

Besprechungen

Musik – Kontext – Wissenschaft. Musiques – contextes – savoirs. Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Perspectives interdisciplinaires sur la musique. Hrsg. von Talia BACHIR-LOOPUYT, Sarah IGLESIAS, Anna LANGENBRUCH und Gesa ZUR NIEDEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. 276 S., Nbsp.

Dieses Buch zu Stand und Perspektiven interdisziplinärer Musikforschung, das die Beiträge einer Tagung von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern am Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Allemagne in Berlin wiedergibt, geht über einen losen Sammelband weit hinaus. Obwohl es weder Register noch allgemeines Literaturverzeichnis bietet, ergibt sich im Durchgang durch die zwanzig deutsch- und französischsprachigen Beiträge ein beeindruckend geschlossenes Bild der aktuellen kulturwissenschaftlichen und philosophischen Musikwissenschaft. Und im Durchgang werden in ziemlicher Vollständigkeit die Gründe benannt, warum Musik eine interdisziplinär kulturwissenschaftliche Behandlung erfordern soll. Wohlgemerkt: Interdisziplinarität ist hier nicht eine optionale Erweiterung der Disziplin. Interdisziplinarität wird als eine intrinsische Eigenschaft des musikalischen Wissens selber aufzuweisen versucht. Sie ist unabweisbare methodische Notwendigkeit. Es geht also ums Ganze.

In einem Einleitungstext konturieren die Herausgeberinnen, was ein kultureller Musikbegriff heißt: dass „das Verhältnis von Musik (als Text) und ihren Kontexten nicht mehr als Dichotomie, sondern als unmittelbare Vernetzung über Intentionen von Akteuren und materielle oder mediale Abhängigkeiten zu betrachten“ ist (S. 11). Das setzt voraus, dass Musik semantische Gehalte erzeugt, die von derselben Art sind wie diejenigen anderer Kulturtechniken und dass solche mental repräsentierbaren Gehalte in sich mannigfaltige

Sinnbezüge zu anderen Bereichen der Kultur tragen, die als komplexere kulturelle Sachverhalte wissenschaftlich herauszuarbeiten sind. Musik wäre also immer Teil der Kultur und Musikforschung immer Teil einer interdisziplinären Kulturwissenschaft.

Direkt geht diese Grundsatzfrage der Schlussbeitrag von Michael Werner („Musik als Handlung“) an. Durch ihren Handlungscharakter instanziiert sich Musik notwendig zu bestimmter Zeit an bestimmtem Ort. Das heißt, Musik stellt sich nolens volens in Kontexte, denn sie eröffnet ja keine Realzeitlichkeit oder -örtlichkeit sui generis. Der Befund mündet in die Sentenz des gesamten Buchs: Er „sprengt [...] die disziplinären Verengungen beim Zugang auf den Gegenstand“ (S. 269). Die Sentenz postuliert, dass die raumzeitlich kontextualisierte Handlung der Bildung musikalischer mentaler Repräsentationen vorausgeht. Es werden nichtmusikalische, vielmehr kontextuelle, „kulturelle“ Entitäten als gegeben angenommen, aus denen sich dann, wenn Musik hinzutritt, weitere Repräsentationen bilden. Für die Musikforschung heißt das, wie Denis Laborde formuliert, nicht weniger als: „Analyser ce que ‚faire la musique‘ signifie – et non ‚faire de la musique‘ – [...] et le verbe faire comme un verbe de création: qu'est-ce que fait, au sens de plus strict, être la musique ici ou là?“ (S. 32). Alle Fallstudien des Bands kreisen um diese Problematik, und sie sind wider gute kulturwissenschaftliche Absichten geeignet, die Fragwürdigkeit des Kulturbegriffs zu entblößen. Sind die Unterschiede in Rezeption und Wissensgenerierung elektroakustischer Musik, wie sie sich im deutsch-französischen Vergleich zeigen, aus dem unterschiedlichen kulturellen Kontext oder schlicht der jeweiligen technischen Ausstattungen erklärbar, fragt Tatjana Böhme-Mehner. Nur zu Beginn letzteres, hauptsächlich ersteres, so ihre Antwort. Aber ist die Alternative vollständig? Nur dann, wenn man Kultur als fixen Deutungshorizont auffasst, der unberührt vom jeweiligen musikalischen Ereignis derselbe ist und sein wird. Aufs Deutlichste zeigt der Beitrag von Alain Bonardi jedoch, wie gegenwärtige soundgenerierende

Mensch-Maschine-Interfaces nicht nur die Musikwissenschaft, sondern die Kultur insgesamt und damit die Möglichkeit einer kulturwissenschaftlich aufgeweiteten Musikforschung unterlaufen. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Musik und Politik, das Gunilla Budde thematisiert. Ihre zutreffende Diagnose, dass „der Einsatz von Musik selbst ein politisches Ereignis“ ist (S. 133), verweist die Musik aus einer engen Disziplinarität, stellt sie aber eben auch jenseits der Kulturwissenschaft, indem eingestanden wird, dass Musik die gegebene politische Kultur unterlaufen kann. Die tatsächliche intrinsische Interdisziplinarität von Musik liegt offenbar jenseits von beidem – aber wie sie tatsächlich aussieht, dafür bräuchte man hier eine Theorie des Politischen von Musik, die Budde nicht hat.

Contre coeur vieler Beiträge des Bands stellt sich die entscheidende Frage einer Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Wenn „Kultur“ die unhintergehbare Grundlage von alltäglichem, künstlerischem und religiösem Handeln ist, dann wären alle Tatsachen kulturelle „Konstruktionen“, an denen gegebenenfalls die Musik beteiligt ist. Entsprechend wären kulturelle Transzendentalien wie Raum (Beitrag Guui), Handlung (Beitrag Werner), Gender, Krankheit (Beitrag Siebenkorn), Nation (Beitrag Bertola), Konsum (Beitrag Julia A. Schmidt-Funke) die Paradigmen einer interdisziplinären Forschung mit musikwissenschaftlicher Beteiligung. Was aber, wenn sie es nicht ist? Was, wenn es Ereignisse und entsprechende mentale Repräsentationen gibt, die Kulturen – und allemal „Kultur als Text“ – vorausgehen? Und wenn Musik in letzteren Bereich fällt? Dann wäre eine Selbstbehauptung der Musik(-wissenschaft) als eine nicht kulturabhängige, sondern kulturstiftende Kunst (bzw. Wissenschaft) möglich, sogar geboten. Entsprechend anders sähe eine Interdisziplinarität aus musikwissenschaftlicher Sicht aus.

Der Beitrag von Daniel Martin Feige mahnt an, dass die Musikwissenschaft einen Diskurs mit der philosophischen Ästhetik eingehen muss, und zwar auf Augenhöhe. Aber wenn hier zu Recht darauf beharrt wird, dass das

musikalische Wissen von der Ästhetik Allgemeinbegriffe nicht nur empfängt, sondern sie ihr ebenso geben kann – dann sprengt genau diese Einsicht die gesamte kulturwissenschaftliche Agenda. Die Musikwissenschaft ist dann nicht eine Geberdisziplin, weil ihr Gegenstand Produkt kultureller Praktiken wäre (wie Feige argumentiert), sondern weil sie Bedingungen kultureller Praxis mitstiftet, mithin ästhetische Kategorien miterzeugt, statt sie nur in Anspruch zu nehmen.

Diesem Grundlagenstreit darf die Musikwissenschaft nicht ausweichen. Es geht um ihre Existenz. Seine erschöpfende Behandlung darf man vom vorliegenden Band nicht erwarten, denn er verbleibt auf der kulturwissenschaftlichen Seite. Aber er bringt mutig die Themen aufs Tapet, an denen der Streit ausgetragen wird. In der zunehmend digitalisierten Musik ab dem späten 20. Jahrhundert sieht Alain Bonardi „pratiques musicales a-musicologiques“ (so im Titel), die nicht nur einer geistes-, sondern auch einer kulturwissenschaftlichen Forschung unzugänglich sind. Die Musikforschung muss dritte Wege suchen, damit ihr ihr Gegenstand nicht entgleitet.

(Januar 2013)

Rainer Bayreuther

HANNS-PETER MEDERER: Musikgeschichte Dänemarks. Marburg: Tectum Verlag 2012. 385 S., Abb.

Deutschsprachige Überblicksdarstellungen zur dänischen Musikgeschichte sind bis dato als Mangelware zu bezeichnen. Die jüngste, jedoch nicht monoperspektivische Publikation dazu erschien vor über einem Jahrzehnt 2001 mit der deutschen Übersetzung der von Greger Andersson herausgegebenen Musikgeschichte Nordeuropas (schwedischer Originaltitel: *Musik i Norden*, 1997). Umso erfreulicher ist es, dass mit Hanns-Peter Mederers *Musikgeschichte Dänemarks* eine durchaus verdienstvolle Publikation vorliegt, die die wesentlichen Entwicklungen nachzeichnet. Allerdings wird – vor dem genannten Desiderat umso bedauerlicher – nirgends der konkrete Entstehungsanlass ausgewiesen (der Verweis im Klappentext dar-

auf, dass „kein Land in Europa [...] eine höhere Komponistendichte“ aufweise, erscheint als alleinige Motivation wenig schlagkräftig).

Mederer formuliert den ambitionierten Anspruch, durch die Selektierung und Bündelung von Daten zu jeder relevanten Komponistinnen- und Komponistenbiografie „Fakten‘ schaffen“ (S. 9) zu wollen, und versteht seine Arbeit daher als „Handbuch“ (S. 7). Die Musikgeschichte Dänemarks wendet sich auf der Grundlage wissenschaftlicher Methodik und Sorgfalt an ein breiteres Publikum, dem ein gut leserlicher Gang durch die Geschichte geboten wird. Der Bogen wird von den bronzezeitlichen Luren und den Wikingern über die Entwicklung der Mehrstimmigkeit, die erste Blütezeit infolge des internationalen Kulturlebens am Hof Christian IV., das Aufkommen der dänischen Nationalmusik im 19. und der von Deutschland adaptierten Jugendmusikbewegung im 20. Jahrhundert bis hin zum kompositorischen Schaffen im Jahr 2011 geschlagen. Unterschiedlichste, Fortschritt erwirkende Gattungen der dänischen Kunst- und Populärmusik treten dabei im Wechsel in den Mittelpunkt. Ein Extra-Kapitel ist den dänischen Komponistinnen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis hin zu den Werken von Juliana Hodkinson (Jahrgang 1971) gewidmet.

Dass die Musikgeschichte Dänemarks hierzulande abgesehen von den umfangreichen Forschungsaktivitäten in den grenznahen norddeutschen Berührungspunkten weniger präsent ist, mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass der größte Teil der Forschungen von Skandinaviern unternommen und in den entsprechenden Sprachen veröffentlicht wurde. Umso mehr erstaunt es, dass in Mederers Musikgeschichte einige leicht auffindbare deutschsprachige Titel weder berücksichtigt noch in das Literaturverzeichnis aufgenommen wurden. Dies betrifft insbesondere die mit dem größten Umfang bedachten Abschnitte zum „Goldenen Zeitalter“ im 19. Jahrhundert, vorwiegend den Hartmann-Gade-Kreis sowie Christian Frederik Emil Horneman und deren entsprechende Verbindungen nach Deutschland. Die Möglichkeit einer weiterführenden

Lektüre für den deutschsprachigen Leser entfällt somit.

Als strukturgebenden Leitfaden gibt Mederer die problematische Definition des „Dänischen“ aus. Sie wird mit der Frage nach der nationalen Identität, der sich ihr zugehörig fühlenden oder auch von außen so wahrgenommenen Musikschaffenden und ihrem Beitrag für die dänische Musikgeschichte verwoben. Letztlich fehlt in der Einführung (S. 7–9) allerdings der dezidierte Hinweis auf den permanenten Wandel des Königreichs Dänemark als Staaten- und Kulturkonglomerat und die dadurch erschwerte Zuordnung dessen, was und zu welchem Zeitpunkt eigentlich unter „dänisch“ zu verstehen sei. Die im weiteren Verlauf der Arbeit meist minimalistische oder sogar fehlende Darstellung der politischen Rahmenbedingungen oder Zäsuren ist es auch, die dem Leser das Verständnis für die grundlegende Problematik einer „dänischen“ Musikgeschichte und die damit einhergehende Kontextualisierung kulturellen Wandels erschwert. Stattdessen stehen die Komponisten/innen-Biografien und werkimmanente Analysen bisweilen zu isoliert und additiv nebeneinander, was dem vorgezeichneten Handbuchcharakter geschuldet ist.

Besonders im ausgedehnten Kapitel (S. 230–260) zum als „Sonderphänomen“ (S. 230) gekennzeichneten Werk Carl Nielsens wird deutlich, dass die Integration systematischer Perspektiven Mederers chronologischer Darstellung noch tiefere Dimensionen hätten verleihen können. Eine Auseinandersetzung mit Aspekt der Natur etwa, die als kulturelles Phänomen in Dänemark wie auch im restlichen Skandinavien eine kaum zu überschätzende Rolle spielt, hätte so manche Entwicklung im nationalen Identitätsfindungsprozess noch besser nachvollziehbar gemacht. Auch das Werk Carl Nielsens erklärt sich anders vor dem in seiner Schrift *Levende Musik* 1925 niedergelegten Ansatz, natürliche Rhythmik und Melodik sowie Geräusche in die Musik übertragen zu wollen. Diese wesentliche Ausgangsvoraussetzung wird von Mederer lediglich in wenigen Sätzen (S. 253) abgehandelt.

Hilfreich ist sicherlich das umfangreiche Verzeichnis musikalischer Quellen jeglicher Form (auch wenn die neuen, in deutschen Verlagen erschienenen Gesamtausgaben Niels W. Gades und Carl Niensens fehlen) sowie der Literatur, zu der auch CD-Booklets gezählt werden, und Bibliografien zu den einzelnen Kapiteln. Als Anhang finden sich ein Sach- sowie ein Personenregister, das längst nicht alle im Text genannten Personen verzeichnet; die Auswahlkriterien bleiben jedoch verborgen. Auch wäre es wünschenswert gewesen, die wesentlichen mythologischen Figuren zu verzeichnen, tragen sie doch inhaltlich einen großen Teil der Geschichte mit. Als durchaus praktikables Hilfsmittel der geografischen Orientierung dient eine aktuelle Karte Dänemarks, wodurch die Konzentration kultureller Zentren auf der Insel Sjælland visuell deutlich wird. Die „aus Platzgründen“ (S. 349) entfallene Lokalisierung entsprechender historischer Orte im ehemaligen deutsch-dänischen Gesamtstaat oder im heutigen Norwegen und Schweden hätte die beachtlichen Dimensionen und ihre bislang unterschätzte Bedeutung der dänischen Musikgeschichte für die europäischen Entwicklungen verdeutlichen können.

Dennoch bleibt Mederers Musikgeschichte Dänemarks ein angenehmes Lesebuch für den ersten Zugang zur Musikkultur eines Landes, die hier trotz der nachbarschaftlichen Nähe hierzulande bislang noch zu wenig entdeckt ist. (April 2013) *Yvonne Wasserloos*

IVANA RENTSCH: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp.

Wer große Entwicklungszüge in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts entwerfen will, steht vor einer Diskrepanz, die regelmäßig zu Erklärungsnot führt: Einerseits ist ein manifester Prozess der Rhetorisierung, der Sprachorientierung, der Abkehr vom zahlhaften Quadrivium zu konstatieren; andererseits ist keine

musikalische Epoche so sehr von einer „quadratischen“ Regulierung durchdrungen, wie sie die omnipräsenten Tanzrhythmen, Tanzformen und überhaupt Tänze darstellen. Das Rhetorische der barocken Musik ist in all seinen Facetten ein gut gepöppeltes Kind der Forschung seit einem dreiviertel Jahrhundert gewesen; doch die scheinbar gegenläufige Entwicklung hin zu stringenten Metren, zur begründigten Periodik hatte außerhalb des eher formenkundlichen Reservats als Gegenstand wenig Fortune. Die 2009 eingereichte Habilitationsschrift von Ivana Rentsch gehört allerdings gar nicht in die formenkundliche Ecke, sondern nähert sich der Problematik von der anderen Seite, die man musiktheoretisch, ästhetisch und ideengeschichtlich oder gemäß Klappentext kulturanthropologisch nennen kann. Konsequenterweise kommt Musik selbst, zumindest in werkhafter Manifestation, eher am Rande vor und spielen die musikbezogenen Diskurse die Hauptrolle.

Die auf einen simplen Kern heruntergebrochene Frage der Autorin lautet eigentlich, warum Phänomene wie Korrespondenzperiodik, „kleine“ Takte, Achttaktigkeit, also die die Fasslichkeit von Musik erhöhenden Konstruktionsweisen, zu einem so bestimmenden Motor nicht nur in technischer Hinsicht werden konnten, sondern auch vom Prestige her. Das Plus der Arbeit besteht darin, dass darauf mutigerweise eine zwar vielfältig und verzweigt dargelegte, aber dennoch fast monokausal anmutende Antwort gegeben wird: durch den Aufstieg des höfischen Tanzes zu einer die barocke Musikkultur bestimmenden Größe. Und dass Symmetrie, Bewegungsordnung, „contenance“ grundlegende Faktoren sind, leuchtet zwar spontan ein, wird aber auch immer wieder nachvollziehbar gemacht. Das Minus scheint aber zu sein, dass Rentschs argumentativer Machete, hinter der man sich beim Gang durch den Drei-Jahrhunderte-Dschungel schon gerne einreihet, so manche Erscheinung jenseits des direkten Weges zum Opfer fällt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Man könnte auch die Musiksprache der neapolitanischen Oper nach 1700 zur Erklärung von additiv verwendeten kleinen Takten diskutieren.

Doch sollte man dankbar sein, dass die von der Autorin eingenommene Perspektive einmal so geradlinig durchgezogen wird. Die kompositorischen Resultate werden genetisch zurückverfolgt zu den soziokulturellen Voraussetzungen im höfisch-absolutistischen Verhaltensideal und deren Konkretion im Tanz.

Der „noble“ Tanz als Expressionsform eines höfischen Ideals, das seinen Höhepunkt im Kultursystem Ludwigs XIV. fand, wird zum einen in die Richtung der Vorgeschichte verfolgt. Hier bildet im frühen 16. Jahrhundert Castigliones *Cortegiano* einen grundlegenden Ansatzpunkt, der um 1600 in den Tanzlehren eines Caroso oder Negri Gestalt annahm, bevor die Staffel an die Franzosen als Wortführer der Tanzdiskurse übergang. Die nachhaltige Interpretationshoheit über das Prinzip Tanz erlangten sie aufgrund eines ganzen Bündels von Strategien: durch die theoretisch-weltanschauliche Prüfung, der Mersenne in den 1620/30er Jahren den Tanz vor dem Hintergrund eines sich verlierenden kosmologisch-spekulativen (hier „intellektuell“ genannten) Musikverständnisses unterzog; durch die Zuweisung politisch-repräsentativer Funktionalität im höfisch hierarchisierten und disziplinierenden Tanz seit dem *Balet comique de la royne* (1581) über die neue Dimension der Körperrhetorik (Faret 1630), die sich, sprachunabhängig, in einer Eloquenz der Figuren manifestiert (Ménesrier 1682); durch Institutionalisierung der als übernational verbindlich begriffenen französischen Standardisierung und Perfektionierung in der *Académie de danse* (1660); durch die Vereinnahmung neuer Tendenzen, wie sie die Absorption des Country dance zum Contre danse lehrt; und nicht zuletzt durch die Bereitstellung von autoritativen Modellen praktischer und theoretischer „Tanzlehrer“ (Feuillet 1700, Pierre Rameau 1725), die zu einer breiten Rezeption des Tanzstandards außerhalb der „grande nation“ und sogar außerhalb des engeren höfischen Ortes führte.

Diese von der Autorin als „Popularisierung nobler Verhaltensideale“ verstandene Breitenwirkung führt in die historisch andere Richtung der Darstellung. In einem großen Kapitel, das zum Besten des Buches zählt, wird der ge-

nerelle ästhetische Wandel, der sich mit dem Paradigmenwechsel hin zum ideenleitenden Tanz vollzieht, an der Figur Johann Matthesons durchgespielt. Hier treffen alle Koordinaten zusammen: Das übernationale Verhaltensideal produziert den „galant homme“ mit einer definierten Lebens- und Denkweise, die philosophisch als „sensualistisch“ unterfüttert werden kann, aber auf der Moralität des „honnête homme“ beruht; es fordert neue Kriterien der Wahrnehmung und der Herstellung von „fassbarer“ und per Geschmacksurteil verstehbarer, nämlich „galanter“ und damit vom Tanz geprägter Musik und dokumentiert sich schließlich in kompositionstechnisch regulierten Konzepten, wie sie der *Vollkommene Capellmeister* (1739) bereithält.

„Bel ordre“ ist dann auch das gedankliche Fundament für verschiedene Probebohrungen zu der Frage, wie gattungs- und kompositionsgeschichtliche Veränderungen verstanden werden können. Denn die vom Tanz gestiftete Ordnung ist dem Hörer auch ohne Text sinnlich erschließbar: Auf der Ebene des akzentgestuften Taktmetrums, der Periodik, der von harmonischen Kadenz gestützten (Klein-) Form wird musikalischer Sinn generiert.

Es mag bisweilen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet sein, wenn Tanzmusik schlechterdings mit Instrumentalmusik allgemein gleichgesetzt wird, wo doch – mit Matthesons *Neu-Eröffneten Orchestre* zu reden – „Instrumental, insonderheit aber Choraische oder Tantz-Music“ zu präzisieren wäre, und es ist fraglich, ob sich die tanzgeprägten Formen gegen andere instrumentale Formen „durchgesetzt“ haben (S. 15). Doch das sind Nuancen. Die Generallinie des eloquent formulierten Buches erklärt Vieles, erhellt Wesentliches, bringt zentrale Aspekte des musikalischen Barock in eine vernetzte Denkstruktur, die mit Einsichtsgewinn auf Leserseite den Mut zum großen Griff auf Seiten der Verfasserin honoriert.

Redaktionell trüben nur seltene kleinere Missgeschicke die Lektüre (am gravierendsten wohl der fehlende 8^{va}-Hinweis in Notenbeispiel 5: „Belle qui tiens ma vie“ hebt natürlich nicht mit einem Quartsextakkord an). Auch

bleibt es verschmerzbar, dass die Aktualisierung der Literatur nicht mehr ganz zeitnah erfolgte und so etwa Holger Bönings Mattheson-Monografie von 2011 nicht mehr berücksichtigt wurde.

(März 2013)

Nicole Schwindt

KORDULA KNAUS: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 261 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 69.)

MARCO BEGHELLI und RAFFAELE TALMELLI: *Ermafrodite armoniche. Il contratto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini Editore 2011. VII, 216 S., Abb., CD, Nbsp. (Personaggi della Musica. Band 7.)

CORINNA HERR: *Gesang gegen die Ordnung der Natur? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte. Mit einem Geleitwort von Kai WESSEL*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 556 S., Nbsp.

ANKE CHARTON: *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

Vier kürzlich erschienene Publikationen widmen sich dem Thema der Singstimmen, Sängerinnen und Sänger. Da gleiche und ähnliche Fragen und Phänomene aus leicht voneinander abweichenden Perspektiven behandelt werden, ergänzen sie sich vorzüglich. Die parallele Lektüre sei Interessierten deshalb ausdrücklich empfohlen. Abgesehen von jener Marco Beghellis sind alle Publikationen mehr theoretisch als philologisch orientiert. Denn sie basieren weitgehend auf Sekundärliteratur und den darin überlieferten Quellentexten bzw. auf modernen Editionen älterer Musik. Daneben sensibilisieren sie ausnahmslos für kommende weitere Forschungen zum Thema. Von Stereotypen und Anekdoten durchsetzte ältere Forschungsliteratur zu Kastraten, vor allem solche mit psychologisierenden Ansät-

zen, wird konsequent vermieden, um stattdessen das hiervon Abweichende, Vorhandene im Licht aktueller Theorien neu zu bewerten. Hierzu befragen die Autorinnen und Autoren Kommentare zu Schauspiel- und Opernaufführungen (die gleichwohl bisher nur in begrenzter Anzahl bekannt sind), Librettodrucke und zum Teil auch die musikalische Textur. Die „Analogie und Abgrenzung zu zeitgenössischen Menschen- und Geschlechterbildern“ (Herr, S. 117), die die drei deutschsprachigen Publikationen anmelden, erfolgt erstmals über Beobachtungen zu Vokal- und Rollenprofilen, die allgemein mit dem Übergang vom Eingeschlechter- zum Zweigeschlechtermodell, der Verknüpfung des Heroischen mit Männlichkeit, generellen Hinweisen zur Säftetheorie (s. a. Heller 2003) und Thesen Judith Butlers (Charton) verbunden werden. Umgekehrt sind die vier musik- und theaterwissenschaftlichen Publikationen aus ihren Erkenntnissen zu Stimmen, Sängerinnen, Sängern und Schauspiel heraus ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Nur zwei Kritikpunkte sind in Bezug auf die deutschsprachigen Publikationen anzumelden, die aber aus einer philologisch orientierten Sicht resultieren und in der hiesigen Musikwissenschaft häufige Vorgangsweisen beschreiben: Sekundärliteratur in italienischer Sprache blieb weitgehend unbeachtet, weshalb sich der dargestellte Forschungsstand anders als innerhalb Italiens darstellt. Die Basis der Primärquellen, auf die Bezug genommen wird, ist im Vergleich zur Fülle der Überlieferung noch immer eine eingeschränkte, so dass, anders als angekündigt, nur ein Bruchteil des „vorhandene[n] Quellenmaterial[s]“ (Knaus, S. 31) zugrunde gelegt werden konnte. Dennoch sind die Ergebnisse selbstredend ebenso grundlegend wie anregend.

Die Publikation von Kordula Knaus ist die erste detaillierte Übersicht zur so genannten „gegengeschlechtlichen“ Besetzungspraxis der italienischen Oper (venezianische Oper des Seicento, Opera seria, Intermezzo, Opera buffa) vom 16. bis 19. Jahrhundert. Sie weist auf Wechselwirkungen zwischen diesen Gattungen sowie, hier ähnlich wie später Charton,

auf den Einfluss von Schauspielen, *Commedia dell'arte* und französischem Theater hin, all dies mit Folgen für die Darstellung von Geschlecht in der Oper (vgl. hierzu Charton, S. 247ff.). Es gelingt Knaus, genau jene verständliche, nachvollziehbare Geschichte gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis zu schreiben, wie sie bislang fehlte. „Gegengeschlechtliche“ Besetzungspraxis sei „gleichermaßen gewöhnlich wie ungewöhnlich“ gewesen (S. 6) beziehungsweise sie sei „in den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte von einem quantitativen Ausmaß geprägt, mit dem selbst das gegenwärtige experimentelle Musiktheater mit all seinen postmodernen geschlechtlichen Spielvarianten kaum konkurrieren kann“ (S. 232). Eine glückliche Entscheidung der Autorin ist es, Rollen, in denen die Darsteller sich kurzzeitig als das andere Geschlecht verkleiden, auszuschließen. Knaus' Bewertung von Stimm- und Rollenbeschreibungen sowie das Einbeziehen von Gesangspartien, die für Sängerinnen und Sänger komponiert wurden, die sie in Rollen des anderen Geschlechts singen sollten, führt zu immer neuen Fragen und Antworten zur Wahrnehmung und Bedeutung von Geschlecht auf der Opernbühne. Die bis vor kurzem verbreitete Meinung der „völligen Austauschbarkeit“ von Stimm- und Geschlechtscharakteren innerhalb hoher Stimmen kann Knaus zurückweisen und differenzieren. Daneben wendet sie sich gegen zahlreiche Vorurteile, insbesondere in Bezug auf Männerrollen singende Frauen, wie, so Knaus, jenem, wonach Händel Travestierollen eingeführt habe, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert an gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis nur noch die Hosenrolle übergeblieben sei oder die erste echte Hosenrolle im Mozart'schen Cherubino bestanden habe (vgl. dagegen Charton S. 235 ff.). Stattdessen möchte sie „die Anfänge der Hosenrolle [...] völlig neu [...] erzählen“ (S. 15), zumal die auf Kastraten orientierte Forschung den Blick auf die generelle Besetzungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert besonders in Bezug auf Sängerinnen verstellt habe (S. 10). Für die Anfänge der Besetzung von Männerrollen mit Frauen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, hier freilich meist im Schauspiel, weist sie nach, dass we-

der eine „Austauschbarkeit von Geschlechtscharakteren noch die Begründung, hierbei käme das „one sex model“ zur Geltung, eine tragende Rolle spielten“. Dies ist übrigens ein erster Hinweis darauf, dass Geschlechtervorstellungen im damaligen Italien komplizierter waren, als aktuelle Thesen suggerieren. Seltene Ausnahmen für das frühe Seicento begründet Knaus auch aus theaterpraktischen Überlegungen heraus, wenn etwa Sängerinnen und Sänger verheiratet und innerhalb derselben Truppe tätig gewesen seien (siehe auch Charton S. 151). Eine zeitgenössische Diskussion, ob Kastraten wegen ihres effeminierten Status besonders gut geeignet gewesen seien, Frauenrollen zu spielen, habe erst dann stattfinden können, als Frauen zur ernsthaften Alternative geworden seien, also erst ab dem letzten Drittel des Settecento.

Den Höhepunkt des Versehens von Männerrollen durch Frauen verortet Knaus für den Zeitraum von 1690 bis 1750. Eine Analyse von 26 Libretti Metastasios und ihrer Besetzungen, an dieser Stelle also eine echte Auswertung von Angaben der Primärquellen, hinsichtlich der sozial-inhaltlich/dramaturgisch-musikalischen Ebene der Protagonisten und Protagonistinnen ergibt, „dass die Dichte an weiblichen Interpretinnen für männliche Rollen mit aufsteigendem sozialem Status abnimmt“ (S. 100). Umgekehrt zeige sich eine absteigende Häufigkeit von Frauen in Männerrollen im Vergleich zur aufsteigenden Wertigkeit der Partien. Zutreffend ist die Schlussfolgerung, wonach, wenn die für die Opera seria des 18. Jahrhunderts postulierte These der Austauschbarkeit des Geschlechts zutrefte, es keine Entwicklung von Stereotypen für weiblich besetzte männliche oder männlich besetzte weibliche Rollen geben könne (S. 97). Auch theaterpraktische Gründe wie eine besonders ausgeprägte Körpergröße oder wenig ansprechendes Aussehen prädestinierten nach Knaus Frauen, zumindest in einigen Fällen, zum Versehen von Männerrollen (S. 112), ebenso wie spezielle Fähigkeiten der Darstellung (S. 113), ferner stimmästhetische Präferenzen (S. 115). „Insgesamt lässt sich [...] feststellen, dass die Interpretin einer männlichen Rolle [...] zwi-

schen 1700 und 1760 zwar bestimmte körperliche, darstellerische und stimmliche Anforderungen mit sich bringen musste, diese sich aber nicht unmittelbar auf die Diskrepanz zwischen dem Geschlecht der Sängerin und dem dargestellten Geschlecht bezogen, sondern die Erfordernisse der Rollendarstellung generell spiegeln. [...] Die soziale Distinktion war also in jedem Fall der geschlechtlichen Distinktion vorrangig [...]“ (S. 119).

Neben der Geschichte der Frauen in Männerrollen zeichnet Knaus eine tendenzielle Typologie der Kastratenrollen (vgl. darin auch Herr, beide beschäftigen sich u. a. mit Farfallinos Rollen- und Vokalprofil). Während, so Knaus nach Robert Freitas, in der frühen Oper (gemeint: vor 1649) Kastraten hauptsächlich Götter und allegorische Rollen gesungen hätten, so hätten sie ab den 1640er Jahren primär den liebenden, schwächlichen Mann dargestellt. Erst ab 1700 sei, vor allem in den Libretti Metastasios, die Mode der Darstellung von echten Helden aufgekommen. So habe bereits die Besetzungspraxis mit Kastraten in Männerrollen unterschiedlichen Schwerpunkten unterlegen (hier: konform zu Herr). Was nun Kastraten in Frauenrollen betrifft, so meint Knaus, dieses Phänomen sei in Rom erst im 18. Jahrhundert zum Tragen gekommen, als es in anderen geografischen Gebieten Italiens keine Tradition mehr gehabt hätte, was für das 17. Jahrhundert nicht in diesem Maße gegolten hätte (S. 123). Nachvollziehbar ist in Knaus' Argumentation auch die Aussage, wonach Kastraten aufgrund „ihrer ‚Nichtvollwertigkeit‘ keineswegs besonders dazu prädestiniert [waren], Weiblichkeit auf der Bühne darzustellen.“ (S. 149). Vor allem die letzte Feststellung bedeutet eine Korrektur des Forschungsstandes, sofern man eine solche „Nichtvollwertigkeit“ annehmen möchte – dabei handelt es sich aber nur um eine von zahlreichen Anregungen der Publikation.

Marco Beghelli beschreibt Frauen- und Kastratenstimmen, die u. a. in so genannten „gegengeschlechtlichen“ Rollen eingesetzt wurden. Insbesondere rekurriert er auf Anteile der Stimme, die von ihren Zeitgenossen als

„männlich“ [voce mascolina] und „weiblich“ [voce femminina] beschrieben wurden und die eine „dramatischere, rauhere Altstimme“ bei gleichzeitiger „leichter Sopranstimme“ [soprano leggero e buffo/serio] aufgewiesen hätten (S. 11, S. 5, S. 114). Der gleichzeitige Besitz beider Stimmen, so Beghelli, sei als Qualitätsstandard der Gesangstechnik von Sängerinnen und vielleicht auch Kastraten bis ins 20. Jahrhundert hinein gefordert worden. Mehr noch: Das zentrale Thema der Oper, jedenfalls, wie sie seitens Théophile Gautiers 1849 beschrieben wurde, sei die Androgynie gewesen (S. 19). Grundlegend ist dabei die wörtliche Bezeichnung solcher Sängerinnen als „Hermaphrodit“ oder „Hermaphroditin“ in Primärquellen, so etwa Maria Malibrans 1835. (Damit weist Beghelli, anders als die deutschsprachigen Publikationen, den Begriff der Androgynie in Quellentexten nach, während es von Knaus und Herr in Teilen angenommen wird, auf einen Beleg aber verzichtet wird.)

Der Nachweis der doppelten Stimmen gelingt Beghelli mittels einer Befragung der Beschreibungen der Singstimmen seitens ihrer Zeitgenossen sowie einer Sichtung der für sie geschriebenen und von ihnen versehenen Partien, wobei aussagekräftige Notenbeispiele ebenso wie Porträts und Fotografien eingefügt sind. Bei jenen Sängerinnen, zu denen Tonaufnahmen vorhanden sind, werden auch diese analysiert und in der CD mitgeliefert, erfreulicherweise vor allem solche des Zeitraums von 1901 bis 1912. Hinzu kommt eine kleine Sensation, nämlich Raffaele Talmellis Dokumentation einer mit den Initialen A. T. bezeichneten, als Mann geborenen Sängerin (1920–2005), die aufgrund des Partialen Morris-Syndroms (PAIS) dritten Grades wahrscheinlich körperliche Parallelen zu Kastraten aufwies. Nicht zuletzt über den Umweg des klingenden Beispiels der Stimme dieser Sängerin im Vergleich mit der Aufnahme Alessandro Moreschis sowie Beschreibungen und Gesangspartien für die letzten Kastraten schließt Beghelli die Frage nach der Beschaffenheit der Kastratenstimmen und des Erbes derselben in den Altstimmen ein. Maria Malibrans habe über eine echte doppelte Stimme, nämlich einen Alt „bewusst vermänn-

lichten Klangs“ und einen „vollkommenen, leichten“ Sopran verfügt, was sie auch nicht versteckt habe. So sei von einer wahren „vokalen Androgynie“ zu sprechen (S. 22). Beghelli weist diese doppelte Stimme mit ihren doppelten Registern und ihrer ästhetischen Inhomogenität als Ideal für Altistinnen bis ins 20. Jahrhundert hinein nach und kennzeichnet sie als Erbe der Stimme der Kastraten. Dies gelingt, denn was zuerst ein Aneinanderhängen unterschiedlicher Kapitel zu Sängerinnen zu sein scheint, entpuppt sich bei genauerer Lektüre als eine stringente Erzählung des Hermaphroditismus in der Altstimme. Isabella Colbran und Giuditta Negri, heute als Soprane bezeichnet, hätten genau diesen Stimmtyp aufgewiesen. Der Verdacht, die doppelten Stimmen seien nur durch einen Defekt der Stimmhebung verursacht worden, müsse angesichts der Dauern der Karrieren (50, 60 Jahre) zurückgewiesen werden (S. 134). Auch Verdi habe eine entsprechende mit doppelter Stimme begabte Altistin für seine ihm sehr am Herzen liegende *Azucena* gefordert (S. 135).

Über Marietta Alboni, Guerrina Fabbri, Pauline Viardot, Marianne Brandt, Eugenia Mantelli und anderen bis zu Marian Anderson gelangt Beghelli zum Kapitel „Vom Alt zum Mezzosopran“. Dabei versteht er unter einem Mezzosopran eine Stimme, die oft mit dem Ambitus eines solchen damaligen Altens deckungsgleich sei, die aber über die ganze Breite eine homogenere Farbe des Klanges aufweise, mit sehr klingender Höhe und ohne die „mächtigen Resonanzen“ der Bruststimme in tieferen Bereichen. Gerade anhand der Beurteilung der Tonaufnahmen gelangt Beghelli ferner zur These einer „Mezzosopranisierung“ der Altistinnen ab 1920 (S. 91), mit einer ausbalancierten Intensität der Töne, mit „weniger männlichen, weniger kräftigen“ Brustresonanzen bei gleichzeitig „klingenden und gut gedeckten Höhen“. Damit entlarvt Beghelli den Mezzosopran auf der Opernbühne, wie er uns heute vertraut ist, als ein vergleichsweise neues Stimmfach. Immer wieder nimmt Beghelli auch auf Parallelen in den Tenor- und Baritonstimmen Bezug: Ähnliches sei in denselben Jahren in Bezug auf die Baritone zu beobach-

ten, deren hohe Töne Helligkeit und Leichtigkeit einbüßten zugunsten eines volleren Klanges und damit einer Angleichung an die Farbe der tiefen Töne, wie etwa bei Titta Ruffo zu beobachten. Es sei, so Beghelli weiter, die Vokalität der Kastraten gewesen, die in der „doppelten“ Stimme des Alts des 19. Jahrhunderts wie im vorromantischen Tenor weitergeführt wurde. Dies weist er anhand der Sängerinnen Rosminda Pisaroni und Marianna Marconi sowie am Beispiel des Kastraten Giovanni Battista Velluti nach, dem (entgegen anders lautenden Urteilen) offenbar die klingende, männliche Tiefe fehlte, was seitens der zeitgenössischen Stimmbeschreibungen herausgehoben wird. Die „doppelte“ Stimme Marietta Albonis sei es gewesen, die Rossini dazu gebracht habe, sie als den „letzten Kastraten“ zu bezeichnen (S. 131). Seine These belegt Beghelli mit bestimmten Gemeinsamkeiten, die die Aufnahmen der Stimme Alessandro Moreschis, des offiziell „letzten Kastraten“, und jene der Stimme A. T.s aufweisen. Eine Ergänzung bildet die angefügte kurze persönlich geprägte Biografie A. T.s durch Raffaele Talmelli, eines Mediziners, Psychologen, Philosophen und Sängers, die auf gesangstechnische, soziologische, kulturwissenschaftliche und religionsgeschichtliche Aspekte verweist.

Das Vorwort von Kai Wessel zu Corinna Herrs Publikation formuliert zu Recht: „Hier werden Quellen zu einem wissenschaftlich noch wenig erforschten Thema zusammen geführt, die – aus unterschiedlichen Epochen stammend – bisher nicht in Korrelation gebracht wurden“ und die „die Kontinuität der hohen Männerstimme [...] in allen ihren Facetten [...] bis heute“ beschreiben (S. 9). Die Autorin beginnt mit einer Betrachtung von Falsettisten und Kastraten im 16. Jahrhundert an der päpstlichen Kapelle und in Deutschland („Geheimer Gesang“), untersucht dann Kastratenrollen in der italienischen Oper zwischen 1680 und 1730 („Heldengesang“) sowie die Kastraten und Haut-contres in Frankreich („Unnatürlicher Gesang“), widmet sich dem Thema „Diskurse, Rollen – und eine neue Gesangstechnik um 1800“ („Unvergesslicher Gesang“), um

schließlich zu „Kastratenrezeption und die ‚Erben‘ der Kastraten im 20. Jahrhundert“ („Neuer Gesang“) überzugehen. Dabei legt sie Aussagen des bisherigen Forschungsstandes dar und differenziert diese weiter. Hierfür wertet sie zahlreiches, weitgehend bereits in modernen Ausgaben ediertes Notenmaterial sowie entsprechende Beschreibungen und Gesangstraktate (für Italien insbesondere Bontempi, Tosi und Mancini) aus.

Herr nimmt damit eine längst fällige Arbeit vor, um unter vielen anderen Aspekten das „Hochtonideal“ (S. 223), die Entwicklung hin zur Agilität und Kategorien von Natur in Bezug zu Singstimmen und Geschlecht illustrieren zu können. Dabei gibt sie den Lesenden eine Vielzahl an Verweisen zum Thema in die Hand. „Die Dialektik [von Kastraten und Falsettisten, von hohen Männerstimmen und Frauenstimmen] ist nicht nur eine des Geschlechts, sondern es konkurrieren insbesondere auch differierende Ordnungen des Gesangs“ (S. 507 f.), so Herr in Bezug auf mehrere Jahrhunderte bis heute. Auch löst sie aus dem Noten- und Textmaterial der „drammi per musica“ ab dem späten Settecento „männliche“ und „weibliche“ Kastraten heraus (S. 217), eine Klassifizierung, die sich mit deren Alter hätte ändern können und die zudem von spezifischen Besetzungspraxen durchkreuzt worden sei (ebd., weitgehend in Übereinstimmung mit Knaus und Charton).

Ferner unterstreicht Herr, dass die „Diskussion um die ‚Ordnungen der Natur‘ im Kunstgesang und der hohen Männerstimme“ „paradigmatisch für einen gesangsästhetischen Diskurs“ sei, der „mit der Diskussion um die Falsettisten am Ende des 20. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt“ erreicht habe (S. 508 f.). Parallelen zur „Künstlichkeit des Gesangs“ der „aktuellen Falsettisten in der ‚E‘- und der ‚U‘-Musik“ (S. 509) werden aufgezeigt. Zentral ist die Schlussfolgerung, wonach „der Affekt zu einem Auslöser für die reine Vokalität der hohen männlichen Stimme [wird]“ (S. 218), zumal sie durch Analysen italienischer Vokal- und Rollenprofile, Übersichten zu Besetzungen und Ambitus sowie durch Musikbeispiele belegt wird, die für interessierte Musikwissen-

schaftler ebenso nützlich sind wie für Dramaturgen, Regisseure und Singende. Die Autorin betont zu Recht: „Das Phänomen der hohen Männerstimme kann auch in diesem Buch nicht erschöpfend behandelt werden. Es fehlt insbesondere die Betrachtung des Gesangs in Kulturen außerhalb des westeuropäischen Raums.“ (S. 509). Immer wieder werden Bezüge zur heutigen Situation des Musiklebens, nicht nur der Popmusik und Oper, sondern auch zum Film, hergestellt. In einigen Sätzen ist die Sprache ungewohnt („Auch kommt die Idee der hohen Stimme als Sinnbild der Jugend [gemeint: Jugend] gerade diesem Beispiel zum Tragen, denn Nero ist in diesem Werk [Incoronazione di Poppea] ein Teenager.“ (S. 133), oder: „Will ich, dass mein Hund mir gehorcht, spreche ich mit tiefer Stimme.“ (S. 507). Zur Untermauerung ihrer These von „Engelgesang [...] als spezieller Topos der Kastratenrezeption bis in die Gegenwart“ (S. 71) zieht Herr eine nicht-italienische, ins Deutsche übersetzte lateinische Quelle nach Böhme von 1622/23 heran, die „die Androgynitätsvorstellung“ der Engel bejahe (ebd.), und unterstreicht eine Androgynie für die Kastraten Italiens im frühen Ottocento (S. 219), während sie eine „eindeutige Männlichkeit“ erst für die Tenöre annimmt (ebd.), dies neben der These heroischer Männlichkeit vieler Kastratenrollen. Das Einbeziehen der Sekundärliteratur in italienischer Sprache hätte die Argumentation noch präziser und spannender werden lassen, da hier häufig Gegensätzliches festgestellt wurde, woran die inneritalienische Perspektive deutlich wird (Ablehnung von Androgynität im barocken Italien, Valerio Marchetti 2001; Männlichkeit der Engel ebd., Giacomo Jori 2007; männliche Konnotation des Bilds der Nachtigall statt weiblicher; Diskussion des stile nuovo-antico durch Paola Lunetta Franco 2001/2002).

Entgegen dem aktuellen Trend der Musikwissenschaft sei für mehr Fußnoten plädiert, etwa, wenn gesagt wird, dass Mancinis Traktat (trotz des zeitlichen Abstands und fehlender umfassender inneritalienischer Dokumentation des Gesangs Bernacchis) als „Beschreibung und Kodifizierung [...] der Errungenschaften

der Bernacchi-Schule“ angesehen werden könne und lediglich ein Lehrer-Schüler-Verhältnis genannt wird (S. 127) oder wenn als „Höhepunkt der Empfindsamkeit in Italien“, also eines eher als nördlich angesehenen Phänomens, die Zeit „um 1770“ (S. 128) genannt ist – hier werden Lesende auf Belege und Sekundärliteratur neugierig. Wortschöpfungen wecken die Aufmerksamkeit („Toskanese“ statt „Toskaner“, S. 175, „Etabliertheit“, S. 215, „Werkmanuskripte“ für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, S. 118). Auch aufgrund der fehlenden Aufmerksamkeit des Verlages sind viele Fehler im Druckbild, darunter teilweise auch unverständliche Sätze, zu bemerken (z. B. S. 49). Dies gilt auch für die zitierten italienischen Quellentexte, von denen fast keiner fehlerlos ist. Hierzu gehören u. a. Akzente, die die Apostrophe ersetzen sollen, unmotivierte Leerstellen auch vor und nach Interpunktionen (S. 126), nicht nachvollziehbare Groß- und Kleinschreibung und erhebliche Bedeutungsänderungen (z. Bsp. „fesso“ statt „sesso“, also „Leck“, statt, hier, „Geschlecht“, S. 128), „pretendono di re“ statt „pretendono dire“ (etwa: sie verlangen von König [...]“) statt „sie geben vor, zu sagen“, S. 214), „soni“ statt „sono“, S. 124, „uocce“ statt „voce“, S. 39, „gorche“ statt „gorghe“, S. 132). Interessierte sollten sich davon nicht irritieren lassen, sondern ihre Aufmerksamkeit konsequent auf den Inhalt der Publikation von Corinna Herr richten, um diese gewinnbringend lesen zu können.

Die ausdrücklich theoretisch orientierte Arbeit von Anke Charton ist in glänzender theaterwissenschaftlich geprägter Sprache geschrieben. Im Haupttext aufgekommene Zweifel an der Argumentation werden in den Fußnoten, die die entsprechende Sekundärliteratur und die von dieser wiedergegebenen Primärquellen, auf die Charton Bezug nimmt, enthalten, zuverlässig bereinigt. Im Vordergrund der Publikation steht die Sensibilisierung für die „Historizität von Geschlechterbildern“ (S. 314) mit ihren erheblichen Auswirkungen auf die Stimme wie die Oper. Das Buch ist in drei Hauptkapitel gegliedert: „Körper, Geschlecht und Stimme – Begriffe und Beziehungen“, „Operngeschichte

und Geschlechterrepräsentation um 1600“ und „Stimme und Geschlecht – eine opernhistorische Annäherung aus zwei Perspektiven“. Diese weisen keine aufeinander aufbauende Struktur auf. Dies wäre angesichts der Tatsache, dass es sich um eine theoretische Überblicksarbeit handelt, die für sich in Anspruch nimmt, die Zeit von um 1550 bis heute abzudecken, auch nicht möglich. Vielmehr erweist sich diese Gliederung als gute Wahl, denn so gelingt der Autorin, die Lesenden unmerklich zu zahlreichen Gedanken und Überprüfungen der eigenen Positionen und Kenntnisse zum Thema zu bewegen, selbst dann, wenn diese von jenen Chartons abweichen (so differiert beispielsweise Chartons Verständnis der „Hosenrolle“ von jenem von Knaus). Gleichzeitig wird dadurch die Gefahr von Fehlern aufgrund zu genauen Bezugs vermieden.

Chronologisch betrachtet mag die Gewichtung der Beispiele Chartons zunächst wenig einleuchten, da viel Gewicht auf die Zeit um 1600 mit drei konkreten Beispielen gelegt wird, die folgenden Ausführungen zu Kastraten und zur Hosenrolle weniger Platz einnehmen und sehr generisch gehalten sind, der „musicco“ nur kurz erörtert wird und die Beobachtungen zum 21. Jahrhundert noch allgemeiner ausfallen bzw. sie auf einzelnen Episoden der Singenden und des Publikums heute basieren. Doch dadurch erhält das Buch einen leserfreundlichen Umfang (357 Seiten) und stellt die wesentlichen Gedanken zum Thema vor, zumal Klarheit des Textes und sichere Wahl der Beispiele überzeugen. Gerade aufgrund der drei Beispiele um 1600 gelingt es zu unterstreichen, was die Musikwissenschaft vielleicht verdrängt hat: Oper sei „keine Erfindung, die aus dem Nichts kommt“ (S. 310), sondern sie sei „in den italienischen Theaterformen des späten 16. Jahrhunderts verwurzelt, die mit dem Element des expressiven Sologesangs neue Verbindungen eingehen“ (ebd.). Damit möchte Charton Thesen Silke Leopolds (S. 113 ff.) differenzieren, und zwar über die Stimme und das Geschlecht: Trionfi, Intermedi, die sacra rappresentazione einerseits, die Berufsschauspieler der commedia all'improvviso andererseits und „die musikdramatischen Experimente der

Dilettanten“ würden alle Geschlechterbilder „transportieren“ (S. 310).

Charton macht die Verknüpfung des „Konflikt(s) zwischen Erwerbstätigkeit und Amateurtätigkeit“ und „Kategorien des Standes und des Geschlechts“, die „Vernetzung verschiedener Sphären, der, auch in Hinblick auf Geschlechterverhältnisse, weiterer Untersuchung bedarf“ (S. 311) deutlich. Am interessantesten ist ihre Aussage zur Wandlung in Bezug auf die Wahrnehmung der so genannten Hosenrolle: „In einem Modell, das Männer in Frauenrollen nur als vereinzeltes Zeichen grotesker Komik oder als Indikator von Perversion erlaubt, existiert die Hosenrolle, wengleich mit inhaltlichen Veränderungen, nahezu unbehelligt weiter. Sie tut dies, obwohl sich die Vorzeichen des Geschlechterverständnisses grundlegend wandeln: von einem Modell, das dem temporären Übergang erlaubt, weil er innerhalb eines universalen Körpers als möglich angesehen wird, hin zu einem Modell, in dem der temporäre Übergang im Bühnenkontext gestattet wird, obwohl die Grenze zwischen oppositionären Geschlechterkörpern eine geschlossene ist und jenseits der Bühne keine Durchlässigkeit mehr angenommen wird.“ (S. 262). (Eine solche Annahme basiert selbstredend auf einer Annahme des One-Sex-Modells für das Sei- und Settecento, dessen Gültigkeit nach Meinung der Rezensentin widerlegt werden kann.)

In einem ersten Kapitel stellt Charton die aktuelle Forschung zum Körper dar, und zwar „als historisches Feld“ innerhalb einer „soziologischen Annäherung“, die Verbindung von „Körper und Leib“ als „anthropologische Annäherung“ und „Körper in der Oper – Oper als Verkörperung“ dargestellt. Die Autorin gesteht – wie Knaus und teilweise Herr – den Kastraten auf der Bühne ebenfalls eine Männlichkeit zu, die sie von deren Rechten (niedere Weißen, höhere soziale Stellung als Frauen) ableitet (S. 217). Ferner verweist sie zu Recht darauf, dass die „Identität des Kastraten nicht nur an seinen Körper rückgebunden [ist], sondern [zusätzlich] von sozialen Zuweisungen von Status und Geschlecht [abhängt]“ (S. 216). Dem theaterwissenschaftlichen Zugang sind

ferner weitere anregende Gedanken geschuldet, so etwa die Betonung jenes der „Stimme als eine Komponente der Struktur Maske“ (S. 315) oder der Tatsache, dass der Kastrat Gaetano Guadagni beim Schauspieler David Garrick in London studiert hatte und entsprechend einen anderen Zugang zu seiner Partie gefunden habe: Er habe sie nunmehr nicht mehr vorgestellt, sondern sei hinter ihr verschwunden. Ein Anliegen ist es Charton auch, u. a. angesichts zahlreicher verschiedener Typisierungen von Sängern hoher Stimmen heute zu betonen: „Geschlechterbilder werden damit zunehmend pluralistisch“ (S. 314) und so, in Einklang mit einigen Thesen Butlers, aus dem Bereich der Stimmen und Oper heraus auf die Gegenwart und vielleicht auch Zukunft außerhalb derselben zu verweisen.

Das Buch Chartons enthält fast keine Rechtschreib- oder Tippfehler (vom unsäglichem, offenbar nicht in der Einflussnahme Chartons liegenden Irrtum des Verlages, ein weiteres Buch als „Comica – Donna Attrica – Innamorata“ anzukündigen, einmal abgesehen) und stellt damit eine rühmliche Ausnahme dar.

Als Fazit ist zu wiederholen, dass die drei Publikationen in deutscher Sprache ideal dazu geeignet sind, primär den aktuellen und damit auch durchaus neuen Blick auf weitgehend bereits früher angedeutete Phänomene zu leisten, wobei zahlreiche Verweise und Anregungen nicht fehlen. Die Publikation in italienischer Sprache dagegen extrapoliert über bisher so nicht zusammengeführte und wenig bekannte Primärquellen völlig neue Erkenntnisse zu Singstimmen. Damit wie auch aufgrund der leicht verständlichen und dennoch gleichzeitig jeweils ganz individuellen Sprache der deutschsprachigen Publikationen und der Hör- und Notenbeispiele des Buches Beghelli erweist sich dieses „Paket“ von vier Büchern zur Stimme nicht nur als idealer Ausgangspunkt für jene, die sich mit dem jetzigen Stand der Stimmforschung beschäftigen möchten, sondern auch für Seminare und Übungen mit Studierenden zum Thema. Gleichzeitig wäre zu wünschen, dass es – vor allem von deutscher

Seite aus – zu einer größeren Wahrnehmung der genuin sehr sorgfältigen, philologisch orientierten italienischen Arbeiten, der italienischen Sekundärliteratur und der zahlreichen, in europäischen Bibliotheken und Archiven befindlichen, bisher noch nicht beachteten Primärquellen kommen möge. Dann nämlich stehen der Stimmforschung weitere spannende Ergebnisse bevor.

(August 2013)

Saskia Maria Woyke

Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Wien: Praesens Verlag 2012. XI, 308 S., Abb., CD, Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 1.)

Die Beiträge der drei Kongresse, die die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Zeitraum von 2007 bis 2009 zu Fragestellungen zu Theorie und Interpretation der Musik durchgeführt hat, erfahren in einer neuen Schriftenreihe jetzt ihre Veröffentlichung für ein breiteres Publikum. Das Unterfangen lohnt, stammen die Beitragenden schließlich aus den unterschiedlichsten Fachrichtungen und können – ihrer Disziplin gemäß – sehr unterschiedliche Blickrichtungen auf die wechselnden Untersuchungsgegenstände beisteuern. Der erste Band präsentiert unter dem holprigen Untertitel „Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert“ Arbeiten zur wechselvollen Geschichte der Musiktheorie Wiens von Wolfgang Ebner bis Franz Schubert und stellt Fragen nach kompositorischen Grundlagen und der Art ihrer Vermittlung, mithin nach Analysetechniken unter historischen Perspektiven und schließlich nach den Quellen. An den dem Band zugrunde liegenden Kongress von 2007 erinnert eine dem Buch beiliegende CD, die mit dem hervorragend aufgemachten materialreichen Katalog eine thematisch verknüpfte Ausstellung in der Bibliothek der Universität dokumentiert.

Wenn Melanie Wald-Fuhrmann im ersten Beitrag des Bandes, der sich mit dem kulturhistorischen Kontext der Wiener Musiktheorie im 17. Jahrhundert auseinandersetzt, nach dem (historischen) Selbstverständnis von Musiktheorie fragt, liefert sie noch keine Folie für das Verständnis des Bandes als Ganzes: Ihre These eines beständigen Arbeitens mit dem Gesamt-Repertoire an musikalischem Wissen, das (aus Unterrichtsverpflichtungen abgeleitet) eben nicht auf Originalität zielte, gilt eben nur für den von ihr untersuchten, dem Kontext der höfischen Musik zuzuordnenden Corpus, keineswegs aber für das 18. und 19. Jahrhundert. Dabei gelangt sie in der Darstellung von Übernahmeverfahren in Lehrwerken, insbesondere bei Poglietti und Aufschnaiter, zu interessanten Beobachtungen. Der Gestalt Alessandro Poglietti sind denn auch zwei weitere Beiträge von Peter Waldner und Markus Grassl gewidmet. Grassl befasst sich mit den in der Forschungsliteratur bislang stiefmütterlich behandelten Ricercarkompositionen Pogliettis. Die von ihm verwendete Terminologie ist oft entweder unscharf oder unhistorisch, so in seiner Darstellung der *Cadenzia doppia*, S. 67, und es verwundert, dass die wichtige Arbeit Bernhard Meiers (*Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992) im Rahmen der sonst schlüssigen Darstellung der „organistischen Tonarten“ (S. 73 ff.) unberücksichtigt geblieben ist.

Wolfgang Horn stellt Georg Muffats Kompositionslehre anhand eines bislang eher unbeachteten lateinischen Traktats dar. Oliver Wieners Beitrag zum „Fall Murschhauser“ als Kontroverse über tradierte Satztechniken am Rande der zeitgenössischen Auseinandersetzungen um Matthesons „Orchestr“-Schriften widmet sich den Quer- und Längsverbindungen zwischen nord und süddeutsch-österreichischer Musiktheorie; der Forschungsstand des Beitrags ist jedoch – bedingt durch die späte Veröffentlichung – inzwischen überholt. Gleiches gilt für den ebenso instruktiven wie kreativen Beitrag Gerhard J. Winklers über Haydn als Lehrer Beethovens. Die Figur Johann Joseph Fux steht zu Recht im

Mittelpunkt des Bandes; Jen-yen Chen und Walter-Kurt Kreyszig befassen sich mit Anwendung und Rezeption der Fux'schen Lehre, wobei Chens Darstellung von kompositorischen Verfahren bei Wagenseil erheblich stärker überzeugt als die Fußnotenwüste Kreyszigs, dessen Fokus unkenntlich bleibt. Martin Eybl gelingt es, den als Reaktionär verurteilten Fux mit einer Analyse seiner Triosonaten als Pionier zu rehabilitieren.

Die beiden mit Abstand wichtigsten Beiträge des Bandes befinden sich an dessen Ende: Dieter Torkewitz, Initiator und Herausgeber der Reihe, äußert sich einmal mehr zu Mozarts Kompositionsunterricht, und Stefan Rohringer synchronisiert harmonische Verfahren in der Musik Franz Schuberts und die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit, sekundiert von einem interessanten Beitrag über die Rezeption der Generalbasslehre der Franziskaner in der Slowakei von Ladislav Kacics.

Anders als die bislang in der Mozart-Forschung gebräuchliche Lesart hält Torkewitz ein klares Plädoyer für Thomas Attwood, den wichtigsten Schüler Mozarts: Dessen Übungslösungen werden von Torkewitz sondiert und mit Mozarts Lösungen, aber auch Mozarts Kompositionen kontextualisiert; mit der Kategorie des „linearen Gleitmodells“ erarbeitet er zudem ein handhabbares Analysewerkzeug für ein in der Kompositionstechnik des 18. Jahrhunderts häufig anzutreffendes Modell. Dabei rückt Torkewitz einmal mehr den methodischen Ansatz Mozarts in die Tradition der (süd- wie nord-) europäischen kompositorischen Ausbildung durch Generalbassmodelle und damit der weit ins 19. Jahrhundert hinein vermittelten, aus Italien stammenden Partimento-Tradition. Stefan Rohringer wiederum stellt harmonische Fortschreitungen bei Schubert und Entsprechungen in den Generalbasslehren Albrechtsbergers und Sechters einander gegenüber und kommt zu wichtigen Verlinkungen. Dabei wirken die regelmäßigen Querverweise auf einen anderen bedeutenden Wiener Theoretiker – allerdings des 20. Jahrhunderts – durchaus erfrischend und (auf die dargestellten Kombinationen

bezogen) erhellend: Rohringer bezieht mehrfach Ansätze Heinrich Schenkers in seine Darstellung ein und verweist auch auf die Aneignungen in der Tonfeld-Lehre bei Albert Simon. Andererseits bleibt offen, warum der Autor damit zwar weit in der Geschichte der Musiktheorie vorgreift, andererseits aber eindeutige Modellkonstellationen (wie S. 282 f.) nicht mit der historisch gebräuchlichen Terminologie besetzt.

Der Band als Einheit überzeugt – durch die kompakte Darstellung des Mikro- und Makrokosmos „Musiktheorie in Wien“ über den Zeitraum von 250 Jahren, durch eine individualisierte Darstellung und durch die der unterschiedlichen Disziplinenzugehörigkeit der Autoren zu verdankende Fokussierung. Er hätte allerdings ein besseres Lektorat verdient – und eine einheitlichere Gestaltung der Notenbeispiele.

(Januar 2013)

Birger Petersen

CHRISTIAN BROY: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts. Augsburg: Wißner-Verlag 2012. 245 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 5)

Christian Broy beschäftigt sich mit einem weitläufigen und schwer zu fassenden Œuvre, das zu lange im Schatten des berühmten Sohnes schlummerte. Dem heutigen Wunsch, es besser zu kennen, steht die Tatsache entgegen, dass die Quellen- und Textforschung viel zu spät eingesetzt hat – der weitaus größte Teil der Forschungsliteratur stammt aus den letzten zwanzig Jahren; ein brauchbares Werkverzeichnis Leopold Mozarts liegt erst seit 2010 vor. Broys neueste Schrift stellt in diesem Kontext einen weiteren wichtigen und schweren Baustein dar; schwer, weil hier das dornige Feld der Sachanalyse (Autopsie) von Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts angegangen wird, an das sich nur wenige Forscher trauen.

In der Bibliothekswissenschaft bedeutet die Autopsie eines Manuskripts die Bestimmung desselben im Verhältnis zur Originalquelle. Da

diese im besten Falle das Autograph des Komponisten oder die durch ihn eigenhändig überprüfte oder beglaubigte Handschrift ist, steht es a priori schlecht um alle Manuskripte, deren Provenienz nicht zu klären ist. Leider gibt es von Leopold Mozart nur relativ wenige autographe Musikhandschriften und auch keine eigenhändige Zusammenstellung seiner Werke; deshalb ist bei vielen der bekannten Handschriften die Werk-Authentizität fraglich. Denn Mozarts Vater war zu seiner Zeit berühmt genug, um Unterschiebungen attraktiv zu machen. Broy stellt nun einige bisher weniger gebräuchliche Methoden vor – und darin besteht der eigentliche Wert seiner Studie –, um jedes aus der Quelle ableitbare Indiz zum Zwecke der Authentifizierung zu nutzen.

Hauptdesiderat war die Identifizierung der Kopisten, wobei denen des Salzburger Hofes besondere Bedeutung zukommt. Sie anhand von Rechnungen und Quittungen schließlich sogar namentlich dingfest zu machen, musste fast detektivischen Eifer mobilisieren. Wo diese Abschriften quer durch Europa auftauchen, darf man die betreffenden Werke als beglaubigt betrachten. Ein zweites Feld ist die Provenienzerforschung der Manuskripte. Über die Erstbesitzer ließen sich oft Verbindungen zur Salzburger Universität oder zu dortigen Abteien, auch zu anderen bekannten Persönlichkeiten herstellen, was den Grad der Beglaubigung einer Quelle unterschiedlich stark erhöhen konnte. In den zu ausladenden biografischen Angaben der Manuskript-Empfänger wirkt Broy etwas ermüdend; Komprimierung der Informationen täte da not. Indessen erscheint mir das Prinzip, jede nur denkbare biografische Information in Argumente für oder gegen die Authentizität einer Quelle einzusetzen, von großer Bedeutung.

Ferner informiert Broy kompetent über das politische, soziale und geistige Umfeld, in dem Leopold Mozart wirkte. Man erfährt viel über die Vorsichtsmaßnahmen, die man zum Schutze eigener Werke treffen musste in einer Zeit ohne Autorenrechte und angesichts alltäglichen Raubes durch unerlaubte Abschriften.

Es wird dargelegt, in welchem Maße die Kontakte Leopold Mozarts mit den Augsburger, Nürnberger und Leipziger Verlegern von Nutzen sein konnten und in welcher Weise er kompositorisch und strategisch auf den Wandel von der Patronatskultur zu einer zunehmend bürgerlichen Kundschaft reagierte. Es erscheint ein etwas desillusionierendes, aber äußerst plausibles Bild davon, wie notwendig es für Leopold Mozart war, eigenwirtschaftliche Aktivitäten zu entwickeln, da die Zahlungsfähigkeit der spätabolutistischen Höfe mit den steigenden Lebenshaltungskosten nicht mehr Schritt halten konnte. – Ein ernsthafter Störfaktor der Lektüre ist Broys selbst bei einfachen Sachverhalten schwerfälliger und überladener Schreibstil. Da sollte für kommende Publikationen Abhilfe geschaffen werden.

(Februar 2013)

Ulrich Drüner

ANDREAS ROMBERG. *Briefwechsel (1798–1821)*. Hrsg. von Volkmar VON PECHSTAEDT, Vorwort von Christoph HUST, *Werkverzeichnis* von Axel BEER. Göttingen: Hainholz 2009. 232 S., Abb., Nbsp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 13.)

Briefkorrespondenzen gehören ohne Frage zu den unverzichtbaren und fundamentalen Dokumenten der musikhistorischen Forschungsarbeit. Noch immer muss man auf diese wichtigen Unterlagen bei vielen Komponisten verzichten, die im Schatten großer Namen stehen, die aber für das Verständnis und die Einsicht in die verschiedenen Stilepochen eine sichere und möglichst spekulationsfreie Basis liefern. Andreas Romberg prägte zusammen mit seinem Vetter Bernhard Romberg die Musikwelt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in einem Maß, das nicht immer von den Historikern unserer Tage erkannt wird. Das mag zum Teil damit zusammenhängen, dass die Romberg-Forschung noch immer auf Literatur angewiesen ist, die mittlerweile über 70 Jahre alt ist und dass selbst in den lexikografischen Artikeln neue Quellen nicht erschlossen und bearbeitet wurden.

Bei der allgemein anerkannten Bedeutung Rombergs für die Entwicklung der kammermusikalischen, oratorischen und symphonischen Musik um 1800 wurde eine verlässliche Edition seiner Briefzeugnisse schon lange vermisst. Volkmars von Pechstaedt übergab vor wenigen Jahren den Briefwechsel des großen Komponisten der wissenschaftlichen Forschung und konnte eine unerwartete Zahl bisher unbekannter Schriftstücke vorlegen, die unser Bild von seinem Umfeld, seinem Freundeskreis und seinen Schaffensprozessen enorm erweitern, obwohl der zusammengetragene Bestand nur einen Teil der Romberg-Korrespondenz präsentieren kann.

Die jetzt vorliegende Briefausgabe setzt ein mit einem Brief des 31jährigen Komponisten aus seiner Hamburger Zeit an den Verlag Breitkopf & Härtel. Schreiben zwischen Romberg und seinen Verlegern nehmen bei weitem größten Anteil der Ausgabe ein. Leider ist die Korrespondenz mit seinen zahlreichen Komponistenfreunden und Kollegen ebenso wie die mit seinen Verwandten, unter denen sich einige anerkannte Musiker befanden, verloren gegangen. Dass kein einziger Brief mit seinem Vetter Bernhard bekannt ist, kann man nur als herben Verlust für die Musikgeschichte ansehen. Immerhin aber konnte Volkmars von Pechstaedt 121 Briefe ausfindig machen, die neben dem unnachgiebigen Komponisten, der seine Werke nicht verschleudern will, und dem vorsichtigen Verleger, der in Andreas Rombergs Kompositionen nicht unbedingt eine finanzielle Goldgrube sieht, auch den fürsorglichen Familienvater und den anspruchsvollen Künstler vorstellen.

Obwohl die Korrespondenz nur wenig zur Frage hergibt, woher Romberg seine musikästhetische Leitlinie nimmt, zeigt Christoph Hust in einem Vorwort anhand von Titelblättern, dass sich Brücken zu den wortführenden Theoretikern der Zeit herstellen lassen – ein interessanter und neuer Aspekt in der Romberg-Forschung. Eine unentbehrliche Arbeitshilfe ist das detaillierte Verzeichnis der gedruckten Kompositionen, das Axel Beer beigesteuert hat.

Die Briefeditionen, für die Volkmars von

Pechstaedt verantwortlich zeichnet, erfüllen voll einen wissenschaftlichen Anspruch und sind mit sehr sorgfältigen und instruktiven Anmerkungen versehen. Dass der 59. Brief aus Hamburg versandt sein soll, ist ein verzeihlicher Lapsus: Romberg schrieb ihn in Gotha (Stephenson, S. 100, Anm. 250).

Mit dieser Veröffentlichung ist ohne Zweifel ein wichtiger Grundstein dafür gelegt, den Komponisten, der noch viel mehr als die *Glocke* aufzuweisen hat, häufiger ins Blickfeld der musikhistorischen Forschung zu stellen.

(Mai 2013)

Martin Blindow

URSULA KRAMER: *Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810–1918. Spielarten einer selbstverständlichen Theaterpraxis. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 361 S., Abb., DVD, Nbsp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Band 41.)*

Die vor mehr als einem Jahrzehnt von Detlef Altenburg formulierte Einschätzung, dass für den deutschsprachigen Raum „das Gebiet Schauspielmusik [...] insgesamt [...] terra incognita“ (Art. „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Bd. 8, Sp. 1036) sei, gilt heute zwar nur noch bedingt, dennoch kann auch derzeit allenfalls von punktuellen Einblicken in die Gattungstradition gesprochen werden. In den gängigen Kanon der Musikgeschichtsschreibung haben vor allem diejenigen Kompositionen Eingang gefunden, die von berühmten Komponisten wie Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven oder Felix Mendelssohn verfasst wurden. Doch auch hier werden die Schauspielmusiken oft als randständiges Phänomen im jeweiligen Werkkontext behandelt, und es fehlt allgemein an kritischen Editionen und an einer repräsentativen Auswahl an Einspielungen. Ein Grund für die bis in die 1990er Jahre mangelnde Auseinandersetzung mit dieser Gattung mag vor allem darin begründet sein, dass sie sich schwer in den traditionellen Fächerkanon der Disziplinen einfügt: Von der Musikwissenschaft wurde sie lange als „Gebrauchsmusik“ zum Sprech-

theater abgewertet, die Literatur- und Theaterwissenschaften widmeten sich zumeist anderen Teilen der Aufführung als gerade der Musik. Viele der heute vorliegenden Studien beschäftigen sich mit ausgewählten Kompositionen zu Schauspielen berühmter Autoren, die alltägliche Theaterpraxis dieser Musik ist allerdings für den deutschen Kulturraum erst in Ansätzen erforscht. Ursula Kramer nähert sich mit ihrer Monografie 2008 deshalb zu Recht dem Phänomen Schauspielmusik aus lokalhistorischer Sicht und beschreibt die Schauspielmusikpraxis an einer Institution in konstanten Rahmenbedingungen: dem Darmstädter Hoftheater von 1810 bis 1918. Die Studie wendet sich vor allem institutionellen Fragen zu und versteht sich damit als quellenorientierter Beitrag zur Aufarbeitung musikalischer Alltagskultur, an die sie Fragen wie etwa die nach dem Repertoire, dem Orchesterdienst und den damit verbundenen Zuständigkeiten, der Stückeauswahl, den Kosten oder den Stellenwert der Schauspielmusik im Berufsalltag eines Hofkapellmitglieds stellt.

Der historische Längsschnitt der Studie gliedert sich in drei Phasen, die an den Regierungszeiten der jeweiligen Monarchen orientiert sind: Ludwig I. [sic!] (1810–1830), Ludwig II. und III. (1830–1877) sowie Ludwig IV. und Ernst Ludwig (1877–1918). Jede Phase wird aus vergleichbaren systematischen Blickwinkeln untersucht, in die einzelne Analysen zu den (leider nur in Teilen) überlieferten Musiken integriert werden. Im Vordergrund steht dabei die „Dokumentation des Phänomens Schauspielmusik als Teilbereich des Berufsalltags der Hofkapellmitglieder in seiner organisatorischen wie soziologischen Dimension“ (S. 24). Ein ausführlicher Anhang (der mit 140 Seiten den größten Unterabschnitt des Buches ausmacht) aus Verträgen, anderen Verwaltungsschriftstücken, Konzerteinlagen bei Schauspielaufführungen sowie einem „rekonstruierten Gesamtbestand der für eine Nutzung bei Schauspielaufführungen in Darmstadt potentiell verfügbaren Musikalien“ (S. 267) nebst einer DVD mit Partituren der Schauspielmusiken, die im Textteil genauer betrachtet werden, ergänzt den historischen

Überblick und gibt reichen Einblick in die von Kramer verwendeten Quellen.

Die Autorin räumt ein, dass der Ansatz einer Monografie über den Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert nur deshalb möglich war, weil der Quellenbestand zum Darmstädter Hoftheater zu großen Teilen den Verlusten des Zweiten Weltkrieges zum Opfer fiel und daher der musikanalytische Teil der Arbeit naturgemäß eingeschränkt bleibe. Es liegen zudem keine Quellen zu Textfassungen der jeweiligen Schauspiele vor (die im Rahmen der Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts oft stark verändert wurden), so dass eine „Zusammenschau aller praktischen Aufführungsmaterialien“ für dieses Theater nicht mehr möglich ist (S. 20). Die Stärke des von Kramer untersuchten Quellenbestands liegt daher vornehmlich in den Berichten über Organisation und Durchführung der Schauspielmusik im Theateralltag.

Die Regierungszeit des musikalisch ambitionierten Großherzogs Ludwig I., die aus musikhistorischer Perspektive im Hinblick auf Schauspielmusik die interessanteste Epoche für das Darmstädter Hoftheater zu sein scheint, nimmt – auch aus Gründen des Quellenbestands – den breitesten Raum in Kramers Studie ein. Die wichtige Rolle von Musik im Sprechtheater in Darmstadt erläutert die Autorin anhand der dort geführten Diskussion um diese Gattung, die sich unter anderem in ausschließlich der Schauspielmusik gewidmeten Verordnungen manifestiert. Ergänzt werden diese Ausführungen durch die Analysen von Musiken zu Dramen von Friedrich Schiller, William Shakespeare und Johann Wolfgang von Goethe.

Als institutionsgebundene Studie zur Musik im Sprechtheater des 19. Jahrhunderts eröffnet Kramers Schrift dem Lesenden grundlegende Erkenntnisse zu Schauspielmusikkonventionen der Darmstädter Bühne – auch wenn kein „großer Name“ unter den Komponisten zu finden ist. So stellt die Autorin etwa fest, dass die nichteigenszueinemStückkomponierteZwischenaktmusik in Darmstadt erst 1877 gestrichen wurde – die Abschaffung dieser Entr'acts wurde bisher fälschlicherweise oft in der Mitte des Jahrhunderts verortet.

Auf der Basis ähnlicher Quellenstudien (auch im internationalen Vergleich) könnte sich in Zukunft ein kohärentes Bild der Sprechtheaterpraxis des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum im Hinblick auf Musik ergeben. Die erst seit Kurzem sich verdichtende Forschungsgeschichte der Schauspielmusik zeigt, dass aus lokal begrenztem Material gezogene Verallgemeinerungen und Schlussfolgerungen oft revidiert werden mussten. Auch im Falle dieser Studie müssen in Einzelfällen die Interpretationen bereits heute aktualisiert werden: So ist etwa die Konvention, ein Schauspiel mit adäquater, nicht extra zu dem Stück komponierter Ouvertüre einzurichten, keine „lokale Sonderform“ (S. 18) des Darmstädter Theaters, sondern in der zweiten Jahrhunderthälfte eine gängige Erscheinung, die sich beispielsweise auch in den Theatern in Hannover oder Stuttgart findet.

Kramers aufwendige und detaillierte Quellenarbeit motiviert zu weiteren Untersuchungen der Institution Theater im Hinblick auf die Gattung Schauspielmusik, die zwischen so genanntem Sprech- und Musiktheater angesiedelt ist. Sie wird inzwischen nicht mehr als Randphänomen der Musikgeschichte wahrgenommen. Ihre Erforschung hat die bisherige Sicht auf die Bühnengattungen und -sparten bereits verändert und wird in Zukunft stärker mit den traditionellen musikgeschichtlichen Diskursen vernetzt werden. Dank gilt heute zunächst einer notwendigen und fundierten Grundlagenarbeit an den Quellen, wie Kramer sie vorgelegt hat.

(August 2013)

Antje Tumat

UDO BERMBACH: *Mythos Wagner. Berlin: Rowohlt Verlag 2013. 334 S., Abb.*

Udo Bermbachs mittlerweile sechs Bücher und rund zwanzig Aufsätze zum Thema Wagner repräsentieren das staunenswerte Ergebnis einer fast lebenslangen Beschäftigung mit diesem Komponisten. Sie strahlen wissenschaftliche Solidität aus und stehen in den Regalen eines jeden Wagnerforschers; in den

Medien wird dem Autor manchmal geradezu eine Deutungshoheit über Wagners Leben und Werk zugesprochen.

Angesichts dieser reichen Produktion sind Wiederholungen unvermeidlich. Bermbachs neueste Studie ist eine eher populärwissenschaftliche Abhandlung dessen, was u. a. in seinem letzten Werk *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen* (Stuttgart 2011) etwas elaborierter zu finden ist. Nach einer Erläuterung des „Mythos Wagner“ (Kapitel 1) wird ein biografischer Teil einem rezeptionsgeschichtlichen gegenübergestellt. Bermbach beruft sich auf die überholte Vorstellung, wonach Mythen „ewig gültige Geschichten“ erzählen (S. 18). Das stammt von Kurt Hübner; Roland Barthes, der auf die Manipulierbarkeit des Mythos hingewiesen hat, gibt Definitionen, die für Wagner weitaus genauer zutreffen.

Der Autor bemüht sich um ein allzu stark geglättetes, stimmiges Bild des Komponisten. In seiner Darstellung werden Wagners Lebensbezüge zu exklusiv vom 1848er-Revolutionär dominiert, vom politischen Künstler, der sowohl eine „Weltanschauung“ als auch ästhetische Postulate vertrat und diesen Überzeugungen alles unterordnete. Ein solches Bild ist nur um den Preis selektiver Vorgehensweisen möglich. Wagner war jedoch nicht in erster Linie Philosoph oder Politiker, sondern Musiker, der sein eigenes Werk verstanden wissen wollte und alles Erdenkliche tat, um es voranzubringen. Bermbach sieht schon in dem Verfasser der Novellen *Ein deutscher Musiker in Paris* und *Ein Ende in Paris* (beide 1841) den Autor als „exzeptionelle Persönlichkeit“, die „aus dem Meer der Durchschnittlichkeit“ heraustritt (S. 40). Zu diesem frühen Zeitpunkt, 1841, hatte Wagner gerade den keineswegs reifen *Rienzi* vollendet; hier „Alleinstellungsmerkmale“ zu suchen, die ihn schon 1841 über alles „herausheben“ sollen, macht keinen Sinn. Wagners Zürcher Schriften (1849–1852) beschreiben zwar eine bessere künftige Welt, doch ist es verfehlt, sie als sein „letztes Wort“ emporzutilisieren. Dementsprechend fällt es Bermbach schwer, die späten Schriften in sein Gesamtbild einzuordnen.

Wagner für die Dresdener Mai-Revolution 1849 als Aktivisten „von links“ zu vereinnahmen, ist bei passender Zitatauswahl nicht schwer; es gibt jedoch gegenteilige Aussagen, welche seine Revolutionsbeteiligung zu einer komplexen Sache machen. Das Pamphlet *Das Judentum in der Musik* von 1850 erwähnt Bermbach mehrfach, konkret analysiert wird es nicht. Wo der Antisemitismus in die Kunst überschwappt, greift er zur Notbremse des selektiven Zitierens. So erwähnt er den an Franz Liszt gerichteten berühmten Brief vom 11. Februar 1853, der den Inhalt der *Ring-*Tetralogie zusammenfasst: „Beachte wohl meine neue Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang! – *Ich muß es nächstens noch für die Frankfurter und Leipziger Juden komponieren – es ist ganz für sie gemacht.*“ Wie fast alle seine Vorgänger lässt Bermbach den (hier kursiv markierten) Schlussteil weg. Dass Wagner in dem Brief sein philosophisches Konzept verankert, hat man zur Belehrung des Lesers stets weitergereicht – dass darin aber auch die ideologische Position desselben Kunstwerks angesprochen ist, darf der Leser nicht erfahren. Und auch bei dem Zitat, *Parsifal* sei seine „letzte Karte“ (S. 145), verschweigt Bermbach Entscheidendes. Es heißt korrekt: „Gobineau sagt, die Germanen waren die letzte Karte, welche die Natur auszuspielen hatte, *Parsifal* ist meine letzte Karte“ (CW II, S. 718).

Bermbach sieht in dem von Cosima Wagner, Wolzogen, Chamberlain und Glasnapp geprägten „Bayreuther Gedanken“ eine „völlige Umdeutung der Intentionen Wagners“ (S. 267), und er meint, Glasnapp bezeichne zu Unrecht „den arischen Idealismus als die leitende Idee“ in Wagners Werken (S. 266). Doch Glasnapp täuschte sich nicht. In einem Brief vom 17. Mai 1881 an König Ludwig II. bezeichnete Wagner seinen *Ring* unumwunden als „das der arischen Rasse eigentümlichste Kunstwerk“. In den berühmten „Regenerationsschriften“ (1879–1881) wird er noch deutlicher. Sie lesen sich wie das große Alphabet des „Bayreuther Gedankens“: Antisemitisches Gottesbild, Antisemitismus als biologischer Rassismus, Ausbeutung niederer Ras-

sen als Naturrecht, Dekadenz und Degeneration (durch rassische Blutsvermischung), Feindschaft gegen die Moderne, gegen Liberalismus und Demokratie werden behandelt; es geht um die Forderung nach „Helden-Naturen“ (diese müssen arisch und rassenrein sein, z. B. Siegfried). Deren Steigerungsform sei der „göttliche Held“ (= der Heilige, z. B. Parsifal). Dazu braucht er Jesus als den entjudenten „Erlöser“. Ferner sind angesagt: Kapitalismuskritik (in antisemitischem Tonfall), Kunstreligion, der Künstler als Priester, Materialismus als jüdische Partikularität, Regeneration durch Besinnung auf den „Neuen Menschen“ (Stichworte: groß – schön – stark – naiv – führergläubig – konservativ). Man liest auch über die angebliche „soziale Ausbeutung“ durch das Judentum und erfährt einiges zur „Überlegenheit“ der weißen Rasse (durch schärferen Intellekt und größere Willensstärke); auch die „Weltverschwörung“ des Judentums kommt zur Sprache. Zur Bewältigung des „jüdischen Problems“ erwägt Wagner sogar eine „große Lösung“, die erreicht würde, „wenn es keine Juden mehr geben wird“ – eine solche Lösung, die „uns Deutschen“ wohl „eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein“ würde (SSD Bd. X, S. 274). Auch wenn Wagner vom Holocaust der Nazis nichts ahnen konnte, lassen solche Formulierungen heute jeder Leserin, jedem Leser das Blut in den Adern gefrieren. All diese „Erkenntnisse“ wurden im 10. Band der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* wieder veröffentlicht (S. 211–285) und gingen mit dem *Parsifal*-Libretto, quasi als „Gebrauchsanleitung“ dazu, in die Welt.

Dass der grandiose Musiker eine Nachtseite hatte, kann Bermbach schwer ertragen, weshalb er glaubt, ihn bis zur Verfälschung „in Schutz“ nehmen zu müssen. Man kann diesem Komponisten nur beikommen, indem man seine Widersprüche akzeptiert und nicht, indem man blinde Flecken produziert.
(April 2013) Ulrich Drüner und Eva Rieger

Richard Erkens: Alberto Franchetti – Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2011. 560 S., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung, Band 19.)

Seine Vita würde selbst einen prächtigen Opernstoff abgeben: Baron Alberto Franchetti (1860–1942), in Reichtum aufgewachsener Spross mächtiger Bankiers- und Geschäftsfamilien, deren Villen über ganz Norditalien verstreut lagen, Kompositionsstudent von Rheinberger und Draeseke „oltr’alpe“, mit ersten Bühnenwerken in seiner Heimat Aufsehen erregend, ein bis zum blutigen Säbelduell leidenschaftlicher Lebe- und Ehemann jüngerer Damen und ebenso fruchtbarer Vater, Vorsitzender des Mailänder Automobilclubs und PS-strotzender Sieger eines Autorennens, ein Mann mit gelegentlicher Neigung zum Glücksspiel und anhaltendem Interesse an Aktfotografie, in Künstlerkreisen und auch mit D’Annunzio verkehrend, im Alter zunehmend erfolg- und besitzlos, schließlich durch die Einführung der Rassengesetze 1938 als Jude faktisch von Aufführungsverbot betroffen, als bereits seit langem kein Interesse mehr an seiner Musik bestand. Ein parabolisches Leben, das rauschend als Playboy und Teilzeitkomponist beginnt, um einsam und vergessen zu enden, die Werke deponiert auf dem Schutthaufen des Novecento. Richard Erkens besitzt, wie die stringenten einleitenden Kapitel seiner Dissertation erkennen lassen, eine überaus profunde Kenntnis der vielschichtig-komplexen biografischen Hintergründe und gesellschaftlichen Einbettungen Alberto Franchettis, aber er konzentriert sich ganz darauf, das kompositorische Schaffen zu beleuchten, und lässt Biografisches nur dort dezent mit einfließen, wo es für Werke und Entstehung relevant erscheint.

Mit zumindest drei Stücken hat Franchetti Operngeschichte wenn nicht geschrieben, so doch zu ihr beigetragen, insofern diese nennenswert oft aufgeführt und auch über die Grenzen Italiens hinaus akklamiert wurden: *Asrael* (1888), *Cristoforo Colombo* (1892) und *Germania* (1902). Erkens widmet diesen

Opern zwar in gleichsam werkmonografischen Kapiteln mehr als die Hälfte seiner Arbeit, aber sie werden dabei keiner gleichförmigen Darstellung unterworfen, sondern auf ganz unterschiedliche Weise behandelt, indem die Schwerpunkte der Fragestellung jeweils andere sind. So werden an *Asrael* insbesondere Franchettis Motivtechniken und ihr Bezug zu Wagner untersucht, also musikalisch-dramaturgische Strukturen; in der Darstellung von *Cristoforo Colombo* liegt der Akzent auf den stofflichen und literarisch-dramaturgischen Dimensionen der insgesamt fünf Versionen des Werkes, das als historische Grand opéra begann und gleichsam auf halbem Weg zum Heiligendrama stecken blieb; *Germania* schließlich wird in erster Linie befragt auf seine vorwiegend durch Studentenlied-Zitate erzeugte Couleur locale und/oder Couleur historique eines Deutschland in den napoleonischen Befreiungskriegen. In allen drei Fällen versteht es Erkens, Franchettis Werke in größeren operngeschichtlichen Zusammenhängen zu deuten, nicht nur indem er sie ganz unaufdringlich – oft wie beiläufig in Fußnoten – einem außerordentlich breiten Fundus anderer Bühnenwerke vergleichend gegenüberstellen und zuordnen kann, sondern vor allem durch die Erkenntnis, dass die in Franchettis Opern auftretenden Spezifika (und Probleme) zugleich symptomatisch für Entwicklungen und Zustände der italienischen Oper zwischen Verdi und dem Ersten Weltkrieg überhaupt sind.

Die Motivanalyse des von seiner deutschen Ausbildung und symphonischen Erfahrungen gekennzeichneten *Asrael* wird von einer fundamentalen methodischen Vordiskussion eingeleitet, in der Erkens sich von einem verbreiteten, aber unreflektierten Gebrauch des notgedrungen auf Wagner bezogenen Terminus „Leitmotiv“ abgrenzt, um die Problematik fehlender oder nur partieller Korrespondenzen zu Wagner zu diskutieren; als Alternative „möglicherweise zuungunsten des historischen Kontextes, aber zugunsten einer Konzentration auf die motivstrukturierte Kompositionspraxis“ (S. 50) führt er den begriffsgeschichtlich neutralen Terminus „dramenreferenzielles Motiv“

ein, welches sich durch ein außermusikalisches Verweisobjekt definiert und „personenbezogen“, „räumlich-szenengebunden“ oder „situativ-szenengebunden“ angelegt sein kann. Die dann folgende Analyse zeigt, dass trotz flächendeckenden Denkens in Motiven die innere Dramaturgie des Werkes auf tradierten Formmodellen basiert, also den strukturellen Konsequenzen einer Leitmotivtechnik aus dem Wege geht.

Das *Cristoforo Colombo* gewidmete Kapitel beeindruckt durch die sowohl werkimmanent als auch geistesgeschichtlich begründete höchst differenzierte semantische Deutung einer Auftragsoper, die als Huldigung für eine zwischen italienischem Nationalhelden, christlichem Heilsbringer und Massenmörder schwankende geschichtliche Figur entstand und in der vielleicht gerade wegen dieser oszillierenden Einschätzung zu viele Ebenen, zu viele innere und äußere Konflikte, zu viele geografische Räume und Konstellationen angesprochen wurden. Erkens zeigt minutiös auf, wie Illicas Libretto und Franchettis Musik seit der Uraufführung mehrere Stadien der Überarbeitung durchliefen, in denen sich auch die sich wandelnden Perspektiven des Opernpublikums auf exotische Sujets spiegeln, und inwiefern der dramaturgische Kern des Stückes per se der Anlage einer Grand opéra entgegenstand. Zugleich wird hier deutlich, wie schwierig sich die Quellenlage bei Franchetti gestaltet: Nicht nur die Instrumental- und Nebenwerke, sondern auch seine Opern sind nur teilweise erhalten, viele musikalische Quellen ganz verschollen, beginnend mit der Erstfassung des *Cristoforo Colombo*.

Ausgehend von einer Reflexion über Lokalkolorit und Exotismus in der Oper der Jahrhundertwende nähert sich Erkens dann *Germania*, in der das musikalische Zitieren zum Zwecke der musikalischen Authentizität – einem allgemeinen Trend folgend – sogar zum dominierenden Werkkonzept geworden ist. Franchettis eigene Musik, die eigentlich hiermit kontrastieren müsste, um kommentieren zu können, scheint aus dieser zwischen Kommersbuch und „La Wilde Jagd di Weber“ angesiedelten Sphäre organisch hervorgehen zu

wollen und büßt damit sowohl an Plastizität wie an dramaturgischer Potenz ein. Zudem wirkte sich diese kompositorische Taktik auf die Rezeption aus: Die Studentenlieder ebenso wie die punktuell verwendeten Wagnertuben konnten in Italien als „exotische“ Note wirken, sie waren für das deutsche Publikum jedoch schlicht ästhetische Gegenwart und damit an sich uninteressant.

Als wären diese drei profunden Werkbetrachtungen nicht genug, öffnet Erkens seine Arbeit zudem noch explizit einigen werkübergreifenden Fragestellungen. In Kapitel 5 wird zunächst Franchettis Kompositionsprozess thematisiert: zunächst die Zusammenarbeit mit dem Librettisten Illica (und damit prosodische Fragestellungen), dann die Stadien der musikalischen Gestaltung von der Klavierverlaufsskizze zum fertigen Notentext, schließlich Partitur-Revisionen in *Germania*. Gerade solche Entstehungsprozesse zeigen plastisch Leitlinien von Franchettis Ästhetik auf. Kapitel 6 untersucht exemplarisch das Formdenken des Komponisten, getrennt nach Deklamationsszenen, Arien und Ariosi, Duos sowie Ensembles. Periodenstrukturen werden – worauf auch seine Forderungen an die Librettisten deuten – nie mehr als partiell aufgehoben; der zeittypischen Wende zur musikalischen Prosa verweigert sich Franchetti, indem er nur auf großformaler Ebene die Strukturen lockert. In Kapitel 7 schließlich wird das vom Komponisten selbst brieflich aufgeworfene Spannungsfeld zwischen Bühnenaktion und musikalischer Aktion betrachtet: Franchetti zog es vor, mit seiner Musik psychologisch-reflexiv auf das Bühnengeschehen zu reagieren, und deswegen meiden seine Werke sowohl in der Handlung wie im Orchestergraben die eigentliche „Action“. Während ihm subtile Natur- und Stimmungsschilderungen, auch musikalische Narration gelangen, mangelt es den die Handlung stringent vorantreibenden Momenten tendenziell an Wirkungsmächtigkeit.

Dass damit im frühen 20. Jahrhundert kaum noch Staat zu machen war, versteht sich von selbst. Vor 1900 Hoffnungsträger der *giovanane scuola italiana*, komponierte Franchetti nach dem Ersten Weltkrieg an den Bedürf-

nissen und Erwartungen des Publikums vorbei. Das resümierende Schlusskapitel mündet daher in die fundamentale Frage nach dem historischen Ort und Wert seines Schaffens. Erkens operiert hier mit Begriffen wie „zeitlos“, „autark“, „zeitenthoben“, spricht auch von einem „Kern an Klassizität“. Dies lässt erkennen, dass er eine musikhistorische Neudeutung anstrebt, die nicht einfach eine platte Aufwertung dieses vergessenen „Nostalgikers“ meint, sondern insgesamt den ästhetischen und kompositionstechnischen Horizont der italienischen Oper um 1900 als eine „Klassik“ eigener Art begreift, deren Konservierung zwar den musikgeschichtlichen Entwicklungen immer stärker widersprach und notgedrungen in ihrem Schatten versinken musste, deren Ausläufer dennoch nicht automatisch als epigonal oder fantasielos zu bewerten sind. Das aber ist eine historiografische Diagnose, die nicht nur Franchetti, sondern auch die geografischen und Gattungsgrenzen hinter sich lässt. Denkanstöße sind in dieser Arbeit genug gegeben; vielleicht gerät ja auch die so offensichtliche Interaktion zwischen Symphonik und Oper in dieser Generation demnächst in ein breiteres und schärferes Licht. In der Vielschichtigkeit der methodischen Ansätze, in der Weite der in den Blick genommenen Aspekte wie in der Akribie und Liebe zum Detail, besonders auch in ihrer Fähigkeit, von den am speziellen Objekt gewonnenen Erkenntnissen wieder auf das geschichtliche Ganze zu verweisen, ist Richard Erkens' Dissertation eine mustergültige Studie, die künftig bei einer näheren Beschäftigung mit der italienischen Oper des Fin de siècle kaum übergangen werden darf.

(April 2013)

Christoph Flamm

PAUL THISSEN: *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Teil 1: Vertonungen der Missa pro defunctis. Teil 2: Nichtliturgische Requiens.* Sinzig: Studio Verlag 2011. Teil 1: 227 S., Nbsp., Teil 2: 304 S., Nbsp.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod und der Erinnerung an Verstorbene durch Musik

hat für Komponisten bis heute nichts an Attraktivität eingebüßt. Gleichwohl hat bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine Erosion der Gattung Requiem begonnen, durch die liturgisch entfunktionalisierte Kompositionen entstanden sind. Welche Fülle das 20. Jahrhundert an Requiem-Vertonungen aufzuweisen hat, liegt nun in einer an der Anzahl von aufgeführten Kompositionen – insgesamt 328 an der Zahl – beeindruckend umfangreichen Studie vor, die Paul Thissen auf Basis seiner Habilitationsschrift (nur Teil 2, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 2010) in zwei Bänden publiziert hat.

Wie bereits der Titel verrät, ist der erste Band dezidierten Vertonungen der *Missa pro defunctis* gewidmet, die der Autor in mehrere Rubriken unterteilt. Zuvor gibt er allerdings einen auch für den Laien äußerst verständlichen Überblick über die Entstehungsgeschichte der „Totenliturgie“ (S. 17–34), aus der man bereits Konkordanzen und Diskordanzen kompositorischer Adaptionen mit dem ursprünglichen, im Jahr 1570 durch das *Missale romanum* festgelegten Text erkennen kann. Die ersten fünf Kapitel werfen einen stilistisch wie chronologisch weiten Bogen von „Nachkommen des 19. Jahrhunderts“ (S. 36–56) bis zu Vertretern „Jenseits des Serialismus und der Avantgarde“ (S. 87–119). Thissen kommt nicht umhin zu erwähnen, dass es seitens der Avantgardisten vor allem des Darmstädter Dunstkreises „eine eher ablehnende Haltung [...] diesem liturgischen Text gegenüber“ (S. 88) gegeben hat. Man kann dem Autor ein gewisses Bedauern ablesen, wenn er auf Pierre Boulez' Aufsatz „Éventuellement“ verweist, dessen „kaum überbietbare [...] geschichtsphilosophische [...] Dogmatik“ zahlreiche gemäßigt moderne Komponisten „unter die Räder“ hat kommen lassen. (S. 94) Zu diesen zählt Thissen u. a. den Polen Roman Maciejewski und dessen 1949 entstandene *Missa pro defunctis* (Requiem) sowie Heinrich Sutermeister (*Missa da Requiem*, 1957). Als Resümee der zahlreichen Vorstellungen und teils eingehenderen Analysen von Requiem-Vertonungen gibt der Autor zu bedenken, dass das liturgische Requiem vor allem nach Ende des Zweiten

Weltkrieges einer „immer stärker ausprägen- den Individualisierung“ ausgesetzt war, was sich in kammermusikalischen Besetzungen und der Verneinung repräsentativer Funktionszuweisungen widerspiegelt. (S. 119)

Das sechste Kapitel ist „Nach dem Ende des Fortschritts“ übertitelt und in zwölf Unterkapitel unterteilt, von „Barocken Vorbildern“ bis zur „Elektroakustik“. Thissen gibt zu bedenken, dass seine Rubrizierungen in gewisser Hinsicht konstruiert sind, denn die wenigsten Kompositionen lassen sich stilistisch eindeutig zuweisen, ein Umstand, den der Autor im zweiten Teil seines Buches am Beispiel nichtliturgischer Requiem-Vertonungen behandelt. Gleichzeitig muss man fragen, ob die Rubrikunterteilungen dann sinnvoll sind, wenn es z. T. nur je eine Beispielkomposition zu geben scheint, wie es offensichtlich für die barocken Vorbilder (Volodymyr Ruchnak, *Requiem*, 1990, S. 119–129) oder auch die Rubrik „Klassizistische Schlichtheit“ (Iain Hamilton, *Requiem*, 1979, S. 129–132) der Fall ist. Im Resümee des Kapitels gibt Thissen denn auch offen zu, dass die von ihm behandelten Werke je nach Parameter – wie Textbehandlung, Satztechnik, Gattungstradition etc. – sich unterschiedlich zueinander verhalten.

Teil 2 der Abhandlung ist den nichtliturgischen Requiem-Vertonungen gewidmet. Die Struktur dieses Teiles, der als Habilitationsschrift den Titel *Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert* trug, unterscheidet sich grundlegend vom ersten Teil, weil hier eine wesentlich tiefer gehende Unterscheidung struktureller Momente erfolgt. Der Band ist in fünf Hauptkapitel unterteilt, aus denen eine vor allem auf den Text der *Missa pro defunctis* bezogene Perspektive der Abhandlung hervorgeht: 1. Requiemkompositionen als exponierter Teil einer aus Todeserfahrung resultierenden Kultur (S. 26–30), 2. Freier Umgang mit dem liturgischen Text (S. 31–76), 3. Textkompilationen auf der Grundlage der *Missa pro defunctis* (S. 77–195), 4. Vertonungen nichtliturgischer Texte (S. 196–225), 5. Instrumentale Requien (S. 226–253). Als Unter rubriken zum freien Umgang mit dem liturgi-

schen Text deduziert Thissen drei Typen: den unberührten Text „mit manipulierter Makroform“, exemplifiziert an György Ligetis, Gillian Whiteheads und Alexander Wustins Requien (1963–65, 1981 und 1994); einen vollständig vertonten, aber umgestellten Text, wie bei Vittorio Giannini, John McCabe und Erkki-Sven Tüür; sowie als dritten Typus einen segmentierten und frei zusammengestellten Text, wie ihn Igor Strawinsky in seinen *Requiem Canticles* (1965/66) oder Willem Frederik Bon und Luboš Fišer in ihren Requien verwendet haben.

Die Zusammenstellung der Komponisten offenbart an dieser Stelle ein Problem der Methodik: Sind die Werke im ersten Band weitestgehend chronologisch bzw. nach kompositorischen Stilcharakteristika sortiert, so werden hier im zweiten Band stilistisch vollkommen heterogene und zeitlich weit auseinander liegende Kompositionen über den Textbezug miteinander verschränkt, wie etwa die Requien Gianninis und Tüürs. Das geht zu Lasten einer strukturellen Transparenz, die im zweiten Band eher exegetischen Charakter hat, im ersten Band hingegen musikologischen. Wer wissen möchte, welche liturgischen und nichtliturgischen Requien sich stilistisch nahestehen, muss deshalb beide Bände durcharbeiten.

Gleichwohl bietet Thissens Publikation ein wohl vollständiges Prisma an Requiem-Vertonungen des 20. Jahrhunderts, und man muss dem Autor Respekt zollen für den großen Aufwand, den er bei der Suche nach Kompositionen betrieben hat, zumal fast jedes vorgestellte Werk zumindest überblicksartig analysiert und – allerdings nur in Band 2 – mit Incipits versehen ist. Den Bänden ist je ein Katalog der behandelten Kompositionen angefügt, was Thissens Arbeit zu einem lexikalischen Kompendium werden lässt, das nicht nur einen Überblick über die zwischen 1918 und 2000 entstandenen Requien gibt, sondern auf Basis von Thissens umfangreichem kirchenmusikalischen Wissen (er ist studierter Kirchenmusiker und heute Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn) zudem liturgisches Hintergrundwissen liefert, das für weiterführende

Studien zu Einzelwerken von großem Nutzen sein wird.

(Februar 2013)

Christian Storch

FRANS C. LEMAIRE: *La Passion dans l'histoire et la musique. Du drame chrétien au drame juif*. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 565 S.

Von dem in Belgien vor allem als Musikkritiker hervorgetretenen Frans C. Lemaire wird man schwerlich eine akademisch-musikwissenschaftliche Studie erwarten, denn er war beruflich Pharmazeut (zuletzt im Vorstand der UCB Pharma). Nach seiner Pensionierung legte er einige umfangreiche kulturgeschichtliche Publikationen zur Musik mit den inhaltlichen Schwerpunkten Russland bzw. Judentum vor. In diesem Sinne verfolgt auch die 2011 erschienene Schrift zur Geschichte der Passion die Fragestellung, ob bzw. wie judenfeindliche Inhalte in neutestamentarischen, apokryphen oder nachdichtenden Passionstexten – insbesondere in jenen, die als Vorlage für musikalische Umsetzungen dienten, – transportiert wurden.

Angesichts einer unrühmlichen Geschichte von Judenverfolgungen und -pogromen im christlichen Abendland ist dieses Anliegen nur zu verständlich; anhand vieler Textbeispiele werden Belege für eine offene oder latente anti-jüdische Tradition im Christentum beigebracht. Da sich das Werk aber nichts weniger zum Ziel gesetzt hat, als die gesamte Entwicklungsgeschichte der (nicht allein vertonten) Passionstexte nachzuzeichnen, mündet dies in manchmal ermüdender Wiederholung. Die offenbar angestrebte lexikalische Vollständigkeit auf den dafür wiederum doch nicht ausreichenden 565 Seiten zieht als ernsthaftes Manko eine vielfach festzustellende Oberflächlichkeit bzw. Ungenauigkeit nach sich.

Hierzu nur wenige Beispiele aus dem 18. Jahrhundert: In seinen Ausführungen zu Brockes zitiert Lemaire zwar auch neuere Forschungsliteratur (wie etwa Irmgard Scheitlers Monografie zu deutschsprachigen Oratorientexten von 2005), folgt in seinen

Ausführungen jedoch weitgehend älteren und teilweise überholten Darstellungen (wie der an sich ja verdienstvollen Schrift von Henning Frederichs von 1975); dass hier umstandslos verschiedene, mittlerweile als problematisch erkannte Zählversuche von Brockes-Passionen zugrunde gelegt werden (11 bzw. 13 an der Zahl; S. 172 f.), sei nur am Rande erwähnt. Der Kreuzkantor Gottfried August Homilius hingegen wird im Zusammenhang der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts behandelt (wohl wegen der konfessionellen Prägung des Dresdner Hofs unter August II. und III.).

Nach den teilweise auch ins Detail gehenden Besprechungen von Passionsmusiken des 18. Jahrhunderts (inklusive einiger Listen mit Aufnahmen von Werken bestimmter Komponisten wie Telemann oder C. Ph. E. Bach) gleiten die Ausführungen zum 19. Jahrhundert immer weiter in Richtung Konzertführer ab. Da Wagners *Parsifal* als Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen gelten kann (Karfreitag!), wird er mit vier Seiten bedacht (S. 357–361) – mehr als den im 19. Jahrhundert vorgelegten Passionsvertonungen ganzer Musiknationen zugebilligt wird (Frankreich: 5 Seiten, Italien: 2 Seiten, Großbritannien: 2 Seiten, Amerika: 2 Seiten ...). Dies ist mindestens so ärgerlich wie die darauf folgende, letztlich schlicht reihende Aufzählung von Kompositionen des 20. Jahrhunderts (S. 375–438).

Mehr Interesse bringt Lemaire der Geschichte der Passionsspiele in Oberammergau entgegen, die er in einem vergleichsweise ausführlichen Teil des Buches (S. 441–499) abhandelt. Eine darauf folgende Geschichte der Verfilmungen der Passion mündet in der Besprechung von Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ* von 2004 (S. 519–529), der sich der Leitperspektive des Aufspürens antisemitischer Tendenzen natürlich blendend fügt, war er doch bereits bei Erscheinen Gegenstand ausführlicher einschlägiger Kritiken.

Bei der adressierten Leserschaft dürfte sich der Autor wohl ein bildungsbürgerlich geprägtes, theologisch interessiertes Publikum von Musikliebhabern vorgestellt haben und nicht etwa Wissenschaftler. Ob sich diese avisierte

Zielgruppe jedoch auf ein Werk dieses Volumens einlassen wird (und angesichts der teilweise massiven inhaltlichen Schwächen einlassen sollte), darf bezweifelt werden.

(Januar 2013)

Andreas Jacob

CHRISTOPH DOMPKE: Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 393 S., Abb., Nbsp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Schriftenreihe. Band 15.)

Die eng verwobenen Bereiche der musikwissenschaftlichen NS- und Exilforschung haben sich in den gut dreißig Jahren ihrer Existenz mittlerweile, wenn auch nicht auf Stellenbasis, so doch inhaltlich zu einem veritablen Fach im Fach entwickelt, mit eigenen biografischen Lexika, Quellenhandbüchern und Publikationsreihen. Seit einiger Zeit begegnet nun der Versuch, in diesem Kontext auch der bislang im Vergleich unterrepräsentierten Unterhaltungsmusik zu einem gewissen Recht zu verhelfen, sei es im Rahmen der Dresdner Tagung „Operette unterm Hakenkreuz“ (2004), im Kontext einer sich zunehmender Virulenz befeiligenden „historischen Aufführungspraxis“ der Operette oder jüngst anlässlich eines Symposiums zur Rolle der Remigranten im unterhaltenden Musiktheater der fünfziger Jahre (Berlin 2011). Von germanistischer sowie theater- und filmwissenschaftlicher Seite ist in einigen Schnittbereichen dieses Feldes bereits Einiges geleistet worden, man denke etwa an die vielen Publikationen zur Berliner Unterhaltungskultur der Weimarer Zeit oder das von Frithjoff Trapp 1999 herausgegebene Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Vor dem Hintergrund einer extrem schwierigen Quellenlage und einer deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung, die Phänomene der Unterhaltungsmusik noch bis vor kurzem überwiegend ignorierte, muss hier allerdings aus musikwissenschaftlicher Perspektive noch immer von einem weitgehend unbekanntem Terrain gesprochen werden, auf dem noch echte Pionierarbeit zu leisten ist.

Als solche versteht sich Christoph Dompkes Studie. Sein Ziel besteht vor allem darin, auf dem bezeichneten Gebiet „Grunddaten zu liefern“ (S. 38). Unter dieser Prämisse spannt Dompke ein enorm weites Feld auf. In vier Großkapiteln (Operette, Kabarett/Schlager/Chanson, Unterhaltungsmusik im Kontext des Jüdischen Kulturbundes, Unterhaltungsmusik in nationalsozialistischen Lagern) zeichnet er ein Panorama der deutschsprachigen Unterhaltungsmusikkultur von der Vor-NS-Zeit bis in die Jahre der jungen Bundesrepublik. Dabei stützen sich die einzelnen Abschnitte methodisch jeweils auf eine Zusammenschau aus (größtenteils der Sekundärliteratur entnommener) Überblicksdarstellung und biografischen Fallbeispielen. Als größte heuristische Herausforderung bei diesem Vorhaben erweist sich ein doppeltes Quellenproblem: Zum einen befindet man sich in einem Teil der Musikkultur, der weitestgehend privatwirtschaftlich organisiert war (und ist) und daher in viel geringerem Umfang und gänzlich anderer Formation Archivbestände hinterlassen hat als die im Verlauf des 20. Jahrhunderts in vielen Bereichen in öffentliche Trägerschaft übergegangenen Institutionen der „E-Musik“. Zudem sind durch die Folgen von Vertreibung, Ermordung und Exil nicht nur viele Träger dieser Kultur Deutschland für immer verloren gegangen, sondern mit ihnen auch die Zeugnisse für ihr Wirken.

Vor diesem Hintergrund beeindruckt die profunde Personen-, Sach- und Repertoirekenntnis, die Dompke sich auf diesem Gebiet erarbeitet hat. Das gleiche gilt für das vielfältige und bislang überwiegend unbekanntes Material, das er in privaten Nachlässen, anhand von Zeitzeugenbefragungen oder auch in Ersatzüberlieferungen wie etwa Entschädigungsakten recherchiert hat. Auch die Auswahl der Beispiele überzeugt durch die Mischung aus bekannten (Blandine Ebinger oder Oscar Straus) und weniger oder kaum bekannten Namen. Hierzu gehören etwa der Anfang der 1930er Jahre und später vor allem für den jüdischen Kulturbund in Berlin eminent wichtige Arrangeur, Komponist und Tanzkapellenleiter Shabtai Petrushka oder der weithin vergessene

homosexuelle Kabarettkünstler Robert T. Ode-man, mit dem zugleich nicht nur ein anderer Verfolgungskontext als der gemeinhin in den Blick genommene rassistische in den Fokus gerät, sondern auch die Frage nach der Rolle der verfolgten Unterhaltungskünstler in der Nachkriegszeit.

Allerdings wäre zu fragen, warum in einer derart als Überblick konzipierten Arbeit nicht auch einmal Unterhaltungsmusikgenres jenseits der üblicherweise als „Weimar culture“ zusammengefassten metropolesken „Elite“ aufgenommen wurden; genannt sei stellvertretend nur die große Zahl der Volks- und Mundartsänger, unter denen es auch genügend Beispiele für Verfolgungsschicksale gegeben hätte (etwa die Wolf-Brüder in Hamburg oder der aus Detmold stammende, seinerzeit überaus populäre Vortragskünstler Joseph Plaut). Freilich besteht bei solchen Figuren die Gefahr, dass sie (wie etwa im Fall der Wolf-Brüder) mit ihrem teilweise reichlich nationalistisch angehauchten Repertoire die Frage aufwerfen, ob Exilforschung mit den Opfern der Verfolgung auch immer Identifikationsfiguren zu Tage fördern muss. Auch vermisst man bisweilen eine eingehendere Debatte über die jeweilige Rolle von Unterhaltungsmusik in der NS- wie auch in der Nachkriegszeit. Hier sind mittlerweile andere Fachbereiche (vgl. etwa Johannes von Moltkes Studie zum Heimatfilm) zu differenzierteren Aussagen als dem Konstatieren einer bloßen Verflachung und Verkitschung der Unterhaltungskultur der Nachkriegsjahre gekommen.

Etwas erschwert wird die Lektüre des Bandes durch den Umstand, dass der Verfasser nahezu durchgehend weite Teile seiner Argumentation, und nicht selten sind es die interessantesten, in den Fußnotentext auslagert, der auf diese Weise mitunter den Haupttext in den Hintergrund treten lässt. Auch hätten an mancher Stelle die umfangreichen Zusammenfassungen der Sekundärliteratur gestrafft oder gänzlich weggelassen werden können (so etwa der für das eigentliche Thema in diesem Umfang unnötige Exkurs über Musikeremigration nach Palästina). Nicht zuletzt das Personenregister und ein umfangreiches

Literaturverzeichnis lassen die Publikation dennoch zu einem ersten echten Nachschlagewerk auf dem behandelten Gebiet werden. Man kann nur hoffen, dass Dompke sein Wissen und sein Archivmaterial, das in diesem Band wohl nur zu einem Bruchteil Verwendung finden konnte, in weiteren Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich macht.

(Januar 2012)

Matthias Pasdzierny

MICHAEL REBHAHN: *„we must arrange everything“*. *Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 132 S., Abb.

Michael Rebhahn unternimmt in seiner knappen Dissertation den lobenswerten Versuch, Klarheit in jene oft behauptete Übereinstimmung von Kunst und Leben zu bringen, die man John Cages weit gefasstem Musikbegriff immer wieder unterstellt und in den vergangenen Jahrzehnten zur Ultima Ratio seiner Ästhetik erhoben hat. Schlüssel für diese Deutung ist, ausgehend von einer konzisen Rekapitulation der für Cages Arbeit zentralen Prinzipien von Unbestimmtheit und Intentionlosigkeit, der Rekurs auf einen brauchbaren Begriff der ästhetischen Erfahrung, den der Autor durch die Erörterung einer partikularen Verschränkung von Cages Ästhetik mit der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus sowie aus John Deweys 1934 vollendeter Schrift *Kunst als Erfahrung* herausarbeitet. Damit strebt Rebhahn einen Gegenentwurf zu all jenen Versuchen an, die Cages Ästhetik mit Blick auf die Adaption philosophischer Überlegungen aus der asiatischen Tradition begreifen wollen und in diesem Zusammenhang zur Mystifizierung seines Schaffens neigen.

Um diesem Anliegen auf die Spur zu kommen, beleuchtet Rebhan zunächst drei Werke aus den 50er Jahren – die *Music of Changes* (1951), das *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58) und die *Variations I* (1958) –, setzt also an den in der Literatur zentralen und bereits wohl dokumentierten Arbeiten jenes

Zeitraums an, in dem sich Cages Bezug auf Unbestimmtheitsverfahren von den eigenen Vorarbeiten für die endgültige Fixierung eines Notentexts (wie bei der *Music of Changes*) zu der Tendenz hin verschiebt, eine Ausarbeitung der Aufführungsgestalt samt der damit verknüpften Klangbeschaffenheit an den Interpreten selbst zu delegieren und diesen als ausführendes Subjekt in die Verantwortung zu nehmen. Die während dieser Jahre sich abzeichnende Umwertung des Schaffens zu „einer *Bereitstellung* ästhetischer ‚Gegenstände‘ [...], deren ‚Weiterverwendung‘ eine je individuelle Konstituierung von Erfahrung intendiert“ (S. 30), beleuchtet er anschließend vom Erfahrungsbegriff des Pragmatismus her, indem er auf Deweys Ansatz der „Ästhetisierung einer Alltagserfahrung“ (S. 40) verweist und diesen mit Cages Konzeptionen konfrontiert. Diese Verknüpfung zielt auf den Nachweis, dass in Cages ästhetischem Entwurf zwar das „Bemühen um die Ineinsetzung von Kunst und Leben als Mittel einer radikalen Kritik tradierter Werkkategorien [...] unveräußerlich eingeschrieben ist“ (S. 68), dass aber die darauf aufbauende Behauptung, der Komponist fordere damit „eine ‚außerästhetische‘ Wahrnehmung“ (S. 69) ein, zu den großen Irrtümern der Cage-Rezeption gehört.

Dieser ebenso eingeschliffenen wie problematischen und in ihren Konsequenzen selten bis zum Ende durchdachten Sichtweise ein Pendant gegenüberzustellen, ist die eigentliche Leistung Rebhahns. Er tut dies, indem er darlegt, dass Cages Ästhetisierung der Lebenswelt einer Rahmung bedarf, um überhaupt als solche rezipiert zu werden: Das ästhetische Ereignis kann sich erst im Rahmen einer als semantisches Referenzsystem begriffenen Aufführungssituation als solches konstituieren. Indem der Autor den Nachweis führt, dass – trotz aller offensiven Negation des Werkcharakters – Cages Arbeit ein grundlegendes Vertrauen in die tradierten Merkmale des Kunstwerks erkennen lässt, kann er dem häufig gebrauchten, aber sehr vagen Terminus „Prozess“, mit dem man im musikwissenschaftlichen Diskurs immer wieder versucht hat, Cages antithetische Haltung zum „Werk“

zu umreißen, mit einem wesentlich differenzierteren Modell begegnen: indem er nämlich im letzten Teil seiner Arbeit den Spielcharakter von Cages Schaffen herausarbeitet und zeigt, dass „die Näherung an die Arbeit Cages auf der Basis des Spielbegriffs die Vieldeutigkeit des bisher etablierten Prozessbegriffs limitiert und eine innovative musikwissenschaftliche Betrachtung der Kompositionen Cages ermöglicht“ (S. 9).

Obleich Rebhahns Bemühungen darum, die Betrachtung von Cages Ästhetik von den Tendenzen zur Mystifizierung zu befreien, einige außerordentlich wichtige Aspekte enthalten, werfen sie auch eine Reihe von kritischen Fragen auf. So stellt der Autor beispielsweise im Umgang mit schriftlichen Quellen niemals deren Ursprung zur Debatte: Er stützt sich immer wieder auf verbale Aussagen, die unterschiedlichen Phasen von Cages Leben entstammen, ohne diese nach den ursprünglichen Kontexten, Entstehungszeiträumen und Texttypen zu differenzieren – eine starke Vereinfachung, wenn man entsprechende Passagen dann als Unterfütterung für die eigenen Argumentationsgänge benutzt. Darüber hinaus unterlässt es Rebhahn häufig, die vielen und zum Teil sehr umfangreichen von ihm angeführten Zitate kritisch zu kommentieren oder sie zumindest besser in seine Ausführungen einzubinden. Für Irritation sorgt aber auch die trotz der stringenten gedanklichen Leistung eingeschränkte Sichtweise auf die von ihm beschriebenen Phänomene: Obgleich der Autor anhand von Fußnotenverweisen signalisiert, dass ihm wichtige Publikationen aus dem Bereich der kulturwissenschaftlichen Performanzforschung bekannt sind, berücksichtigt er entsprechende Ansätze nicht in seinen Argumentationen, obgleich dies im Zusammenhang mit den diskutierten Konsequenzen einer Anwendung der Spieltheorie geradezu auf der Hand gelegen hätte. Vor allem in Anbetracht der Kürze dieser Dissertation und ihrer thematischen Fixierung auf wenige in der Sekundärliteratur bereits gut aufgearbeitete Kompositionen Cages hätte man entsprechende Reflexionen jedoch erwarten dürfen. Trotz des für die Forschung

bedeutsamen Ansatzes bleibt Rebhahns Untersuchung daher letzten Endes ein Torso.
(Februar 2013) Stefan Drees

FABIAN BIEN: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 349 S., Abb. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 9.)

Bereits der lange Titel der von Fabian Bien verfassten Dissertationsschrift macht deutlich, dass Oper hier nicht als randständiges Phänomen, sondern als Politikum aufgefasst wird. In einer Art Parallelschwung charakterisiert Bien die so unterschiedlichen Ausrichtungen der Opernhäuser in West- und Ost-Berlin in den 1950er Jahren. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, welches nationale Identifikationspotenzial die Opernbühnen in den jeweiligen Sektoren aufwiesen. Fabian Bien untersucht in seiner vergleichenden Studie nicht nur die Programmgestaltung, sondern bezieht die Architektur, das Personal, die zeitgenössische Presse und auch das jeweilige Publikum mit ein. Der Autor fragt nach der Konstruktion einer nationalen kulturellen Identität durch die Institution Oper, die sich zwischen Wandlung und restaurativer Kontinuität zu re-etablieren sucht.

Die repräsentativen Eröffnungsfeiern der Opernhäuser wurden trotz der Verzögerung von sechs Jahren als konkurrierende Ereignisse wahrgenommen, wie Bien in einem ersten Teil feststellt. Im Ostteil der Stadt feierte man am 4. September 1955 die Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden, während die Einweihung der Deutschen Oper am 24. September 1961 auch architektonisch einen Neuanfang symbolisierte. Es ging in beiden Fällen nicht nur um einen repräsentativen Festakt, sondern um die „nationale Bedeutung der Opernbühnen der geteilten Stadt“ (S. 43). Ein zweiter Teil befasst sich mit dem Konzept Oper, wobei der Autor nicht nur die zu untersuchende Epoche in den Blick nimmt, sondern

zunächst die Oper (S. 72) ideengeschichtlich zu beleuchten. Bien macht deutlich, dass die von Georg Bollenbeck aufgestellten national-kulturellen Argumentationsfiguren „bildende Funktion, schöner Schein und ursprungsmythologische Genese“ (S. 67) für die Konstitution einer idealen deutschen Opernbühne grundlegend sind. Nur weil die Untersuchung des Opernbetriebs der 50er Jahre so geschliffen scharf ist, scheint der institutionshistorische Teil etwas abzufallen.

Uneingeschränkt überzeugend ist die Studie in den konkreten Analysen der kulturpolitischen Konzeptionen, wobei die Deutsche Staatsoper vornehmlich in Form von pro-sozialistischen Konzepten, veröffentlicht im *Neuen Deutschland*, die Deutsche Oper indes als „Gegenoffensive“ zur Darstellung kommt. Selbstredend lässt sich Geschichte nicht auf Aktion und Reaktion reduzieren, doch wird durch jene Polarisierung beispielhaft deutlich, dass der politische Radius jener Jahre als Motivation für die Gestaltung der Opernhäuser kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. In der Staatsoper stand Eislers Nationalhymne am Anfang, und in der Deutschen Oper spielte das Opernorchester das Deutschlandlied. Die Eröffnungsreden betonten die Verantwortung der Institution Oper, darüber hinaus unterstrich Lübke die „große erzieherische Aufgabe“, während die Lindenoper auf das musikalische Erbe setzte. Dies spiegelt auch das ausgewählte Programm. Anders als die Lindenoper, die mit Wagners *Meistersingern* auf die nationalkulturelle Bedeutungshoheit verwies, stand in der Deutschen Oper neben Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* der erste Satz aus Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* auf dem Programm, wodurch sich die Vertreter der Charlottenburger Oper „der kulturellen Moderne als aufgeschlossen“ (119 ff.) zeigten. Während die Lindenoper das „Bekanntnis zur Nationalkultur“ mit Wagner unterstrich, beinhaltete der Spielplan der Deutschen Oper auch internationales Repertoire.

Untermauert werden jene unterschiedlichen Ausrichtungen auch in theoretischen Manifestationen wie etwa der Programmmerklärung des in Ost-Berlin ansässigen Ministeriums für

Kultur, in der großspurig die „Schaffung einer zentralen führenden Institution der deutschen Opernkunst“ (S. 99) proklamiert wurde. Kunstwerke der Avantgarde hatten in der wiedereröffneten Staatsoper Unter den Linden keinen Ort, wurden als „volksfremd, antinational, kosmopolitisch“ oder als „formalistisch“ eingestuft (S. 103). Der besonderen Profilierung der Komischen Oper kommt, ebenso wie deren künstlerischem Leiter Walter Felsenstein, insofern besondere Beachtung zu, als Bien deutlich macht, dass die Komische Oper und nicht die Staatsoper als die „führende Opernbühne der DDR“ (S. 118) in Erscheinung trat. Ein Kapitel zur Architektur stellt zunächst die vorhandenen Gebäude vor. Hochinteressant ist in diesem Zusammenhang die gut dokumentierte Rezeption sowohl der Lindenoper wie des Neubaus von Fritz Bornemann. Dass ein deutsch-deutscher Austausch aus ideologischen Gründen durch ein „Verbot der Zweigleisigkeit“ (S. 184) unterbunden wurde, und dass der Westberliner Senat das Verbot des Doppelengagements ab dem Herbst 1951 unterließ, auch das wird von Bien kritisch dargestellt. Der „Fall Erich Kleiber“ (177 ff.) wird unter dem Aspekt der Politisierung und des künstlerischen Widerstehens diskutiert. Jene Fallbeispiele sind nicht neu, doch sind sie gut dargestellt und in Biens Buch klug in den institutionsgeschichtlichen Kontext verankert.

Ein Kapitel, welches den Aufführungen jener Jahre gewidmet ist, verhandelt unter anderem die kontrovers diskutierte Position Heinz Tietjens als Regisseur der Städtischen Oper. Auch hier bleibt der Autor erfreulich unaufgeregt und zeigt anhand der Faktenlage auf, wie diffizil die (auch moralische) Bewertung von Repräsentanten des deutschen Kulturbetriebs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer ist. In diesem Kapitel geht es um die Schwierigkeiten der Positionierung, wozu die unsägliche Formalismus-Kritik bezüglich der *Lukullus*-Oper von Brecht und Dessau auf der einen Seite, die Ablehnung des Schönberg'schen *Moses und Aron* an der Städtischen Oper zum andern je exemplarisch diskutiert werden. Im letzten Kapitel werden die zentralen Themen des Buches zusammen-

geführt: Verzerzte Bildungsansprüche in einem Programm für die „Werkstätigen“, Ost-West-Parteinahmen und die Frage nach einem gefälligen Opernprogramm sind nur einige Stichworte, die vor allem deutlich machen, welche Rolle dem Opernbetrieb jener Jahre überhaupt beigemessen wurde. Biens Studie konstatiert einerseits die „schwindende Bedeutung der Einheit stiftenden Funktion“ (S. 303), die Beschneidung der künstlerischen Freiheit andererseits.

Ein Gewinn ist die Studie, weil sie die kritische Reflexion politischer Implikationen einschließt, die Bien in der Programmgestaltung, in der Besetzung wie in Inszenierungspraktiken nachweist. Dem Autor gelingt es, die Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität mit all ihren Widersprüchen aufzuzeigen, ohne je in tendenziöse Darstellungen zu verfallen. Der Eindruck, dass die Lektüre gut informiert und weitestgehend objektiv in die Diskussion einführt, wird dadurch bestärkt, dass Bien es vermeidet, alte Grabenkämpfe und Klischees einmal mehr in Anschlag zu bringen. Bemerkenswert ist einerseits der sorgfältige Umgang mit den historischen Quellen und ein stets wohltdosierter Zitatenschatz, andererseits die sinnvolle Einbeziehung aktueller internationaler Literatur. Dass in puncto Archivierung der Opernbestände offensichtlich Bedarf besteht, auch das macht diese Studie deutlich.

(März 2013)

Friederike Wißmann

SARAH ZALFEN: Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Oldenbourg/Böhlau 2011. 452 S. (Die Gesellschaft der Oper. Band 7)

In der Reihe *Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert* ist eine Studie zur jungen und jüngsten Musikgeschichte erschienen. Sarah Zalfen nimmt den „Prozess der Krisen und ihre politische, strategische, symbolische und diskursive Dynamik“ (S. 5) in den Blick.

Der Autorin geht es um den kulturpolitischen Wandel am Ende des 20. Jahrhunderts, den sie exemplarisch an Opernhäusern in Berlin, London und Paris diskutiert. Als Ausgangsthese formuliert Zalfen die Analogie von Opern- und Staatskrise. Dabei differenziert sie die unterschiedlichen Kontexte der drei ausgewählten Metropolen. Entlang einer komparatistisch ausgerichteten Argumentation strukturiert Zalfen ihre Arbeit in drei Hauptteile, welche die „ökonomischen (II), sozialen (III) und kulturellen bzw. repräsentativen (IV) Dimensionen der Beziehung von Staat und Oper“ (S. 65) abbilden. In einem fünften Kapitel führt sie die erarbeiteten Befunde zusammen und konfrontiert diese mit ihrer Transformationsthese von Staat und Staatlichkeit, die sie unter den Aspekten Ökonomisierung, Pluralisierung und der „Fragmentarisierung von Repräsentation“ (S. 66) diskutiert. Im Teil zur gesellschaftlichen Funktion der Oper geht es in erster Linie um konzeptionelle Ausrichtungen im Spannungsfeld von „Elitismus, Demokratisierung, Pluralisierung“ (S. 179), doch beschreibt die Autorin auch Rollenmuster und das gesellschaftliche Protokoll, das sie bis hin zur Kleiderordnung analysiert.

Die Ausgangssituation der Studie beschreibt die Verstaatlichung der Institution Oper im 20. Jahrhundert. Hofoper, Bürgeroper und kommerzielle Opernunternehmen gerieten zu subventionierten Institutionen in staatlichen Strukturen und waren zugleich kulturelles Gemeingut mit einem staatlich verantworteten Symbolstatus. In dem Vergleich der drei Opernhäuser – eigentlich eher der drei Opernkrisen und -reformen – zeigt Sarah Zalfen, wie sich analog zur Veränderung des Selbstverständnisses der Staaten in jüngster Zeit auch „ihre“ Opern wandelten: Zeiten knapper Kassen zwingen die Opernhäuser zu Einsparungen und Co-Finanzierungen, lösen sie aber auch aus ihrer institutionellen Abhängigkeit. Ausführlich diskutiert Zalfen in ihrer Studie unter der Überschrift „Ökonomie und Ökonomisierung der Oper“ (S. 67 ff.) verschiedenste Finanzierungskonzepte. Positiv formuliert ist die gesicherte Subventionierung der „Staatsoper“ ihr Existenzgarant, kritisch sieht die

Autorin, dass Staatsoper nicht selten ein „Auftrag“ mitgegeben ist, der eine kulturpolitische Steuerung einbegreift.

Wie sich die gesellschaftlichen Konnotationen von Oper zwischen traditioneller und moderner Staatlichkeit bewegen, ist für Zalfen ebenso von Belang wie die Oper als „theatralischer Ort“ im Sinne einer „duale[n] Funktion von Theatralität nach innen und Monumentalität nach außen“ (S. 291). Staatsoper als Forum repräsentativer Funktionen charakterisiert Zalfen ambiguitiv, wobei sie den staatlichen Empfängen und Zeremonien ein „vor-demokratisches“ Programm attestiert. In der Krise und Diskontinuität der Herrschaftsformen erkennt die Autorin aber auch die Beständigkeit der Oper als Institution sowie die „Kontinuität der Funktion, welche die Oper für Herrschaft spielt“ (S. 16).

Berlin hatte durch die Teilung und Wiedervereinigung sowie schließlich als gesamtdeutsche Hauptstadt besondere repräsentative Aufgaben zu bewerkstelligen. Am Beispiel der Berliner Opernsituation zeigt die Autorin exemplarisch, dass aus den fehlenden strukturellen Reformen auch der Misserfolg der angedachten Standortneubestimmungen der drei Opernhäuser resultierte. Während die Krise in Berlin in den 90ern ihren vorläufigen Höhepunkt erlangte, zeichnete sich in London bereits in den 80er Jahren ein Umdenken an. Angetrieben durch Margaret Thatchers kulturpolitische Vorstellungen, galt es für beide Opernhäuser, den Opernbetrieb auf seine „Markttauglichkeit“ (S. 19) zu prüfen. Auch hier gab es etwa Fusionierungspläne mit der English National Opera, die vor allem die Öffnung des Opernbetriebs für weniger elitäre Kreise avisierten. Der Umbau des Royal Opera House 1995 schließlich gab Gelegenheit, Sinn und Funktion der Oper grundsätzlich zu bedenken. In Paris initiierte François Mitterrand im Rahmen seines Städtebauprogramms am Beginn der 80er Jahre den umstrittenen Neubau des Opernhauses an der Place de la Bastille. Auch hier handelte es sich um ein „Prestigeprojekt“ (S. 20) insofern, als die Sozialisten nach ihrem Wahlsieg als „Beginn einer neuen Ära“ (S. 315) der ehrwürdigen Opéra

Garnier symbolisch eine „Oper des Volkes“ gegenüberstellen.

Krise bedeutet für die Autorin zunächst die offensichtliche, nämlich die finanzielle, gleichwohl aber auch die Diskussion der sozialen und repräsentativen Funktion von Oper. Differenziert geht sie auf die unterschiedlichen Typen von Staat und Staatlichkeit ein. Methodisch orientiert sich Zalfen etwa an Studien von John Mc Guigan (*Cultural Methodologies*, London 1997), der weniger die komplexe Administration von Kulturbetrieben, sondern viel eher „the clash of ideas, institutional struggles and power relations“ zum Untersuchungsgegenstand macht. Deshalb sieht sie Staatsopern nicht nur als Institution, sondern auch als „normatives und repräsentatives Konstrukt“ (S. 47). Ob tatsächlich durch die Analyse der Staatsopern in drei europäischen Metropolen „zugleich die ‚ganzen Länder‘“ betrachtet werden, das ist ein diskussionswürdiger Punkt dieser Studie.

Das Buch ist als Dissertation am Fachbereich für Politik- und Sozialwissenschaften angenommen und stellt andere Fragen, als Musikwissenschaftler sie formulieren würden. Die Werke, welche in der Oper tatsächlich auf dem Programm stehen, spielen kaum eine Rolle. Das soll nicht der Autorin zur Last gelegt werden, es ist ja nicht ihr Thema. Sowohl die Diskussion der Entstaatlichungsprozesse wie die Verknüpfung von soziokulturellen Fragen, pragmatischen Finanzierungskonzepten und der Diskussion repräsentativer Funktionen provozieren eine nüchterne Einschätzung des Betriebs Staatsoper („Man kommt hierher, um den ‚Tristan‘ und das neue Kostüm von Frau Merkel zu sehen“; *Die Zeit*, 11. Januar 2001). Der Autorin geht es darum, nicht dem kulturpessimistischen Mainstream das Wort zu reden, sondern durch ein erfrischend sachliches Engagement den Blick auf die letzten Jahrzehnte Opernpolitik zu schärfen.

(März 2013)

Friederike Wißmann

Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikation der Abteilung Forschung und Entwicklung der Hochschule für Musik Basel.)

Im Studienjahr 2007/2008 weilte der in der Schweiz geborene und in Wien lebende Komponist Beat Furrer als Gastprofessor an der Hochschule für Musik Basel. Die dortigen Aktivitäten Furrers, die sich von Meisterkursen, Konzerten und Diskussionsforen bis hin zu einem Seminar zur Musik Furrers (Leitung: Ulrich Mosch) erstreckte, sind in vorliegender Publikation von Michael Kunkel dokumentiert worden. Dabei beinhaltet das Buch nicht nur Äußerungen und Essays Furrers zu seiner Musik, sondern darüber hinaus Analysen, Quellentexte, Interviews, ein Werkverzeichnis nebst vollständiger Bibliografie und Diskografie sowie umfangreiche Beiträge zum Musiktheaterwerk *Wüstenbuch* und dessen Uraufführung am Theater Basel (S. 218–274). Es stellt mithin die erste wissenschaftliche Abhandlung über Furrer in Buchform dar und ist nicht nur deshalb ein bedeutender Beitrag für die Furrer-Forschung und die Neue Musik insgesamt. Der Band ist in mehrere Rubriken unterteilt, von denen die erste das Faksimile von *Lotófagos* für Sopran und Kontrabass (2006) beinhaltet. Der zweite Teil ist „Beat Furrer in Texten und Gesprächen“ gewidmet. Besonderes Augenmerk liegt hier – wie auch im dritten Teil – auf den Musiktheaterkompositionen. Furrer, der viele seiner Werke vom Klang her denkt und Komponieren u. a. als das Transformieren von Klängen (und Klangräumen) versteht, hat bereits ein umfangreiches Œuvre geschaffen, zu dem auch fünf Musiktheaterwerke gehören: *Die Blinden*, *Narcissus*, *Begehren*, *Invocation* sowie das erwähnte *Wüstenbuch*. Darüber hinaus sind zahlreiche weitere Kompositionen dem Verhältnis von menschlicher Stimme und Instrumentalstimme gewidmet. Doch auch die reinen Instrumentalwerke verdienen analytische Betrachtungen.

So widmen sich Lydia Jeschke („Hören als

Theater des Innen und Außen“), Simon Obert („Die Gewinnung der Geschichte. Resonanzen von Franz Schubert und Morton Feldman in der Musik Beat Furrers“), Ulrich Mosch („Nachserielles Komponieren auf der Basis von Patterns. Beat Furrers *Presto* für Flöte und Klavier“), Daniel Ender („Beat Furrer und das Klavier. Der Komponist und sein Instrument als Sujet und Mittel der Klangerfindung. Ein Topos und künstlerisches Kraftfeld“), Lothar Knessl („Er kam hoffend, fand die Richtigen und setzte Akzente. Beat Furrers Anfänge in Wien – mit Fortsetzung“) und der Herausgeber selbst („Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“) in schlüssigen und intelligenten Analysen einzelnen Werken und/oder ästhetischen Prämissen in Furrers Denkweise. Gleichwohl lassen die Beitragstitel eine gewisse überblickende Distanz erkennen, die – wie oft im Umgang mit Neuer Musik – vor allem mit kompositorischen Be- und Zuschreibungen einhergeht. Dass bei einem Œuvre von mehr als 80 Kompositionen nicht alle Werke dem in vorliegender Publikation recht redundant erwähnten Prinzip der Klangmetamorphose ausgesetzt sind, liegt auf der Hand. Zudem blendet eine Konzentration auf klangliche Transformationsprozesse oder, verallgemeinernd, auf den technischen Prozess des *componere* weitere relevante Aspekte von ‚Furrers Musik‘ – ein ebenso problematisches Lexem – aus, etwa solche der Rezeption – besonders in der dreidimensionalen Uraufführung von *Fama* mit der „Dichotomie und [dem] Übergang von Außen und Innen“ (S. 117) – oder der Hermeneutik, die nicht nur bei textgebundenen Kompositionen aufschlussreiche Erkenntnisse zum Gehalt ganz unterschiedlicher Werke Beat Furrers evozieren könnte. Vielleicht liefert auch Furrer selbst zu viele Anhaltspunkte, sich seiner Musik vor allem von der technischen Seite her zu nähern. Seine Beantwortung auf die Frage, ob er seine Musik zeichnen könne, erfolgte im Jahr 1995 so minimalistisch wie prägnant: Ein neunteiliges Koordinatensystem, deren Linien über die Begrenzungen hinaus fliehen und somit erweitert werden könnten. Von links unten treten zwei Linien diagonal und konisch verjüngend

in das System ein, im ersten Kästchen tritt für ein paar Zentimeter eine dritte Linie hinzu. Die mittlere Linie endet plötzlich, die untere läuft ein wenig weiter, stockt, fängt wieder an, stockt, fängt wieder an, endet. (S. 43) Es sind die Koordinaten eines festen, jedoch erweiterbaren Grundsystems, in das sich Bewegung und Stillstand Bahn brechen, jäh unterbrochen werden und schließlich im klanglichen Irgendwo enden. Insofern scheint es zunächst tatsächlich plausibler, sich Furrers Werken über dessen Klangverständnis und kompositorisches Denken zu nähern.

Der Band *Metamorphosen* stellt einen wichtigen Baustein, wenn nicht gar den Grundstein für eine weitergehende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten der mittleren Generation dar. Ob allerdings in weiteren Studien Beat Furrers Rezept für Kürbiscremesuppe (S. 49) nachgegangen werden sollte, sei dahingestellt.

(Februar 2013)

Christian Storch

Neugier ist alles. Der Komponist Detlev Glanert. Hrsg. von Stefan DREES. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 286 S., Abb., Nbsp.

Wenn die Mehrzahl der Fußnoten in einer Neuerscheinung auf Texte verweist, die in eben diesem Band enthalten sind, dann ist dessen Gegenstand offenkundig ebenfalls eine Art „Neuerscheinung“. Im Fall der Musik Detlev Glanerts, der durchaus ein Etablierter im heutigen Musikleben ist (wenn auch leider weniger auf dem CD-Markt), wird in der ein wenig als Kompromisslösung vorgelegten Sammlung kurzer Texte die Auseinandersetzung mit einem kompositorischen Werk nicht nur abgeleistet, sondern eher noch für die Zukunft eingefordert. Die in einigen Fällen zuvor in Programmheften veröffentlichten Werkporträts sind für eine Lesesituation konzipiert, bei der das Stück direkt anschließend live erlebt werden kann; amputiert von ihrem ursprünglichen Zweck hängt so manche Einzelbeobachtung daher ein wenig in der Luft. Tatsächlich scheinen die Originalbeiträge be-

sonders instruktiv – so der von Gordon Kampe über das Orchesterstück *Insomnium* und der von Habakuk Traber über die *Vier Präludien und Ernsten Gesänge*. Mit dieser Brahms-Orchestrierung wird dankenswerterweise ein zunehmend zentraler Bereich zeitgenössischen Komponierens berücksichtigt, der eben nicht auf Originalbeiträge, sondern auf Bearbeitungen als Berechtigungskarte zur Rückkehr ins Abonnementkonzert setzt. Solche Kompositionsaufträge mit eingebautem Zeigestock-Verweis sind daher eines der nicht wenigen Ziele, gegen die sich in den eigenen Texten Glanerts dessen Bereitschaft wie Begabung zu spöttischen Bemerkungen richtet.

Glanerts Kritik gilt in einer Zweifrontenstellung einerseits der Kommerzialisierung des Musiklebens, andererseits einer Ästhetik strikter Materialgebote. Seine Musik ist alles andere als reaktionär, und doch ließen sich seine Opern manchmal als eine Art „Alban Berg mit eingestreuten richtigen Noten“ beschreiben. Wie unendlich schwer sich immer noch viele Autoren tun, eine partiell tonale und nahezu immer unmittelbar wirksame Musiksprache zu würdigen, zeigt der folgende Passus von Kai Weßler zur Oper *Nijinskys Tagebuch*: „Die Vielstimmigkeit der Textvorlage erfordert daher schon von ihren Grundvoraussetzungen her die verschiedenen Stilebenen der Partitur. Glanert scheut sich nicht, Andeutungen von Tanzrhythmen und Jazzklängen zu verwenden. Doch diese scheinbar ungebrochenen Elemente von Gebrauchsmusik werden wie bei einer Übermalung von irritierenden Klängen überlagert und gebrochen“ (S. 102).

Die beständige Schutzimpfung mit aus Adornos Mahler-Monografie gelernten Kriterien des uneigentlichen Sprechens (das sich nicht nur in diesem Fall eher in der mehrfachen Rückversicherung des Sprechens über die eingesetzten Idiome zeigt) ist womöglich doch ein Sonderphänomen des deutschsprachigen Musikschrifttums. Die kurze Würdigung Glanerts durch Guy Rickards nennt Namen (Vagn Holmboe) und Kriterien („Menschlichkeit“), die kurzzeitig Möglichkeiten einer ganz andersartigen Perspektivierung aufreißen lassen.

Der Sammelband ist in drei Teile untergliedert: Einer Anthologie aus eigenen und fremden Texten über die inzwischen stattliche Zahl der Opern folgt eine Sektion mit Einführungen in Werke anderer Gattungen und abschließend ein Teil mit Pamphleten und Wortmeldungen von Glanert selbst (darunter eine beachtenswerte und ausführliche Würdigung Louis Spohrs). Etwas stärker hätte dabei der Aspekt des Performativen Berücksichtigung finden können, da Glanert seine Musik immer wieder opernpragmatisch in den Zweck der Aufführung überführt wissen möchte: „Meine Werke sind, ganz trocken gesagt, Versuchsanordnungen für lebende Musiker“ (S. 185). Als Opernkomponist bekennt er sich zu einer traditionellen Auffassung vom notwendig anti-realistischen, parabelhaften Charakter der Gattung, die keine Aktualität der Stoffe wie in den minimalistischen Newspaper-Operas von John Adams und Philip Glass notwendig macht: „Die zunehmende Verschiebung einer Theaterästhetik weg von der Gehirnzelle zum Beispiel in Richtung Filmclip ist sicher ein kurzfristiger Reiz, verzichtet aber auf einen der interessantesten und wahrhaft immer noch innovativen Einfälle, nämlich mit dem lebendigen Menschen etwas über Menschen zu erzählen“ (S. 234).

Zentrale Bedeutung zur Einsicht in Glanerts Ästhetik besitzt der eröffnende Essay, der hier den Titel „Neugier ist alles“ trägt, aber ursprünglich mit „Oper ist nachhaltig“ überschrieben war. Dieser Austausch scheint darin bezeichnend, dass Nachhaltigkeit eine Wirkungslosigkeit in der Jetztzeit zugunsten einer Fluchtperspektive in eine spätere Zeit akzeptiert, während Neugier den Fehler in dieser Konstruktion bemerkt und auf die Jetztzeit verweist, auf den initialen Moment, der einen in eine Welt überhaupt erst hineinzieht. Nicht zuletzt dieser Trotz gegen die Wirkungslosigkeit in der Gegenwart macht Glanerts Musik interessant, auf dessen Werk dieses Buch nachhaltig neugierig machen kann.

(März 2013)

Julian Caskel

Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen. Hrsg. von Gabriele HOFMANN. Augsburg: Wißner-Verlag 2011. 141 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 102.)

Musik und Gewalt = Jugend und Gewalt? Nicht nur in den Medien und in der Politik, auch in der Wissenschaft trifft man immer wieder auf diese zweifelhafte Formel. Wenige Monate nach der Veröffentlichung des vorliegenden Buches finden wir etwa in der Zeitschrift des Deutschen Musikrats, in einer mit *Musik und Gewalt* betitelten Ausgabe, ebenfalls eine Konzentration auf Jugendmusik, einschließlich Formen des so genannten Rechtsrocks. Typisch für solche Darstellungen ist darüber hinaus die Tendenz, wenige Musikgenres ins ohnehin eng gefasste Visier zu nehmen – und zwar fast ausschließlich bestimmte Formen von Metal und Rap.

In gewisser Hinsicht ist der Titel des von Gabriele Hofmann herausgegebenen Buches, welches einem Symposium aus dem Jahr 2010 entstammt, daher unglücklich gewählt. Denn obgleich in der Ausrichtung und in einzelnen Kapiteln Spuren der vereinfachten Diskussion um Musik, Jugend und Gewalt nicht zu übersehen sind, problematisieren andere Artikel der Sammlung ausdrücklich eine einseitige und zugleich myopische Sicht auf das Thema. Dies gilt zum Beispiel in großem Maße für den Beitrag von Stephanie Rhein, welche die Tendenz zu monokausalen Erklärungen in der Medienwirkungsforschung insgesamt, und nicht nur in diesem konkreten Fall, kritisiert. Zudem weist sie darauf hin, dass der Begriff „Gewalt“ an sich alles andere als selbstverständlich ist: Die Vielzahl der Gewaltbegriffe, die im Umlauf sind, müsste demnach in wissenschaftlichen Diskussionen dringend thematisiert werden. Man wünscht sich, Georg Elser hätte dies berücksichtigt, denn sein Text über sexistische Darstellungen in Musikvideos leidet unter einem an Galtungs Konzept von struktureller Gewalt orientierten Gewaltbegriff, der am Ende doch zu weit gefasst ist und zu verallgemeinernden Schlussfolgerungen führt, die dem wichtigen Thema seines Beitrags nicht ganz

gerecht werden. Ein weiterer Punkt, der von Rhein gefordert wird – ihr Plädoyer dafür, die Perspektiven und Einsichten von Kindern und Jugendlichen selbst stärker in die Forschung einzubeziehen –, findet dagegen eine sehr plastische Demonstration in anderen Kapiteln, etwa in dem Aufsatz von Michael Herschelmann. Er widmet sich dem durchaus klischeebeladenen Thema Gangsta- und Pornorap. Durch seine eingehende Berücksichtigung der Meinungen und Kommentare von Schülerinnen und Schülern stellt er aber klar heraus, wie differenziert diese mit solcher Musik umgehen (bzw. nicht umgehen). Er schließt nicht aus, dass gewaltverherrlichende und sexistische Texte einen negativen Einfluss auf einige Jugendliche haben können; nicht zuletzt deswegen bietet er auch Vorschläge für den Umgang mit solchem Material in der Schule. Aber auch hier unterstreicht er, dass eine offene Diskussion mit Jugendlichen über die Musik sowie über das, was in der Musik gesucht oder durch die Musik zum Ausdruck gebracht wird, eine Chance darbietet – auch eine Chance zur Klarstellung, warum Hassparolen in Liedern wie auch sonst nicht geduldet werden.

Georg Brunners Übersichtsartikel über Forschung zu rechtsextremer Musik ist ebenfalls von Reflexionen darüber geprägt, wie Musik tatsächlich in Bezug auf rechtsradikale Politik und Gewaltbereitschaft in der rechtsextremen Szene wirkt. Darin unterscheidet sich sein Artikel von dem informativen, aber eher deskriptiven Beitrag von Erika Funk-Hennigs über Rechtsrock sowie Black Metal. Brunners Aufsatz ist auch in anderen Aspekten angelegt: Er unterstreicht, dass „rechtsextreme Musik“ ein ganzes Spektrum an Genres implizieren kann, die sich keineswegs alle an jüngeren Menschen orientieren. Sein Beitrag bietet einen nützlichen Überblick über die Forschung zum Thema bei gleichzeitiger Betonung der Tatsache, dass wir noch lange nicht über ausreichende empirische Untersuchungen verfügen.

Gerade wegen solch detailliert argumentierender Aufsätze, die vermeiden, vorläufige Antworten zu liefern, und stattdessen die Notwendigkeit einer wissenschaftlich haltba-

ren Auseinandersetzung mit dem Thema betonen, lohnt es sich, dieses Buch in die Hand zu nehmen. Bei anderen Texten wäre jedoch eine differenziertere Behandlung angebracht, gerade auch was die Terminologie angeht. Ähnlich problematisch wie der Gewaltbegriff ist der Umgang mit dem Wort „Aggression“, nicht zuletzt in dem Beitrag von Mathias Gutscher, Holger Schramm und Werner Wirth. Mit einer Studie zu „Musik mit aggressiven Textinhalten“ wollen sie eine kritische Forschungslücke schließen, da, wie sie ausführen, es an Studien über die tatsächliche Wirkung und Wirkungsmodi aggressiver (musikalischer) Texte mangelt. Leider versäumen die Autoren des Beitrags aber zu definieren, was für diese Zwecke ein „aggressiver“ Text ist, mit Auswirkungen auf die gesamte Struktur der Untersuchung und die Haltbarkeit der Ergebnisse.

Im Hinblick auf die Genres geht das Buch nur an wenigen Stellen über den Metal/Rap-Nexus hinaus. Selbst in dem Einleitungstext von Gabriele Hofmann, die sehr wohl versucht, nicht in die üblichen Klischees über (Jugend-)Musik und (Jugend-)Gewalt zu verfallen, spürt man einen Verdacht gegenüber bestimmten Musikkulturen (etwa im Vergleich zu anderen Genres und Gattungen wie die von ihr explizit erwähnten Musiktheater), welcher zu hinterfragen wäre. Vielleicht sollte man einen weiteren Punkt stärker betonen, der von Hofmann zwar im Vorübergehen erwähnt, in den eingangs erwähnten öffentlichen Diskussionen zum Thema aber eher übersehen wird: Kinder und Jugendliche fallen viel häufiger der Gewalt zum Opfer als dass sie selbst zu Täterinnen und Tätern von Gewalt werden. Und das übrigens nicht erst seit Erfindung der Rock- und Popmusik.

(April 2013)

Morag Josephine Grant

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LVII: Geistliche Arien (Druckjahrgang 1727)*. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN unter Mitarbeit von Jana KÜHNRIECH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. LXXXI, 264 S.

Die für den Band gewählte handliche, aber eher blasse Bezeichnung „Geistliche Arien“ steht für den sprechenderen, freilich sperrigen Originaltitel des Telemann'schen Druckwerks: *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten ARIEN, welche in den Hamburgischen Haupt-Kirchen / durchs 1727. Jahr / vor der Predigt aufgeführt werden / bestehend aus einer Singe-Stimme / nebst dem General-Basse / und verfertigt von G. P. Telemann*. Es handelt sich um Auszüge aus Telemanns Kantaten, die im Kirchenjahr 1726/27 in turnusmäßigem Wechsel in den Hamburger Hauptkirchen erklangen. „Ausgezogen“ aus den Kantaten sind je zwei Arien, eine für hohe und eine für mittlere bis tiefe Stimme, jeweils mit Generalbassbegleitung. Die hohe Gesangspartie ist im Violschlüssel notiert und, bei einem maximalen Umfang von *cis* 'bis *b*“, für Sopran oder Tenor bestimmt, die tiefere steht im Sopranschlüssel, reicht von *b* bis *e*“ und ist für Alt oder Bass (bzw. Bariton) gedacht. Wir haben es also mit einem Jahrgang von Arienpaaren durch das ganze Kirchenjahr zu tun.

Stets für Innovationen gut, betritt Telemann mit seiner Publikation verlegerisches Neuland. Wie Hirschmann und Kühnrich im Vorwort des Bandes plausibel bemerken (S. X), überträgt er die bekannte Verlagspraxis, Arien in mehr oder weniger bearbeiteter Form als Auszüge aus einer gerade gespielten Oper vorzulegen, auf die Kirchenmusik. Nach der Beschreibung der Herausgeber (S. XII) sind die von Telemann in den *Auszug* übernommenen Arien schon in den Kantaten durchweg nur zweistimmig gehalten, die Ritornelle werden dabei von den Violinen und Oboen gespielt, die Gesangsabschnitte *colla parte* von Violinen begleitet, und die Bratschen gehen in den Ritornellen mit dem Generalbass. Die Einrichtung für den *Auszug* war durch die

grundsätzlich zweistimmige Anlage wohl von vornherein planmäßig erleichtert. Doch war Telemann dann nochmals als Bearbeiter gefordert. Es ging darum, die musikalische Substanz der auf den Generalbass reduzierten Instrumentalbesetzung anzupassen. Nach dem Vorwort der Herausgeber hat Telemann „je nach thematischem Charakter des Ausgangsmaterials die Ritornelle weggelassen, gekürzt, umgearbeitet oder neu komponiert“ (S. XII).

Über Ziel und Zweck seiner Publikation äußert sich Telemann in der Vorrede vom 7. Januar 1727. Er bezieht sich einleitend auf das gerade zum Abschluss gelangende Lieferungswerk *Harmonischer Gottes-Dienst*, einen Jahrgang klein besetzter Solokantaten, der „so wohl zum öffentlichen als Privat-Gebrauche“, dabei aber doch mehr zur Verwendung im Gottesdienst bestimmt gewesen sei. Nun aber wolle er ein Werk vorlegen, das sich vor allem zum häuslichen Gebrauch eigne. Mit dieser Bestimmung erklärt er die Reduktion der Instrumentalbesetzung gegenüber den Kantatenfassungen der Arien. Und zugleich versichert er, „sich eines fließenden Gesanges / ohne ausschweifende und unnatürliche Sprünge / dabey zu bedienen“, die gesangstechnischen Ansprüche an die bürgerlichen Musikliebhaber also in Grenzen zu halten.

Das Ergebnis ist ein äußerst vielgestaltiges Kompendium von 144 Arien mit einem breiten Affektspektrum und stets textnaher, vielfach bildhafter Erfindung, teils mit ausladenden Koloraturen, teils von liedhafter Schlichtheit, dabei meist ausgestattet mit einem lebendigen, thematisch geprägten Basso continuo, dem die Reduktion des Instrumentalapparats auf diese eine Stimme sichtlich zugute gekommen ist.

Notentext und Notenbild der Neuausgabe lassen keine Wünsche offen. Den Gepflogenheiten der Telemann-Ausgabe folgend, hat Wolfgang Hirschmann den bezifferten Bass mit einer schlichten, gut spielbaren Aussetzung versehen. Der kritische Apparat ist von muster-gültiger Sorgfalt und Übersichtlichkeit. Im Mittelpunkt des Kritischen Berichts steht der in sechs Exemplaren erhaltene Originaldruck. Hinzu kommen zum einen Textdrucke zu dem

zugrunde liegenden Kantatenjahrgang, zum anderen fremde Bearbeitungen einzelner Arien des *Auszugs*, die zusammen mit Abschriften der Originalkantaten in beschränktem Umfang als Vergleichsquellen herangezogen werden. Die – freilich heterogene – Quellengruppe der Originalkantaten, die als einzige keine eigene Quellensigle erhalten hat, ist insgesamt etwas stiefmütterlich behandelt: Soweit die einem Arienpaar zugrunde liegende Kantate erhalten ist, erfährt man zwar aus dem Lesartenverzeichnis Fundort und Bibliothekssignatur der Handschrift, nicht aber den Textbeginn und die Nummer der Kantate in Werner Menkes Thematischem Verzeichnis (TVWV). Die Nummer lässt sich immerhin aus dem Inhaltsverzeichnis des Bandes erschließen, in dem die Arien mit der TVWV-Nummer der Originalkantate, erweitert um den Appendix a (z. B.: TVWV 1:605a), verzeichnet sind. Im Notenteil kehren diese Nummern allerdings nicht wieder, so dass fraglich erscheint, ob sie sich einbürgern werden.

Das instruktive Vorwort der Herausgeber geht auf die Entstehungsumstände des Druckwerks ein und behandelt anschließend einige interessante Aspekte seiner Rezeption: In Danzig wurden Arienpaare für den gottesdienstlichen Gebrauch neu instrumentiert und mit vierstimmigen Choralsätzen und Gemeindeliedern verbunden. Und in mehr oder weniger starker Bearbeitung fanden nicht weniger als dreißig Arien Eingang in den handschriftlichen Parodienjahrgang *Der genesenen Vernunft Zufällige Gedancken über alle Sonn und Festägliche Evangelia* von Johann Friedrich Armand von Uffenbach. Besonderes Interesse aber verdienen Johann Matthesons analytische Kommentare, mit denen er sowohl in seiner *Grossen* (1731) als auch in der *Kleinen General-Bass-Schule* (1735) auf einzelne Arien eingeht.

Ein Abdruck der Arientexte nach Hamburger Kantatentextdrucken, ergänzt durch Texte aus einem Stolberger Jahrgangsdruck von 1729, mit Kennzeichnung der Abweichungen im Wortlaut des *Auszugs*, sowie ein (m. E. entbehrlicher) Abdruck in der redigierten Textfassung der Neuausgabe vervollständigen den Band, zusammen mit Faksimiles nach dem

Originaldruck, einem handschriftlichen Danziger Stimmensatz und Uffenbachs Parodienjahrgang.
(Februar 2013) Klaus Hofmann

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition. Band 2: Weimarer Kantaten. Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. XXVI, 166 S., Abb.

Jahrhundertprojekte vom Schlage der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) sind Monumente, in denen sich die Werkkenntnis und der Stand der Wissenschaft ihrer Entstehungszeit in Hochform manifestieren. Einmal in die Welt gesetzt, veralten sie zwar nicht als Zeugnisse ihrer Zeit, wohl aber zunehmend als Repräsentanten des Wissens. Die Alterung beginnt oft bald nach der Publikation eines Werkes, und nicht selten setzt die Veröffentlichung selbst dazu die ersten Impulse, indem sie Empfänger zu Ergänzungen des Wissens oder konstruktiver Kritik herausfordert. Wie sehr die Publikation der NBA in den gut fünf Jahrzehnten ihres Erscheinens seit 1954 die Forschung über Bach in Bewegung gebracht hat, ist mit Händen zu greifen. Mehr wohl als irgendeine der großen Musiker-Gesamtausgaben ist sie damit selbst zur Ursache ihres Veraltens geworden, haben doch unter ihrem Einfluss die Fragestellungen und Methoden sich immer mehr erweitert und verfeinert und neue Ergebnisse gezeitigt.

In der Frage, wie mit dem Veralten einer Gesamtausgabe umzugehen sei, wird schwerlich ein Konsens zu finden sein. Die öffentliche Förderung endet gewöhnlich mit dem Abschluss des Projekts. Der Gedanke, der hinter der Begrenzung der Zuwendung steht, ist, dass man mit der Förderung Impulse setzt, danach aber den Gegenstand selbst dem freien Spiel der Kräfte überlässt. Das legitime Interesse des Musikverlags ist es, seine Notentexte à jour zu halten, nicht zuletzt um im Wettbewerb des Marktes bestehen zu können. Das Interesse des Verlages trifft sich insoweit mit dem der Benutzer der Ausgabe und den Bedürfnissen der musikalischen Praxis. Im Interesse der Wissen-

schaft liegt es, Neuerkenntnisse zu den in der Gesamtausgabe vorliegenden Werken verfügbar zu machen, wobei Ort und Darstellungsform allerdings nachrangig sind – nicht unbedingt bedarf es dazu einer Generalrevision von zentraler Stelle aus: Ergänzungen, Kritik und die Publikation verbesserter Notenausgaben könnten durchaus dem „freien Spiel der Kräfte“ der Wissenschaft und der Verlags- und Musikpraxis überlassen bleiben.

Wie schon vor längerer Zeit in Verlagsprospekten angekündigt, wurde für die NBA inzwischen eine Regelung getroffen: Der Bärenreiter-Verlag und das Bach-Archiv Leipzig haben sich entschlossen, die NBA durch ca. 15 Bände einer „Revidierten Edition“ zu ergänzen.

Zur Rezension liegt mir Band 2 der „Revidierten Edition“ vor. Die Titelei weist als deren Herausgeber das Bach-Archiv Leipzig aus und verzeichnet als Bandinhalt unter dem Titel „Weimarer Kantaten“ die Werke *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 143, *Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret* BWV 31 und *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!* BWV 132 sowie als Anhang: „Lobe den Herrn, meine Seele BWV 143 (mutmaßliche Originalfassung in C-Dur)“. Bandherausgeber ist Andreas Glöckner. Auf der Impressumseite erscheint, anders als gewohnt, nicht etwa das Herausgeber-Kollegium der NBA, sondern eine „Editionsleitung“, bestehend aus Uwe Wolf, Christoph Wolff und Peter Wollny. Die Angabe wird ergänzt durch den Vermerk: „Redaktion: Bach-Archiv Leipzig“. Der Bärenreiter-Verlag ist demnach an Editionsleitung und Redaktion nicht beteiligt.

Der Hauptteil des Bandes enthält an erster Stelle eine Neuedition der Kantate *Lobe den Herrn, meine Seele* BWV 143. Der Grund für die Neuherausgabe ergibt sich aus dem Vorwort: Nach dem Erscheinen des Bandes NBA I/4, in dem die Kantate 1965 von Werner Neumann vorgelegt worden war, sind neue und bessere Quellen bekannt geworden, darunter die Mater der bis dahin bekannten Quellen, eine Partiturabschrift aus dem Jahre 1762. Sie liegt Glöckners Neuedition zugrunde. Auch wenn die Kantate – im Rahmen des

„freien Spiels der Kräfte“ – schon 1995 in einer kritischen Ausgabe (des Rezensenten) nach derselben Quelle im Carus-Verlag Stuttgart erschienen ist, erwartet man sie selbstverständlich in der „Revidierten Edition“. – Am Notenbild überrascht den mit der NBA Vertrauten die transponierende (statt klingende) Notation der Hörner und Pauken – eine auffällige Abweichung von den Editionsrichtlinien der NBA, deren grundsätzliche Beibehaltung doch in einer Vorbemerkung „Zur revidierten Edition“ (S. VII) versichert wird.

Der Kritische Bericht („Revisionsbericht“) findet sich am Schluss des Bandes. Er ist nach dem Muster der Berichte der NBA angelegt. Unnötige Wiederholungen aus dem Bericht der Vorgänger-Edition NBA I/4 sind vermieden: Die inzwischen obsoleten Quellen A und B werden nur der Vollständigkeit halber mit Rückverweis auf die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht I/4 angeführt (stehen allerdings im Alphabet an der falschen Stelle). Der Bericht übernimmt von dort auch die alten Quellensiglen, bietet also insoweit keine Neufassung, sondern eine Ergänzung. Mit seinen Rückverweisen setzt er freilich beim Benutzer das Vorliegen des älteren Kritischen Berichts (und indirekt auch des Notenbandes) voraus.

Neu und sehr plausibel sind Glöckners Überlegungen zur Datierung der anonymen Textdichtung anhand von Anspielungen, die sich auf Hungersnöte und Pestepidemien in Polen und Ostpreußen beziehen lassen und damit auf den Zeitraum 1708–1711 deuten. Wenn „revidieren“ aber, wie man auch nach der Vorbemerkung „Zur revidierten Edition“ (S. VII) erwarten kann, vor allem „aktualisieren“ bedeutet, müsste man außerdem Hinweise auf neuere Literatur zu den Problemen des Werkes vorfinden, d. h. in diesem Falle zur Datierung und zum Echtheitsproblem (das Glöckner, S. XII, nur am Rande erwähnt). Man vermisst hier den Aufsatz von Siegbert Rampe, „Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt“ (*Bach-Jahrbuch* 2002), in dem der Autor über die Analyse der Ritornelltechnik zur Datierung in die Jahre

1708–1712 gelangt und sich klar für die Authentizität des Werkes ausspricht. Unerwähnt geblieben ist auch meine Studie „Perfidia und Fanfare. Zur Echtheit der Kantate ‚Lobe den Herrn, meine Seele‘ BWV 143. Ein Nachtrag zu meiner Ausgabe im Carus-Verlag“ (in *Cari amici. Festschrift 25 Jahre Carus-Verlag*, hrsg. von Barbara Mohn und Hans Ryschawy, Stuttgart 1997).

Der zusätzliche Abdruck der Kantate BWV 143 im Anhang des Bandes in ihrer „mutmaßlichen Originalfassung in C-Dur“ (S. 117 ff.) bedarf besonderer Kritik. Das Werk ist in der redaktionell einzig maßgeblichen Quelle, der schon erwähnten Partitur von 1762, in B-Dur notiert; nur die Hörner – drei an der Zahl – und Pauken erscheinen darin wie üblich transponierend in C-Dur. In der Fassung des Anhangs nun weist Glöckner die Stimmen der Hörner drei Trompeten zu und gibt die gesamte Partitur in C-Dur wieder. Die Begründung – im Vorwort (S. XIII) – ist hochspekulativ: Die für BWV 143 überlieferte Besetzung mit drei Corni da caccia sei singulär; im frühen 18. Jahrhundert gebe es keinen Parallellfall. In Kirchenkantaten und Instrumentalwerken der Zeit würden Hörner ausschließlich paarweise eingesetzt. Insofern bestünden „prinzipielle Zweifel an der Authentizität der überlieferten Fassung unserer Kantate. Zu fragen wäre daher nach ihrer originalen Besetzung wie auch nach ihrer ursprünglichen Tonart.“ Die Partien wiesen „die typischen Eigenheiten eines Bachschen Trompetensatzes auf“, „namentlich die häufigen Kreuzungen von erster und zweiter Stimme“. Die Kantate sei also ursprünglich wohl mit Trompeten statt Hörnern besetzt gewesen. Allerdings: Drei Trompeten in B wären für das frühe 18. Jahrhundert ebenfalls eine singuläre Besetzung. Es seien daher drei Trompeten in C als ursprüngliche Besetzung (und damit C-Dur als Originaltonart der Kantate) zu vermuten. „Um die Frage nach der Originaltonart und -besetzung eingehender diskutieren zu können“, werde „die Kantate im Anhang in ihrer mutmaßlichen Originalgestalt in C-Dur und mit drei Trompeten“ abgedruckt – als Diskussionsgrundlage also. Es sind 32 Seiten zu viel.

Denn Hörner wurden im frühen 18. Jahrhundert keineswegs nur paarweise eingesetzt. Bei Telemann gibt es eine Overture in F-Dur für 4 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen und Basso continuo (TWV 55:F11) aus dem Jahre 1725 und ein (undatiertes) Konzert in D-Dur für 3 Hörner, Violine, Streicher und Basso continuo (TWV 54:D2); Interesse verdient aber vor allem seine Kantate *Gott verlässt die Seinen nicht* (TVWV 1:689) mit 3 Hörnern in F aus dem „Französischen Jahrgang“ für das Kirchenjahr 1714/15 (enthalten in: Georg Philipp Telemann, *Französischer Jahrgang*, hrsg. von Ute Poetzsch, Musikalische Werke XL). Der Jahrgang war für Frankfurt und für den Hof in Eisenach bestimmt, eine Aufführung erfolgte also nicht gar so weit von Weimar entfernt. Vereinzelt finden sich auch hier die von Glöckner für den Trompetensatz in Anspruch genommenen Stimmkreuzungen zwischen dem ersten und zweiten Horn (Satz 5, T. 39 f., 45 f.). Die Gegenbelege bei Telemann bringen Glöckners gesamte Argumentation ins Wanken. Spekulative Experimente dieser Art gehören nicht in einen Gesamtausgabenband.

Anders als bei BWV 143 hat sich bei den Kantaten *Der Himmel lacht* BWV 31 und *Beireitet die Wege* BWV 132 die Quellenlage seit der Edition in der „alten“ NBA nicht wesentlich verändert. Die wenigen weiteren Quellen, die inzwischen bekannt geworden sind, haben für die Textkonstitution keine Bedeutung. Die für die Edition maßgeblichen Quellen erfahren auch keine neue Bewertung. Die Neuedition der Kantaten ist daher nicht unmittelbar plausibel.

Der Grund für die Neubearbeitung ergibt sich aus dem Vorwort. Es bezieht sich in erheblicher Breite auf das in der Bach-Forschung hinlänglich bekannte Stimmtonproblem, d. h. auf die Tatsache, dass Bach und seine Zeitgenossen in der Kirchenmusik mit den unterschiedlichen Stimmtonen der Instrumente zu recht kommen mussten, dem Chorton der Orgel (der vielerorts auch für die Streichinstrumente maßgeblich war) und dem etwa eine große Sekunde bis kleine Terz tieferen Kamerton vor allem der Holzblasinstrumente. Im Einzelnen gab es dazu örtlich verschiedene

Praktiken. Im Notenmaterial wurde die Stimmtondifferenz durch Transposition der betroffenen Instrumentalstimmen ausgeglichen.

Ein Großteil der Bach'schen Vokalkirchenmusik ist daher in einem quasi „bitonalen“ Notentext überliefert. In der „alten“ NBA wurden diese Notentexte tonartlich vereinheitlicht wiedergegeben. Das aber wird von Glöckner bemängelt: „Wohl aus praktischen Erwägungen wurde in einigen Bänden der *Neuen Bach-Ausgabe* auf die differenzierte Notation von Kammer- und Orgelton verzichtet. Abweichend von den Originalquellen sind die Holzbläserstimmen dort in transponierter Notation wiedergegeben“. Der nunmehr vorgelegte Abdruck „in der Notation der Originalquellen“ eröffne „für den Praktiker [...] somit die Möglichkeit, jene Werke in den tatsächlichen Stimmtonverhältnissen der [...] Weimarer Zeit zu musizieren“ (S. XII). Die von Glöckner favorisierte Ausführung (Holzbläser im alten Kamerton, Streicher und Orgel im Chorton) dürfte allerdings nur wenigen hochspezialisierten Ensembles möglich sein. – Festzuhalten ist, dass Glöckners Revision lediglich auf eine redaktionelle Alternative der Notentext-Darstellung zielt.

Glöckners Einwand gegen die Notationspraxis der „alten“ NBA betrifft beide Kantaten. Bei BWV 31 ist Bachs Partitur nicht erhalten. Alfred Dürrs Edition in NBA I/9 (1985) beruht auf Originalstimmen hauptsächlich der Leipziger Zeit, die überwiegend in C-Dur notiert sind, und dementsprechend steht der Notentext der NBA einheitlich in C-Dur. Das gilt auch für eine Gruppe von 5 Holzbläserpartien (Oboe I-III, Taille, Bassono), die als Einzelstimmen aus Bachs Weimarer Zeit erhalten sind, dort aber in Es-Dur stehen (was in NBA I/9 durch Systemvorsätze angezeigt ist). Glöckners Revision besteht nun darin, dass er die Holzbläser der Quelle entsprechend in Es-Dur, den umgebenden Notentext aber weiterhin in C-Dur wiedergibt. Man fragt sich freilich, was damit gewonnen ist. Tatsächlich zwar führt Dürrs Tieftransposition der Holzbläser verschiedentlich zu Umfangsunterschreitungen; praktische Bedeutung kommt dem aber kaum

zu, da die Holzbläser durchweg nur andere Stimmen duplieren. (Ohnehin hat Bach sie anscheinend erst für eine Wiederaufführung hinzugefügt; dazu Glöckner S. XIII f.) Unerfindlich bleibt, warum – auf immerhin 15 Seiten – auch die Kantatensätze 3–8 abgedruckt sind, die von dem Tonartenproblem gar nicht betroffen sind und sich daher auch inhaltlich nicht von der Edition in NBA I/9 unterscheiden.

Die Neuedition der Kantate *Bereitet die Wege* BWV 132 zieht ähnliche Bedenken auf sich. An Originalquellen ist außer einer fragmentarischen Violine-Stimme nur Bachs Partiturautograph erhalten. Der Eingangssatz, eine Sopranarie mit obligater Oboe, Streichern, Fagott und Continuo, erscheint in Bachs Partitur in A-Dur mit der Besonderheit, dass die Oboe aufgrund einer Doppelschlüsselung im Sopranschlüssel in A-Dur, im Violinschlüssel aber in C-Dur gelesen werden kann (vgl. Faksimile auf S. XXVI). Da die Oboe – anders als die übrigen Instrumente – im Kammerton intoniert, musste ihre Stimme in C-Dur ausgeschrieben werden. Alfred Dürr, der die Kantate 1954 in NBA I/1 herausgab, stand nach dem Quellenbefund vor der Wahl, den Satz entweder in A-Dur oder in C-Dur wiederzugeben (mit entsprechenden Konsequenzen für die Folgesätze), und entschied sich mit guten Gründen für A-Dur (vgl. Krit. Bericht NBA I/1, S. 106): In C-Dur nämlich wäre der Sopran in eine bei unserem heutigen Stimmtone extrem hohe Lage (bis klingend c^3) gerückt. Der Preis für die einheitliche Wiedergabe in A-Dur waren einzelne auf der historischen Oboe nicht oder nicht gut spielbare Tieftöne (b in T. 25 f., cis^1 in T. 76 und 90 f.). Diesem Mangel hilft nun die revidierte Ausgabe ab: Der Oboenpart erscheint in C-Dur, alles Übrige in A-Dur – für eine Aufführung mit einer Oboe im tiefen Kammerton und Streichern, Fagott und Orgel im historischen Chorton. – Von der Problematik der Stimmtondifferenz betroffen ist nur der 1. Satz der Kantate. Aber auch hier sind überflüssigerweise – auf 10 Seiten – die Folgesätze Nr. 2–5 inhaltsgleich mit der Edition in NBA I/1 mit abgedruckt.

Zurück zum Vorwort des Bandes: An dessen Anfang steht eine Darstellung des biografi-

schen Entstehungshintergrundes der Weimarer Kirchenkantaten Bachs. Da gibt es allerdings seit Philipp Spittas Zeiten nichts grundlegend Neues: Am 2. März 1714 wurde Bach zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle ernannt. Nach den Hofakten war dies mit der Verpflichtung Bachs verbunden, „Monatlich neue Stücke“ aufzuführen, die in der Schlosskapelle zu proben waren. Die Regelung lehnte sich an eine frühere Maßgabe an, nach der 1695 der Vizekapellmeister Georg Christoph Strattner den kränklichen Hofkapellmeister Johann Samuel Drese bei Unpässlichkeit und Abwesenheit zu vertreten hatte und, unabhängig davon, „allezeit den Vierdten Sonntag in unser Fürstl. Schloßkirche ein Stück von seiner eigenen *Composition*, unter seiner *direction* aufzuführen“ sollte.

Für das Vorwort hätte das fast schon genügen können. Aber Glöckner holt weiter aus und geht auf das Problem der Chronologie der Weimarer Kantaten ein, allerdings nicht um sachlich über den Stand der Forschungsdiskussion zu berichten, sondern um seiner persönlichen Ansicht Geltung zu verschaffen. Alfred Dürr und andere und auch ich haben das Wenige, was wir von der 1714 in Weimar getroffenen Regelung wissen, mit Bedacht so gedeutet, dass der Begriff „monatlich“, wie 1695 bei Strattner („allezeit den Vierdten Sonntag“), einen Vierwochenturnus bezeichnet, und haben daraus eine Chronologie der Weimarer Kantaten Bachs entwickelt, die in der Forschung weithin Zustimmung gefunden hat. Glöckner wendet sich dagegen, ohne eine schlüssige Alternative zu bieten. Er vermerkt: „Die neue Verordnung für Bach war weniger konkret formuliert. Ein feststehender und nicht zu modifizierender Turnus für die von ihm aufzuführenden Figuralstücke ist daraus nicht abzuleiten“ (S. IX). *Lipsia locuta, causa finita?* Es wäre einiges dazu zu sagen. Ein Gesamtausgabenband ist freilich nicht der geeignete Ort, die hochkomplexe Chronologie-Diskussion neu zu eröffnen, und eine Rezension nicht der Ort, darauf in detaillierter Argumentation einzugehen.

Schade! Zu diesem Band kann man niemandem gratulieren. Es hätte ihm gut angestanden, wenn von den 150 Seiten des Notenteils vorab

gut 50 gestrichen worden wären. Die Neuedition von BWV 143 ist zu begrüßen; die Transpositionsfassung im Anhang aber ist ein Fehlgriff. Zu BWV 31 und BWV 132 bringt die Revision nichts wesentlich Neues; der Band präsentiert lediglich Notationsalternativen zu den Sätzen mit transponierten Holzbläserpartien. Der erneute Abdruck der davon nicht betroffenen Kantatensätze aus NBA I/9 bzw. I/1 ist überflüssig.

Vor der Fortsetzung der Serie bliebe neu nachzudenken: über das, was wirklich an Revision der NBA erforderlich ist; über Bescheidenheit und den Respekt vor den Entscheidungen unserer „Altvorderen“; über die Disziplin des Denkens, Schreibens und Nichtschreibens, die wie kein anderer Alfred Dürr vorgelebt hat. Zu denken bliebe aber auch an die Benutzer der NBA, die als Käufer der Revisionsbände ungern Überflüssiges mitbezahlen werden und denen man ruhig zutrauen sollte, dass sie professionell mit Partituren umgehen können und in der Lage sind, einen Notentext in B-Dur in Gedanken nach C-Dur zu versetzen oder sich einen in C-Dur notierten Holzbläsersatz in Es-Dur vorzustellen.

Eine Sorge ist zum Schluss auszusprechen: Die NBA war von ihrem ersten Band an ein Erfolg, in wissenschaftlicher wie in verlegerischer Hinsicht. Allenthalben findet man seither die in hoher Auflage verbreiteten braunen Leinenbände samt den zugehörigen Berichtsbänden: in allen großen Bibliotheken, in Universitäten, Musikhochschulen und Kirchenmusikschulen ebenso wie im Besitz von Musikern und Musikliebhabern; und zumeist stehen sie nicht einfach nur im Regal als verehrungswürdige Denkmäler, sondern sind Gegenstand lebhaften Interesses und ständigen Gebrauchs. Die große Zahl der NBA-Besitzer und -Benutzer erwartet etwas, was von den Verlagen und Herausgeberinstituten in den ersten Jahren begonnen, aber dann vernachlässigt wurde: Corrigenda.

Man wird dieses Desiderat nicht unterschätzen dürfen: Vor allem die besonders anfälligen Vokalwerke enthalten zahlreiche Fehler, bei den Kantaten sind es durchschnittlich schätzungsweise 50–60 pro Band. Viele davon sind

unauffällig, beispielsweise Interpunktions- oder Rechtschreibfehler im Text, aber des Öfteren finden sich hier auch falsche Noten oder Vorzeichen und dergleichen. Zwei „Ausreißer“ mit weit überdurchschnittlicher Fehlerquote sind außerdem bekannt: NBA I/8.1, *Kantaten zum Sonntag Estomibi* (1992), und NBA III/2.2, *Choräle der Sammlung C. P. E. Bach* (1996).

Es gab auf Seiten der Herausgeberinstitute der NBA durchaus Pläne zur Veröffentlichung einer Korrekturenliste. Fehlermeldungen wurden im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen gesammelt, und die Korrekturen wurden bis Ende 2006 in einem eigens dazu vorgehaltenen Gesamtexemplar der NBA vermerkt. Es befindet sich heute im Bach-Archiv Leipzig. Die vor einem Jahrzehnt begonnene Erstellung einer Corrigenda-Liste durch zwei Mitarbeiter des Bach-Archivs Leipzig wurde bedauerlicherweise rasch wieder aufgegeben. Das berechtigte Interesse der Besitzer und Benutzer der „alten“ NBA besteht freilich weiter.

Hoffen wir also, dass Bach-Archiv und Bärenreiter-Verlag im Eifer des Revidierens über dem zweiten nicht den weit dringlicheren ersten Schritt vergessen!

(März 2013)

Klaus Hofmann