

BESPRECHUNGEN

Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1985. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Tutzing Hans Schneider (1985). 251 S.

Das *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* gehört zu den jüngsten Periodika dieser Art unseres Faches. Seit 1984 erscheint es unter der Verantwortung des Herausgebers Franz Krautwurst, und der nun vorliegende zweite Jahrgang 1985 vereint in einem vom Verlag sorgfältig betreuten Band insgesamt fünf Beiträge zu musikhistorischen Fragen aus dem Umfeld des späten Mittelalters bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. Da den Autoren löblicherweise bei der Darlegung ihrer Forschungsergebnisse keine Platzbeschränkungen auferlegt worden sind, finden sich neben drei kürzeren Aufsätzen auch zwei umfangreiche Abhandlungen, die ohne weiteres als selbständige Schriften hätten publiziert werden können.

Hierzu gehören als erstes die von Friedhelm Brusniak entwickelten *Grundzüge einer Musikgeschichte Waldecks* (S. 27–90). In strenger Chronologie bietet Brusniak, nach Skizzierung des Forschungsstandes, einen Abriß der musikgeschichtlichen Ereignisse vom Mittelalter bis zur Gegenwart in diesem „hessischen“ Territorium. Auf der Grundlage intensiver Archivstudien vermag der Autor ein klares Bild der Verhältnisse zu zeichnen, wobei bewundernswert ist, wie er die Überfülle des Materials zu bändigen weiß. Gewiß sind die historischen Zeugnisse nicht gleichmäßig ergiebig (etwa im Mittelalter), gewiß dürfen auch die musikalischen Quellen gelegentlich nur lokales Interesse beanspruchen, aber der weitaußholende Entwurf beweist samt seinen „Nebenergebnissen“, wie beispielsweise einem Brief Georg Philipp Telemanns oder den Reiseberichten des Joachim Christoph Nemeitz, welchen Wert gerade solche bisweilen belächelte Kärnerarbeit besitzt. Jede weitere Forschung zum Thema Waldeck wird jedenfalls von den Ergebnissen Brusniaks ausgehen müssen.

Unter dem Titel *Die Thuner Instrumentalwerke. Thematische Kristallisationsfelder im Schaffen von Johannes Brahms* (S. 113–251!) breitet Günther Weiß-Aigner seine Überlegungen und Einsichten aus, die sich bei der Aufgabe, „der thematischen Grundsubstanz [der op. 99–102,

108; d. Rez.] auf ihrer Wanderung durch den Thuner Werkkreis in allen variativen Erscheinungsformen und Gestaltwandlungen zu folgen“, eingestellt haben. Die minutiösen Analysen im einzelnen zu werten, bedürfte es einer eigenen Rezension. Zweifellos bieten die Erkenntnisse, die an frühere Arbeiten des Autors anknüpfen, für die Brahmsforschung wichtige Bereicherungen.

Die Reihe der kürzeren Beiträge eröffnet Christoph Petzsch, sein Thema lautet *Ne erretur oculos. Orientierungshilfen bei Sangversnotierung*. Petzsch geht einer Notierungseigentümlichkeit in verschiedenen Sangesvershandschriften nach (u. a. Kolmarer Liederhandschrift, Codex Beheim, Heidelberg cpg 329), nämlich jenen kleinen Strichen, welche die Melodien unterteilen. Bedauerlicherweise leiden die Ausführungen an einer zuweilen unkonzentrierten Sprache. Begrüßt wird man den Abdruck eines an der Universität Augsburg gehaltenen Vortrages von Walter Blankenburg (†), *Theologische Bachforschung heute*. Blankenburg beschäftigt sich mit Bachs theologischem Standort, seinem Verhältnis zu den Texten der geistlichen Vokalwerke, dann mit der Frage, „wie bestimmte biblische bzw. theologische Aussagen musikalisch dargestellt werden“ und zuletzt mit der Stellung des instrumentalen Spätwerkes. Knapper und präziser ist eine Vorstellung von den Zielen dieser z. Z. vieldiskutierten Richtung der Bachforschung wohl nicht zu vermitteln. Franz Krautwurst schließlich macht *einen unbekanntem Brief Felix Mendelssohn Bartholdys* aus bayerischem Privatbesitz zugänglich. Es handelt sich dabei um ein Schreiben an das Mitglied der Leipziger Gewandhaus-Konzertdirektion Dr. Heinrich Dörrien vom 5. Oktober 1835. Krautwurst weist in seinen Erläuterungen außerdem auf das immer noch dringende Desiderat einer wissenschaftlich zuverlässigen Mendelssohn-Briefausgabe und deren Probleme hin.

Insgesamt hinterläßt der lehrreiche Band einen sehr guten Eindruck, und man kann den folgenden Jahrgängen nur wünschen, daß sie anregende Musicologica auf gleichem Niveau zu bieten vermögen.

(Juli 1986)

Ulrich Konrad

59 / xxx Bf
 LEWIS LOCKWOOD: *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Musical Centre in the fifteenth Century.* Oxford: Clarendon Press 1984. 355 S., Abb., Notenbeisp.

Die musikwissenschaftliche Renaissance-Forschung, die – so scheint es – bereits seit einiger Zeit ihr Schwergewicht in den USA hat, ist um einen wichtigen, repräsentativen Beitrag reicher geworden: Lewis Lockwood, durch zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts auf diesem Felde bereits bestens ausgewiesen, legt mit seiner *Musikgeschichte Ferraras im 15. Jahrhundert* eine in mehrfacher Hinsicht paradigmatische Publikation vor. Zunächst stellt diese (im übrigen auch in technischer Hinsicht mustergültig aufgemachte) Schrift einmal wieder unter Beweis, daß das Thema Renaissance-Musik auch in unserem Dezennium (mit seiner deutlichen Interessenverlagerung auf die mittelalterliche Musik und Kultur) noch nicht ausgereizt ist. Des weiteren führt uns dieses Buch wieder einmal vor Augen, daß exakte philologische Grundlagenforschung guter alter Provenienz auch heute noch die unabdingbare Voraussetzung für die – im weitesten Sinne – interpretatorische Beschäftigung mit jener Musik ist, sofern diese Forschung sich wie hier auf den jeweiligen gesamt-kulturellen Quellenbereich stützt und somit, über sich selbst hinausweisend, Musikgeschichte als einen Teil von Kultur- und Geistesgeschichte begreift. Schließlich kann man anhand dieser Schrift mit Genugtuung feststellen, daß es sehr wohl möglich ist, strenge Wissenschaftlichkeit mit – im besten Sinne des Wortes – lesbarer sprachlicher Diktion, umfangreiche (zum großen Teil tabellarische) Quellenaufbereitung mit (sicher auch für den Nicht-Spezialisten) spannender Darstellung des Stoffes zu verbinden.

Lockwoods jahrelange Archivarbeit vor Ort (vor allem in den Staatsarchiven von Ferrara, Modena und Mantua) förderte eine Vielzahl wichtiger neuer Dokumente zutage, die (zum großen Teil zweisprachig abgedruckt) dieser ersten Gesamtdarstellung der Musik- und Kulturgeschichte des Hofes von Ferrara im 15. Jahrhundert zugrunde gelegt werden. Dabei gelingt dem Autor eine unauffällige und zugleich präzise Aufarbeitung bisheriger Forschungserkenntnisse, die korrigiert oder präzisiert und fast stets ein Stück weitergeführt werden, und Lockwood macht hierbei keineswegs vor gleichsam naturgemäß immer noch hypothetischen Schlußfolgerun-

gen halt (die er im übrigen weitgehend untermauert). Die Liebe zum Detail, die Befähigung, Wesentliches vom Unwesentlichen zu trennen, und die Intention einer Gesamtschau gehen in dieser in allen Teilen gut organisierten Schrift eine glückliche Verbindung ein. Das Ergebnis ist ein Beispiel bester Musikgeschichtsschreibung, deren Erkenntniswert primär in den Details und deren sinnvoller Verknüpfung liegt.

„The basic term of this book is ‚development‘“ (S. 288). Es geht um die geschichtliche Darstellung eines kulturell wichtigen italienischen Stadtstaates im 15. Jahrhundert, um die Entwicklung einer Kultur aus einem gleichsam vor-musikalischen („pre-musical“) Befinden zu einem Status mit hohem „internationalen“ musikalischen Standard. Musik wird hier in allen ihren Erscheinungsformen (einstimmig, mehrstimmig; vokal, instrumental; geistlich, weltlich; notiert, improvisiert) gesehen; Kultur wird in ihren verschiedensten Ausprägungen und Bedingungen hinterfragt. Die Gliederung der Darstellung war damit quasi vorgegeben: In einem Einleitungskapitel erfolgt die Skizzierung des „Trecento Background“ sowie der Anfänge musikkultureller Entwicklung unter Niccolò III. d'Este (1393–1429). Seine drei Söhne, Leonello (1429–1450), Borso (1450–1471) und Ercole I. (1471–1505), markieren dann die drei in ihrer Bedeutung steigenden kulturhistorischen Stationen, denen jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet ist. (Das ferraresische Musikleben vor Ercole war bisher so gut wie nicht erforscht.) Ein abschließender, mehr systematischer Teil befaßt sich dann noch einmal und im Detail mit dem überlieferten ferraresischen musikalischen Repertoire und dessen Stilkriterien. Ein mehrteiliger Anhang, u. a. mit einer vollständigen chronologischen Auflistung der in Ferrara von 1377 bis 1505 tätigen Musiker, ist – auch für andere Themenstellungen – von unschätzbarem Wert.

Die Fülle an Detailinformationen, die das Buch von Lockwood bietet, ist hier nur systematisch zu skizzieren. Die wechselvolle Geschichte der Este-Dynastie, deren innere und äußere Kämpfe, umschreibt der Verfasser als „one of the basic themes of this book“ (S. 12). Aspekte dieses kulturell-politischen Hintergrunds sind u. a.: die langen und intensiven, durch Niccolò III. begründeten Beziehungen Ferraras zu Frankreich, zum päpstlichen Hof sowie zu anderen italienischen Herrscherhäusern; die allmähliche Urbanisierung des noch im 14. Jahrhundert agrar

orientierten, feudalistisch strukturierten ferraresischen Staates; das Anwachsen humanistischen Denkens seit der Regierungszeit Leonellos (vor allem durch den großen Lehrer Guarino, dessen Ankunft in Ferrara im Jahre 1429 Lockwood als „the true birth of Ferrarese culture“ bezeichnet, [S. 29]), kirchenpolitische Ereignisse wie das Konzil von Ferrara 1438 und die verschiedenen Erscheinungsformen von Religiosität in privatem und öffentlichem Bereich. Die Frage nach der Ausbildung einer polyphonen Musikpraxis, deren Aufzeichnung bzw. Dokumentierung und deren Verhältnis zu improvisatorischen, einstimmigen Musizierformen, wird an den verschiedenen geschichtlichen Stationen nicht nur immer wieder direkt gestellt, sondern bildet gleichsam die thematische Folie der gesamten Abhandlung. So kommt es auch zu einer umfangreichen Darstellung des nicht unwesentlich durch weltliche und instrumentale Musizierformen geprägten allgemeinen Musiklebens.

Es scheint, daß die Hauptkategorien der weltlichen Musik – unter dem Einfluß der sich unter Leonello neu begründenden italienischen Dichtungstradition – in Ferrara schon früh gepflegt wurden, und daß diese Musikpraxis einen höheren Standard hatte als an vielen darin rivalisierenden italienischen Höfen der Zeit (In Ferrara ist auch um diese Zeit der eigentliche Beginn der italienischen Hof Tanz-Tradition anzusetzen) Unter Borso d'Este erfolgte dann eine weitere Kultivierung der improvisatorischen Aufführungspraxis und des kammermusikalischen Ensemblespiels. Seltsam, daß es hier – im Gegensatz etwa zu Neapel und Florenz – keine die Entwicklung dokumentierenden Quellen gibt. So ist z. B. auch von dem überragenden Künstler der Zeit, Pietrobono, der nach Lockwood dem Vergleich mit den größten Meistern polyphoner Musik (bis einschließlich Josquin) standhält und eine Art Vermittler zwischen Improvisation und polyphoner Kunst darstellt, keine einzige Note überliefert. Lockwood nimmt an, daß es, lange vor dem ersten schriftlichen Tabulatur-Zeugnis am Ende des 15. Jahrhunderts, Instruktionen über und eine Art von Tabulaturnotation gegeben haben muß. Auch für die Zeit Ercoles I. gibt es – trotz des starken französischen Einflusses in Politik und Kultur – kein Manuskript mit italienisch oder französisch textierter weltlicher Musik; das Ms. Casanatense 2856 enthält ausschließlich untextierte mehrstimmige Musik für Instrumentalisten („a la pifaresca“).

Lockwoods Darstellung der „Musik im alltäglichen Leben“ dieser Zeit erfordert auch ein extensives Eingehen auf die Struktur der Sängerkapellen (anhand von umfangreichem neuen Quellenmaterial). Hier wird bis ins Detail Fragen der Nationalität, der Hierarchie, des sozialen und wirtschaftlichen Status (mit genauen Angaben über Angebote, Bezahlungen und Pfründe) nachgegangen. Diese Untersuchungsmethode ist neu und durchaus zukunftsweisend.

Es ist von unschätzbarem Wert, daß der Verfasser nicht versucht, auf der Brüchigkeit des musikalischen Überlieferungsmaterials das Kulturbild Ferraras zu entwickeln, sondern umgekehrt dieses oft nur sporadische Material auf der Grundlage einer anderweitig dokumentierten allgemein-kulturellen Entwicklung in neue Erkenntniszusammenhänge zu stellen. So nehmen auch die Ausführungen über die Datierung, Provenienz und Werküberlieferung „ferraresischer“ Quellen immer wieder einen breiten Raum ein. Z. B. kommt Lockwood nach einer philologischen und repertoiremäßigen Diskussion des Kodex Modena B zu dem Schluß, daß diese Handschrift aus mehreren, außerhalb Ferraras entstandenen Teilen zusammengesetzt wurde, daß dieses Repertoire bis in die 1430er Jahre zurückreicht und beeinflusst ist „by the active intermingling of ecclesiastical patrons during the Council years of 1438“ (S. 62). Daraus leitet er wiederum Folgerungen über die liturgische Praxis sowie über die Struktur der Kapelle Leonellos ab. Bleibt hier trotzdem die Frage, wie die Diskrepanz zwischen den für Ferrara „untypischen“ Texten (und Stilen) und dem Charakter dieser Quelle als lokale Gebrauchshandschrift plausibel zu machen ist. Aber damit ist ein Grundproblem von Repertoire-Definition angesprochen, das noch einer Lösung harret.

Im Falle des Manuskripts Porto 714 kommt Lockwood zu dem Schluß, daß hier wahrscheinlich zwischen 1454 und 1460 kompiliertes weltliches Material der Borso-Regierungsperiode vorliegt, „the product of the conjunction of an English musician and a Ferrarese patron (Robertus de Anglia and Rinaldo Maria d'Este)“. Bei der Diskussion der unter Ercole I. entstandenen Handschriften bezieht der Verfasser zahlreiche, die Manuskriptproduktion selbst betreffende Dokumente in die Argumentation mit ein (u. a. mit genauen Kostenangaben). Danach sind der Doppelkodex Modena C₁/C₂ wie auch die Kodices Modena D und E exakt auf 1480/81 zu datieren.

Sie enthalten nach Lockwood ein unter Johannes Martini und Johannes de Brebis kodifiziertes Musikrepertoire, dessen einfacher polyphoner Stil das spezielle Produkt der herzoglichen Kapelle etwa zwischen 1472 und 1480 darstelle, nach 1482 jedoch nicht mehr gültig gewesen sei und nicht generell typisch für den Stil des späten 15. Jahrhunderts sei. Das Manuskript Casanatense 2856 stellt Lockwood in Beziehung zu politischen Ereignissen, datiert es in die Jahre 1479–1481, weist sein Repertoire Meistern zu, die in den 1470er Jahren am ferraresischen Hofe versammelt waren und gewinnt dadurch einen terminus ante quem für die vier Josquin-Werke des Kodex. Dies verbindet sich auch mit Lockwoods erneut bekräftigter Vermutung, daß Josquin schon vor 1501 (d. h. in den 1470er Jahren) persönlichen Kontakt zu Ferrara gehabt hat.

Josquin Desprez steht am Ende einer Reihe der von Lockwood ausführlicher behandelten „ferraresischen“ Musiker, Komponisten und Theoretiker (Bartolomeo da Bologna, Feragut, Dufay, Ugolino von Orvieto, Pietrobono, Martini, de Brebis u. a. m.). Speziell Josquin-Studien waren es auch, die das Lockwoodsche Forschungsunternehmen begründeten. So widmet er auch der Messe *Hercules Dux Ferrarie* ein eigenes großes Kapitel, stellt sie in Beziehungen zu der unter Ercole I. so oft literarisch und künstlerisch gestalteten Herkules-Figur und bietet eine Reihe interessanter Detailüberlegungen zu Kompositionsaspekten dieser Messe und deren symbolischem Hintergrund. Die Messe *L'homme armé super voces musicales* ist nach Lockwood wahrscheinlich 1480/81 in Ferrara entstanden, als Josquin mit Ascanio Sforza dort weilte. Anhand von Modena D und E werden die Messen Martinis als Beispiele verschiedenartiger Stil- und Konstruktionskonzepte definiert. Das Kapitel „The Motet at Ferrara“ berührt – freilich nur im Ansatz – ein großes Thema, die (nach lokalen, historischen, textlichen und liturgischen Gesichtspunkten auszurichtende) Motettentypologie der Zeit.

(September 1986)

Winfried Kirsch

KARL ISRAEL. *Frankfurter Concert-Chronik von 1721–1780. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1876 mit einem Vorwort, Anhang und Register hrsg. von Peter CAHN. Frankfurt, New York usw.. C. F. Peters 1986. IV, 83 S.*

In der Geschichte des privaten wie des „publiken Concerts“ kommt der Stadt Frankfurt am Main deswegen eine besondere Bedeutung zu, weil hier dank der Initiativen von Georg Philipp Telemann bereits um 1713 ein breit gestreutes Interesse für dieses, an den Kauf von Billets gebundene „Divertissement“ geweckt werden konnte. 1876 stellte der Theologe, Musikhistoriker und Komponist Karl Israel die ihm zugänglichen Nachrichten über die Anfänge dieser Institution zusammen und edierte die Chronik als *Neujahrsblatt des Frankfurter Vereins für Geschichte und Altertumskunde*. Diese Zusammenstellung von Avertissements und Daten wird eingeleitet mit einer Würdigung der Tätigkeit Telemanns in dieser Stadt. Die Vielzahl der gesammelten Konzertanzeigen bietet mancherlei Informationen, die in ähnlicher Fülle bislang nur aus Städten wie London, Philadelphia oder Leipzig zugänglich gemacht worden sind. Für die Erforschung der Musizierpraxis und deren sozialen Kontext bieten diese gewichtige Quellen. So z. B. über die Einschätzung von „Grossen Concerts“ mit Trompeten und Pauken als „angenehmen Abwechslungen im Singen und Spielen“ (1740), über das Auftreten von Flötenvirtuosinnen (1777 und 1779), die „Errichtung einer Art eines Vauxhall“ nach Londoner Muster, Vorführungen von Maultrommeln, Serpent (1774), Glasharmonika (1769) oder Gamben-Clavieren. Auch lassen sich der Wandel des „gusto“ (italienisch, wienerisch oder mannheimerisch), die Anfänge des Klavierauszugs von Bühnenwerken u. a. daraus ablesen. Peter Cahn hat eine kurze Einleitung dazu verfaßt sowie Register beigefügt. Der reprographische Nachdruck dieser Publikation dürfte für etliche Problemstellungen von Nutzen sein

(Januar 1987)

Walter Salmen

JOSEF OBERHUBER: *Kirchenmusikalische Praxis in Südtirol. Innsbruck: Edition Helbling (1984). 168 S., Abb. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)*

Mit der Beschreibung und Interpretation einer bestimmten Musikpraxis in einem genau eingegrenzten Raum geht es in dieser Innsbrucker Dissertation um einen Beitrag zur musikwissenschaftlichen „Soziographie“, konkret: um die Situation der katholischen Kirchenmusik in der deutschsprachigen Bevölkerungsgruppe des Süd-

tiroler Bistums Bozen-Brixen im Jahre 1980. Nach einleitenden Kapiteln, die sich mit der bewegten Kirchen- und politischen Geschichte sowie mit der davon beeinflussten Entwicklung des speziell kirchlichen Musiklebens in diesem Schnittfeld zweier Kulturkreise befassen, steht die Auswertung einer Fragebogenaktion im Mittelpunkt der Arbeit. Da es in Südtirol, abgesehen vom Domkapellmeister in Brixen, nur nebenamtliche Kirchenmusiker – darunter neben Lehrern und Angestellten auffallend viele Bauern – gibt, sind die Informationen über deren musikalischen Ausbildungsstand und die meist klägliche Besoldung ebenso aufschlußreich wie die Erkenntnisse hinsichtlich des bevorzugten Repertoires. Nach einer gewissen Verunsicherung, die die liturgischen Neuregelungen des II. Vaticanum mit sich gebracht hatten, kann heute von einer alles in allem lebendigen Kirchenmusikpraxis in Südtirol gesprochen werden, bei der auch regionale Besonderheiten wie der mehrstimmig improvisierte „Bauerngesang“ wieder ihren Platz finden. Daß in bezug auf das Repertoire ein ausgeprägt retrospektiver Hang feststellbar ist – Cäcilianer stehen nach wie vor hoch im Kurs, Neue Musik ist kaum vertreten –, liegt, wie Oberhuber richtig erkennt, zum großen Teil in der verbesserungsbedürftigen Ausbildungssituation der Chorleiter und Organisten begründet.

Die Arbeit enthält zahlreiche Tabellen sowie mehrere Karten und Abbildungen. Einige Unstimmigkeiten bestehen zwischen den Anmerkungen im Textteil und dem Literaturverzeichnis, z. B. fehlen die auf S. 103 genannten Schriften von Hucke und Kuhne im Literaturverzeichnis, und der auf S. 122 erwähnte „Wolfram“ Rehfeldt taucht später unter dem Vornamen „Werner“ auf. Der tatsächliche Wert einer Studie wie der vorgelegten kann wahrscheinlich erst erlassen werden, sobald es eine hinreichende Zahl vergleichbarer Spezialerhebungen gibt.
(September 1986) Wolfgang Hochstein

HANS-BRUNO ERNST: *Zur Geschichte des Kinderliedes Das einstimmige deutsche geistliche Kinderlied im 16. Jahrhundert. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1985. 367 S., Notenbeisp. (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Der Verfasser vertritt die Ansicht, daß „jede Untersuchung, die über historisch musikalische

Zusammenhänge etwas Fundiertes aussagen möchte, auf das in der musikalischen Schrift Niedergelegte zurückgreifen“ müsse (S. 1). Deshalb richtet er sein Augenmerk bei der Materialgrundlage in erster Linie auf schriftliche und vorzugsweise auf „musikschriftlich mit Noten festgehaltene Lieder“ (ebda.). Zunächst beurteilt er Sekundärquellen wie Franz Magnus Böhme, Wackernagel, Bäumker, Zahn und *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL). Aufgrund von verschiedenen Mangelerscheinungen konnten diese das Studium der primären Quellen bestenfalls ergänzen, jedoch nicht überflüssig machen. Als Primärquellen zieht Ernst – dem Titel gemäß – Sammlungen deutscher geistlicher Kinderlieder und nicht der deutschen Volkskinderlieder heran. Als Grundlage dienen ihm vereinzelt Lieder Martin Luthers, die Gesänge für die Kinder in den Gesangbüchern der Böhmisches Brüder, die Sammlungen Nicolaus Hermans in den *Sonntags-evangelien*, den *Historien* und in der *Haustafel*, die *Geistlichen Ringelentze* Valten Vogts, weiterhin Gesänge für Kinder aus dem Züricher Gesangbuch 1540, Kinderwiegenlieder in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts und Otto Moses *Christlyke Gesenge vor de jungen Kinder* von 1613, die bereits über das 16. Jahrhundert hinausgehen.

Für die insgesamt 323 Lieder, von denen 92 mit Melodien wiedergegeben sind, wurden folgende Kategorien gebildet: Lieder, die ausdrücklich als Kinderlieder bezeichnet sind; Lieder, die im Vorwort der Sammlung oder im Buchtitel als solche gekennzeichnet sind und Lieder, die durch das Kapitelvorwort als solche benannt sind. Die mit Melodien wiedergegebenen Lieder wurden teilweise bis ins Detail analysiert und mit schematischen analytischen Tabellen verdeutlicht. So konnten bei den Liedern Nicolaus Hermans ein Überwiegen des Dur-nahen ionischen Modus, Dreiklangsmelodik und Einbeziehung des 6. Tones der Tonleiter, Anklänge zu pentatonischen Wendungen, Quintschrittwiederholungen, rufertz- und „leiermelodieähnliche Wendungen“ beobachtet werden. Darin sieht der Verfasser eine Nähe zu „modernen Kinderliedern“ (S. 137). Was damit gemeint ist, wird nicht recht klar. Stellen doch diese Charakteristika altertümliche Wendungen der Volkskinderlieder dar, die zwar in späterer Zeit niedergeschrieben wurden, aber doch als uralte Stilbildungen in Frühstücken, in denen sich der sogenannte „Kinderlied-Terno“ herausgebildet hat, zu bezeichnen

sind. Insgesamt gelten als Hauptquellen der hier behandelten Kinderlieder und Lieder für Kinder die Gregorianik, die weltlichen Volkslieder, das geistliche Volks- und Kirchenlied, vereinzelt auch der Meistersang. Es handelt sich durchweg um überwiegend syllabische Gebilde mit nur sparsamen Melismen und meist einfachen Formschemata. Unter den geistlichen Liedern für Kinder finden sich eine Anzahl von Tanzliedern, die auf Kränzellieder, Abendreihen und Ringeltänze zurückgehen.

Der Editionsteil gibt eine Übersicht der Lieder in alphabetischer Reihenfolge nach den oben genannten Kategorien. Danach folgt die Edition der 92 mit Melodien überlieferten Gesänge in ausführlicher Darstellung mit möglichst getreuer handschriftlicher Abschrift aus der jeweiligen Quelle, um alle wichtigen Informationen bezüglich der Textunterlegung, originalen Schlüsselung und anderer Details mitzuteilen. Im Anschluß an das Literaturverzeichnis findet sich ein Namensregister und dankenswerterweise ein Liedregister, das die Lieder nach Textanfängen und Liederüberschriften erschließt.

(Juni 1986)

Hartmut Braun

HEINZ KRAUSE-GRAUMNITZ. Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. Erstes Buch. Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628. Hrsg. von Annerose KRAUSE-MANN. Leipzig Heinz Krause-Graumnitz-Archiv der Akademie der Künste der DDR 1985. 563 S.

Der Autor dieser Arbeit wirkte als Lehrer für Geschichte des Musiktheaters und für Dramaturgie an verschiedenen Hochschulen der DDR, zuletzt in Rostock. Durch seinen Tod wurde er 1979 an der Fertigstellung der als „Lebenswerk“ konzipierten Schütz-Monographie gehindert. So wird diese großangelegte, aus dem Nachlaß als Typoskript herausgegebene Arbeit, die mit Schützens Aufbruch zur zweiten Venedig-Reise schließt, Torso bleiben, was aus verschiedenen Gründen sehr zu bedauern ist. Wenn man im Betrieb des Jubiläumsjahres 1985 nach „Umrissen eines neuen Schütz-Bildes“ Ausschau hielt, konnte man sie hier am ehesten entdecken.

Dabei ist die Monographie von ihrer Anlage her alles andere als unkonventionell – sie folgt dem überkommenen „Leben- und Werk-Typus“ und bekennt sich durchaus zu ihm. Aber sie

bereichert ihn um einen entscheidenden Faktor: um die Spiegelung des individuellen Lebensweges in den Zeitverhältnissen, den politischen und ökonomischen ebenso wie den kulturgeschichtlichen. Obwohl darin ein erhebliches Stück strukturgegeschichtlichen Ansatzes beschlossen ist, legitimiert der Autor sein Verfahren nicht etwa aus aktuellen Fragestellungen oder neueren methodologischen Erwägungen, sondern er beruft sich ganz schlicht auf – Goethe, der in der Tat in *Dichtung und Wahrheit* die Aufgabe des Biographen auf eine den heutigen Tendenzen erstaunlich nahestehende Weise umschreibt.

Was bei konsequenter Anwendung dieses Verfahrens und bei souveräner Beherrschung des Gegenstandsbereiches und des Forschungsstandes bis etwa 1970 herauskommt, ist ein in mancherlei Hinsicht überraschendes, wenn auch durchaus nicht revolutionär umgekremptes Bild vom Hofkapellmeister Schütz (der Untertitel ist insofern irreführend, als etwa die Hälfte des Bandes von dem bereits bestallten handelt). Herausgehoben werden vor allem die Spannungen, in die Schütz durch die konfessionellen und machtpolitischen Konfrontationen in seinem Hofamt geraten mußte. Der Text läßt das Unheile und Widersprüchliche dieser künstlerischen Existenz sichtbar werden, das vor allem in der Abhängigkeit von schillernden, vorwiegend opportunistischen Persönlichkeiten wie etwa Hoë von Hoenegg, Eggenberg und an erster Stelle dem Dienstherrn Johann Georg I. selbst begründet ist. Es wird deutlich, daß der Hofkapellmeister unweigerlich in das Geflecht von konfessionell-politischer Doppelbödigkeit und bedenkenloser Aufopferung tradierter religiöser und moralischer Prinzipien im machtpolitischen Ränkespiel einbezogen war, das die Epoche des sich konstituierenden deutschen Absolutismus und des religiös etikettierten dreißigjährigen Kampfes um die Neuverteilung der Macht in Europa kennzeichnete. In diesem Kontext erscheint etwa Schützens Dedikationspolitik in einem ungewohnten Licht. Doch sie ist nur Teilaspekt eines weitgehend von den Bedingungen des höfischen Amtes her zu verstehenden Handelns, das sich dem Anspruch der hierarchischen Spitzen auf Huldigung und Repräsentation durch die Musik durchaus unterordnete.

Der breite Raum, den die Bereiche vom gemischt kultisch-höfischen bis zum weltlich-unterhaltenden Musizieren in Schützens Schaffen eingenommen haben, wird klarer als in der

bisherigen Schütz-Literatur ausgeleuchtet. Das geschieht u. a. durch das Gewicht, das den weltlichen Gattungen des italienischen und deutschen Madrigals sowie des höfischen Festspiels teils in ausführlichen Analysen, teils in umfangreichen, auch außermusikalische Gesichtspunkte angemessen berücksichtigenden Dokumentationen zukommt. Überhaupt ist es eine sehr vorteilhafte Methode, eine reiche, gut getroffene Auswahl von Quellenbelegen ausführlich für sich selbst sprechen zu lassen und sie nur mit relativ knappen Erläuterungen zu kommentieren. Das geschieht zwar nicht ohne Engagement – der Autor läßt an seiner Parteinahme für die frühbürgerlich-emanzipatorisch-protestantischen Tendenzen keinen Zweifel –, doch steht er dem geschichtsphilosophischen Dogmatismus ebenso fern wie dem theologischen. Sein Ziel ist vielmehr zu zeigen, „warum dieser ‚Meister‘ weniger der ‚Vater der deutschen Musik‘, mehr der Begründer und erste Meister der deutschen monodischen Vokalmusik war, der erste Musiker, dessen Genie und Intellekt dem des Begründers der neuhochdeutschen Sprache ebenbürtig war: ein Meister seines Faches, der zum ersten Meisterer der Sprache Martin Luthers wurde“.

Die Analysen sind bewußt unterschiedlich gehalten. Ganz im Sinn der Zielsetzung richten sie sich vor allem auf das Verhältnis der Musik zum Text (das Schütz als „Übersetzung“ bezeichnete), sie lassen es teilweise als von nicht unerheblichen Spannungen geprägt erscheinen, wobei der Herkunft und den Intentionen der höchst verschiedenartigen Texte intensiv nachgegangen wird. Daß Schütz in seinen wichtigen Kompositionen die Musik dem Text als autonom-formerzeugend gegenüberstellt, wird an zahlreichen Beispielen verdeutlicht, wobei auch hier wieder den unbekannteren weltlichen Gattungen die ausführlichere Betrachtung zuteil wird, die bekannteren, zumindest von der Musikwissenschaft mehrfach behandelten Werke (wie etwa die *Cantiones sacrae*) dagegen mit einer knappen Charakteristik erledigt werden.

Ausgestattet ist die Edition mit Registern, Musikbeispielen und Bildmaterial. Erheblich zu vermissen ist ein Literaturverzeichnis, für das der Anmerkungsapparat keinen angemessenen Ersatz bietet.

(Juni 1986)

Arnfried Edler

J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music and Performance Practices. Edited by George STAUFFER and Ernest MAY. London: B. T. Batsford Ltd. (1986). XII, 308 S., Notenbeisp.

Der vorliegende Sammelband ist thematisch dreigeteilt, der erste Teil bezieht sich auf die von Bach benutzten Orgeln und auf den Orgelbau seiner Zeit, der zweite geht ein auf Bachs Orgelmusik, und der letzte Teil bezieht sich auf Fragen der musikalischen Aufführungspraxis. Es handelt sich bei allen Beiträgen um die Wiedergabe von Vorträgen, die auf Symposien an den Universitäten Columbia, Harvard, Nebraska und am House of Hope Presbyterian Church in St. Paul (Nebraska) gehalten wurden.

Es gehört zu den Tugenden angelsächsischer Wissenschaftler, in sinnvoller und pragmatischer Weise einem verhältnismäßig breiten Leserkreis den aktuellen Forschungsstand zu vermitteln. Neben diesem geglückten Vorhaben der Herausgeber ist es dann eher zweitrangig, wenn man feststellt, daß eine ganze Reihe (gerade der gewichtigen) Beiträge in der hier vorliegenden Form schon einmal veröffentlicht worden ist. So etwa Christoph Wolff: *J. A. Reinken und J. S. Bach*, Werner Breig: *Zu Bachs Umarbeitungsverfahren in den „Achtzehn Chorälen“*, Christoph Wolff: *Bachs Handexemplar der Schüler-Choräle*, Luigi Ferdinando Tagliavini: *Interpretatorische Probleme bei J. S. Bachs Orgel-Transkription (BWV 594) des „Grosso-Mogul“-Konzertes von Antonio Vivaldi (RV 208)*, und bis zu einem gewissen Grade trifft dies auch auf Friedhelm Krummacher: *Bach und die norddeutsche Orgeltocatta. Fragen und Überlegungen* zu. Und der Umstand, daß unter den siebzehn Beiträgen zehn Übersetzungen, davon neun aus dem Deutschen enthalten sind, stellt die Frage nach der Geschäftstüchtigkeit der Verleger in den deutschsprachigen Ländern.

Es kann nicht verwundern und den Herausgebern nicht unbedingt angelastet werden, wenn die jeweiligen Aufsätze in Umfang und Qualität recht unterschiedlich sind. Dies scheint zum Teil auch durch die Thematik vorgegeben zu sein. So sind die Beiträge des ersten Teils („The Instruments used by Bach“) überwiegend kurz und summarisch, während erwartungsgemäß die Aufsätze des zweiten Teils („Bach's Organ Music“) einem anspruchsvollen wissenschaftlichen Ideal huldigen. Bei den Beiträgen des dritten Teils („Matters of Performance Practice“) wird erkennbar, wie groß der musikwissenschaftliche

Aufwand sein kann, um zu verlässlichen musizierpraktischen Aussagen zu gelangen. (Am deutlichsten zu erkennen ist dies im Falle von Tagliavini.)

George Stauffer (*Bach's Organ Registration Reconsidered*) vertritt überzeugend die These, daß Manual- und Registerwechsel eher in bescheidenem Umfang gepflegt wurde, er teilt Bachs Orgelwerk prinzipiell in Stücke mit „Organo pleno“-Registrierungen und in klein und farbig zu registrierende Werke ein und beweist dabei viel Augenmaß und Überzeugungskraft. Robert L. Marshall (*Organ or „Klavier“?*) spürt, basierend auf Quellenhinweisen, der Frage nach, inwieweit eine einigermaßen gesicherte Zuordnung zu einem Instrument erfolgen kann. John Brombaugh (*Bach's Influence on Late Twentieth-Century American Organ Building*) und Marie-Claire Alain (*Why an Acquaintance with Early Organs is Essential for Playing Bach*) betonen, jeder im Rahmen seines Themas, daß kein spezifischer Orgeltyp als für Bach vorbildlich und verpflichtend angesehen werden kann, daß vielmehr lokale Unterschiede und eine Entwicklung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterschiedliche Akzente erkennen lassen.

Alles in allem wird man feststellen müssen, daß mit diesem Band eine lesenswerte Monographie vorgelegt wurde, die einer breiteren Öffentlichkeit, bezogen auf Bachs Orgelmusik, einen guten Überblick verschafft. Die zahlreichen falschen Zeilentrennungen sind im Vergleich dazu nur eine geringfügige Trübung eines positiven Eindrucks.

(August 1986)

Günther Wagner

Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, hrsg. und kommentiert von Ernst SUCHALLA. Tutzing Hans Schneider 1985 605 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Der Zeitraum der Bach-Söhne, jene Zeit zwischen den Zeiten, ist quellenmäßig noch verhältnismäßig wenig erschlossen, und die in Angriff genommene Gesamtedition der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in den Vereinigten Staaten (Maryland) zeigt, daß die deutsche Musikwissenschaft, die auf den Quellen sitzt, sich nicht sonderlich um einen Komponisten bemüht hat, der in seiner Zeit zu den ganz großen und

geschätzten Persönlichkeiten zählte und dessen musikhistorische Bedeutung wohl höher zu bewerten ist als deutsche Historiker ihm zuzugestehen bereit sind. So gesehen ist es erfreulich, wenn nun ein umfänglicher Band mit Briefen (rechtzeitig vor dem Gedenkjahr 1988) vorgelegt wird und damit ein nennenswerter Beitrag geleistet wird bei der Überwindung des oben angesprochenen Informationsdefizites.

Wenn man den Umfang dieses Buches betrachtet und dabei in Rechnung stellt, daß die edierte Korrespondenz nur zwei Adressaten berücksichtigt, dann läßt sich ermesen, welches Ausmaß eine Edition sämtlicher Briefe haben würde. Es ist aber einsichtig, daß nach dem derzeitigen Stand der Dinge eine einigermaßen vollständige Gesamtausgabe noch nicht erbracht werden kann, dazu sind Vorarbeiten, wie der hier vorliegende Band, erforderlich. Ein Umstand, der dem Herausgeber vor Augen stand (vgl. Vorwort, S. 8).

Die Beschränkung auf nur zwei Adressaten bedeutet keinesfalls, daß damit schon Vollständigkeit garantiert werden könnte. Auch wenn versichert wird, daß „über diese hier veröffentlichten Briefe hinaus“ dem „Verfasser keine weiteren Schreiben Bachs an Breitkopf bekannt geworden“ sind (Vorwort, S. 10), existieren weitere Briefe an Breitkopf vom 2. Januar 1772, vom 10. März 1787, vom 25. Juni 1788 und vom 6. August 1788, die bei Suchalla nicht wiedergegeben sind. Sie befinden sich (jedenfalls in Kopie des Originals und Übertragung) in Privatbesitz, und es bleibt zu hoffen, daß sie nun, die Sammlung Suchallas ergänzend, ebenfalls bald veröffentlicht werden

Der Wert einer derartigen Edition hängt sicherlich zu einem wesentlichen Teil vom Kommentar ab, der für den Leser und Benutzer den historischen Hintergrund aufhellt, Einzelfakten nennt und Hinweise gibt und damit Hilfestellung leistet. Suchalla hat diesen Teil sehr umfangreich angelegt, er ist etwa doppelt so groß wie die eigentliche Edition. Sehr hilfreich und aufschlußreich sind die zahlreichen Rezensionen zu den Publikationen und Aufführungen Carl Philipp Emanuel Bachscher Werke, die Suchalla dem Kommentarteil beigibt. Und die zahlreichen und zum Teil recht umfänglichen Pränumerantenlisten sind in vielerlei Hinsicht ebenfalls recht informativ. Natürlich kann es nicht ausbleiben, daß im einen oder andern Falle Fehler oder Mißdeutungen unterlaufen, aber dies hält sich in

engen Grenzen und beeinträchtigt den Wert des Kommentarteils nicht erheblich. Etwa wenn Suchalla den Kasus beim „Chorknaben“ im Zusammenhang mit der „Specification der Kosten“ (vom 6. November 1769, S. 252) anlässlich der Einweihungsmusik der Lazareth-Kirche mißdeutet und damit im Kommentar falsche Schlüsse hinsichtlich der Besetzung zieht. (S. 557: „... vermutlich wird es sich um ca. 6–10 Sänger gehandelt haben“.) Wie Joshua Rifkin inzwischen schon bemerkt hat (Rifkin, Joshua: „wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen“ *Zum Credo der H-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs, in Programmbuch Bach-Tage Berlin 1986*, Berlin 1986, S. 111, Fußnote 20), ist „den Chorknaben“ mit Akkusativ/Singular und nicht Dativ/Plural zu deuten, so daß in der Konsequenz nur von einem Sängerknaben auszugehen ist.

Es gehört zu der Erfahrung bei der Lektüre von Briefen, daß überwiegend nebensächliche Dinge (Alltagsgeschäfte) angesprochen werden und nur ausnahmsweise Einblicke in die Werkstatt des Komponisten möglich sind bzw. ästhetische Überzeugungen ausgesprochen werden. Dies verhält sich im Falle der Briefe Carl Philipp Emanuels nicht anders, insbesondere, da es sich bei Breitkopf um einen Geschäftspartner handelt und die Briefe an Forkel zahlenmäßig gering sind. Trotzdem wird vereinzelt der Blick auf Zusammenhänge frei, die bisher sich so nicht dargestellt haben. Beeindruckend etwa ist das ausgeprägte Geschäftsinteresse Bachs, das weit in die Entscheidungen hineingreift, welche Gattungen bevorzugt und welche Zugeständnisse an das Publikum gemacht werden. Formulierungen wie „Man verlangt es“ (Brief vom 21. Februar 1778), „Man hat mich hierum ersucht“ (Brief vom 28. Juli 1778) oder „Claviersachen gehen allezeit gut“ (Brief vom 23. Dezember 1784) zeigen dies.

Der vorliegende Band wird wohl von kaum einer einschlägigen Bibliothek zu ignorieren sein und er dürfte – trotz des dem Umfange angemessenen Preises – auch in private Bücherbestände Eingang finden. Dem Wert und der Handhabbarkeit förderlich sind die Register am Ende des Buches: ein chronologischer Überblick über die Briefe, ein Verzeichnis der im Text angeführten Städte- und Ländernamen, ein Namensverzeichnis und ein Verzeichnis der erwähnten Werke einschließlich Wotquenne-Helm-Konkordanz. Die beigegebenen Faksimile-Abbildungen ver-

mitteln einen guten Eindruck von der Entwicklung der Handschrift Carl Philipp Emanuel Bachs zwischen 1772 und 1788.

Wenn im formalen Bereich ein Wunsch offen bleibt – daß auf S. 416 zusätzlich zu der auf der Corrigenda-Liste erwähnten Zeile noch eine weitere Zeile entfallen ist, erscheint unerheblich –, so ist es der nach einem besseren Druck. Der jetzige ist schlecht lesbar und vermittelt zudem auch optisch einen außerordentlich dürftigen Eindruck.

(August 1986)

Günther Wagner

PETER DORMANN Franz Joseph Aumann (1728–1797). Ein Meister in St. Florian vor Anton Bruckner Mit thematischem Katalog der Werke. München–Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1985 480 S. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 6.)

Der österreichische Klosterkomponist Franz Joseph Aumann ist bisher in der Musikgeschichtsschreibung dadurch bekannt geworden, daß Anton Bruckner während seiner Tätigkeit als Lehrer und Hilfsorganist in St. Florian (1845–1856) einige seiner Werke kopierte. Irrtümlich wurden Kompositionen aus seiner Hand auch Joseph Haydn zugeschrieben. Es ist nun das Verdienst Peter Dormanns, in jahrelanger Arbeit über dreihundert Werke des Komponisten erstmals zusammengetragen zu haben. Die damit verbundene Untersuchung sollte sich auf die Lebensumstände Aumanns sowie auf eine knappe Beschreibung seines Schaffens mit den wichtigsten Stilmerkmalen beschränken. Nach einer Übersicht über die Musikpflege in St. Florian und die Klosterkomponisten im Zeitalter Maria Theresias, von denen viele allgemein kaum bekannt sein dürften, beschreibt Dormann das Leben des Komponisten, der 1728 in Traismauer in Niederösterreich in der Nähe der Stifte Göttweig und Herzogenburg geboren wurde, angefangen von der Herkunft der Familie über die Studienjahre bis hin zum Eintritt in das oberösterreichische Augustinerchorherrenstift 1753. Nach ersten musikalischen Eindrücken in seiner Heimatpfarrkirche und der Gymnasialzeit in Krems studierte er in Wien, 1756 wurde er zum Priester geweiht. Vierzig Jahre lang diente er bis zu seinem Tode im Kloster St. Florian und gestaltete dort das Musikleben. Die chronologische Folge und die Entstehungsanlässe von Au-

manns Kompositionen lassen sich nur in wenigen Fällen ermitteln. Trotzdem hat Dormann viele Quellen zusammentragen können, die Aumanns Werk mit dem Leben im Kloster und der dortigen kirchenmusikalischen Praxis in Verbindung bringen. Als höchste Anerkennung für den Komponisten wertet Dormann das Interesse, das Anton Bruckner seinen Werken entgegenbrachte. In diese kirchenmusikalische Blütezeit unter Aumann fällt auch die Erbauung der von Bruckner geliebten Festorgel (1774).

Im Gegensatz zum Werk seines Freundes Valentin Pasterwiz hat Aumanns Œuvre große Ausstrahlungskraft besessen. Über die habsburgischen Erblande hinaus konnte man seine Kompositionen auch in Schlesien, Ungarn, Dalmatien und im bayerischen Raum, vor allem in Klöstern, aber auch in Pfarr- und Wallfahrtskirchen. In diesem Zusammenhang hätte vielleicht die Auseinandersetzung mit der aufklärerischen Liturgieauffassung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesprochen werden können, zumal das Stift einen engen Kontakt zum Lateran in Rom unterhielt.

In gedrängter Form untersucht dann Dormann das Werk des Komponisten. Nach Klärung der Fragen zu Autographen, Abschriften, Bearbeitungen und Fehlzuschreibungen wendet er sich Aumanns Stileigentümlichkeiten zu. Dabei versucht er, Stiltypen der verschiedenen Gattungen herauszuarbeiten und Einzelkompositionen exemplarisch darzustellen und zu analysieren. Ein derartiges Verfahren ist bei einem Komponisten, der vornehmlich für den liturgischen Bedarf geschrieben hat, durchaus angebracht. Neben den üblichen kirchenmusikalischen Gattungen mit Werken, die fast durchweg von einem größeren oder kleineren Instrumentalensemble begleitet werden, sind noch geistliche Lieder und Arien, Oratorien, weltliche Vokalmusik wie Singspiele, Couplets, Quodlibets, Lieder und schließlich Instrumentalwerke zu nennen. Besonders hinzuweisen ist auf die Abbildungen, die den biographischen Abriss bereichern, und auf die vollständige Wiedergabe des *Regina coeli laetare* (Them. Kat. IX/3).

Eindrucksvoll ist der umfangreiche thematische Katalog der Werke mit seinen ausführlichen Incipits und quellenkundlichen Hinweisen auf Autographe, Abschriften, Bearbeitungen und Drucke sowie Vermerken zu Aufführungsdaten. Das Wirken eines Klosterkomponisten in einer Zeit, in der das religiöse Leben und die Kirchen-

musik in Klöstern, Stifts- und Wallfahrtskirchen blühten, wird durch dieses Verzeichnis bestens beschrieben. Vielleicht wäre ein Gesamtverzeichnis der Titel- und Textanfänge nützlich gewesen, da einige Werkgruppen nach dem Kirchenjahr geordnet sind.

(August 1986)

Siegfried Gmeinwieser

KARL GUSTAV FELLERER: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 239 S.

Mit dem vorliegenden Band ist eine der letzten Arbeiten des 1984 verstorbenen Musikwissenschaftlers Karl Gustav Fellerer im Druck erschienen. Der große Kenner katholischer Kirchenmusik stellt hier die musikalischen und liturgischen Grundlagen von Mozarts religiöser Kunst sowie die Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts mit ihr in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Eine Besinnung auf „Mozarts Streben, in höchster Kunstentfaltung gottesdienstlichem Ausdruck zu dienen“, hält Fellerer gerade in einer Zeit, „die glaubt, in einer der trivialen Unterhaltungsmusik schlecht nachgebildeten Musik liturgischen Ausdruck schaffen zu können“ für besonders angebracht (Vorwort S. 7).

Der Verfasser gibt zunächst einen Überblick über das kirchenmusikalische Schaffen Mozarts, das vornehmlich der Jugendzeit zuzuordnen ist. Die Salzburger Tradition und Reiseeindrücke, besonders in Italien, wo die neapolitanische Entwicklung und die durch die Venezianer und Padre Martini vorgegebene Richtung bestimmend waren, ließen Mozart seinen „stile moderno“ durch kontrapunktische Elemente des „stile antico“ vertiefen und bei gleichen persönlichen Stilmerkmalen geistlicher und weltlicher Musik Besonderheiten eines Kirchenstils entwickeln, die ihn von den damals durchaus üblichen seichten Kirchenkompositionen fernhielten. Dann stellt Fellerer Mozarts Kirchenmusik in den liturgischen Zusammenhang. Während in Salzburg unter Erzbischof Siegmund von Schrattenbach zunächst noch der barocke Prunkgottesdienst italienischer Prägung erhalten blieb, suchte Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo die Tradition der Liturgie und der instrumentalen Kirchenmusik im Sinne der Aufklärung durch rationale Vereinfachung und Kürzung liturgischer Kunstformen sowie durch moralisierenden deutschen Kirchengesang zu verdrängen. In Wien wurden diese

Bestrebungen zunächst durch Kaiser Joseph II. gefördert, auf Einspruch Kardinal Migazzis gelockert und schließlich 1790 größtenteils wieder aufgehoben. Mit Recht sieht Fellerer in diesen kirchenpolitischen und religiösen Problemen einen der Gründe für Mozarts Unterbrechung in seinem kirchenmusikalischen Schaffen, zumal mit seinem Weggang von Salzburg der äußere Anlaß zum Messenschaffen weggefallen war. Erst nach einer längeren Pause, in der verstärkt die Kunst Bachs und Händels in Mozarts Gesichtskreis trat, leitete ein vertieftes Frömmigkeitsideal einen neuen Abschnitt mit selbständiger Texterfassung ein. Zur Beurteilung von Mozarts „Kirchlichkeit“ zieht Fellerer die Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV (1749) heran. Sie hebt die Bedeutung des Cantus Gregorianus besonders hervor – gelegentliche Verwendung gregorianischer Melodien macht Mozarts liturgische Bindung deutlich –, erlaubt außer in der Fasten- und Adventszeit in der Figuralmusik den Instrumentengebrauch, betont jedoch die Besonderheit des kirchlichen Ausdrucks im Gegensatz zur Opernmusik. Bei der eingehenden Besprechung der Messen, Propriums- und Offiziumsgesänge, der Litaneien, deutschen Kirchengesänge sowie der instrumentalen Kirchenmusik untersucht Fellerer Mozarts Auseinandersetzung mit den liturgischen Vorgaben. Es wird deutlich, daß der Meister in Übereinstimmung mit dem barocken religiösen Empfinden des Volkes den Forderungen des Papstes nahestand.

Eingehend beschäftigt sich Fellerer auch mit der Beurteilung Mozartscher Kirchenmusik durch die Reformbewegung des 19. Jahrhunderts, angefangen von Justus Thibaut bis hin zu den Cäcilianern um Franz Xaver Witt. Aus einer veränderten theologischen Grundhaltung heraus wurde das Ideal kirchlicher Kunst in der Gregorianik und altklassischen Vokalpolyphonie gesehen. Durch Zitieren zahlreicher Dokumente zeichnet Fellerer ein eindrucksvolles Bild der heftig geführten Diskussion zur Kirchlichkeit von Mozarts Kompositionen. Es zeigt sich, daß die eigenständige liturgische Sphäre, die seine geistlichen Kompositionen von den weltlichen trennt, im 19. Jahrhundert nicht mehr nachempfunden werden konnte.

Man merkt den Ausführungen Fellerers an, daß ihm die Thematik ein besonderes Anliegen gewesen ist. Durch die liturgischen Reformen im II. Vaticanum erhält das Buch zudem besonderen Aktualitätswert. Es sollte deshalb nicht nur von

Musikhistorikern und Kirchenmusikern gelesen werden. Fellerers Abhandlung könnte auch manchen Theologen zum Nachdenken veranlassen. (August 1986) Siegfried Gmeinwieser

ARTHUR GODEL. *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse. Baden-Baden. Valentin Koerner 1985. 301 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 69.)*

Denen, die Schuberts Instrumentalkompositionen beschreiben, geht es zwangsläufig so wie ihm beim Komponieren: Es ist ebenso unumgänglich, des Maßstabes Beethovens sich zu bedienen wie seiner sich zu erwehren. Und bei der Beschreibung dieser Dialektik, darüber hinaus derjenigen von äußerer Fügsamkeit und innerer Distanz in Schuberts Verhältnis zur Tradition, sind etliche über das Musikalische hinausgreifende Kategorien ins Spiel gekommen, deren Zuständigkeit jenes Übergriffs wegen immer neu überprüft werden muß. Nachdem das analytische Interesse an Schubert in jüngster Zeit deutlich zugenommen hat, kommt die vorliegende Untersuchung schon deshalb zur rechten Zeit, weil sie maßgebende Erklärungsmodelle nahezu kompendiös zusammenfaßt und anhand dreier Schlüsselwerke aufarbeitet und exemplifiziert, wobei der Verfasser weitgehend darauf verzichtet, die hierbei angebotenen Deutungsspielräume auszuweiten.

Die im Jahre 1983 in Zürich als Dissertation angenommene Arbeit beschreibt zunächst knapp und konzentriert den engeren zeitlichen Umkreis der Sonaten, Musik und Biographie als wechselseitig bedingendes Ineinander darstellend, bei dem Biographisches ebenso als „Zurüstung“ für die kompositorischen Aufgaben erscheint wie die Musik als Fortsetzung der Biographie mit anderen Mitteln. Sodann versichert der Verfasser sich – als einer bei Schubert seltenen Chance – der Untersuchung der Skizzen, leider ohne die Kriterien zu nennen, nach denen die 1897 veröffentlichte Auswahl als „durchaus repräsentativ“ gelten und unbefragt als Materialgrundlage benutzt werden kann. So muß er auch die Frage der Filiation beiseite lassen und sich wertend von vornherein darauf verlassen, daß das endgültig fixierte Werk „Recht behält“. Die besondere Potentialität früherer Entwürfe, auch zweifleri-

sche Rückfälle, die Tatsache, daß manches anders hätte fortentwickelt werden können und die Entscheidung für die eine Lösung zugleich diejenige gegen eine andere ist, drohen übersehen zu werden, wo man allzusehr auf die Folgerichtigkeit des schöpferischen Prozesses als zielstrebige Bewegung auf einen virtuell vorausdefinierten Punkt eingeschworen ist. Gewiß bieten die erhaltenen Skizzen für solche Interpretationen nicht allzuviel Spielraum, und der Verzicht, ihn zu nutzen, liegt nahe bei den oben angesprochenen Vorteilen des soliden Anhalts am Gegebenen. Dennoch läßt die Sensibilität, die Godel vielfältig unter Beweis stellt, vermuten, daß er hier mancherlei Einsicht verschenkt. Wobei freilich der kleine Bestand der erhaltenen Skizzen z. B. auch die Beantwortung der Frage erschwert, inwieweit das Aufgeschriebene für Schubert ein Stenogramm darstellte, einen komplexen Zusammenhang repräsentieren konnte – eine Frage, die sich bei Godels schöner Beschreibung des Weges zum ersten Thema der *A-dur-Sonate* aufdrängt.

Die volle Nutzung dessen, was er aus der Betrachtung der Skizzen gewinnt, wird in der nachfolgenden Analyse durch das systematische Vorgehen nicht erleichtert. Erst betrachtet er die ersten Sätze, dann die zweiten etc., und innerhalb dieser, jeweils für sich, chronologisch vorangehend die einzelnen Formteile. Und wie oft er sich auch den zusammenschließenden Momenten widmet und das – partiell gewiß unvermeidliche – Dilemma dieser Systematik durch eine abschließende Charakterisierung jedes einzelnen Werkes wettzumachen sucht – die Wechselwirkungen zwischen dem jeweiligen Ganzen und den Einzelheiten scheinen insgesamt selten auf; angesichts der durch die Schlüssigkeit vieler Einzelbeobachtungen gesetzten Maßstäbe bleiben Fragen etwa wie diejenige, welche Konzeption in die *A-dur-Sonate* das *fis-moll-Andantino* und in dieses den sprengenden Ausbruch seines Mittelteils gebracht habe, deutlich zurück, auch die ebenso schwierige wie naheliegende nach der zyklischen, der *Opus*-Qualität der drei Sonaten. Um so eindringlicher und facettenreicher die Darstellung des unvermeidlichen Hinblicks auf Beethoven, jener eingangs angedeuteten Dialektik von Orientierung und Abwehr.

Angesichts der „inneren Unendlichkeit“ dieser Werke, der Vielfalt möglicher Annäherungen mag der Hinweis auf Nichteingelöstes, unerörtert Gebliebenes töricht erscheinen, um so mehr, als Godel in vielen gescheiterten Beobachtungen ihrer

Musik oft erstaunlich nahe kommt. Indes fordert er ihn auch insofern heraus, als er die meisten wichtigen Gesichtspunkte der Schubert-Analyse versammelt, zuweilen sie aber mehr zitiert als verifiziert. „Der Verlauf der Komposition spiegelt den Verlauf ihrer Genese, der musikalische Prozeß im Werk und der Produktionsprozeß decken sich weitgehend“ (S. 111) – dies z. B. ist eine These von riskanter Reichweite und von einem Anspruch, der genaueste Exemplifizierung erheischte. Was immer man vermissen mag – unerlässlich bei jeder gründlichen Beschäftigung mit Schubert ist Godels Arbeit auf alle Fälle. Schade, daß die Lektüre durch allzu viele orthographische Fehler beeinträchtigt wird.

(Juni 1986)

Peter Gülke

WOLFGANG EBLING *Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) und die Musik. München–Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1985. 151 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 15.)*

Dem Historiker Georg Gottfried Gervinus, der je nach Standpunkt den einen als „ein Schriftsteller ohne Stil, ein Gelehrter ohne Methode, ein Denker ohne Tiefe, ein Politiker ohne Voraussicht“ galt, den anderen hingegen als der „politische Professor“ des 19. Jahrhunderts schlechthin, der Wissenschaft und Weltanschauung in Leben und Werk einzigartig zu verbinden wußte, sind jüngst mehrere geschichts- und literaturwissenschaftliche Untersuchungen gewidmet worden. Die Entwicklung des Geschichtsschreibers wie des politischen Denkers darf in ihren Grundzügen als erhellt gelten. Angesichts dieser Forschungslage wird man das Vorhaben, Gervinus' profiliertes Verhältnis zur Musik eingehender zu betrachten, gewiß begrüßen; dabei scheint der Gedanke, daß die Musik hier nicht als isoliertes Phänomen, sondern als lediglich ein, vielleicht sogar eher am Rande angesiedelter Bestandteil des Gervinus'schen Denkens in dessen Gesamtzusammenhang behandelt werden könne, beinahe selbstverständlich.

Wolfgang Ebling hat sich dieser Aufgabe in seiner Heidelberger Dissertation aus dem Jahre 1982 unterzogen. Als Quellengrundlage dienten ihm die Bestände des Nachlasses, die in Heidelberg aufbewahrt werden und für den Bereich der Musik bislang nicht gesichtet waren. Im einleitenden Kapitel bietet Ebling zunächst einen biographischen Abriß, dem sich eine allgemeine

Darstellung „Die Musik in Gervinus' Leben“ anschließt. Bereits hier deutet sich an, daß der Autor mit seinem Thema Schwierigkeiten hat. So wird beispielsweise vom Einfluß Thibauts ausführlich gehandelt, die entscheidende Tatsache aber, daß sich im 7. Kapitel von dessen Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* bereits jene Parallelisierung Händels und Shakespeares ausgeführt findet, die später Gervinus' musikschriftstellerisches Hauptwerk prägte, wird übersehen. Schon Robert Schumann räsionierte in seinem Tagebuch *Hottentottiana* nach einem Singabend bei Thibaut über diese vermeintliche Parallele (Ausgabe Leipzig 1971, S. 230). Überhaupt hätte es von Gewinn sein können, solche Vergleiche zwischen Komponisten und Vertretern anderer Künste (vgl. Mozart/Raffael) im Blick auf Gervinus zu beleuchten. Daß aber Thibauts Bestrebungen ebenso wie diejenigen seiner Anhänger als Ausdruck des Historismus verstanden werden müssen, daß erst vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund mit allen seinen Implikationen (und hinsichtlich der Instrumentalmusik mit seiner Frontstellung zur romantischen Musikästhetik) der „Gervinus'sche Singkreis“ treffend zu würdigen gewesen wäre, läßt Ebling außer Betracht. Mit Recht wird darauf verwiesen, daß Gervinus zunächst durchaus die zeitgenössische Musikproduktion in Oper und Konzertsaal zur Kenntnis nahm, also erst allmählich zu einem „reinen“ Musikverständnis fand, hierzu kann nachgetragen werden, daß Gervinus in der Saison 1836/37 zu den Subskribenten der Göttinger Akademischen Winterkonzerte gehörte (Göttingen, Universitätsarchiv).

Das zweite Kapitel „Gervinus und die Händel-Rezeption“ beginnt mit der Beschreibung der Wirkungsgeschichte Händels in England und Deutschland vom Tode des Komponisten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Literarische Zeugnisse, das Londoner Händelfest 1784, Ausgaben sowie Händel-Aufführungen erfahren knappe Würdigungen. Leider gerät dabei vieles zu pauschal und ungenau. Die herausgehobene Stellung der Berliner Singakademie (dazu bereits ausführlich Werner Bollert in der Singakademie-Festschrift 1966), das Wirken Kiesewetters (s. Herfried Kier 1968) und Ignaz von Mosels (s. Theophil Antoniceks Wiener Dissertation 1962) etwa sind davon ebenso betroffen wie die Geschichte der Musikfeste (störend der synonyme Gebrauch von „Musikfest“ und „Musikfestspiel“, was nicht dasselbe ist). In Anlehnung an ältere Se-

kundärliteratur resümiert Ebling hier u. a.: „Der Zuhörer wollte bei diesen Veranstaltungen nicht so sehr satztechnisch schwierige Strukturen durchschauen müssen. Ebenso wollte man in inhaltlicher Hinsicht nicht mit religiös bindenden Gedankeninhalten konfrontiert werden, wie sie z. B. in den Vertonungen der Meßordinarien oder in Passionen existierten. Die unverbindliche, objektive und säkularisierte Ausprägung religiöser Thematik in Händels Oratorien kam auch in dieser Hinsicht dem Hörer entgegen“ (S. 31). Die anschließende „Geschichte der Deutschen Händelgesellschaft“ enthält die gelungensten Passagen des Buches. Es wird deutlich, mit welchen enormen Schwierigkeiten die Hauptbeteiligten Gervinus und Chrysander zu kämpfen hatten, um ihren Plan, die Händel-Gesamtausgabe, in die Tat umzusetzen. Zu bedauern ist, daß an dieser Stelle die Übersetzungen Händelscher Oratorientexte durch Gervinus nicht genauer untersucht werden.

Nach der historischen Darstellung rückt diejenige der „Musikanschauung von Gervinus“ in den Vordergrund. Hier war nun die gewiß nicht leichte Aufgabe gestellt – angesichts der dilettantischen, eklektizistischen und einseitigen Betrachtungsweise des „politischen Professors“ –, einerseits die Elemente und (vor allem) die Begrifflichkeit dieser Anschauung zu klären, andererseits sowohl ihre Stellung im ‚Gedankengebäude‘ Gervinus' als auch ihre philosophischen Wurzeln und Bezüge zu zeitgenössischen Denkmodellen aufzudecken. Zweifellos gelangt Ebling zu einigen richtigen Einsichten. Aber indem er sich über weite Strecken mit der Paraphrase von Gervinus'schen Schriften abgibt, verspielt er die Möglichkeit, Kernaussagen herauszustellen und, das wäre entscheidend gewesen, auf einem angemessenen philosophischen Niveau analytisch zu interpretieren. Es würde den Rahmen dieser Rezension sprengen, hier in die Diskussion von Details einzutreten. Aber wenigstens einige stichwortartige Bemerkungen mögen erlaubt sein. Darf eine Aussage wie „Das Vermögen der Musik, Gefühle auszudrücken, stelle sowohl eine poetische wie auch eine formale Substanz dar“ (S. 99) wiedergegeben werden, wenn ungeklärt geblieben ist, wie bei Gervinus „Gefühl“ und „Empfindung“ zu trennen seien, ob ein Unterschied zwischen „Gefühlsdarstellung“ und „Gefühlsausdruck“ bestehe oder was mit „formaler Substanz“ gemeint sein könnte? Ist der Gervinus'sche Begriff des „geistigen Gehaltes“ hinrei-

chend erfaßt, wenn man ihn in seiner Bedeutung lediglich gleichsetzt mit demjenigen der „Poetik, der in der Musikästhetik Tradition besitzt“ (S. 98)? Die Gervinus unterstellte Behauptung, Händel habe vermocht, Menschen „als Individuum [sic!] in ihrer charakteristischen Eigenart zu zeichnen“ (S. 83) ist schon deshalb vergrößernd, weil Gervinus selbst ausdrücklich festhält, Charaktere seien „in musikalischer Prägung vorschlagend von typischer Natur“ (*Händel und Shakespeare*, S. 396).

Im Anhang publiziert der Autor einige bislang unbekannte oder schwer zugängliche Texte. Eblings Verzeichnis der musikalischen Schriften Gervinus' mag aber durch folgende Titel noch ergänzt werden. *Die Deutsche Händelgesellschaft*, in *Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung* Nr. 295, 20. 10. 1856, S. 4713–4715; *Die Deutsche Händelgesellschaft*, ebda. Nr. 358, 24. 12. 1857, S. 5711, *Händel's Leben*, ebda. Nr. 49 (so Ebling), recte. Nr. 49–51, 18.–20. 2. 1858, S. 777–779, 793f., 890f.; *Deutsche Händelgesellschaft*, ebda. Nr. 355, 21. 12. 1858, S. 5761–5763, in der von Victorie Gervinus herausgegebenen Sammlung der Oratorienübersetzungen ihres Gatten stammt das Vorwort S. III–VI noch von Gervinus selbst. Ferner sei auf eine ausführliche Rezension von Gervinus' *Händel und Shakespeare* hingewiesen, die Eduard Krüger in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* 1868, Bd. III, S. 1961–1988, veröffentlicht hat. Der 4. Jahrgang der Zeitschrift *Die Grenzboten* (1868) bietet nicht, wie Ebling angibt, einen Auszug aus *Händel und Shakespeare*, sondern unter dem Titel *Gervinus und die reine Instrumentalmusik* die vernichtende Kritik eines Anonymus. Chrysander, der hier ebenfalls angegriffen wurde, reagierte in einer Nachschrift zu Krügers Rezension in der *AMZ* 4 (1869), S. 44, auf diese Kritik. Wilhelm Scherer beschäftigt sich in seiner *Poetik* (postum 1888) mit einer These aus Gervinus' Buch. In den *Tagebüchern* Cosima Wagners schließlich heißt es: „Abends lese ich R. aus Gervinus (Shakespeare, Händel), großer Schreck über den Stil – (vom Inhalt gar nicht zu reden)“ (25. 1. 1870).

(Juni 1986)

Ulrich Konrad

1 MARTIN GREGOR-DELLIN: *Richard Wagner Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. München. Wilhelm Goldmann Verlag/

Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 928 S.

2. *Wagner-Chronik. Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Martin GREGOR-DELLIN*. München: Deutscher Taschenbuchverlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1983). 187 S.

3. *Hermes Hand Lexikon: Richard Wagner, Leben – Werk – Wirkung. Von Martin GREGOR-DELLIN und Michael von SODEN*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch-Verlag (1983). 288 S.

4. *Richard Wagner und – die Musikhochschule München – die Philosophie – die Dramaturgie – die Bearbeitung – der Film*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1983. 154 S. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik München. Band 4.)

5. RICHARD WAGNER: *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Esther DRUSCHE. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1982. 383 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Band 957.)

6. RICHARD WAGNER: *Mein Leben Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Hrsg. von Martin GREGOR-DELLIN. München. Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz. Musikverlag B. Schott's Söhne (1983). 844 S.

7. RICHARD WAGNER. *Die Musikdramen*. München. Deutscher Taschenbuch-Verlag (2. Auflage 1981). Dünndruck-Ausgabe. 901 S.

8. PETER WAPNEWSKI. *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister 2., verbesserte und erweiterte Auflage*. München. Verlag C. H. Beck (1983). 181 S., Notenbeisp.

9. DIETER BORCHMEYER: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart. Philipp Reclam jun. (1982). 430 S., 13 Abb.

10. RAINER FRANKE: *Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“*. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1983. 326 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 26.)

11. NORBERT HEIDGEN: *Textvarianten in Richard Wagners „Rheingold“ und „Walküre“*. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1982. 276 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 22.)

12. PATRICK McCRELESS: *Wagner's Siegfried. Its Drama, History, and Music*. Ann Arbor: UMI Research Press 1982. XIV, 248 S. (Studies in Musicology. No. 59.)

13. FRIEDRICH OBERKOGLER: *Parsifal. Der Zukunftsweg des Menschen in Richard Wag-*

ners Musikdrama. Stuttgart Verlag Freies Geistesleben (1983). 195 S., Notenbeisp.

14. Richard Wagner *Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte* Hrsg. von Dietrich MACK. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. VII, 399 S.

15. SUSANNA GROSSMANN-VENDREY *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele* Dokumentenband 3,2 *Von der Ära Siegfried Wagner bis ins Dritte Reich (1908–1944)*. Mitarbeit und Redaktion Paul FIEBIG. Regensburg Gustav Bosse Verlag 1984. 312 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ Band 10/3,2.)

16. *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben.* Hrsg. von Berndt W WESSLING. Weinheim und Basel Beltz Verlag (1983). 336 S. (Edition Monat.)

17. Richard Wagner 1883–1983. *Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions.* (Vorwort von Ulrich MÜLLER) Stuttgart Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1984. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr 129.)

Das letzte Wagner-Gedenkjahr hat – wie kaum anders zu erwarten – die Aktivität von Autoren und Verlagen in besonderem Maße auf den Plan gerufen. Die daraus resultierende Fülle von Wagner-Veröffentlichungen im Jahre 1983 und den umliegenden Jahren fiel zeitlich zusammen mit der vorübergehenden Reduzierung des Umfangs dieser Zeitschrift – und somit auch ihres Rezensionsteils – zugunsten der Veröffentlichung des Kongreßberichtes Bayreuth 1981. Aus dieser Situation ergab sich die Vereinbarung zwischen der Schriftleitung und dem Verfasser dieser Zeilen, eine größere Anzahl von Wagner-Publikationen gesammelt und in kurzer Form zu besprechen. Es handelt sich um die oben angezeigten siebzehn Titel, die dort in der gleichen systematischen Folge aufgezählt sind, in der sie nachfolgend besprochen werden.

Die Begrenztheit des verfügbaren Raumes veranlaßte zu zwei Einschränkungen in der Berichterstattung, für die der Verfasser um Verständnis bittet. Erstens werden Neuauflagen nicht besprochen, sondern nur erwähnt, und zweitens sind die Berichte über Sammelpublikationen summarisch gehalten, mit nur gelegentlicher Erwähnung einzelner Autoren und Themen. Bei diesem Verfahren müssen viele wichtige Einzelbeiträge unerwähnt bleiben, doch wäre

andernfalls die Rezension streckenweise in eine bloße Abschrift von Inhaltsverzeichnissen übergegangen (immerhin sind 44 Verfasser an Titel Nr 14, 27 an Titel Nr 17 beteiligt).

I Gesamtdarstellungen, Nachschlagewerke, Vermischtes

Unter dieser Rubrik sind zunächst zwei Neuauflagen anzuzeigen. In der Goldmann-Schott-Taschenbuchreihe erschien die Wagner-Biographie von Martin Gregor-Dellin (Titel Nr 1, Originalausgabe 1980). Und als Bärenreiter/dtv-Taschenbuch wurde die *Wagner-Chronik* des gleichen Verfassers vorgelegt (Titel Nr 2), die sich seit ihrem ersten Erscheinen in der *Reihe Hanser* (1972) als nützliches Nachschlagewerk für Wagners Lebens- und Werkdaten bewährt hat.

Nur mit starken Einschränkungen als Informationsquelle brauchbar ist dagegen der von Martin Gregor-Dellin und Michael von Soden verfaßte Wagner-Band der Serie *Hermes Hand Lexikon* (Titel Nr 3). Als lexikalische Stichworte fungieren Wagners künstlerische und schriftstellerische Werke, die Gestalten seiner Musikdramen, Personen- und Ortsnamen, die mit Wagners Leben und Werk verbunden sind, musikalische Gattungen (darunter merkwürdigerweise weder „Oper“ noch einzelne Operntypen), außerdem noch manches andere zu Erwartende („Antisemitismus“, „Festspiele“) und nicht zu Erwartende („Andante“, „Jugendwerke“). Es ist schwer zu verstehen, weshalb all dieses künstlich in alphabetische Zusammenhanglosigkeit gebracht wird, statt eine sinnvoll disponierte Gesamtdarstellung durch ein alphabetisches Register aufzuschlüsseln. Entsprechend aperçuhaft-beliebig sind oftmals auch die Auskünfte, über die Figur der Eva beispielweise erfährt der Leser im Anschluß an die Grundinformation, daß es sich um einen „Sopran“ (gute Opernführer pflegen die Rollenfächer genauer anzugeben) in den *Meistersingern* handelt „Eine durchaus hintergründige Frauengestalt, nicht jenes ‚Gänschen‘, das Thomas Mann in ihr sah“ – eine Aussage, die richtig sein mag, aber erst im Zusammenhang einer kohärenten Werkinterpretation sinnvoll wird.

Der Band *Wagner und* (Titel Nr 4) versammelt eine Reihe von Einzelstudien zu Wagner-Themen, die dadurch verbunden sind, daß ihre Autoren fast ausnahmslos an der Münchner Musikhochschule lehren oder studiert haben. Zwei der sieben Aufsätze fallen durch überraschende Thesen bzw. Fragestellungen auf Siegfried Mau-

ser setzt in seinem Beitrag *Wagner und Hegel – Zum Nachwirken des Deutschen Idealismus im „Ring des Nibelungen“* einen Philosophen, der in diesem Kontext sonst allenfalls eine periphere Rolle spielt, in Beziehung zu Wagners Musikdenken und Komponieren. „Ähnlich wie in Hegels Logik wird ein Vermittlungsverfahren gesucht, das Abstraktes konkretisiert, der Dialektik des Philosophen und der Ästhetik des Musikdramatikers liegt dasselbe Denkmuster zugrunde“ (S. 54f.). Und Norbert J. Schneider beantwortet die Frage *Der Film – Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“? wie folgt*. „Nein!, – denn Wagners kompositorische Praxis und seine Parole von der ‚Einheit des Symphoniesatzes‘ deuten auf eine Vorzugsstellung des Musikalischen, die für das Gesamtkunstwerk ‚Film‘ unannehmbar ist. Ja!, – denn Wagners Schaffen muß als inkonsequente Abweichung von seiner ursprünglichen Definition des ‚Gesamtkunstwerks‘ bezeichnet werden“ (S. 146). Doch dürfte fraglich sein, ob der Inhalt, den ein Begriff wie der des Gesamtkunstwerkes für Wagner hatte, sich überhaupt gegen die musikdramatische Struktur ausspielen läßt, auf die hin er gedacht worden ist.

II Ausgaben von Schriften und Dichtungen

Eine Sammlung von fünfzehn Prosaschriften Wagners hat der Leipziger Reclam-Verlag vorgelegt (Titel Nr. 5). Über die Auswahlkriterien teilt die Herausgeberin Esther Drusche mit (S. 39), daß nur vollständige Texte aufgenommen werden sollten, keine Beschränkung auf ein Generalthema erwünscht war und daß neben „Bedeutendem und Bekanntem“ auch „Eigenartiges, weniger Bekanntes“ aufgenommen werden sollte. Gegen die Auswahl im speziellen Fall läßt sich nichts einwenden, viel aber gegen das Prinzip derartiger Auswahlgaben insgesamt, von denen nicht recht klar ist, wem sie dienen sollen. Der professionelle Benutzer kann mit ihnen ohnehin nicht arbeiten, aber auch der Laie wird durch jede Art von Auswahl unangemessen bevormundet. Mit der Kommentierung hat es sich die Herausgeberin teilweise zu leicht gemacht. Der Leser erfährt zwar, daß Friedrich Barbarossa ein deutscher König und Kaiser war und Palestrina ein italienischer Komponist, nichts jedoch über Wagners Quellen für seine *Wibelungen*-Abhandlung oder über die komplexen Voraussetzungen, aus denen die Schrift *Zukunftsmusik* zu verstehen ist. (Übrigens ist das Wort „Zukunftsmusik“ nicht, wie die Herausgeberin mit Wagner

annimmt, 1859 von Ludwig Bischoff erfunden worden, sondern hat eine längere Vorgeschichte, die etwa im Sachteil des *Riemann-Lexikons* von 1967 nachgelesen werden kann.)

Als Neuauflagen sind in diesem Zusammenhang die Taschenbuch-Ausgaben der Autobiographie und der Musikdramen-Texte zu nennen (Titel Nr. 6 und 7). (An dieser Stelle sei im übrigen auf die zweifellos wichtigste Neuausgabe einer kunsttheoretischen Schrift Wagners aufmerksam gemacht: Klaus Kropfingers Edition von *Oper und Drama* mit Kritischem Apparat und Kommentar, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1984.)

III Arbeiten unter literatur- und theaterwissenschaftlichem Aspekt

Daß in jüngerer Zeit Literaturwissenschaftler von Rang sich dem Wagnerschen Musikdrama zugewandt haben, hat sich für die Wagner-Forschung als eminent förderlich erwiesen. Wagner als *Mittler des Mittelalters*: Mit diesem Stichwort ist der Ausgangspunkt bezeichnet, von dem aus Peter Wapnewski, von der Mediävistik herkommend, sich der Wagner-Forschung gewidmet hat. Der Aufsatz dieses Titels bildet das Zentrum von Wapnewskis erster umfangreicherer Wagner-Publikation, *Richard Wagner – Die Szene und ihr Meister* (erstmalig 1978 erschienen). Sie liegt jetzt in einer um drei Texte vermehrten Neuauflage vor (Titel Nr. 8).

Die thematisch ausgreifendste Wagner-Darstellung aus germanistischer und theaterwissenschaftlicher Sicht, die in den letzten Jahren vorgelegt wurde, ist *Das Theater Richard Wagners* von Dieter Borchmeyer (Titel Nr. 9). Die 23 Kapitel des Buches sind nach vier Themenkreisen angeordnet. Der erste Teil, „Der Künstler und die Öffentlichkeit“ (der Titel zitiert eine der Pariser Frühschriften Wagners), stellt den kunstsoziologischen Aspekt in den Mittelpunkt; der zweite Teil, „Oper – Schauspiel – Musikalisches Drama“, behandelt allgemeine Strukturprobleme von Wagners musikdramatischem Œuvre. Teil III, „Wagners dramatische Dichtung“, widmet sich der Interpretation der Einzelwerke; der letzte Teil, „Wirkungen des Wagnerschen Musiktheaters“, behandelt die Wagner-Rezeption bei Stifter, Fontane, Thomas Mann, Hofmannsthal und Friedrich Huch. Borchmeyer gelangt nicht nur zu zahlreichen neuen Einzelergebnissen, sondern zeigt vieles Bekannte in neuer Beleuchtung, indem er es in ein weitgespanntes philosophie- und literaturgeschichtliches Beziehungssystem

einordnet. Dabei durchziehen die Namen Goethe, Schiller, Nietzsche und Thomas Mann gleichsam als Kontrasubjekte das Ganze – wie überhaupt die Methode der Darstellung, gewiß nicht ohne Willen des Autors, etwas vom vielzitierten „Beziehungszauber“ der Wagnerschen Leitmotivtechnik an sich hat, deren Nachwirkungen in rein sprachlichen Kunstwerken (Fontane, Thomas Mann) Borchmeyer in seinem Rezeptionskapitel untersucht hat. Daß das Buch sich als ein Standardwerk der germanistischen Wagner-Literatur etablieren wird, ist kaum zu bezweifeln.

IV Zu einzelnen Werken

Von den vier zu dieser Rubrik gehörenden Arbeiten beziehen sich drei auf Wagners *Nibelungen*-Opus. Rainer Franke hat *Wagners Zürcher Kunstschriften* eine Untersuchung gewidmet (Titel Nr 10), deren spezielle Zielsetzung im Untertitel ausgesprochen ist. *Politische und ästhetische Entwürfe auf dem Weg zum „Ring des Nibelungen“*. Dabei geht es weniger um die künstlerische Gestalt der Tetralogie als um ihren Textinhalt, dessen enge Beziehung zu den Zürcher Schriften *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* Frankes Studie überzeugend belegt. (Die Anfertigung des Typoskripts scheint etwas übereilt vor sich gegangen zu sein, jedenfalls ist das aus den zahlreichen ungenauen Zitierungen und den Interpunktionsfehlern zu vermuten, die die Lektüre erschweren.)

Die Arbeit von Norbert Heidgen über *Textvarianten in Richard Wagners „Rheingold“ und „Walküre“* (Titel Nr 11) widmet sich einem Spezialproblem der Genesis der Tetralogie. Dabei werden als Textstufen der (als Ganzes bisher nicht veröffentlichte) Privatdruck der *Ring*-Dichtung von 1853 sowie die Texte der verschiedenen musikalischen Ausarbeitungsstufen miteinander verglichen und die Änderungen auf ihre Motivation befragt. Die Auflistung der Abweichungen bietet aufschlußreiches Material zur Werkgenese; Heidgens Methode des Stelle-für-Stelle-Kommentars führt jedoch notwendigerweise zu Wiederholungen und macht die Lektüre auch für Leser mit Liebe zum Detail etwas mühsam. Weshalb die Urschriften der Dichtungen mit ihren z. T. außerordentlich interessanten Varianten nicht einbezogen wurden, wird nicht gesagt. Vielleicht war zu befürchten, daß sie das Untersuchungsmaterial ins Unübersehbare hätten an-

schwellen lassen, doch hätten wohl schon einige Stichproben der Untersuchung eine weitere Tiefendimension eröffnen können. Jedenfalls gibt Heidgens Untersuchung einen Vorausblick auf die Erkenntnisse, aber auch die Probleme, die eine vollständige Edition der Dokumente von Wagners Schaffensprozeß mit sich bringen wird, sollte sie eines Tages unternommen werden.

Einen umfassenden Zugriff auf ein Wagnerisches Werk versucht Patrick McCreless in seiner *Siegfried*-Monographie (Titel Nr. 12), einer unter Beratung von Robert Bailey an der University of Rochester/NY entstandenen Dissertation, die sich in ihren methodischen Ansätzen auf Baileys Aufsatz *The Structure of the ‚Ring‘ and Its Evolution in Nineteenth Century Music I*, Juli 1977, S. 48–61, beruft. Im Mittelpunkt des ersten der drei Kapitel des Buches, „The Dramatic Structure of ‚Siegfried““, steht eine ebenso überraschende wie überzeugende Analyse der *Siegfried*-Handlung unter dem von Wagner selbst wiederholt hervorgehobenen Aspekt des „Komischen“ (im dramentheoretischen Sinn). Das zweite Kapitel beschreibt und deutet die sechsstufige Entstehungsgeschichte von Text und Musik des Werkes. Das weitaus umfangreichste und wichtigste dritte Kapitel, „The Musical Structure of ‚Siegfried““, enthält in seinen ebenso präzisen wie ideenreichen Analysen auch grundsätzlich neue Gesichtspunkte zur musikalischen Wagner-Analyse. Wesentlich scheint insbesondere die Einsicht, daß ein einheitliches Grundmodell zur Erklärung der Makrostrukturen in der Tetralogie nicht ausreicht, sondern daß das Gefüge von „Periode“, „Szene“ und „Akt“ sich im Verlaufe der *Ring*-Komposition nicht unwesentlich verändert.

Friedrich Oberkoglers *Parsifal*-Interpretation (Titel Nr 13) ist ein Sonderdruck aus seinem 1978 erschienenen Buch *Richard Wagner – Vom Ring zum Gral*.

V Zur Rezeptionsgeschichte

Der von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft produzierte Sammelband *Richard Wagner – Das Betroffensein der Nachwelt* (Titel Nr 14) war, wie der Herausgeber Dietrich Mack im Vorwort mitteilt, ursprünglich für die Reihe *Wege der Forschung* konzipiert. Das läßt auf eine Planänderung schließen, denn eine Reihe von Beiträgen dieses Sammelbandes, der mit Hanslicks Nachruf und Mallarmés *Rêveries d'un poète français* beginnt und mit zwei Feuilletons zum

Gedenkjahr 1983 schließt, läßt sich nicht unter dem Begriff „Wagner-Forschung“ subsumieren – womit natürlich weder gegen die Beiträge noch gegen die Auswahl etwas gesagt ist. Der neue Titel gestattete eine nach Textgattungen und Inhalten breit gestreute Sammlung von Beiträgen, wobei als „Betroffene“ u. a. Dichter, Komponisten, Regisseure, Journalisten, Kulturpolitiker, Literatur- und Musikwissenschaftler zu Wort kommen. Einen besonderen Schwerpunkt hat der Herausgeber mit dem 70 Seiten umfassenden Komplex von Texten aus dem Jahre 1933 gesetzt, die einen im Rückblick noch einmal „betroffen“ machenden Kontrapunkt bilden. Da ist einerseits die Beruhigung fast aller mit Wagner professionell Befassten über den nunmehr gesicherten Rang des Meisters als „Klassiker“ (*Anbruch-Umfrage*); auf der anderen Seite stehen Dokumente der fortdauernden bzw. erneuten Brisanz (Lunatscharsky, Ossietzky, Goebbels). (Übrigens findet sich die berüchtigte *Meistersinger*-Rede von Goebbels für die der Verlag laut Mitteilung des Herausgebers keine Abdruckserlaubnis erhielt, in vollem Wortlaut sowohl in dem *Meistersinger*-Band der Reihe *rororo-Opernführer* als auch bei Susanna Großmann-Vendrey [s. Titel Nr. 15]) Im Blick auf das große Leserpublikum, das sich für das Thema interessieren dürfte, wären, besonders für ältere Texte, Informationen über die Autoren und die Entstehungszusammenhänge der abgedruckten Beiträge willkommen gewesen, auch die Tatsache, daß „Igor Glebow“ das Pseudonym von Borris Assafjew ist, wäre vielleicht nicht ganz überflüssig zu erwähnen. Zu hoffen bleibt, daß nach der hier vorgelegten vielseitigen Textsammlung auch das ursprüngliche Projekt „Wege der (Wagner-)Forschung“ nicht ad acta gelegt wird.

Neben der Auswahl von Dietrich Mack sind zwei Dokumentarveröffentlichungen spezielleren Inhalts zu besprechen. Von Susanna Großmann-Vendreys Darstellung *Bayreuth im Spiegel der deutschen Presse*, die den zehnten Band der Reihe *Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele* bildet (vgl. die Besprechung der ersten beiden Teilbände durch Isolde Vetter in *Mf* 33, 1980, S. 66f.), erschien der Dokumentarband 3, 2 (Titel Nr. 15). Er enthält Presseberichte aus den Jahren 1908 bis 1944, aus jener Periode also, in der das Unternehmen „Bayreuther Festspiele“, geleitet zunächst von Siegfried Wagner, nach seinem Tode 1930 von seiner Witwe Winifred, durch eine Reihe von privat, ideologisch und

politisch begründeten Turbulenzen hindurchging, darunter die zwei Weltkriege, die jeweils eine mehrjährige Unterbrechung der Festspiele im Gefolge hatten. Die wiedergegebenen Zeitungsartikel sind größtenteils Festspielberichte; einbezogen sind jedoch auch die Kontroverse um das 1913 endende Aufführungsmonopol Bayreuths für *Parsifal*, Würdigungen Wagners im Jubiläumsjahr 1913 und die Diskussion um die ideologische Ausrichtung der Festspiele – Diskussionen, die bis Anfang 1933 noch öffentlich geführt werden konnten. Die Dokumentation umfaßt zwangsläufig nur eine kleine Auswahl von Texten, das Verzeichnis der insgesamt ausgewerteten Artikel am Ende des Buches macht auf vieles andere neugierig. Was der Verfasserin gerade wegen dieser Beschränkung gelungen ist, das ist, aus den ausgewählten Originaltexten und ihren vorzüglichen Kommentaren ein Buch zu komponieren, dessen Lektüre ebenso instruktiv wie spannend ist.

Während Susanna Großmann-Vendrey Texte über Bayreuth präsentiert, enthält das Bändchen *Bayreuth im Dritten Reich* (Titel Nr. 16) Texte aus Bayreuth. Den Kern bilden Nachdrucke von Artikeln aus den Festspielführern der Jahre 1924 bis 1938, die die Propagierung der völkisch-nationalsozialistischen Ideologie durch das „offizielle“ Bayreuth eindringlich belegen. Daß der angehängte Essay des Herausgebers Berndt W. Wessling (*Richard Wagners Antisemitismus und die Folgen*) sich weniger an das Informations- als an ein unterstelltes Unterhaltungsbedürfnis der Leser wendet, steht in irritierendem Kontrast zum Ernst des Themas.

Dem Forschungsgebiet „Wagner-Rezeption“ war ein Symposium gewidmet, das die Institute für Germanistik und Musikwissenschaft der Universität Salzburg 1983 durchführten. Die Referate dieses Symposions sowie der öffentliche Vortrag von Joachim Herz sind bereits im folgenden Jahr in dem 570 Seiten starken Sammelband *Richard Wagner 1883–1983* (Titel Nr. 17) veröffentlicht worden. Die Konzeption des Symposions bestand offensichtlich nicht darin, das Feld der Wagner-Rezeption „flächendeckend“ zu behandeln, sondern vielmehr exemplarische Einzeluntersuchungen zu bündeln. Die Themen der 27 Beiträge reichen von der Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte über Musik-, Kunst- und Literaturgeschichte bis zu Philosophie und Politik und von der Rezeption unter Wagners Augen (Nietzsche) bis zu Fernwirkungen in räumlicher

(Wagner in Osteuropa und in Irland) oder zeitlicher Hinsicht (Salzburger Osterfestspiele). Es läßt sich sicherlich nichts Besseres über die Ergebnisfülle des Salzburger Symposions sagen, als wenn man feststellt, daß auf der Basis der Materialien und Thesen der gehaltenen Referate sich noch ein zweites Symposium veranstalten ließe, das die Einzelergebnisse aufeinander und auf ihren gemeinsamen Ausgangspunkt zurückzubeziehen hätte.

(Juli 1986)

Werner Breig

VASILIJ V YASTREBTVSEV (*JASTREBCEV*) *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*. Hrsg. und übersetzt von Florence JONAS. New York Columbia University Press 1985. 578 S.

Aus der Perspektive des Schülers, Bewunderers und Freundes hat Vasilij Vasil'evič Jastrebec in den letzten 22 Lebensjahren von Nikolaj Rimskij-Korsakov alle Erinnerungen und Begegnungen festgehalten und so ein wertvolles Pendant zu Rimskij-Korsakovs eigener *Chronik meines musikalischen Lebens* geliefert. Die Kontakte waren intensiv und familiär. Der Autor war nicht nur ständig bei den „Mittwochen“ im Hause Rimskij-Korsakov zugegen, bei denen diese führende Persönlichkeit der russischen nationalen Schule auf vornehm-diplomatische Weise Reklame machte, indem da nicht nur Getränke gereicht wurden, sondern auch seine Kompositionen, er war auch zu Gast im Landhaus der Familie und erhielt Notenmanuskripte geschenkt. Aus dieser Nähe fallen die Mitteilungen entsprechend alltäglich aus und umfassen viel Triviales. Man erfährt, wann die Familie Rimskij-Korsakov Telefon bekam (1907) oder wie langwierig sich ein Grundstückskauf abwickelte.

Aus der Position des Bewunderers kommt er kaum zu einer kritischen Einschätzung des Bewunderten. Begeistert notiert er eben gehörte neue Themen, aber über solche melomanische Information reicht die musikalische Betrachtung kaum hinaus. Auch die Vorgänge am Petersburger Konservatorium im Jahre 1905, als nach Studentenstreiks Rimskij-Korsakov schließlich ungerechtfertigterweise amtsenthoben wurde, werden nur oberflächlich reflektiert – Hintergründe sind dem Autor offenbar nie aufgegangen, und man bleibt auf die sonstige Geschichtsschreibung angewiesen.

Daß die Zensur jedoch noch im Jahre 1908 an Rimskij-Korsakovs *Goldenem Hähnchen* einen Puškin-Text kürzte und zurechtstümmelte, gibt zu denken über eine Situation, in der die russische Intelligenz schließlich zu wenigstens zeitweiligen Parteigängern der Oktoberrevolution wurde. „Revoluzzer“ war Rimskij-Korsakov ja eigentlich nicht, hatte sogar seinen Sohn lieber in Straßburg als in Rußland studieren lassen, weil es ihm an den russischen Universitäten zu unruhig herging.

In solchen Fragen, was Rimskij-Korsakov erlebte, dachte und äußerte, ist Jastrebec ein zuverlässiger, weil naiver Zeuge. Die Information, was da in diesem Kreis der russischen nationalen Schule so gedacht und verworfen wurde, berührt insofern, als sich deren Vor- und Feindbilder auf eine makabre Weise bis in die Strukturen des Sozialistischen Realismus, in die Reglementierungen der 1948er-Beschlüsse fortsetzen sollten. Zu diesen Feindbildern gehörte, für uns unbegreiflicherweise, für Rimskij-Korsakov und seine Anhänger ganz selbstverständlich (und für die Kulturideologen von 1948 dann immer noch), Richard Strauss. Immer wieder (S. 350, 409 etc.) lesen wir die vernichtenden Urteile über diesen Spätromantiker, z. B. Seine *Symphonia domestica* sei ein „vertikaler Nonsens“, während Regers *Sonate* ein „horizontaler Nonsens“ sei – Harmonisierungen von Hugo Wolfs Liedern findet Rimskij-Korsakov „äußerst ärmlich und farblos“ (S. 350). Ähnlich vernichtend urteilt er über einen „dekadenten“ (sprich spätromantisch-symbolistischen) Maler wie Vrubel und über französische Komponisten wie d'Indy und Fauré (S. 365). Hatte diese große Persönlichkeit solche Herabsetzung von Konkurrenten nötig? Oder lag der Konflikt tiefer, in einer Urfeindschaft romantischer und klassizistischer Künstler begründet? Auf S. 432 lesen wir etwas von Überlegungen. Nach Strauss, Reger und Skrjabin könne es eigentlich so nicht weitergehen – die Komponisten würden sich sicher wieder am 18. und 19. Jahrhundert orientieren. So geschah es ja dann, in den 20er Jahren, auch tatsächlich Stravinskij übrigens, der zum Rimskij-Korsakovschen Kreise zählt und dort ab und zu Klavier spielt, bleibt ungeschoren von solchen Ressentiments.

Ästhetische Ressentiments waren das zu ihrer Zeit. Daß sie sich eines Tages zu kulturpolitischen Knüppeln auswachsen sollten, daß er selber als Kronzeuge in Anspruch genommen wer-

den sollte für eine restriktive Kulturpolitik, hat Rimskij-Korsakov natürlich weder wollen noch ahnen können. Er suchte für sich und die russische Musik einen Platz: Wagner, Strauss und die Franzosen waren eben Konkurrenten um Geltung auf der europäischen Szene; man mußte sie aus dem Felde schlagen und dazu eigene Konzepte entwickeln. Das der russischen nationalen Schule sah ziemlich klassizistisch und rationalistisch aus; die Bejahung des Handwerks gehörte dazu und der verantwortungsvolle Umgang mit dem literarischen Text.

All das andere, was da mystisch, religiös, erotisch, ekstatisch oder sonstwie dekadent ist, verfällt dabei der Verachtung: Rimskij-Korsakov war mehr ein Mann der „Rossija“ als der „Ruß“ (in den Kategorien von Vjačeslav Ivanov). Was er verachtete, ist zum Teil bis heute verachtet geblieben.

(Juli 1986)

Detlef Gojowy

WOLFGANG DÖMLING / THEO HIRSBRUNNER *Über Strawinsky. Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik. Laaber Laaber-Verlag (1985). 240 S., Notenbeisp.*

Wolfgang Dömling und Theo Hirsbrunner, beide schon mit Strawinsky-Büchern hervorgetreten, legen nun gemeinsam ästhetische und kompositionstechnische Studien über Strawinsky vor. Gliederungsmerkmal sind nicht einzelne Kompositionen oder Schaffensphasen, sondern übergeordnete, für das Œuvre wesentliche Aspekte, die gleichwohl werkanalytisch fundiert werden. Dömling interpretiert den Kunstcharakter von Strawinskys Werk, sein Verhältnis zur Tradition, die *Musikalische Poetik* und das Komponieren nach Modellen. Hirsbrunner analysiert Harmonik, Rhythmik, Reihenkomposition und die Bedeutung von Spiel und Ritual bei Strawinsky.

Ein Kernsatz von Strawinskys Ästhetik lautet: „Für mich ist Kunst etwas Willkürliches, und sie muß künstlich sein“ (S. 13). Dömling zeigt dies an verschiedenen Werken, die Kunst als Kunst und weder Handlung noch Ausdruck präsentieren. Dazu dienen unter anderem die artistischen Verfremdungsverfahren. Strawinskys einziges Handlungsballett ist *Der Feuervogel*, mit *Petruschka* beginnt bereits sein „Theater der Stilisierung“ (S. 20). Dieser Begriff geht auf den

russischen Theatermann Wsewolod Meyerhold zurück und ist ein Gegenentwurf zum naturalistischen Theater: anti-illusionistisch und willkürlich.

Strawinsky wollte kein Revolutionär sein. Nach seinem dynamisch-kreativen Geschichtsbild besitzt nicht das Material, sondern der kreative Prozeß geschichtliche Kraft. Tradition ist für ihn nicht abgeschlossene Vergangenheit, sondern Anlaß zur Erneuerung. „Die Tradition sichert auf solche Weise die Kontinuität des Schöpferischen“ (S. 35). Liegt nach dem Verständnis der Schönberg-Schule die geschichtliche Entwicklung in der „Tendenz des Materials“ (Adorno) begründet, so für Strawinsky im willkürlichen Akt von Rezeption und Produktion. Dömling wagt die These, daß es in Strawinskys Werk nur einen einzigen wirklichen Wendepunkt gibt, nämlich mit *Petruschka*. Hier verfügt er frei über die Tradition und damit über das Material: Folklore nicht als Kolorit und Melodienvorrat, sondern Rohstoff für Kombinationen aus Intervallfolgen. Dies deutet vielleicht schon auf die spätere Reihentechnik hin.

Die *Musikalische Poetik* beschreibt Dömling als ein eklektisches Werk, das jedoch durch die Strawinsky eigene Kraft der Adaption überzeugt. So zieht der Autor immer wieder andere Theoretiker des Theaters, der Literatur und der Ästhetik heran. Großen Einfluß auf Strawinsky übte Pierre Souvtchinsky aus mit seiner Unterscheidung von ontologischer (realer) und psychologischer (erlebter) Zeit; dem entspricht eine chronometrische und eine chrono-ametrische Musik, also eine Musik, die einen Einklang von Zeitgefühl und musikalischem Ablauf herstellt, und eine psychologisierende Musik als Aufzeichnung emotionaler Impulse, und dies läuft auf eine Gegenüberstellung von Strawinsky und Wagner hinaus. Ein zentraler künstlerischer Gedanke Strawinskys ist die Unmittelbarkeit. Sie impliziert die Liebe zum Elementaren, die bewußte Beschränkung, aber auch die konkrete Gegenwartigkeit und dinghafte Lebendigkeit der Musik.

Strawinsky hat einmal bekannt: „Mich treibt es dazu, alles in meiner Art nachzukomponieren“ (S. 91). So hat er nicht nur Musik über Musik geschrieben, sondern auch Musik aus Musik, etwa im *Pulcinella*-Ballett, das trotz weniger neu komponierter Takte doch ganz Strawinskys Sprache spricht. Dabei heißt „neoklassisches“ Komponieren für ihn die Konzentration

auf das Konstruktive einer konstruktiv gestalteten Musik. Leider finden diese Überlegungen Dömlings, die (unausgesprochen) den Ansatz Leo Schrades fortführen, keine Anwendung auf das Spätwerk. Ein Detail: Der Anfangsrhythmus des Klavierkonzerts dürfte kaum eine Anspielung auf Bachs 3. *Brandenburgisches Konzert* sein; das gilt wohl – wie erwähnt und von Strawinsky selbst schon bestätigt – für das Konzert in *Es Dumbarton Oaks*.

Hirsbrunner leitet das Harmonik-Kapitel mit allgemeinen Betrachtungen des Begriffs und seiner Bedeutung in den Lehrbüchern von Schönberg und Hindemith ein. Er zeichnet auch immer wieder Verbindungslinien von Strawinsky zu Debussy einerseits, Messiaen und Boulez andererseits. Drei Tendenzen lassen sich in Strawinskys Harmonik von *Le Sacre du Printemps* bis zu *The Rake's Progress* festmachen: der Vorrang der Tonleitern vor den Akkordbeziehungen, die Anreicherung „klassischer“ Akkorde durch Zusatztöne, die Schichtung des Tonhöhenmaterials, z. B. als Spezialfall die Bitonalität. (Die *Bläser-symphonien* heißen bei Strawinsky *Symphonies d'instruments à vent*, nicht „*pour*“.)

In Strawinskys Rhythmik stellt Hirsbrunner ebenfalls drei Hauptmerkmale fest, die er sogar in Analogie zu den harmonischen bringt: die Unterordnung des Taktes – der nicht mehr als Akzentstufentakt fungiert – unter einen kleinsten Wert, der multipliziert wird; die deformierten und fragmentierten Tanz- und Marschrhythmen, die Polyrythmik. Die Rhythmik der Textvertonungen folgt den Prinzipien der Instrumentalmusik, indem die Silbe der kleinsten Zählheit entspricht.

In der Reihenkomposition, der allmählichen Annäherung und völligen Aneignung der Zwölftontechnik, bleibt Strawinsky sich selbst treu, findet zu individueller dodekaphonischer Gestaltung. Er arbeitet vielfach mit Zellen, auch wo vollständige Reihen verwendet werden. Hirsbrunners Nachweis pentatonischer Zellen überzeugt allerdings nicht in allen Fällen. Leider sind die *Movements for Piano and Orchestra*, die Strawinsky selbst in ihrer „Tendenz zur Antitonalität“ als den Eckstein seines Spätwerks bezeichnet, mit keinem Wort erwähnt, auch nicht die über die klassischen Verfahrensweisen hinausgehenden dodekaphonischen Techniken. Eine kleine Korrektur: Im *Epitaphium* erscheinen alle Reihenformen untransponiert, auch die Krebsumkehrung (= Umkehrung des Krebses).

Spiel und Ritual nehmen in Strawinskys Schaffen einen bedeutenden Platz ein. Wie der Komponist selbst ein leidenschaftlicher Spieler war, so thematisieren zahlreiche Werke das Spiel oder sind strukturell von ihm bestimmt, bis hin zur Zahlensymbolik. Auch die Vorliebe für das Ballett ist hierin begründet. Daß er mobile Formen der Aleatorik ablehnt, liegt wohl weniger daran, daß sie zu spät in sein Blickfeld getreten sind, als an seinen strengen Ordnungsvorstellungen.

Dömlings und Hirsbrunners konzentrierte Studien fügen sich zu einem durch zahlreiche Zitate und Notenbeispiele bereicherten Strawinsky-Buch, das die einschlägigen Monographien hervorragend ergänzt.

(März 1986)

Norbert Jers

Egon Wellesz. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH Wien-Graz Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1986. 184 S. (Studien zur Wertungsforschung, Band 17.)

Als Gelehrter – als Byzantinist und als Historiker der Barockoper – war Egon Wellesz weltberühmt. Als Komponist aber stand er immer im Schatten, das, was man „Durchbruch“ nennt, ist ihm niemals geglückt. (Die Regel, daß man mit wenigstens einem Werk einen eklatanten Erfolg haben muß, damit dann auch die übrigen die Beachtung finden, die sie verdienen, scheint in der Neuen Musik noch strenger als in früheren Epochen zu gelten.)

Obwohl es sich bei dem Sammelband um eine Publikation des Grazer Instituts für Wertungsforschung handelt, werden Urteile über die Musik von Wellesz durchweg vermieden. Die Zurückhaltung aber, in der sich Pietät und Unsicherheit zu mischen scheinen, richtet Schaden an, weil sie eine Diskussion, die das Interesse beleben könnte, gar nicht erst aufkommen läßt. Sogar Robert Schollum, zweifellos der beste Kenner des Werkes von Wellesz, betont in seinem einleitenden Essay zwar immer wieder die Selbständigkeit des Komponisten, macht aber nicht deutlich, worin sie besteht. Aus den Zusammenhängen, die er beschreibt, könnte ein Leser auch den Schluß ziehen, daß Wellesz ein Eklektiker gewesen sei.

John Bergsagel schildert die Jahre in Oxford, in denen Wellesz als Byzantinist eine Autorität war, als Komponist aber nahezu von vorn anfangen mußte. Bojan Bujic zieht bei dem Versuch,

die Urteile von Wellesz über das *Problem der Moderne* zusammenzufassen, immer wieder Vergleiche mit Adorno, die schief sind. Caroline Cepin Benser stellt die Fakten über Wellesz' wissenschaftliche Tätigkeit in Oxford zusammen. Die *Persönlichen Erinnerungen* von Dimitrije Stefanović hätte der Herausgeber nicht so stehen lassen dürfen, wie sie geschrieben wurden. Das Mosaik der Sätze ist manchmal seltsam zusammenhanglos „Wellesz wurde zwar älter an Jahren, aber nicht älter im Geiste. Bei der Komposition seiner Symphonien benützte er mehr und mehr Unisono-Teile als ein wichtiges Ausdrucksmittel. Er wurde auch häufiger nach Österreich eingeladen“ (S. 58).

Günter Brosche gibt einen ersten Überblick über den Wellesz-Nachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek. Othmar Wessely breitet Materialien zur *Vorgeschichte der musikalischen Byzantinistik* im 16. bis 18. Jahrhundert aus. Christian Hannick würdigt die Verdienste, die sich Wellesz auf dem Gebiet der byzantinischen und der orientalischen Kirchenmusik erworben hat, hält aber andererseits mit methodologischer Kritik, die Grundsätzliches betrifft, nicht zurück. Gunter Schneider vergleicht bei dem Versuch, das Ineinandergreifen von Wissenschaft und kompositorischer Praxis zu zeigen, Wellesz mit Bartók. Wolfgang Ruf stellt Wellesz' neobarocke Oper *Alkestis* – deren Verhältnis zu Hofmannsthal's Drama man wohl, mag auch Ruf das Urteil vermeiden, als Mißverständnis bezeichnen muß – in den Zusammenhang von Bestrebungen der Zwanziger Jahre, der traditionellen Oper ein zeitgemäßes Musiktheater entgegenzusetzen.

Gerhard Winkler beschreibt das Verhältnis von Wellesz zur „Darmstädter Avantgarde“ der Nachkriegszeit ungemildert als das bestürzende Mißverhältnis, das es war: Wellesz war so verstört, daß er wie einer der Konservativen redete, die zu Beginn des Jahrhunderts seinen Zorn erregt hatten. Rudolf Stephan kommentiert unter wechselnden Gesichtspunkten einige der neun Symphonien, die das Spätwerk von Wellesz bilden.

Die Aufsätze, die der Band aneinanderreihet, sind als „Beiträge“ gemeint. Ein Gesamtbild aber, auf das sie bezogen werden könnten, zeichnet sich einstweilen nicht ab.

(Februar 1987)

Carl Dahlhaus

ALBRECHT DÜMLING: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler Verlag (1985). 736 S., Abb., Notenbeisp.

Brecht selbst hatte sich in der Pubertät durchaus von der Musik verführen lassen – so sehr, daß er nicht nur Klampfe spielte, sondern auch den *Tristan* aus der Partitur „dirigierte“. So tief die Wirkung, so tief wurde dann seine Abneigung gegen die nur gefühlsmäßigen oder rauschhaften Verwendungsweisen von Musik, deren exemplarischer Vertreter ihm zeitlebens Wagner blieb. Solche Kontinuitäten, aber auch die Ambivalenzen, Brüche und Widersprüche entwickelt Dümling mit Material aus Biographie und Kulturgeschichte, Ästhetik und musikalischer Analyse, das teils unbekannt war, teils hier in neue Zusammenhänge gestellt wird.

Ein großer Wurf wird das Buch gerade durch die akribische Kleinarbeit. Die Sorgfalt im Umgang mit den Details führt bei Dümling nicht dazu, daß er sich in Einzelheiten verliert. Vielmehr werden auch peripher erscheinende Fakten im Lichte des Ganzen bedeutsam, wie umgekehrt das umfassende Thema in Dümlings Konzeption durch die stoffliche Fülle und Vielfalt lebendige Gestalt annimmt, statt in der Abstraktion zu verbleiben. Diesen Mangel vieler Untersuchungen, die sich nur auf die zweite Hälfte der 1920er Jahre und/oder die theater- und kunsttheoretischen Schriften Brechts (allenfalls unter Hinzuziehung von Weill und Eisler) beschränken, beseitigt Dümling durch die Blicke auf den ganzen Brecht, wobei für ihn ein wesentlicher Gesichtspunkt die fortdauernde (auch praktische) Aktualität Brechts ist.

Gemessen an Thema und Durchführung ist der Umfang des Buches, obwohl ja nicht unerheblich und damit, nebenbei bemerkt, bei diesem Gegenstand und mit der vorliegenden vorzüglichen Ausstattung eine verlegerische Tat, eher knapp gehalten. Dümling hat sich zusätzlich Mühe gemacht, indem er konzentriert, genau und geradezu elegant schreibt, ohne im Beharren auf Wissenschaftlichkeit irgend nachzugeben; und er hat gelegentlich auf Ausbreitung dessen, was er noch alles weiß, verzichtet – eine Rücksichtnahme auf den Normalleser, die ebenso bedauerlich wie realistisch und verständlich ist. Ein kurzer chronologischer Überblick im Anhang sowie ein Personen- und Werkregister machen, ineins mit dem ausführlichen Inhaltsverzeichnis, das Buch, das ein Standardwerk ist, auch als Handbuch zum Nachschlagen tauglich.

In der Anlage folgt Dümpling der Chronologie, bündelt aber immer wieder thematische Schwerpunkte. Der erste Teil beschreibt Kindheit und Jugend Brechts und die Entwicklung seiner Musikauffassung bis zur Übersiedlung nach Berlin 1924. Der junge Brecht grenzt sich mit wachsender Heftigkeit von Eltern- und Bürgerwelt ab. Aber 1922 heiratet der von der plebejischen Vorstadt faszinierte „Bürgerschreck“, nicht zuletzt auf der Suche nach – durchaus auch bürgerlicher – Geborgenheit, und ausgerechnet eine Opernsängerin. Die Ehe zerbrach nach zwei Jahren. Daß gerade in das Verhältnis zur Musik eben auch ganz persönliche Momente hineinspielen, macht Dümpling immer wieder unaufdringlich, ohne explizite Diskussion über das Werk-Leben-Verhältnis, deutlich, vernachlässigt darüber aber nicht die Einbettung in Zeitgeschichte und die politische Dimension der Brechtschen Kunstpraxis und -theorie

Im zweiten Teil („Musikalische Experimente in der Weimarer Republik“) diskutiert er die verschiedenen Ausprägungen des „epischen“ Theaters vom *Mahagonny*-Songspiel bis zum „Agitprop mit Bach-Fugen“, dem sozialistischen Lehrstück *Die Mutter*, und gewinnt dabei dem vergleichsweise Bekannten immer wieder neue, aufschlußreiche Züge ab.

Im dritten Teil („Kunst im Exil“) stellt Dümpling differenziert die Bitterkeit der Niederlage dar, vom Zusammenbruch der Illusionen auf ein rasches „Abwirtschaften“ der Nazis bis zu den finanziellen, sozialen und kreativen Problemen in Hollywood. Dort erhielt dann Eisler eine entscheidende Bedeutung als Partner wie als Vermittler von Kommunikation, da er durch seine Filmmusik-Projekte weit weniger isoliert war als Brecht. Dessau trat als neuer Brecht-Komponist auf, der einige Male den Absichten des Dramatikers mit einer allzu unterkühlten Musik allzu getreu folgte

„Musik im Übergang“, der vierte Teil, umreißt dann die letzten Jahre Brechts nach seiner Flucht vor dem McCarthyismus in den USA. Hier zeigt Dümpling in einer geglückten, aus kritischer Distanz und historischer Einfühlung gebildeten Haltung die „Mühen der Ebenen“, wie sie Brecht in der jungen DDR hatte, sei es „auf der Suche nach dem Arbeiterpublikum“ mit Liedern, Kantaten und Stücken, in denen er an die Lehrstück- und Agitproptradition von Weimar anzuknüpfen versuchte, sei es mit dem Hörspiel bzw. der Oper *Das Verhör* (bzw. *Die*

Verurteilung) des Lukullus – wobei die Brechtsche List der Vernunft mindestens gegen den Druck von oben recht behielt –, sei es auf praktischem Gebiet.

Möglicherweise überschätzt Dümpling allerdings die historischen und auch aktuellen Chancen der Brechtschen Traditionslinie. Hier macht sich bemerkbar, daß er bei aller Kritik Brechts Positionen partiell übernimmt, wiewohl in sozusagen gereinigter Form ohne Brechts jeweilige Überpointierung und überformt durch Eislers weitaus „liberalere“, offenere Haltungen. Speziell beim Verhältnis zur Oper kollidiert dann Dümpling einigemal mit Komponisten, die zu dieser ein ungebrocheneres Verhältnis haben: so im abschließenden fünften Teil, in dem sich, stellvertretend für viele andere „Vertoner“ Brechts, N. A. Huber, F. Cerha und H. W. Henze äußern. Letzterer meint „Vieles von Brechts Theaterdenken ist mir in Fleisch und Blut übergegangen“, grenzt sich dann aber so ab: Brecht war „der Gedanke peinlich, daß Musik ursprünglich eine körperliche, physische Kunst ist, der das Sündhaft-Kulinarische, eine starke erotisch-emotionale Komponente, etwas anscheinend Unkontrollierbares“, wesentlich ist. Freilich erweisen sich angesichts der immer noch anwachsenden Musikberieselung, die, ob nun von den Subjekten selbst spontan oder von kommerziellen Interessenten absichtsvoll in Gang gesetzt, als sozialer „Kitt“ (Adorno) wie Kontrolle fungiert, Brechts Vorbehalte als höchst aktuell, ja dringlich, und trotz mancher Einseitigkeit ist der vernebelnden „Muzak“ seine erhellende „Misuk“ auch ästhetisch, als Musik allemal, überlegen

Hanns-Werner Heister

(März 1986)

ANATOLIJ LUNACARSKIJ Musik und Revolution. Schriften zur Musik. Leipzig Verlag Philipp Reclam jun. 1985. 316 S., 22 Abb.

Der Reclam-Verlag (Leipzig) trägt mit dieser Publikation – veröffentlicht in der Reihe der kunstwissenschaftlichen Taschenbücher – einem gestiegenen Interesse an den von Lunacarskij hinterlassenen *Schriften zur Musik* Rechnung. Zeitschriftenartikel, Vortragsmanuskripte (oder mitgeschriebene Protokolle der Vorträge) und Buchbesprechungen wurden zu einem Sammelband zusammengefaßt und unter den ideologiefreudigen Titel *Musik und Revolution* gestellt.

Lunacarskij selbst war nun keineswegs Musiker, etwa in des Wortes künstlerischer oder akademischer Bedeutung. Seine Worte beziehen sich deshalb in erster Linie nicht auf innermusikalische Verhältnisse. Aber er hatte in doppeltem Sinne dennoch etwas zu sagen – sowohl als erster Volkskommissar für das Bildungswesen der jungen Sowjetunion (1917–1929), als auch als einer, der mit besonderer Liebe allem Musikalischen zugetan war und sich stets dafür einsetzte, daß die Musik zu keiner Zeit gänzlich verstummte, er mußte häufig, quasi von Amts wegen, über musikalische Themen reden und schreiben.

Dem eigentlichen Grund für das Interesse der Gegenwart an gerade Lunacarskij's Äußerungen kommt man sicher nahe, wenn man die übergroße Authentizität des Verfassers gegenüber der Lehre von Marx und Lenin ins Auge faßt. Etliche der Abbildungen zeigen ihn zusammen mit Lenin. Ferner dürfte dieser Grund an den oftmals erfrischenden Formulierungen Lunacarskij's liegen, die sich geradezu wohltuend vom meist bombastischen Nominalstil der überwiegenden Zahl der Autoritäten der Gegenwart abheben.

Lunacarskij zisiert immer und zu beinahe jeder Gelegenheit genau das, was ein Mensch auf der absolut wasserdicht angewandten Grundlage des Marxismus-Leninismus und überhaupt als einer, der bei allen erdenklichen Situationen die Schneiderelle zum Prüfen der sozialen Erscheinungen und des sozialen Hintergrundes in der Tasche hat, vorweisen kann (S. 168): „Die soziologische Untersuchung – Sie ist der Angelpunkt, ohne den alle übrigen Wege, alle übrigen Theorien scheitern.“ So wird er nicht müde zu wiederholen.

Ein zweiter grundlegender und ebenfalls höchst wichtiger Aspekt betrifft die sogenannte Analyse. S. 254: „Man würde es uns nicht verzeihen, wenn wir nicht zu analysieren verstünden und einen goldhaltigen Sand nur deshalb fortwürfen, weil es darin nur wenige Goldkörnchen gibt.“ Lunacarskij fordert eine gleichsam „chemische Zerlegung in die Bestandteile“ – Leider vergißt er dann mit entsprechender Präzision zu sagen, was mit den „Einzelteilen in der Hand“ geschehen muß. Außer natürlich: alles auf der Grundlage der proletarischen Weltanschauung.

Und dann: „Jede Revolution ...“ An erster Stelle unter den Musikern steht Beethoven. Wegen seiner Nähe zur Französischen das Phänomen der Musikgeschichte. Und (S. 145) „Ein anderer Hüne der musikalischen

Weltliteratur – Bach – ging aus den gigantischen Stürmen der Reformation hervor, geistig verwandt den bedeutenden Begründern der neuen Weltanschauung wie Descartes, Spinoza und Leibniz.“

Noch ein Beispiel aus Lunacarskij's letzter Zeit, seinem Todesjahr 1933. Er nahm eine (S. 244): „... Neubewertung Wagners vom Standpunkt des siegreichen Proletariats und dessen neuer sozialistischer Kultur ...“ vor. Und er kommt zu dem Schluß: „ein Riese“ – vor allem der vorrevolutionäre Wagner. Aber der ... der zweiten Periode, der der Welt so viele Meisterwerke schenkte, ist ein verstümmelter Wagner, ein vergifteter Siegfried“ (S. 252).

(Juli 1986)

Werner Reiners

THEO HIRSBRUNNER: Pierre Boulez und sein Werk. Laaber: Laaber-Verlag (1985). 244 S., 28 Abb., Notenbeisp.

Im Zentrum des Buches steht – und dies signalisiert bereits der Titel – nicht Pierre Boulez' Biographie, sondern sein kompositorisches Œuvre, dessen allgemeine Charakterisierung an den bis heute zugänglichen Werken konkretisiert wird. Theo Hirsbrunner hat mit solcher Akzentuierung seinem Gegenstand Rechnung getragen, zumal er sich mit Boulez, der Persönliches aus seinem Œuvre erklärtermaßen auszuklammern versucht, durchaus in Einklang wußte, wie man einer Bemerkung im Dokumentationsteil des Buches entnehmen kann (S. 219); daß dieser Teil neben einer „Zeittafel“ und einem „Anhang“ (Werkverzeichnis, Bibliographie und Personenregister) auch einen Abschnitt „Boulez im Bild“ enthält, mag auf den ersten Blick irritieren und scheint der entschiedenen Beschränkung aufs kompositorische Werk zuwiderzulaufen, doch ist auch diese Folge bisher größtenteils wenig bekannter Photos – in Analogie zu Carl Dahlhaus' Idee einer „inneren Biographie“, die von einer Werkgeschichte ausgeht – im Sinne eines „inneren Porträts“ aufzufassen (S. 8f.), das durch ausführliche Bildlegenden stets an das Werk rückgebunden wird: etwa die Innenansicht von Boulez' Haus in Saint-Michel-l'Observatoire in der Haute Provence, dessen „strenge Geometrie mit sorgfältig berechnetem Lichteinfall ... eine magische Wirkung ... wie ein Sonett von Stéphane Mallarmé aus *Pli selon Pli*“ ausübt (Nr. 27).

Darüber hinaus kommt Hirsbrunners Konzentration auf das kompositorische Œuvre einem aktuellen Bedürfnis entgegen, da in der deutschen Musikliteratur – abgesehen von Einzeluntersuchungen meist prominenter Werke – ein zusammenfassender Überblick über Boulez' Schaffen, so erstaunlich dies auch bei näherer Besinnung anmutet, bis auf den heutigen Tag fehlte. Und nicht nur die Tatsache, daß Hirsbrunner somit ein Desiderat verfaßt hat, sondern auch die Art und Weise, wie er in Boulez' Kompositionen in gebotener Kürze, aber doch niemals unanschaulich oder unzulässig verkürzt, einführt, erhebt seine Abhandlung in den Rang eines grundlegenden, sehr übersichtlich konzipierten (und vom Verlag mustergültig hergestellten) Handbuches.

Die einzelnen, jeweils einer bestimmten Komposition gewidmeten Kapitel eröffnen unterschiedliche, gewissermaßen im Bezug auf das in Rede stehende Werk individuelle Perspektiven gemäß der Maxime, weniger „die Analyse von seriellen Strukturen“ anzustreben als vielmehr „Interpretationen ausgehend von übergreifenden kompositorischen Details, damit die Musik als ästhetisches Phänomen begriffen werden kann“ (S. 7), um – wie es im Kapitel zu *Le Marteau sans Maître* heißt – „die affektive Bedeutung der Musik verständlich [zu] machen“ (S. 86). Und in Einklang damit flicht Hirsbrunner auch immer wieder Quer- und Rückverweise auf Tendenzen der bildenden Kunst, auf literarische und musikalische Traditionen ein, denen Boulez in seinem Schaffen verpflichtet ist; den letztgenannten Bereich, die musikalischen „geistigen Ahnen“ oder „Leuchttürme“ (S. 13), und zwar in erster Linie Strawinsky und Schönberg, dazu Bach, Berg, Webern, Berlioz, Wagner, Debussy und Messiaen, exponiert das einleitende Kapitel „Bezugspunkte“, wobei sich Hirsbrunner an entsprechenden Essays von Boulez orientiert, nicht ohne nachdrücklich die Lektüre der Originaltexte nahelegen (S. 27).

Zudem bietet Hirsbrunner zuweilen beiläufig überraschende kompositionsgeschichtliche Einblicke, beispielsweise wenn er zu Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* (1946) anmerkt, daß René Leibowitz 1944 eine gleichbesetzte, ersterem sicherlich nicht unbekannt gebliebene *Sonate* op. 12/b fertiggestellt hatte, und im Vergleich beider Werke erhellt Hirsbrunner das noch weitgehend im Dunkel liegende – und durch Boulez geradezu planmäßig verschwiegene – Vorbild des

Lehrers Leibowitz, der als „der große Unbekannte“ freilich ein kleineres künstlerisches Format aufweist als sein Schüler und dennoch nicht wegzudenken ist“ (S. 46).

Dem erwähnten Eingangskapitel „Bezugspunkte“ korrespondierend, umrahmt die Werkkommentare abschließend die erneut allgemein auf Boulez' kompositorisches Œuvre bezogene Erörterung „Kunst und Metier“, in der gegenüber der kompositionstechnischen „Organisation“ das ästhetische „Geheimnis“ (S. 178) ins Recht gesetzt wird; Hirsbrunner rekurriert dabei auf Aufsätze von Boulez, die die einseitige Betonung des Metiers, wie sie *Penser la musique aujourd'hui* (deutsch als *Musikdenken heute 1, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*) suggeriert, zugunsten der Kunst relativieren und von denen drei mittlerweile auch auf deutsch (*Musikdenken heute 2, Darmstädter Beiträge VI*) erschienen sind. Und wenn in diesem Abschnitt als Merkmal der Werke Boulez', resultierend aus seinem „meisterlichen Metier“, „verführerische Noblesse“ hervorgehoben wird (S. 179), so ist dies ein Prädikat, das nicht zuletzt auch Hirsbrunners Buch auszeichnet.

(Juni 1986) Christoph von Blumröder

JOHN CALDWELL. *Editing Early Music*. Oxford Clarendon Press 1985. 125 S., Notenbeisp. (Early Music Series 5.)

Moderne Drucktechniken im musikalischen Verlagswesen haben in den letzten Jahrzehnten die Zahl neu veröffentlichter Notenausgaben gerade aus früherer Zeit immer rascher anwachsen lassen. So war ein Buch, das sich mit dem Edieren älterer Musik befaßt, eigentlich längst überfällig. Der Verfasser des vorliegenden Buches, selber Herausgeber des *Corpus of Early Keyboard Music*, konnte dabei seinen reichen Erfahrungsschatz als Editor dieser angesehenen Denkmalreihe im American Institute of Musicology und als Universitätslehrer in Oxford – hier mit ähnlichen Themen beschäftigt – zunutze machen.

Im Mittelpunkt des Buches stehen jene drei Hauptkapitel Nr. 2, 3 und 4, mit welchen der zu behandelnde Gegenstand der frühen Musik und ihres Edierens gegliedert wird in „Medieval and Early Renaissance Music“, „Renaissance Music“ und „Baroque and Classical Music“. Die editorischen Probleme werden, immer ausgehend von

der schriftlichen Fixierung der Musik in den Quellen, hier mit besonders hoher Sachkenntnis dargestellt. Steht in den beiden ersten Kapiteln gemäß der Quellenüberlieferung das Edieren von Vokalmusik – z. B. die Erörterung von tactus- und Mensur-Problemen bei Transkriptionen – im Vordergrund, so überwiegen im dritten Kapitel instrumentale Gesichtspunkte. Neben den Hauptgattungen der Quellenüberlieferung, denen verständlicherweise Vorrang eingeräumt worden ist, wird jedoch auch auf die weniger beachteten Quellenarten oder solche, die nicht so häufig überliefert sind, wie z. B. Editionen von Chormusik oder von Orgeltabulaturen, in sachgerechter Weise eingegangen. Übertragungsbeispiele und tabellarische Vergleiche zwischen alten Notationsformen und modernen Noten veranschaulichen das Gesagte. Die einzelnen Kapitel, in denen eine reiche Fülle von Detailfragen der jeweiligen Epoche erörtert wird, sind übrigens durchgeschrieben. Wahrscheinlich wurde diese optisch angenehme Form der Darstellung gewählt, um größere Leserkreise zu erreichen. So fühlt man sich beim Durchlesen des Buches daran erinnert, wie viele Aspekte es beim Edieren unterschiedlicher Quellenarten zu berücksichtigen gibt. Bei einer solchen Weise des Aneinanderreihens ist es nicht so sehr ein Lehr- und Lernbuch des Edierens. Es hat auch wenig gemeinsam mit der spröden Systematik, wie sie den für zahlreiche Editionsprojekte vorliegenden und z. T. auch veröffentlichten Editionsregularen zu eigen ist. So wäre dieses Buch zutreffend als eine Einführung in das Editions-wesen zu bezeichnen. Schließlich bewegen sich die durchaus einleuchtenden Gedanken des Autors im Eingangskapitel „Principles of Transcribing and Editing“ z. B. über die Beziehungen von Transkription und Edition sowie über Fragen der Quellenbewertung im allgemeinen.

(August 1986)

Jürgen Kindermann

MICHAEL FORSYTH: Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1985). VII, 370 S.

Publikationen, die den Zusammenhang zwischen Architektur und Musik und deren wechselseitige Bedingtheit darstellen, sind äußerst rar,

erfordern sie doch gleichermaßen weitgehende Kenntnisse der Musikgeschichte wie der Architekturgeschichte. Die von Michael Forsyth vorgelegte, ausgesprochen reichhaltig bebilderte Publikation bemüht sich, einen breiten Querschnitt jener Gebäude zu präsentieren, die vom 17. Jahrhundert bis heute für musikalische Darbietungen errichtet wurden. Die Liste beginnt mit den Kirchen und Konzertsälen sowie Opernhäusern des 17. Jahrhunderts und endet beim – akustisch variablen – Saal des IRCAM in Paris. In einem „Thema and Variations“ betitelten Einleitungskapitel entwickelt Forsyth die notwendigen Kriterien, die eine Beurteilung und Einordnung der Musikbauten erlauben. Er geht von der Grundannahme aus, daß jeweils in den wichtigen historischen Epochen Opernhäuser und Säle entstanden, die von den Hör- und Aufführungserfahrungen der jeweils aktuellen Musik aus gestaltet wurden, wobei die gattungsspezifischen Bedingungen ebenso wie die gesellschaftlichen gebührend zu berücksichtigen waren. Dies ist wohl – mit Einschränkungen – richtig bis in die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Für das 20. Jahrhundert indes gilt es nicht, denn Säle wie der im Pariser IRCAM sind eher die Ausnahme; im Vordergrund steht heute – neben gesellschaftlichen Bedingungen – eine Ausrichtung der Opernhäuser und Säle auf ein jeweils breites stilistisches Repertoire, das gleichermaßen in der Oper wie im Konzertsaal seine Schwerpunkte in der Musik des 19. Jahrhunderts hat und insofern von Brahms und Wagner, von Beethoven und Richard Strauss seine akustischen Forderungen ableitet.

Deutlich unterscheidet Forsyth zwischen den unterschiedlichen Anforderungen an Opernhäuser und Konzertsäle, steht doch bei jenen neben der guten Hörsamkeit von Sängern und Orchester das visuelle Problem gleichberechtigt – oder zumeist sogar dominant – zur Debatte, während bei diesen die akustische Qualität weniger dem möglichen Kompromiß einer guten Sicht unterworfen ist. In zwei Querschnittskapiteln erläutert Forsyth die unterschiedliche Bauweise der Opernhäuser des 17. und 18. Jahrhunderts (wobei er hier zu Recht besonders auf die Rolle der Architektenfamilie Galli-Bibiena hinweist) und jener des 19. Jahrhunderts, für die Garniers Pariser Oper exemplarisch steht und deren Schaugepränge Wagners Bayreuther Festspielhaus gegenübergestellt wird. Die Kapitel über die Konzertsäle beginnen mit den englischen

Aufführungsräumen der Händel-Zeit, widmen sich dann besonders den Monsterkonzerten des 19. Jahrhunderts und ihren architektonischen Bedingungen und dokumentieren schließlich die despektierlich als „Schuhkartons“ bezeichneten Konzertsäle des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Gewandhaus in Leipzig, Musikvereinssaal in Wien, Alte Berliner Philharmonie, Concertgebouw in Amsterdam, Tonhalle in Zürich, Stadt-Casino in Basel), die bis heute vielfach als die akustisch besten Säle überhaupt gelten. Die Schlußkapitel gelten den neueren Konzertbauten, die sich akustisch mit der Hörsamkeit und Klangqualität der Tonträger zu messen haben, und skizzieren knapp einen Ausblick auf die Zukunft am Beispiel des Weltausstellungspavillons in Osaka (für Stockhausens Musik), des IRCAM und des Philips-Pavillons in Brüssel, für den Iannis Xenakis die Musik schrieb. Ein tabellarischer Anhang aller besprochenen Räume mit Angaben zum Raumvolumen, zur Sitzplatzanzahl und zur jeweiligen Nachhallzeit als zentralem physikalischen Kriterium einer guten Hörsamkeit ermöglicht eine schnelle Orientierung.

Es wäre nun falsch, von dieser beispielhaft detaillierten Dokumentation bindende Hinweise zu erwarten hinsichtlich eines „idealen“ Opernhauses oder Konzertsaals, sie zeigt vielmehr, wie höchst unterschiedliche, vor kaum miteinander zu vereinbarenden Voraussetzungen ausgehende architektonische Lösungen zu Räumen geführt haben, die in dem diffizilen Wechselspiel von Raum und Musik haben bestehen können.

(September 1986)

Wulf Konold

CHRISTIAN KADEN Musiksoziologie. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1985). 475 S., 32 Abb.

Was Gegenstand und Aufgabe von Musiksoziologie sei, ist umstritten. Christian Kaden spricht in seiner *Musiksoziologie* treffend vom „fröhlichen Herbarium von Ansätzen, Konzepten, Theorien, Methodologien, Methoden“ (S. 26). Sein Buch nun stellt sich dem Anspruch, ein in Analogie zur marxistischen Soziologie entstandenes musiksoziologisches Konzept vorzustellen, das weder primär empirisch (Karbusicky 1975), noch primär wissenschaftstheoretisch (Haselauer 1980), noch primär historisch (Geschichte der Soziologie und Musiksoziologie: Blaukopf 1982) ausgerichtet ist. Musiksoziologie wird – so Kaden

– benötigt, um an „konkrete musikalische Wirklichkeit heranzukommen“ (S. 15), und Musik wird folgerichtig verstanden als „Teil sozialer Wirklichkeit, zur Entfaltung und Befriedigung menschlicher Lebensbedürfnisse“ (S. 21). Die vorrangige Methode zur Untersuchung von Phänomenen der musikalischen Wirklichkeit rekrutiert sich für Kaden aus Arbeitstechniken der Systemanalyse. Mit ihrer Hilfe glaubt er, musikalische Kommunikationsprozesse adäquat erfassen und interpretieren zu können. Seine Begründung dafür: „Gerade im Schwingen zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit verschafft Systemanalyse sich jene Handlungsfreiheit, mit der allein wissenschaftlich etwas herauszukriegen ist“ (S. 58), nämlich der sogenannte „gnostische Mehrwert“ (S. 62). Das klingt recht abstrakt und läßt viele Fragen offen. Der durchaus zwiespältige Eindruck, den derartige Aussagen hinterlassen, wird verstärkt durch Formulierungen, die eher unentschlossen zwischen Wissenschafts- und Umgangssprache hin- und herpendeln.

Dem mit 50 Seiten nicht übermäßig umfangreichen wissenschaftstheoretischen Teil folgen zwei umfangreiche Teile, die nun allerdings präzisieren und konkretisieren, was in der reinen Theorie noch bläblich wirkt. Auf etwa 190 Seiten werden Grundlagen der Systemanalyse vorgestellt, soweit sie für Fragestellungen der Musiksoziologie von Belang sein können: Sozialstrukturen musikalischer Kommunikation (am Beispiel von Hirtenmusik), Funktionen musikalischer Kommunikation (Grundriß einer Funktionstypologie im Bezug zu menschlichen Bedürfnissen), schließlich – als Variante der Abbildtheorie – die Modellierung objektiver Realität in Blockbildern bzw. „Matrizen“ (am Beispiel von instrumentalmusikalischer Kommunikation). Auf weiteren gut 160 Seiten dann zwei Fallstudien: Normierung und Differenzierung beim Musikhören (vor allem am Beispiel Beathörer versus Klassikhörer) und Notation – frühe Mehrstimmigkeit – Komposition (die Entwicklung der Notenschrift im 11./12. Jahrhundert als Ferment des menschlichen Bedürfnisses nach komplexerer Musik). Beide Studien belegen bis ins minutiöse Detail musikbezogener Sachverhalte die sinnvolle Anwendung systemanalytischer Methoden in Verbindung mit Forschungsergebnissen aus der systematischen bzw. historischen Musikwissenschaft.

Die Vielzahl der im Rahmen kommunikationstheoretischer Erwägungen dargestellten Modelle

ist beeindruckend. Vor allem aber die Art der Sichtweise. Jeder vollzogene Schritt führt nicht zu einem unumstößlichen Endergebnis, sondern öffnet den Horizont für weiterführende Fragen. Kennzeichnend für die Vorgehensweise ist die Schlußbemerkung zum systemanalytischen Teil. Dort heißt es: „Wer Funktionstheorie betreibt, hat alles vor sich“ (S. 251). Folgerichtig wird bei jeglicher Entschlüsselung von musikalischer Kommunikation die kreative Decodierung, die „Offenheit der Sinne und des Verstandes“ (S. 198) gefordert, nicht die sklavische Erfassung dessen, was letztlich nur Zelebration längst abgestimmten musikalischen Verhaltens ist. Diese bedingungslose Offenheit gegenüber den aktuellen Bedürfnissen von Musik als sozialer Wirklichkeit – gerade auch im Bezug zur klassischen, durch normierte Hör- und Verhaltensmuster recht häufig zur Scheinkommunikation degradierten Musik – verhindert ein Erstarren der von Kaden vorgestellten Modelle im mechanistischen Leerlauf. Seine *Musiksoziologie* ist ein beeindruckender Beweis dafür, daß systemorientierte Modellierung musikalischer Wirklichkeit dem Verständnis für kreative Freiräume musikbezogenen Handelns und Verhaltens keineswegs entgegenzustehen braucht, im Gegenteil diesen Freiraum schärfer zu fassen und in seinen speziellen Eigenheiten zu deuten, ist vielleicht diese Modellierung eher in der Lage als etwa der Versuch einer phänomenologischen Umschreibung. Das belegt besonders sinnfällig die Fallstudie über den vieldimensionalen Prozeß des Musikhörens. Wechselbeziehungen zwischen musikalischen Aktivitäten und Einstellungen, zwischen den verschiedenen Determinanten musikalischen Urteilsverhaltens, zwischen gesellschaftsgeprägter Differenzierung und Normierung werden zwar in größtmöglicher Klarheit (auch mit Hilfe empirisch ermittelter Daten) dargestellt, dann aber in ein Theoriekonzept eingebracht, das vor allem die Dialektik von kreativer Differenzierung und sozialer Normierung in den Mittelpunkt der Überlegungen stellt. Auch hier haben diejenigen, die weiterforschen, noch alles vor sich. Grundlage dafür allerdings dürfte für lange Zeit das sein, was Kaden in seiner *Musiksoziologie* dargelegt hat.

(März 1986)

Helmut Rösing

Musiktheorie. Hrsg. von Peter CAHN, Hermann DANUSER, Renate GROTH und Giselher SCHUBERT. 1. Jahrgang, Heft 1/1986. Laaber: Laaber-Verlag 1986. 112 S.

Es deutet einiges darauf hin, daß die Musikwissenschaft sich heute vermehrt der Rezeptionsgeschichte, Ideengeschichte, Ideologiekritik und Ästhetik zuwendet, Gebieten also, die einem weit gefaßten Begriffsverständnis von Musiktheorie entsprechen. Tatsächlich fällt es schwer, Musikwissenschaft und Musiktheorie in ihrem augenblicklichen Selbstverständnis voneinander abzugrenzen. Eine Zeitschrift, die sich lapidar *Musiktheorie* nennt, darf daher mit musikwissenschaftlichem Interesse rechnen. Will sie ihm genügen, wird sie sich von jenem unhaltbaren, aber zählbaren Musiktheorie-Begriff distanzieren, der einen Gegensatz zur „praktischen“ Musikausbildung meint. In Thematik und Anspruch gibt dies bereits das erste Heft der neuen Zeitschrift deutlich zu erkennen.

Das Geleitwort von Hermann Danuser, der für dieses erste Heft verantwortlich zeichnet, nimmt ausdrücklich Bezug auf die *Zeitschrift für Musiktheorie* (1970–1978) und formuliert die Konzeption der auf drei Hefte jährlich angelegten Publikation: Wechsel zwischen themengebundenen und freien Heften, die je drei bis fünf Aufsätze enthalten sollen, ergänzt durch einen Diskussionsteil, Rezensionen, Abdruck von Primärtexten aus der Geschichte der Musiktheorie und einmal jährlich eine Bibliographie wichtiger Neuerscheinungen einschlägiger Thematik. „Das Themenspektrum soll, was die geschichtliche Dimension betrifft, weit und offen gehalten werden.“

Das vorliegende erste Heft ist zwar „ohne einen besonderen thematischen Schwerpunkt konzipiert worden“, doch regen drei der vier Hauptbeiträge den Leser zu mancherlei Querbezügen an. Mit Prozeß und Struktur im eröffnenden, mit 26 Seiten umfangreichsten Beitrag von Fritz Reckow (*processus und structura – Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter*) sind die Begriffe genannt, auf die auch die Aufsätze von Carl Dahlhaus (*Zeitstrukturen in der Musik Wagners und Schönbergs*) und Hermann Danuser (*Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von C. Ph. E. Bach bis H. Berlioz*) mehr oder weniger eng bezogen sind. Reckow macht an den unterschiedlichen Wort-Ton-Verhältnissen und kompositorischen Gestaltungsweisen in

Conductus und Motette des 13. Jahrhunderts die Beziehungen deutlich, die zwischen Gestalt und Verlauf, zwischen der Forderung nach diversitas und nach Zusammenhang bestehen und das Musikdenken auch späterer Jahrhunderte immer wieder beschäftigt haben.

Das macht der Beitrag von Dahlhaus sinnfällig; Er erörtert am Beispiel der statischen und entwicklungschaften Aspekte der Wagnerschen Leitmotivtechnik sowie an der als Material und/oder als Thema fungierenden Zwölftonreihe die Relation von Struktur und Prozeß. Dabei führt vor allem die Unterscheidung der im Werk gegebenen Beziehungen und ihrer Wahrnehmung durch den Hörer zu erhellenden Feststellungen. Deren Formulierung in Sätzen mit mehr als 90 Wörtern kommt freilich dem Leser wenig entgegen

In enger Korreferenz stehen die Beiträge von Danuser und Edward T. Cone. Cone befaßt sich anhand analytischer Beispiele mit der Frage, wie sich ein angemessener und kritischer Zugang zum Problem des (tatsächlichen oder scheinbaren) freien Willens des Komponisten finden lasse, konkretisiert etwa an der Frage, bis zu welchem Ausmaß Folgerichtigkeit auf Ableitung beruht. Danuser nähert sich einer verwandten Fragestellung von der Kategorie des „imprévu“ aus. Überaus anregenden Einzelbeobachtungen steht nachteilig gegenüber, daß Geltungsgrenzen dieser Kategorie, wenn es eine ist, exakt kaum gezogen werden können. Weit gefaßt, wozu Danuser neigt, auch wenn er die „beau désordre“ unerwähnt läßt, verliert der Begriff „imprévu“ jedoch an Aussagehaltigkeit und Praktikabilität.

Das Heft macht im weiteren mit der „mikrotechnischen Lösung des Problems der musikalischen Form“ durch G. E. Conus (1862–1933) bekannt, durch Ivanka Stoianova erläutert. Im Diskussionsteil informiert Stephen Hinton über heute in den USA, in England und Deutschland angewandte Analysetechniken. Vier Buchbesprechungen (die im Inhaltsverzeichnis einzeln genannt werden sollten) runden dieses vielversprechende erste Heft von *Musiktheorie* ab.

(August 1986)

Peter Benary

CHRISTIAN STRAUSS. Kausale Musiktherapie. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1985). 189 S., Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 102.)

Eines ist dem Buche zugute zu halten: Der Autor verschleiert nicht die manipulative Bedeutung von Musik in der Musiktherapie. Dankenswert ist auch die Offenheit seiner Hinweise auf Dinge, die von der heutigen Musiktherapie vernachlässigt werden. So spricht er von nur vage vorhandenen theoretischen Grundlagen einer Kenntnis der Wirkweise des Therapeuten, von der fehlenden Evaluation der Therapie und der hohen Bedeutung des Übertragungseffektes. Schließlich fragt der Autor nach dem Spezifikum der musikalischen Wirkung. „Kausale Musiktherapie“ ist seine Umschreibung für eine Musiktherapie, bei der die Musik nicht durch ein anderes Mittel ersetzbar, die Musik die „causa“ des Heilerfolgs sein soll.

Diese kausale Musiktherapie ist für neurotische Störungen gedacht, wobei der Autor – Musikpädagoge von Beruf – einen Krankheits- und Therapiebegriff in Abgrenzung von Psychoanalyse und Verhaltenstherapie und unter Mischung von Elementen dieser beiden Verfahren zu entwickeln sucht. An dieser Stelle ist schon erhebliche Kritik anzusetzen. Denn seine Beurteilung und Darstellung der Psychoanalyse, der er „einseitige Längsschnittsicht der Neurose“ vorwirft, wie auch der Verhaltenstherapie ist doch mehr als simplifiziert. Die unzureichenden Vorstellungen von seelischer Krankheit und Therapie überhaupt sind dann auch die Schwachstellen, an denen das Unterfangen des Autors scheitert.

Der Grundgedanke des Autors für seine musiktherapeutische Konzeption ist rasch erzählt. Er geht von der Vorstellung aus, daß die Persönlichkeit des Menschen in Wesenszüge zu zerlegen und so zu messen sei. Diese so zerlegte und gemessene Persönlichkeit ist nun je nach Quantität des einen oder anderen Wesenszuges mit Musik so zu beeinflussen, daß ein anderes meßbares Persönlichkeitsprofil herauskommt: indem die Musiktherapie „via planmäßiger und gezielter Kultivierung der emotionalen Befindlichkeit das emotionale Repertoire der Person kontinuierlich zu erweitern ... sucht“. Die Darstellung der Persönlichkeitszüge nach Cattell nimmt den größeren Teil des Buches ein: z. B. Faktor A „Sizothymie [gemeint ist wohl Schizothymie, H. W.] versus Affektothymie“ oder Faktor D „Phlegma versus Erregbarkeit“ u. a. Wie die musiktherapeutischen Behandlungspläne danach speziell erstellt werden sollen, wird eigentlich nur angedeutet. Ein Beispiel für den Faktor D soll

dies erhellen. Ist eine Persönlichkeit diagnostiziert, die beim Faktor D stark zum Phlegmapol hintendiert, so wählt der Autor Instrumente, die für die Erregungssphäre passen, „die entsprechend kräftige Klänge zu produzieren ermöglichen, wie z. B. laute Geräuschinstrumente“; tendiert sie zu sehr zur Erregungssphäre, so sollen Instrumente gewählt werden, wie z. B. diverse Stabspiele, „die mit nicht zu großem motorischen Aufwand gehandhabt werden können“ Mit einer solchen Auswahl und entsprechendem Spiel soll dann die Persönlichkeits-sphäre in Richtung des einen oder anderen Pols erweitert werden.

Der Autor stellt sich tatsächlich eine bleibende Strukturänderung durch Hören von Musik vor. Es muß wohl kaum betont werden, daß über Therapie-Ergebnisse nicht berichtet wird. Die Alltagsbeobachtungen bei Berufsmusikern und musikalischen Laien hätten ihn eigentlich auch schon eines Besseren belehren können.

Zu viele Mißverständnisse und Wissenslücken sind es, auf denen dieses Buch basiert. Schon die Behauptung, daß psychometrische Messungen stets das „psychische Insgesamt der zu untersuchenden Person“ erfassen, muß auch für jeden Testpsychologen abenteuerlich klingen. Die Psychoanalyse wird als eine rationale Rekonstruktion von „frühkindlichen Ereignissen“ bezeichnet, gegen die sich die „emotionalen Anteile des Geschehens“ oft resistent zeigen.

Wäre der Autor etwas mehr vertraut mit den von ihm kritisierten und auch für seine Theorie herangezogenen Methoden, insbesondere mit der neueren Psychologie der Entwicklung von Selbst- und Objektbeziehungen, so wäre ihm von seinem kritischen Ausgangspunkt her vielleicht gelungen, zu erkennen, wie Musik tatsächlich manipulativ einsetzbar ist. Nicht im Sinne einer dauerhaften Veränderung der psychischen Strukturen, sondern im Sinne einer Veränderung der therapeutischen Beziehung im sogenannten „Hier und Jetzt“ der Therapie. In der therapeutischen Beziehung, d. h. in der Übertragungsbeziehung wird tatsächlich etwas durch Musik geändert, und zwar im Sinne einer symbiotischen Übertragung, die psychogenetisch sehr frühe Auseinandersetzungen schützen können. Es geht tatsächlich um ein Übertragungsphänomen in der Psychotherapie, und mehr noch – um seine manipulative Herstellung. Das kann zu kurzfristigen Scheinheilungen führen, die bekanntlich nur so lange anhalten, wie die positiven Übertragun-

gen die Patienten vom Therapeuten abhängig machen, also keinen emanzipatorischen Wert haben. Das kann aber auch eine therapeutische Beziehung schützen, in der dann, wenn man es versteht und insbesondere die Musik richtig einzuschätzen weiß, Entwicklungen ermöglicht werden können. Es ist schade, daß die unter Musiktherapeuten so verbreitete Überschätzung der Musiktherapie immer wieder dazu führt, die tatsächliche Bedeutung von Musik in der Therapie zu übersehen. Dafür ist auch dieses Buch ein Beispiel.

(August 1986)

Harm Willms

PAUL NORDOFF / CLIVE ROBBINS: Schöpferische Musiktherapie. Individuelle Behandlung für das behinderte Kind. Kassel – Basel – London. Bärenreiter-Verlag/Stuttgart – New York. Gustav Fischer-Verlag 1986. XVIII, 232 S., Abb., Notenbeisp., MusiCassette. (Praxis der Musiktherapie. Band 3.)

Daß selbst die Herausgeber der Reihe *Praxis der Musiktherapie* weder musikalisch (durch einen Abschluß an einer Musikhochschule oder in Musikwissenschaft) qualifiziert noch therapieberechtigt sind (der eine arbeitet gar als Schulfunkredakteur), ist bezeichnend für den insgesamt eher bedenklichen Zustand der Musiktherapie. Um so mehr erstaunt dieses kluge und von Verantwortungsbewußtsein erfüllte Lehrbuch klinischer Musiktherapie für die Arbeit mit Kindern, das eine Kombination an musikalischem, pädagogischem und therapeutischem Können und Engagement verrät.

Teil 1 zeigt anhand zahlreicher Photos verschiedene Arbeitsweisen, die alle gemeinsam haben, dem „Music Child“ zu begegnen: „„Music Child“ steht als Oberbegriff für die Tiefe, Intensität, Vielfalt und Intelligenz der Reaktionen von einigen hundert behinderten Kindern in der musikalischen Interaktivität... Der Begriff bezieht sich auf die Universalität musikalischen Empfindungsvermögens – auf die überkommene, komplexe Sensibilität für die Ordnung und Beziehung von tonaler und rhythmischer Bewegung; er weist ebenso auf die persönliche Bedeutung der musikalischen Reaktivität für jedes einzelne Kind... Der Begriff bezeichnet das Zusammenwirken von rezeptiven, kognitiven und expressiven Fähigkeiten“ (S. 1).

Teil 2 wendet sich in drei Fallbeispielen Einzelschicksalen zu. Anhand von wertvollen Tonbanddokumentationen – Paul Nordoff starb 1977 in Herdecke – aus den einzelnen Sitzungen wird nachvollziehbar, wie behinderte Kinder mit Hilfe von musikalischen Improvisationstechniken zu Reaktionen veranlaßt werden, die sowohl zu vielseitigerem kommunikativen Verhalten als auch zum Interesse an Musik führen. Die Tonaufnahmen und die Notenbeispiele beweisen, daß die Nordoff-Robbins-Methode nichts gemein hat mit dem häufig albernen Geklimper von Möchtegernern oder gar mit den beliebig zufälligen Geräusch-„Kreationen“ auf erweitertem Orff-Instrumentarium in der üblichen, euphemisch als „aktiv“ ausgegebenen Musiktherapie, die dann, einem Rorschach-Test gleich, zum pseudoanalytischen Herumdeuteln herhalten. In den Sitzungen, die oftmals nur wenige Minuten dauern, musizieren Nordoff und Robbins – ihr Konzept verlangt die Beteiligung eines Kotheapeuten – unentwegt und immer mit Mitteln hochstrukturierter Musik, die nur auch sängerisch und kompositorisch gut ausgebildeten Pianisten in der situationsbezogenen Improvisation zur Verfügung stehen und damit ein Eingehen auf die individuelle Disposition, spontane Lernbereitschaft und Störung des jeweiligen Kindes ermöglichen.

Im umfangreichsten Teil 3 wird beschrieben, wie die „schöpferische klinische Technik“ beschaffen sein muß, um „gleichzeitig erforschend, beständig und beweglich“ zu sein. Nicht das Vorwissen über das Kind ist entscheidend, sondern „die Eindrücke, die es direkt vermittelt. Das, was seine Anwesenheit mitteilt, wird musikalisch erwidert – seine Haltung, der Gesichtsausdruck, sein Blick, wenn es den Therapeuten anguckt, seine Bewegungen, seine Stimmung. Durch das, ‚was‘ er ‚wie‘ spielt, zeigt sich der Therapeut dem Kind, und damit beginnen die Erlebnisse in der Therapie“ (S. 81). Die aber äußern sich in der Stimme. So nahe es liegt, diese in das therapeutische Geschehen einzubeziehen, so merkwürdig ist es doch, daß Nordoff und Robbins die einzige Richtung in der Musiktherapie darstellen, die dem Singen, noch dazu als einem die momentane Situation sprachlich-musikalisch überhöhenden vokalen Interagieren, eine fundamentale Bedeutung beimißt, ohne daß dabei die instrumentalen Aktivitäten vernachlässigt werden.

Die in Teil 4 vorgestellten beiden Skalen

dienen dazu, in jeweils zehn Stufen die Kind-Therapeut-Beziehung in der musikalischen Aktivität (Skala I) und die Musikalische Kommunikativität (Skala II) mit Hilfe ausgeklügelter Auswertungssysteme festzuhalten. Die letzte Stufe erfaßt auch das Verhalten in der Gruppe.

Neunzig Aufgaben zum Üben von Klavierimprovisation runden das instruktive Buch ab. Erstaunlich, daß es bis zu seinem Erscheinen in deutscher Sprache fast zehn Jahre brauchte – wertvolle Zeit, die den Schaden, die die Musiktherapie durch so manchen selbsternannten, musikalisch und therapeutisch dilettierenden „Lehr-Musiktherapeuten“ genommen hat, möglicherweise verhindert hätte.

(April 1987)

Karl Hörmann

LIANG MINGYUE *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture New York und Wilhelmshaven etc. Heinrichshofen Edition (1985). 314 S., Abb., Notenbeisp. (Paperbacks on Musicology 8.)*

China, das Volk der Philosophen und Historiker, die Kultur mit der längsten unabgebrochenen geschichtlichen Tradition, hat bis 1911 keinen einzigen Musikhistoriker hervorgebracht. Eine „chinesische Musikgeschichte“ haben in unserem Jahrhundert bisher lediglich drei Gelehrte geschrieben: (1) der Hornbostel-Schüler Kuang ch'i Wang (1891–1936), der 1934 in Bonn promovierte und dort lehrte, mit seinem *Chung-kuo yin-yüeh shih* (Shanghai 1934), der noch der Evolutionstheorie verhaftet ist und sich systematisch (nicht eigentlich geschichtlich) mit Gegebenheiten wie *lü* (dem System der zwölf Halbtöne) oder *t'iao* (den Tonarten) auseinandersetzt, (2) der 1899 geborene, an der Universität von Shanghai ausgebildete Yin-liu Yang mit seinem *Chung-kuo yin-yüeh shih-kang* (Shanghai 1952, mehrfach nachgedruckt), welcher musikanschaulich ausgerichtet ist und die klassischen drei Perioden (3300–246 v. Chr., 246 v. Chr.–907 n. Chr., 907–1911) als geschichtliches Gliederungsprinzip benützt, (3) der von Shigeo Kishibe ausgebildete, an der Musikpraxis sich orientierende Sai-bang Cheung (1940?–1978), mit seinem *Chung-kuo yin-yüeh lun-szu-kao* (Hongkong 1974), der die Geschichte seit der legendären Vorzeit in fünf Perioden teilt und daraus Nutzen zieht, daß sein Autor ein berühmter *ch'in*-Spieler war. In den Fußstapfen des Sai-

bang Cheung schreitet der vierte chinesische Gelehrte fort, dessen englisch verfaßtes Buch Gegenstand dieser Besprechung ist: Liang Ming-yue (oder David Ming-yueh Liang; er wählte nicht das System von Wade-Giles, sondern *pinyin* als Umschrift), der 1941 in Peking geboren wurde, 1972 in San Francisco mit einer bedeutenden Arbeit über das *ch'in* promovierte, selber einer der bedeutendsten Meister dieses Instruments ist (siehe die Schallplatte MC 7 der Museum Collection Berlin-West) und der heute eine Professur an der University of Maryland, Baltimore County, innehat.

Seine *Einführung in die chinesische Musikkultur* (der Untertitel) ist mit *Music of the Billion* überschrieben, was zum Ausdruck bringen soll, daß „das musikalische Erbe einer Milliarde Menschen in einem einzigen Band“ (Vorwort, S. 5) darzustellen unmöglich ist. Der Band zerfällt in zwei Teile: (1) einen diachron orientierten ersten, in dem – nach der Besprechung der Grundzüge chinesischer Musik (S. 11–33) – der geschichtliche Verlauf in acht Kapiteln nachgezeichnet wird (S. 34–165); (2) einen zweiten Teil, in dem in synchroner Darstellung sechs zentrale Themen (content and context) behandelt werden (S. 167–278). Eine eher dürftige Bibliographie sowie eine recht umfassende Diskographie runden den Band ab.

Der Verfasser gliedert die geschichtlichen Ereignisse wie folgt. Prähistorie bis Ende Hsia-Dynastie / Shang und Chou (der Übergang zur Geschichtlichkeit erfolgte wohl eher um 1350 v. Chr. zwischen Shang I und II) / Ch'in und Han-Zeit / Drei Reiche, Chin und Nan-pei-chao / Sui, T'ang und Fünf Dynastien (welch letztere, 906–960, sich allerdings deutlich von der T'ang-Zeit abheben) / Sung und Yüan / Ming und Ch'ing / die Republik seit 1912. Zu dieser Gesamtdarstellung ist zu bemerken, daß sie leicht nachvollziehbar gestaltet ist, ohne wesentlich neue Gesichtspunkte zu enthalten. In vielem ist sie nicht auf dem heutigen Stand des Wissens. Es ist unverständlich, daß Liang wichtigste englischsprachige Literatur nicht zu kennen scheint; Band 4/1 von Needhams *Science and Civilisation* hat er anscheinend ebenso wenig ausgewertet wie die einschlägigen Arbeiten von Fritz A. Kuttner. Es ist dem Verfasser unbekannt, daß die technologischen *lü*-Namen und die zahlreichen Messungen an erhaltenen Lithophonen und Glocken zur Annahme berechtigten, daß ein vier- oder fünftöniges *lü*-System bereits in der Shang I-Periode

(1520–1350 v. Chr.) existierte und daß das vollständige *lü-lü*-System, mithin die Unterscheidung der großen Terz in reiner Stimmung und der „pythagoräischen“ Terz (mit Abweichungen von weniger als 2 Cent) sowie die Kenntnis des syntonischen Kommas bereits in Shang II oder spätestens zu Beginn der Chou-Zeit (um 1000 v. Chr.) Tatsache gewesen sein muß. Beim Vorliegen solch fundamentaler Forschungsergebnisse sich auf summarische Nennung ausgegrabener Instrumente (S. 51–52) zu beschränken, ist unverzeihlich.

Im zweiten Teil des Buches kommen, knapp und kenntnisreich, sechs Themenkreise zur Sprache: das Phänomen „Interpretation“ (konfuzianisches Harmonie-Konzept, Symbolismus), mündliche Überlieferung versus Schriftlichkeit der Musik, die Kunst des *ch'in*-Spiels (das beste Kapitel des Buches!), regionale Instrumentalmusik (mit ihren vielfältigen rhythmischen Aspekten), chinesische „Oper“, Charakteristik der hauptsächlichsten Musikinstrumente (durch 20 Photos verdeutlicht).

Allen Einwänden zum Trotz gehört das Buch in die Bibliothek eines jeden Ethnomusikologen (der für die Mitteilung von Aussprache-Regeln gewiß dankbar gewesen wäre). Es ist die beste „Geschichte der chinesischen Musik“ eines Chinesen. Leider hat sich Liang über die westliche musikalische Sinologie zu seinem eigenen Schaden zu großzügig hinweggesetzt. Zumindest die englischsprachigen Arbeiten hätte er zur Kenntnis nehmen müssen, neben Needham und Kuttner vor allem die wesentlichen Schriften von Laurence E. R. Picken oder die Dissertation von Fredric Lieberman. Wenn dem Verfasser das Durcharbeiten des umfassenden Werkes über das *Yüeh-fu tsa-lu* des Tuan An-chieh von Martin Gimm (in deutscher Sprache) kaum zugemutet werden darf, so ist es doch zumindest seltsam zu beobachten, wie ein Musikologe die Geschichte der T'ang-Musik darstellt, ohne diesen zentralen Traktat vom Ende des 9. Jahrhunderts – der auf S. 106 bloß kurz erwähnt wird – in extenso auszuwerten.

(März 1986)

Hans Oesch