

Besprechungen

BURKHARD MEISCHEIN: Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960. Köln: Verlag Dobr 2010. 312 S., Abb.

Dass Musikgeschichtsschreibung „konzeptionelle Probleme“ habe und die Fülle des Materials nicht länger mehr von Einzelnen bewältigt werden könne, schrieb Georg Knepler schon 1997. Burkhard Meischein sucht in seiner Habilitationsschrift *Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960* noch mehr zu leisten als eine Musikgeschichtsschreibung, nämlich einen Überblick zu geben über musikhistoriografische Paradigmen. Zum Meta-Standpunkt dieses Vorhabens gehören die erwartbaren Vorteile und Schwachstellen, prominent die Herausarbeitung verbindlicher Paradigmen selbst über die Diversität des untersuchten deutschen Schrifttums hinweg, die notgedrungen wenig Überraschendes im Detail bieten kann, daneben aber auch die anregende Fülle von Zitaten aus dem musikhistoriografischen Schrifttum, die wiederum nicht selten den Anschein einer Kapitulation vor dem Material erweckt. Es sind die Epochenbegriffe „Barockzeit“, „Spätaufklärung“ und „Romantik“, ihrerseits häufig der Vereinseitigung geziehen, die Meischein als behelfsmäßige Überschriften für drei Kapitel verwendet, im vierten und letzten Kapitel beschäftigt er sich mit Guido Adlers Konzept einer Stilgeschichte.

Zweifellos liegt die Problematik als Teil der selbstreferenziellen Ambitionen, die dem Fach seit seinen universitären Anfängen eignen, in der Luft. Vor allem an der langen Beschäftigung des Autors mit seinem Gegenstand mag es liegen, dass er einige jüngere Ansätze und Autoren zwar benennt, darunter Anselm Gerhard oder Frank Hentschel, sich jedoch unter Rückgriff auf Thomas S. Kuhn für eine Darstellung der je gültigen „Leitbilder, Vorstellungen und Ziele“ (S. 11) entscheidet, damit für eine gleichsam epocheninhärente Lesart, zu der methodisch der quantitativ durchaus

auffällige Umgang mit Zitaten aus historischen Musikgeschichten gehört. Zu den ersten Büchern, die Meischein in diesem Sinne vorstellt, gehören die von Sethus Calvisius, Wolfgang Caspar Printz und Athanasius Kircher. Als typische Themen der Zeit sieht Meischein den Streit über den Vorrang der antiken gegenüber der zeitgenössischen Musik, die Festsetzung von Individuen als Entdecker bzw. Erfinder von Neuerungen und die an der biblischen Überlieferung orientierte chronologische Einordnung dieser Vorgänge.

In seinem zweiten Kapitel stellt Meischein neben Arbeiten Burneys die zwei 1788 und 1801 erschienenen Bände von Forkel vor, die als Teil eines prestigereichen Göttinger Wissenschaftsprojektes ihren Beitrag zu einer *Geschichte der Künste und Wissenschaften* leisteten. Nun dynamisierte sich die Situation auf der Grundlage aktualisierter historiografischer Standards. Argumente und überprüfbare Quellen, angesichts derer ältere Darstellungen subjektiv, sogar falsch erschienen, wurden zum Rückgrat der Untersuchung und führten ihrerseits zu größeren Editionsprojekten. Das Reisen nobilitierte man zu einem probaten Mittel für den Erkenntnisgewinn, die biblische Darstellung wurde nurmehr nebenbei erwähnt: Auf exemplarische Weise unterstrich Forkel mit Blick auf den alttestamentarischen Jubal, dass niemand „in dem Verstande nemlich, in welchem es gemeinlich genommen zu werden pflegt, die Musik erfunden haben“ könne. Im 19. Jahrhundert dann entstanden Lebensgeschichtsschreibungen, die bis heute als Standardwerke gelten – die Biografien von Winterfeld (Gabrieli), Jahn (Mozart) und Spitta (Bach) – und größere Darstellungen wie Ambros' *Geschichte der Musik* und Winterfelds *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges*, ferner eine Vielzahl von Spezialuntersuchungen sowie Gesamt- und Denkmälerausgaben.

Die bereits um 1800 geäußerte Kritik an Forkel lässt die neue Sicht auf die Problematik der Musikhistoriografie deutlich erkennen. Man wandte sich gegen didaktische und moralisierende Tendenzen, gegen die unterschiedslose Verwertung von Quellen, man kritisierte

die Distanz zur Kunstwirklichkeit und zum poetischen Gehalt von musikalischen Werken. Die Einfühlung in Personen der Musikgeschichte und ein auf der Basis des eigenen ästhetischen Eindrucks entwickelter neuer Umgang mit Sinnlichkeit und Anschaulichkeit in der Kunstbetrachtung gewannen ebenso an Bedeutung wie der literarische Rang einer Historiografie. Umgekehrt suggerierte die Literarisierung die Einheit des Geschichtsverlaufs als Folge von Strukturen und Handlungszyklen, durch die hindurch sich ein „wesenhaft anderes Subjekt“ (S. 174) realisierte. Als wichtiges Zeugnis des neuen Geistes darf die Entdeckung der Renaissance bzw. ihre Eingrenzung als Epoche gelten, in deren Kontext auch Wackenroders *Herzenergießungen* und Kleists *Cäcilie*, Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* oder Hoffmanns *Alte und neue Kirchenmusik* zu verorten sind.

Um 1890 setzte abermals ein Wandel ein, der bis in die 1930er Jahre hinein Folgen zeitigte. Den Erfolg von Adlers „Stilgeschichte“ erklärt Meischein mit ähnlichen Bestrebungen in Kunstgeschichte und Germanistik, dem Bemühen um Nähe zum Kunstwerk und der Hinwendung zu Kategorien des „Erlebens“ und des „Lebendigen“. Philologische Arbeit stand dabei, so Meischein, nur im Dienste der Stilkritik, indem man ihr ebenso wie dem Positivismus vorwarf, „das Eigentliche, das hinter den Dingen Stehende“ (S. 250) nicht erkennen zu lassen. In der Gegenwart unterdessen sei das uneinheitliche Paradigma einer „beweglichen Konfiguration dreier Ansätze“ (S. 281) zu beobachten, eines sozialgeschichtlichen, eines kulturwissenschaftlichen und eines hermeneutisch-analytischen – mit dem man die Abirrungen einer Anreicherung der geistesgeschichtlichen und stilkritischen Konzepte mit nationalsozialistischen Inhalten abzuwehren suche –, wie überhaupt „gerade die Vielfalt und die Distanz zu dogmatisch herrschenden Auffassungen von der Musik und ihrer Geschichte zum Programm erhoben“ (S. 280) worden seien. Die Genese dieses neuen Paradigmas, das in Wirklichkeit kein Paradigma ist, stellt Meischein in den Zusammenhang mit einer Vielzahl von Vorgängen, darunter die Studien-

tenbewegung, der Marxismus, die Neugründungen von Hochschulen, ferner die Internationalisierung des Faches und der Wohlstand in der BRD als Grundlage für den Reichtum an Forschungsprojekten und Fachzeitschriften.

Dass die Untersuchung in einer formalen Dopplung des Dargelegten ohne eigenständiges Schlusswort auskommt, darf als Symptom ihrer engen Orientierung an den vorgestellten Texten ausgelegt werden. Dem Wirken einer noch stärker ordnenden und analysierenden Hand wäre womöglich der Nacherzählungscharakter zum Opfer gefallen, der dem Vorhaben hie und da anhaftet. Aber auch das anhand der historischen Quellen dokumentierte Spektrum von Darstellungsoptionen und Erkenntniszielen hätte nicht in einer solchen Breite präsentiert werden können.

(April 2012)

Christiane Tewinkel

Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400. Mit einer Edition elf ausgewählter Lieder. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2011. 210 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 14.)

Der Band vereinigt Vorträge eines Symposions zu Oswald von Wolkenstein innerhalb des 18. Kongresses „Passagen“ der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 2007 in Zürich. Die fünf kleineren Beiträge, deren Vortragscharakter mehr oder minder beibehalten wurde, nehmen die eine, elf neu editierte Lieder Oswalds die andere Hälfte des rund 200 Seiten starken Bandes ein.

Einleitend skizziert der Herausgeber Christian Berger die Forschungslandschaft zu dem emphatisch und zu Unrecht als „letzter Minnesänger“ titulierten Oswald von Wolkenstein, die vor allem durch offene Fragen nach der Rezeption, Vermittlung, Aneignung, Adaption und schriftlichen Fixierung von Oswalds ein- und mehrstimmigen Liedern geprägt sind. Zunehmend lässt sich aber erkennen, wie erfahren sich Oswald im Umgang mit den Vorlagen und den Regelwerken des einstimmigen Liedes wie

des mehrstimmigen Satzes, die er für seine Zwecke virtuos zu verwenden und umzudeuten weiß, zeigt.

Marco Gozzi demonstriert anhand einer liturgischen Handschrift aus Kloster Neustift aus der Zeit um 1400 (A-Iu 457) auf, wie im unmittelbaren örtlichen und zeitlichen Umfeld Oswalds verschiedene Formen „usueller“ Mehrstimmigkeit gepflegt wurden, so etwa zweistimmige Fassungen des Kyrie *Fons bonitatis* oder des Introitus-Tropus *Salva Christe te querentes*, aber auch Sätze im organalen Halte-tonstil. Außerdem enthält die Handschrift eine Reihe von Credos in Cantus-fractus-Notation, die Verbindungen etwa zum Repertoire von Hermann Pötzlingers Mensuralcodex St. Emmeram oder der Trienter Codices ziehen lassen. Auch wenn Gozzi die entsprechende Schlussfolgerung nicht verbalisiert, so zeigen die Befunde, dass die sehr verbreiteten Techniken einfacher Mehrstimmigkeit oder die Tradition der Cantus-fractus-Notation auch in Südtirol präsent und damit Oswald zugänglich waren, mit entsprechenden Implikationen für die Bewertung seiner Fähigkeiten im Umgang mit Mehrstimmigkeit und für die Notation der einstimmigen Lieder in den Wolkenstein-Handschriften.

Die beiden folgenden Beiträge beschäftigen sich konkret mit der Frage nach den möglichen Vorlagen für einzelne Lieder aus dem französischen und italienischen Repertoire und den Wegen ihrer Vermittlung bis zu Oswald. Carola Hertel-Geay untersucht die Adaptionen Oswalds, die auf eine Gruppe von französischen Chansons im norditalienischen Codex Reina (F-Pn 6771) zurückgehen, mit Parallelüberlieferung in einer Prager und Straßburger Handschrift und dem Codex St. Emmeram. Die Einzelanalysen machen deutlich, wie vielfältig Oswald seine Vorlagen aufgegriffen und weiterverarbeitet hat: durch direkte Textübernahmen und -anspielungen, aber auch nur als thematische Inspirationsquelle mit eigenständiger Ausarbeitung oder als bewusstes Spiel mit der Tradition des *Amour courtois* im Vorlagentext (*Iour a iour – Frow ich enmaglStand auff Maredel*), was in jedem Fall eine gute Kenntnis der Originaltexte voraussetzt. Nicht

ausgeschlossen ist damit die zusätzliche Rezeption über Kontrafakturen in der Parallelüberlieferung, wie die von Hertel erwähnte Linie von Jehan Vaillants *Par maintes fois* über *Per montes foys* (mit falscher Auflösung der Abbréviation im Codex St. Emmeram) zu *Der mai mit lieber zal* bei Oswald (mit falscher Lesung des *P* ohne Unterlänge und der üblichen Technik, den Text der Kontrafaktur aus den Anfangsbuchstaben des Ursprungstextes zu gewinnen).

Oliver Huck weist darauf hin, dass sich die Rezeption italienischer Musik im deutschen Sprachraum um 1400 auf eine relativ kleine Gruppe von Ballate beschränkt, die, wie etwa Landinis berühmtes *Questa fancuilla*, zudem offenbar nicht als besonders ausgeprägt italienisch, sondern dem französischen Stil nahestehend empfunden wurden. Jedoch wurden auch die zahlenmäßig überwiegenden französischen Vorlagenstücke durch italienische Handschriften vermittelt, die im Hintergrund standen, als Oswalds Lieder nach der Rezeption etwa im Umfeld der Konzilien von Konstanz und Basel schließlich niedergeschrieben wurden.

Die abschließenden beiden Beiträge thematisieren die Frage nach der Rolle und dem Verständnis von Modalität in Oswalds Liedern. Björn R. Tammen untersucht, inwieweit Oswalds *Es seusst dort her* (Kl. 20) in der Überlieferung der jüngeren Wolkenstein-Handschrift B (1432) als auf *b* transponiertes Phrygisch verstanden werden kann. Muss dieses Unterfangen letztlich – wie von Tammen umsichtig bereits in der Titelformulierung seines Beitrags vermerkt – ein „Versuch“ bleiben, so enthüllt es doch, wie wenig geklärt der modale Erfahrungshintergrund Oswalds ist, ebenso wie die Rolle der Schreiber bei der schriftlichen Fixierung und ihre Kompetenz bei der modalen und satztechnischen Einordnung sowie ihr Verhältnis zum gesanglichen Vortrag Oswalds, mit unmittelbaren Konsequenzen für das Verständnis einer heutigen Edition etwa in Hinblick auf die Verwendung von *Ficta*. Der Vergleich mit der ganz eigenständigen Fassung der älteren Wolkenstein-Handschrift A zeigt hierbei vor allem auch, wie wenig eine stemmatisch

geprägte Textphilologie dem Überlieferungsbefund bei Oswald gerecht werden kann. Letztlich, so auch im Beitrag von Christian Berger und Tomas Tomasek anhand von *Du ausserweltes schöns mein herz* (Kl. 46) und seiner Vorlagen verdeutlicht, muss von einem mehrschichtigen Beziehungsgeflecht zwischen Oswalds Rezeption eines internationalen Liedrepertoires, dessen Adaption und dem Prozess der schriftlichen Fixierung, die etwa auch verschiedene modale Realisierungen erlaubt, ausgegangen werden. Die hieraus gezogenen Konsequenzen setzt Berger in der dem Band mitgegebenen kritischen Edition von elf ausgewählten Liedern Oswalds (darunter sämtliche im Band besprochene) um, wobei jeweils die Fassungen der beiden Wolkenstein-Handschriften bzw. die französischen Vorlagen synoptisch präsentiert und detailliert kritisch kommentiert werden, besonders auch hinsichtlich der Solmisation. Ganz zu Recht mahnt Berger hierbei eine neue kritische Edition des Gesamtwerkes von Oswald für Text und Musik an.

Der Band ist leider nicht ganz frei von Fehlern und Inkonsistenzen (so die parallele Benutzung von „Takt“ und „Mensur“ (S. 37), „aus der Commune“ und aus „der Assumptione“ (S. 38), S. 85 Bsp. 1: nicht „f. 42“, sondern f. 73v, S. 87 Bsp. 3: erster Zuordnungsstrich eine Brevis weiter nach links, S. 93 Bsp. 7: Triplum statt „Tenor“, S. 127: unerklärte Diskrepanz zwischen Textbefund der Quelle und Edition, S. 196: „Reina-Codex“ erst zu nachfolgender Handschrift). Weiterhin führt das Bemühen um synoptische Edition bei den einstimmigen Liedern immer wieder zu unschön auseinandergezogenen Melodiezeilen. Insgesamt stellt der Band aber ein kompaktes Compendium dar, das ausgehend von Einzelstudien den Horizont verdienstvoll auf anstehende dringende Untersuchungen zum Phänomen „Oswald von Wolkenstein“ weitet und mit der Liededition sowie mit dem Literatur- und Handschriftenverzeichnis einen willkommenen Überblick über den heutigen Stand der musikbezogenen Forschung zu Oswald bietet. (Januar 2012)

Stefan Morent

Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17.–20. Oktober 2007. Hrsg. von Sabine EHRMANN-HERFORT und Matthias SCHNETTGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 358 S., Abb., Nbsp. (Analecta musicologica. Band 44.)

Der von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger herausgegebene Band zu Händels nur zwei Jahre währendem Aufenthalt in Rom befasst sich im Kern mit Fragen nach den Auswirkungen von Händels protestantischer Gesinnung im Hauptsitz der römisch-katholischen Kirche. Bekannt ist, dass Händel der Konversionsgedanke fremd war – und dass er sich einer bemerkenswerten Förderung durch die zeitgenössischen Kirchenfürsten erfreuen durfte. Wie Konfessionskontext, Mäzenatentum und das musikalische Umfeld auf Händels Komponieren einwirkten, ist in diesem Buch so facettenreich wie präzise dokumentiert. Besonders interessant ist der Kongressband deshalb, weil er im Detail Forschungslücken schließt, darüber hinaus aber auch grundsätzliche Themen wie die Kunstpatronage um 1700 behandelt.

Hilfreich ist die dreiteilige Bandkonzeption, welche die sehr unterschiedlichen Beiträge in Beziehung zueinander setzt. Nach einem Vorwort von Silke Leopold, die den „Lutheraner in Rom“ ins Bild setzt, beginnt der Band mit einem ersten allgemeinen Teil, der das Papsttum aus protestantischer Perspektive beleuchtet. Von der Prämisse ausgehend, dass in der Causa Händel „künstlerische Qualität vor Rechtgläubigkeit ging“ (S. 13), versucht Leopold behutsam eine mentalitätsgeschichtliche Unterscheidung von eher protestantisch und tendenziell katholisch gefärbten Kompositionen. Wie diskussionswürdig eindeutige Konnotationen immer sind, zeigt die Autorin einerseits anhand von Gegenbeispielen, andererseits mit dem Hinweis darauf, dass Händels protestantisches Komponieren sich zwischen Luthertum, Katholizismus, Calvinismus und im Umfeld der anglikanischen Kirche positionierte.

Matthias Schnettger bereitet in seinem Text den historischen Kontext auf und analysiert anschaulich Auswirkungen und Machtbereiche des Pontifikats von Clemens XI. Deutlich wird auch im anschließenden Beitrag von Elisabeth Kieven zu den römischen Künsten, wie sich biografische Linien und künstlerisch-stilistische Merkmale wechselseitig beeinflussen und durchdringen. Irene Dingel zeichnet die protestantische Sicht auf die Lehren der römisch-katholischen Kirche nach, was im Beitrag von Ricarda Matheus insofern noch zugespitzt ist, als diese den Begriff der Inquisition ins Spiel bringt. Die am Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus übliche Konversion schildert die Autorin ganz unspektakulär als „Gang zu einer Behörde“ (S. 87).

Im zweiten Teil zu Händels musikalischem Umfeld wird nicht nur aufgezeigt, welchen Einflüssen Händel unterlag, es werden, so im Text von Donald Burrows, auch die Lücken der Forschung über Händels (Kompositions-) Alltag quellenkritisch dargelegt. So bezweifelt Burrows die Vollständigkeit der biografischen Dokumentation und hinterfragt die tatsächliche Bedeutung Ottobonis für Händels römisches Wirken. Neben Texten, die Händels Kompositionen in Beziehung zur römischen Musik des frühen 18. Jahrhunderts stellen, bezieht der Band auch das musikalische Umfeld ein, wie etwa die Kompositionspraxis des Zeitgenossen Agostino Steffani in dem Beitrag von Colin Timms, der der Frage nachgeht, ob Steffani tatsächlich 1709 seine Komposition *Confitebor* notierte. Mit Francesco Antonio Urios Oratorium *Gillard ed Eliada* befasst sich der Beitrag von Sara Jeffe, und Luca Della Libera erweitert die Händel-Diskussion um die *Musica sacra* von Alessandro Scarlatti.

Ein dritter Teil widmet sich explizit dem Händel'schen Werk, allerdings ist auch hier die Perspektive keine rein musikanalytische, sondern es geht im letzten Teil um Händels römische Kompositionen unter dem Aspekt der Kunstpatronage. Auch innerhalb der einzelnen Sektionen verläuft der Band vom Allgemeinen (wie etwa der Beitrag von John H. Roberts, der an Bononcini's Einwirkung auf Händels frühe römische Kompositionen erin-

ner) zu Detailfragen, wie etwa die dokumentierten Archivfunde, die Alexandra Nigito in ihrem Beitrag „La musica alla corte dei Pamphilj“ ausführt.

Siegfried Schmalzriedts Beitrag stellt die dramatische Huldigungsarie *Oh, come chiare e belle* (*Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria*), HWV 143 vor, um auf deren Faktur, spezifische Besetzung und die Aufführungspraxis der Händel'schen Serenata einzugehen. Ellen T. Harris untersucht in ihrem Beitrag zu „Sacred and Profane Love“ exemplarisch Kompositionen Händels (hier *Il Trionfo del Tempo, Cor fedele, Tra le fiamme und Sarei troppo felice*) auf den Einflussbereich der Kardinäle (hier Pamphilj und Ottoboni); anschaulich interpretiert sie diese als Zeugnis und Adresse der spezifischen zeitgeschichtlichen Konstellation. Karl Böhmer öffnet den Blick auf die Interpreten anhand von Händels römischem Kantatenerstling *Delirio amoroso* (HWV 99). Der Autor zeigt anhand der Musikerliste des Palazzo Pamphilj einmal mehr Händels kompositorisches Gespür in Bezug auf die ihm zur Verfügung stehende Ausstattung. Der Beitrag von Diana Blichmann gleicht perspektivisch einem Zoom, welcher am Beispiel der Oper *Agrippina* von quellenkundlichen Überlegungen ausgeht, um über inhaltliche Fragen bis zum gesellschaftspolitischen Werkkontext zu gelangen. Teresa Chirico und Tommaso Manfredi beenden den Band mit einer repräsentationspolitischen Dimensionierung des künstlerischen Schaffenskontextes und einem Beitrag zur Bühnenarchitektur im Umfeld Ottobonis und Ruspolis. Gewidmet ist der Band Siegfried Schmalzriedt, der an dem Symposium noch als Referent zugegen war und 2008 verstorben ist. Das Vorhaben, dem Buch den 2006 im Auftrag des zdf und 3sat von Olaf Brühl gedrehten Film „Händel in Rom“ beizulegen, konnte aus rechtlichen Gründen leider nicht realisiert werden.

Ein Gewinn ist der vorliegende Band nicht nur wegen seiner spezifischen Themenstellung, sondern vor allem aufgrund der überaus sorgfältigen Vor- und Nachbereitung, die dem Kongress wie der Publikation zuteil wurde. Diese schlägt sich in den gut dargestellten Ma-

nuskripten nieder, vor allem aber überzeugt der Band durch seine Konzeption, von einem schmalen Fokus auszugehen, um von hier den Blick auf Händel und seinen zeitgenössischen Kontext zu öffnen. Es scheint so, als näherte sich jeder Beitrag aus je anderer Perspektive und mit immer anderen Materialgrundlagen, um von hier aus zur Kernfrage vorzustoßen. Auf diese Weise wirkt dieser Kongressband der Gefahr des Eklektizismus gekonnt entgegen. *Georg Friedrich Händel in Rom* erschließt dem Leser ein Panorama, zusammengesetzt aus musikwissenschaftlichen, theologischen, historischen wie kulturanthropologischen Beiträgen.

(März 2012)

Friederike Wißmann

Händel-Jahrbuch. 57. Jahrgang 2011. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011. 398 S., Abb., Nbsp.

Das Händel-Jahrbuch 2011 beinhaltet den zweiten Teil von Beiträgen der internationalen Konferenz, die unter dem Titel „Händel, der Europäer“ 2009 in Halle ausgerichtet wurde. Schon im Rahmen der zeitgleich inszenierten Ausstellung wurde auf den ersten Blick erkennbar, dass Händel weit gereist ist; auf einen zweiten Blick auch, wie rasch Händel seine Geburtsstadt Halle verließ – zu der der Weltbürger aus familiärer Fürsorge aber bekanntlich zeitlebens immer wieder zurückkehrte. Dass sich unter dem avisierten Thema Texte zu Händel in Italien finden, liegt auf der Hand. Aber auch neue Perspektiven sind Teil des Kongress-Bandes, so etwa eine Revision des französischen Händel-Bildes im 19. Jahrhundert (in Anselm Gerhards Beitrag zu *Judas Macca-baeus*) oder die Bedeutung polnischer Einflüsse, wie sie Alina Żórawska-Witkowska in ihrem Referat zu *Ottone* aufspürt. Im Händel-Jahrbuch 2010 wurde ein erster Teil der Vorträge publiziert, darunter auch grundsätzlichere Beiträge, wie etwa der Festvortrag von Ulrich Konrad, „Schnittpunkte europäischer Musik“, oder die vorausschauenden Überle-

gungen „Händel und der Diskurs der Moderne“ von Reinhard Strohm. Der vorliegende zweite Band reicht von aufführungspraktischen Fragen über die Suche nach geografischen Einflüssen und Interpretationsfragen bis hin zu musiksprachlichen Diskursen. Positiv ausgedrückt ist auch das Jahrbuch 2011 unter dem Begriff der inhaltlichen Diversität zu fassen.

Eingangs nutzt Anselm Gerhard seinen Beitrag, um das Missverständnis aufzuklären, die französische Händel-Rezeption habe erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eingesetzt. Der Text zeichnet sich nicht nur durch philologische Präzision aus, sondern Gerhard bereichert seine Ausführungen zu Händels „Einbürgerung“ in Frankreich auch durch anschauliche sprachkritische Reflexionen. Gerhard Poppes Ausführungen zur Komposition des *Dixit Dominus* schließen sich an, wobei Poppe vornehmlich die Voraussetzungen und Entstehungskontexte nachzeichnet. Dorothea Schröder fragt nach Zoroastros Verbleiben („Wo ist Zoroastro?“) und interpretiert die Bassrolle in Händels *Orlando* unter musikdramaturgischer Perspektive. Steffen Voss stellt das Musikbuch des Heinrich Remigius Bartels als „Beleg für die handschriftliche Verbreitung Händelscher Klaviermusik in Deutschland“ (S. 103) vor. Grundsätzlichere Fragen wie die nach der Konnotation der Händel'schen Rhetorik wirft Hartmut Krones auf, indem er textlich-formale Struktur und kompositorische Faktoren in seinem Text beispielreich in Beziehung setzt. Hansjörg Drauschke widmet sich Händels Wirken in Hamburg, wobei der Autor abschließend den Bogen zum Konferenzthema schlägt und Händel als deutschen Europäer und Bezugsgröße charakterisiert.

Panja Mücke zeigt auf, wie Emotionen in Händels Opern in Bezug auf die Ausgestaltung der Figuren zur Darstellung kommen. John H. Roberts folgt Händel nach Florenz, und Dinko Fabris untersucht ein Neapolitanisches Emblem in der *Aria a 2 Sirene*. Bemerkenswert ist der Beitrag von Jürgen Heidrich, weil er sich nicht mit Händels europäischem Schaffen befasst, sondern in seinem Beitrag „Händel und der Orient“ einen kritischen

Blick auf „Europens übertünchte Höflichkeit“ (S. 249) riskiert. Der geografische ist nicht der einzig mögliche Blickwinkel, wie der Beitrag von Paul van Reijen zeigt, der die Aufführungsmodalitäten der *Concerti grossi* op. 6 diskutiert. Einen interdisziplinären Ansatz versucht Olaf Brühl, wenn er das Händel'sche Maskenspiel als Projektion wie stilistisches Charakteristikum ausweist. Neben den Tagungsbeiträgen ist im Band der Festvortrag von Albert Gier zu *Orlando Furioso* abgedruckt, den er am 5. Juni 2010 in Halle gehalten hat. Gier charakterisiert so anschaulich den Ideenreichtum von Händels *Orlando furioso* in Abgrenzung zum „Skeptiker Ariost“.

So berechtigt die Einzelbeiträge sind, so schwierig ist es, in der Nachlese des Jubiläumjahres dem „Phänomen“ Händel (S. 11), wie Gerhard den Komponisten treffend nennt, unter einem solch weitläufigen Thema gerecht zu werden. Eine Bereicherung war der Kongress in Halle, weil er tatsächlich internationale Stimmen einbezogen hat, doch die spannenden Diskussionen und anregenden Gespräche zwischen den Vorträgen kann ein Jahrbuch kaum abbilden. Weil die Kongressbeiträge unterschiedlichste Perspektiven einnehmen, wirkt der rote Faden „Händel, der Europäer“ etwas fadenscheinig. Unabhängig von der sehr unterschiedlichen Qualität der Beiträge: Der angestrebte Dialogcharakter zwischen den Nationen zerfällt leider zu sehr in die verschiedensten Einzelthemen, deren singulärer Gewinn allerdings unbestritten ist.

(März 2012)

Friederike Wißmann

Das Händel-Lexikon. Hrsg. von Hans Joachim MARX in Verbindung mit Manuel GERVINK und Steffen VOSS. Laaber: Laaber-Verlag 2011. 825 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 6.)

Als gewichtiges Nachbeben des Händel-Jahres 2009 ist das fast 800 Stichwörter umfassende Händel-Lexikon zu bezeichnen. Herausgegeben hat es der renommierte Händel-Spezialist Hans Joachim Marx unter Mitwirkung von Manuel Gervink und Steffen Voss. Zu

Recht apostrophieren die Herausgeber ihr enzyklopädisches Lexikon als das umfassendste im deutschsprachigen Raum. Es richtet sich nicht nur an Wissenschaftler, sondern ist geschrieben für Händel-Kenner und solche, die es erst noch werden wollen. Dem umfangreichen Lexikonteil gehen Verzeichnisse der Autoren, Artikel und Abkürzungen voraus. Der Band schließt mit einem Werkverzeichnis und einer ausführlicheren Chronik.

Der Überfülle von Fakten haben sich die Herausgeber unter Vergabe dreier übergeordneter Themenkomplexe gestellt: Unter der Rubrik Biografisches finden sich „Personen, die für seine Schaffensweise und seine Wirkung in der Zeit von Belang waren“. Die Artikel zu den einzelnen Werken beinhalten den Entstehungskontext wie die Rezeption, geben aber auch einen Einblick in die Kompositionsweise Händels. Ergänzt werden die Werkartikel durch übergeordnete Texte zu Händels Kompositionspraxis, darunter die im Händel'schen Kontext häufig beschriebenen Entlehnungen und Bearbeitungen. Auch Gattungsfragen wie aufführungspraktische Diskurse werden im Lexikon dargestellt und an einigen Stellen auch diskutiert. Hervorzuheben ist der Artikel „Rezeption der Werke Händels“ (von Werner Rackwitz), der einen gut sortierten Überblick über die so vielfältige Aufführungspraxis der Werke Händels vom 18. bis zum 21. Jahrhundert gibt. Auch im Artikel zur „Stimmung/Temperatur“ gelingt es Siegbert Rampe geschickt, ein hochkomplexes Thema auf das Lexikonformat herunterzuberechnen.

Neben den Zeitgenossen Händels werden für die Rezeption wichtige Persönlichkeiten genannt, wobei sich diese vornehmlich auf das 18. und 19. Jahrhundert beziehen. Auch einschlägige Interpreten, wie etwa René Jacobs, werden gewürdigt. Das Lexikon ist ein Rundflug über 250 Jahre Händel-Rezeption, Diskussion und Forschung. Die Autoren stammen aus Deutschland, aber auch aus England, den Niederlanden und der Schweiz. Neben geläufigen Stichwörtern finden sich auch abseitigere Artikel, wie etwa der über Händels Beschäftigung mit Spieluhren (von Pieter Dirksen). Einzelne Artikel werden anhand von Grafiken ver-

anschaulicht, und die jeweils zitierte Literatur ist auf dem aktuellen Stand.

Dass angesichts eines solchen lexikalischen Unterfangens keine Lückenlosigkeit angestrebt werden kann, scheint naheliegend. Die in großen Teilen ausgesprochen gut formulierten Artikel haben insgesamt eher deskriptiven denn diskursiven Charakter, was für das angestrebte Format ja durchaus angemessen ist. Womöglich hätten offene Fragen noch lebendiger gestellt werden können. Konzipiert ist dieser 6. Band des Händel-Handbuchs dezidiert auch für Musiker und Hörer, und es gibt zahlreiche Handreichungen (wie z. B. die Erklärungen zur Umstellung vom Julianischen zum Gregorianischen Kalender oder die Erklärungen zur Währung), die es dem Unvoreingenommenen leicht machen, sich mit Händel und seiner Zeit zu befassen. Dabei enthält das Lexikon dem Leser weder neue Forschungsergebnisse noch Trouvailles der Händel-Biografie vor, was auch die Auswahl der Abbildungen zeigt, die gerade nicht die (allzu) bekannten Händel-Köpfe zeigen.

(Januar 2012)

Friederike Wißmann

GEORG NIKOLAUS NISSEN: Biographie W. A. Mozarts. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Rudolph ANGERMÜLLER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2010. VI, 746 S., Abb.

Ein umstrittenes Buch war die 1828 bei Breitkopf und Härtel erschienene Mozart-Biografie von Georg Nikolaus Nissen, herausgegeben von Constanze Mozart, schon kurz nach Erscheinen. In der *Cäcilia* erschien bereits 1829 eine Rezension von Friedrich Deycks, die Kritik an der kompilatorischen Anlage der Biografie übte, ein Jahr später legte Georg Christoph Grosheim mit einer „Zweiten Rezension“ nach, in der der Rezensent Georg Nikolaus Nissen die Kompetenz, eine Biografie über Mozart zu schreiben, rundweg absprach. Die Größe des Genies Mozart bedürfe eines „großen“ Biografen, der aber sei Nissen nicht, vielmehr verzettelte er sich mit den Briefen und teile darin unwichtige Details mit, die allen-

falls „ein Publicum“ interessieren könne, „das dergleichen Dinge gern hört.“ Damit waren bereits die drei Hauptkritikpunkte angesprochen, die die gesamte Rezeption der Nissen'schen Mozart-Biografie durchzog: die Frage der Kompilation, die der Idealisierung und die der Kompetenz des Biografen. Diese drei Grundzüge lassen zunächst und vor allem erkennen, dass in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts um musikhistoriografisch Grundsätzliches gerungen wurde: um Fragen der Methodik von (Musik)Historiografie, um Expertise und Expertentum und nicht zuletzt um ein neues Künstlerbild, ein Thema, das nach 1827 besonders intensiv diskutiert wurde.

Nissens Mozart-Biografie war freilich aus anderen Beweggründen und unter anderen Prämissen entstanden: Bereits während der Verhandlungen, die Constanze Mozart 1798 mit dem Verlag Breitkopf und Härtel über die Mozart-Gesamtausgabe führte, war eine Mozart-Biografie Thema der Korrespondenz zwischen Verlag und Witwe, und Constanze Mozart schickte immer wieder Briefe und andere Dokumente an den Verlag für eine zu verfassende Biografie. Das Projekt scheiterte zunächst aus verschiedenen Gründen. Doch seit dieser ersten Korrespondenz stand zweierlei fest: dass die Familienbriefe einen wichtigen Bestandteil der Biografie darstellen sollten und dass diese sich aus weiteren, bereits existierenden Mozart-Biografien zusammensetzen sollte, wobei insbesondere Niemetscheks Buch von 1798 ins Auge gefasst wurde. Beides basierte auf der damals aktuellen Biografiktheorie, die dem Bericht von Zeitgenossen besonderen Authentizitäts-Wert zusprach, und zudem auf der auf Leopold Mozart zurückgehenden Idee, dass die ausführliche Familien-Korrespondenz Grundlage einer Biografie über den Sohn sein sollte. Aus diesen Zusammenhängen heraus wird die Gesamtanlage der Nissen'schen Biografie ebenso erklärlich wie der Anteil Constanze Mozarts. Dass die Biografie erst 20 Jahre später tatsächlich erschien, katapultierte sie in eine Zeit, die inzwischen anders über Biografien dachte, die ein anderes Künstlerbild entwickelt hatte und vor allem die ein Wissenschaftsverständnis zu etablieren be-

gann, das einen Legationsrat allenfalls noch als fleißigen Dilettanten abtat: „Sieht man sich beim Lesen der neuen Arbeit“, so Deyckes in seiner Rezension noch vergleichsweise moderat, „alle Augenblicke an längst Gelesenes erinnert, erkennt man nicht selten die verschiedensten Schreibarten zu einer wundersamen Mosaik [sic] zusammengefügt, wo mitunter noch die Fugen und Ritzen *befremdend* vorstehen“. Die Kompilation – von Albrecht Koschorke als eine dem alten Gelehrtenideal verpflichteten „Filiation der Textautoritäten“ beschrieben – war durch die Idee des Originaltextes ersetzt worden.

Eine aktuelle Neuauflage der Nissen'schen Biografie steht grundsätzlich vor der Entscheidung, entweder die Arbeit von Nissen mit der aktuellen Forschung abzugleichen, die Biografie gewissermaßen zu aktualisieren und heutigen Anforderungen anzupassen, mithin die Arbeit Nissens fortzusetzen, oder aber die Biografie in ihrer Grundkonzeption zu thematisieren, wozu eine quellenkritische Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte der Biografie unabdingbar wäre, und ihren historischen, biografiethoretischen wie wissenschaftsgeschichtlichen Ort erkennbar zu machen. Rudolph Angermüller hat sich konsequent für ersteren Weg entschieden. Sein profundes Wissen und die in der Einleitung erwähnte Mozart-Datenbank, die er zusammen mit seiner Frau Hannelore angelegt hat, ermöglichen es ihm, Details zu den erwähnten Personen hinzuzufügen, Zusammenhänge erkennbar werden zu lassen und den Text auf der Grundlage der Ergebnisse der neueren Mozart-Forschung zu aktualisieren. Der hinzugefügte Anhang (Bibliothekssigel, Literaturverzeichnis sowie Kompositions- und Orts-/Personenregister) erleichtert zudem die Benutzung des Bandes.

Für eine kritische Ausgabe der Nissen'schen Biografie stünde gleichwohl noch vieles auf der Agenda: Zunächst wäre mit dem Missverständnis aufzuräumen, dass es sich hier um eine Dokumentarbiografie handelt. Vielmehr ist die Kompilationstechnik genauer in den Blick zu nehmen: einerseits quellenkritisch (die „Nissen-Kollektaneen“ des Mozarteums

dabei berücksichtigend), andererseits im Kontext des Paradigmenwechsels der modernen Schriftkultur um 1800. Vor allem dürfte hierbei aufschlussreich sein, die Entstehungsgeschichte der Biografie nicht 1825 beginnen zu lassen, sondern mit Leopold Mozart, dessen Idee einer briefgestützten Biografie durch Constanze Mozart weitergeführt und mit der Nissen'schen Biografie dann umgesetzt wurde. Und schließlich wäre von einer kritischen Ausgabe zu leisten, sich mit der Rezeption der Biografie auseinanderzusetzen. Hierbei könnten die oben skizzierten Hauptlinien der Nissen-Kritik als Diskurs-Phänomene erkennbar werden, die im Zusammenhang mit der Verbürgerlichung der Musikkultur und mit Historisierungs- und Kanonisierungsprozessen stehen. Denn so wenig von einer Mozart-Biografie von 1828 neue Erkenntnisse für ein gegenwärtiges Mozart-Bild zu erwarten sind, so viel lässt sich aus *der Geschichte einer Biografie* über die Entwicklung unseres Mozart-Bildes, vor allem aber auch über Musikgeschichtsschreibung und Musikerbiografie, über Kanonisierungsprozesse, Quellenkritik und Fachgeschichte erfahren.

(Januar 2012)

Melanie Unseld

MELANIE WALD-FUHRMANN: „*Ein Mittel wider sich selbst*“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 519 S., Abb., Nbsp.

Das Thema der Melancholie bildet für diese Arbeit den Anlass, die Diskussion, die Ende der 1970er Jahre an Carl Dahlhaus' „Idee der absoluten Musik“ anknüpfte und einen weitgehenden Wandel der analytischen Betrachtungsweise zur Folge hatte, von Grund auf neu aufzurollen.

Die Wahl dieses Paradigmas begründet sich für die Verfasserin vor allem darin, dass es sich bei der Melancholie um ein zentrales kulturgeschichtliches Phänomen handelt, zu dem es in den Nachbarwissenschaften – angefangen bei Klibansky/Panofsky/Saxl – eine prominente Reihe monografischer Texte gibt, denen die Musikwissenschaft bislang kaum etwas entge-

genzusetzen hatte. Auch wenn es „nur“ um die Jahrzehnte um 1800 geht, erscheint der Gegenstand von einer solchen Komplexität und umfassenden Bedeutung, dass ihm nur mit einem Höchstmaß an geistes- und kulturwissenschaftlicher Kompetenz gerecht zu werden ist. Hatte die Verfasserin bereits in ihrer Dissertation über Kircher (2006) ihre (heute sehr selten gewordene) Fähigkeit zur Erstellung universeller Zusammenhänge eindrucksvoll unter Beweis gestellt, so überbietet sie diese ihre Leistung mit der vorliegenden Habilitationsschrift, indem sie an jene zugleich anknüpft und entschieden ausweitet. Die Ausweitung betrifft zunächst die Erweiterung der personalzentrierten Betrachtungsweise auf einen Zeitraum, der mit den Epochenbezeichnungen Vorklassik, Klassik und Romantik höchst unbefriedigend – weil oberflächlich – beschrieben ist, der jedoch bis heute derjenige ist, in dem die musikalische Hochkultur Europas eigentlich zu sich selbst fand und in der ein Großteil ihres Kernrepertoires entstand. Das Universum, das hier ins Blickfeld tritt, wird daran deutlich, dass es grundsätzlich alles umfasst, was in dieser Zeit nicht unter den „Primat der Freude“ (S. 13) fiel. Die Verfasserin erblickt in der Melancholie sehr viel mehr als nur eine Zeiterscheinung, die sich in Phänomenen wie der Werthermode, des melodramatisch-instrumentalen Monologisierens bzw. in der Freien Klavierfantasie manifestierte. Indem die Verfasserin konstatiert, dass sich ihr ein großer Teil der um 1800 entstandenen Instrumental- (und hier vorzugsweise der Klavier-) musik ganz oder in wesentlichen Aspekten zuordnen lässt, tendiert sie zu Martin Gecks These von der absoluten Musik als „Kind melancholischer Phantasie“ und der daraus gezogenen Folgerung, das „abgenutzte Gegensatzpaar fröhlich und traurig „durch die dialektischeren und letztlich abstrakten Kategorien Humor und Melancholie“ zu ersetzen (S. 34 f.). Insofern soll die Arbeit letztlich insgesamt als Plädoyer für eine Rehabilitierung der hermeneutischen Analyse verstanden werden – mit allen damit verbundenen ästhetischen und methodischen Risiken und Schwierigkeiten. Dabei zieht die Verfasserin zeitgenössische Texte

zur Melancholie-Problematik heran, von denen sie Hinweise zu konkreten kompositorischen Paradigmen zum melancholischen Zustand und zu deren analytischer Behandlung erwartet, die „unser heutiges Instrumentarium ergänzen könnten, das sich in seiner primär strukturellen und asemantischen Orientierung zwar überzeitlich gibt, aber im Grunde ja seinerseits an einen bestimmten historischen Moment und dessen ideengeschichtliche Gemengelage gebunden ist“ (S. 46). Die Zuordnung der beigegebenen teilweise farbigen Bilder hätte man sich stellenweise noch deutlicher gewünscht.

Entsprechend einem derartigen Grundkonzept, das man in seiner konsequenten Historizität – zumal in der eher zu einer Relativierung des Historischen tendierenden Gegenwart – durchaus als provokativ ansehen kann, stellt die Verfasserin die Lebenswirklichkeit der Musik in das Zentrum ihrer Betrachtungen. Das heißt, es wird – auch und gerade in einer Epoche, die den Geniegedanken neu erfand und entwickelte (merkwürdigerweise findet sich Jochen Schmidts große Monografie von 1985/1988 nicht einmal im Literaturverzeichnis) –, dezidiert nicht das zur Utopie tendierende innovative, sondern das „alltägliche, anlaßgerichtete Schreiben“ – also enzyklopädische und journalistische Artikel, Almanache, Novellen usw. – fokussiert, aus dem heraus die geltende *communis opinio* zur kompositorischen und reproduktiven Praxis in Bezug auf die Melancholie destilliert werden soll (S. 47). Bewundernswert ist die ausgebreitete Belesenheit, mit der die Verfasserin ein riesiges, feinsiseliertes und in hoch differenzierte Bedeutungsnuancen verästeltes dokumentarisches Panorama entfaltet, das ohne Zweifel einen großen Sprung im Kenntnisstand und in der auf ihr fußenden Sicherheit in der ästhetischen Beurteilung bedeutet und das überdies auf Schritt und Tritt im Hinblick auf seine Verwurzelung in der Stoff- und Motivgeschichte in allen vorausgehenden Epochen bis zur Antike (in der sich die Verfasserin auch sprachlich gut auskennt) hin verfolgt.

Freilich birgt auch dies gewisse Tücken ei-

ner allzu rigiden Verallgemeinerung. So könnte man etwa fragen, ob so weitreichende Topoi wie diejenigen der „Rührung“ oder der romantischen Sehnsucht nach Ferne, Heimat, Unaussprechlichem und Transzendenz, die das ganze spätere 18. und auch noch das 19. Jahrhundert weitgehend beherrschten, als Ableitungen aus dem der antiken und nachantiken Humoralpathologie entstammenden Melancholiebegriff auch nur annähernd zureichend zu erfassen sind, auch wenn er verschiedentlich als eigentliche Signatur der Moderne bezeichnet wurde. Selbst wenn einzelne Zeitgenossen wie etwa La Cépède so weit gingen, jedweden wahren musikalischen Kunstwerk eine „*mélancolie douce*“ zuzusprechen, wird man den Melancholie-Topos wohl doch immer nur als eine von mehreren sehr zahlreichen Seiten ästhetischen Handelns und künstlerischer Produktion einzuschätzen haben – wenn auch als eine sehr bedeutende und sicherlich lange Zeit unterschätzte; dennoch war er ohne Zweifel ein bis in die Psychiatrie hineinreichender terminus technicus (wie sich beispielsweise an der Einschätzung der Krankheitsursachen Robert Schumanns durch seine Ärzte zeigt), mit mitunter schwer bestimmbar abgrenzten zum Pathologischen (wie etwa denjenigen zur zeittypischen Hypochondrie). Umgekehrt sollte man die Gefahr nicht gering schätzen, dass die Verabsolutierung über den Punkt hinausgetrieben wird, an dem prinzipiell jede Art von Fröhlichkeit als gebrochen und als Überwindung bzw. als davidische Heilung einer saulischen Melancholie erscheint (selbst wenn einige repräsentative Musik, etwa die von Brahms, von manchen Zeitgenossen so wahrgenommen worden sein mag), wobei man durchaus der Verfasserin (und mit ihr Forschern wie Lepenies, Borchmeyer, Amend oder Volterra) darin beipflichten mag, dass es sich um einen zentralen Aspekt der „dunklen Seite der Aufklärung“ handelt und dass es erst die aufklärerische Entzauberung der Welt war, die die eigentlichen mentalen Prädispositionen für das Entstehen derartiger Verhaltens- und Empfindenskollektive hervorbrachte. So scheint etwa die damit im Zusammenhang stehende These von der kompositorischen Überanstren-

gung der die Zyklen beschließenden Finali, zumal im kontrapunktischen Aufwand der großen Fugen, die Grenzen des Zuständigkeitsbereichs des Melancholischen entschieden in Richtung des Monumentalen zu überdehnen.

Zum Melancholiker wurde zunächst der vom König entmachtete, am Hof von Versailles seinem aus Bedeutungslosigkeit, Ennui, Intrigen, Kontemplation oder künstlerisch-raffinierten Illusionen bestehenden Leben frönende Aristokrat. Erst im späteren 18. Jahrhundert verbürgerlichte der Habitus, und eine seiner vornehmlichsten Ausprägungen wurde der Künstler. Unter den Komponisten macht die Verfasserin ihn zentral an den biografischen Beispielen von Beethoven und Prinz Louis Ferdinand von Preußen fest, die in einer Art dialektischem Verhältnis zueinander gezeichnet werden: als gedemütigter Angehöriger des Herrscherhauses der eine, als zum Herrscher in musicis Erhobene der andere. Beider Kompositionen wurden als exemplarische Erzeugnisse der aus dem terroristischen Ende der Revolution in die Napoleonischen Kriege und der durch sie in Tragik und Trauer gefärbten Stimmung hinüberleitenden Epoche rezipiert. Insofern hat die These der Verfasserin viel für sich, dass diese dunkle Seite der klassischen Musik als heroische Melancholie die das die Exzeptionalität Beethovens gegenüber seinen Vorgängern begründende Element bildet, auch wenn die Belege dafür größtenteils von dem bezüglich seiner Reliabilität nur begrenzt belastbaren Anton Schindler stammen. Schließlich fragt man sich, warum angesichts solcher dem Prinzen zugesprochenen prototypischen Bedeutung sich unter den analysierten Kompositionen keine von Louis Ferdinand – etwa das viel besprochene Klavierquartett op. 6 – befindet.

Freilich setzt der Betrachtungszeitraum bereits viel früher ein, genauer gesagt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als das Genie-Zeitalter begann und Carl Philipp Emanuel Bach mit seiner neuen Gattung der Freien Fantasie das Tor zu jenem solipsistischen Sich-selbst-Ausdrücken am Klavier aufstieß. Bei Bach, der wie kein anderer Klaviersonate und Freie Fan-

tasie in unmittelbare Nachbarschaft zueinander rückte, erkennt die Verfasserin bereits jene für Beethoven charakteristische „Doppelung von melancholischer Gemütslage und ästhetischer Bewältigung durch Ausdruck [...] ausgeformt“, aufgrund derer ein Kritiker wie Amadeus Wendt die Freie Fantasie zum Ausgangspunkt für Beethoven, insbesondere für sein Spätwerk, machte (S. 195, 206 f.). Allerdings wäre dann auch der *stylus phantasticus* von dieser „Neukonzeption des modernen Genies unter den Vorzeichen erhabener Melancholie“ (S. 298) betroffen und daher keineswegs mehr jener älteren, auf Zarlino und die Virginalisten zurückgehenden Bedeutung eines „liberrima & solutissima componendi methodus“ im Sinne von Verfügung über das cantus-firmus-freie thematische Material reiner Instrumentalmusik zuzuordnen, der auch noch Kirchers Definition verpflichtet ist.

Die Gattung der Freien Fantasie führt nahelegenderweise zu C. Ph. E. Bachs *Rondo über den Abschied vom Silbermannschen Clavier* sowie zu dem ihm benachbarten Wq 67 und damit zu fis-Moll und der Problematik der „fernen“ bzw. „finsternen“ Tonarten. Selbstverständlich werden auch die fis-Moll-Sonaten von Ries bis Hummel einer eingehenden Untersuchung unterzogen, wobei die Hinweise nicht hätten fehlen sollen, dass den eigentlichen Abschluss dieser Reihe erst Brahms' op. 2 bildet und dass innerhalb ihrer Schumanns Sonate op. 11 aufs engste mit der *Sonate mélancolique* von Moscheles verbunden ist. Doch auch Werke wie Quantz' Flötenkonzert QV 5:92 oder C. Ph. E. Bachs langsamer Satz aus dem Oboenkonzert Wq 164 (von dem es übrigens auch eine Fassung für solistisches Cembalo mit interessanten Abweichungen gibt), die einigermaßen an der Peripherie des heute zugänglichen Repertoires stehen, werden auf überraschende Weise unter den Aspekten rezitativartiger und unisoner Gegeneinanderführung von Solo und Tutti bzw. der instrumentenidiomatischen chromatischen Färbung des Soloinstruments in den Melancholie-Diskurs einbezogen.

Den Kern des analytischen Teils bilden zwei frühe Beethoven-Kompositionen: der lang-

same Satz aus op. 10-3, den die Verfasserin in eine Reihe von Sonatensätzen von C. Ph. E. Bach und Neefe stellt, in denen im Sinn des Melancholie-Topos eine „intro-spektive Selbstbefragung“ im Mittelpunkt stehe, und der *Malinconia*-Schlusssatz des Streichquartetts op. 18-6, in dem es „offenkundig um die Melancholie selbst als gleichsam kompositorisch herauspräpariertes Objekt“, nicht mehr um ein „ästhetisches Ich“ oder gar das Subjekt des Komponisten selbst (S. 424), wohl aber um den „Zielpunkt“ von Beethovens eigener Sicht auf die Gattung ebenso wie auf die Entwicklung seines eigenen Empfindens zu diesem Zeitpunkt gehe.

Vom Lektorat hätte man insgesamt erheblich mehr Sorgfalt erwartet – bis hin etwa zur Vermeidung der Zuweisung der *Arietta*-Bezeichnung an das Finale aus Beethovens op. 109 (S. 129).

Gerade die Tatsache, dass sich an unzähligen Stellen Fragen und Diskussionsbedarf ergeben, erscheint als untrügliches Indiz für die eminente innovative analytische und synthetische Leistung, mit der hier eine originelle Sicht auf ein viel besprochenes Zeitalter der Musik erstellt wird.

(März 2012)

Arnfried Edler

JULIAN CASSEL: Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2010. 675 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

Julian Cassel untersucht in seiner Dissertation Scherzosätze in zyklischen Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und anderen (Symphonien, Klaviersonaten und verschiedenen Kammermusikgattungen) unter der „Hypothese, dass das Überleben des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert ein erklärungsbedürftiges Phänomen darstellt, da die ästhetische Ausrichtung des Satztypus Scherzo in einem offenkundigen Spannungsverhältnis zu den musiktheoretischen Leitbildern des Autonomiepo-

stulats, des Originalitätsgedankens und der kunstreligiösen Kontemplation steht.“ (S. 643). Diese plausible und Erkenntnisgewinn versprechende Fragestellung erfordert angesichts ihrer historiografischen und ästhetischen Vielschichtigkeit sowie des umfangreichen Korpus an relevanten Kompositionen eine methodische Differenzierung unterschiedlicher Tiefendimensionen, die das Thema umfasst: Es geht dabei übergeordnet um die ästhetische Legitimation des spät in die Zykluskonzeption eingetretenen Satztypus, der aus verschiedenen Traditionslinien Funktionalität und Semantik in die Gattungen autonomer Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts trägt. Dabei müssen auch rezeptionsgeschichtliche, insbesondere musiktheoretische und historiografische Konstruktionen dieser Gattungen und ihrer formalen Bestandteile kritisch beleuchtet und ggf. neue angemessene Analyse Kriterien für das Scherzo entwickelt werden. Auf der konkreten Werkebene abstrahiert Caskel aus einzelnen Detailanalysen Kriterien einer Typologie der wirkmächtigen Scherzoformen. Diesen unterschiedlichen Perspektiven auf seinen Gegenstand versucht Caskel gerecht zu werden und die Erkenntnisse jeweils aneinander rückzupoppeln.

Einleitend diskutiert Caskel zunächst Terminologisches und das Problem der Gegenstandsdefinition (S. 11–20). Die Studie umfasst tatsächlich nicht nur die im Titel genannten Scherzi, sondern sinnvollerweise auch diejenigen Stücke, die als Menuette oder als unbenannte Sätze den Satzzyklus erweitern. Caskel kann im Verlauf der Arbeit gerade durch diese Vielfalt der Satztypen, die in unterschiedlicher Weise die Funktion des schnellen Mittelsatzes ausfüllen, verschiedene Traditionsstränge, Überschneidungen und Wechselwirkungen aufzeigen. Er geht dabei nicht eigentlich von einer Definition des Scherzos aus, sondern sein Thema ist der schnelle Mittelsatz in seinen Ausprägungen und seiner Engspanntheit zwischen Funktionalität, Semantik, Modernität und Abstraktion, die sich zwischen den höchst unterschiedlichen Sätzen von Mozart bis Schumann aufspannen. Das Scherzo dabei als konkrete Kompositionsauf-

gabe genauer zu fassen und vom Menuett abzugrenzen, ist dabei nur ein Aspekt bei der Beschreibung der verschiedenen möglichen Strömungen.

Der zweite einführende Teil über „Marginalien zu einer Theorie des Scherzosatzes im 19. Jahrhundert“ (S. 21–76) bietet dazu einige interessante Überlegungen. Die naheliegende teleologische Beschreibung einer Entwicklung vom funktionalen Menuett hin zu einem die metrisch-rhythmischen Elemente stärker abstrahierenden und daher ‚modernerer‘ Scherzo, das als solches dann der Autonomieästhetik so weit wie möglich entgegenkomme, differenziert Caskel z. B. durch die These parallel wirksamer regionaler Musiziertraditionen und Charakteristika. Relevant können dabei z. B. die jeweils überkommene Rolle von Tänzen als selbständige Kompositionsaufgabe und in der gesellschaftlichen Praxis eines Umfelds sein oder die des ‚Normrepräsentanten‘ in der kompositorischen Ausbildung. Sie geht regional und historisch unterschiedlich stark vom Menuett als Norm des kadenzmetrischen Satzes oder dem Kontrapunkt als reiner Satzform aus. Wie davon unterschiedliche ästhetische Bewertungen und charakteristische Ausprägungen des Tanzsatzes für zyklisches instrumentales Komponieren abhängen können, zeigt Caskel auch in seinen Analysen.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit vielen Detailanalysen von Scherzosätzen (S. 77–642). Caskel führt drei zentrale Begriffe für seine Analysen ein. Er nennt eine spezifische ‚Motorik‘, die ‚Musikalische Komik‘ sowie die ‚Arbeit‘ als Grundprinzipien, die er an Beethovens Scherzi ausführlich darstellt (S. 77–284). Dabei erscheinen insbesondere die in den Sätzen fast allgegenwärtige Motorik und die genaue Faktur dieser Qualität sowie das Verhältnis des Scherzos zum Komischen in der Musik – und der darin enthaltenen Frage der Abgrenzung z. B. von nicht als Scherzo bezeichneten Sätzen – als plausible und fruchtbare Analyse Kriterien. Unter dem Begriff ‚Arbeit‘ kommt darüber hinaus das Verhältnis des schnellen Mittelsatzes zu den umfangreicheren und ästhetisch stärker aufgeladenen Ecksätzen in den Blick.

Ausgehend von den auf Beethovens Scherzosätzen begründeten Grundprinzipien erscheinen die historisch nachfolgenden Scherzi auf Beethoven bezogen. In den folgenden Scherzo-Analysen anderer Komponisten zeigt Caskel aber detailliert, wie auch ganz neue Charakteristika und Kompositionsweisen im schnellen Mittelsatz erscheinen und unter ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen funktionieren. Dazu zählen Franz Schuberts Verwendung volkstümlicher Idiome, Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Elfenmusik-Scherzi‘ oder Robert Schumanns ‚Öffnung des Scherzos‘ hin zu einem aus dem Satzzyklus scheinbar entobenen Charakterstück. Für jeden Komponisten versucht der Autor, im Sinne seiner methodischen Vorüberlegungen das jeweilige kompositorische Umfeld anhand von Rezeptionszeugnissen, Skizzenmaterial oder in früheren Schriften formulierten Thesen zu umreißen. Nicht nur im Hinblick auf weniger bekannte Scherzosätze von Johann Wilhelm Wilms, Ferdinand Ries oder Franz Lachner ist das aufschlussreich. Welche analytische „Rakete“ (S. 221) in Bezug auf die Sätze selbst im Einzelnen dann tatsächlich zündet, werden künftige Diskussionen zeigen.

Eine Schlussbetrachtung (S. 643–650), in der Caskel die Ergebnisse noch einmal ästhetisch und methodisch zusammenfasst, rundet die Studie ab.

Die gewählte synchrone Perspektive der Studie auf viele Einzelsätze ermöglicht einen weiten Blick über die Traditionen und Perspektiven des schnellen Mittelsatzes im 19. Jahrhundert. Daraus ergibt sich der von Caskel in der Einleitung formulierte Handbuchcharakter seiner Arbeit, der es allerdings an praktischen Annehmlichkeiten eines Handbuchs (Übersichten z. B. zur Benennung der schnellen Mittelsätze, größere Zahl von Notenbeispielen) etwas mangelt. Aus der Notwendigkeit der Begrenzung heraus muss er bei den Analysen leider auch die diachrone Blickrichtung auf den Werkzusammenhang auf kürzere allgemeine Überlegungen beschränken. Gerade unter der Perspektive seiner Hypothese vom ästhetischen Querstand des Scherzosatzes zur Autonomieästhetik, die er anfangs disku-

tiert und auch in kurzen Seitenblicken der Analyse immer wieder aufgreift, könnten Analysen der Werkzusammenhänge zusätzliche Erkenntnisse liefern. Die Arbeit macht neugierig auf die noch immer oft marginalisierten Mittelsätze und ihre Einbindung in die zyklischen Formen klassisch-romantischen Komponierens. Bei weiteren Untersuchungen dazu wird man in Zukunft auf die methodischen, historischen und analytischen Überlegungen von Julian Caskel zurückgreifen können.

(Februar 2012)

Kathrin Kirsch

Sinfonie als Bekenntnis. Zürcher Festspiel-Symposium 2010. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. 138 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Festspiel-Symposien. Band 3.)

Zum dritten Mal erscheinen die Beiträge der Symposien, die die Universität Zürich anlässlich der Zürcher Festspiele veranstaltet. Die enge Zusammenarbeit zwischen Universität, Festspielen und Tonhalle spiegelt sich in der Themenwahl und den jeweils acht Vorträgen des Tages. Das Thema 2010 rekurrierte auf den allbekannten Topos der „Sinfonie als Bekenntnis“. Ganz zu Recht weist der Herausgeber in seiner Einführung darauf hin, dass schon E. T. A. Hoffmann die Symphonie – „und sein Begriff der Gattung leitet sich von Beethoven her“ – als „persönliche Welterfahrung“ verstand (S. 9).

Sechs der acht Beiträge greifen dieses Konzept auf und befassen sich, quasi monografisch, jeweils mit einem Werk. Zentral ist – nicht überraschend – die deutsch-österreichisch (-ungarisch)e Symphonik des 19. Jahrhunderts (Schumann, Brahms, Dvořák, Mahler, Bruckner), vermehrt um Berlioz' *Symphonie fantastique*. Und bereits in dieser Wahl wird ein weites Spektrum der Zugänge und der zu stellenden Fragen ausgelotet. Ulrich Taddays Ausführungen zu Schumanns zweiter Symphonie erhellen nicht nur, quasi en passant, die Verbundenheit Mahlers mit Schumann, sondern

vielmehr auch textuelle und epitextuelle Konnotationen zu der Komposition. Vor allem aber revidiert Tadday Carl Dahlhaus' ästhetisches Urteil zu dem Werk, der das Finale als „Reihung oder Gruppierung von Reminiszenzen“ („Studien zu romantischen Symphonien“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1972, S. 113) bezeichnet hatte; seine Argumentation hat eine überzeugende Rehabilitation des Symphonikers Schumann zur Folge. Die Quellsituation und ihre Folgen für das Verständnis des Werkes studiert Wolfgang Sandberger in seinem Beitrag zu Brahms' vierter Symphonie unter dem Hauptthema der Frage nach Brahms' Bekenntnis zur Tradition; naturgemäß ist hier das Finale zentrales Betrachtungsobjekt. Giselher Schubert untersucht die epitextuellen Ebenen (Stichwort „inneres Programm“) von Mahlers Erster und betont hiermit den nicht wegzudiskutierenden auch außermusikalischen Aspekt symphonischer Produktion. Ivana Rentsch weitet den Blick auf Dvořáks achte Symphonie jenseits des „böhmischen“ Tons und diesseits der absoluten Musik und betont so die innovativen Aspekte dieser Komposition. Die Widmung an den „lieben Gott“ von Bruckners Neunter ist Ausgangspunkt für Gernot Grubers Ausführungen, die allerdings auch den von Nietzsche geprägten Begriff der „Plötzlichkeit“ einbeziehen, einer „gleichsam säkularisierte[n] Epiphanie“ (S. 131): „Zitate aus Mess- oder Te Deum-Kompositionen mögen Assoziationen zur Liturgie anregen, aber sie bilden doch insofern eine esoterische Schicht in der Sinfonie, als sie wohl für ein Verstehen im Sinne der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts und auch für ein Nachspüren des Lebens-Werk-Bezugs bei Bruckner aufschlussreich sein mögen, aber deren Kenntnis keine Voraussetzung für ein Erleben des Ereignischarakters dieser Musik ist“ (S. 132). Weniger die musikalische Logik als vielmehr den epitextuellen, sowohl in der Biografik als auch in der ästhetischen Entwicklung Berlioz' begründeten Aspekt betrachtet Christoph Flamm in seinem Beitrag zur *Symphonie fantastique*, mit einer Art Coda zu Liszts musikalischer Auseinandersetzung mit dieser Komposition.

Während Jürgen Stolzenbergs Beitrag zu „Formen expressiver Subjektivität in der Musik der Moderne“ eher allgemeinen Charakter trägt (und bereits an anderer Stelle in ausführlicherer Form erschienen ist), sind Peter Gülkes Überlegungen zum Symposiumsthema vielleicht der Schlüssel zu dem Büchlein. Es ist hilfreich und inspirierend, dass Gülke auch Grundsätzliches anspricht, nicht zuletzt eine Definition des Begriffs „Bekenntnis“ auch jenseits der Beethoven-Rezeption. Er führt den Begriff auf die drei Fragen zurück „Wer bekennt?“, „Was bekennt er?“ und „Wem bekennt er?“ (Die logische vierte Frage „Wie bekennt er?“ ist naturgemäß Aufgabe der jeweiligen monografischen Behandlung.) Indem Gülke diese Fragen durchaus kontrovers diskutiert, eröffnet er ein weites Feld: „Jedwedes schöpferisches Tun ist, zum jeweiligen Gegenstand hin aufgelöst, Selbstverständigung, Selbstdefinition“ (S. 37). Es „gehört zu musikalischen Bekenntnissen offenbar, dass sie in Bann schlagen, Gemeinschaft zu stiften vermögen, weil alle von schrankenloser Aufrichtigkeit geforderte Aura und Emotionalität aktiviert ist und wir dennoch verschont bleiben vom möglicherweise ernüchternden Blick auf das, was dahintersteht“ (S. 38). Doch reicht diese Perspektive? Wäre es nicht vielmehr konsequent zu überlegen, ob nicht auch jene Werke, denen vorgeblich kein „Bekenntnis“ zu Grunde liegt, die sich den von Gülke geforderten Punkten also entziehen, eben auch in dieser Negation bekenntnishaft sind? Zumindest der Rezensent begann sich nach der Lektüre des Gülke'schen Textes wieder einmal zu fragen, wie weitgehend die „bekenntnishaften“ Werke nicht nur Bekenntnis des Komponisten, sondern vielmehr auch jener sind, die über sie sprechen und schreiben, also auch der Rezipienten. Womit man wieder bei der epitextuellen Ebene wäre, die die sprachhafte Befassung mit Musik naturgemäß, auch von Seiten der Schöpfer selbst, mit sich bringt.

(Januar 2012)

Jürgen Schaarwächter

KATHRIN KIRSCH: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? *Jean Sibelius' zweite und vierte Symphonie – Horizonte der Gattungstradition*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2010. 323 S., Nbsp. (*Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens. Band 19.*)

Diese Studie besteht im Wesentlichen aus zwei umfangreichen verbalen Analysen der im Titel genannten Sibeliusymphonien, die mit Notenbeispielen angereichert sind. Beide Werke werden vollständig, über ihre gesamte Länge hinweg, analysiert, wobei die Verfasserin dem ersten Satz der zweiten sowie dem Finalsatz der vierten Symphonie besonders viel Raum gibt. Eingeleitet werden die Analysen mit einem Überblick über Konzertkritiken bei den jeweiligen deutschen Erstaufführungen und über die derzeitige Forschungslage, letzteres jedoch nur in Auswahl. Die Analysen gelten hauptsächlich der thematischen Arbeit. Harmonische Strukturen werden nur punktuell in den Blick genommen, instrumentatorische Aspekte bleiben nahezu vollständig ausgeklammert. Die Analysen sind ausgesprochen werkimmanent, d. h. einerseits spielen biografische und sozialhistorische Aspekte kaum eine Rolle, andererseits wird auch nicht auf andere Werke eingegangen, die für Sibelius von Belang gewesen sein könnten, weder auf zeitgenössische noch auf seine übrigen Symphonien. Am Rande erwähnt werden seine symphonischen Dichtungen, denen die Autorin große Bedeutung für die Gestaltung einzelner Themen und die kompositorische Arbeit zugesteht (z. B. S. 298).

Der Grund, weshalb Kirsch sich für die vergleichende Betrachtung der Zweiten und Vierten entschieden hat, liegt in der ihres Erachtens außerordentlichen Stellung, welche diese beiden Werke in Sibelius' Œuvre einnehmen. So markiere die Zweite, sein populärstes symphonisches Werk, den Höhepunkt seiner ‚nationalromantischen‘ Phase, während sich die Vierte als diejenige Sibeliusymphonie ansprechen ließe, in der er sich am stärksten modernistischen Tendenzen geöffnet habe, was sich z. B. anhand der dissonanten Harmonik und der irritierten Publikumsreaktion verifi-

zieren lasse (S. 14 und 21). Diese Sichtweise ist sicherlich richtig, was die Entstehungszeit der beiden Symphonien vor einem Jahrhundert angeht; doch ist anzumerken, dass im Laufe der Zeit Sibelius' Dritte, nicht die Vierte, am wenigsten gespielt und rezipiert wurde und dass Sibelius seine Zweite selber nicht als nationalromantisch verstand, auch wenn es seine finnischen Zeitgenossen taten.

Das entscheidende Kriterium in den Analysen ist die Kategorie des „Exterritorialen“. D. h. die Verfasserin konstatiert einen grundsätzlichen Unterschied zwischen einem traditionellen formalen und inhaltlichen Verlauf der Sätze und darin befindlichen, gleichsam „von außen“ kommenden Momenten, die sie kennzeichnet und beschreibt. Dieser Ansatz verdankt sich der Dissertation Siegfried Oechsles über die Symphonik Schuberts, Gades u. a. (S. 141–147). „Exterritoriale“ oder „nicht-symphonische“ Abschnitte würden laut Kirsch durch Abweichung die Horizonte der Gattungstradition sichtbar werden lassen. Bei Sibelius wurden derartige Abschnitte, je nach dem ästhetischen Standpunkt der Rezipienten, entweder als nordisch-peripher oder als modernistisch-fortschrittlich verstanden. Im Falle der zweiten Symphonie bringt Kirsch ihre Definition seines ‚nordischen Tons‘ auf die Formel, es handle sich dabei um den „Verzicht auf ‚logische‘ Arbeit einerseits und prozessuale Integration des Fremden in die Symphonie andererseits“ (S. 143). Schwieriger ist die Lage bei der Vierten, in der traditionelle symphonische Prozesse und Strukturen – etwa der Themendualismus – außer Kraft gesetzt sind (S. 299). Hier kann man Kirsch zufolge davon sprechen, dass umgekehrt das Thematische, das bisher die Regel darstellte, als Ausnahme, als „Exterritoriales“ erscheine (S. 308 f.). Die Sibelius' Zeitgenossen verstörende Andersartigkeit seiner vierten Symphonie wird so klar erkennbar.

Die Resultate von Kirschs Analysen sind gut nachzuvollziehen. Dennoch: So fruchtbar sich der Ansatz der Unterscheidung von Tradition und „Exterritorialem“ für die Analyse der Symphonien auch erweist, wäre eine definitorische Beschreibung eben jener Gattungstraditionen nützlich gewesen, mit denen an mancher Stelle

angeblich gebrochen wird. Als Zeitgenosse Mahlers und Strauss', deren Orchestermusik er nicht übermäßig schätzte, dürften sich Sibelius die traditionellen Gattungen als willkommener Fixpunkt für seine künstlerischen Vorhaben dargestellt haben. Darüber hinaus erscheint an mancher Stelle die Klassifikation einer Passage als „exterritorial“ eher vom Höreindruck als von der reinen Analyse des Tonmaterials auszugehen. Und schließlich hätte man sich noch eine klare Abgrenzung der Kategorie des „Exterritorialen“ von der Kategorie des „Exotischen“ gewünscht, um den Eindruck einer kolonialen Betrachtungsweise zu zerstreuen.

Im Zuge der Analyse wird einigen Standardtheorien über Sibelius' Kompositionstechnik auf den Grund gegangen, etwa Cecil Grays These, die Themen würden in den Durchführungen vollständig erscheinen, in den Expositionen und Reprisen hingegen nur fragmentarisiert, welche Kirsch aufgrund des analytischen Befundes kritisch differenziert (S. 62 und 87). Andere gängige Theorien, z. B. Tawaststjernas Behauptung, Sibelius schiebe Durchführungsende und Reprisenbeginn in seinen frühen Symphonien ineinander, werden hingegen nicht erörtert, obwohl Kirsch aufgrund ihrer profunden Werkkenntnis dazu in der Lage gewesen wäre.

Die Verfasserin bedient sich in den Analysen durchgehend einer metaphorischen Sprache. Nur vereinzelt wird der Sinn einiger Sätze durch dieses Stilmittel unklar (z. B. S. 123, 210). Besonders verdienstvoll an dieser Arbeit sind neben der eingehenden Beschreibung der Werkstrukturen die schlaglichtartigen Überblicke über die mittlerweile vorhandenen unterschiedlichen Traditionen der Sibeliusauslegung etwa in den USA, Großbritannien oder in Nordeuropa (z. B. S. 57 f., 166–171). Bestimmt wird Kirschs Blickwinkel von der deutschen wissenschaftlichen Sibeliusrezeption, der aber vielleicht zu eng ist, um dem Phänomen des „Exterritorialen“ in seiner ganzen Breite gerecht werden zu können.

(März 2012)

Martin Knust

Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Rebecca GROTJAHN, Dörte SCHMIDT und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 275 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 7.)

Der Band dokumentiert den Vortragsteil einer im April 2005 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst durchgeführten Tagung. Die wissenschaftliche Annäherung an das Phänomen ‚Diva‘ steht im Rahmen einer Musiktheaterforschung, die vor allem kulturelle Handlungszusammenhänge im Umfeld des Musiktheaters in den Blick nimmt. Mit der Frage nach diesem Typus einer Bühnenkünstlerin finden hierbei zudem der Gender-Aspekt sowie das Performative besondere Beachtung. Ziel der Tagung war, die Diva als „Protagonistin der Musikbeziehungswise Kulturgeschichte“ „überhaupt erst einmal [...] zum Gegenstand systematischer wie historischer Untersuchungen“ zu machen (die Herausgeber, S. 10). Doch was genau ist eine ‚Diva? Durch den Titel ihres Bandes grenzen die Herausgebenden den Untersuchungsgegenstand auf die jüngere Kulturgeschichte sowie auf weibliche Personen ein, sie begreifen ihn zudem kunstspartenübergreifend: Neben Sängerinnen werden auch Tänzerinnen und Schauspielerinnen thematisiert – allen voran Sarah Bernhardt, die in der kulturwissenschaftlichen Forschung als Prototyp der Diva gilt. Die Frage, was spezifisch für eine Diva ist, beantworten die 16 Beiträge bewusst mit jeweils eigenen Antworten. Hans-Otto Hügel („Das selbstentworfenen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt“) und Michael Wedel („In weiter Ferne, so nah ... Die Diva im Kino“) grenzen den Begriff der „Diva“ vom „Star“ ab, Wedel im Anschluss an Forschungsansätze aus der Medienwissenschaft. Ein immer wieder genanntes Charakteristikum der Diva ist die Bewunderung durch das Publikum, die sich auf die gesamte konstruierte und inszenierte Persönlichkeit der Künstlerin weit

über ihre künstlerische Leistung hinaus bezieht.

Aus historischer Perspektive wird zunächst die Vorgeschichte des Star-Wesens beleuchtet: Rebecca Grotjahn zeigt diese für berühmte Virtuosinnen des 19. Jahrhunderts wie Angelica Catalani, Henriette Sontag und Jenny Lind auf („The most popular woman in the world“. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“). Das Konzept „Star“ sieht sie allerdings erst unter den Bedingungen einer massenkulturellen medialen Entwicklung gegeben, die Aspekte der bewunderten Person reproduzierbar macht. Claudia Blank hingegen („Meisterinnen der Selbstinszenierung. Beispiele weiblicher Tanz- und Schauspielstars im 19. und frühen 20. Jahrhundert“) verortet im Leben der Ballerinen und Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts die Vorgeschichte des Bühnenstarwesens. Sergio Morabito wiederum stellt die für Giuditta Pasta konzipierten „Primadonnenoper“ Bellinis in die Nachfolge der „Kastratenoper“ des 18. Jahrhunderts („Erzähl- und Bedeutungsstrukturen der romantischen ‚Primadonnenoper‘. Dargestellt anhand der Inszenierungen Giuditta Pastas durch Bellini und Romani“). Fallbeispiele aus dem 19. Jahrhundert geben zudem konkrete Einsichten in Lebensformen bewunderter Bühnenkünstlerinnen: Martina Rebmann („Formen lokaler Verehrung. Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart“) beschreibt das Schicksal von Agnese Schebest, die ein festes Engagement gegen ein selbst bestimmtes Wanderleben als Bühnenkünstlerin tauschte. Die japanische Sängerin Tamaki Miura, die in Europa ihre Paraderolle in Puccinis *Madame Butterfly* über 2.000 Mal gesungen haben soll, galt im Westen als authentische Verkörperung des Exotischen, wie Yuko Tamagawa in „Die imaginierte Exotik einer Sängerin. ‚Madame Butterfly‘ Tamaki Miura“ zeigt. Barbara Eichner („Schwert und Schild und Dolch und Gift. Germanische Heldin und welsche Primadonna“) setzt das Konzept der germanischen Heldin im deutschsprachigen Musiktheater des späten 19. Jahrhunderts den überwiegend italienischen Koloraturpartien vieler ‚Diven‘

entgegen. Auch Christina von Braun („Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker“) beschäftigt sich in ihrem Text zu Konzepten der Erlösung im Musiktheater aus theologischer Perspektive mit divengleichen Frauenfiguren im Musiktheater Richard Wagners. Als außerordentlich gewinnbringend erweist sich die folgende Betrachtung des zeitgenössischen Diskurses über Diven im 19. Jahrhundert, sei es anhand ikonografischer (Barbara Zuber: „Die inszenierte Diva. Zur Ikonographie der weißen Primadonna im 19. und frühen 20. Jahrhundert“) oder literarischer Quellen. Beatrix Borchard beschreibt das Gegenbild der Diva am Beispiel der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot-Garcia („Eine ‚Anti-Diva‘? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert“): ‚Divenkritik‘ spricht sowohl aus dem Roman *Consuelo* von George Sand als auch aus Viardots Briefen. Annegret Fauser („Berlioz‘ Divenmord“) zeigt, wie Hector Berlioz in der Novelle *Euphonia, ou la Ville musicale* die Diva der Opernwelt als Gegenpol zur symphonischen Musik stilisiert: Eine Diva wird für den Komponisten zur immanenten Gefährdung, da sie als Person mit der Aufführung stärker in den Vordergrund tritt als das Werk selbst. Diese Form der interpretatorischen Aneignung im Zuge der vokalen Selbstinszenierung vergleicht Thomas Seedorf („Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva“) in drei Aufnahmen der „È strano“-Szene Violettas aus Verdis *Traviata* von Anna Netrebko (2004), Maria Callas (1953) und Luisa Tetrazzini (1908). Die Selbstinszenierung durch das Agieren auf der Bühne (Clemens Risi: „Die Posen der Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Außergewöhnlichen heute: Anna Netrebko ‚gegen‘ Edita Gruberova“) und die dominante Rolle der Diva in der Operette thematisieren zwei weitere Beiträge (Stefan Frey: „ein bisschen Trallalla ...‘ – Fritzi Massary oder Die Operetten-Diva“). Dörte Schmidt zeigt schließlich in ihrem abschließenden Text „Floria Tosca oder Wie Sarah Bernardt das Singen lernte“, wie die Selbstinszenierung einer Diva in verschiedenen Rezeptionsschritten Eingang in mehrere Büh-

nenwerke gefunden hat: Die Opernvirtuosin Floria Tosca wird zur Protagonistin eines Theaterstücks für Sarah Bernhardt, aus dem Puccini in Kenntnis der Ausstrahlung dieser Schauspiel-Diva wiederum eine Oper macht. Diese Rezeptionslinie wird ihrerseits in den Selbstinszenierungen von *Tosca*-Darstellerinnen und späteren *Tosca*-Inszenierungen aufgenommen.

Die 16 methodisch durchaus unterschiedlich angelegten Beiträge geben einen aufschlussreichen Einblick in die Bühnenkultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Die kompositorische Ausrichtung vieler Bühnenwerke auf bestimmte Künstler hin – für das 18. Jahrhundert bereits beschrieben – wird hier in der Person der Diva auch für die folgenden Jahrhunderte lebendig. Die ausgewählten Beispiele ermuntern dazu, die *Geschichte der Bewunderung* (Bronfen/Straumann, 2002) tatsächlich zu schreiben, denn diese wirft ihrerseits auf die Zusammenhänge von „Aufführungsereignis und Werktext“ (Dörte Schmidt, S. 247) ein neues und spannendes Licht.

(Januar 2012)

Antje Tumat

Richard Wetz (1875–1935). Ein Komponist aus Erfurt. Hrsg. im Auftrag des Stadtarchivs Erfurt von Rudolf BENL. Erfurt: Stadtarchiv 2010. 367 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erfurt. Band 3.)

Richard Wetz ist kein uninteressanter Komponist, und eine mittlerweile ganz stattliche Anzahl von Einspielungen seiner Werke ermöglicht es, einen Eindruck von seiner kompositorischen Arbeit zu bekommen. Sich selbst in der Nachfolge Liszts und vor allem Bruckners verortend, war er ein zu seiner Zeit wichtiger Musiker in Erfurt, wo er lebte, und Weimar, wo er als Kompositionslehrer an der Hochschule tätig war. Er zeigte eine starke deutschnationale Komponente und ausgeprägte Antipathien: Mahler („eine meiner tiefsten künstlerischen Enttäuschungen“) lehnte er ebenso ab wie Strauss (Wetz über den *Rosenkavalier*: „das Niederträchtigste, das sich

denken lässt“ [S. 38]) und erst recht ausländische Komponisten („daß man jeden Verdi auf die deutsche Bühne bringt, ist einfach blöd“ [S. 38]). Die Musik der Avantgarde seiner Zeit ist für ihn „methodisierter Wahnsinn“ (S. 41). Größere Begeisterung bringt Wetz seinen eigenen Werken entgegen: „Ich bin so unendlich froh über all das, was aus meiner Seele quillt“ (S. 237). Mit schwächeren Kategorien als „unerhörter Gewalt“ und „tiefster Innigkeit“ geht es fast nie ab: Seine Musik bezeichnet er selbst als „Ungeheures“, das „gänzlich entscheidend sein wird“ und sich nur „unter Schmerzen unerhörter Art ans Licht ringt“ (S. 261), und seine eigenen Sätze seien „von zermalmender Wucht“ (S. 277).

Das vorliegende Buch, in dem, wie man sieht, Wetz ausgiebig zu Wort kommt, umfasst neun sehr unterschiedliche Beiträge. Unübersehbar ist es am Ideal einer klassischen „Leben und Werk“-Monografie orientiert. Den Hauptteil nimmt (mit 180 von insgesamt etwa 350 Seiten) ein biografischer Text des Herausgebers Rudolf Benl über die in Erfurt verbrachten Jahrzehnte Wetz' ein, wobei der Autor zeitlich auch darüber hinaus greift und eine von der Geburt bis zum Tode reichende Biografie zu schreiben unternimmt. Die Zeit in Weimar ist Gegenstand des zweiten Beitrages. Es folgen mehrere Werkbesprechungen und quellenkundlich orientierte Beiträge.

Leider macht vor allem die Lektüre des biografischen Teils keine große Freude. Das liegt erstens an dem fast völligen Verzicht auf Kontexte, Bezüge und Querverbindungen: Wetz' Position als glühender Anhänger der „Neudeutschen Schule“, seine Bedeutung als Komponist und Lehrer, seine nationalistischen Tiraden – all das ruft nach einer weiteren Perspektive anstatt nach einer detailfixierten Biografie. In diesem Buch aber bleibt der kulturelle, historische und musikalische Hintergrund ausgeblendet. Die Reflexion bleibt unterentwickelt, weil die Hoffnung überentwickelt ist, aus den im Kontext der Archive überlieferten Dokumenten heraus bereits zu einer konsistenten Darstellung gelangen zu können. Übergreifende Gesichtspunkte, unter denen die ausgebreiteten Fakten Bedeutung erhielten

und sich zu einem Bild zusammenschließen würden, sucht man vergebens.

Unbehagen verursachen außerdem die über weite Strecken herrschende kritiklose Haltung gegenüber dem Gegenstand und die Detailversessenheit, mit der noch die kleinste Nebensächlichlichkeit ausgeführt und in einem teilweise überbordenden Zitate- und Anmerkungsapparat belegt wird. Die kontextbefreite Sicht des Autors, der sich allein auf die ihm vorliegenden Materialien beschränkt und sich bemüht, seinen Gegenstand so makellos wie möglich darzustellen, stößt allerdings immer wieder an ihre Grenzen. Da ist etwa, um nur diesen Punkt herauszugreifen, das Datum des Eintritts in die NSDAP, über das Benl spekuliert, um es schließlich auf den Sommer 1933 zu verlegen. Bereits eine kleine Kontextrecherche hätte hier weiterhelfen können: Die NSDAP nahm ja nach dem 1.5.1933 zunächst keine Mitglieder mehr auf, so dass Wetz (wie über eine Million anderer Deutscher) im April eingetreten sein dürfte.

Störend ist schließlich auch, dass der von Wetz angeschlagene pathetische Tonfall sich auf die Autoren des Bandes ausbreitet, so, wenn berichtet wird, wie Wetz „die Größe Anton Bruckners aufging“ (S. 17), wenn Benl seinen Helden „auf dem Gipfelpunkt seines Schöpferturns angelangt“ sieht (S. 78) oder wenn es heißt: „Das Erleben seiner Schöpfungen [...] erschütterte den Komponisten“ (S. 80). Solche Sätze würden auch bei unzweifelhaft bedeutenden Komponisten merkwürdig berühren.

Die Beiträge der zweiten Hälfte des Bandes sind weniger problematisch. Erfreulich sachlich und mit wohlthuender Distanz zu ihrem Gegenstand behandelt Irina Lucke-Kaminiaz knapp die Tätigkeit Wetz' als Kompositionslehrer an der Weimarer Hochschule. Jens Nedelß befasst sich mit den Klavierbegleitungen zu Wetz' Liedern und gibt mit seinen knappen, aber plastischen und treffenden Bemerkungen, vor allem aber mit einer größeren Anzahl von Notenbeispielen einen konkreten Eindruck von Wetz' Kompositionsweise. Bernd Edelmann vermischt in einem Text über die Symphonien Wetz' erneut dessen Selbstkommentare und programmatischen Äußerungen mit

eigenen analytischen Beobachtungen. Florian Schuck schlägt wieder einen sachlichen Ton an und bietet eine kluge und eindringliche Besprechung von Wetz' zweitem Streichquartett. Silvius von Kessel stellt das Requiem op. 50 als „ungeheuer schwieriges“ Stück und zugleich als „Spitzenwerk“, als „Gipfel seines Schaffens“ dar – Worte, die nach dem unmäßigen Selbstlob des Komponisten, das den ganzen Band durchweht, ebenfalls wenig erfreulich wirken. Leider bleibt auch der sachliche Ertrag der analytischen Besprechung hinter dem Anspruch zurück.

(Februar 2012)

Burkhard Meischein

NORBERT GRAF: Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 293 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 16.)

Wer die an der Universität Bern entstandene Dissertation zur Hand nimmt, bemerkt rasch, dass sie der schweizerischen Kritik der Wiener Schule zwischen den 1910er Jahren und dem Zweiten Weltkrieg gewidmet ist. Das erste Eckdatum markiert die Anfänge der Rezeption der Wiener Schule. Das zweite verschwimmt oder erweist sich als flexibel, womit der Zeitgeschichte Rechnung getragen wird. Angesichts der vom Krieg verschonten Schweiz konnte es kaum ratsam sein, sich an das Geschichtsbild der großen Nachbarländer anzulehnen, aus deren Sicht das Kriegsende eine einschneidende Zäsur bedeutet. Die Offenheit des Zeitrahmens kommt im dokumentarischen Teil (Anhang) deutlich zum Tragen. Während die Liste von Aufführungen der Wiener Schule (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) den Zeitraum von 1913 bis 1952 (1957) durchmisst (S. 203–211), stammen die Abdrucke von Musikkritiken aus der Zeit zwischen 1920 und 1937 (S. 212–243).

Hinsichtlich der Konzeption der Arbeit spricht der Autor von „fünf einzelnen und in sich geschlossenen Abschnitten, die als Einzelstudien angelegt sind“ (S. 15). Sie umfassen Porträts zu Schönberg, Webern und Berg sowie

zwei Exkurse, die sich auf das Laienmusizieren in Konfrontation mit Neuer Musik beziehen: Arbeitergesang und Blasmusik. Die Einleitung bietet Orientierung zur musikalischen Topografie des Landes mit Ausblicken auf diejenigen lokalen Zentren (Basel, Bern, Genf, Lausanne, Winterthur, Zürich), die als Fixpunkte der Untersuchung fungieren. Keine Mühen scheut der Autor, die erforderlichen Quellen umsichtig zu recherchieren. Neben Fachzeitschriften wird die Tagespresse der erwähnten Städte einbezogen; die Exkurse verdanken ihr Quellenmaterial den relevanten Verbandsorganen, der *Schweizerischen Sängers-Zeitung* und der *Schweizerischen Zeitschrift für Instrumentalmusik* – alles in allem ein recht entlegenes Schrifttum.

In den Exkursen lässt der Autor die bürgerliche ‚Hauptkultur‘ beiseite und fokussiert Arbeitergesang und Blasmusik. Eine Verbindungslinie zur Wiener Schule meinte er insoweit konstatieren zu können, als der Schönberg-Schüler Erich Schmid sowohl Laienchöre als auch eine Blasmusik-Kapelle leitete (S. 15, 132). Indes kann, wie der Autor selbst zugab, von Berührungspunkten im engeren Sinne kaum die Rede sein. Somit konzentrieren sich die Kapitel u. a. auf die Wiedergabe des Pressespiegels der jeweiligen Verbandsorgane, um festzustellen, dass in ihnen eine Bezugnahme auf die Wiener Schule nur sporadisch anzutreffen ist und gegebenenfalls die ablehnende Haltung überwog, wenn nicht gar Polemik dominierte. Die politisch motivierten Implikationen, die hier wie dort die Urteile vorstrukturierten, werden ausführlich dargelegt. Auf der einen Seite (Arbeitergesang) waren Programmatiken wie (neue sozialistische) Gemeinschaft, Volksverbundenheit, Einfachheit, Tendenzlied, Massengesang maßgeblich, auf der anderen (Blasmusik) Leitideen wie Volkstümlichkeit, Wohlklang, vaterländische Gesinnung und nationale Identität. Einigkeit herrschte in der Distanz zum *L'art-pour-l'art*-Prinzip und in der Kritik an Unterhaltungsmusik (Operette, Schlager, Jazz).

In formaler Hinsicht sind die Porträts zur Kritik von Schönberg, Webern und Berg auf ähnliche Weise angelegt. Die im Anhang mit-

geteilte Liste von Konzert- oder Operaufführungen lässt auf einen Veranstaltungskalender mit rund 140 Terminen blicken, während im Haupttext ausgewählte Stationen der Rezeption – der Chronologie folgend – erörtert werden. Ausgiebig kommt jeweils ein breites Spektrum musikkritischer Stimmen zu Wort, das von Kommentaren begleitet wird. Diese laufen mitunter Gefahr, an der Oberfläche zu verweilen oder sich zu wiederholen. Beispiele bieten die Auseinandersetzung mit dem Gelächter des Publikums, dessen Unwillkürlichkeit kaum Anerkennung findet (S. 116), sowie die Diskussion des „Gefühlshaushalts“ von Musik (S. 34 f., 50, 60, 64, 111) oder die unbeholfenen Überlegungen zur Vielzahl ‚sonderbarer‘ Äußerungen, mit denen Kritiker assoziativ auf den subjektiv imaginierten Erfahrungsgehalt von Klangreiz reagierten (z. B. mit Bemerkungen wie „Geflatter von Fledermäusen“ oder „Geflügelhof“) und zur vermeintlichen Abbildlichkeit von Musik Zuflucht nahmen (u. a. S. 33, 60, 63, 111). Ganz zu Recht unterstreicht der Autor: „Das emotionale Beurteilen ‚aus dem Bauch heraus‘ ist ein zentrales Element der Rezeption der Wiener Schule, der Moderne überhaupt“ (S. 50). Warum es sich so verhält, wird nicht gesagt, dürfte aber darin seinen Grund haben, dass in Neuer Musik, die entschieden anders ist als die gewohnte, das Verstehen von Musik als Verstehen von musikalischem Sinn in Frage gestellt ist. Ernst Isler sprach das Problem 1922 mit den Worten an, dass es „schwer fällt, das primär Musikalische bei Schönberg noch zu erkennen“, und man den „sichern Boden des Verstehens“ vermisste (S. 220). In Hans Heinrich Eggebrechts Schrift „Musik verstehen“ (1995) ist hierzu Grundsätzliches gesagt.

Die Vorgehensweise des Autors bringt es mit sich, dass der Leser mit einem Strom von Quellen konfrontiert wird, ohne dass ein übergeordnetes Forschungsziel sichtbar wäre. Der Kritik daran versucht sich der Autor mit dem Hinweis auf in sich geschlossene „Einzelstudien“ (s. o.) zu entziehen – so erscheint es ungerecht, die Arbeit an Ansprüchen zu messen, die nicht ihre eigenen sind: „Die Masse des Materials verhindert ein in die Breite zielendes Ar-

beiten, doch anhand von exemplarischen Aspekten können grundsätzliche Einblicke in Prozesse und Wechselspiele im öffentlichen Diskurs gewonnen werden“ (S. 17). Was allerdings verwundert, ist, dass Forschungsergebnisse zur Musikkritik im 20. Jahrhundert, darunter Spezialstudien zur Kritik der Wiener Schule, übergangen werden.

Wenn man die Quellentexte (Anhang) vor dem Hintergrund der Kritik der Wiener Schule liest, wie sie aus Nachbarländern bekannt ist, wird man entdecken, dass in der Schweiz dieselben Meinungen, Positionen und Debatten vorherrschten wie anderswo. Thematisiert findet man die Befremdlichkeit des Neuen, die Ratlosigkeit der Hörer mit ihren unwillkürlichen oder willentlichen Abwehrreaktionen wie Lachen und Scharren oder Zischen und Pfeifen; hinzu kommen Klagen über Schwer- oder Unverständlichkeit, Langeweile und Monotonie, wenn nicht gar physische Qual. Thematisiert findet man die neuartige Farbigkeit des Klanges oder sensationelle Klangreize und Klangwirkungen, die ungewohnte Abbildlichkeiten wachriefen. Thematisiert findet man schließlich die Deutung von Musik als Widerspiegelung einer als negativ empfundenen Wirklichkeit und nicht zuletzt das Ringen um ein geschichtliches Verständnis, das die bange Frage nach Gegenwart, Aktualität und Zukunft einschloss. Dass in solcher Presselandschaft Schönberg, Berg und Webern bei aller Gemeinsamkeit im Grundsätzlichen ein je verschiedenes Profil erkennen ließen, wird vom Autor erneut bestätigt. – Was bleibt? Hellhörig reagierte die schweizerische Musikkritik auf die gewaltigen Veränderungen von Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende Publikation bietet hierzu einen bemerkenswerten Ausblick.

(März 2012)

Martin Thrun

RAPHAEL WOEBES: Die Politische Theorie in der Neuen Musik. Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt. München: Wilhelm Fink Verlag 2010. 161 S.

Anders als es der Titel des Buches von Raphael Woebes vermuten ließe, geht es in diesem nicht darum, eine wie auch immer geartete persönliche Beziehung zwischen Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt oder einen direkten Einfluss der Philosophin auf den Komponisten zu durchleuchten. Anliegen des Autors ist es, aus dem Begriff des „politischen Handelns“ bei Arendt eine „politische Theorie der Ästhetik“ (Kapitel 1.2) abzuleiten, um diese für ein besseres Verständnis der Musik Hartmanns fruchtbar zu machen. Die – angenehm kurze – Studie, Woebes’ Dissertation, ist in vier Hauptkapitel gegliedert, von denen das erste zunächst allgemein dem Begriff des „Politischen“ in der Musikgeschichte nachgeht und von dort aus den theoretischen Zugriff Hannah Arendts erläutert. Die folgenden drei Groß-Abschnitte beschäftigen sich mit dem Komponisten Hartmann und gehen auf dessen „Profil einer ‚Inneren Emigration‘“ (Kapitel 2), die von ihm konzipierte und geleitete Münchner Konzertreihe ‚Musica Viva‘ (Kapitel 3) sowie exemplarisch auf zwei seiner Werke – die Sonate „27. April 1945“ und die Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus Sodom und Gomorrha von Jean Giraudoux – ein (Kapitel 4). Im ersten (Theorie-)Kapitel diskutiert Woebes das (ihm zufolge repräsentative) Politikverständnis einer „bestimmende[n] politischen Gesinnung“ (hier: des Historikers Golo Mann) (S. 7), welche das ‚Deutsche‘ als das ‚Reinmenschliche‘ begreift: „Die hier aufscheinende und unter den psychoanalytischen Voraussetzungen ihrer Entstehung gewiss eigens diskutabile Befindlichkeit“, so Woebes zu Beginn, „kann durchaus für eine von gleichsam ‚doppelmoralischem‘ Denken geprägte Geisteshaltung hinsichtlich der in historisch-begrifflicher Strukturalität zum Wortfeld ‚politische Kunst‘ stets gewärtigen vermeintlichen Undenkbarkeit innerhalb der deutschen Gesellschaft als charakteristisch gelten.“ (S. 7 f.) Satzungenüme

dieser Art durchziehen das gesamte Buch und machen es leider nicht lesbarer; auch Begriffe wie ‚sintemal‘ oder Floskeln wie ‚cum grano salis‘ tauchen immer wieder auf und lassen den Lesefluss mitunter ins Stocken geraten.

Doch davon abgesehen: Woebs' Ausführungen sind durchweg schlüssig und vermitteln einen profunden Einblick in Leben und Werk Karl Amadeus Hartmanns, ohne den politischen und kulturellen Kontext aus dem Blick zu verlieren. Der Anspruch, den prozesshaften Handlungsbegriff Arendts, wonach „der Sinn von Politik die ‚Freiheit‘ sei“ (S. 25), und Hartmanns Ästhetik miteinander in Beziehung zu bringen, ist unmittelbar einleuchtend, zumal hierdurch ein ‚enges‘ Verständnis des Politischen durch ein deutlich erweitertes ersetzt wird: „Die politische Relevanz des Handelns [...] erschließt sich aus seinem [...] Prozeßcharakter, aus welchem sich zunächst eine beträchtliche Amplifikation menschlicher Potentialitäten und Kompetenzen begründet“ (S. 29). Auf diese Art und Weise kann musikalisches Handeln generell (und zwar nicht nur dann, wenn es sich programmatisch um einen „politischen Gegenstand“ handelt), als potenziell politisch relevant gelten. Wichtig sei hierbei, so Woebs, die kompositorische „Erschütterung der eigenen Regeln“ (S. 32). Doch nicht nur Arendt dient dem Autor als Gewährsfrau; herangezogen werden außerdem u. a. Jean-Paul Sartres „Dialektik zwischen Produktions- und Reproduktionsästhetik“ (S. 31) sowie Georg Lukács' Widerspiegelungstheorie (S. 32); Ernst Bloch (S. 30) und Edmund Husserl (S. 32) werden en passant erwähnt.

Wenn Woebs im ersten Kapitel den (engen und weiteren) Begriff des Politischen in der Musik in aller Kürze von Praetorius über Eduard Krüger, Franz Brendel, Franz Liszt und Wilhelm Heinrich Riehl bis hin zu Hans Heinz Stuckenschmidt, Paul Stefan, Paul Bekker und Carl Dahlhaus nachzeichnet, wobei er Analogien zwischen den Auffassungen über die Jahrhunderte hinweg entdeckt, so ist seinen Ausführungen zwar im Einzelnen zuzustimmen, doch erscheint dieser Überblick allzu kursorisch – zumal der Autor hinsichtlich seiner Schlussfolgerungen vielfach auf Sekundär-

literatur (etwa die einschlägigen Forschungsbeiträge Jürg Stenzls oder Hanns-Werner Heisters) rekurriert. Seinem Fazit ist allerdings nichts hinzuzufügen: Wenn von Musik und Politik die Rede ist, dürfe der Politikbegriff keineswegs „inhaltlich allzu kontingentiert [sic]“ oder „zu eindimensional akzentuiert“ werden (S. 24), denn es gehe um die „konkret-immanente Utopie einer Nicht-Identität“ (S. 33).

In den folgenden Kapiteln zu Karl Amadeus Hartmann wird durchleuchtet, wie sich die „innere Emigration“ des Komponisten in den 1930er und beginnenden 1940er Jahren genau gestaltete, wie dessen Verhältnis zu Hermann Scherchen, Anton Webern und (nach 1949) der DDR beschaffen war (die Rede ist von „wechselseitige[n] Ambivalenzerscheinungen“ [S. 74]); generell, so Woebs, dürfe man sich nicht auf die NS-Zeit beschränken, wolle man Hartmanns künstlerischem wie biografischem Profil gerecht werden (S. 77). Parallelen zwischen Arendt und Hartmann macht der Autor insbesondere in beider „utopischem Konzept“ aus: So lasse sich auch die 1938 zerschlagene Widerstandsgruppierung ‚Neu Beginnen‘, der Hartmann angehörte, mit dem Konzept der „Natalität“ der Philosophin in Verbindung bringen (S. 62); die ‚Musica Viva‘ sei vom „politischen Handlungskriterium im Sinne Arendts“ getragen (S. 108) und kompositorisch verfolge Hartmann mit seinem Hang zur symphonischen Anlage eine Art „interiorisierte Utopie“ (S. 70).

Schlüssig sind die Analysen der beiden Werke im letzten Kapitel – wenngleich der Autor insbesondere mit Blick auf die zweite Klaviersonate auf bereits vorliegende Arbeiten (z. B. jene von Hanns-Werner Heister) zurückgreifen kann: Es handele sich bei letzterer um die „Bewahrung der emotionalen Spuren von Trauer und Schrecken“ (S. 129); das „private Moment der Trauer wandelt sich [...] zum politischen.“ (S. 124) Immer wieder – angesichts der musikästhetischen Gratwanderung vielleicht zu oft – betont Woebs, dass Hartmann keine „Programm Musik“ intendiert habe (z. B. S. 135), und möglicherweise sitzt er hierbei dem (deutschen) Vorurteil der ‚absoluten Mu-

sik' auf. Darin, dass die Musik Hartmanns gleichsam gegen ihren Willen „neutralisiert“ werde, wenn man sie isoliert aufführe, muss man dem Autor allerdings ohne Vorbehalt recht geben. Es gelte mithin, sie „atmen“ zu lassen, indem sie in reguläre Konzertprogramme integriert werde – allerdings lässt Woebis (in kulturkritischer Manier) offen, ob sie „in Zeiten permanenter massenmedialer Vergewaltigung der Privatsphäre“ (S. 82) heutzutage überhaupt eine Chance habe. Nach der anregenden Lektüre des Büchleins bleibt zu hoffen, dass dem so ist.

(Januar 2012)

Nina Noeske

Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik. Bilder und Texte zusammengestellt und hrsg. von Martin ELSTE. Mainz: Schott Music 2010. 240 S., Abb.

Zunächst als ein ‚Begleitbuch‘ zur gleichnamigen Sonderausstellung im Berliner Musikinstrumenten-Museum (12. 11. 2009 bis 18. 02. 2012) konzipiert und damit dem Genre des kommentierten Ausstellungskatalogs nahestehend, gewinnt diese Monografie geradezu in einer Umkehrung der Verhältnisse zwischen Abbildungen und Texten ihre dokumentarisch wie rezeptionsgeschichtlich beachtlichen Qualitäten: Schriftliche Beiträge von und über Wanda Landowska sowie Gespräche mit ihr und über sie erscheinen trotz durchgehend großformatiger und qualitativ höchstwertiger Illustrationen mindestens gleichberechtigt, obwohl nur die rot gefärbten Trennseiten der Kapitelgliederung auf Bilder verzichten, um die Aura ausgewählter Zitate zu Geltung und Andacht zu bringen. Selbst im Anhang wird eine 18seitige Zeittafel noch ebenso durch passendes Bildmaterial flankiert wie Saad Nasirs und Martin Elstes leider nicht chronologisch, sondern nach Komponisten geordnete *Diskografie der Erstveröffentlichungen* (alles Weitere wäre angesichts der Wiederveröffentlichungsflut im CD-Zeitalter eine Herkulesaufgabe) durch vielfältige Cover-Art, welche zudem Einsichten in optische Moden und

Methoden der Tonträger-Distribution zu geben vermag. Hilfreich sind die Text- und Bildnachweise sowie ein Namensregister, so dass der Verzicht auf ein eigenständiges Literaturverzeichnis dort durch Querrecherchen kompensiert werden kann.

Autobiografische Zeugnisse bilden hauptsächlich die ersten beiden Abschnitte: Zwei längeren Erinnerungstexten Landowskas, deren Anekdoten gespickt sind mit ästhetischen und didaktischen Überzeugungen, folgt eine kleine Sammlung von Briefen, welche den Aufbau des Cembalo-Imperiums Landowskas pointiert zu illustrieren vermögen. Karrierefördernde Funktionen ihres Ehemanns Henri Lew(-Landowski) und des Pariser Agenten Gabriel Austruc für Landowskas Karriereanfänge werden – im Sinne eines von Elste im Vorwort kurz erwähnten Beitrags von Annetta Fauser (Creating Madame Landowska, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, Vol. 10, 2006, S. 1–23) – implizit deutlich. Ein besonderes Lob gebührt hier bereits den erläuternden und oft weitere Quellen anführenden Fußnoten sowie den gleicher Art informativen Bildkommentaren.

Im Zusammenspiel von Textebenen und Bilddokumenten, das größtenteils sehr übersichtlich gelungen ist, zeigen sich auch die Vorzüge einer Verschränkung von literarischen und visuellen Inhalten: Gerade die riesige Auswahl an Porträts der Landowska in allen Lebensaltern und Lebenslagen (besonders ‚bei der Arbeit‘ am Cembalo oder auch Klavier) weist auf eine Kunst auch der öffentlichen Selbststilisierung hin, welche zweifellos essenziell zum Medienphänomen Landowska gehört (Conny Restle weist in ihrem Vorwort *Ba-chantin aus Leidenschaft* bereits darauf hin). Auch Tolstoi, Rodin und Albert Schweitzer geraten als werbewirksame Ikonen vielfach in das Bild und in weitere schriftliche Beiträge der schönen jungen Propagandistin des alten Instruments. Letztlich steht für den Leser und Betrachter die Strahlkraft einer fotografisch hergestellten Aura der Musizierenden – insbesondere über die mehrfach in Wort und Bild hervorgehobene gleichzeitige Nutzung beider Cembalo-Manuale als Vorzug gegen-

über dem ‚eindimensionalen‘ Fortepiano – außer Frage.

Bilder wie Beschreibungen von Zeitgenossen dienen auch der Einfühlung in das kulturelle Umfeld von Wanda Landowska in Berlin 1895–1900, 1913–1918) und Paris (1900–1913, 1919–1940); der Flucht vor der nationalsozialistischen Judenverfolgung und Akklimatisierung in den USA sowie Leben und Tätigkeit dort als Lehrerin und Interpretin sind ebenfalls eindrucksvolle Abschnitte gewidmet.

Von besonderem Interesse allerdings im Hinblick auf aufführungsgeschichtliche Fragestellungen sind die beiden abschließenden Kapitel: *Stilistisches* und *Resümierendes*. Hier bietet Elste, sich in seinem Vorwort zunächst einer eigenen Würdigung enthaltend, wie dort angekündigt, unterschiedlichste Perspektiven verschiedener Autorinnen und Autoren: Das Spektrum des Landowska-Diskurses reicht dabei erwartungsgemäß von ihrer dogmatischen Verteidigung eines teils offenkundig, teils vermeintlich „authentischen“ Klanges – die Problematik des zeitgemäß modernen Pleyel-Cembalos mit Registerpedal-Technik und Stahlrahmen, das Landowska mit entwickelte, spielte (auch im Hinblick auf die großen Konzertsäle statt intimer Salons) und promotete, braucht kaum mehr referiert zu werden – und begeisterten wie kritischen Reaktionen der Zeitgenossen wie Nachfahren bis hin zu Zeugnissen der Wahrnehmung emotionaler Qualitäten unter Vorstellungen des „Romantischen“ (Robert Evett) und humanitärer Ideale. Letztere dienen auch zur Charakterisierung eines auratischen Gegenpols zum „trockene[n] Gedresche späterer Cembalisten“ (Harold C. Schonberg, S. 189) bzw. zu Tendenzen eines ‚mechanistischen‘ Musizierens im Dienste von (Neuer) Sachlichkeit. Die dokumentierten Stellungnahmen bieten dazu eine Fülle an nuancierten Topoi, über welche sich die in diesem Band eindringlich überlieferte Aura der Landowska als „personal authenticity“ wölbt: „Wäre sie eine Posaunistin gewesen, ich denke, sie hätte den gleichen Eindruck hinterlassen, da sie so überzeugt davon war, das Richtige zu tun“, äußert sich ihr letzter Schallplattenpro-

duzent John Pfeiffer: „Sie hatte ein Medium, das im Einklang mit ihrer Grundhaltung und auch mit ihrer eigenen Statur schien, dabei sah sie ein bisschen wie eine altertümliche Person aus, die an einem Cembalo sitzt. Und alle diese Elemente passten zusammen.“ (S. 180). Dass nicht nur das Cembalo ihr Medium war, sondern auch das Fotografiertwerden – bis hin zur alten Dame im Morgenmantel, die zärtlich eine Schallplatte auflegt (ebd.) – macht diese kolossale Monografie mit ihrer vielschichtigen Text- und Bildauswahl mehr als deutlich. Und da zu ihrer multimedialen Präsenz natürlich auch ihre konservierte Musik gehören muss (die letztlich dem Buch in Form einer CD noch fehlt), erhöht dieses Buch den Reiz, sich für ein nochmaliges Durchblättern auch ihre Aufnahmen zu- und aufzulegen. Elstes Darstellung trägt sicherlich wesentlich dazu bei, der heutigen Zeit einen umfassenden Zugang zu Wanda Landowska, ihrem Umfeld und ihrer zeitgenössischen und posthumen Rezeption zu ermöglichen. Als Zentralgestalt einer nachhaltigen Wiederentdeckung des alten Instruments im 20. Jahrhundert und Vorreiterin einer historisierenden Aufführungspraxis verdient sie – jenseits aller Problematisierung aus deren heutiger Perspektive – als „große alte Dame des Cembalos“ die mit dieser aufwändigen und verdienstvollen Dokumentation bereits demonstrativ gezeigte Aufmerksamkeit.

(Juli 2012)

Hartmut Hein

Henry Barraud. Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique. Hrsg. von Myriam CHIMENES und Karine LE BAIL. Paris: Fayard/Bibliothèque nationale de France 2010. XIII, 1127 S., Abb.

Henry Barraud (1900–1997) – musikalischer Leiter und Intendant des französischen Rundfunks, Komponist, Musikmanager, Angestellter der *Sacem*, Musikjournalist und -schriftsteller – verkörpert in seiner Person eine Vielfalt musikalischen Handelns, die sich gegen eindeutige Etikettierungen sperrt. Seine zwischen 1983 und 1988 entstandenen umfangreichen Memoiren eröffnen vielfältige Zu-

gänge zum Pariser Musikleben, das Barraud als breiten Aktionsraum wahrnimmt. Gleichzeitig sind sie auch über musikalische Belange hinaus ein wichtiger Beitrag zur französischen Kulturgeschichte.

Barraud beginnt seine Erzählung mit einer Selbstreflexion, die sich erst ganz allmählich musikalischen Themen zuwendet. Seine Kindheit in Bordeaux beschreibt er als exemplarisches Psychogramm des französischen Großbürgertums zu Beginn des 20. Jahrhunderts; Musik erscheint in diesem Zusammenhang als Zugang zu emotionalen Welten, die ihm die streng katholische Erziehung seines Elternhauses nicht erschloss.

Nach Militärdienst und einigen Jahren im elterlichen Weinhandel beschließt Barraud 1926, nach Paris zu gehen und dort sein Glück als Komponist zu versuchen. Leserin und Leser werden im Folgenden Zeuge der allmählichen musikalischen Verortung eines jungen, kaum ausgebildeten Komponisten aus der französischen „Provinz“ in Paris. Barrauds Geschichte streift dabei nicht nur zentrale Pariser Musikinstitutionen der Zeit, sondern gerade auch die nicht institutionalisierte Seite des Pariser Musiklebens – die Bedeutung von Salons, persönlichen Netzwerken und privatem Kompositionsunterricht. Gleichzeitig wird die oben angedeutete Breite musikalischer Handlungsmöglichkeiten sichtbar: Während er sich als Komponist zu etablieren beginnt, inspiziert Barraud u. a. als Angestellter der französischen Urheberrechtsgesellschaft *Sacem* die Pariser Music-halls, arbeitet als Musikkritiker und ist 1937 verantwortlich für die musikalische Organisation der Pariser Weltausstellung. 1938 beginnt er zudem, als „musicien mélangeur“ (eine Frühform des Tonmeisters) für den Rundfunk zu arbeiten.

Kurz nach Kriegsbeginn wird Barraud mobilisiert. Er beschreibt den Alltag von Kriegserfahrung und deutscher Besatzungszeit, die er zu großen Teilen in Marseille verbringt, wo er wieder für das Radio arbeitet und weiterhin komponiert. Im Frühsommer 1944 erhält er, inzwischen nach Paris zurückgekehrt, von einem musikalischen Zweig der Résistance den Auftrag, die mögliche Rolle der Musik inner-

halb eines freien französischen Rundfunks zu skizzieren. Einige Monate nach der Befreiung von Paris wird er zu dessen musikalischem Leiter ernannt. Ab 1948 fungiert er zudem als Intendant der *Chaîne nationale* (Vorläufer des heutigen *France Culture*) und wird so zu einer Zentralfigur des französischen Kulturlebens.

Von Beginn seiner Erinnerungen an reflektiert Barraud immer wieder mögliche Adressaten und den Sinn des eigenen Memoirenschreibens. Neben Selbstvergewisserung, Gedächtnisstütze und einer Funktion als rein familiäres Erinnerungsbuch findet die Möglichkeit eines größeren Leserkreises trotz gegenteiliger Versicherungen des Autors deutlichen Eingang in Struktur und Themenauswahl. So spielt Barrauds Familienleben nach seinem Eintritt in die Musikwelt so gut wie keine Rolle mehr; seine weitgehend chronologische Erzählung bricht wenige Monate vor seiner Pensionierung 1965 ab. Barraud schreibt über weite Strecken eine Berufsbiografie, die erlaubt, hinter die Kulissen zentraler Ereignisse und Institutionen des Pariser Musik- und Kulturlebens zu schauen, aber auch Einblicke in Kompositions- und Aufführungsprozesse aus Sicht des Komponisten gewährt. Der Blickwinkel ist dabei höchst subjektiv, z. T. auch nicht frei von persönlichen Rivalitäten und Eitelkeiten. Barraud lässt zudem eine Fülle von Persönlichkeiten des französischen Kulturlebens des 20. Jahrhunderts Revue passieren, wobei ihm die Erzählung gelegentlich ins Namedropping entgleist.

Orientierung in diesem weiten Rundblick über (musik-)kulturelle Aktivitäten, Ereignisse und Persönlichkeiten bietet die außerordentliche editorische Sorgfalt der Herausgeberinnen. Der detaillierte Anmerkungsapparat mit ausführlichen Erläuterungen zu Personen, Ereignissen und Institutionen, die Barraud in seinen Memoiren streift, erschließt das Panorama des damaligen französischen Musiklebens auch für heutige Leserinnen und Leser. Zusätzlich erleichtert ein umfangreicher Personen- und Sachindex die Orientierung und macht Barrauds Memoiren als kulturhistorische Quelle auch denjenigen zugänglich, die nur an Ausschnitten des Buches interessiert sind.

Den Memoiren vorangestellt ist eine aus-

föhrliche Einleitung, die Barrauds Erinnerungen historisch kontextualisiert. Erinnerung und (tatsächliches) Handeln Barrauds werden mit weiteren Archivmaterialien, z. B. aus seinem Nachlass in der Bibliothèque nationale, kontrastiert und seine Darstellung so zum Teil auch korrigiert.

Einzig bei der Beschreibung der von den Herausgeberinnen vorgenommenen Kürzungen des äußerst umfangreichen Manuskripts hätte man sich gelegentlich eine genauere Begründung gewünscht: Warum fehlt etwa die ca. 80seitige Episode über die französische Besetzung des Ruhrgebiets 1923, an der Henry Barraud während seines Militärdienstes teilnahm? Selbst wenn darin vermutlich weniger musikalische Aspekte zum Tragen kommen, wäre sie doch, besonders für einen deutschen Leserkreis, vom alltagsgeschichtlichen Standpunkt her möglicherweise interessant gewesen.

Barrauds Memoiren eröffnen faszinierende Einblicke in das französische Kulturleben des 20. Jahrhunderts, vor allem was seine Funktionsprinzipien und kulturpolitischen Verflechtungen hinter den Kulissen angeht. Sie lassen sich aus ganz verschiedenen Blickwinkeln mit Gewinn lesen, wobei natürlich ihre Subjektivität als Erinnerungsdokument immer zu berücksichtigen ist: als Aufriss des Pariser Musiklebens, als Interpretation französischer Kulturgeschichte, als rundfunk- und kompositionsgeschichtliches Dokument, als persönliche Lebensbilanz Henry Barrauds.

(Februar 2012) *Anna Langenbruch*

ANDREAS LINSENMANN: Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949/50. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010. 286 S., Abb. (Edition lëndemains. Band 19.)

Der Autor nähert sich seinem Gegenstand auf einem Umweg. So scheint es! Als Ausgangspunkt wählt er die romantische, spezifisch ‚deutsche‘ Musikästhetik, um von hier

aus das im 19./20. Jahrhundert weit (wenn auch nicht allumfassend) verbreitete bürgerlich-liberale Verständnis von Musik als Kunstreligion zu skizzieren, das in Deutschland als verspäteter Nation ein über sich hinaus weisendes Gewicht erlangte, indem es der nationalen Identitätsstiftung („Land der Musik“) diene. Damit waren Voraussetzungen gegeben, die die Götter der Tonkunst nicht nur in den Rang von Nationalhelden erhoben, sondern ihnen – die Namenskette von Bach an aufwärts ist bekannt – den Rang von nirgends sonst in der Welt erreichter Größe attestierten. Nationalstolz, Hochmut und hegemoniales Denken gingen damit einher.

Einzeluntersuchungen zur Rolle von Musik in der französischen Umerziehungspolitik sind rar. Der Autor verspricht einen „systematischen und strukturiert analytischen Zugriff“ (S. 40) auf die Materie und verfolgt das Ziel, „zu klären, in welcher Weise die französischen Besatzungsbehörden auf musikalischem Terrain agierten und welche Politik sie dabei verfolgten“ (S. 23). Die Konsultation französischer und deutscher Archive verrät eine fundierte empirische Ausgangsbasis. Schon die Vielzahl entlegener Quellen aus den Beständen des vormaligen Colmarer Besatzungsarchivs verleiht der Arbeit die Kontur von Grundlagenforschung. Der Schwerpunkt der Arbeit ruht auf dem Terrain der französischen Zone. Von der Viermächtestadt Berlin wird am Rande Notiz genommen.

Im Verlauf der Analyse administrativer Ebenen (S. 45–84) schält sich die für die gesamte Zone maßgebende Bedeutung des im Baden-Badener Kurhaus ansässigen „Bureau des Spectacles et de la Musique“ (BSM) heraus, selbst wenn weitere Instanzen der Militärregierung oder Pariser Ministerien und Dienststellen in Entscheidungs- und Koordinierungsprozesse involviert waren. Am 20. Juli 1945 nahm das BSM seine Tätigkeit unter René Thimonnier – dem ein Exkurs gewidmet ist – auf. Es verfügte neben dem ortsansässigen Stab über Dienststellen oder Mitarbeiter in den Zentralverwaltungen der Provinzen sowie in Stadt- und Landkreisen. Indes war die personelle Ausstattung weit davon entfernt, der ge-

planten Beschäftigung von 30 Mitarbeitern zu genügen. Bis zur Aufgabe des Baden-Badener Amtssitzes im Herbst 1949 hatte Thimonnier die Leitung inne. Mittlerweile waren Kontrollfunktionen überflüssig geworden oder in deutsche Hände gelangt; zeitgleich verschob sich die Haupttätigkeit auf die Organisation französischer Gastspiele. Die Autorität, die Thimonnier zukam, bezeugt die Selbstaussage, „er habe für seine Arbeit ‚keine anderen Direktiven‘ zugrunde legen können, als jene, die er ‚sich selber gegeben‘ habe“ (S. 87).

Es kommt der Darstellung von Grundlagen französischer Musikpolitik (S. 85–114) zugute, dass Thimonniers Strategiepapiere greifbar sind, darunter das 15seitige Schriftstück „Principes d’une propagande musicale française en Allemagne“ (3. Juli 1945) sowie die „Instructions provisoires concernant la reprise des activités artistiques“ (2. Dezember 1945). Anhand der Basisdokumente, deren Inhalt die Zustimmung beteiligter Dienststellen fand (S. 89 f.), gelingt es dem Autor, die Intentionen der Umerziehungspolitik zu eruieren und deren Prämissen offen zu legen. Angesichts der ‚doctrine de propagande‘ begreift der Leser nun, dass der Rekurs auf das Bündnis von Kunstreligion und Nationalbewusstsein nicht unnütz war (s. o.). Denn Thimonnier ging es, so wörtlich, um „nichts weniger“ als darum, „die ästhetischen Konzeptionen eines ganzen Volkes zu verändern“ (S. 103). Sein Argwohn wandte sich begreiflicherweise gegen das bürgerlich-liberale, vom NS-Staat adaptierte Verständnis von Genie, Kunst und Nation im Bündnis mit der Liste vorerwähnter negativer Begleiterscheinungen, die er mit Hinweisen auf Chauvinismus und Rassismus ergänzte. „Wenn man“ – so wird aus den „Principes d’une propagande musicale“ zitiert – „die Deutschen zur Einsicht bringe, dass Musik kein ‚Monopol Deutschlands‘ sei, würde dadurch ‚eine der grundlegenden Schichten der rassistischen und pangermanistischen Philosophie in sich zusammenstürzen‘. Musik dränge sich daher geradezu auf, um die Deutschen ‚umzuerziehen‘ – um auf Ansichten, Werthaltungen und Fundamentalüberzeugungen der Deutschen einzuwirken“ (S. 252). Kritisch werden die Texte im

Blick auf Geschichte, Politik, Psychologie, Propaganda und Rhetorik abgewogen und an traditionellen Zielen auswärtiger Kulturpolitik (prestige, rayonnement française, influence) gemessen. Thimonniers Konzept, das dem begriffslosen Medium Musik eine Heil bringende Wirkung zuschreibt, setzt Hoffnungen auf die positiven Folgen einer von außen kommenden musikkulturellen Horizonterweiterung, in deren Macht es läge, einen umfassenden Wandel von Mentalität herbeizuführen. Den anvisierten Effekt, laut Quellenterminologie das bestmögliche Resultat von „propagande musicale“, diskutiert der Autor unter dem Rubrum von „Cultural Engineering“ (S. 112–114). Was de facto Horizonterweiterung bedeutete, begegnet anders als erwartet: kaum zu übersehen sind die erklärten Ziele, „das französische Repertoire bei den Deutschen ‚beliebt zu machen‘“ (S. 100) und „‚die französische Qualität‘ in Deutschland ‚triumphieren zu lassen‘“ (S. 157). Diskret konstatiert der Autor ein Kuriosum: „Überdies sind auch handfeste Interessen nicht zu verkennen, etwa das nach verstärkter Anerkennung des französischen Repertoires in Deutschland oder wirtschaftlichem Nutzen. Auch liegt [...] in der Verengung des Ansatzes der ästhetischen Horizonterweiterung vor allem auf französische Musik ein Kuriosum, das für sich selbst spricht“ (S. 256).

Vor dem Hintergrund des Selbstverständnisses der französischen Kulturadministration, die von der Polarität negativer und positiver Aufgaben ausging (S. 53, 115), sind die Kapitel „Negativ-repressive Musikpolitik“ (S. 115–148) und „Positiv-konstruktive Musikpolitik“ (S. 149–208) zu lesen. Unter negativ-repressiver Musikpolitik, die mangels Quellen „teils nur ausschnittshaft“ nachvollziehbar sei (S. 149), werden Maßnahmen wie Kontrolle, Aufsicht, Lenkung, Säuberung und Zensur verstanden. Im Rahmen des Möglichen werden sie beschrieben in Bezug auf die Kontrolle und Lizenzierung deutscher Musiker und Ensembles, die Wiederaufnahme der Geschäftstätigkeit von Musikverlagen und Institutionen musikalischer Bildung, wobei statistische Befunde die Aussagekraft erhöhen. Ins Zentrum

von positiv-konstruktiver Musikpolitik rücken auf der Gegenseite die bis 1949/50 vom BSM dirigistisch konzipierten französischen Gastspiele oder Tournées (Theater und Musik), die „als das dominante Charakteristikum französischer Musikpolitik im besetzten Deutschland“ (S. 253) apostrophiert werden. Eingehend setzt sich der Autor mit ihnen auseinander und beschreibt die Konzerttätigkeit – die Zahl der Konzerte wird bis 1949/50 auf maximal rund 2.500 geschätzt (S. 249 f.) – im Hinblick auf die engagierten künstlerischen Kräfte (184–201, 253 f.) und Programme. Beim Konzertangebot fällt auf, dass Unterhaltungsmusik (Chanson, Jazz usw.) seit Februar 1947 auswich (S. 159); aus Kostengründen entfielen ab Juni 1948 Oper und Operette sowie Gastspiele von Orchestern und Vokalensembles, wodurch Kammerensembles und Solisten das Feld beherrschten (S. 163 f.); hierüber nahm man in Kauf, dass „Eliten“ die Adressaten waren (S. 244 f.). Die lückenhaft überlieferten Konzertprogramme verweisen auf eine „Doppelstrategie“ (S. 202), der zufolge Werke des deutsch-österreichischen und französischen Repertoires die Schwerpunkte bildeten (S. 201–208).

Um das Spektrum musikpolitischer Handlungsfelder abzurunden, finden flankierende Maßnahmen Erwähnung (S. 209–222), so der Einfluss des BSM auf den Baden-Badener Südwestfunk, publizistische Aktivitäten und die Beteiligung am Aufbau der Berliner „Interalliierten Musikbibliothek“. Abschließend interessieren regionale oder lokale Aspekte hinsichtlich der konkreten Umsetzung musikpolitischer Belange (S. 223–237).

Auf die Frage nach der Effizienz von französischer Umerziehungspolitik antwortet der Autor notgedrungen, sie sei empirisch schwer zu belegen. Doch solle man gewiss sein, dass die Musikpropaganda einen essenziellen und eminent politischen Faktor darstellte (S. 257). Davon ist man nach der spannenden Lektüre der Dissertation überzeugt.

(März 2012)

Martin Thrun

IRENE KLETSCHE: *Klangbilder. Walt Disneys „Fantasia“ (1940)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 205 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 67.)

„We just try to make a good picture. And then the professors come along and tell us what we do“, sagte Walt Disney 1937 in einem Interview mit dem *Time Magazine*. Eine besonders gelungene wissenschaftliche Behandlung eines Disney-Films hat Irene Kletschke mit ihrer Studie zu *Fantasia* (1940) vorgelegt. Erfreulich konzis und anschaulich führt sie zunächst in den filmhistorischen Kontext ein, indem sie den Produktionsprozess im Hause Disney „vom Toncartoon zum ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm“ (S. 17–23) vorstellt. Eine kritische Einordnung in das politische Diskursgefüge erfolgt dabei ebenso wie eine fundierte Schilderung der Synchronisierungstechniken, die – im noch jungen Tonfilm – den Gleichlauf von Bild und Ton in den frühen Cartoons mit Mickey Mouse, den *Silly Symphonies* und in den ersten Filmmusicals herstellten.

Eindrucksvoll gibt sie die Entstehungsgeschichte von *Fantasia* als „Concert Feature“ wieder, stellt die beteiligten Personen und deren Intentionen vor und rekapituliert die konzeptionellen Debatten. So wechselt das Konzertgeschehen auf der Kinoleinwand zwischen mehreren Ebenen, nämlich den Moderationen aus dem Off (Deems Taylor), den Auftritten von Dirigent und Orchestermusikern (Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra) und den Trickfilmsequenzen hin und her. Die zugrunde gelegte Musik werde in letzteren mal diegetisch, mal nicht-diegetisch eingesetzt und die Bewegungen auf der Bildebene auf unterschiedliche Weisen zur Musik geordnet, wie Kletschke eindrücklich herausarbeitet.

Im Analyseteil widmet sich die Autorin der Reihe nach den einzelnen Sequenzen des Films: Beginnend mit einer detaillierten Besprechung der abstrakt visualisierten *Toccata and Fugue in d minor* (Bach), bietet sie eingangs eine minutiöse Aufschlüsselung des Dialogs von Bild- und Tonebene unter Zuhilfenahme der Partitur. *The Sorcerer's Apprentice* (Dukas), das wohl be-

kannteste Kapitel aus *Fantasia*, wird ebenso genau unter die Lupe genommen und in seinen filmgestalterischen Dimensionen beleuchtet. Das Mickey-Mouse-Cartoon dient ihr dabei als Steilvorlage, um den Begriff des Mickeymousing in Inhalt und Umfang exakt auszu-leuchten und gegen eine inflationäre, allzu weit gefasste Verwendung zu verteidigen.

Ihre Analyse der „Bilderballette“ führt die Autorin jedoch nicht detailliert an der Partitur entlang. Obwohl auch hier die Argumentation schlüssig und im Sinne ihrer Fragestellung ist, entsteht der Eindruck, dass dies aufgrund einer mangelnden Kenntnis der Gestaltungsprinzipien des klassischen Balletts unterbleibt. So fehlt bei der Szenenbeschreibung des *Dance of the Hours* (Ponchielli) beispielsweise der Hinweis auf den Wechsel von pantomimischer und tänzerischer Aktion oder auf asymmetrischen und symmetrischen Bewegungsaufbau zwischen Solistin und Gruppe, und so bleiben auch die von Nilpferdprinzessin Hyacinth vollführten Arabesques, Grand jetés und Fouettés unbezeichnet. Als grandiose Ballettperiflage weiß Kletschke diese Filmsequenz aber auch ohne solcherlei Detailbeobachtungen zu benennen, wenn sie auf die „verquere Körperlichkeit“ des tierischen Balletts zu sprechen kommt: „Unabhängig von der Diskrepanz zwischen dem Ebenmaß der Bewegungen und der Unförmigkeit der Körper enthüllt die anthropomorphe Verkleidung den Tänzern zugeschriebene Schwächen und treibt die stereotype Bauweise schlechter Balletteinlagen aus einem unsinnigen Plot, bekannten Formationen und einem spektakulären Finale auf die Spitze.“ (S. 146)

Bei aller Niedlichkeit der in der *Nutcracker Suite* (Tschaiakowsky) auftretenden Elfen, der „russischen“ Disteln und Orchideen, der „chinesischen“ Pilze und „arabischen“ Goldfische versäumt die Autorin es nicht, auf die „herabsetzende Darstellung bestimmter Bevölkerungsgruppen“ (S. 150, Anm. 39) hinzuweisen, bevor sie deren tänzerische – oder tanzähnliche – Auftritte schildert. Der verwendeten Ballettmusik begegneten die tanzenden Spezies hier nicht (nur) mit akademischen Schrittfolgen, sondern „tun sich mit Eistanz,

Gesellschaftstanz, Kunstanz, rhythmischer Sportgymnastik, Volkstanz [...] hervor, und das sowohl im Solo als auch im Paar- und Formationstanz“ (S. 154).

Die nächste Ballettmusik, Strawinskys *Rite of Spring* entnommen, wird auf der Bildebene durch nichts Tänzerisches mehr visualisiert, sondern ist mit einer quasi-dokumentarischen Evolutionsgeschichte – von der Entstehung der Erde bis zum Aussterben der Dinosaurier – unterlegt. Die Musik werde hier „einerseits als Stimmung verwendet [...], die das Geschehen emotional ausdeutet, andererseits [werden] musikalische Gegebenheiten sowohl in Bewegungen innerhalb der Bilder als auch in filmische Mittel wie Schnitt oder Kamerabewegung übersetzt.“ (S. 160 f.)

In der darauf folgenden *Pastoral Symphony* – mit Auszügen aus Beethovens sechster Symphonie – verwandele Disney das Setting in eine „bonbonbunte Antikenphantasie“ (S. 167, Anm. 90) mit allerlei mythischen Gottheiten und Fabelwesen, visuell angelehnt an die „idyllischen bzw. arkadischen Landschaftsmalereien des 18. und 19. Jahrhunderts“ (S. 169). Die Bewegungen der fiktiven Gestalten, so stellt Kletschke fest, ahmen dabei keineswegs nur natürliche physikalische Gesetze nach, sondern agierten auch nach plausibel erfundenen: „Wie ein Pegasus fliegt, ein Zentaur läuft oder sich die Götter fortbewegen, ist eine Frage der Phantasie“ (S. 173). Auf den in den Figuren angelegten Rassismus und die stereotype Geschlechterzeichnung weist sie zwar deutlich hin. Dass dies jedoch so gar nicht zum gezeigten arkadischen Umfeld passen will, in dem doch eigentlich jeglicher gesellschaftliche Zwang aufgehoben sein sollte, mag wohl nicht nur ihr, sondern auch den Verantwortlichen bei Disney entgangen sein.

Mit den beiden abschließenden Sequenzen *Night on Bald Mountain* (Mussorgsky) und *Ave Maria* (Schubert), die „direkt ineinander übergehen“, habe Disney „explizit den Kampf zwischen dem Profanen und dem Sakralen“ gezeichnet, und zwar „fast synonym mit dem Bösen und dem Guten“ (S. 179). Tatsächlich ist es sowohl gestalterisch als auch musikstilistisch ein großer Schritt von der dämonisch anmu-

tenden Walpurgisnacht zur stilisierten nächtlichen Prozession, den Kletschke – sorgfältig begründet – als „Bruch mit dem Konzertformat“ von *Fantasia* identifiziert. Die Augenblickshaltung, die die Einschübe mit Stokowski und den Orchestermusikern zwischen den einzelnen Episoden dem Publikum ermöglichten, kehre nach der letzten Nummer nicht wieder: „Hätte man die Idee von *Fantasia* als Konzertaufführung weiter verfolgt, würde sich das Orchester am Ende z. B. verbeugen, eventuell den Applaus des Publikums entgegennehmen, die Akteure würden abgehen, ein Vorhang würde fallen, vielleicht gäbe es noch eine Zugabe.“ (S. 183)

Kletschke beobachtet genau, zeigt Querbezüge zwischen den einzelnen Sequenzen und zu motivgeschichtlichen wie filmischen Referenzen auf und zieht kluge Schlüsse aus ihren Befunden. Bei aller durchklingenden Begeisterung für ihren Untersuchungsgegenstand vermeidet sie es (ganz im Sinne Disneys), *Fantasia* als Inbegriff unterhaltsamer Possierlichkeit zu beschreiben – das Ergebnis ist ein bis in die Fußnoten reichendes Lesevergnügen. Analog zum Aufbau des Films mit seinem offenen Ende kommt auch Kletschkes Studie ohne ein zusammenfassendes, als solches ausgewiesenes Schlusskapitel aus – mit der Auswertung der Schlussepisode ist alles gesagt.

(Januar 2012)

Hanna Walsdorf

JÜRGEN STENZL: Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2010. 464 S., Nbsp.

Die „musikalische Kompetenz“ des französischen Filmregisseurs Jean-Luc Godard ruft, so Jürg Stenzl, „Staunen“ hervor – zumindest bei jenen, die „auch nur einen Godard-Film mit offenen Ohren“ sehen und hören (S. 8). Das ambitionierte Projekt Stenzls wiederum erregt seinerseits Staunen – denn dass es einem einzelnen Wissenschaftler gelingen könnte, auch nur die zentralen Filme Godards hinsichtlich ihres Einsatzes von Musik (und Geräusch) ästhetisch zu durchdringen, erschien

bis dato kaum denkbar. Die Musikwissenschaft hat sich bislang nur in einzelnen, verstreuten Aufsätzen mit der Musik in den Filmen Godards beschäftigt; umso verdienstvoller ist Stenzls Studie, die allerdings – im positivsten Sinne – eher einem Handbuch denn einer monografisch angelegten wissenschaftlichen Abhandlung gleicht. Godards Filme sind, so Stenzl, „ein Spiegel der Musik und ihrer Wirkungsweise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mehr über Musik in unserer Zeit aussagt, als unsere musikhistorische Schulweisheit [...] sich träumen lässt“ (S. 15): Das ist wahr, und Stenzls Buch beweist es.

Dass eine Monografie zum Thema bislang fehlte und dass es gut ist, dass diese von einem Musikwissenschaftler verfasst wurde, wird vor allem dann klar, wenn man das Buch gelesen hat. Die Studie ist eine wahre Fundgrube. So ist die abschnittsweise minutiöse (besser: sekundengetreue) Auflistung der von Godard in den verschiedenen Filmen verwendeten Musik allein schon mit Blick auf den hierzu notwendigen ‚archäologischen‘ Aufwand bewundernswert. Wer sich mit Godards ‚stilistisch äußerst heterogen[er]‘ (S. 23) ‚Filmmusik‘ beschäftigt, darf die Mühen nicht scheuen, die jeweils verwendete Musik gleichsam detektivisch zu ermitteln, denn Godard, dem die akustische Schicht seiner Filme am Herzen lag, war Jäger, Sammler und Collageur in einer Person. Stenzl befand sich während der Arbeit an seinem Buch entsprechend im Gespräch mit Personen, die dem Autor nicht selten den entscheidenden Hinweis geben konnten. (Allerdings räumt dieser selbst ein, dass es keineswegs vor allem darum gehen kann, jedes Musikzitat lückenlos nachzuweisen, wengleich dies wünschenswert wäre [S. 11].)

Zwar behandeln Stenzls Filmmusik-Analysen, die sich über 60 Filmen widmen, noch nicht alle Filme aus dem umfangreichen Schaffen Godards, doch hat der Autor ein sicheres Gespür dafür, was (ihm) wichtig und was (ihm) weniger wichtig ist. Tatsächlich ist dies eine der Stärken des Buches: Es existieren – ungeachtet des Handbuchcharakters – keinerlei selbst angelegte Fesseln, kein selbst auferlegtes Schema, das abgearbeitet wurde, und man merkt beim

Lesen fast immer, was den Autor besonders faszinierte. So lassen sich die einzelnen Analysen problemlos unabhängig voneinander, als einzelne filmmusikalische Essays mit subjektiver Schwerpunktsetzung, lesen; überhaupt wird die Lektüre ‚von vorne bis hinten‘ dem Buch eher nicht gerecht.

Aus (nicht nur) musikwissenschaftlicher Sicht besonders ergiebig erschienen Stenzl – was sich auch am Umfang der Analysen ablesen lässt – u. a. die „Comédie musicale“ *Une femme est une femme* (1961), bei der die für Godard typische (musikalische) Selbstreflexivität und der Gestus des Brecht’schen Verfremdungseffekts bereits hindurchschimmert, *Le mépris* (1963) mit der „üppige[n], ‚romantische[n]‘ Musik von Georges Delerue und *Alphaville* (1965) mit Paul Misrakis kontrapunktisch eingesetzter Musik, die allerdings, so Stenzl, den Sprung zu einer „neue[n] Ästhetik der Musik im Kino“ noch nicht vollzogen habe (S. 75). Stellungnahmen von Regisseur und Komponisten gibt der Autor – so etwa bei seinen umfassenden Analysen der ‚surrealistischen‘ Filme *Pierrot le fou* (1965) oder *Week-End* (1967), die dem Vorurteil ‚postmoderner Beliebigkeit‘ bei Godard überzeugend widersprechen – teilweise ausführlich wieder; auf diese Weise wird zugleich ein ergiebiger Materialfundus präsentiert, aus dem filmmusikalisch Interessierte für weitere Studien zum Thema schöpfen können. Überhaupt ist, was als Manko erscheinen könnte, als Stärke des Buches anzusehen: Stenzl liefert nur selten – und wenn, dann nur punktuell – synthetisierende Deutungen und widmet sich ansonsten eher der Beschreibung. Eigene Interpretationen finden sich am ehesten noch bei jenen Filmen, die sich der Musik (vor allem der Streichquartette) Beethovens bedienen, an denen sich „Godards völlig unkonventioneller Umgang mit präexistenter Musik“ (S. 109) besonders gut zeigen lässt. Überzeugend ist die Analyse des „un-, gar antipsychologisch[en]“ Musikeinsatzes (S. 117) in *Une femme mariée* (1964) sowie der Beethoven- und Schumann-Fragmente in *Made in USA* (1966). Tatsächlich ist musikwissenschaftliche Expertise gefragt, wenn etwa über Grund und Bedeutung der Auswahl be-

stimmter Fragmente aus Beethovens op. 59 Nr. 3 spekuliert wird. Nur dann nämlich lässt sich herausarbeiten, dass die Arbeit Godards mit Musik hier – anders als dies mitunter behauptet wird – letztlich nur wenig mit Psychologie und ‚Einfühlung‘ zu tun hat (S. 124 f.); Stenzl spart entsprechend nicht an Notenbeispielen. Besonders intensiv setzt sich der Autor (zu Recht) mit *Prénom Carmen* (1982) und *Je vous salue, Marie* (1985) auseinander. So sei die „vom Quartett gespielte Musik“ (Beethovens) neben Joseph und Carmen in *Prénom Carmen* eine weitere – gleichsam ‚handelnde‘ – „Hauptperson“, wodurch Musik zugleich „so autonom und gleichberechtigt mit dem Visuellen und der Sprache“ behandelt werde „wie nie zuvor“ (S. 142). Die „Musikpalette“ in *Détective* (1980er Jahre) hingegen zeuge vom eher „spielerischen“ und ironischen Umgang des Regisseurs mit Musik unterschiedlichster Herkunft fern von jeglicher Kommerzialität: „Was und wen man doch alles mit welcher Musik verbinden, unterminieren, aufblasen und auch kleinmachen kann!“ (S. 225)

Man könnte dem Autor mitunter mangelnde Distanz zum Forschungsgegenstand vorwerfen; so erblickt Stenzl überall ästhetisch intendierte Zusammenhänge – auch und insbesondere dort, wo der Zusammenhang, oberflächlich betrachtet, fehlt. Damit wird dem Regisseur ein Vertrauensvorschuss eingeräumt, der nicht zwingend erscheint. Für die *Histoire(s) du Cinéma* etwa, Godards Großprojekt der 1990er Jahre, konstatiert Stenzl, dass hier „jedes filmische, bildnerische, textliche und musikalische [...] ‚Elementarteilchen‘“ aus des Regisseurs „riesigem [musikalischen] ‚Fundus‘“ eine bedeutende „Herkunfts- und damit Tiefenschicht“ aufweise, dessen „Aura“ selbst dem Experten in der Regel entgehe (und die es also musikologisch zu rekonstruieren gelte) (S. 253). Damit aber wird bewiesen, was zuvor schon feststand.

Auf der anderen Seite ist ein solcher Vertrauensvorschuss notwendig, um eine derart inspirierte, leidenschaftlich akribische Studie überhaupt zustande zu bringen, für die dem Autor Respekt gebührt. Am allerwenigsten handelt es sich bei diesem Buch um trockenen Akade-

mismus, und allein schon dafür sollte man dem Autor dankbar sein – wie auch dafür, dass er (vorerst hypothetische) Parallelen zwischen Godard und Komponisten wie Luigi Nono, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Giya Kančeli und anderen zu ziehen wagt (S. 13, 314). Eines jedoch sollte der potentiell geneigte Leser, die geneigte Leserin berücksichtigen: Die Lektüre von Stenzls Ausführungen ist nur und ausschließlich dann von Gewinn, wenn die behandelten Filme wahrhaftig (und nicht nur oberflächlich) bekannt sind – und es ist gut, dass der Autor dem Leser hier nicht, beispielsweise durch die Lieferung von Inhaltsangaben, entgegenkommt. Wer sich mit der Filmmusik Godards (etwa unter einer bestimmten Fragestellung) beschäftigen möchte, kann von nun an auf ein Standardwerk zurückgreifen. (Januar 2012)

Nina Noeske

The Mulliner Book. Neue Transkription hrsg. von John CALDWELL. London: Stainer and Bell 2011. XLVI, 266 S., Abb. (Musica Britannica. Band I.)

Die seltene schriftliche Fixierung und Überlieferung instrumentaler Praxis jenseits der Improvisationskunst ist im späten 15. und 16. Jahrhundert recht unterschiedlichen Bedingungen zu verdanken, welche oft schwer auseinanderzuhalten sind. Zweifellos von großer Bedeutung waren die zunehmenden gesellschaftlich-repräsentativen Bestrebungen der vorherrschenden Klassen im Habsburger Kaiserreich oder in den Renaissance-Metropolen Norditaliens, die die neuen gedruckten intavolierten Musiksammlungen für Tasteninstrumente, Vihuela, Laute oder Harfe für den häuslichen Gebrauch förderten und somit maßgeblich zur Entwicklung und Verbreitung eines neuen Instrumentalstils beitrugen. Ebenso entscheidend waren jedoch die konkreten Bedürfnisse eines angehenden Organisten oder Kapellmeisters, sich zum Zweck der eigenen Aus- und Weiterbildung ein möglichst breit gefächertes schriftliches Repertoire anzufertigen. Während das *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá de Henares 1557), vom spanischen Verleger

Luis Venegas de Henestrosa in Druck gesetzt, als beispielhaft anzusehende Mischung des neuen weltlichen Stils mit der traditionsbehafteten kirchlichen Musikpraxis in den Ländern unter Habsburger Herrschaft zu charakterisieren ist, bildet die zeitgenössische Abschrift des *Mulliner Book* – eine möglicherweise zu Studienzwecken Ende der 50er oder Anfang der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts, also zeitgleich mit der Thronbesteigung Elisabeths I. 1558 und mit den Uniformitätsakten zur Wiederherstellung der anglikanischen Staatskirche 1559 in Oxford von Thomas Mulliner akribisch ausgearbeitete Musiksammlung – die wichtigste Quelle zur Rezeption und Entwicklung der beiden genannten Stilrichtungen im britischen Raum in der Tudor-Zeit.

Die neue Ausgabe des *Mulliner Book* im Rahmen der nationalen Musikalienreihe *Musica Britannica* aktualisiert und vervollständigt die erste von Denis Stevens 1951 herausgegebene Edition. Diese beschränkte sich auf die Musik für Tasteninstrumente aus dem Manuskript, verzichtete jedoch auf eine ausführliche Einführung sowie auf die Stücke für Zupfinstrumente und die kurze Vokalkomposition von Mulliner selbst *The hier that the ceder tree* [NA Appendix I, 1]; diese drei Elemente wurden erst ein Jahr später in einer limitierten Sonderausgabe gemeinsam publiziert. Sinnvollerweise transkribiert John Caldwell nicht nur die bereits 1951 von Stevens veröffentlichten Clavierkompositionen neu. Vielmehr ergänzt er diese um die Cittern- und Gittern(e)stücke (fünfhörige resp. vierhörige gezupfte Saiteninstrumente) [NA 121–131, in Originaltabulatur und in moderner Notation], die zunächst von Stevens verworfen worden waren; auch wenn letztere nachweislich im Manuskript nachträglich hinzugefügt wurden, erlangen sie doch aufgrund ihres Seltenheitsgrades einen besonderen Status unter den Quellen jener Zeit aus dem englischen Raum. Dazu präsentiert Caldwell die intavolierten Parallelversionen für Laute aus anderen Quellen zu manchen Tastenkompositionen aus dem *Mulliner Book* in Originaltabulatur und in Transkription neben eventuellen Hauptversionen oder ausgewählten Varianten für Vokal-

ensemble, die Mulliner als Kopist bzw. Arrangeur als Vorlage zu seinen Bearbeitungen gedient haben dürften, auch dann, wenn sie nur in späteren Quellen überliefert sind. Darüber hinaus werden sämtliche gregorianischen Vorlagen im Appendix II wiedergegeben und dort, wo es – wie zum Beispiel im *Te Deum* von John (im *Fitzwilliam Virginal Book* William genannt) Blytheman [NA 77] wegen der Alternativ-Praxis – aus spieltechnischen Gründen nötig ist, zusätzlich auch im Hauptteil abgedruckt. Das Manuskript wird einschließlich der vollständig abgeschrieben marianisch bezogenen Lateinübungen Mulliners im Appendix III sehr ausführlich beschrieben. An das darauf folgende Quellen- und Bibliografieverzeichnis schließt sich ein mustergültig ausgearbeiteter kritischer Bericht an. Eine eingehende Auseinandersetzung mit der historischen Persönlichkeit Mulliners aufgrund seiner Auswahlkriterien der Musikstücke bei der Zusammenstellung des *Mulliner Book* sowie mit dessen Provenienz und Weltanschauung im Spannungsfeld zwischen Katholizismus und Anglikanismus im England der Tudor-Zeit beinhaltet die Einführung, die von sechs Faksimilieabbildungen ergänzt wird. Ohne die Haltung Mulliners in Bezug auf Gliederung und Repertoireauswahl primär auf die liturgischen Bedürfnisse beziehen zu wollen, geht Caldwell darin eindeutig auf Distanz zu Jane Elizabeth Flynn, die in ihrer Dissertation *A reconsideration of The Mulliner Book [...] Music education in sixteenth-century England* (Duke University 1993) hierin ausschließlich ein pädagogisches Programm sehen wollte. Tatsächlich sind die meisten Stücke der Mulliner-Sammlung geistlicher Natur und beziehen sich unmittelbar auf das gregorianische Repertoire. Offensichtliche Merkmale wie die strenge Verwendung des gregorianischen Chorals und die enge Verbundenheit mit dem als Vorlage benutzten Vokalsatz, beides Kriterien, die kaum Raum für die Entfaltung eines unabhängigen Instrumentalidioms zulassen, sowie die Pflege der für Mitte des 16. Jahrhunderts relativ veralteten Fauxboudon-Technik, insbesondere bei John Redford, Thomas Tallis und John Blytheman, deuten auf die Kenntnis des iberi-

schen Orgelrepertoires aus dem Goldenen Zeitalter hin, wie es in der Venegas-Sammlung oder in den *Obras de musica* Antonio de Cabezóns fragmentarisch überliefert ist. Somit erscheint die These des Herausgebers durchaus plausibel, Mulliner sei es zum Teil darum gegangen, „irgend etwas von der nicht mehr gebrauchten Tradition in der Staatskirche zu sichern. Wir können ihm nur dankbar sein, zumal es ganz wenige Konkordanzen zu anderen Manuskripten gibt.“ Hieraus erlangt die Mulliner-Sammlung jenseits der unterschiedlichen Qualität ihrer Musik ihren kaum schätzbaren Wert, der eine neue Ausgabe mehr als rechtfertigt. Sie ist luxuriös ausgestattet, in jeder Hinsicht beispielhaft ausgeführt und erfüllt mit ihren anspruchsvollen, lehrreichen Inhalten die höchsten Anforderungen des aktuellen musikwissenschaftlichen Diskurses in hervorragender Manier, ohne dabei auch nur im Geringsten auf die notwendige Übersichtlichkeit, welche die moderne Aufführungspraxis im Bereich der Alten Musik verlangt, zu verzichten. (Dezember 2011) *Agustí Bruach*

HENRY DESMAREST: Tragédies Lyriques. Band 4: Vénus & Adonis. Hrsg. von Jean DURON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2010. CLV, 272 S., Abb.

Seit Mitte der 1990er Jahre findet das Œuvre des Komponisten Henry Desmarest aufgrund der am Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) angesiedelten Forschungen, die insbesondere auf die Initiative von Jean Duron zurückgehen, wieder verstärkt Beachtung. Einen Höhepunkt bildeten mit Sicherheit die *Grandes Journées Henry Desmarest*, die im Oktober 1999 in Versailles veranstaltet wurden. Seither hat es in Zusammenarbeit mit dem CMBV wiederholt Begegnungen mit seinem Werk gegeben. Nachdem sich Duron u. a. den beiden Editionen von *La Diane de Fontainebleau* und *Didon* gewidmet hat, legt er nun in einer weiteren Edition die 1697 komponierte *Tragédie lyrique Vénus & Adonis* vor. Dieses Unternehmen ist sehr zu be-

grüßen, da es die Erforschung des Schaffens von Desmarest vorantreibt. Ferner liegt damit nun endlich ein weiterer Band vor, der es erlaubt, in ein musikdramatisches Werk des ausgehenden 17. Jahrhunderts Einsicht zu erhalten, denn nach wie vor besteht auf dem Gebiet des französischen Musiktheaters des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts erheblicher Forschungsbedarf. Diese Tatsache ist u. a. dem Fehlen einer kritischen Werkausgabe geschuldet – eine Lücke, die teils durch verschiedene initiierte Gesamtausgaben verkleinert werden wird.

Bis zu seiner spektakulären Flucht aus Frankreich gehörte Desmarest neben Pascal Colasse, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, André Campra, André Cardinal Destouches und den Lully-Söhnen zu den wichtigsten Vertretern des musiktheatralen Genres der Generation nach Jean-Baptiste Lully. Abgesehen von *Vénus & Adonis* (1697) standen um die Mitte der 1690er Jahre seine Tragédies en musique *Didon* (1693), *Circé* (1694), *Théagène et Chariclée* (1695) sowie das Ballet de cour *Les Amours de Momus* (1695) auf dem Spielplan der Académie royale de musique. Mit der 1704 vollendeten Tragédie lyrique *Iphigénie en Tauride*, die er gemeinsam mit Campra komponiert hatte, konnte Desmarest einen der größten Erfolge seiner Zeit an der Pariser Musikakademie feiern. Nach seiner Rehabilitierung versuchte er mit der Tragédie en musique *Renaud* (1722) erneut in Paris Fuß zu fassen, was ihm aber nicht mehr gelang. *Vénus & Adonis* erlebte in Paris (1697, vor 1705 und 1717), Lunéville (1707), Brüssel (1714) und Lyon (1739) wiederholt Aufführungen. Herausragend sind die Inszenierungen am Hof von Baden-Durlach (1713, 1714 und 1716), an der Hamburger Oper am Gänsemarkt (1725) sowie am Dury Lane in London (um 1725). Zu letzterer Aufführung wurden indessen lediglich Auszüge des Werkes wie die Passacaille aus dem fünften Akt gezeigt.

Als Hauptquellen seiner Edition benennt Duron erstens eine Partiturabschrift und eine Auswahl einzelner Partien (nicht komplett), die Philidor um 1703 für den Grafen von Toulouse anfertigt hat (F-Pn (Musique) /

Rés. F 1716 und F-Pn (Musique) / Rés. F 1717), zweitens eine reduzierte Fassung des Drucks von Christophe Ballard aus dem Jahr der Uraufführung, die unter Aufsicht des Komponisten entstand (F-Pn (Musique) / Vm² 132), und drittens eine Abschrift von 1717, deren Provenienz ungeklärt ist (US-NH / Misc. Ms. 81). Letzterer Quelle, die keine Bassbezeichnung aufweist und deren Schluss des ersten Aktes sich von den anderen beiden Quellen unterscheidet, lag vermutlich der reduzierte Ballardruck zugrunde. Innerhalb der drei Referenzen wählt Duron wiederum die Abschrift von Philidor als Hauptquelle für seine Ausgabe, da sie als einzige vollständige Partitur die Mittelstimmen des Streicherapparates (Hautes-contre, Tailles und Quintes de violon) sowie der vierstimmigen Chöre (Hautes-contre und Tailles) überliefert. Die autographe Partitur des Werkes existiert nicht mehr, Duron vermutet, dass sie möglicherweise auf der Flucht nach Brüssel und Spanien oder in der königlichen Hofbibliothek verloren gegangen sein könnte. Die Quellenlage ist demnach nicht als optimal zu bezeichnen, da die Mittelstimmen lediglich in der Abschrift von Philidor überliefert sind, die mit ziemlich großer Sicherheit ohne Einflussnahme des Komponisten erstellt wurde. Unklar bleibt demzufolge, ob die Mittelstimmen nun auf Desmarest oder einen anderen Komponisten zurückgehen. Obgleich es zur weit verbreiteten Praxis führender Komponisten des französischen Hofes gehörte, die Mittelstimmen ihrer Werke von anderen Musikern ergänzen zu lassen, hätte sich diese Problematik auch in der Edition widerspiegeln sollen, statt dessen wird ein vereinheitlichtes Notenbild in allen Stimmen präsentiert. Ansonsten verweist Duron bezüglich des Notentextes der drei Hauptquellen auf weitestgehende Homogenität. Trotzdem kommt es zwischen den drei Fassungen nicht nur in der Bezifferung des Generalbasses, sondern auch im Notentext und der Existenz einzelner weniger Stücke zu Abweichungen. Unterschiede im musikalischen Material sowie Veränderungen von Seiten des Editors werden in der Ausgabe innerhalb sowie ober- und unterhalb der Notensysteme durch verschiedene Klammer-

typen kenntlich gemacht und finden im kritischen Apparat Erläuterung. Der Chor „Vangeons-nous“ in V.6 und Cidippes Rezitativ zu Beginn von I.6 wurden kleiner gedruckt eingefügt, da beide in der Abschrift von Philidor fehlen. Wie für die französische Orchesterpraxis charakteristisch, zeichnet sich auch der Streichersatz bei Desmarest durch eine fünfstimmige Anlage aus. Außerdem lassen sich auch zweigeteilte Violinen (Dessus de violon), Oboen und Flöten sowie Triosätze finden. Diese Orchestrierung behält die Edition in moderner Schlüsselung bei, wobei Flöten und Oboen im Tutti colla parte geführt werden. Für die Verwendung des Fagotts begegnen in den Quellen keine präzisen Hinweise, weshalb es nur in sehr wenigen Besetzungsvermerken auftaucht. Eine weitere Besonderheit begegnet in II.5, dort ersetzt Desmarest offensichtlich aus lautmalerischen Gründen die Violinstimme durch einen Haute-contre de violon.

Neben dem z. T. sehr differenzierten Notentext fließen auch die unterschiedlichen szenischen und textlichen Fassungen in die Edition mit ein. Eine Choreografie um 1725 (Anhang V) komplettiert das Gesamtkunstwerk Tragédie lyrique.

(Januar 2012)

Margret Scharrer

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 3: Trio pour piano, violon et violoncelle en ré mineur, op. 120 / Quatuor à cordes en mi mineur, op. 121.* Hrsg. von James William SOBASKIE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. XXX, 172 S.

GABRIEL FAURÉ: *Œuvres complètes. Serie V: Musique de chambre, Band 2: Premier Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en ut mineur, op. 15 et Deuxième Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en sol mineur, op. 45.* Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. LVII, 222 S.

Es sei die Kammermusik, die „la véritable musique et la traduction la plus sincère d'une

personnalité“ darstelle, bekannte Gabriel Fauré (*Lettres intimes*, hrsg. v. Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, S. 77); und so scheint es programmatisch, dass die neue dem Œuvre Faurés gewidmete Gesamtausgabe mit gleich zwei Bänden just zu diesem Schaffenssegment ihr Debüt gegeben hat. Unter dem Signet „Musica Gallica“ vom französischen Kulturministerium protegiert und in der optisch wie haptisch gewohnt hochwertigen Ausstattung des Bärenreiter-Verlags präsentiert, steht das dem Wegbereiter und Protagonisten der französischen Musik in den Jahrzehnten um 1900 gewidmete Prestigeprojekt unter der Ägide des renommierten Fauré-Experten Jean-Michel Nectoux, der – gleichsam zur Akzentuierung der weltweiten Ausrichtung und Relevanz einer solchen Unternehmung, die sich laut Generalvorwort „auf die international vorgelegten Forschungsergebnisse der letzten vierzig Jahre“ stützt (S. X) – ein Komitee zehn namhafter Herausgeber aus nicht weniger als fünf Nationen versammelt hat: Zusammen mit Jean-Pierre Bartoli, Carlo Caballero, Tom Gordon, Denis Herlin, Peter Jost, Richard Langham Smith, Hugh Macdonald, Robert Orledge, James William Sobaskie und Robin C. Tait hat er vier Bände mit geistlicher Vokalmusik, sechs mit weltlicher Vokalmusik, fünf mit Bühnenmusik, drei mit Orchester- und konzertanter Musik, fünf mit Kammermusik und vier mit Klaviermusik sowie zwei Supplementbände mit einem Werkverzeichnis und ikonografischen Dokumenten auf die Agenda gesetzt. Vorangestellt wird den Editionen dabei jeweils ein dreisprachiges Vorwort in Französisch, Englisch und Deutsch; der Kritische Bericht wird fallweise nur auf Französisch oder Englisch beigefügt.

Mit dem Eröffnungsband nähern sich die *Œuvres complètes de Gabriel Fauré* (OCGF) dem Vermächtnis des Komponisten nun gleichsam im Krebsgang, ausgehend von den beiden Opera ultima, dem Klaviertrio d-Moll op. 120 und dem Streichquartett e-Moll op. 121. Vorgelegt wurden sie – symptomatisch für die Internationalität des Projekts – vom US-amerikanischen Fauré-Spezialisten James William Sobaskie, Kenner nicht zuletzt

des Fauré'schen Alterswerks und derzeit mit einer größeren Studie über *The Music of Gabriel Fauré. Style, Structure, and the Art of Allusion* befasst. Seine hier vorgelegte fraglos beachtenswerte Edition mag allerdings zunächst irritieren: So dürfte nicht nur der mit den Prinzipien neuerer deutscher Editionsphilologie vertraute Nutzer, sondern gleichermaßen auch die anglo- und frankophone Zielgruppe im Kontext einer um Distanziertheit, Neutralität und Sachlichkeit bemühten wissenschaftlichen Werkausgabe angesichts der Neigung des Vorworts zum Psychologisierend-Essayistischen, mitunter auch Wertenden, einige Bedenken hegen. Denn es werden unstreitig zwar wesentliche Daten, Fakten und Quellen zu Genese, Erstaufführung und Drucklegung der Stücke aufgeführt. Doch nehmen auf dem mit fünf Seiten recht knapp bemessenen Raum tendenziöse Suggestivbefunde einen verstörend prominenten Raum ein. Dass der Erfolg des Trios „den langen Reifungsprozess von Faurés nächstem und letztem Werk befördert und seine Willenskraft gestützt“ habe, „als körperliche Schwäche seinen kreativen Geist angriff“ (S. XXII), muss im Rahmen einer Gesamtausgabe jedenfalls nicht unbedingt erörtert werden; ebenso wenig wie die Hypothese, dass das Quartett dank seines „unverkennbar optimistischen Eindruck[s]“ Faurés „physischen Zustand Lügen“ strafe und daher nicht zur „elegische[n] Selbstdarstellung“ geraten sei (S. XXIV). Merkwürdig an die zeittypisch exegetische Argumentation und Diktion der Uraufführungsrezensionen erinnert man sich denn auch, liest man Engführungen wie die folgende (gleich zweifach formulierte) Mutmaßung: „Es sieht so aus, dass das *Quartett* Faurés Gedanken bis zum Ende seines Lebens bestimmte, es möglicherweise verlängerte“ (S. XXV f., ähnlich: S. XXIV f.). Und so sympathisch die Identifikation eines Herausgebers mit seinem Gegenstand, so verzichtbar sind toposhafte Werturteile, die Faurés „transzendente Bestrebungen“ (S. XXVI) hervorheben und einen Künstler rühmen, „dem Schöpferum lebensnotwendig war, einen Komponisten, der sich ununterbrochen weiter ent-

wickelte, einen Musiker, dessen Imagination niemals ermüdete“ (S. XXV).

Was im Vorspann verschmerzbar, wiegt in der eigentlichen Edition um einiges schwerer. Freilich: Die Präsentation eines Werkes wie op. 121, das von Fauré bis auf die dynamische und artikulatorische Ausarbeitung fertiggestellt und im Autograph überliefert, angesichts des nahenden Todes zur Druckfassung allerdings an seinen Eleven Jean Roger-Ducasse überantwortet (und in dessen umstrittener Version bis heute verbreitet) wurde, stellt einen Editor vor ungleich gravierendere Entscheidungen als der Fall des op. 120, bei dem mangels autographischer Quellen schlicht der Erstdruck als Referenz herangezogen werden kann. (Eine vorläufige Version des Finalsatzes von der Hand des Komponisten wird in den OCGF aus plausiblen Gründen weitgehend ignoriert; die Divergenzen zum erhalten gebliebenen Exemplar der zweiten handschriftlichen Fahrenkorrektur finden sich in interessanten Fällen im Lesartenverzeichnis dokumentiert – bei aller Vagheit, was als interessanter Fall zu gelten habe und was nicht.) Denn will man der in Nectoux' Generalvorwort ausgegebenen Grundmaxime genügen, „der Fassung letzter Hand des Komponisten zu folgen“ (S. IX), sieht man sich bei op. 121 vor der Alternative, entweder konsequent eine rein diplomatische Übertragung des Autographs vorzulegen oder sich an Roger-Ducasse zu orientieren, wobei dessen Zusätze gegenüber der autographen ‚Rohversion‘ sorgsam zu dokumentieren und zu kommentieren wären. Dass Sobaskie dagegen einen dritten Weg wählt und eine eigene ‚Zwischenversion‘ – proklamiermaßen „more respectful of the last style and of that last work of Fauré“ (S. 165) – kreiert, muss, so kenntnisreich dies geschehen sein mag, letztlich an der Intention einer Kritischen Edition vorbeiziele, die durchaus das Rückgrat besitzen sollte, einen Werkbestand im Status der Offenheit zu belassen, wo er faktisch eben nicht endgültig ‚vollendet‘ ist. Dies jedenfalls ermöglicht in aller Problematik, die es zu thematisieren gilt, einen tieferen und ehrlicheren Einblick in das Vermächtnis eines Komponisten als das etwas zweifelhafte Passepartout-

Argument, das Quartett „constitutes too great a contribution to the art of music to be left in its relatively unfinished state“ (S. 164). (Mit anderen einschlägigen Fällen geht man da, etwa in der Schubert-Gesamtausgabe, sichtlich reflektierter um.)

Etwas ratlos fühlt sich der Nutzer der vorliegenden Ausgabe vor diesem Hintergrund nun insbesondere mit Blick auf die Begründung der Herausgeberzusätze, die immerhin allesamt durch Durchstreichungen, Kleinstich bzw. Klammerung ausgewiesen werden (was das ansonsten mustergültige Satzbild angesichts der Fülle an Beigaben entsprechend unruhig und tendenziell überfrachtet wirken lässt). So nonchalant nämlich die Fassung von Roger-Ducasse als inadäquat abgeurteilt wird (angesichts der z. T. massiven Eingriffe sicher nicht ganz zu Unrecht), so pauschal wird im Gegenzug als Legitimation für die nun applizierten Vortragsangaben eine für Fauré angeblich essenzielle „dry/fluid-opposition“ (S. 165) in Anschlag gebracht, wobei vieles mit Blick auf die vorausgehenden Werke rekonstruierbar oder aber schlicht „justified by the context and motivic organization“ (S. 166) sei. Bezüglich der vom Komponisten offen gelassenen Schlusstakte des Kopfsatzes dagegen wird in einer denkwürdigen Volte doch auf Roger-Ducasse rekuriert, „since the ending of the *Allegro moderato* presented in the first printed edition has become so closely associated with the composition since 1925, we have decided to retain that conclusion, so convincing in its appropriateness and discretion“ (S. 166).

So opak die Argumente bleiben, so bedauerlich ist es, dass die ursprüngliche Quellenbasis selbst bei Durchsicht der (mit sechs Seiten pro Werk äußerst spärlichen) Lesarten nicht vollends rekonstruierbar wird, die editorischen Maßnahmen im Einzelfall mithin kaum nachvollziehbar und verifizierbar sind. Denn auch hier beruft sich der Herausgeber „for practical reasons“ auf eine Entlastung des Apparats zugunsten weniger Fälle „of special interest“ (S. 165). Dass Bärenreiter als Extrakt der OCGF zugleich Taschenpartituren und Auführungsmaterialien ohne Kritischen Apparat bereitstellt, hätte eine profundere Dokumenta-

tion im Gesamtausgabenband freilich ermöglicht, ohne praktische Belange zu beschneiden. Der wissenschaftlichen Solidität wäre dies zuzutegekommen. So bleibt es eine mehr als glückliche Entscheidung, der Edition eine komplette 70-seitige Reproduktion des Komponistenautographs beizufügen, was dem philologisch interessierten Nutzer schließlich dann doch eine neutrale Perspektive auf die Situation der Primärquelle eröffnet. (In diesem das editorische Dilemma gleichsam abfedern den Kunstgriff folgen die OCGF im Übrigen einer Praxis von Jacques Durand, der bereits 1925 parallel zur Erstausgabe ein Faksimile des Manuskripts veröffentlicht hatte.)

Eher illustrativ-repräsentativen Charakter tragen dagegen die faksimilierten Titelblätter in der zweiten, fast parallel zum Eröffnungsband erschienenen Lieferung der OCGF. Betreut von Denis Herlin, Forschungsleiter am Institut de recherche sur le patrimoine musical en France und als Chefredakteur der Debussy-Gesamtausgabe ein zweifellos einschlägig ausgewiesener Editor französischer Musik um 1900, liegen hier – gleichsam als Pendant der *Opera ultima* – die beiden frühen Klavierquartette c-Moll op. 15 (1884) und g-Moll op. 45 (1887) vor, und zwar in diesmal mustergültig zu nennender Form. Ausgehend von einer knappen Situierung der Werke im musikalischen „renouveau“ des Paris der Dritten Republik skizziert Herlin auf Basis vor allem der Korrespondenz ebenso minutiös wie nüchtern die bis zum Sommer 1876 zurückreichende Entstehungsgeschichte, die mühseligen Bemühungen um Drucklegung sowie die frühe Auführungsgeschichte, wobei er gerade angesichts der vertrackten Quellenlage für op. 45 mit aller gebotenen Umsicht argumentiert und die Hinterfragbarkeit seiner Einschätzungen unterstreicht. Auch dokumentiert er im Kritischen Bericht akribisch Faurés zahlreiche skrupulöse Nachbesserungen in Manuskripten, Stichvorlagen und Druckfahnen bis zur Druckgestalt und darüber hinaus (inklusive Neukomposition des Finalsatzes von op. 15), wobei die Entscheidung, die Lesarten nicht, wie üblich, zwei-, sondern (unter Inkaufnahme eines insgesamt etwas flatternden Druckbilds) ein-

spaltig zu gestalten, den vielen integrierten Notepassagen zugutekommt: Neben differierenden Lesarten finden sich so u. a. diplomatische Reproduktionen und Restitutionen im Autograph getilgter Passagen, was einen plastischen Einblick in den Kompositions- und Überarbeitungsprozess gewährt.

Vor allem aber konstituiert Herlin einen solide kollationierten Notentext, der auf reflektierter Quellenbewertung und der Einsicht fußt, neben der ‚Primärquelle Erstdruck‘ dem Autograph insbesondere mit Blick auf die differenzierte Dynamik Bedeutung beizumessen, und zwar auch dort, wo später Streichungen und Vereinheitlichung vorgenommen wurden. (Faurés Eindämmung von Kontrasten zugunsten nuancierter Abstufungen wurde bekanntlich schon zu Lebzeiten als Zeugnis von Raffinement und Erlesenheit gewertet.) Diskutabel bleiben so allenfalls die bei op. 15 in Fußnoten unterbreiteten Vorschläge, in Analogie zu Parallelstellen Vereinheitlichungen vorzunehmen.

Auf einen Bonus schließlich ist noch hinzuweisen: Im Vorwort bietet Herlin instruktive, mit Belegen sorgsam abgesicherte Übersichten über die Aufführungen beider Werke zu Faurés Lebzeiten unter Beteiligung des Komponisten am Klavier. Hier deutet sich zumindest an, was Nectoux für die OCGF insgesamt avisiert hat, nämlich als Quellen auch historische Einspielungen Faurés und seiner bevorzugten Interpreten zu berücksichtigen. Das stimmt erwartungsfroh.

(November 2011)

Fabian Kollb

Eingegangene Schriften

Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik. XXXVI. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/Michaelstein: Stiftung Kloster

Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis 2011. 384 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 76.)

MICHAEL BAUMGARTNER: Exilierte Göttinnen. Frauenstatuen im Bühnenwerk von Kurt Weill, Thea Musgrave und Othmar Schoeck. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 473 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 66.)

ANDREAS BEURMANN: Harpsichords and More. Harpsichords, Spinets, Clavichords, Virginals. Portraits of a Collection. The Beurmann Collection in the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg and at the estate of Hasselburg in East Holstein, Germany. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 325 S., Abb., Nbsp.

DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)

GUY CAPUZZO: Elliot Carter’s “What Next?”. Communication, Cooperation, and Separation. Rochester: University of Rochester Press 2012. 189 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Christoph Graupner: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Geistliche Vokalwerke: Kirchenkantaten 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania. Hrsg. von Oswald BILL. Darmstadt: Universitäts- und Landesbibliothek/Stuttgart: Carus-Verlag 2011. XXIV, 760 S., Nbsp.

HANS DARMSTADT: Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll. BWV 232 (nach der Edition der NBA^{rev1}, 2010). Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2012. 387 S., Abb., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 11.)