikdirektors zwischen Kirche, Theater und Verein dar, Eckhard Roch erklärt mittels einer soziometrischen Analyse die engen Familienbande der Mendelssohns und ihre Kommunikationsstrukturen. Die kompositorische Entwicklung und Bildung des Komponisten beleuchten zwei Artikel zu den vier Klavierquartetten (und einem Klavierquartett der Schwester Fanny von 1822) und zu den Orgelsonaten op. 65.

In ihrer Originalität und bestechenden Argumentation herausstehend sind drei Beiträge. Brigitte Metzler stellt die *Tableaux vivants* vor, die in verschiedenen Ausprägungen und mit großer Begeisterung an den Theatern und in den Salons und Wohnzimmern veranstaltet wurden. Sehr überzeugend zeigt Metzler, wie ästhetische und theatrale Effekte verwoben wurden, teilweise mit sogar eigens dazu komponierter Musik, und wie das synästhetische und gemeinsame Erleben der Mitwirkenden zählte.

Der Mitherausgeber Volker Kalisch stellt die These auf, dass Mendelssohns weltliche Chormusik ein utopisches Moment beinhaltet, nämlich das Aufheben der Einteilung in aktive Musikausübende und passive Musikrezipienten. Wer einmal eines dieser Lieder (z. B. das berühmteste unter ihnen, *Abschied vom Walde*) gesungen hat, wird dies sicherlich bemerkt haben: Diese Musik „ist weder für den Konzertsaal noch für den Gesangverein, auch nicht für das häusliche Musizieren“ bestimmt

und steht damit dem sich um 1830 institutionalisierenden und ausdifferenzierenden Musikbetrieb diametral entgegen; es ist Musik, die von Freunden gemeinsam gesungen werden soll.

In einem furiosen Artikel von Andreas Ballstaedt zur erst einmal relativ unwichtig erscheinenden Frage, warum Mendelssohn keine Musik für Klavier zu vier Händen komponiert hat, wird deutlich, welche kulturelle Spezifik gerade diese Gattung im 19. Jahrhundert mit sich brachte. Zu den vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des vierhändigen Spiels, vor allem wenn es durch einen Mann und eine Frau ausgeführt wurde, kam noch die Tatsache, dass man sich zu zweit an einem Klavier arrangieren musste und nur wenig virtuos spielen konnte. Ballstaedt gelingt es so, überzeugend darzustellen, warum Mendelssohn sich dem Genre verweigerte: „dieser Bereich musikalischer Praxis lag diesseits der Kunst“.

Ein Beitrag von Yvonne Wasserloos zu Düssel dorfs Verhältnis zu Felix Mendelssohn Bartholdy vor und nach 1945 schließt den rundum gelungenen Band ab.

(Oktober 2012)

Jutta Toelle

*Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I). Hrsg. von Irena PONIA-TOWSKA. Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute 2011. 556 S., Abb., Nbsp.*

An Fryderyk Chopin scheiden sich die Geister. Das ist heute so und war im 19. Jahrhundert nicht anders. Die 2011 erschienene Sammlung *Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I)* führt dem Leser diese Tatsache eindrucksvoll vor Augen. Das Phänomen Chopin provozierte Stellungnahmen, die zwischen heftiger Ablehnung und flammender Verteidigung schwankten.

Die gut 500 Seiten starke Anthologie präsentiert Texte über Chopin, sein Klavierspiel und sein Werk von den Anfängen seines Wirkens bis 1914; somit sind auch Schriften anlässlich von Chopins 100. Geburtstag enthalten. In fünf Kapiteln werden Quellen aus Polen, Russland, Deutschland/Österreich, Frank-

reich und England zitiert – größtenteils in Originalsprache; lediglich die polnischen und russischen Texte wurden ins Englische übertragen. Ausgewiesene Experten stellen jeder der fünf Quellensammlungen eine Einleitung voran, die den jeweils folgenden Text kontextualisiert und Schlaglichter auf charakteristische Aspekte wirft. Zusammen mit dem einleitenden Vorwort der Herausgeberin Irena Poniatowska verleihen die insgesamt sechs analysierenden Texte dem Buch den Zuschnitt einer Rezeptionsstudie, gestützt auf reichhaltiges Quellenmaterial. Personen- und Werkregister schlüsseln die Texte optimal auf.

Der Haupttitel des Buches mag zunächst in die Irre führen: Nicht die kritischen Texte einerseits und Chopins Reaktionen andererseits kommen zu Wort – gesammelt wurden nur Äußerungen über Chopin. Die im Übrigen nicht sonderlich ergiebig dokumentierte Haltung Chopins wird allerdings in Poniatowskas Vorwort referiert. Poniatowska reflektiert konzipiert über die Frage, was kritisches Schreiben über Musik leisten kann, und arbeitet anschließend bereits erschienene Rezeptionsstudien über Chopin auf. Ihre Einschätzung, dass der Gegenstand der Anthologie „neglected“ sei (S. 19), kann man auf dieser Grundlage allerdings nicht teilen. Auch der Ansatz, die Darstellung der Chopin-Rezeption auf verschiedene Länder aufzufächern, ist nicht neu: Jim Samson tat Vergleichbares für Frankreich, Deutschland, Russland und England. Seine Ergebnisse bilden eine Art strukturelle Vorgabe für die vorliegende Anthologie.

Im ersten Kapitel kommentiert Magdalena Dziadek ausführlich die polnische Rezeption. Es überrascht nicht, dass Chopin in seinem Geburtsland eine nationale Angelegenheit war. Gleichwohl erstaunt das Ausmaß der Verehrung. Dennoch gelingt es Dziadek durch ihre Text-Auswahl, ein vielschichtiges Bild der Rezeption zu zeichnen, die durchaus vom Zeitgeist (etwa dem Positivismus) und von politischen Konstellationen (unterschiedliche Sichtweisen in den verschiedenen Sektoren des geteilten Polen) abhängig war.

Deutlich uniformer scheint das Chopin-Bild Russlands gewesen zu sein. In ihrer kur-

zen Einleitung stellt Irina Nikolskaya vor allem zwei Aspekte in den Vordergrund: Chopin als slawischer Komponist – in seiner Bedeutung für Polen vergleichbar mit Glinkas Stellung für Russland – sowie das durch den Pianisten Anton Rubinstein vermittelte Chopin-Bild.

An die komplexe Materialfülle aus den deutschsprachigen Ländern geht Joachim Draheim mit umsichtiger Systematik heran. In seiner Einführung verortet er die wichtigsten Autoren und stellt heraus, vor welchem musikästhetischen Hintergrund jeweils argumentiert wird. Das offensichtliche Unbehagen, für die Anthologie unter den Quellen eine Auswahl treffen zu müssen, fängt Draheim durch eine Liste jener Rezensionen Wilhelm Gottfried Finks und Ludwig Rellstabs auf, die er nicht aufnehmen konnte. Am Ende seines Vorwortes stellt er eine Auswahl-Bibliografie zum Thema Chopin-Rezeption in Deutschland. Ein ähnlicher Apparat wäre auch für die übrigen Beiträge sinnvoll gewesen.

Mit einem wahrhaft schillernden Material hat es Marie-Paule Rambeau zu tun. Die Pariser Musikszene war die Geburtsstätte des Chopin-Kultes; in französischer Sprache entstanden die Texte, die bis heute unser Bild entscheidend beeinflussen (Franz Liszt, George Sand). Rambeau gelingt es, in ihrer brillanten Einführung Breschen in das Material zu schlagen. Ihre Anthologie organisiert sie als einzige Autorin des Bandes nicht rein chronologisch, sondern unterteilt die Quellen in Themengebiete.

Auf den britischen Inseln, wo der „Klassiker“ Mendelssohn Maß aller Dinge war, konnte man sich mit der Exzentrik Chopins nicht recht anfreunden. Rosalba Agresta legt ausführlich Konstanten der Polemiken und Diskussionen dar, die sich erst nachhaltig wandelten, nachdem Chopin 1848 seine Konzertreise nach England und Schottland unternommen hatte. Die Fülle des präsentierten Materials ist erschlagend. Es begegnen altbekannte Texte (Liszt, Sand, Rellstab, Schumann, Niecks) und selten zitierte Stellungnahmen. In der Erschließung der polnischen und russischen Quellen durch englische Übersetzungen besteht ein besonders großer Wert.

Mitunter fragt sich der Leser allerdings, ob „Chopin Criticism“ hier nicht doch zu weit gefasst wurde. So können etwa Rezensionen der Chopin-Biografie Liszts oder von Chopin-Recitals des Pianisten Anton Rubinstein als Rezeption zweiten Grades bezeichnet werden. Jeder Autor zieht die Grenze bei der Auswahl hier ein wenig anders. Der individuelle Zugang der fünf Autoren – so sehr er dem Material geschuldet ist – ist denn auch eines der Probleme der Anthologie. Unterschiedlich ausführliche Fußnotenapparate, Bemerkungen zur Quellen-Edition nur bei Draheim und Agresta, thematische Anordnung nur bei Rambeau, die einzige Bibliografie des Bandes bei Draheim – dies kann zwar mit dem Fühlbarmachen des „specific tone“ und „local context“ begründet werden (S. 14), erscheint aber redaktionell fragwürdig.

Ein stärkerer redaktioneller Zugriff hätte außerdem dazu beitragen können, die fünf Blöcke durch Querverweise miteinander in Beziehung zu setzen. So kommt Heinrich Heine in drei Kapiteln zu Wort (S. 276 f., S. 363 f., S. 455), ohne dass eine derartige – zwangsläufige – Verflechtung und Überschneidung kommentiert würde.

Eine methodische Falle der kommentierenden Texte liegt in der nicht seltenen Parteinahme für Chopin. Häufig durchzieht die Analysen jene stillschweigende Voraussetzung, nach der seine Musik angemessen gewürdigt werden müsse, wenn man sie nur erst einmal richtig verstanden habe. Poniatowska schreibt, Liszt „did not fully understand the concepts underlying the concertos“, und wenig später: „some French critics were also unfairly critical of the composer“ (S. 18). Vergleichbare Tendenzen in der Argumentation sind in viele Passagen eingeflochten, als müsse Chopin gegen seine Kritiker in Schutz genommen werden. Dagegen sprechen die Quellentexte für sich, und hier sind tatsächlich alle Stimmen zu vernehmen. Lediglich im russischen Teil fragt man sich, warum die ätzende Kritik Mikhail Mikhailovich Ivanovs nicht als eigenständige Quelle wiedergegeben wird, sondern innerhalb einer den Komponisten verteidigenden Rezension Vladimir Stasovs (S. 177 ff.). Auch wenn es



sich um eine „Blütenlese“ handelt – mit einer Spur mehr wertfreiem Abstand zum rezipierten Objekt hätte die Anthologie noch mehr für sich einnehmen können. Dennoch: Die methodischen Einwände fallen letztlich genauso wenig ins Gewicht wie winzige Fehler (etwa S. 57: die Tonart der *Polonaise* op. 44 ist mit „F minor“ angegeben). Die vom Warschauer Chopin-Institut vorgelegte Anthologie ist in ihrer umfassenden Dokumentation beispiellos und von unschätzbarem Wert für die Chopin-Forschung.

(September 2012)

Norbert Müllemann

MARTIN GECK: *Wagner. Biographie.* München: Siedler Verlag 2012. 414 S., Abb., Nbsp.

Das Problem dieser Neuerscheinung liegt in ihrem Titel. Unter *Wagner. Biographie* stelle ich mir etwas vor, was Martin Geck zu liefern nicht willens ist: Ein Buch, das Werk, Leben, Zeit und Umwelt in einen kontinuierlichen Zusammenhang bringt. Geck weiß freilich, dass man in puncto Wagner allem Biografischen misstrauen muss, weil die bis in die 1840er Jahre zu seltenen unabhängigen Dokumente wenig Chancen haben, gegen den Legendenfluss anzukommen, den Wagner selbst durch seine Autobiografie *Mein Leben* (1865–1880) verursacht hat. Geck reagiert zu defensiv; er verzichtet darauf, an Wagners Angaben zu rütteln, in dem er sie gar nicht erst verarbeitet. So sackt beispielsweise für die entscheidende Zeit 1859 bis 1864 die Informationsmenge des Buches sogar unter diejenige gängiger Lexika ab. Sich mit Biografischem abzuplacken, hält Geck für „aussichtslos“; es „gelüstet“ ihn nicht, „Wagner auf die Schliche zu kommen“, er will das lieber für „sich selbst“ (S. 11–14) – indem er über Wagner nachdenkt. Das tut er auf sehr hohem Niveau. Allerdings gerät er mehrfach in Sackgassen, weil Exegese auf der durch das Buch vorgegebenen Höhe bei Wagner nicht funktionieren kann, wenn man sich des politischen, kulturellen und biografischen Kontextes nicht versichert. Das Misstrauen der Musikwissenschaft gegen das Biografische hat

eine einhundertjährige Tradition; Glaube an Autonomie und an das Absolute von Kunst hat im Falle Wagners letztlich dazu geführt, dass Literaten, Germanisten, Politologen, Theologen und sogar Architekten das Szepter schwingen, und dies relativ selten mit historischem Nutzen.

Eingerahmt von Einleitung und Ausblick, lässt der Hauptteil Wagners Früh- und Hauptwerke am Leser vorbeiziehen, gegliedert in 14 Kapitel, zwischen die jeweils ein Exkurs geschaltet ist (darauf kommen wir zurück). Der schier grenzenlose Wissensfundus des Autors und seine profunde Belesenheit garantieren eine rundum bereichernde Lektüre. Bereits das Kapitel über den *Fliegenden Holländer* ist sehr eindrucksvoll; der Zwiespalt des Inhalts tritt klar hervor: Die „grandiose Gottlosigkeit“ (S. 64) gerät in Konflikt mit Wagners Lebensmotiv, der Liebe; diese tritt dramaturgisch zwar in fragwürdigsten Formen auf, erhält durch die Musik jedoch eine metaphysische Kraft, die, Spitze der Mehrschichtigkeit, wenigstens im Tode der Protagonisten die Welt wieder zusammenfügt, sie errettet.

Mit *Tannhäuser* geht Geck strenger um und rügt „die nahezu unreflektierte Prachtentfaltung des zweiten Aktes“ (S. 85), also gerade die Stellen, die jedes Musikantenherz höher schlagen lassen. Die bekannten dramaturgischen Schwächen legt er schonungslos offen; je widersprüchlicher die Handlung werde, „umso ideologischer wird ihr Kontext“ (S. 83). In diesem Zusammenhang geht er auf die antithetische Spannung „sündige Liebe“ (Venus) versus „göttliche Liebe“ (Elisabeth) ein, die Wagner den Vorwurf des szenischen Katholizismus einbrachte. Wie bekannt, wehrte sich Wagner heftig, aber Geck lässt das nicht gelten; Wagners Statement von 1851 komme zu spät – in der Oper selbst fehle das „Moment der Distanzierung“, weshalb er Überlegungen anstellt, wie das Werk zu „retten“ sei (S. 91 f.). Das ist nun wirklich nicht nötig; bereits hier rächt sich Gecks Abneigung gegen die Biografie, zu der eben auch Wagners Schriftstellerei gehört. *Oper und Drama* hat Geck verinnerlicht, die übrigen Traktate erscheinen nur sporadisch und ohne erkennbares System. Sonst wäre ihm

klar, dass Wagners Abwehr des Christlichkeitsvorwurfes berechtigt ist: Die Venus-Welt ist nicht Antagonismus zum Kirchenbereich; sie ist vielmehr Metapher der Moderne und repräsentiert jene angeblich pervertierte Kultur, die er in Paris zu hassen gelernt hat.

Die Trennung zwischen Text und Musik, die Geck bereits in *Tannhäuser* vornimmt, kommt in seinem *Lohengrin*-Kapitel ins Extreme. Er beklagt, dass in „Wagners *Lohengrin* seine Affinität zu Nationalismus und Nationalsozialismus nur schwer zu verleugnen“ sei – was sich musikalisch aber nicht auswirke. Doch sei Wagner durch dieses Werk zum „Stichwortgeber“ für Wilhelm II. und Hitler geworden (S. 118). Gecks Haltung zeugt von Mut und kulturellem Verantwortungsbewusstsein; indessen finde ich, dass er sein Pulver zu früh verschießt – im *Ring des Nibelungen* und den *Meistersingern* ist diese Diskussion wichtiger, weil es sich dort um „fertigen“ Wagner handelt. In *Lohengrin* wirkt sich lediglich Wagners Abhängigkeit von Hegel aus, und Wagner geht hier fremd mit einem noch durchaus aufgeklebten Nationalismus, der um 1845 in einer Welle von ultra-deutschtümelnden Opern aufbrandete. Heinrich Marschner empfahl sich damals als der „deutsche Meister“, und auch Ferdinand Hiller bot nichts als ein „besonders deutsches Werk“ feil. *Lohengrin* die „makabren Züge seiner Rezeption“ vorzuwerfen und die dort thematisierten Nationalismen als „unheilbar beschädigte Dinge“ (S. 120) darzustellen, geht zu weit – das klingt fast, als ob Wagner Hitler hätte verhindern können, wenn er *Lohengrin* nicht geschrieben hätte. Die Historie lehrt anderes: Hitler hätte nur durch Hegel verhindert werden können, wenn dieser das deutsche Volk nicht für über einhundert Jahre mit seiner totalitären Staatsphilosophie vergiftet hätte! Wagner ist, politisch gesehen, lediglich eine Kollateralerscheinung Hegels. Hier rächt sich, dass Geck Dinge wie die Dresdener Revolution in nur zehn Zeilen abhandelt (S. 139) – in einer solchen Fragmentierung kann man einem homo politicus wie Wagner nicht substanziiell gerecht werden. – Brillant jedoch ist die musikalische Analyse des *Lohengrin*, wobei Fortschritt gegenüber

Früherem und Versprechen auf Kommendes treffend dargestellt sind.

Wie Dahlhaus geht Geck den *Ring des Nibelungen* als Humanist an, was eine hohe Qualität ist. Doch wirkt sich auch dort aus, wie sehr Gecks Blick vom Heute, von sich selbst, weniger von Wagner ausgeht. Humanismus, den zentralen Begriff der Moderne, definiert Geck – für sich richtig, für Wagner falsch – über Walter Benjamin. Dessen Moderne des Denkens hat für Wagner weniger Relevanz; des Komponisten „Moderne“ ist eher gesellschaftlicher Natur. Wenn Geck sodann, ganz auf Augenhöhe mit Benjamin, Wagners „Neuen Menschen“ auf denjenigen Martin Luthers zurückführt, schießt er, geistig gesehen, ohne Treffer geradewegs über Wagner hinweg. Dessen Neuer Mensch par excellence, Siegfried, ist zunächst viel „tiefer“, nämlich in purer biologistischer Ideologie angesiedelt: „Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß, sondern der wirkliche nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freier Bewegung erkennen durfte“ (GSD, Bd. IV, S. 312). Dieses blöde Konzept gibt Wagner dennoch schönste Musik ein, die er Cosima gegenüber später als „Gobineau-Musik“ lobt, womit er seinem späten Meister in Fragen der *Ungleichheit der Rassen* huldigt. Zum Glück belässt Wagner es nicht dabei; mit der Figur der Brünnhilde erhält der *Ring* eine philosophische Tiefenschärfe, die man bewundern darf. Erst in dieser Spannweite zwischen geistiger Höhe und Abgründen, in die Geck sich verständlicherweise nicht gerne begibt, machen all die bekannten, oft widersprüchlichen Exegesen Sinn (oder auch Nicht-Sinn), die Geck im Fahrwasser Udo Bembachs aufzählt.

Der tiefste jener Abgründe tut sich im Abschnitt zum dritten Teil des *Rings* auf, zu *Siegfried*, wo Geck von weitgehender Sprachlosigkeit erfasst ist. Nur 18 Zeilen findet er für die zwei ersten Akte, zwei Seiten für den unproblematischeren dritten Akt (in der Gewichtung der übrigen Werke hätten es zusammen an die 20 Seiten sein müssen). *Siegfried* passt nicht in

Gecks ansonsten zutreffende ästhetische Einordnung des *Rings* als „Realidealismus“. *Siegfried* ist Naturalismus avant la lettre und behandelt nun einmal Unersprißliches: Es geht um herrlich Großes und Erhabenes, andererseits um hässlich Kleines und Böses – es geht eindeutig um kulturelle Biologie. Ob man diese als germanisch/antisemitisch einordnet oder ob man sie „nur“ im Stil der damaligen, sich allmählich auf Darwinismus und Kolonialrassismus einstellenden Zeit mit Figuren des „Eigenen“ und des „Fremden“ besetzt, ist letztlich sekundär; es verbleibt angesichts der ersten zwei *Siegfried*-Akte ein äußerst bitterer Geschmack, den Geck einfach durch fast vollständige Nichtbehandlung neutralisiert. Dahlhaus hatte das Problem dadurch überspielt, dass er das Werk zum komischen Märchen stilisierte – auch wenn *Siegfried* weder ein Märchen noch zum Lachen ist. Das Werk ist ein Ärgernis, das nach genauer Analyse ruft. Denn erst aus dem dramaturgischen Morast des *Siegfried* erklärt sich nachträglich, was für Geck bereits in *Die Walküre* als „enormer Bruch“ (S. 212) erscheint: Dass Wotan selbst der „Erlösungstat“ nicht fähig sei, nämlich das Machtssymbol des *Rings* zurückzugewinnen. Dieser „Bruch“ blieb schon für Dahlhaus und Bermbach ein Rätsel, obwohl Wagner den Schlüssel in Wotans Worten liefert: „Ich berührte Alberichs Ring, – gierig hielt ich das Gold! Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich.“ Genau das verdirbt Wotans Existenz: „Was ich liebe, muß ich verlassen, morden, was je ich minne, trügend verrathen wer mir vertraut!“ Dass es etwas Untilgbares gibt, das Wotans grenzenlose Macht schlagartig beendet, muss tatsächlich vollkommen unverständlich erscheinen – es sei denn, man rekurriert auf ein kulturgeschichtliches Klischee, das von 1791 bis 1945 die antisemitische Literatur durchgeisterte: Karl Wilhelm Friedrich Grattenauers Theorie von der Unabwaschbarkeit jüdischen Charakters und Blutes, welche das gesamte 19. Jahrhundert hindurch bis in die Gesetzgebung des „Dritten Reiches“ fortwirkte. Es ist folglich zweitrangig, ob man Alberich als Judenfigur bezeichnet oder nicht: Die dramaturgische Konstruktion des Verhältnisses Wotan-Albe-

rich erfährt überhaupt erst durch einen antisemitischen Impuls eine „logische“ Begründung – eine andere Erklärung des längst klassischen „Bruchs“ im *Ring* wurde bisher nicht geliefert und erscheint auch nicht denkbar.

Pures Lesevergnügen ist angesagt, wenn Geck die Musik der übrigen Teile des *Rings* darlegt. Wenn er über Wotan und Brünnhilde nachdenkt und zeigt, wie am rein orchestralen Ende der *Götterdämmerung* die Motive Walahalls und Siegfrieds trotz aller Prachtentfaltung kommen und doch vergehen, dann versteht man, dass das in den Höhen der Violinen verhauchende Motiv der Liebeserlösung die eigentliche und letzte Botschaft des *Rings* übermittelt. Da hat Gecks Darstellung einfach höchstes Format; da spricht der gewiefte Analytiker, der profunde Kenner der Komposition, der Musikhistoriker, der den semantischen Diskurs der Musik im Gang durch die Jahrhunderte verinnerlicht hat. Gleiches gilt für die Kapitel zu *Tristan* und den *Meistersingern*, selbst wenn auch dort der dramaturgische Griff nicht immer gelingen will. Zu oft weicht Geck in „mythische Textur“ aus bei Dingen, die aus der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts erklärbar sind.

Im *Parsifal*-Kapitel erreicht Geck die Schwelle, an der die tatsächlich unüberbietbare Qualität der Musik mit der Dramaturgie nicht mehr zusammenzuzwingen ist: „Als positive Kunstreligion ist *Parsifal* nicht zu retten“ (S. 330), konstatiert er, indem er äußerst verdienstvoll den Riss im Werk rezeptionsgeschichtlich bis in die Uraufführungszeit zurückverfolgt. Er findet die extrem schwere, doch einzig richtige Lösung, um sich des „Gruselkabinetts, das *Parsifal* darstellt“ (S. 347), zu entledigen, ohne der Musik abzuschwören: Im Sinne Gustav Mahlers sei zu akzeptieren, dass das musikalische Drama „aus dem sakralen in den profanen Raum verlagert worden war“ (S. 346). Was im verzerrt religiösen Rahmen zu schwer zu denken ist, gelingt im Profanen: das Transzendente im Sinne Nietzsches vom Moralischen zu trennen. Erst dann wird Wagner, wie jener Philosoph sagte, zum „lehrreichen Fall“.

Geck geht mit den Lesern äußerst klug und

weise um. Seine offensichtliche Befürchtung, dass man ihnen mehr noch nicht zumuten kann, als er es tut, ist wahrscheinlich begründet, denn sein neues Buch ist, chronologisch gesehen, ein gewaltiger Fortschritt in der Wagner-Literatur; vor 15 Jahren hätte es wohl noch zu einem Aufstand der Wagnerianer geführt. Dass er die profunde Problematik Wagners genau kennt, hat Geck bereits in früheren, teils vereinzelt Schriften unter Beweis gestellt. In seinem neuesten Buch thematisiert er jene Probleme nur zum Teil, vieles erklärt er „durch die Blume“. Man kann freilich für Publikumsverlage nicht wie für Wissenschaftsverlage schreiben, auch wenn das Öffentlichkeitsbild eher von den Ersteren geprägt wird. Das alles muss man berücksichtigen und dann auch hinnehmen, dass Geck den Käufern des Buches die bitterste Pille erspart und *Das Judentum in der Musik* gerade einmal in zehn wenig besagenden Zeilen abhandelt. Wie unrecht Wagner allerdings hatte, demonstriert Geck in subtiler Weise, indem er in kleinen, zwischen die Kapitel eingefügten Abhandlungen dreizehn Vertretern europäisch-jüdischer Hochkultur mit Wagner-Bezug das Wort erteilt: Mendelssohn, Meyerbeer, Heine, Rubinstein, Schönberg, Bekker, Neumann, Steiner, Eisenstein, Bloch, Auerbach, Adorno, Mahler. Einen unter ihnen lässt Geck ausdrücken, was im Diskurs um Wagner wesentlich erscheint: Musik „operiert außerhalb von Wahrheit und Falschheit“, sie sei generell nicht von der Barbarei zu trennen, denn: „Es gibt weder Gut noch Böse in der Musik“ (S. 203; George Steiner).

Als „Biographie“ ist das Buch nicht gelungen; es ist trotzdem originell konzipiert und sehr wichtig für den, der es zu lesen weiß.

(Januar 2013)

Ulrich Drüner

*DOROTHEA KIRSCHBAUM: Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners Ring des Nibelungen und Thomas Manns Joseph und seine Brüder. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 304 S., Nbsp. (Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, Band 14.)*

Zu Wagners *Ring* ist vielleicht noch nicht alles, was sich sagen ließe, gesagt; was jedoch seine musikwissenschaftliche Erforschung anbelangt, dürfte kaum noch etwas zu leisten sein. Ähnlich steht es mit dem Erzählwerk Thomas Manns, wenngleich vielleicht dessen *Joseph-Roman* weniger überforscht ist als zum Beispiel der *Zauberberg* oder der *Doktor Faustus*. Insofern war die Literaturwissenschaftlerin Dorothea Kirschbaum gut beraten, es in ihrer 2009 an der Universität Bonn angenommenen Dissertation mit einem interdisziplinären Ansatz zu versuchen und Wagners *Ring* mit Thomas Manns *Joseph-Roman* in Beziehung zu setzen. Dass das geht, hängt einerseits mit der bekannten Affinität Manns zu Wagner als Künstler wie zu dessen Musikdrama zusammen; das „Leitmotiv“ hat seither Einzug in literaturästhetische Diskurse gefunden. Andererseits, und hier setzt Kirschbaum an, befasst sich auch die Germanistik seit einiger Zeit mit „Narratologie“, mit strukturalistisch-formalistischen Beschreibungen des Erzählens; ein Schlüsselwerk, auf das sie gerne rekurriert, der UTB-Band *Erzählen* des Franzosen Gérard Genette, ermöglicht es ihr, auch ein Musikdrama wie dasjenige Wagners „narratologisch“ zu begreifen. Zwar kenne ein Drama an und für sich nur Figurenrede (statt der Erzählerrede eines Romans); doch könne man der semantisch aufgeladenen Orchestermusik Wagners „narrative“ Funktionen zuschreiben, und die Figuren des *Ring* seien in bemerkenswerter Häufigkeit mit dem Erzählen von Geschichten befasst: Wagners Musikdrama lasse sich also (paradoxerweise) als „szenisches Epos“ (S. 35) beschreiben. Insofern sieht der Ansatz, den *Ring* (ein Musikwerk) und den *Joseph* (einen Roman) aufeinander zu beziehen, auf den ersten Blick recht viel versprechend aus.

Zwei große Kapitel bilden den Hauptteil

der Dissertation: „Das Musikdrama“ im ersten (S. 39–114) und „Der Roman“ im zweiten Kapitel (S. 115–194) werden unter der jeweils gleichen Perspektive als „Doppelstruktur des Erzählens“ behandelt; danach sucht ein Schlusskapitel „Fortschritt oder Stillstand?“ (S. 195–280) nach einem Gemeinsamen, das in einer kreisförmigen Erzählstruktur beider Werke gefunden wird. Es kann hier nicht darum gehen, die einzelnen Unterkapitel der Arbeit zu referieren, die sich etwa mit dem „musikalisch-motivischen Kommentar“, mit „Erzählungen und Erzähler“ oder mit der „sich-selbst-erzählenden Geschichte“ befassen. Manche Beobachtung, zum Beispiel zur Rolle und Funktion des Inzests in beiden Werken oder zu Liebe und Macht im *Ring*, wird inhaltlich und sprachlich überzeugend geboten. Kirschbaums Mut, zwei weithin bekannte „Meisterwerke“ aus Musik und Literatur überhaupt zum Thema einer akademischen Untersuchung zu wählen und dabei die obligatorisch gewordene Betroffenheitsrhetorik angesichts von Wagners Antisemitismus oder seiner kruden Weiblichkeitsvorstellungen auszulassen, verdient Anerkennung.

Dennoch stellt sich ein gewisses Unbehagen ein: Einmal, weil das narratologische Fundament der Arbeit vielleicht doch nicht ausreicht (insofern terminologische Neubildungen *en masse* zwar beeindruckend wirken, aber eben auch viel Lärm um fast nichts machen). Vor allem aber, weil die jeweilige wissenschaftliche Sekundärliteratur nicht ausreichend aufgearbeitet ist: Kirschbaum stützt sich, wie ein Nachvollziehen ihrer Fußnoten zeigt, auf knapp 40 Abhandlungen, von denen allerdings lediglich ein halbes Dutzend mehrfach erwähnt oder zitiert wird. Ein sehr viel größerer Teil der im Literaturverzeichnis aufgeführten „Forschung“ (S. 300 ff.) taucht im Text an keiner Stelle auf; und gleich ein knappes Dutzend Arbeiten, auf die dort oder in den Anmerkungen Bezug genommen wird, fehlt im Literaturverzeichnis, darunter beispielsweise Umberto Eco's öfters zitierte *Semiotik*. Wer Wagners *Ring* und Manns *Joseph* mit den Begriffen Mythos oder Mythologie in Beziehung bringt, lässt meines Erachtens Wesentliches aus, wenn ein-

schlägige Darstellungen wie etwa diejenigen von Manfred Frank, Hans Blumenberg oder Petra Wilberg nicht zur Kenntnis genommen wurden.

Dass man den Spezialisten des jeweiligen Faches womöglich nichts Essenzielles mehr zu sagen hat, ist leider die Crux so manchen viel versprechenden interdisziplinären Ansatzes. Ob es der Erleuchtung der Musikwissenschaft dient, wenn am Beispiel von Wotans Monolog im zweiten Akt der *Walküre* gezeigt wird, dass das Orchester als „heterodiegetischer Erzähler mit Nullfokalisierung“ den Sänger als „homodiegetische[n] Erzähler mit interner Fokalisierung“ (S. 74) überlagere? Indes, die narratologischen Begrifflichkeiten, inzwischen ein halbes Jahrhundert alt, gelten auch der jüngeren Musikforschung als *dernier cri*; insofern konvergiert Kirschbaums Dissertation gut mit aktuellen Forschungsparadigmata unseres Faches.

(Januar 2013)

Werner Keil

CHRISTIAN THIELEMANN: *Mein Leben mit Wagner. Unter Mitwirkung von Christine LEMKE-MATWEY*. München: Verlag C. H. Beck 2012. 319 S., Abb.

Die Primärquellen von morgen schon heute zu rezensieren, führt bei einem so offenkundig nicht als musikwissenschaftliche Sekundärliteratur konzipierten Buch notwendig zu einer beschränkten Perspektive auf einige ausgewählte Einzelaspekte (womit gegen den Sinn oder Unsinn eines weiteren populär ausgerichteten Buches über Richard Wagner nichts gesagt ist, zumal Christian Thielemann zu Recht darauf verweist, dass Dirigenten zwar häufig eigene Schriften, aber nur selten solche Würdigungen eines einzelnen Komponisten vorlegen).

Schriftzeugnisse stehen in der Interpretationsforschung zunächst allein für das Ganze, später dann werden sie durch Tondokumente ergänzt und überflügelt. Für das dabei mögliche Konkurrenzverhältnis findet sich bei Thielemann ein typisches Beispiel: Sein schriftliches Bekenntnis zur Rubato-Praxis (S. 162)

bezieht sich auf die ältere Form einer flexibel gegen die Begleitung abgesetzten Melodiegestaltung. Für seine Tonträger aber dürfte die spätere, auf alle Stimmen gleichermaßen angewandte Form des Rubato leichter nachweisbar sein. Ein solches Beispiel lehrt, wie vorsichtig mit schriftlichen Quellen über ein so tagesaktuelles wie in der Beschreibungssprache notorisch unscharfes Phänomen wie eine musikalische Aufführung umzugehen ist. In der Rekonstruktion der nicht durch Tondokumente erschlossenen Wurzeln des modernen Dirigierens warnt Thielemann daher durchaus differenziert vor einer zu großen Glaubensseligkeit gegenüber den Quellen: „Der Beruf des ‚Dirigier-Solisten‘ ist damals noch jung, jedes freiere Gestalten vom Pult aus steht also per se unter Sensationsverdacht (während man heute nichts anderes erwartet)“ (S. 60).

Thielemanns gegen ein allzu forsches Regietheater und die „political correctness“ antinationalen Denkens (S. 23) gerichtete und dadurch nie ganz unumstrittene explizit konservative Grundhaltung ist in den einleitenden biografischen Schilderungen und auch den Abschnitten zu Wagners Ästhetik durchaus spürbar. Typisch der freundlich autoritäre Ton, mit dem der autoritäre Begriff Dirigent zugunsten des bevorzugten Titels Kapellmeister abgelehnt wird: „Mit dem Begriff des ‚Dirigenten‘ (vom lateinischen ‚dirigere‘ = ausrichten, leiten) möchte ich am liebsten nichts zu tun haben. Er reduziert meine Arbeit auf den reinen Autoritäts- und Führungsanspruch. Er verrät die Handwerklichkeit der Kunst“ (S. 135).

Das schwierige Handwerk des Umgangs mit Wagners (kunst-)politischen Ansichten führt Thielemann letztlich nur zum Argument von der Autonomie der Musik, die als „Unschuld in C-Dur“ von der Diskussion unbetroffen bleiben kann. Das ist ideologiekritisch ebenso leicht widerlegbar, wie es in der praktischen Arbeit an Details des Orchesterklangs vielleicht unvermeidbar ist. Da diese praktische Arbeit aber auch Mendelssohn gelten soll, ist für Thielemann der entscheidende verbleibende Vorwurf, dass Wagner seine eigenen Werke im Grunde besser vor seinem ideologischen

Überbau geschützt hat als die seiner eingebildeten und tatsächlichen Antipoden.

Von Interesse bleibt in Thielemanns Schilderungen neben einigen Anekdoten aus dem Orchestergraben vor allem die Bestätigung, in welchem starkem Maße die für die empirische Interpretationsforschung zentrale Tempokategorie von vielen verschiedenen Einzelaspekten abhängig gemacht wird: Die Sängerwahl und die Selbstinszenierung in bestimmten Traditionslinien spielen ebenso eine Rolle wie die leichte Überraschung darüber, dass gerade der Galsort Bayreuth eher die schnellen und schlanken Tempi befördert.

Die in der zweiten Hälfte des Buches versammelten Einführungen in Genese und Handlung der Musikdramen (aber auch der frühen Opern Wagners) wird man in ähnlicher Form in Dutzenden anderen Bücher finden; auch hier zeigt sich im für Thielemann typischen Drang, eher den Optimismus des Weltenerrichters Wagner wahrnehmen zu wollen, eine Neigung zu leichten Akzentverschiebungen. Die Meistersinger als „Plädoyer für Toleranz“ zu bezeichnen, setzt voraus, auf der Bühne vorgenommene Ausschlusshandlungen fortzuschreiben: „So gesehen könnten die ‚Meistersinger‘ fast als Integrationsoper gelten. Stolzing ist der ‚falsch‘ singende Außenseiter mit (adeligem) Migrationshintergrund, der in die (bürgerliche) Gesellschaft aufgenommen wird“ (S. 254). Stolzing ist also nicht nur das Genie und bekommt das Mädchen, sondern jetzt bekommt er auch noch die Toleranz. Anti-Wagnerianer aber können hier mit nur ein wenig von dieser Toleranz interessante Details und Überlegungen entdecken, die in vielen, aber nicht allen Fällen dem Wagnerianer schon bekannt sein dürften.

(März 2013)

Julian Caskel

*JOHANNA DOMBOIS und RICHARD KLEIN: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters. Stuttgart: Klett-Cotta 2012. 512 S., Abb.*

Vorab: Dieses Plädoyer für die kritische Betrachtung der Medien innerhalb der Werkge-

schichte Richard Wagners ist brillant geschrieben und eröffnet neue Perspektiven. Dombois/Klein begreifen die Medien als ein Mittel zur ästhetischen, psychologischen und politischen Begriffsbildung und untersuchen ihren Status im Wagner'schen Schaffen. Für sie betrifft „die Geschichte, die aus Inszenierungen hervorgeht, die Geschichte der Werke wesentlich mit“ (S. 63 f.). Mit Wagner haben sie einen besonders geeigneten Komponisten gewählt, da er für die Verschmelzung von Musik, Text und Bühnenhandlung plädierte und dies in seinem Schaffen auch anstrebte.

Die Aufsätze (erstpublizierte und überarbeitete ältere Beiträge) decken ein breites Spektrum ab, von der „Szenographie des Bühnenvorhangs“ über den Applaus („Die grausame Gunst“) bis hin zu „Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht“. Während im ersten Teil („Werke vs. Theater“) die Grundbedingungen für das heutige Wagnerverständnis vorgelegt werden, geht es im zweiten Abschnitt um die materialen und medialen Ausformungen der Musikdramen selbst. Im letzten Teil werden die alten und neuen Medien durchleuchtet, die – vom Video bis zu Social und Interactive Games – die wichtige Rolle der Medientechnologie bei Aufführungen von Werken Richard Wagners unterstreichen. Der musikimmanenten Betrachtungsweise werden ihre Grenzen aufgezeigt, um dem Werk einen neuen Funktions- und Sinnzusammenhang zuteil werden zu lassen.

Ulrich Schreibers nahezu vollständige Ausklammerung der Interpretationsgeschichte in seinem fünfbandigen Opernführer wird ebenso kritisiert wie Carl Dahlhaus' Aufspaltung zwischen Oper als Werk auf der einen Seite und der Interpretation bzw. Rezeption auf der anderen: „Die Kategorie der Intermedialität liegt strikt außerhalb des Denkens von Dahlhaus“ (S. 62).

Das durchgehend anspruchsvolle Niveau der Reflexionen macht das Buch zu einem Lesevergnügen, aber auch zu einer Herausforderung, da manches offen bleibt. Betrachtet man Inszenierungen als Teil der Werkgeschichte, könnte das dazu führen, dass die „happy few“, die sich den Aufführungstourismus leis-

ten können, die Deutungshoheit erhalten und der Diskurs immer elitärer wird. Andererseits hat die Macht der visuellen Medien dazu geführt, dass man sich die Aufführungen per DVD oder über Youtube ins Wohnzimmer holen kann, wenn auch mit gewissen Abstrichen am synästhetischen Potenzial der Aufführung. Und was macht man mit Regisseuren, die altmodischerweise meinen, es gäbe doch ein Werk an sich, jenseits von Interpretationen? So ist die wegweisende Regisseurin Andrea Breth überzeugt, Regisseure seien sekundär: „Wir sind weder Autoren noch Komponisten. Unser Metier steht im Dienst einer Sache“ (FAZ v. 6.12.2012). Hier würden die Autoren vehement widersprechen, für sie gibt es kein „Bollwerk der Sache selbst gegen eine kriterienlose Unendlichkeit empirischer kommunikativer Standpunkte“ (S. 63).

Richard Klein ist bemüht, der Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung von Christoph Schlingensiefel einen Sinn einzugeben, obwohl er dem Regisseur im 2. Akt „völliges Scheitern“ attestiert und ihm vorwirft, „weder dramatisch noch psychologisch am Spiel von Personen interessiert“ zu sein (S. 319). Bedenkt man, wie elementar der sängerisch-darstellerische Aspekt für Wagner war, fragt man sich, was es da noch zu retten gibt. Die Autoren lassen offen, wer eine Inszenierung mit welchen Maßstäben und Methoden beurteilt, um der Subjektivität zu entkommen. Es gibt nun mal keinen „hermeneutischen Generalschlüssel“ (S. 328), wie Klein in seiner gründlichen Auseinandersetzung mit Marc Weiners Antisemitismus-Vorwurf ausführt. Doch kann man, wie viele Regisseure gerade heuer in Bayreuth, ignorieren, dass Wagners Klangdramaturgie feinste psychologische Zeichnungen hervorbringt und auf eine passgenaue Durcharbeitung des gesamten musikalischen Materials beruht? Verlangt nicht diese Kompositionsweise, die zudem mit ihren märchenhaft-mythologischen Sujets im kollektiven Unbewussten verankert ist, nach einer umsichtigen Regie, die dies zwar nicht parallelisieren muss, aber auch nicht verkennt? So wichtig es ist, darauf hinzuweisen, dass man der Medienvielfalt des Regietheaters gerecht werden sollte, so offen

bleiben die Kriterien zur Bewertung dieser Vielfalt. Dies zu leisten ist auch nicht die Intention des Autoren/der Autorin – ihnen ist in erster Linie wichtig, dass die Scheu vor den neuen Medien abgebaut wird. Der interessante Band bildet den Anfang einer Diskussion, von der man vermuten kann, dass sie lange anhalten wird.

(Januar 2013)

Eva Rieger

*ADAM GELLEN: Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien. Tutzing: Hans Schneider 2011. 730 S., Abb., Nbsp.*

Das vorliegende Buch könnte mit völliger Berechtigung auch sinnig mit dem Titel „Ungarn und Brahms“ überschrieben werden, widmet sich Adam Gellen hierin nicht weniger als dem Unterfangen, die äußerst zahlreichen biografischen, künstlerischen und ästhetischen Verflechtungen aufzuzeigen, die das musikalische Denken Johannes Brahms' und dessen Œuvre mit der musikalischen Kultur Ungarns des 19. Jahrhunderts verbindet – und vice versa. Der Untertitel des Buches und der im Innern abgedruckte Hinweis, dass dieses aus einer geringfügig ergänzten Fassung einer Dissertation entstanden ist, mag zunächst neugierig machen, wie Ambition und Umsetzung dieser doch recht umfassenden thematischen Aufgabenstellung miteinander in Einklang gebracht werden. Doch angesichts der Herausforderungen eines solchen Ein-Mann-Projekts (aus welchem man ebenso gut eine internationale Tagung, einen Tagungs- bzw. Sammelband oder eine ganze Forschergruppe generieren könnte) kann konstatiert werden, dass es dem Autor erstaunlich gut gelingt. Geschuldet ist dies wesentlich Gellens Fähigkeit, sich sachlich und konzentriert und mit einer klugen Dramaturgie der Aufgabe zu stellen. Dass an den Grenzen eines solchen Projekts, an welche der Autor aufgrund der gegebenen Diversität der Thematik notwendigerweise stoßen muss, offene Fragen und Widersprüche verbleiben, deren vertiefende Klärung wünschenswert wären, bleibt nicht aus (berühren Termini wie „Zigeuner-

musik“, Nationalstil, Volks- und Volkstümliche Musik u. a. zugleich auch Bereiche der Ethnizität, der Politischen Geschichte u. v. m.). Dies erscheint angesichts der ansonsten gebotenen stringenten Darstellung aber akzeptabel.

Der Untersuchung voran stellt Gellen eine kompakte Einführung in kulturelle, gesellschaftliche, soziale und politische Gegebenheiten im „Ungarn im 19. Jahrhundert“, vor allem mit Blick auf das Musikleben jener Zeit. Den Ausgangspunkt zur Untersuchung bildet eine trennscharfe begriffshistorische und -kritische Auseinandersetzung mit dem Themenfeld des „style hongrois“ – nicht ohne im Anschluss daran die zentrale Schwierigkeit entsprechender musikalischer Analysen zu identifizieren: dort, wo „man möglichst eindeutig festzustellen versucht, ob der Komponist diese musikalischen Mittel tatsächlich auch bewusst als Ungarismen einsetzte und sie als solche vom Hörer erkannt und verstanden haben wollte“. (S. 113) Gellens Vorschlag einer methodischen Lösung dieses Problems, eingedenk der Anforderung an den Wissenschaftler, über entsprechende Hörerfahrung, Stilkenntnisse und Zurückhaltung subjektiver Interpretationen zu verfügen, zielt auf die Ebene der Intention des Komponisten (anstelle derjenigen einer Rezeption) und auf die Frage, „ob und warum ein Stück ‚ungarisch‘ werden sollte.“ (S. 117)

Im folgenden Kapitel entwirft Gellen eine detaillierte Darstellung des Themenkomplexes „Brahms und Ungarn“, wobei er eine beindruckende Fülle an Dokumenten (v. a. Korrespondenzen) vorstellt und diskutiert, welche die vielschichtigen Beziehungen zu (österreichisch-)ungarischen Künstler-Kollegen (von Joseph Joachim bis Karl Goldmark und Arthur Nikisch) und deren Einflüsse auf das kompositorische Schaffen Brahms offenlegen. Der Autor widmet sich hierbei einer biografischen Darstellung, ohne gängigen biografistischen Argumentationen zu erliegen, die Leben und Werk als schicksalhafte Einheit missverstehen. In gewisser Weise kann dieses Kapitel auch als Versuch einer möglichst umfassenden Rekonstruktion eines Brahms'schen Ungarn-Reisetagebuchs verstanden werden, welchem im An-



hang zudem eine umfangreiche tabellarische Darstellung gewidmet ist.

Das für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik Brahms' wohl fruchtbarste Kapitel dürfte „Brahms und die Ungarische Musik“ sein. Ausgehend von einer kurzen Darstellung von Brahms als Sammler ungarischer Musik (hierzu gibt es ebenfalls eine tabellarische Aufstellung im Anhang) widmet sich der Autor denjenigen musikalischen Spuren dessen Werks, welche mittels Analyse als „Ungarismen“ respektive als mehr oder weniger expliziter Style hongrois identifiziert werden können. Die methodologische Herausforderung einer diesbezüglichen Untersuchung besteht darin, nicht weniger als das gesamte Œuvre des Komponisten einer – wenn auch nur partiell fokussierten – objektiven Analyse zuzuführen. Hinsichtlich einer solch kompendiösen Unternehmung, das Schaffen Brahms' im Fokus eines umgrenzten Aspekts entsprechend zu kategorisieren, wählt Gellen den durchaus plausiblen Weg einer stufenweisen Nuancierung eines mehr oder weniger nachweisbaren style-hongrois-Anteils in den Kompositionen Brahms': von nicht haltbaren style-hongrois-Zuschreibungen (ab S. 393) über nicht eindeutig als solche identifizierbaren, nur schwach hervortretenden oder stark abstrahierenden (ab S. 400) sowie Stücke mit episodenhaft auftretenden Ungarismen (ab S. 435) bis hin zu eindeutig identifizierbaren Werken im style hongrois (ab S. 454).

Die eine oder andere Zuordnung Gellens dürfte innerhalb der Brahmsforschung nicht unwidersprochen bleiben, nicht zuletzt, weil die Ausführungen zum jeweiligen Werk zuweilen recht knapp ausfallen und somit gelegentlich Fragen offenlassen. Doch bietet die Kategorisierung insgesamt wenig Anlass zur Kritik.

Das Arbeiten mit diesem ansprechend und wertig verarbeiteten und – auch dank eines umfassenden Anhangs – gewichtigen Buch gestaltet sich angenehm durch ein gutes Personen-, Werk- und Ortsregister. Ein entsprechendes Sachwortregister wäre zudem wünschenswert.

Eine hervorstechende Eigenschaft der Untersuchung ist die stets differenzierte Argu-

mentationsführung. Gellen bedient sich einer präzisen, abwägenden Sprache, wahrt notwendige Distanz zum Gegenstand und führt somit insgesamt in eine sachliche Diskussion und Reflexion seiner Thesen ein. Als grundlegendes Nachschlagewerk zum Thema „Brahms und Ungarn“ – wie zur musikwissenschaftlichen Ungarn-Forschung überhaupt – und als Anregung für entsprechende Untersuchungen im Umfeld anderer Komponisten ist das Buch von Adam Gellen sehr zu empfehlen.

(Oktober 2012)

Tim Becker

*ULRICH DRÜNER und GEORG GÜNTHER: Musik und „Drittes Reich“. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 390 S., Abb.*

In den letzten Jahren zeichnet sich in der Forschung zum Nationalsozialismus eine Abkehr von den großen Theorien ab. Das Phänomen ließ und lässt sich offenbar nicht unter eine erklärende Formel fassen. Die Studien Sönke Neitzels und die jüngst präsentierten Ergebnisse der Forschungen Felix Römers belegen diese Tendenz in der Geschichtswissenschaft. Die Musikwissenschaft hat sich dem Thema Nationalsozialismus und Musik ohnehin oft vom Einzelschicksal, vom einzelnen Fall ausgehend genähert, blieb aber weitgehend strukturge-schichtlich und soziologisch geprägt (man denke etwa an die Veröffentlichungen von Pamela M. Potter, Fred K. Prieberg und Willem de Vries). Das neueste Buch von Ulrich Drüner und Georg Günther, das auf breiter Quellenbasis aufgebaut ist, versucht erfreulicherweise gar nicht erst, das so vielschichtige Phänomen in einen theoretischen Rahmen zu zwingen. Den beiden Autoren sind die diesbezüglichen Diskurse wohlbekannt, aber da es ihnen in ihrem Buch gleichwohl um die Vorstellung bisher unbekannter oder unpublizierter Quellen geht, müssen sie deren Interpretation nicht einem theoretischen Konstrukt opfern. Wie die Autoren bereits im Vorwort betonen, soll die alltägliche Lebenswelt von Musi-

kern und Musikforschern beleuchtet, der Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Verlagspraxis und in den Universitäten nach 1945 in Fallstudien dargestellt werden.

An Ulrich Drüners jahrzehntelange Tätigkeit als einer der weltweit führenden Musikantiquare muss hier nicht eigens erinnert werden. Man darf dem Autor dankbar dafür sein, dass die Dokumente, die über seinen Ladentisch gingen, nicht wie bei den meisten seiner Kollegen oder den Auktionshäusern bloß die Spur einer Katalogbeschreibung hinterlassen haben, sondern für die Fachwelt und den interessierten Laien hervorragend ausgewertet wurden. Gerade bei solchen Quellen, die (noch) nicht in öffentlichen Besitz gelangt sind, ist dies besonders verdienstvoll. Zu der sprachlichen Eleganz und Gediegenheit, die man von Drüners früheren Publikationen (zum Beispiel *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Böhlau Verlag 2003, und *Mozarts Große Reise. Sein Durchbruch zum Genie 1777–1779*, Böhlau Verlag 2006) und seinen Katalogen gewohnt ist, gesellt sich die profunde und flüssige Analyse von über fünfhundert Dokumenten in neun Kapiteln. Diese Kapitel sind thematisch-chronologisch geordnet und bieten neben neuen Erkenntnissen zum nationalsozialistischen Umgang mit der Musik Wagners, Händels, Mozarts, Schönbergs usw. die Auswertung von bisher nur kaum oder nicht beachteter musikwissenschaftlicher Literatur, von Kompositionen und Lebenszeugnissen, die im Zusammenhang mit bereits bekannten Fakten besprochen werden. In der Analyse beweist das Autorenduo durchweg eine differenzierte Sicht auf explizit nationalsozialistische Musik und Musik, die während des Nationalsozialismus komponiert wurde, und geht der Frage nach, wie sich modern verstandene ernste und Unterhaltungsmusik zwischen 1933 und 1945 überhaupt noch artikulieren durfte.

Man erfährt neue, überraschende Details aus dem Exil Béla Bartoks, Arnold Schönbergs, Alma Mahler-Werfels und Leo Kestenbergs. Der jetzt in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien befindliche Briefwechsel Erwin Kerbers, Direktor der Wiener Staatsoper von 1936 bis 1940, zeigt einen Menschen

„zwischen Anpassung und Opposition“ (so die Kapitelüberschrift). Diese Dichotomie spricht besonders aus den an Kerber gerichteten erschütternden Briefen des Intendanten Siegfried Deutsch, der vordem am Weimarer Residenztheater tätig war und 1937 nach Wien emigrierte, wo er in entwürdigenden Verhältnissen lebte. Die Abschnitte über das Schicksal der Leipziger Verlegerfamilie Hinrichsen und ihrer konfiszierten Musikbibliothek, die Flucht des Antiquars Otto Haas oder die Emigration des Sammlers Paul Hirsch ermöglichen einen Blick hinter die Kulissen nationalsozialistischer Politik, die in diesen Fällen nicht einmal nur „undeutsche“ oder „nichtarische“ Musik traf, sondern langfristig zum Verlust von Sammlungen und Einzelwerken aus Deutschland führte, die sehr wohl ins ideologische Schema gepasst hätten, während gleichzeitig der Bombenkrieg einen beträchtlichen Teil des europäischen Musikerbes in staatlichen Bibliotheken und Institutionen vernichtete.

Wie die Autoren zu Recht erwähnen, reichen die Vorläufer dieser Ideologie bis ins 19. Jahrhundert, ihre Auswirkungen bis in die Nachkriegszeit (und teilweise bis in die Gegenwart). Nur so lässt sich erklären, warum in der deutschsprachigen Musikwissenschaft noch immer bestimmten, in der NS-Zeit obsoleten Themen das Stigma des – nun nicht mehr rassistisch, sondern ästhetisch – Minderwertigen anhaftet. Drüners und Günthers Ausführungen gegen Ende des Bandes zeigen, dass nach 1945 die in Schlüsselpositionen aufgerückten Nutznießer der nationalsozialistischen Personalpolitik wahrlich keinerlei Interesse daran hatten, Konkurrenten aus dem Exil zurückzuholen. „Neutrale“ Quellenkunde, Editionsprojekte und Werkanalysen rückten in den Mittelpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung. Gleichzeitig vertrieben Verlage munter ihre älteren Auflagen von NS-Musikliteratur weiter, indem sie politisch eindeutige Stellen durch Überkleben oder Ausschneiden entschärften.

Drüners und Günthers Studie enthält einen umfangreichen, sehr aussagekräftigen, da kommentierten Abbildungsteil. Was für die Leserin und den Leser noch nützlich sein dürfte: Das am Ende des Buches fehlende Register

kann kostenlos beim Verlag bezogen werden und dürfte die Benutzung des umfangreichen Werks wesentlich erleichtern. Sehr wohltuend macht sich bei der Lektüre des Buches bemerkbar, dass hier oft und treffend das Kind beim Namen genannt wird, ohne jene ach so wissenschaftlich abgeschliffene Alltagsprosa, die auf akademische Seilschaften Rücksicht zu nehmen hat. Man möchte darin den humanistischen Anspruch der Autoren erkennen, dass Wissenschaft über die rein sachliche Information hinaus stets auch eine ethische Botschaft vermitteln soll.

(Oktober 2012)

Nicola Schneider

*Musikwissenschaft im Rheinland um 1930. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Köln, September 2007. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN und Robert VON ZAHN in Verbindung mit Wolfram FERBER und Norbert JERS. Kassel: Verlag Merseburger 2012. 418 S., Abb. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 171.)*

Seit der Veröffentlichung von Pamela Potters grundlegender Studie zu den Kontinuitäten in der deutschen Musikwissenschaft zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus haben Musikhistorikerinnen und -historiker vermehrt ihre eigene Disziplingeschichte zum Forschungsgegenstand gemacht. Während inzwischen Einzelstudien und Sammelbände einen übergreifenden Blick auf die Beziehungen von Politik, Ideologie, Wissenschaft und Musik unternommen haben, fehlen bislang Untersuchungen über die regionalspezifische Geschichte der Musikwissenschaft. Diesem Desiderat widmet sich der Band zur Geschichte der Musikwissenschaft im Rheinland um 1930, der auf eine Tagung zurückgeht, die die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte aus Anlass ihres 75. Gründungsjubiläums organisiert hat.

Die Absicht der Herausgeber ist es, einen Beitrag zur Disziplingeschichte zu leisten und die „Rahmenbedingungen ihres [i. e. der Musikwissenschaft] eigenen Herkommens“ zu er-

forschen (S. 5). Die elf Beiträge des Bandes, so lässt sich zusammenfassen, zeigen auf unterschiedliche Weise, dass das Verhältnis von Musikwissenschaft und Nationalsozialismus keineswegs nur eine Einbahnstraße war, in der die Wissenschaft von der Politik korrumpiert wurde; vielmehr leisteten Musikwissenschaftler auf unterschiedlichen Wegen substanzielle Beiträge zur Aufrechterhaltung der nationalsozialistischen Ordnung. Die Autoren befassen sich mit einem weiten Spektrum an konkreten Einzelthemen: Fabian Kolb untersucht beispielsweise das musikalische Netzwerk in Köln nach 1900, das durch die Gründung des Musikhistorischen Museums des Papierindustriellen Wilhelm Heyer entstand. Andere Beiträge wie der von Christian Thomas Leitmeir zeigen, warum der Musikhistoriker Theodor Kroyer, erster Ordinarius für Musikwissenschaft in Köln, um 1933 in Konflikte geriet, als er die fachlichen Qualitätsstandards sichern wollte, die von anderen Musikhistorikern wie Ernst Bücken unterlaufen wurden. Bücken, der sich als Gründervater der Kölner Musikwissenschaft sah, wird von Thomas Synofzik als ein Musikwissenschaftler porträtiert, der nach Möglichkeiten suchte, seine wissenschaftliche Praxis mit nationalsozialistischen Inhalten zu verknüpfen bzw. nationalsozialistische Konzepte durch Einsichten in die Musikgeschichte zu legitimieren. Nicht nur Bücken, sondern – wie Christine Siegert zeigt – auch Ludwig Schiedermaier (seit 1920 Ordinarius in Bonn und ab 1937 Präsident der DGM) bemühte sich mit Hilfe von inhaltlichen Umformulierungen seiner musikhistorischen Texte darum, die Musikgeschichte als Teil des politischen Wandels erscheinen zu lassen. Der Band wird ergänzt durch biografische Fallstudien zu den Karrieren in der nationalsozialistischen Kulturpolitik von dem Düsseldorfer Musiktheoretiker Werner Karthaus (Yvonne Wasserloos) und von Adolf Raskin (Birgit Bernard), der unter Joseph Goebbels zum Leiter des Auslandsrundfunks wurde, oder zu der Karriere von Else Thalheimer-Lewertoff (Klaus Wolfgang Niemöller), einer jüdischen Musikwissenschaftlerin, die eine der maßgeblichen Figuren in der Kölner Gesellschaft für Neue Mu-

sik war. Schließlich enthält der Band Einzeluntersuchungen zu den Italienbeziehungen der Kölner Musikwissenschaft schon vor der Institutionalisierung in den 1950er Jahren (Martina Grempler) und der Geschichte der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung*, die seit 1900 dazu beitrug, ideologische Positionen vorzubereiten, „die von den Nationalsozialisten genutzt werden konnten“ (Inga Mai Groote, S. 315).

Über diese konkreten Fallstudien gehen die Beiträge von Volker Kalisch und Norbert Jers hinaus, die sich mit dem Diskurs über Definitionen von Wissenschaft und Musik im Nationalsozialismus befassen: Kalisch zeigt anhand einer kritischen Kommentierung einschlägiger Konzeptentwürfe von Musikwissenschaftlern, wie diese dazu beitrugen, das Wissenschaftsverständnis neu zu definieren, indem wissenschaftliche Techniken wie der Beweis, die Kritik oder die Reflexion gegen Begriffe wie Gefühl, Überzeugung oder Gesinnung ausgetauscht wurden. Jers wiederum untersucht zentrale Texte von Musikwissenschaftlern aus dem Rheinland und fasst die Versuche zusammen, eine „deutsche Musik“ zu definieren. Die „deutsche Musik“ diente, so Jers, als ein „Funktionsbegriff“, aber nicht als „Substanzbegriff“ (S. 392), da es nicht gelang, eine positive Bestimmung dessen zu unternehmen, was die „deutsche Musik“ enthielt.

Der Band stellt eine Fülle an neuen Erkenntnissen im Detail dar und belegt eindrucksvoll den Reichtum lokalhistorischer Quellen für diese Thematik. Kritisch muss angemerkt werden, dass die Zusammenstellung der Beiträge insgesamt disparat erscheint. Die Geschichte von Konzertprogrammen der Neuen Musik in Köln (Niemöller) steht beispielsweise neben der Geschichte der Rundfunkpropaganda (Bernard) und die Geschichte der Heyer'schen Sammlung (Kolb) neben der intriganten Institutspolitik an der Kölner Universität (Leitmeir), ohne dass eine explizite Verknüpfung stattfindet. Für die weitere Forschung wäre es zudem wünschenswert gewesen, wenn die Beiträge eine stärkere methodische Reflexion unternommen hätten. Die Autoren gehen meist biografisch, institutionen-

oder ideenhistorisch vor, obwohl die Beiträge von Kolb, Groote oder Niemöller anschaulich belegen, wie sehr die wissenschaftliche Praxis auf lokale Netzwerke angewiesen war: auf Kuratoren, Sammler, Mäzene, Journalisten, Musiker usw. Gerade solche Fallstudien könnten ihren Wert durch Netzwerkanalysen oder Transferstudien noch steigern, um der Frage nach dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie neu nachzugehen. Schließlich beschränken sich die Herausgeber auf eine Binnengeschichte ihrer Disziplin. Beiträge wie der von Kalisch, aber auch die Vielzahl an unterschiedlichen Themen in dem Band können dagegen als eine Anregung verstanden werden, sich nicht nur mit einer Disziplingeschichte im engeren Sinne zu beschäftigen, sondern eine Geschichte des Wissens über die Musik und ihrer Kontexte im Nationalsozialismus in den Blick zu nehmen, gerade auch mit Hilfe eines interdisziplinären und internationalen Dialogs mit anderen Geisteswissenschaftlern.

(August 2012)

Hansjakob Ziemer

*CLAUDIA DI LUZIO: Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 468 S., Abb., Nbsp. (Schott Campus.)*

Die Autorin untersucht in ihrer Dissertation Luciano Berios „konkret für die Opernbühne konzipierten Werke“ (S. 7) mit dem Ziel die „enge Verflechtung von Poetik und Dramaturgie“ (S. 15) aufzuzeigen. Sie unterscheidet hierbei Berios „explizite Poetik“, die es in Bezug auf wesentliche Aspekte seines Musiktheater zu vertiefen gelte und die sich in Aussagen des Komponisten, in seinen „poetologische[n] Standpunkte[n]“ (S. 8), äußere, und eine „implizite Poetik“, die sich in tatsächlich nachweisbaren Kompositionstechniken nachweisen lassen. Mit dem der Poetik zugesellten Begriff der „Dramaturgie“ meint sie in diesem Zusammenhang alle inszenatorische Arbeit an der Textvorlage, dem „Werk“ oder der Aufführung, die nicht unbedingt dem Diskurs der musikalischen Komposition und ihren Techniken unterliegt, aber mit jenen in ein Wechsel-

verhältnis tritt. So zählt sie zu den „dramaturgischen Verfahren“ auch die „Karnevalisierung, wie zum Beispiel das Vertauschen der Rollen, das Zusammentreffen von Gegensätzen, die Vermischung von Gattungen sowie Ernstem und Komischem, die Familiarisierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren, die Wandlung der Figuren“ (S. 195).

Die Arbeit ist in drei große Teile gegliedert. Im ersten Teil zeichnet die Autorin auf Grundlage von Berios zahlreichen Aussagen über Fragen der Neuen Musik und des Musiktheaters dessen explizite Poetik nach. In diesem Teil wird Berios Begriff des „Metatheaters“ (anhand von Aussagen des Komponisten) erörtert und der Aspekt der Stimmenvielfalt (u. a. auf Basis von Berios Joyce-Rezeption) behandelt. Besonderes Augenmerk wird hier auf Berios Traditionsverständnis und Geschichtsbewusstsein gelegt, welche die weiteren kompositorischen und inszenatorischen Entscheidungen, wie den Verzicht auf Psychologisierung von Figuren oder dramatischen Situationen, den Einsatz von Diskontinuitäten und Nicht-Linearität sowie additiver oder subtraktiver Verfahren und Montageverfahren auf mehreren Ebenen usw. (S. 28 ff.) bestimmen.

Die Teile II und III handeln folgerichtig von dieser – auf Seite 57 so genannten – „impliziten und faktischen Poetik“ und Dramaturgie, wobei in Teil II der „dramatische Text“ der jeweiligen Werke und damit die Entstehungsgeschichte der Werke, die Zusammenarbeit mit den Textdichtern und Aspekte der Dramaturgie abgehandelt werden. Der Fokus dieses Teiles liegt in der werkgenetischen Untersuchung des künstlerischen Prozesses von den ersten Ideen zur Sujetfindung über die Kontaktaufnahme und Auseinandersetzung mit den Textdichtern, die Genese des Textes bis hin zu etwaigen Variantenbildungen bei Überarbeitungen.

Teil III, „Die musikalische Handlung“, besteht aus einem Kapitel, in dem frühe Werkideen dargestellt werden, und jeweils in Kapiteln angeordneten Einzelstudien zu den Werken. Die Autorin geht hierbei von den jeweiligen Partituren aus, bindet die aus deren Betrachtung gewonnenen Ergebnisse aber an

kompositorische Skizzen und historische Zeugnisse anderer Art zurück. Neben dem Leihmaterial der Verlage verwendet die Autorin auch die in der Paul Sacher Stiftung eingelagerten Quellen und Korrespondenzen sowie Material des Historischen Archivs der Universal Edition, die Berios Werke verlegt, und bindet darüber hinaus auch Aussagen von Interviews ein, die sie beispielsweise mit den Textautoren Edoardo Sanguinetti und Dario Del Corno sowie Talia Pecker Berio (zugleich Berios Witwe) gehalten hat.

Nach einem abschließenden Teil findet sich neben den üblichen Registern auch ein Quellen- und Uraufführungsregister, welches aber nur die Grunddaten der sechs Werke und, wenn vorhanden, Fotos, Audio- und Videomitschnitte der Aufführungen auflistet. Die Quellen der Sacher Stiftung, hier unterteilt in die beiden Kategorien „Reinschriften“ und „Skizzen und Entwürfe“, werden leider, ebenso wie der dort genutzte Briefbestand, nicht genauer annotiert oder in ihrer Materialität beschrieben. Dieses Vorgehen ist im Bereich der Skizzenforschung zur Neuen Musik zwar nicht ungewöhnlich. Dadurch, dass die Autorin die Gegenstände ihrer Textkritik nicht näher dokumentiert, mindert sie aber die Aussagekraft gerade jener Abschnitte, in denen es um konkrete kompositorische oder dramaturgische Abläufe und womöglich Prozesse von Entscheidungsfindungen geht. Diese formalen Ungenauigkeiten wirken sich auch auf den Ansatz aus: Die dargestellten Skizzen fungieren meist, wenn sie konzeptuellen Text festhalten, als Stichwortgeber für die Verlaufsanalyse (beispielsweise S. 209, dort zu Abb. 13) oder sie unterstützen die Narration eines als letztlich bruchlos angenommenen kompositorischen Prozesses (beispielsweise S. 230, dort zu Abb. 18).

Die Autorin gibt (S. 9) in der Einleitung an, dass die nach der Verteidigung der Arbeit im Juni 2007 erschienene Literatur nicht berücksichtigt wurde. Warum sie jedoch die direkte Konkurrenzschrift von Ute Brüdermann, Frankfurt am Main 2007, die ebenfalls die Quellen der Sacher Stiftung und der UE heranzieht sowie Berios Terminologie zugrunde

legt, weder nennt noch in ihrer Literaturschau heranzieht, ist mir eingedenk der drei Jahre zwischen Verteidigung und Veröffentlichung der Schrift ein Rätsel.

Insgesamt vermittelt die Arbeit durch ihren ausschließlichen Rekurs auf Berios Werke für die Opernbühne einen sehr konsistenten Überblick über dieses Korpus, wobei besonders die Dokumentation der Zusammenarbeit mit den Textdichtern interessant erscheint, ein Arbeitsverhältnis, das andere prominente Komponisten zu dieser Zeit ja aufgegeben haben. Die Autorin geht grundsätzlich davon aus, dass die Veränderungen in Berios (expliziter und impliziter) Poetik, die immerhin über einen Werkzeitraum von 38 Jahren detailliert dargestellt werden, Bestandteile, Einzelfalllösungen und Variationen innerhalb eines größeren Konzepts einer Künstlerpersönlichkeit sind. Die Arbeit vermittelt daher besonders im Teil I, in der Berio oft zu Wort kommt, einen tiefen Blick in Berios künstlerische Welt.

Ein großes Verdienst der Arbeit liegt darin, dass sie alle im Fließtext zitierten Aussagen Berios und anderer (beispielsweise Sanguineti) in Originalsprache und deutscher Übersetzung darbietet. Dem des Italienischen Unkundigen wird damit ein Blick in die Fachdiskussion gewährt und es ergeben sich eine Reihe an Anknüpfungsmöglichkeiten für den deutschen bzw. deutschsprachigen Diskurs über Neue Musik.

(August 2012)

Knut Holtsträter

PHILIPP ORTMEIER: *Symbol und Wirklichkeit im Schaffen von Sofia Gubaidulina. Zur Hermeneutik des Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher. Passau: Dietmar Klinger Verlag 2011. XI, 190 S., Abb., Nbsp.*

Religiöse Symbolik und Metaphorik spielen im kompositorischen Schaffen Sofia Gubaidulinas eine wichtige Rolle. Ähnlich wie Arvo Pärt, jedoch ganz anders in der kompositorischen Faktur der Werke, hat sich Gubaidulina früh der christlich-katholischen Religion zugewandt und Symbole und Metaphern des

christlichen Glaubens in ihre Werke eingeflochten, oftmals verbunden mit Instrumenten und Klangfarben ihrer Heimat, der autonomen Wolga-Republik Tatarstan (so z. B. in der Komposition *De profundis* für Bajan solo aus dem Jahr 1978).

Philipp Ortmeier geht in seiner Würzburger Dissertation diesen Phänomenen auf den Grund, und zwar am Beispiel von Gubaidulinas Doppelkonzert *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher aus dem Jahr 1982, einem der für Gubaidulinas Schaffen zentralen Werke. Das erste Drittel des Buches gehört allerdings einer „Hinführung“ (S. 11–67), in der weitere Kompositionen analytisch betrachtet werden: das Streichquartett Nr. 2 (1987), *In Croce* für Violoncello und Orgel (1979), *Hell und Dunkel* für Orgel (1976), das Streichquartett Nr. 3 (1987) sowie *Der Seiltänzer* für Violine und Klavier (1993/95). Ortmeier hatte die Gelegenheit, in der Paul-Sacher-Stiftung die Autographe (d. h. Skizzen und Reinschriften) einzusehen und sie zu seinen Betrachtungen hinzuzuziehen. Dadurch gewinnen seine Funktionsanalysen erheblich an Tiefenschärfe, wenngleich einige schematische Übersichten zum Aufbau der Kompositionen hilfreich wären. Die Analysen sind nicht Selbstzweck, sondern dienen der Veranschaulichung einzelner Charaktereigenschaften der *Sieben Worte* am Beispiel weiterer Kompositionen Gubaidulinas, so z. B. der „zweiteiligen Form“ (Streichquartett Nr. 2) oder „gewachsenen Strukturen“ (Streichquartett Nr. 3). Ortmeier hat sich tief in das Œuvre Gubaidulinas hineingearbeitet und findet immer wieder Querverweise auf in der Dissertation nicht behandelte Kompositionen. Dass er die autographen Reinschriften der betrachteten Werke kurz vorstellt, ist ein zusätzlicher Pluspunkt.

Im Hauptteil (S. 69–164) wendet sich Ortmeier explizit den *Sieben Worten* zu. Zunächst werden die sieben Satzteile ebenfalls funktionsharmonisch analysiert. Der Autor gibt allerdings zu, dass zu den *Sieben Worten* bereits zahlreiche Analysen vorliegen, weshalb sich dem Rezensenten nicht ganz erschließt, warum seine Betrachtungen darüber hinaus notwendig sind und worin genau sie sich von den

vorherigen unterscheiden bzw. welche zusätzlichen Erkenntnisse sie liefern. Ortmeier trennt den analytischen Teil vom hermeneutischen, was leider dazu führt, dass die musikalische Ausdeutung der Satzüberschriften – und ihrer exegetischen Kontextualisierung – nicht mit Notenbeispielen veranschaulicht wird. Dennoch liefert der Autor schlüssige Deutungsansätze, zum Beispiel die Auffächerung der *Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* in vier Ebenen und deren instrumentale Ausdeutung in Gubaidulinas Komposition: „1. *Die Sieben letzten Worte* als isolierte Sinnträger; 2. Das äußere Geschehen, als Jesus diese Worte ausspricht; 3. Der Seelische und körperliche Zustand des Gepeinigten in jenem Augenblick; 4. Die Bedeutung dieses Vorganges für die Christenheit“ (S. 130). Die Personalisierung von Instrumenten als christliche Charaktere ist indes nicht nur ein Rückgriff auf kirchenmusikalische Kompositionspraktiken des Barock, sondern, im abstrakten Sinne, auch eine typisch sowjetische Codifizierungstaktik gesellschaftlicher Zusammenhänge und Konflikte.

Der hermeneutische Teil der Abhandlung beschränkt sich nicht allein auf die Exegese der einzelnen Sätze, sondern wirft ebenso einen historischen Blick auf vorherige Vertonungen der *Sieben letzten Worte*, allen voran derjenigen Heinrich Schütz' – zu dessen Komposition Gubaidulinas Werk eine besondere Beziehung aufweist – und der ebenfalls instrumental vertonten Version von Joseph Haydn, die Gubaidulina bei einer Moskauer Aufführung 1980 gehört hatte. Gerade die Schütz-Bezüge mit symmetrischer Anlage, Rahmensätzen als *Symphoniae* (Schütz) bzw. *Ritornelle* (Gubaidulina) und dem „Mich dürstet“-Zitat sind offenkundig und von Ortmeier detailliert herausgearbeitet worden. Er liefert darüber hinaus eine kurze Vertonungsgeschichte der *Sieben Worte* als Teil der Passionsmusiken vornehmlich des 16. Jahrhunderts, was allerdings die vorherige Bezugnahme zu Heinrich Schütz' Vertonung aus dem mittleren 17. Jahrhundert musikhistorisch ein wenig ins Hinken bringt.

Was der insgesamt lohnenswerten Studie fehlt, ist eine Kontextualisierung sowohl der *Sieben Worte* als auch der weiteren betrachteten

Werke in die Vertonungs- sowie in die allgemeine Kompositionsgeschichte des späteren 20. Jahrhunderts. Ortmeier liefert selbst einige Hinweise und Andeutungen, ohne allerdings tiefer in Querverbindungen und Einflussphären einzusteigen. So ist etwa die „gewachsene Struktur“ (S. 39) des dritten Streichquartetts eindeutig dem Vorbild Anton Weberns und dessen Analogisierung des Reihenprinzips mit Goethes „Urpflanze“ entnommen, so wie es auch Alfred Schnittke mit seiner „Baumstruktur“ umschreibt. Zudem ist die Kreuzsymbolik keine Gubaidulina-spezifische Verschlüsselungstechnik, sondern tritt bei vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts auf. Vertonungen der *Sieben Worte* gibt es zudem von Ruth Zechlin (wenn auch „nur“ als Orgelstück) und in den Johannes-Passionen zahlreicher zeitgenössischer Komponisten. Freilich bedürfte dies einer gesonderten Untersuchung. Ortmeier gibt in einem separaten Kapitel zumindest erste Hinweise auf die materielle und inhaltliche Verbindung zwischen den *Sieben Worten* und Gubaidulinas eigener *Johannes-Passion* (S. 144–147).

Trotz der etwas mangelhaften Kontextualisierung ist das vorliegende Buch für die Gubaidulina-Forschung eine Bereicherung, nicht nur aufgrund der Begeisterung, die der Autor seinem Forschungsgegenstand entgegengebracht hat. Die profunden Analysen und die Einbindung der *Sieben Worte* in Gubaidulinas Gesamtschaffen stellen trotz aller Kritik einen guten Einblick in die kompositorische Anwendung ihres religiösen und symbolhaften Denkens dar. In weiteren Studien wird es notwendig sein, die innerauktoriale Stilistik in den Kontext der Musik des 20. Jahrhunderts stärker einzubinden, ohne allerdings der Versuchung zu erliegen, Gubaidulinas Schaffen allein religiös oder nur vor dem Hintergrund der politischen Umstände analysieren zu wollen. Ihre Musik gibt weitaus mehr her, wie Ortmeiers Dissertation verdeutlicht hat.

(August 2012)

Christian Storch

RODERICK CHADWICK, THERESA KAKLIN, ADELHEID KRAUSE-PICHLER, FRANZPETER MESSMER, WOLFGANG RATHERT, GISELA SCHUBERT, GISELHER SCHUBERT, PETER SHEPARD SKÆVED, EDMUND WÄCHTER und ELISABETH WEINZIHL: *Gloria Coates. Tutzing: Hans Schneider 2012. 198 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 54.)*

Der vorliegende Band füllt unzweifelhaft eine Lücke, denn Gloria Coates ist eine der großen Unangepassten der zeitgenössischen Musik: Sie verbindet eine traditionalistische Ausrichtung an Symphonie- und Streichquartett-Serien mit einer in Materialstands-Messungen schwer einzufangenden Neuartigkeit formbildender Glissando-, Cluster- und Oberton-Strukturen. Prinzipien der „American Mavericks“ wie Henry Cowell oder Carl Ruggles werden so in die Erfahrungshorizonte des europäischen Musiklebens überführt. Zugleich besteht eine Beziehung zu Arnold Schönberg in der Formulierung der Komponistin, der Wille zum Sich-Ausdrücken sei der einzige Imperativ künstlerischen Schaffens (S. 26 f.).

Dass die erste umfassende Darstellung ihrer Kompositionen in einer Serie über Komponisten in Bayern erfolgt, ist dem seit über 30 Jahren gewählten Wohnort München geschuldet, aber gemäß dem Vorwort auch Zeichen der „kulturellen Weltoffenheit“ Bayerns seit dem 19. Jahrhundert – ein Band zu Hans Pfitzner ist in der Reihe noch nicht erschienen. Die Ausrichtung des Buches ist dabei diejenige einer keineswegs nur, aber auch breitenwirksamen Darstellung mit Bildteil, Interview und nach Gattungen ausgerichteten Einzelartikeln. Bereits die einleitende biografische Skizze von Gisela Schubert und das Interview mit der Komponistin präsentieren eine Multitasking-Persönlichkeit, die auch als Schauspielerin schöpferisch tätig war und es als Malerin bis heute ist. Dies führt zu einer Offenheit auch gegenüber Multimedia-Projekten (etwa mit Automobilen als Klangerzeugern), die Adelheid Krause-Pichler beschreibt. Zugleich binden Verweise auf den Transzendentalismus ihr

Schaffen zurück zu Charles Ives, mit dem Coates die Trothaltung gegen das Argument des Noch-Nie-Gemachten verbindet wie auch die zugleich radikale und kommunikative Musiksprache.

Deren Einordnung in die Ästhetik von Symphonie und Streichquartett bildet auch die ganz differente Geschichte der beiden bevorzugten Gattungen der Komponistin in der Musik des 20. Jahrhunderts ab: Giselher Schubert argumentiert eher defensiv und negativ, wenn er den allgemeinen Entwurf einer „problematischen“ Gattung entwickelt, in der die beständigen Meldungen vom Tod der Symphonie durch musikalische Fortschrittsästhetiken als übertrieben erscheinen. Es ist die musikwissenschaftliche Rezeption, die sich der Gattung erst wieder positiv zuwenden muss, während verschiedenste Komponisten dies längst getan haben. Wolfgang Rathert dagegen kann offensiv und positiv argumentieren, da für das Streichquartett eine kontinuierliche Pflege in allen Formen der Fortschrittsästhetik vorhanden ist. Gloria Coates Besonderheit bildet sich eigentlich erst in der Summe beider Beiträge ab, da sie sowohl in die Geschichte der Abweichter von der Fortschrittsgeschichte, die weiterhin Symphonien schreiben, als auch in die Geschichte des Materialfortschritts, bei der ein Komponieren von Streichquartetten stets möglich blieb, mit eingeordnet werden kann.

Die Individualität ihrer Klangmittel führt dazu, dass alle Autoren des Bandes beständig Anknüpfungspunkte bei stärker im akademischen Dialog etablierten kompositorischen Strömungen suchen. Die Bandbreite reicht dabei von Carl Orff bis zu Iannis Xenakis. Dennoch fehlen einige Namen: Die Bezeichnung von Coates als „musikhistorisch bedeutendste Symphonikerin schlechthin“ (S. 57) wäre überzeugender, wenn andere Unangepasste wie Galina Ustvolskaya in den Überlegungen Berücksichtigung gefunden hätten. Auch Lera Auerbach als ähnliches Multitalent mehrerer Künste aus einer nochmals jüngeren Komponistinnen-Generation oder Karl Amadeus Hartmann mit seiner Tendenz, Symphonien aus nachträglichen Neutitulierungen zu gene-



rieren, hätten mögliche Bezugspunkte abgegeben. Diese Praxis macht allerdings das von Theresa Kalin erstellte Werk- und Literaturverzeichnis zum Startpunkt für alle zukünftigen Forschungen.

Die weiteren Beiträge behandeln nach einem relativ ähnlichen Schema die Frage, in welcher Form die Glissando-Klangwelten sich auf das jeweilige Instrumentarium übertragen lassen. Peter Sheppard Skaerved beschreibt aus der Praxis des an der Einspielung der Streichquartette beteiligten Violinisten instruktiv, wie die ungewöhnliche Spieltechnik der gewöhnlichen des Vibrato ins Gehege kommt: „Der Klang eines Glissando *con vibrato* ist nicht akzeptabel, also ist der Vibrato freie Grundklang der Ausgangspunkt“ (S. 98). Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter verorten die Kompositionen für Flöten im Gegensatz von magischen Konnotationen des Instruments und Kanon- und Zwölftonstrukturen der Werkgestaltung. Roderic Chadwick deutet die lange Schaffenspause in der Klaviermusik damit, dass die Möglichkeiten des Instruments für Coates mit der ersten Sonate *Tones in Overtures* von 1972 bereits ausgeschöpft waren. Und Franzpeter Messmers Beitrag zur Vokalmusik beginnt mit dem Grund, warum auch hier häufig Instrumente mit hinzugezogen werden: „Vokalmusik ist von Natur aus traditioneller: Die Stimme lässt sich nicht so verfremden wie ein Instrument“ (S. 139).

Die Musikwissenschaft gibt derzeit gerne Handbücher zu den „großen“ Komponisten heraus, die als Summe und Abschluss der bisherigen Forschungsarbeit gelesen werden können; hier dagegen wird dasselbe Ordnungsprinzip sinnvoll an den Beginn der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einer Komponistin gestellt, die eine weitere Erforschung etwa durch Dissertationsprojekte unbedingt verdient hätte.

(November 2012)

Julian Caskel

*Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues.* Hrsg. von Tim HOWELL, Jon HARGREAVES und Michael ROFE. Farnham: Ashgate 2011. XXVII, 225 S., Abb., Nbsp.

Der Mitherausgeber Tim Howell bezeichnet die hier versammelten Aufsätze zum Werk von Kaija Saariaho als eine Art Fortsetzung seiner eigenen Publikation „After Sibelius: Studies in Finnish Music“ (Ashgate 2006). Nichts jedoch dürfte den derzeitigen Stand des finnischen Musiklebens besser kennzeichnen als die Tatsache, dass der Name Sibelius, wie zumindest das beigefügte Register suggeriert, in den neun Beiträgen kein einziges Mal erwähnt wird. Tatsächlich ist das Register ein wenig selektiv: Sibelius findet sich zweimal indirekt aufgerufen, wo der Kontext es unvermeidlich macht, nämlich bei der Frage nach der Naturwüchsigkeit vegetabiler Formen (S. 102) und bei der Erwähnung einer finnischen Traditionslinie des Violinkonzerts (S. 137). Äußerlich begründet sich die relative Absenz inner-finnischer Kontexte darin, dass Saariaho seit langer Zeit Paris als Aufenthaltsort gewählt hat. Innerlich steht der Band für die Tendenz, am Notentext orientierte Analysen und vom Cultural turn durchtränkte Kontexte zu verbinden, während Aspekte der allgemeinen Gattungs- und Kompositionsgeschichte weniger Beachtung finden.

Diese Ausrichtung scheint naturgemäß dort sinnvoll, wo sie von der Fragestellung begünstigt wird: So ist die von Taina Riikonen gewählte Annäherung an Saariahos Flötenmusik über Interviews mit deren Performern schlüssig, da in der Musik gewohnte Rollenbilder des unsichtbaren und im geschlechtsneutralen Instrumentalklang repräsentierten Aufführenden durchbrochen werden. Grenzen des Ansatzes werden dort erkennbar, wo eine „Grammatik der Träume“ auf so breit bestimmte Strategien der Diskontinuität zurückgeführt wird, dass, wie die Autorin Anni Oskala allerdings klar eingesteht, die Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt als Traumperiode nach einer tonal-metrischen Tageshelle erscheinen könnte.

Ähnlich breit angelegt ist der Narrationsbegriff, den Michael Rofe nicht mit Fiktionalität, sondern lediglich mit Veränderung in der Zeit

gleichsetzt. Saariahos Streichquartett *Nymphéa* erscheint so als Paradigma einer fraktalen Formgliederung, die auf verschiedenen Ebenen Phasen von Wachstum und Zerfall durchläuft. Unklar bleibt aber, ob diese Prozesse einseitig als Durchbrechung einer teleologischen Formlogik und damit narrativ zu hören sind oder ob sie eine alternative Norm setzen, deren eigene Durchbrechung erst narrativ wäre.

Eine Fragestellung, die mehrere Artikel unterschiedlich zusammenführt, lautet: Warum ist Kaija Saariahos Musik so leicht verständlich? Es werden Analysewege gesucht, die weniger das Werk als vielmehr dessen Rezeption ins Zentrum rücken. Voraussetzung dafür ist im abschließenden Aufsatz von Jon Hargreaves die für Saariahos theoretisches Denken zentrale Umkehrung der Hierarchie von Harmonie und Timbre. Dies ermöglicht Hörweisen, die nicht mehr linear einem teleologischen Prozess folgen; stattdessen können ebenso changierend wie diese selbst die Klänge mal als gerichtete Harmoniefolgen und mal als Klangfarbenbilder wahrgenommen werden. Die Distinktion von Harmonik und Timbre ist auch das Thema des einzigen musikästhetischen Aufsatzes: Vesa Kankaanpää stellt überzeugend dar, dass die Emanzipation des Klanges, wenn sie gegen eine Tradition struktureller Klänge in der Musik des 20. Jahrhunderts als modernistische Umkehrung vorheriger Traditionen bezeichnet werden soll, von Saariaho in starkem Maße wieder an die Vorstellungswelt der funktionalen Harmonik rückgebunden werden muss. Die musikalischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts erweisen sich als Verbrecher, die immer wieder zum Ort der Tat zurückkehren.

Den Charakter der Einführung in eine Werkgruppe besitzen die Überlegungen von Liisamajja Hautsalo zu Saariahos Opern. Klug erscheint dabei, die gegen alle Wechsel der musikalischen Sprachen im 20. Jahrhundert resistente Kategorie der musikalischen Topoi ins Zentrum der Analysen zu stellen (von der Katabasis bei Katastrophen bis zur Gegenüberstellung von Tanzformen à la *Don Giovanni* zur Darstellung jener sozialen Spaltungen, welche den Katastrophen vorausgehen). Ebenso resistent gegen alle Stilwandlungen erwies sich

die Gattung des Konzerts, der sich Tim Howell widmet. Dabei verweist er als Formstrategien auf Steigerungsanlagen (ein Verweis auf Witold Lutoslawskis Steigerungsformen wäre hier interessant gewesen) und auf interne Paradoxien – die auch eine Gattungsästhetik hergeben: “Musical conflicts so central to the genre are paradoxically the result of a concerted effort: combining forces with the soloist to discover new possibilities. Duality in the actual composition arises from dialogue in the act of composition” (S. 133).

Von besonderem Interesse dürfte das an den Beginn des Bandes gestellte längere Interview mit der Komponistin sein: Saariaho weist genderspezifische Deutungen zurück und kommt doch nicht umhin, Geschichten vom erfolgshinderlichen guten Aussehen und offenen Selbstzweifeln zu erzählen, die man von männlichen Protagonisten der Neuen Musik so eher nicht gewohnt ist. Musikhistorisch interessant ist ihre Erinnerung an den Besuch des für den Postmoderne-Diskurs zentralen Jahrgangs 1978 der Darmstädter Ferienkurse: Die „Neue Einfachheit“ und die „Zweite Moderne“, auf welche die Debatte rasch verengt wurde, interessieren sie beide nicht, stattdessen bietet sich Gérard Grisey als Alternative im selben Jahrgang an. Der Aufsatz von Daniel March kann mit Spektralanalysen an diese ästhetische Alternative anknüpfen und mit den durch die Zentraltönigkeit des Spektrums wieder möglichen Leitton-Effekten auch zur Erklärung der Leichtigkeit des Verstehens mit beitragen.

(November 2012)

Julian Caskel

*URSULA BENZING: Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.*

Ebenso ambitioniert wie problematisch ist das Buch, das Ursula Benzing in ihrem Bemühen um eine Standortbestimmung des heutigen Musiktheaters vorgelegt hat: ambitioniert, weil sie sich alles auf einmal vornimmt – eine Befragung der Gattung Oper, eine Diskussion zur

Relevanz des Begriffs Musiktheater und eine Einschätzung zum Stand der gegenwärtigen und möglichen zukünftigen Entwicklung aus der Praxis heraus; problematisch hingegen, weil sprachlich und gedanklich immer wieder Spuren eines gewissen Dramaturgendenken durchschlagen, das grundsätzlich dazu zu neigen scheint, Kunst nach ihren Erfolgsaussichten zu betrachten. Benzings Beobachtung, dass sich heute uraufgeführte zeitgenössische Werke „in bewusster oder unbewusster Abkehr von der überlieferten, traditionellen Oper anderen Gattungen und (Theater-)Mitteln“ zuwenden, dass also in der Praxis die Begriffe „Oper“ und „Musiktheater“ „nicht sauber getrennt sind, sondern häufig synonym verwendet werden“, ist für die Autorin Anregung zur ausführlichen Diskussion beider Begriffe, da es bislang noch nicht gelungen sei, „den Begriff Musiktheater auf eine verbindlich gültige Definition ein- und ihn von dem der Oper abzugrenzen“ (S. 3 f.). Zugleich nimmt sie jedoch auch die Rolle des Publikums in den Blick sowie die Tatsache, dass die Oper – sei es nun die Repertoireoper oder die zeitgenössische Produktion – „heute in zunehmendem Maße dem Publikum vermittelt werden muss“ (S. 4).

Benzing versucht sich dieser vielgestaltigen Thematik in mehreren Schritten anzunähern. Dabei rekurriert sie einerseits auf eigene langjährige Beobachtungen der Opernpraxis, andererseits stützt sie sich immer wieder auf die Inhalte aus insgesamt zehn Experteninterviews, die sie mit wichtigen Persönlichkeiten rund um die Institution Theater – nämlich Barbara Beyer, Heiner Goebbels, Claus Guth, Johannes Kalitzke, Klaus-Peter Kehr, Wolfgang Mitterer, Peter Rundel, Peter Ruzicka, Uwe Schweikert und Michael Struck-Schloen – geführt und im Anhang des Buches vollständig abgedruckt hat. Beginnend mit einer auf ausgewählte Exempel fokussierten Darstellung der Operngeschichte zwecks Herausarbeitung wesentlicher Kennzeichen der Gattung, untersucht sie die seit dem 20. Jahrhundert koexistenten Begriffe der Oper und des Musiktheaters und legt ihre unterschiedlichen Erscheinungsweisen dar, um entsprechende Werke „auf ihre spezifischen Merkmale hin“ (S. 22)

zu analysieren und diese anschließend zu kategorisieren. Benzings Darstellung ist zwar – auch aufgrund der immer wieder eingeschobenen Übersichtstabellen – sehr gut nachvollziehbar, leidet aber unter erheblichen Vereinfachungstendenzen. Hierzu gehört etwa, dass sie die angesprochenen Kompositionen meist nur grob, manchmal gar in der Sprache von Programmheftprosa skizziert und dadurch gerade die Spezifika zeitgenössischer Werke allzu oft durch allgemeinverbindliche oder schwammige Formulierungen verdeckt; zudem legt sie gelegentlich eine inakzeptable Unkenntnis an den Tag, etwa wenn sie den dritten Akt von Arnold Schönbergs *Moses und Aron* als Beispiel für eine Szene nennt, „die nur das gesprochene Wort vorsieht“ (S. 82), ohne anscheinend zu wissen, dass die Musik zu diesem Akt niemals komponiert wurde. Auch wenn die Autorin dem Hauptteil ihrer Untersuchung in der Folge mit Kompositionen von Georges Aperghis (*Machinations*, 2000), Nicolae Brindus (*Bizarromonia*, 1998), Chaya Czernowin (*Pnima ... Ins Innere*, 2000), Heiner Goebbels (*Schwarz auf Weiß*, 1996), Adriana Hölszky (*Hybris/Niobe*, 2008), Jin Hi Kim (*Dong Dong – touching the Moons*, 2000), Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1997), Wolfgang Mitterer (*white foam*, 2000), Jocy de Oliveira (*As Malibrans*, 2000) und Rolf Wallin (*Manifest*, 2000) eine ästhetisch breit gestreute Auswahl von „neuen Werken des Musiktheaters“ (S. 111) zugrunde legt, bleiben maßgebliche und vor allem für die kompositorische Auseinandersetzung mit Theatralität eminent wichtige Ansätze aus ihren Überlegungen ausgeklammert. Schmerzlich vermisst man daher wenigstens kurze Reflexionen zu Themen wie dem vollständigen Verzicht auf Sänger und szenische Aktionen in Hölszky *Tragödia (Der unsichtbare Raum)* (1997) – eine Lücke, die umso erstaunlicher ist, als Benzing sich bereits im Titel ihres Buches explizit auf die Frage bezieht, ob überhaupt „eine Oper ohne Worte möglich“ sei und ob ein „wortloses“ Werk noch als Oper bezeichnet werden könne (S. 6) –, zum Konzept der Video-Oper, das für Werke wie Steve Reichs *Three Tales* (2002) und Fausto Romitellis *An Index of Metals* (2003)

eine unproblematische Implantierung in den Konzertsaal erlaubt, oder zu Theaterkonzeptionen, die, wie beispielsweise Heiner Goebbels' szenische Bühneninstallation *Stifters Dinge* (2007), auf rein installativen Komponenten beruhen.

Dass die Autorin von vornherein einen eher selektiven Blick auf die Materie hat, die dem kreativen Potenzial vieler heutiger Musiktheaterarbeiten und damit auch dem Selbstverständnis vieler Komponisten nicht wirklich gerecht wird, dürfte eng mit ihrer These zusammenhängen, „dass die Weiterentwicklung neuer Typen der Oper und des Musiktheaters nur in Abhängigkeit von einem akzeptierenden Publikum geschieht“ (S. 22). Denn die hieraus resultierende Reserviertheit gegenüber allzu provozierenden Konzeptionen sowohl des Regietheaters als auch des Komponierens selbst und die Rückkoppelung von ästhetischen Entwicklungen des Musiktheaters an ein Geflecht aus Publikumsgeschmack und institutionalisiertem Realisierungsapparat im Sinn einer Kosten-Nutzen-Rechnung lassen für die Zukunft an den Opernhäusern eine eher konservierende Praxis vermuten. Dass Benzing aber zuletzt dennoch den Versuch unternimmt, die Strukturen und Mechanismen von Kulturpolitik und Musiktheaterbetrieb genauer zu beleuchten, um die Notwendigkeit eines verstärkten „Interesse[s] an künstlerischen Prozessen“ anstelle einer vorrangigen Befriedigung „kulinarische[r] Bedürfnisse der Zuschauer“ (S. 243) zu betonen, macht immerhin den Weg frei für einige brauchbare Vorschläge zur Veränderung institutioneller Strukturen. Insofern lässt sich das Buch dann doch noch als Plädoyer für die Theatervielfalt lesen, auch wenn Benzing dieser inhaltlich nicht gerecht wird.

(September 2012)

Stefan Drees

*MARGIT HAIDER-DECHANT: Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke. Incipits: Hermann DECHANT. Hrsg. von der Internationalen Joseph Woelfl-Gesellschaft. Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011. XCVI, 444 S., Abb., Nbsp.*

*MARGRET JESTREMSKI: Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXIV, 698 S., Nbsp. (Catalogus Musicus. Band XIX.)*

Mit dem vorliegenden Verzeichnis der Werke Joseph Woelfls (1773–1812) wird Neuland betreten, nicht nur in dem Sinne, dass bislang noch kein derartiges Verzeichnis vorlag, sondern auch, weil Woelfl zumindest als Komponist heute kaum mehr bekannt ist; seine umfangreiche Produktion, sein Ruf als Pianist von Weltrang wie auch seine nahen Beziehungen zur Familie Mozart aber laden durchaus zu einem näheren Studium seiner Werke ein.

Margit Haider-Dechants Verzeichnis ist eine erweiterte Ausgabe ihrer 2008 vorgelegten Dissertation. Seitdem sind weitere 100 Einträge hinzugekommen, so dass nunmehr angeblich 622 Werke bekannt sind. Wie diese Zahl zustande kommt, ist anhand des Verzeichnisses allerdings rätselhaft: Über etwa 360 Einträge kommt es nicht hinaus. Die Zahl der tatsächlich verzeichneten Werke ist gewiss noch niedriger anzusetzen, wenn auch schwer abzuschätzen, wie noch gezeigt werden soll.

Das Woelfl-Verzeichnis nennt sich grundsätzlich chronologisch, wobei die Einträge in drei Kategorien aufgeteilt wurden: Frühwerke (Fw 1–11; vor 1795), Werke mit Opuszahl (Op. 1–69; ab 1795) und Werke ohne Opuszahl (WoO 1–140; ebenfalls ab 1795). Das Ordnungsprinzip der letzteren ist jedoch unklar; eine Chronologie nach den mitgeteilten Jahreszahlen wird nicht eingehalten, und Argumente für die Einordnung undatierter Werke werden meist nicht geliefert. Auch die originalen Opuszahlen gehorchen keiner strengen Chronologie; manche Nummern wurden übersprungen, andere mehrfach verwendet, wiederum andere bezeichnen Neuausgaben äl-

terer Werke. Da die chronologische Zählung jedoch sowieso spätestens dann in Schwierigkeiten gerät, wenn neu entdeckte Werke der Reihe einzuordnen sind, fragt es sich, ob vielleicht ein anderes Ordnungsprinzip angebrachter gewesen wäre.

Überhaupt mutet das Verzeichnis provisorisch an, und es entsteht der Eindruck, dass es sich eher um – allerdings wertvolle – Arbeitspapiere für eine kommende Woelfl-Ausgabe handelt. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass unter jedem Eintrag bereits die Nummer des Bandes in einer scheinbar geplanten, jedoch nirgends näher erläuterten „kritischen Neuausgabe“ vermerkt wird. Für ein eigentliches Werkverzeichnis jedoch scheinen grundlegende Aspekte nicht genügend reflektiert. Dringend vermisst man Überlegungen zu dem Werkbegriff, der dem Verzeichnis zugrunde gelegt wurde, denn genau gesehen handelt es sich nicht um ein Werk-, sondern um ein gemischtes Quellen- und Titelverzeichnis. Das omnipräsente Problem der Werkontologie ist beispielsweise bei einem Vergleich der „weitgehend identischen“ Op. 6 und Op. 55 zu sehen, die mit den Entstehungsdaten 1798 bzw. 1810 verzeichnet sind, wobei offensichtlich letzteres nicht das Kompositions-, sondern das Publikationsjahr bezeichnet. In einem Werkverzeichnis wären sie vermutlich als zwei Ausgaben oder allenfalls Fassungen desselben Werkes zu verzeichnen. Derartige Neuausgaben unter neuer Opuszahl kommen relativ häufig vor; die eher als Verlagsnummern anzusehenden Opuszahlen werden von Haider-Dechant ohne Weiteres zu Werknummern im modernen Sinne erhoben. So bleibt das Verhältnis zwischen Werk, Fassung und Quelle stets unklar. Worin sich z. B. die „Werke“ WoO 49 und 66 (*Sechs Walzer für Pianoforte zu vier Händen* bzw. *Sechs Walzer vor 4 Hände*) unterscheiden, ist nicht ersichtlich; sie scheinen trotz abweichender Titel sogar auf denselben Quellen zu beruhen. Manche Einträge (z. B. WoO 65, 67, 69–71, 79 und 80) enthalten außer einer Titelalternative nichts als einen Verweis auf andere Einträge, nicht einmal eigene Quellen. Dass aber eine Titelvariante bereits ein neues Werk konstituiert, scheint mit einem

modernen Werkbegriff kaum vereinbar. Der Quellen- bzw. Titelbezug der einzelnen Einträge geht so weit, dass der angegebene Haupttitel unter der jeweiligen Nummer nicht etwa ein Einheitstitel ist, sondern eine mitunter sogar typografisch dem Vorbild nachgestaltete und – wie z. B. unter WoO 63 – bis zu mehrere Seiten lange Transkription des Titelblatts und der Einleitung der verzeichneten Quelle. Die Quellenperspektive hat ferner zur Konsequenz, dass nicht nur Woelfs Bearbeitungen von Fremdwerken, sondern sogar Fremdbearbeitungen von Woelfl-Werken als eigenständige „Werke“ (von Woelfl?) verzeichnet werden, so etwa WoO 131, *The favorite pas de deux [...] by F. Dizi*, wo der Eintrag obendrein eine Verbindung zu Woelfl gar nicht erst verrät. Ein Nachschlagen im systematischen Register klärt den Leser auf, dass es sich um eine Bearbeitung fremder Hand handelt, nirgends aber wird mitgeteilt, welches Werk Woelfs hier bearbeitet wurde. Erst eine Durchsicht der Incipits macht ersichtlich, dass offensichtlich eine Bearbeitung der Nr. 6 aus dem Ballett *Alzire*, WoO 44 bzw. 44a, vorliegt.

Was bei der äußeren Ausstattung des Verzeichnisses als ungewöhnlich, aber durchaus nicht negativ auffällt, ist das große Format (DIN A4). Der Inhalt präsentiert sich als unveränderte Wiedergabe einer (Word-)Textdatei. Falls ein eigentliches Layout im Rahmen des Projektes auch nicht möglich gewesen ist, hätte eine Annäherung an ein professionelles Satzbild doch den Gesamteindruck verbessern können. Schade auch, dass die an sich einwandfreien Incipits nicht als PostScript-Grafiken oder dergleichen eingebunden wurden und deshalb wegen Rasterung unscharf dastehen. Auch hätte man dem Text eine sorgfältige Korrektur unbedingt gegönnt, wo schon der Aufwand einer schön gebundenen Ausgabe nicht gescheut wurde. Dadurch hätten sich auch noch manche Unstimmigkeiten vermeiden lassen, so etwa, dass die Pariser Handschrift der Oper *Der Kopfohne Mann* (WoO 6) im Haupteintrag als Kopistenabschrift, im Register als Autograph bezeichnet wird; WoO 106 (*Twelve Waltzes for the Piano Forte*) wird im chronologischen Register als *Twelve Valse*

*pour Piano Forte* verzeichnet, im systematischen als *Six Valses pour Piano Forte*; Die Entstehungszeit der Klavierbearbeitung des Balletts *Alzire* (WoO 44a) wird „London 1810?“ eingeschätzt, direkt darunter Verlagsanzeigen aus dem Jahr 1807 zitiert.

Bequemerweise wird auf Rezensionen, Verlags- und Konzertanzeigen sowie Einträge in Bibliothekskatalogen nicht nur hingewiesen, sondern sie werden wörtlich wiedergegeben. Kaum sinnvoll dagegen sind die Zitate aus vorwiegend alten Lexikonartikeln (z. B. Eitner und Riemann), die sich ohnehin meist nur auf eine Erwähnung des jeweiligen Werkes beschränken. Oftmals wären Erläuterungen zur Quellenlage und Werkgeschichte hilfreicher als die zahlreichen Zitate.

Dennoch handelt es sich bei dem vorliegenden Woelfl-Titelverzeichnis bzw. der Zitatensammlung für ein individuelles Unterfangen schon jetzt um ein beachtliches Material, und zur Weiterarbeit kann nur aufgefordert werden. Für eine Veröffentlichung in der vorliegenden Form scheint es allerdings noch nicht reif; nicht nur hinsichtlich der Werkzahl verspricht es mehr als es hält. Gerade für ein solches „work in progress“ hätte ein digitales Verzeichnis, das laufende Korrekturen zulassen würde, sich zumindest vorerst angeboten, bis prinzipielle und inhaltliche Fragen hinreichend geklärt wären.

\*

Zwar nur zwei Buchstaben trennen Wolf von Woelfl, Welten dagegen die neu vorliegenden Verzeichnisse ihrer Werke. Mag auch der Gegenstand der beiden Verzeichnisse schon angesichts der historischen Distanz, der unterschiedlichen Quellenlage und der Menge der Vorarbeiten, auf die sie sich stützen können, noch so verschieden sein, so lassen sich daraus die Unterschiede methodischer Stringenz und Akribie doch nicht erklären. Das 2011 veröffentlichte Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW) von Margret Jestremski ist ein überaus solides, umfassendes Nachschlagewerk, das ohne das Mitwirken mehrerer Mitarbeiter über Jahre hinweg kaum hätte zustande kommen können, wie es im Vorwort auch ausdrücklich mitgeteilt wird. Das Ergebnis lässt

allerdings auch kaum etwas zu wünschen übrig.

Der geradezu vorbildlichen Einleitung, die nicht nur die Vorarbeiten auf dem Gebiet und Generelles zur Überlieferung der Werke Wolfs erläutert, sondern vor allem systematisch und sorgfältig die Prinzipien darlegt, die dem Verzeichnis zugrunde gelegt wurden, schließt sich das eigentliche Werkverzeichnis an. Es ist grundsätzlich chronologisch nach Kompositionsdatum geordnet, was bei der insgesamt sehr guten Datierbarkeit der Werke Wolfs durchaus angemessen erscheint. Nach den 169 verzeichneten Werken, die als vollendet anzusehen sind, werden im Anhang Skizzen, Kompositionspläne, verschollene Kompositionen, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten und Wolf fälschlich zugeschriebene Kompositionen gewissenhaft beschrieben.

Dem HWW liegt ein bewundernswert gründliches Quellenstudium zugrunde, das sich nicht etwa damit begnügt, Informationen aus vorhandenen Vorarbeiten wie z. B. der 1998 beendeten Wolf-Gesamtausgabe (WGA) zu reproduzieren, sondern diese auch stets nachprüft, weitgehend ergänzt und bisweilen korrigiert. Allein für Wolfs Oper *Der Corregidor* (HWW 158) sind beispielsweise 75 Quellen verzeichnet und beschrieben, in der WGA zum Vergleich etwa ein Dutzend. Eine wahrlich erstaunliche Leistung ist die Identifikation der in manchen Fällen zahlreichen noch zu Wolfs Lebzeiten erschienenen Drucke, einschließlich genauer Beschreibung ihrer jeweiligen Identifikationsmerkmale.

Die anschauliche Darstellung von Teil und Gesamtheit bei Liederzyklen sind für ein Werkverzeichnis stets eine Herausforderung und gerade im Falle Wolf eine Kernfrage. Hier wie auch sonst im HWW jedoch wird mit vorbildlicher Systematik vorgegangen. Auf die Frage nach dem Werkcharakter der Liederzyklen und -hefte Wolfs soll hier nicht eingegangen werden; es wurde jedem Zyklus bzw. Heft, auch den nicht ursprünglich zyklisch konzipierten, eine Werknummer zugeteilt, die einzelnen Lieder darin mit Unternummern versehen, was für die Darstellung durchaus vorteilhaft ist. So tragen z. B. die 1888 veröffentlichten

ten *Sechs Lieder für eine Frauenstimme* die Nummer HWW 101, die Lieder darin die Nummern 101|1, 101|2 usw. Entstehungsgeschichte, Quellen und Rezeption der Sammlung werden unter der Hauptnummer beschrieben, ergänzende Informationen und Quellen zu den einzelnen Liedern dagegen unter der jeweiligen Unternummer, so dass sowohl generelle als auch liederspezifische Sachverhalte problemlos dargestellt werden können und so ein übersichtliches Gesamtbild entsteht.

Auch die Register müssen als wertvolle Hilfe hervorgehoben werden. Neben den üblichen systematischen und alphabetischen Werkregistern und dem allgemeinen Namenregister lassen sich Dichter, Übersetzer, Verleger, Interpreten der ersten Aufführungen sowie Besitzer der Manuskripte nachschlagen. Das Buchmedium wurde hier fast bis an seine Grenzen ausgenutzt, zeigt aber wie immer bei Verzeichnissen dieser Art eben auch seine Begrenzungen. Nicht zuletzt innerhalb der Liederzyklen sind Querverweise so zahlreich, dass eine digitale Darstellung etwa mit wahlweiser Einblendung der relevanten Informationen an Ort und Stelle doch viel Blättern ersparen würde. Dies beeinträchtigt allerdings den Gesamteindruck keineswegs, denn auch typografisch sind die Verweise etwa auf Werke und Quellen unmissverständlich gekennzeichnet und leicht zu verfolgen.

Wohlthuend ist die auf den Erklärungen in der Einleitung beruhende methodische Transparenz des Verzeichnisses, wenn auch in manchem Detail möglicherweise andere Prinzipien ebenso sinnvoll gewesen wären. Es fragt sich beispielsweise, ob die orthografische Modernisierung von Werktiteln (z. B. *Zitronenfalter im April* statt des originalen *Citronenfalter im April*) nicht mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet, teils weil die Grenzen einer Modernisierung stets diskutabel bleiben, teils weil auch „moderne“ Titel an einem bestimmten – wenn auch späteren – historischen Ort verankert bleiben. Pointiert wird die Sache gerade dadurch, dass Jestremski selbst sich der älteren, d. h. nicht-reformierten deutschen Rechtschreibung bedient. So bleiben z. B. Titel wie

*Herbstentschluß* (Nr. 84) und „*Nun laß uns Frieden schließen*“ (Nr. 159|8) in originaler Schreibweise. Gerade in letzterem Fall würde eine Modernisierung des zum Titel erhobenen Textbeginns allerdings auch die Frage aufwerfen, ob z. B. der im Incipit wiedergegebene Text dann ebenfalls zu modernisieren sei. Die konsequente Wiedergabe der Titel in originaler Orthografie würde zumindest dieses Problem vermeiden, bei Inkonsequenzen aber freilich die Frage aufwerfen, welche Quelle den jeweils als autoritativ zu verstehenden Titel zu liefern hätte. Zu begründen wäre eventuell noch die Auswahl der „ersten nachgewiesenen Aufführungen“, z. B. ob hier eine rein zeitliche Abgrenzung vorgenommen wurde oder andere Kriterien (etwa die Anwesenheit Wolfs) berücksichtigt wurden. Dadurch ließe sich besser beurteilen, inwiefern sich aus der Zahl der vermerkten Aufführungen Schlüsse über die Rezeption ziehen lassen. Dass sich dem Leser allerdings nur sehr selten überhaupt derartige Detailfragen stellen, bestätigt nur den äußerst überzeugenden, ja nahezu überwältigenden Gesamteindruck, den das HWW macht. Es wird ohne Zweifel bis in eine nicht absehbare Zukunft das unumgängliche Referenzwerk der Wolf-Forschung sein.

(Oktober 2012) Axel Teich Geertinger

*Monumenta Musica Europea. Sektion II: Renaissance. Band 1: Florence, BNC, Panciatiichi 27. Text and Context. Hrsg. von Gioia FILOCAMO. Übers. von Bonnie J. BLACKBURN. Turnhout: Brepols 2010. XX, 988 S., Abb.*

Der von Gioia Filocamo als Ergebnis ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Quelle und ihrem Repertoire vorgelegte Band bietet die vollständige Edition des Codex Panciatiichi 27 und geht in seiner Einleitung ausführlich auf die Charakteristika und Problematiken einer derartigen Anthologie ein. Damit liegt nicht nur eine Quelle von großer Bedeutung für die Lauda und den Beginn der mehrstimmigen Requiemtradition in Italien in wissenschaftlicher Ausgabe vor, sondern die Veröf-

fentlichung ist anregend auch für grundsätzliche methodische Probleme, bei Quellen aus der Frühzeit des Musikdrucks, in der sich die Überlieferungswege modifizieren, aber auch bei der Behandlung einer Anthologie als Ganzes, in der Fragen von Kompilation, Funktion und Verwendung dominieren.

Das Manuskript enthält mit 185 polyphonen Kompositionen ein beeindruckendes Repertoire an geistlichen (sowohl zu liturgischen wie Andachtstexten) und weltlichen (überwiegend italienischen) Stücken, unter denen eine hohe Anzahl von Unika begegnet. Für die übrigen Sätze ist zugleich eine enge Vernetzung mit dem europäischen Repertoire zu beobachten. Entstanden sind die Kompositionen in der Zeit nach dem Erscheinen der ersten Petrucci-Drucke; die Herkunft des Manuskripts aus Norditalien lässt sich plausibel auf das Mantuaner Umfeld präzisieren (S. 119–122). Filocamo plädiert dafür, die Kompilation im Umfeld einer Bruderschaft anzunehmen, vor allem aufgrund des Repertoireschwerpunkts auf Lauden, Kontrafakta und Requiem-Sätzen, die mit den dort üblichen Praxen von Fürbiten und Totengedenken in Verbindung gebracht werden können (ein Exkurs zu Mantuaner Bruderschaften, ohne genauere Informationen zu deren musikalischen Aktivitäten, steht recht unverbunden neben den Ausführungen zur Datierung und kann diesen Punkt nur wenig vertiefen, S. 128 f.).

Im Hinblick auf die Zweckbestimmung der Handschrift (Kap. 5 und 4b) (weitestgehend einer Hand zuzuweisen, ist eine intentionale, allerdings nicht durchgehend geplante Zusammenstellung anzunehmen) schließt Filocamo aus der sorgfältigen, aber einfachen Ausführung, den anzutreffenden Alternativversionen des Kompilators sowie erkennbaren Korrekturen auf eine tatsächliche Verwendung zum Musizieren, zumal auch Regeln der Mensuralnotation notiert sind, wie zuweilen in Lehr- und Übungskontexten (S. 84). Eine Besonderheit des Manuskripts (wenngleich keine Singularität, S. 93 Anm. 70) stellen die bei etwa einem Drittel der Stücke zu beobachtenden Zählungen der Semibreven dar, die jeweils am Ende der einzelnen Stimme notiert sind. Hier

schlägt die Autorin vor, sie nicht nur als Kontrollmechanismus für den Prozess des Abschreibens zu interpretieren, sondern darüber hinaus auch als Hilfsmittel für eventuelle Intavolierungen oder Kontrafakturen (S. 92). Ob sie allerdings auch als Ausdruck einer zeittypischen „constant arithmetical activity“ (S. 93) und sogar einer Art von „Aufrechnung“ guter musikalischer Werke zu verstehen sein können, bedürfte einer ausführlicheren Diskussion. In diesem Kontext hätten auch die Überlegungen Filocamos zu den Requiem-Vertonungen in Panciatichi 27 (*Journal of the Alamire Foundation* 2009) stärker in den Kommentar eingehen können, wonach diese ein Phänomen der Aneignung oder Verschriftlichung der praktizierten polyphonen Ausführung der Totenmesse durch neue Schichten seien.

Der Band überzeugt nicht nur durch die beeindruckende Informationsfülle (es wurden gut 200 musikalische Quellen und 400 literarische Quellen für die vertonten Texte herangezogen) und die gründliche Einarbeitung der Forschungslage, sondern auch durch die pragmatisch getroffenen Entscheidungen für die Präsentation der Ergebnisse. So ist es völlig plausibel, bei einem aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellten Korpus zwar das Verhältnis der vorliegenden Fassungen zur Parallelüberlieferung zu prüfen, aber auf die Auflistung der Lesarten zu verzichten, wenn sie nichts zur Rekonstruktion des Kompilationsprozesses beitragen können (vgl. S. [xiii]). Durch die Zusammenstellung der musikalischen Konkordanzen wird die Überlieferungsdichte der Stücke greifbar; zugleich zeigen die abweichenden Lesarten, dass selbst hohe Konkordanzquoten hier nicht zwangsläufig mit einer direkten Quellenabhängigkeit einhergehen. Die Heranziehung selbst wenig beachteter Quellen wie der Iserlohner Stimmbücher erlaubte hier eine neue Autorenzuschreibung an Johannes de Stokem (Nr. 57), die Berücksichtigung der literarischen Überlieferung eröffnet eine weitere Kontextualisierungsebene. Für unbekanntere oder nur hier erscheinende Autoren liefert die Einleitung ausführlichere Kommentare; Zuschreibungen werden pragmatisch angegangen (Kap. 4c). Auch wenn



diese Pragmatik zu auf den ersten Blick irritierenden Ergebnissen führen kann (so die unkommentierte Aufzählung des unsicheren *In te domine speravi* unter „Josquin des Prez“, S. 109, während die Quelle als Autor nur „Josquin D“ bietet), war dies wohl die angemessene Entscheidung angesichts des Materials, für das die Klärung der Autorschaft nicht im Zentrum steht, zumal der Editionsteil die Vorlagenformen klar gibt. (Die Erwähnung einer Zuschreibung von *Pietà cara signore* an den Humanisten Desiderius Erasmus statt Erasmus [Lapicida] in Stanley Boormans Petrucci-Katalog von 2006 übernimmt aber einen wohl offensichtlichen Fehler bei der dortigen Indexerstellung, dem dadurch zu große Bedeutung eingeräumt wird, vgl. S. 108 und 844 Anm. 1. Da die Autorin jedoch ihre Entscheidungsfindung im Detail dokumentiert, können die Leser die Sachlage leicht nachvollziehen.)

Das aus den Brepols-Publikationen bekannte großzügige Layout wird auch für diesen Band beibehalten; im Editionsteil hätte man sich zugunsten einer größeren Übersichtlichkeit allerdings in einigen Fällen gewünscht, dass einzelne Akkoladen auf folgenden verso-Seiten vermieden wären (z. B. S. 429–430, *Alto Iesù*), was der verfügbare Raum erlaubt hätte. Auch die Qualität der beigegebenen faksimilierten Seiten ist gut, lediglich eine Illustration (Fig. 2a) auffällig grob gerastert; Druckfehler fallen kaum auf (etwa die fremdsprachigen „Kirkengemeinde“ S. 7, „berühmsten“, S. 935). Die sorgfältige und aufwändige Präsentation der Ausgabe und die im Kommentar thematisierten Aspekte ermuntern damit auf jeden Fall zu einer weitergehenden Beschäftigung mit diesem Repertoire und mit Quellen ähnlichen Typs.

(Januar 2013)

Inga Mai Grootte

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXVIII. Band 3: Die Schöpfung. Oratorium 1798. Dritter Teilband: Skizzen. Hrsg. von Annette OPPERMANN. München: G. Henle Verlag 2010. Vorwort und Kritischer Bericht, 24 S., Abb., Faks., Übertragungen.*

Joseph Haydns Schaffensweise war vom Dreischritt des Phantasierens am Klavier über das Festhalten und Entwickeln der dabei gefundenen musikalischen Gedanken in skizzenförmigen Notaten bis hin zur endgültigen Fixierung des Werkverlaufs in der Partitur bestimmt. So bezeugen es glaubwürdige Zeitgenossen wie die beiden Biografen Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies. Viel spricht daher für die von der Haydn-Forschung seit längerem vertretene These, der Komponist habe jedes Werk skizziert, eine Annahme, die weniger von einer entsprechend dichten Gesamtüberlieferung gestützt wird als vielmehr von der Vielfalt der Genres, Skizzentypen und -funktionen, die im immerhin nicht unerheblichen Bestand an Werkstattmaterialien Haydns zu beobachten sind. Deren Diversifikation legt es jedenfalls näher, das Skizzieren bei Haydn als zentrales Element des kompositorischen Arbeitens anzuerkennen als die Bedeutung dieses Verfahrens mit dem Hinweis auf das quantitativ insgesamt eher kleine Quellencorpus zu marginalisieren, wie das gelegentlich aus dem populären, gleichwohl überlebten Geist des Genie-Mythos heraus immer noch geschieht. Eine Sonderstellung sowohl in der Tradierung als auch in der Aufmerksamkeit, die dem Material zuteil wurde, nehmen die Skizzen zur *Schöpfung* ein. Zu immerhin 17 der (nach Nummerierung der Haydn-Gesamtausgabe) 31 Abschnitte der Partitur sind Verlaufs-, Ausschnitt- und Partiturskizzen sowie Partiturentwürfe erhalten geblieben, im Übrigen die einzigen Notenzeugnisse von Haydns Hand zu diesem Werk, nachdem das Autograph der Partitur bekanntlich seit dem Tode des Barons Gottfried van Swieten 1803 spurlos verschwunden und bis heute verschollen ist. Bereits 1889 publizierte Eusebius Mandyczewski eine erste kleine Studie zu einem frühen Partiturentwurf der „Einleitung“ (fol. 1r des Skiz-

zenblatts Sk 1, heute in New York, Public Library for the Performing Arts), ergänzt durch ein Faksimile der Seite (diese Wiedergabe in der *Deutschen Kunst- und Musik-Zeitung* ist leicht über das Web-Portal „ANNO. Historische österreichische Zeitungen“ zu erreichen). Seither sind in der Literatur, nicht zuletzt im vierten Band von H. C. Robbins Landons Monumentalopus *Haydn. Chronicle and Works*, immer wieder einzelne Nummern aus den auf vier Standorte verteilten Manuskripten faksimiliert und/oder übertragen worden, was Interessenten aber kaum mehr als ein ungefähres Puzzle-Bild von den Quellen ermöglichte. Mit der nun im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe vorgelegten kritischen Ausgabe sämtlicher Skizzen zur *Schöpfung* hat dieser wissenschaftlich unbefriedigende Zustand ein Ende, und es ist den Verantwortlichen für die Entscheidung zu danken, das Material gesondert von der eigentlichen Werkedition sowohl in Faksimile als auch in kommentierter Übertragung zugänglich zu machen.

Eingelegt in eine dem Format der Hauptbände folgenden Kassette, enthält dieser dritte „Teilband“ der Ausgabe ein erstes Heft im Querformat mit 29 farbig abgebildeten Seiten aus dem bereits erwähnten Blatt Sk 1 und den Konvoluten Sk 2 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) und Sk 3 (London, The British Library). Ein zweites, hochformatiges Heft bietet acht Seiten aus dem ebenfalls von der Österreichischen Nationalbibliothek bewahrten Konvolut Sk 4. Im je selben Format stehen diesen Faksimile-Heften entsprechende Übertragungshefte zur Seite. Als fünfter inhaltlicher Bestandteil liegt der Kommentar in der Kassette – wer die Edition konzentriert studieren möchte, der sollte sich einen großzügig bemessenen Arbeitsplatz freiräumen.

Die erste und folgenreichste Entscheidung der Herausgeberin im Umgang mit den Quellen betrifft deren Anordnung bei der Wiedergabe. Grundsätzlich bieten sich bei dieser Frage mehrere Möglichkeiten an. Zum ersten könnten die Blätter genau in der Reihenfolge belassen werden, wie sie heute an den vier Standorten vorliegen. Damit würde die Zufälligkeit der Überlieferung bestätigt, wie sie eben

eine einst in Haydns Besitz vorhandene Bestandseinheit auseinandergerissen, die Teile verstreut und diese je in sich eher willkürlich sortiert hat. Zum anderen böte es sich an, unter Anwendung codicologischer Methoden, allen voran der Papier- und Wasserzeichenforschung, zumindest zu versuchen, die Skizzenblätter in eine chronologische Ordnung zu bringen (schon bei einer ersten Betrachtung der in der Haydn-Ausgabe üblicherweise nur sehr summarisch klassifizierten Wasserzeichen lassen sich Zusammengehörigkeiten erkennen). Hierbei stünde als Gewinn vielleicht eine genauere Einsicht in die Genese des Werks zu erwarten – wissen wir eigentlich, um nur das zu fragen, ob Haydn die *Schöpfung* „von vorne nach hinten“ oder nicht vielleicht in ganz anderer Reihenfolge komponiert hat?

Die Herausgeberin hat keinen dieser Wege, sondern einen dritten gewählt: Sie löst das Corpus in Einzelblätter auf und weist die Skizzenseiten den einzelnen Nummern zu, wie sie in der endgültigen Partitur aufeinander folgen. Als Konsequenz dieser Entscheidung stellt sich ein unleugbarer Vorteil ein, nämlich die hohe Benutzerfreundlichkeit der Ausgabe. Wer wissen möchte, ob es beispielsweise zum Chor Nr. 6c „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ Werkstatt-Material gibt, der findet in diesem Falle ganz leicht am numerisch zu erwartenden Ort tatsächlich Partitur- und Ausschnittskizzen aus den Konvoluten Sk 2 und 3, dieses sogar in der vermuteten Chronologie sinnvoll sortiert nach Sk 3, fol. 3v – Sk 3, fol. 3r – Sk 2, fol. 4v. Freilich hat die derart herbeigeführte Ordnungsklarheit ihren Preis, dessen Höhe nicht zu gering veranschlagt werden sollte. Denn niemand kann sich ohne weiteres der Suggestion dieser wie selbstverständlich scheinenden, tatsächlich im Bezug auf den Schaffensvorgang aber eine problematische Fiktion schaffenden Darstellungsweise entziehen. Die Notate zum als Beispiel gewählten Chor beziehen sich in der rekonstruierten Reihenfolge zwar unbestreitbar auf die Nummer 6 der Partitur, aber in der kompositorischen Genese dieses Stücks stehen sie zeitlich und konzeptionell zweifellos an verschiedenen Orten.

Der Hinweis auf den Preis dieser Entschei-

dung möge nicht als Kritik an ihr aufgefasst werden. Aber die Dislozierung von Aufzeichnungen in Werkstatt-Materialien zu respektieren, stellt immerhin eine editorische Alternative dar, zumal bei Skizzen-Ausgaben am ehesten fachkundige Wissenschaftler den primären Nutzerkreis bilden, mithin leichte Handhabbarkeit (ein immer löbliches Gebot) nicht die oberste Maxime sein muss.

„Die Übertragung der Skizzen erfolgt diplomatisch getreu, doch [...]“ – so leitet die Herausgeberin ihre Bemerkungen zur Methode der Edition ein (S. 12 des Kommentars). Unterstellt man dem Ausdruck „diplomatisch getreu“ eine gewisse, ihm durch den fachlichen Wortgebrauch immerhin zugeschriebene begriffliche Strenge, dann darf ihm keine adversative Konjunktion folgen. Entweder – oder. Skizzenübertragungen sollen in der Wiedergabe einer musikalischen Mitteilung, die der Komponist einzig und allein an sich selbst gerichtet hat, so genau wie möglich sein, was heißt, so genau, wie ein fremder Leser aus dem Notat überhaupt einen irgendwie stimmigen Text, einen „Sinnträger“ erkennen kann. Warum aber sollen solche Übertragungen der in der Regel nur partiell zu genügenden Forderung nach einer exakten Druckrepräsentation einmaliger Schreibzüge mit allen ihren Willkürlichkeiten entsprechen, wenn das Faksimile als Kontrollinstanz zur Verfügung steht? Das ist seit längerem ein Diskussionspunkt, ein faszinierender überdies, und so lange nicht fundamentalistische Positionen vertreten werden, wird die Auseinandersetzung darüber auch Fortschritte bei den editorischen Standards bringen. Annette Oppermann jedenfalls hat sich mit großem, anerkennenswertem Erfolg der Transkription und Kommentierung des Skizzenkorpus angenommen. Wer sich eine Weile lang in ihre Ausgabe vertieft, der gewinnt Vertrauen in die Genauigkeit der gebotenen Texte. Kommt beim mikroskopischen Schauen an der einen oder anderen Stelle ein Zweifel an einer Lesart auf, dann dürfte dieser, wenn überhaupt, nur am Original oder, heute ja ohnehin besser, an einem hochauflösenden Scan zu klären sein (gewiss aber muss es – man verzeihe den schulmeisterlichen Hinweis –, in

Übertragung 3 – Sk 2, fol. 20r – unter der Kontrabass-Stimme T. 37 nicht „pizz“, sondern „pizzi“ heißen).

Nicht ganz ohne Mühen lässt sich im Nebeneinander von Faksimile, Übertragung und Kommentar die Abfolge von Haydns Korrekturen nachvollziehen. Der Benutzer kommt zwar meist dank den im Notentext direkt enthaltenen Angaben oder denjenigen im Kommentar schließlich dahinter, was der Komponist irgendwo zuerst geschrieben und dann verändert hat, aber gerade solche Vorgänge hätten sich durch mehrfarbigen Druck unmittelbarer veranschaulichen und um ein Vielfaches leichter nachvollziehbar machen lassen. Ein entsprechendes Angebot an den Leser würde ganz nebenbei auch noch zeigen, dass editorisch-philologische Arbeit auf dem Feld der Musik ohne analytische Durchdringung kompositorischer Sachverhalte nicht möglich ist, mithin Philologie und Musiktheorie Hand in Hand gehen. Die Skizzen zum Chor Nr. 5b „Stimmt an die Saiten“ mit ihren zum Teil dicht überlagerten Korrekturen eröffnen beispielsweise aufschlussreiche Einblicke in Haydns gestalterische Schwierigkeiten bei den kontrapunktischen Partien der Nummer.

Annette Oppermanns Ausgabe der Skizzen zur *Schöpfung* bedeutet eine hochrespektable und befruchtende Leistung, in dieser Form für die Haydn-Forschung einen Meilenstein. Über das spezielle Editions corpus hinaus sollte sie als ernsthafte Anregung verstanden werden, die aus der Werkstatt des Komponisten erhaltenen Arbeitszeugnisse als Ganzes in einer kritischen Ausgabe zu dokumentieren und damit die unentbehrliche Grundlage für eine zusammenfassende philologisch-analytische Studie über Haydns Schaffensweise zu bereiten.

(April 2013)

Ulrich Konrad