

## BESPRECHUNGEN

*Masculinity and Western Musical Practice.* Hrsg. von Ian BIDDLE und Kirsten GIBSON. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XIII, 333 S.

Obwohl die Männer- und Männlichkeitsforschung seit den 1970er Jahren existiert, hat sie bislang kaum Eingang in musikwissenschaftliche Überlegungen gefunden. Solange die Identität des heterosexuellen Mannes als natürlich gewachsen galt, hatte es keinen Grund gegeben, die Konstruktion der Männlichkeit zu erforschen. Aber das kulturelle Geschlecht des Mannes wird – ebenso wie das der Frau – grundsätzlich erst durch soziale Praktiken und Interaktion geformt. Der vorliegende Sammelband dokumentiert nun die Versuche, die Rolle der Musik bei der maskulinen Identitätsformung auszuloten. Musikalische Diskurse und Praktiken beruhen bekanntlich auf der grundsätzlichen Dichotomie „männlich/weiblich“. Aus ihr wurde eine große Vielfalt asymmetrischer Binarismen abgeleitet (stark/schwach, positiv/negativ, Kultur/Natur, Tugend/Sünde u. a.) und auf Musik projiziert, was sich wiederum in der Ausformung der Gestalt musikalischer Werke und ihrer sozialen Bedingungen (Komponist/Zuhörer, strukturell/lyrisch, symphonische/kleine Form, diatonisch/chromatisch, erstes/zweites Thema, etc.) niederschlägt. Trotz ihrer historischen Wandlungen besitzen soziale und musikalische Werte und Genderkonstruktionen eine erstaunliche Langlebigkeit.

Der Sammelband gibt eine Übersicht über den Stand der Forschung, beginnend beim Mittelalter über Monteverdi bis hin zum frühen 20. Jahrhundert, wobei u. a. anhand der Schriften und des Musikwerks von Hans Pfitzner, Franz Schreker und Michael Tippett das Spannungsfeld zwischen der gesellschaftlich geforderten „Männlichkeit“ und dem Bestreben, diese mit Hilfe eigener Kompositionen zu erreichen, thematisiert wird. Elizabeth Leach untersucht die erzieherische Rolle der Musik bei der Konstruktion eines Männerbildes im Mittelalter, während Kirsten Gibson zeigt, wie sich im 16. und frühen 17. Jahrhundert die Musik in England als klingendes Artefakt und theoretisches Konzept

mit Diskursen über den Körper und über die Gefahr der Verweiblichung vermengte. Auch die enge Verbindung von Männlichkeit mit Nationalismus werde durch Musik häufig verstärkt: Nationen lieben es, ihre Helden unter dem Aspekt der Originalität, Kreativität und Virilität zu bewundern. Marcia Citron weist nach, wie die Musik von Johannes Brahms im Vergleich zu Werken der Neudeutschen Schule als besonders männlich hingestellt wurde. Corissa Gould geht über das bisherige Bestreben hinaus, Edward Elgars Bemühungen um sozialen Aufstieg nur als Klassenproblem zu interpretieren, und untersucht, mit welchen Mitteln er seine Geschlechtsidentität erkämpfte und ständig reproduzierte: Da Musik zu seiner Zeit als weiblich konnotiert galt, versuchte er durch die ständige Betonung seiner männlichen Seiten berufliche Akzeptanz zu erreichen. Fred Maus untersucht am Beispiel von Berlioz, inwiefern das Bemühen, musikalische Nachfolger berühmter Komponisten zu küren, sprachlich mit Potenz, Maskulinität und Patrilinearität in Zusammenhang gebracht wurde. Sowohl Berlioz' eigene Schriften als auch die der Musikautoren seiner Zeit seien insbesondere mit der Frage der „legitimen“ Beethoven-Nachfolge sowie mit Diskursen der musikalischen Meisterschaft befasst gewesen. Frauen waren in diesem Kontext automatisch ausgeschlossen.

Der zu Beginn von der Herausgeberin und dem Herausgeber formulierte Anspruch, die disparaten Forschungsstränge zusammenzuführen, wird nicht eingelöst; zu weit gefächert sind die Ansätze, zu sehr am Anfang ist die Arbeit an den diversen Themen der Männer- und Männlichkeitsforschung. So gibt es noch viele Leerstellen. Jedoch enthält der Band eine Fülle von Anregungen, theoretischen Entwürfen und Thesen, die einer künftigen musikkulturellen Forschung auf dem thematisierten Gebiet durchaus dienlich sein könnten.

(Juli 2010)

Eva Rieger

*Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur.* Hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK, Rebecca WOLF. München: Wilhelm Fink Verlag 2009. 375 S., CD

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge einer vom Graduiertenkolleg *Körper-Inszenierungen* der Freien Universität Berlin 2006 abgehaltenen Tagung, deren ursprünglicher Titel *Körperwellen. Zur Resonanz als Modell, Metapher und Methode* besser als der des Buches die zugrunde liegende Fragestellung verdeutlicht. Unter „Resonanz“ wird dabei, in Anlehnung an Stephen Greenblatt (dessen Beitrag den Band eröffnet), die Kontextgesättigtheit kultureller Phänomene verstanden, ihre auf den Betrachter abstrahlende und ihn anregende Verweisfülle. Im Zentrum des literatur- und theaterwissenschaftlich dominierten Buches steht also eine Metapher, deren Herkunft aus dem akustisch-musikalischen Bereich die wenigen genuin musikwissenschaftlichen Beiträge wohl rechtfertigt, sie aber zugleich auf eine Zulieferfunktion von Basiswissen verweist. Die Texte von Wolfgang Auhagen (zur Bedeutung des Resonanzphänomens in der Musiktheorie) und Wolfgang Scherer (zur Ästhetik des Clavichords) nehmen sich dieser Aufgabe an, während Julia Kursells Ausführungen über Hermann von Helmholtz' Hörphysiologie und die Rolle der Kombinationstöne stärker (natur-)wissenschaftsgeschichtlich akzentuiert sind und Clemens Risis Beitrag die Tarantella aus der Sicht der Performance Studies beleuchtet.

Ob jedoch, wie das Vorwort insinuiert, der Resonanz-Metapher ein innovatives methodisches Potenzial innewohnt, kann man nach Lektüre des Bandes getrost bezweifeln. Als Synonym für kulturwissenschaftliche Kontextualisierung mag der Begriff hingehen, als Methode aber fehlt ihm jede Trennschärfe. Auch für Greenblatt, den die Herausgeber als Kronzeugen bemühen, bildet er nur einen Pol innerhalb eines zweistelligen heuristischen Modells von „Resonanz und Staunen“, mit dem er die verschiedenen Potenziale kultureller Objekte unterscheidet. Das Substrat eines methodisch aufgefassten Resonanzbegriffs entspräche dagegen der Formel „x erinnert an y“, d. h. einer Evidenzproduktion, wie sie im vorliegenden Band als charakteristisch für die Parawissenschaften der esoterischen Moderne nachgewiesen wird (Robert Matthias Erdbeer und Christina Wes-

sely, *Kosmische Resonanzen. Theorie und Körper in der esoterischen Moderne*, S. 143–176): Gleichgestimmtheit und Einverständnis sind hier immer schon vorausgesetzt, Beschwörung tritt an die Stelle von Argumentation.

Es ist diesem und den anderen Beiträgen des Bandes zugute zu halten, dass sie – anders als das Vorwort – diesem Modell eben nicht folgen, sondern teils essayistisch, teils streng argumentierend, dem Resonanzbegriff vielfältige und überraschende Facetten abgewinnen.

(Januar 2010)

Markus Bögemann

*Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005.* Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN. Redaktionelle Mitarbeit: Fabian KOLB. Kassel: Verlag Merseburger 2008. 402 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 172.)

Fünfzehn Beiträge zur Musikgeschichte des Erzbistums Köln in der Renaissancezeit vereinigt der vorliegende Band. Den Leser erwartet somit ein breit gefächertes Spektrum an Texten, das sich von der handbuchartigen Gesamtdarstellung bis hin zu Spezialstudien über einzelne, eng gesteckte Bereiche erstreckt.

Klaus Wolfgang Niemöllers Beitrag, „Kölner Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Renaissance“, ist eine brillante, auch die Sekundärliteratur umfassend aufarbeitende, reich mit Faksimiles und Quelleneditionen ausgestattete Übersicht, die wesentliche Charakteristika aufzeigt: So beschreibt er als grundlegend die Konfrontation von neueren Entwicklungen aus dem Reich oder auch den angrenzenden Niederlanden einerseits mit einem durch kirchliche und innerstädtische Gegebenheiten bedingten Verharren in älteren Vorstellungen andererseits. Kurz abgehandelt wird von ihm selbstverständlich auch die für Köln musikgeschichtlich zentrale Schule der Musiktheorie (mit einer nützlichen Auflistung der Theoretiker, ihrer Texte, ihrer Zugehörigkeit zu den Bursen sowie ihrem universitären Werdegang von der Immatrikulation bis zur Professur), der Inga Mai Groote eine eigene Darstellung widmet („Die Kölner Musiktheoretiker – ein humanistisches Netzwerk?“). Auch wird das große Gewicht der Instrumentalmusik deutlich.

Für die Vokalpolyphonie hingegen kann Köln nicht als Zentrum gelten, wie Klaus Pietsch-

mann im Vorwort anmerkt. Laurenz Lütteken („Politische Zentren als musikalische Peripherie?“) versucht eine Erklärung für die Tatsache, dass Köln für den Norden des Reichs politisch, wirtschaftlich und intellektuell zentrale Bedeutung hatte, dass aber (nicht nur hier, sondern im gesamten nordwestdeutschen Raum) eine „angemessene Musikkultur im Sinne einer Hinwendung zur komponierten Mehrstimmigkeit zumindest vor dem späteren 16. Jahrhundert“ nicht feststellbar ist. Er sieht die weit in den klerikalen Bereich hineinwirkende städtische Musikpraxis mit ihrer starken Gewichtung der Instrumentalmusik „als willentliches Gegenmodell zu einer im weitesten Sinne klerikal organisierten Mehrstimmigkeitskultur“, das sich nur unter dem Blickwinkel einer auf die schriftlich kodifizierte Vokalpolyphonie ausgerichteten Musikgeschichtsbeurteilung als peripher sehen lässt.

Eine „Ausnahme von der Regel“ (Lütteken, S. 71) stellt vor diesem Hintergrund die Stiftung Johann Hardenraths dar, zu der Klaus Pietschmann eine Studie beiträgt („Musikalische Institutionalisierung im Köln des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Beispiel der Hardenrath-Kapelle“). Komponierte, speziell geistliche mehrstimmige Musik (täglich eine Messe und marianische Antiphon, also wohl eine Salve-Andacht) ist, einem Musikalieninventar von 1612 nach zu schließen, wohl schon um 1500 anzunehmen; in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Komponisten wie Lasso, Clemens non Papa und Crecquillon nachweisbar. Die Hardenrath-Stiftung deutet zusammen mit weiteren Indizien darauf hin, dass in Köln ungeachtet der insgesamt anders ausgerichteten musikalischen Vorlieben Bestrebungen im Gange waren, eine „kunstvolle musikalische Gestaltung von Gottesdiensten zu institutionalisieren“.

Um den Umfang einer Rezension nicht zu sprengen, sei im Folgenden nur angezeigt, was der Band außerdem bietet: Dem Notendruck widmen sich Andrea Lindmayr-Brandl („Früher Notendruck in Köln“), Nicole Schwindt („Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke“) und Jürgen Heidrich („Reformatorisches ‚Strohfeuer‘ im Rheinland. Das *Bönnische Gesangbuch* von 1544“). Köln, als Buchdruckerstadt bedeutend, spielt für den Notendruck eine untergeordnete Rol-

le (Lindmayr-Brandl); das *Bönnische Gesangbuch* indes wurde reich rezipiert, konfessionsbedingt allerdings außerhalb Kölns (Heidrich). Franz Körndle beschäftigt sich mit der „Musikpflege bei den Kölner Bruderschaften im Vergleich zu anderen Städten“; ein guter Teil der Kirchenmusik ist demnach extern, das heißt außerhalb der Amtskirche gepflegt worden. „Weibliche Kulturräume – weibliche Spiritualität? Das Liedgut der *Devotio moderna* und das Liederbuch der Anna von Köln“ überschreibt Linda Maria Koldau ihren Beitrag über eine 82 Lieder umfassende Quelle wohl um 1500, die „einen Querschnitt durch das geistliche und – in kontrafazerter Form – weltliche Liedgut des 15. Jahrhunderts“ (S. 182) bietet. Mit dem einfachen mehrstimmigen Liedgut der *Devotio moderna*, einer aus den Niederlanden stammenden, auch im Westen des Reichs verbreiteten Reformbewegung, beschäftigt sich Ulrike Hascher-Burger („Simple polyphony‘ im späten Mittelalter“), wobei sie präzise unterschiedliche Satztypen unterscheidet, um so „eine wesentlich differenziertere Sicht auf die einfache Mehrstimmigkeit und ihre jeweils spezifische kulturelle Einbettung“ (S. 211) zu gewinnen. Im ähnlichem Umfeld bewegt sich Thomas Schmidt-Beste („Psallite noe! Christmas Carols, the *Devotio Moderna* and the Renaissance Motet“): Zahlreiche Weihnachtsmotetten basieren auf einfachen, auch in der *Devotio moderna* verbreiteten Liedern. Wieder unmittelbar der Musikgeschichte Kölns widmet sich Christian Thomas Leitmeir („Musikpflege am Kölner Dom und dem erzbischöflichen Hof im 15. und 16. Jahrhundert. Eine Spurensuche“); ähnlich wie Pietschmann kann auch er anhand von bisher nicht gesichteten Archivmaterialien zeigen, dass Mehrstimmigkeit in Köln durchaus anzutreffen ist (im Dom spätestens seit 1454). Die Beiträge von Emilie Corswarem, Katelijne Schiltz und Philippe Vendrix („Der Lütticher Fürstbischof Ernst von Bayern als Musik-Mäzen [1580–1612]“) sowie von Eric Rice („Aachen als musikgeschichtliches Zentrum innerhalb des Kölner Erzbistums“) gehen über Köln hinaus exemplarisch auf die Situation in ausgewählten Orten der Kirchenprovinz ein. Richard Sherr („A Tale of Benefices. Papal Singers and the Archdiocese of Cologne in the First Decade of the 16th Century“) schließlich schlägt eine Brücke von Rom nach Köln: Er be-

richtet von römischen Kapellsängern und ihren Interessen an Kölner Pfründen.

Nicht zuletzt in der inhaltlich wie methodisch breiten Anlage zeigt sich die Qualität des reich mit Abbildungen und Quellenmaterial illustrierten, sorgfältig redigierten Bandes: Die durchgängig vorzüglichen Texte bieten einerseits die Chance, sich einen Überblick über die Musikgeschichte Kölns im 15. und 16. Jahrhundert zu verschaffen, für deren Besonderheiten zudem ein überzeugender Erklärungsversuch geliefert wird. Andererseits vermitteln die speziellen Gegenständen gewidmeten Beiträge detaillierte Erkenntnisse zu genau umgrenzten Fragestellungen.

(Dezember 2010) Bernhold Schmid

„Singt dem Herrn nah und fern“. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch. Hrsg. von Wolfgang MIERSEMANN und Gudrun BUSCH. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen im Max Niemeyer Verlag 2008. XXV, 597 S., Abb., Nbsp. (Halleische Forschungen. Band 20.)

Die erste Ausgabe des *Geist=reichen Gesang=Buchs* Johann Anastasius Freylinghausens erschien 1704, und so lag es nahe, anlässlich des 300. Jubiläums dieses Ereignisses im Jahr 2004 ein internationales Symposium am Ort des Geschehens – dem Franckeschen Waisenhaus zu Halle – durchzuführen. Das gedruckte Ergebnis dieses Symposiums stellt sich in eine Reihe mit bereits zwei Vorgängerbänden zur hymnologischen Pietismusforschung, die ebenfalls Berichte von Hallischen Hymnologie-Tagungen sind: „*Geist=reicher*“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Tübingen 1997, zur Tagung von 1994 (vgl. *Mf* 53 [2000], S. 335–337) und *Pietismus und Liedkultur*, Tübingen 2002, zur Tagung von 1999 (vgl. *Mf* 58 [2005], S. 207–208). Für die Qualität der Veröffentlichung bürgt daher auch das schon zweimal bewährte Herausgeberteam.

Der hier anzuzeigende Band übertrifft seine beiden Vorgänger nicht nur im Umfang beträchtlich, er liefert in seinen 28 Beiträgen auch ein noch weiter gestecktes Panorama der hymnologischen Forschung, was programmatisch zu verstehen ist, da das ihm zugrundeliegende Symposium sich ausdrücklich der Wirkungsgeschichte des epochalen Gesangbuchs Freylinghausens widmet.

In einem grundlegenden Aufsatz zeichnet Gudrun Busch die Forschungslage der Liedhistoriographie im 20. Jahrhundert (einschließlich der Freylinghausen-Rezeption) nach. Ihre These vom *Geist=reichen Gesang=Buch* als einer Liedanthologie, die die Funktion einer Bündelung der um 1700 verbreiteten Lieder und der Sammlung und Verbreitung neuentstandener Lieder verfolgt, erweist sich als schlüssig. Insofern das Gesangbuch Freylinghausens eine liedgeschichtliche Klammer zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert darstellt, erscheint Buschs Plädoyer für einen erweiterten Liedbegriff, der die Trennung von weltlichem Lied, Kirchenlied und Erbauungslied als interdisziplinärem Untersuchungsgegenstand aufgibt und der neue Forschungsperspektiven ermöglicht, als umso dringlicher.

Auf eine Reihe von Untersuchungen zu Einzelfragen des *Geist=reichen Gesang=Buchs* folgen Beiträge zur Rezeption. Zunächst wendet Dianne McMullen auf ihrer Suche nach der Identifizierung der am *Geist=reichen Gesang=Buch* beteiligten Musiker stilistische Analysen der Generalbassbehandlung an, Gunnilla Eschenbach untersucht kenntnisreich die lateinischen Lieder und kann die irriige Identifizierung einer Autorschaft korrigieren. Judith Aikin beschäftigt sich mit den Widmungsträgerinnen nicht nur des *Geist=reichen Gesang=Buchs*, sondern auch noch weiterer Gesangbücher, die auffällig oft adlige Frauen sind.

Im Folgenden werden die Beziehungen einiger Gesangbücher zum Freylinghausen-Gesangbuch aufgezeigt, seien sie gebende, wie das Darmstädter Gesangbuch, oder nehmende, wie natürlich alle späteren. Dass auch das *Geist=reiche Gesang=Buch* nicht ohne Vorgänger und Vorbilder auskam, liegt auf der Hand und unterstützt umso mehr Buschs These vom Transport der Liedkultur in (pietistischen) Gesangbüchern. So stellt Ulrike Harnisch den Einfluss des bedeutenden Darmstädter Gesangbuchs von 1698 dar. Mechthild Wenzel führt das Einwandern von „pietistischen“ neuen Liedern aus dem Freylinghausenschen Gesangbuch in die Kirchengesangbücher der Stadt Magdeburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor Augen – eine phänomenale Beobachtung angesichts des Verdikts der Theologischen Fakultät Wittenberg gegen den Ge-

brauch der neuen Lieder in der Kirche und im Gottesdienst. Christian Bunnens erweist sich als exzellenter Kenner der preußischen Kirchengeschichte, wenn er die Hintergründe der Gesangbuchentstehung des *Geist=reichen Gesang=Buchs* und des Gesangbuchs des Berliner Propsts und späteren preußischen Konsistorialrats Johann Porst, *Geistliche liebliche Lieder*, Berlin 1708/1713, beleuchtet. Mehrere Beiträge widmen sich der Weitergabe von Liedern und damit auch dem vermeintlichen Weiterwirken von (pietistischen) Ideen in einzelnen Gesangbüchern – so z. B. im *Geistlichen Würtz=Kräuter und Blumen=Garten oder [...] Universal-Gesang=Buch*, Homburg 1744 (Konstanze Grutschnig-Kieser), im *Gesangbuch [...] der] Brüdergemeinen*, Barby 1778 (Dietrich Meyer), im Gesangbuch Telemanns, Hamburg 1730 (Joachim Kremer) und im *Auszug aus Freylinghausen's Gesangbuch*, Gotha 1874 (Oswald Bill). Die Rezeption in anderen Regionen und Ländern wird in den Blick genommen, wobei es sich hier natürlich nur um exemplarische Untersuchungen zur unermesslich scheinenden Vernetzung des Pietismus in alle Teile der Welt handelt: So geht es um die Ausstrahlung nach Schlesien (Anna Mańko-Matysiak), nach Hamburg und Lübeck (Ada Kadelbach), nach Tondern (Steffen Arndahl), nach Norwegen (Sigvald Tveit), nach Siebenbürgen (Liv Müller), nach Litauen (Gertrud Bense und Dainora Pociūtė), Lettland (Māra Grudule) und in die USA (Hedwig Durnbaugh). Auch die konfessionelle Rezeption in der römisch-katholischen Hymnologie (Hermann Kurzke) oder im Baptismus (Günter Balders) sowie konkret in den neueren evangelischen Landeskirchlichen Gesangbüchern des 20. Jahrhunderts (Heinrich Riehm) wird in den Blick genommen. Da es sich teilweise um erste Annäherungen an diese Rezeptionsgeschichte handelt, sind grundlegende überblicksartige Aufsätze darunter, denen eine Fülle von Spezialuntersuchungen folgen könnte und sollte.

In den lokalen Kontext Halles verorten drei Referate das *Geist=reiche Gesang=Buch*: Martin Filitz vergleicht es mit dem wenig später in Halle entstandenen calvinistisch-reformierten Gesangbuch (Halle 1718), rezeptionshistorisch konzipiert ist der Beitrag Hans-Joachim Kertschers, der den Einfluss des pietistischen Liedes auf die Genese von G. F. Mei-

ers Ästhetik herausarbeitet. Walter Salmen untersucht das Verhältnis der Familie Reichardt zum Pietismus und Konstanze Musketa stellt Robert Franz' Bearbeitungen von Freylinghausen-Liedern als Chorsätze vor. Inwieweit italienische Andachtsmusik des 17. Jahrhunderts zur Entstehungs- oder Wirkungsgeschichte des Freylinghausen'schen Gesangbuchs gehört, bleibt indes fraglich (vgl. den Beitrag von Rainer Heying).

Die immense Breite der Untersuchung mag dem Buch als Schwäche ausgelegt werden, aber schon der Umstand, dass es zu vielen Bereichen eben noch gar keine oder nur marginale Forschung gibt, rechtfertigt die Weite des Ansatzes. Allerdings wäre innerhalb des Bandes eine deutlichere Gliederung z. B. nach Sektionen benutzerfreundlicher. Als echtes Monument muss auf das Fehlen wichtiger Hilfsmittel für die hymnologische oder allgemein historische Arbeit wie z. B. Register hingewiesen werden: Zwar findet sich ein Namensregister, aber weder Liedanfangs- oder Strophenregister noch Stichwort- und Sachregister. Auch ein Autorenverzeichnis ist bei solch interdisziplinären Projekten unerlässlich. Unübersichtlich sind die vielen abgekürzten Quellen- und Literaturangaben in den Anmerkungen. Diese Punkte sind symptomatisch: Insgesamt könnte sich die hymnologische Forschung transparenter und leichter zugänglich zeigen, wenn sie ihre interdisziplinär spannenden Ergebnisse präsentiert. Wunderbar indessen sind die zahlreichen Bilder von Titeleien, Titelkupfern, faksimilierten Inhaltsverzeichnissen und Notenbeispielen. Bleibt die Hoffnung, dass die dritte nicht die letzte Konferenz zum Freylinghausen-Gesangbuch gewesen sein mag, denn so viel in vorliegendem Band auch schon erkundet wurde, zeigt er umso deutlicher, wie viel noch zu entdecken ist.

(Juli 2010)

Erik Dremel

CHRISTIAN AHRENS: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“ *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009. 374 S., Abb. (Friedenstein-Forschungen. Band 4.)

Ahrens legt mit dieser Publikation eine detaillierte und in die Tiefe gehende Arbeit zur Musikgeschichte Gothas vor. Damit ist ein

wertvolles Pendant zu früheren Veröffentlichungen, besonders zur Musikgeschichte bis Gottfried Heinrich Stölzel durch Armin Fett 1957 sowie zur Hofoper (u. a. Erdmann Werner Böhme 1931, Renate Brockpähler 1964, Elisabeth Dobritzsch 2006) entstanden, was eine geschlossene Gesamtsicht der Situation der Hofmusik des 18. Jahrhunderts ermöglicht. Bewusst legt Ahrens seinen Schwerpunkt auf Geschehnisse außerhalb der Oper, bestanden doch hier die größeren Desiderate.

Das Besondere an Ahrens' Publikation ist die Herangehensweise und die Auswahl der Quellen. Als ausgewiesener Instrumentenkundler befragt und hinterfragt Ahrens nämlich vor allem solche Archivalien, die Aussagen etwa zum Instrumentenankauf und zu Preisen, zu Reparaturen von Instrumenten, zum Instrumentenbestand sowie zu Novitäten und Raritäten ermöglichen, und kommt bei der Interpretation dieser Quellensorten zu weiterführenden nützlichen Aussagen hinsichtlich des Funktionierens der Hofmusik. Insbesondere steht die Instrumentalmusik sowohl als Institution als auch als Werk im Zentrum seiner Betrachtungen. Hier ist gleichfalls die Vielzahl der interessanten Fragestellungen von Belang, da auf diese Weise der Leser das Funktionieren der Gothaer Hofmusik versteht.

Das erste Kapitel widmet sich Bestand, Besetzung und Entwicklung der Hofkapelle, gegliedert in einen Abschnitt zur Geschichte des Klangkörpers, zu den Instrumentalmusikern und zu den Kapellmeistern. Bei den Musikern wird der Schwerpunkt auf die Formationen Trompeter, Hautboisten und Kapellknaben gelegt. Eine zusammenfassende Darstellung von Musikern auf anderen Instrumenten erfolgt an dieser Stelle leider nicht. Irritierend ist die Überschrift „Die Kapellmeister“, da hier nur wenige Aussagen zu den Kapellmeistern selbst und ihren Leistungen als viel mehr solche zu dem musikalischen Geschehen und zur Besetzung während ihrer Amtszeit gemacht werden, wobei die Auswertung besonders der Kammerrechnungen zu neuen Erkenntnissen über die Hofkapelle führt. Deutlich wird, dass zur Musikausbildung auch Musiker außerhalb der Hofkapelle, wie die Stadtmusiker, herangezogen wurden, dass die Institutionen nicht starr abgegrenzt, sondern durchlässig waren und dass die Musiker hinsichtlich der von ihnen genutzten

Instrumente sehr flexibel sein mussten. Auf diese Weise waren Aufführungen mit Besetzungen möglich, die über den Musikerbestand recht weit hinausgehen konnten und verschiedene Klangfarben ermöglichten.

Das zweite Kapitel steht unter der Überschrift „Willkür und Fürsorge – Abhängigkeitsverhältnis der Musiker“. Dabei werden auch Belege dafür erbracht, dass Musiker bei Anträgen auf Zulagen ihre Lebenssituation mitunter schlechter darstellten als sie in Wirklichkeit war, dass Selbstüberschätzung, Dreistigkeit und auch taktische Überlegungen mit im Spiel gewesen sein konnten. Verallgemeinert heißt das, dass man bei der Auslegung solcher Texte durchaus Vorsicht walten lassen sollte, indem die Aussagen hinterfragt, in Zusammenhänge gestellt und überprüft werden. Im vierten Kapitel werden Quellen unter merkantilem Aspekt interpretiert. Ahrens vermag aus Informationen zur Wartung und zu Reparaturen von Instrumenten, zum Saiten- und Rohrholzgeld sowie zum Instrumentenankauf wichtige Rückschlüsse auf die Gesamtausgaben für die Hofkapelle außerhalb der Musikerbesoldung zu erbringen. Dass der Gothaer Hof gegenüber einer steten Modernisierung sehr aufgeschlossen war, zeigt Ahrens nicht nur anhand der das Repertoire permanent aktualisierenden Notenankäufe, sondern auch im fünften Kapitel anhand des Instrumentariums, etwa an den Zeitpunkten für die Einführung des Waldhorns und der Klarinette oder am erkennbaren Interesse an besonderen und ungewöhnlichen Tasteninstrumenten von Gambenclavieren bis hin zu Pantalons. Mit den teilweise unkonventionellen Herangehensweisen bei der Befragung der Quellen kann Ahrens dem interessierten Leser ein sehr lebendiges, realistisches und differenziertes Bild von der Entwicklung der Gothaer Hofkapelle vermitteln.

Naturgemäß stellen sich anhand des mitgeteilten Quellenmaterials (häufig als Zitat, teilweise aber auch als Abbildung der originalen Textstelle) neue Fragen, denen in weiteren Studien nachgegangen werden könnte. So wäre die besondere Verquickung von (instrumentaler) Hofmusik und der Musik am Hoftheater gesondert zu thematisieren; ohnehin wird der Bereich der Vokalisten, wie schon angedeutet, bewusst nicht angesprochen. Auffallend ist beispielsweise auch, welche Bedeutung böhmische

Musik, Musiker und auch Instrumente für die Gothaer Hofmusik hatten (man betrachte unter diesem Aspekt den Erwerb von Musikalien in Gotha 1723, 1766, 1780 und 1794/95), was wohl auch darauf zurückgeführt werden kann, dass allgemein in den deutschen Ländern böhmische Musiker und Komponisten einen hohen Stellenwert hatten und dass sich während des 18. Jahrhunderts in Gotha mit dem Hofkapellmeister Georg Benda (in Gotha 1750–1795), dem Konzertmeister Dismas Hattasch (1751–1777), der Sopranistin Franziska Hattasch geb. Benda (1751–1788) und dem Konzertmeister Franz Anton Ernst (1778–1805) mehrere Böhmen in musikalischen Schlüsselstellungen befanden. In diesem Zusammenhang könnte eine Studie über das Netzwerk der Außenbeziehungen des musikalischen Gotha gewiss weitere Erkenntnisse bringen, z. B. indem – so möglich – die Herkunfts- und die Tätigkeitsorte der angestellten, aber auch der honorierten auswärtigen Musiker, die Bezugs- und die Entstehungsorte von Musikinstrumenten und von Musikalien unter diesem Aspekt betrachtet werden. Die angedeuteten Beziehungen allein schon in die Nachbarregionen, z. B. nach Altenburg, Greiz, Rudolstadt und Sondershausen, lassen dabei weitere wichtige Erkenntnisse erwarten.

(März 2010)

Klaus-Peter Koch

JÜRGEN NEUBACHER: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 585 S. (Magdeburger Telemann-Studien. Band 20.)*

Die Erschließung bislang unbekannter Dokumente für die Telemannforschung ist besonders in den letzten Jahren durch zahlreiche neue Quellenfunde und deren Auswertung vor allem in Frankfurt und Hamburg, den einstigen Wirkungsstätten des Komponisten, vorangetrieben worden, erstreckt sich aber auch auf weitere Musikzentren Deutschlands und des europäischen Auslands. Jürgen Neubacher, Leiter der Handschriften- und Musikabteilung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, fokussiert in der vorliegenden opulenten

Monografie Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen während der nahezu 46 Jahre andauernden Amtszeit des Komponisten (1721 bis zu seinem Tod 1767) als Direktor und Kantor an den fünf Hauptkirchen der Hansestadt. Der Autor sieht sich in der musikwissenschaftlichen Tradition Arnold Scherings mit dessen bereits 1936 vorgelegter Studie *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik* und verweist darüber hinaus auf wichtige Vorarbeiten zur Hamburger Musikgeschichte, angefangen von Liselotte Krügers Beitrag *Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert* (1933) bis hin zu den institutionsgeschichtlich akzentuierten Untersuchungen Joachim Kremers. Der herausragende Wert vorliegender Arbeit, die sich primär den Aufführungsbedingungen und damit den klanglich-materiellen wie auch den organisatorischen Voraussetzungen widmet, liegt in der stringent quellenorientierten Arbeitsweise auf der Basis zahlreicher bisher kaum ausgewerteter Archivalien, darunter Kirchen- und Gottesdienstordnungen, Textdrucke, Besetzungslisten, Zeitungsankündigungen, Protokoll- und Rechnungsbücher, Kämmerei- und Kirchenprotokolle, Tauf-, Hochzeits- und Sterberegister sowie Schul- und Universitätsmatrikeln.

Unter gewissenhafter Auswertung aller genannten Quellen geht Jürgen Neubacher von den speziellen hamburgischen „Organisationsstrukturen“ aus (Kap. 1), um sich in zwei anschließenden Kapiteln den „Musikern“ sowie den „Besetzungspraktiken“ zuzuwenden. Komplettiert wird der Band durch die im Anhang vorgelegte reichhaltige Quellendokumentation mit wertvollen Dokumenten, darunter Besetzungslisten zu Telemanns Hamburger Kirchen- und Festmusiken einschließlich aller nachweisbaren Kostenaufstellungen, Übersichten erhaltener Originalstimmensätze zu Telemanns Hamburger Kirchen- und Festmusiken sowie Kurzbiografien in Hamburg tätiger Musiker mit mehr als 350 Einträgen. Angaben zur Provenienz und thematischen Einordnung der Dokumente sowie kenntnisreiche Kommentare und Querverweise im nicht weniger als 1759 Belegstellen umfassenden Fußnotenapparat ergänzen die wissenschaftliche Erschließung des Quellenmaterials. Als äußerst dienlich für die Benutzung des Bandes erwei-

sen sich die Bibliografien, Angaben zur Herkunft der Archivalien, Abbildungen und Verzeichnisse von Personen, Orten, Sachen und Werken Telemanns.

Im Ergebnis gelangt Jürgen Neubacher zu wichtigen Aussagen zu Organisationsstrukturen, Musikerbeziehungen und kirchenmusikalischer Aufführungspraxis, was auch Korrekturen und geforderte Neubewertungen einschließt, so u. a. auch von Telemanns Ehe nach der vermeintlichen Trennung von seiner zweiten Frau Maria Catharina Telemann. Eingehend reflektiert werden Fragen speziell hamburgischer Aufführungsbedingungen, insbesondere zur Position von Figuralmusik im sonntäglichen Hauptgottesdienst, zur Trennung von Choral- und Figuralgesang, zur Mitwirkung der Gemeinde bei den Chorälen, auch zur Stellung des Kantors im Spannungsfeld zwischen „Kantoren-“ und „Kapellmeisterpartei“. Problematisiert werden ebenso Aspekte der Temperierung und Stimmtonhöhe von Tasteninstrumenten, Fragen des Doppelakkompagnements (mit Orgel und Cembalo) sowie vokale und instrumentale Besetzungsmöglichkeiten des „Chorus musicus“.

Neubachers Untersuchungen zu den vokalen Stimmgattungen in den Kirchen- und Festmusiken belegen, dass in der Altstimmlage Falsettisten gegenüber Knaben klar dominierten, während im Sopran zunächst falsettierende Männerstimmen zunehmend durch Knabendiskantisten, vereinzelt auch durch gut ausgebildete Sopranistinnen abgelöst wurden. Ausführlich wird auch der Nachweis dreier von Telemann präferierter Vokalbesetzungen des in der Regel nicht auf der Orgelempore, sondern auf dem Lettner positionierten „Chorus musicus“ erbracht: der solistischen, der doppelten sowie der vokalbassverstärkten Variante. Im Anschluss an Joshua Rifkin gelangt der Verfasser zu folgerichtigen interpretatorischen Forderungen hinsichtlich der „kompromisslosen Wiederanwendung der seinerzeit geübten Praxis, bei konzertierender Vokalmusik die vollstimmigen Abschnitte (Chöre) von denselben Sängern singen zu lassen, denen auch die geringstimmigen Abschnitte (Rezitative, Arien, Duette, Terzette) obliegen“ (S. 311). Schwer wiegt der Vorwurf, die Musik entfremde sich von der Klangwelt des Komponisten und drohe zum „Spielball unverbindlicher Beliebigkeit

zu werden“ (ebd.) – gemeint sind all jene Interpretationen mit einem größer besetzten Chor und separaten oder aus dem Chor ausgeführten Vokalsoli. Gleichwohl sind derartige von der Fachwelt durchaus kontrovers diskutierte puristische Auffassungen unter heutigen aufführungspraktischen Bedingungen auch kritisch zu hinterfragen, wären doch in aller Konsequenz Telemanns kirchenmusikalische Kompositionen wohl ausschließlich von professionell in „Alter Musik“ geschulten Vokalisten und Instrumentalisten aufführbar, mitnichten aber ‚realisierbar‘, eingedenk ihrer ursprünglich funktionalen, einem konkreten geistlichen Anlass geschuldeten Einbindung sowie weiterer authentischer Aufführungsbedingungen lokaler und temporaler Art oder gar des einstigen soziokulturellen und theologischen Kontextes.

Der herausragende wissenschaftliche Wert der von Jürgen Neubacher akribisch recherchierten Telemann-Monografie soll durch diese Bemerkung jedoch keineswegs geschmälert werden, ist es ihm doch auf der Basis des beschriebenen Quellenmaterials hervorragend gelungen, nicht nur Rückschlüsse auf konkrete Bedingungen historischer Aufführungspraxis protestantischer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert im Hamburger und norddeutschen Raum zu ziehen, sondern gleichermaßen erhellende Einblicke in die regionale Musikgeschichte zu ermöglichen wie auch neue Erkenntnisse zur Biografie und zur Institutions-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte zu vermitteln. Nicht nur für die Telemannforschung dürfte daher Band XX der *Magdeburger Telemann-Studien* ein großer Gewinn sein.

(März 2010)

Christine Klein

*Librettoübersetzungen. Interkulturalität im europäischen Musiktheater.* Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Rainer SCHMUSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 360 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 32.)

Der vorliegende Sammelband widmet sich dem Problem der sangbaren Librettoübersetzungen von 1800 bis zur Gegenwart. Drei der insgesamt elf Beiträge behandeln das Thema aus allgemeiner Perspektive, die übrigen Aufsätze liefern Spezialstudien, die zeitlich von Beet-

hovens Leonoren-Libretti und ihren französischen Vorlagen (Arnold Jacobshagen) bis hin zur Rückübersetzung von Aribert Reimanns Lear-Oper ins Englische (Albert Gier) reichen.

Rainer Schmusch stellt einleitend einige Stationen und Positionen der Forschung zum Problem der Librettoübersetzung vor. Zu Recht weist er darauf hin, dass die Oper seit den Anfängen der Gattung zum kulturellen Transfergut *par excellence* gehört, Kulturtransferforschung sich daher vorrangig gerade auch mit der Oper beschäftigen muss. Sein Forschungsüberblick schließt denn auch mit dem von Michel Espagne und Michael Werner seit den 1980er Jahren entwickelten Konzept des Kulturtransfers, das von Herbert Schneider schon für die Musikwissenschaft fruchtbar gemacht worden ist.

Die Aufsätze von Hugh Macdonald und Gottfried R. Marschall lassen sich als Plädoyers für bzw. gegen die sangbare Librettoübersetzung lesen. Macdonalds Hauptargument, nur in der jeweiligen Landessprache könne das Publikum den Text einer Oper auch verstehen, ist nicht besonders stichhaltig, denn die Theaterpraxis zeigt, dass das Textverständnis selbst für Muttersprachler selten gegeben ist, so dass etwa in deutschen Opernhäusern neuerdings auch deutschsprachige Opern mit Übertiteln präsentiert werden. Differenzierter ist dagegen Marschalls Plädoyer für die Aufführung von Opern in der Originalsprache, da die Übertitelungspraxis sich weitgehend durchgesetzt habe. Er geht zunächst von Spezialfällen aus, in denen ihm die sangbare Übersetzung gänzlich unmöglich scheint: Dialektopern etwa oder Opern, die den Text als Klangmaterial benutzen. Für eine Übersetzung, die dann freilich eher einer Nachdichtung gleicht, stimmt Marschall nur dann, wenn der Sprachwitz essenziell für die Oper ist, wie etwa bei Ligetis *Le grand macabre*.

Die im Band enthaltenen Spezialstudien sind eher traditionell komparatistisch angelegt und nehmen die Anregungen der Kulturtransferforschung kaum auf. Nun ist die komparatistische Forschung, wenn sie philologisch so souverän gehandhabt wird, wie das Herbert Schneider in seinem umfangreichen Beitrag zu den französischen und italienischen Parsifal-Übersetzungen gelingt, nach wie vor ein legitimes, Erkenntnisgewinn versprechendes methodisches

Instrumentarium. In anderen Aufsätzen werden jedoch die Grenzen des traditionellen Ansatzes deutlich. So weist etwa Mark Everist minutiös für die französische Fassung von Rossinis *Otello* und das Pasticcio *Robert Bruce* die verschiedenen Übernahmen und Änderungen nach, macht aber nicht deutlich, inwiefern wir es mit einem Transfer von der italienischen Ausgangs- in die französische Zielkultur zu tun haben. Mithin bleibt offen, was denn nun das Französische an den beiden Opern jenseits der Sprache ist.

Ähnliche Probleme stellen sich in dem Aufsatz von Rainer Schmusch ein. Schmusch beschreibt den durch Nervals Übersetzung geleiteten Transfer von Goethes *Faust I* nach Frankreich, die dortige Rezeption durch Berlioz' *Damnation de Faust* sowie die Rückübersetzung des Textes in eine sangbare deutsche Fassung. Berlioz' *Faust* leidet nicht so sehr unter den Unbildern der Erkenntnis, sondern unter „ennui“. Diese Umakzentuierung wäre ein dankbares Thema für die Kulturtransferforschung, da „ennui“ nicht nur eine zentrale Kategorie der französischen Aufklärung ist (Dubos), sondern in den 1830er Jahren zu einer wichtigen Eigenschaft des Dandys wird, wie er beispielsweise in den Romanen Balzacs auftritt. Gerade dieser Verwurzelung der Begriffe in einer breiteren kulturellen Praxis möchte die Kulturtransferforschung nachgehen. Schmusch begibt sich stattdessen auf die phonologische Ebene und zeigt anhand von Vokaldreiecken, wie das Vokalsystem der französischen in der deutschen Sprache nachgeahmt wird. Die phonologische Ebene ist allerdings jene Ebene, die durch Kulturtransfer nur selten modifiziert wird, denn dazu muss das ganze phonologische System einer Sprache umgebaut werden, was nur bei massiven Kulturkontakten wie etwa Eroberungen geschieht.

Arnold Jacobshagen bringt in seinem Beitrag zur Transformation der französischen Vorlagen in Beethovens Leonoren-Libretti mehrere Beispiele, die die unterschiedlichen kulturellen Normen von Ausgangs- und Zielkultur deutlich machen: Während die französische Marcelline als selbständige Arbeiterin gezeichnet wird, ist die deutsche Marzeline eine unselbständige, von ihrem Vater abhängige Tochter. Auch die unterschiedlichen Standards der Bühnentechnologie (begehbare versus gemalte Ku-

lissen) verdeutlichen die jeweils verschiedenen kulturellen Praktiken in Paris und Wien.

So anregend der Band mit einzelnen seiner Beiträge wirkt, es bleiben doch viele Fragen offen. So hätte etwa der Zusammenhang zwischen den seit dem 19. Jahrhundert virulenten Nationalkonzepten und der Übersetzungspraxis herausgearbeitet werden müssen. Die Vorstellung, eine Oper nur in der jeweiligen Nationalsprache zu singen, ist ja keine naturgegebene, sondern galt noch im 17. und 18. Jahrhundert als eine Möglichkeit neben anderen. Erst im 19. Jahrhundert entsteht ein Zwang zur sangbaren Übersetzung. Für die Kulturtransferforschung bleibt trotz der Verdienste des Bandes noch einiges zu tun.

(März 2010)

Bernhard Jahn

HECTOR BERLIOZ: *Memoiren*. Neu übersetzt von Dagmar KREHER. Hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 680 S.

HECTOR BERLIOZ: *Memoiren*. Aus dem Französischen von Hans SCHOLZ. Hrsg. und kommentiert von Gunther BRAAM. Göttingen: Hainholz 2007. 920 S.

Nach ersten erfolgreichen Versuchen der Übersetzung ausgewählter Texte Berlioz' (vgl. meine Rezension in *Mf* 57 [2004], S. 83–85), ist den beiden Bearbeitern, der Übersetzerin Dagmar Kreher und dem Herausgeber Frank Heidlberger, mit der Neuübersetzung der *Memoiren* ein großer Wurf geglückt! Schon die Einleitung besticht durch die genaue Kenntnis des Berlioz'schen Werkes und seiner Einbindung in den von Berlioz selbst beschworenen romanartigen Lebensentwurf, die Heidlberger an zahlreichen Beispielen verorten kann. Auf diese Weise entsteht ein ungeschöntes, aber detailreiches und höchst informatives Bild des Komponisten als eines bedeutenden Vertreters seiner Epoche, die gerade auch für den deutschen „Enthusiasten“ manche Neugewichtung überkommener Einschätzungen bereithält. Von großem Interesse ist seine Periodisierung, die auch die sehr hilfreiche biografische Übersicht am Ende des Werkes bestimmt, die Heidlberger mit bestimmten Werkgruppen zu verbinden versteht. Nicht zufällig entspricht sie dem Verlauf der Krankheit Berlioz', auf den Heidlberger in einer vorsichtigen Fußnote des zen-

tralen XL. Kapitels hinweist. Bis zu *Roméo et Juliette* sind Berlioz' Werke „Gegenwart aus synchroner Perspektive“ und von einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Epilepsie bestimmt, um dann mit Beginn der 1840er Jahre in ruhigeren Bahnen zu verlaufen. So wechseln auch die beiden großen Spätwerke, *L'Enfance du Christ* und *Les Troyens*, zu einer „diachronen Perspektive: Ihr Ton ist klassisch abgerundet und trägt Züge eines reflexiven Altersstils, [...] dem es jedoch [...] niemals an Transparenz mangelt“ (S. 26). Überzeugend vermag er auch die „befremdlich wirkende Anbiederung an den Imperialismus Napoleons III.“ (S. 19) zu motivieren, die dem Komponisten bis heute einen Platz im Panthéon verwehrt (S. 29).

Die grundlegenden Kenntnisse von Zeit und Werk, die Heidlberger auszeichnen, vor allem aber die intensive Zusammenarbeit von Herausgeber und Übersetzerin, die im fertigen Text nur noch im direkten Vergleich mit der französischen Fassung spürbar wird, führten zu einem Ergebnis, das sprachliche Eleganz mit historischer und vor allem auch musikalischer Genauigkeit zu verbinden vermag, wie es bislang keiner Übersetzung gelungen ist. Das wird an jedem Kapitel deutlich, das man sich herausucht. Immer wieder ist man beeindruckt von der Vorsicht und zugleich der Genauigkeit des sprachlichen Ergebnisses, das nur als Resultat unzähliger Überlegungen, die in die Arbeit eingeflossen sind, möglich ist. Hoffen wir, dass diese Übersetzung eines bedeutenden literarischen Textes des 19. Jahrhunderts, der Richard Wagners *Mein Leben* ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann, die unvoreingenommene Beschäftigung mit Leben und Werk des großen Deutschland-Freundes Berlioz zu befördern vermag.

Demgegenüber hat es der Neudruck der Übersetzung von Hans Scholz aus dem Jahre 1914, den Günter Braam im gleichen Jahr veröffentlichte, sehr schwer zu bestehen. Zwar mag man es begrüßen, dass endlich eine andere Übersetzung als die von Elly Ellès nachgedruckt wird, zumal auch einige Korrekturen in den Text von Scholz eingearbeitet wurden, die zudem alle ausführlich dargestellt werden, eine instruktive „Geschichte der deutschen Übersetzungen“ eingeschlossen. Auch besticht die Ausgabe dadurch, dass nicht nur Klarheit in die

unterschiedliche Kapitelzählung gebracht wird, sondern auch erstmals die Darstellung in den Memoiren mit Berlioz' eigenen Berichten vor allem in seinen Briefen konfrontiert wird. Und sogar die Hinweise auf literarische „Umarbeitungen“ wie die kühne Überfallgeschichte aus Nizza, die dann in *Euphonia* zu Ende gesponnen wird, fehlen nicht, was selbstverständlich für die Ausgabe von Kreher und Heidlberger im gleichen Maße gilt. Zahlreiche Erläuterungen zu Personen und Sachverhalten erleichtern es auch hier dem heutigen Leser, in diese mittlerweile doch recht ferne Welt hineinzutauchen. Nur manchmal zeigt ein weiterführender Interpretationsversuch, dass der Herausgeber kein Musikhistoriker im eigentlichen Sinne ist. So kommt Rousseau – ganz im Sinne Berlioz' – nicht sehr gut weg (vgl. Anm. 9 auf S. 146), wobei Braam dann aber die hohe Wertschätzung Rousseaus in Frankreich aus dem Blick verliert, wie sie im Einleitungsteil von Berlioz' *À travers chant* deutlich wird, der ganz selbstverständlich auf Rousseaus Gedanken zurückgreift. Dessen ungeachtet könnte die Ausgabe empfehlenswert sein, wenn dann nicht doch die Übersetzung von Scholz einige Fragen aufwürfe. Sicher mag der Text „in manchem Berlioz' beißendem und manchmal recht drastischem Stil eher gerecht“ werden (S. 58). Aber dies wird doch erkaufte durch eine Nähe zum französischen Original auch in den Satzkonstruktionen, die es dem deutschen Leser oft nicht leicht macht. Es ist und bleibt eben ein fast hundert Jahre alter Text und damit ein Zeugnis der damaligen Rezeption, nicht aber Grundlage für eine Auseinandersetzung für heutige Leser. Und so ist es einfach schade, dass es zu dieser Doppelarbeit kommen musste und der Zwang der runden Zahl wieder einmal wichtiger war als die geduldige Erarbeitung eines bestmöglichen Ergebnisses.

(September 2010)

Christian Berger

*Liszt und Europa*. Hrsg. von Detlef ALTENBURG und Harriet OELERS. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 411 S., Nbsp. (Weimarer Liszt-Studien. Band 5.)

Der vorliegende Band ging aus dem Internationalen Symposium *Liszt und Europa* hervor, das 1999 in Weimar stattfand. Drei Beiträge (Wolfgang Dömling: „Zum Beispiel Neu-

deutsch – wieso eigentlich Schule?“, Christian Martin Schmidt: „Elisabeth von Herzogenberg – eine kluge und kritische Brahminin“ und Wolfram Steinbeck: „Die Neudeutschen, Franz Brendel und die nationale Idee eines vereinten Europa“) reflektieren sogar noch den Stand der beiden Symposien *Liszt und die Neudeutsche Schule* in Regensburg und Weimar 1996. Wie aus dem vom Oktober 2007 datierten Vorwort zu erfahren, hatte eine Reihe von Autoren die Referate nach dem Symposium überarbeitet und die Druckfassung im Laufe der Jahre 2000 und 2001 fertig gestellt. Soweit erforderlich – so wird versprochen –, wurden sie gleichwohl in Details um Hinweise auf neuere Forschungsergebnisse bzw. inzwischen erschienene Publikationen ergänzt. Die Mehrzahl der Beiträge soll jedoch erst in den beiden Jahren vor Drucklegung fertig gestellt worden sein. Sicherlich: Der Herausgeber Detlef Altenburg hatte neben zahlreichen dienstlichen Verpflichtungen mit dem Aufbau eines gemeinsamen Instituts für Musikwissenschaft in Weimar und Jena gewisse dringlichere Aufgaben zu bewältigen. Aber es bleibt doch zu bedauern, dass einige wichtige Artikel beinahe eine Dekade auf ihre Veröffentlichung warten mussten und somit erst jetzt Impulse und Diskussionsstoff für die weitere Forschung liefern können. Kurz vor dem Weimarer Symposium fand 1998 eine ähnlich konzipierte Tagung mit dem Titel *Liszt and the Birth of Modern Europe* in Bellagio statt, deren Bericht bereits 2003 erschien, jedoch keine nennenswerten thematischen Überschneidungen mit dem vorliegenden Band aufweist.

Ziel des Weimarer Symposiums war eine Bestandsaufnahme, die gleichermaßen die Einflüsse der europäischen Musik und Literatur auf Franz Liszt, die Bedeutung Liszts für den europäischen Ideen- und Kulturtransfer im 19. Jahrhundert als auch die Nachwirkungen in den verschiedenen Ländern Europas im Zeichen des erwachenden nationalen Bewusstseins thematisieren sollte. Dabei wurde die musikwissenschaftliche Perspektive ergänzt um die des Literaturwissenschaftlers (Klaus Manger: „Nationalalliteratur und Weltliteratur in Tönen“) und des Historikers (Klaus Ries: „Die Einheit der Kunst. Franz Liszt zwischen Universalismus und Nationalismus“). Mit zwei Beiträgen wird darüber hinaus als Korrektiv für die Bewertung der Situation in den Ländern Europas die Liszt-

Rezeption in der Neuen Welt berücksichtigt (James Deaville: „Liszt's Symphonic Poem in the New World“ und Hon-Lun Yang: „German Influence and American Symphonic Music Lisztian Legacy and the Symphonic Poems of John K. Paine and Edward MacDowell“). Außer Stande, jeden der 26 Artikel auch nur zu erwähnen, bleibt dem Rezensenten nur der Hinweis auf die enorme thematische Bandbreite, derentwegen alleine schon sich die Lektüre dieser umfangreichen Aufsatzsammlung lohnt. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis offenbart auch die große Leistung des Herausgebers, so viele hochkarätige internationale Autor/innen (genannt seien hier noch Hermann Danuser: „Symphonischer Geschichtsmythos. Franz Liszts ‚Hunnenschlacht‘“, Serge Gut: „Berlioz' Einfluß auf Liszt von der ‚Symphonie fantastique‘ und der ‚Damnation de Faust‘ zur ‚Faust-Symphonie‘“, Tomi Mäkelä: „Die ‚poetische Dissonanz‘ in der Symphonik von Jean Sibelius. Kompositionstechnische Metamorphosen des Neudeutschen in der nordischen Moderne“ und Dorothea Redepenning: „Nationales und Volksmärchen als Paradigmen der Nationaloper und der nationalen Symphonik in Rußland“) in einem Band zu versammeln, was diesen dann auch weit über die editorische Pflichtübung so manch anderer Tagungsberichte erhebt. Entsprechend groß sind die Unterschiede in Umfang, methodischen Ansätzen, Quellenarbeit und sprachlicher Finesse, kaum aber in Qualität und wissenschaftlichem Ertrag. Die versprochenen Abbildungen und Notenbeispiele sind zwar nur vereinzelt zu finden, aber inhaltlich auch nicht immer essenziell. Ein Namens- und Werkregister erleichtert die gezielte Suche in dem 411 Seiten dicken Band.

(Oktober 2010)

Dominik Axtmann

*MARTIN KNUST: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis. Berlin: Frank & Timme 2007. 524 S., CD-ROM (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 16.)*

„Die Musik Richard Wagners ist von der Sprechkunst seiner Zeit geprägt.“ Mit diesen Worten beginnt und endet Martin Knusts Dissertation, in der Wagners Vokalkompositionen mit der Aufführungspraxis des 19. Jahrhun-

derts in Relation gesetzt werden. Auf insgesamt 428 Seiten plus Anhang und CD-ROM geht der Autor der Frage nach, wie das Verständnis von Wagners Œuvre um neue Facetten aus dem Bereich der szenischen Arbeit und der Sprachvertonung erweitert werden kann. Die durch akribisches Arbeiten entstandenen Ergebnisse stellen einen wichtigen Beitrag zu einer neuen ‚(theater-)praxisorientierten‘ Sichtweise auf das Gesamtkunstwerk dar.

Der methodische Weg, den Knust dabei wählt, ist der der Quellenbeschreibung und -auswertung im weitesten Sinne. Stilistisch z. T. recht heterogen wird nicht nur der Forschungsstand zu verschiedenen Aspekten rund um die Thematik besprochen, sondern es werden auch Wagners Schriften, seine eigenen Ego-dokumente und die seiner Vertrauten sowie die Quellen zu seinen Kompositionen und erhaltenes Aufführungsmaterial untersucht. Eine Stärke der Arbeit ist der Detailreichtum, mit dem Knust seine präzise Kenntnis der Materie zeigt – auch wenn phasenweise deskriptive Elemente, etwa bereits in der 80seitigen Einleitung, zu sehr im Vordergrund stehen. Im Laufe der Lektüre fällt immer wieder auf, wie sehr sich Knust um den Leser bemüht, indem er ihn in regelmäßigen Abständen an die Fragestellung erinnert oder eine Zusammenfassung der Zwischenergebnisse bietet. Ein Nutzer, den lediglich Teilaspekte des Buches interessieren, wird es ihm sicherlich danken; ein Leser der gesamten Studie jedoch wird sich an manchen Stellen eine inhaltliche Straffung vorstellen können.

Im ersten der fünf Kapitel bereitet Knust den inhaltlichen Boden mit der Darstellung der Theaterpraxis in Deutschland, die er rasch – und etwas auf Kosten einer tieferen Analyse im Bereich der Gestik – in Richtung Wagner filtert. Gleich im zweiten Kapitel führt Knust diesen roten Faden fort: Obwohl Biografien im Kontext groß angelegter Studien schwierig sein können, ist es durchaus interessant, Wagners Leben gleichsam durch die ‚Theaterbrille‘ zu betrachten. Es gelingt Knust dadurch darzulegen, wie vielschichtig und profund Wagners Vertrautheit mit dem Phänomen Theater war. Stringent bemüht er sich weiter in Kapitel III, die gesamte Regiearbeit Wagners zu besprechen, und bietet damit vor allem eine gute Übersicht über die einschlägigen, von Wagner

persönlich betreuten Aufführungen; eine in die Tiefe gehende Untersuchung, wie sie etwa bei Stephan Mösch in seiner 2009 erschienen Schrift zu *Parsifal* zu finden ist, dürfte nicht das Ziel gewesen sein.

Als herausragender wissenschaftlicher Kern des Buches mag Kapitel IV gelten, in dem Knust analytisch die „Sprechartigkeit in Wagners Sprachvertonungen“ (S. 356) anhand eines 18-Punkte-Katalogs nachweist bzw. sie in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verortet. Vorbildlich im methodischen Sinne ist, dass Knust verschiedene Quellenarten – Skizzen, Textbücher, Berichte etc. – zu Rate zieht, sie auswertet und kontextualisiert, um auf dieser Basis präzise darzulegen, wie Wagners ‚ganzheitlich‘ erscheinender Ansatz seiner Gesamtkunstwerk-idee schon während des Schaffens ebenfalls nachweisbar ist. Abschließend greift Knust den thematischen Bogen wieder auf, indem er seine Ergebnisse nun in größere musikgeschichtliche Zusammenhänge einordnet und eine Zusammenfassung seiner Arbeit folgen lässt.

(November 2010)

Stefanie Rauch

STEPHAN MÖSCH: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag / Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2009. 455 S., Abb., Nbsp.*

Über keinen unserer Großen ist so viel und so viel Gutes publiziert worden wie über Wagner. Entsprechend hoch liegt die Messlatte. Stephan Mösch überspringt sie souverän – in einem glänzend geschriebenen Buch, das in der Vielfalt der angesprochenen Facetten und der Weite des Horizontes seinesgleichen sucht und Rezensenten, die nicht durch zu viel Superlativ verdächtig werden wollen, in Verlegenheit bringt. Hervorgegangen aus einer Habilitationsschrift, behandelt das Buch nicht nur *Parsifal*, sondern das Phänomen Wagner insgesamt, und zwar, hierin über alles Vergleichbare hinausgehend, praktische, u. a. gesangstechnische, wie theoretische Fragen mit gleicher Kompetenz und auf gleichem Niveau. Beides wird in einer Weise verknüpft, die den Praktiker, der vielerlei konkrete Auskünfte erhält, von der Notwendigkeit eines theoretischen Überbaus ebenso überzeugen muss wie den Theoretiker von der Notwendigkeit der Tuchfühlung mit der Praxis. Insofern ist es überdies ein Buch nicht nur

über Wagner, sondern die zu ihm hin aufgelöste Exemplifikation einer schlüssigen und beidseits ertragreichen Verknüpfung. Dass Wagner diejenigen, die mit einigem Anspruch von ihm handeln, auf ein riesiges, Literatur, Geschichte, Philosophie, Ästhetik etc. umfassendes Einzugsgebiet verpflichtet, ist oft zu Lasten der Musik gegangen – über keinen anderen Komponisten kann man so interessant und kompetent schreiben, ohne von Musik viel zu verstehen. Hier ist beides beisammen.

Nach weit ausholenden theaterästhetischen „Vorüberlegungen“, auch unter Einbezug neuester Theorien und Arbeiten, widmet das zweite Kapitel sich „Ideengeschichtlichen Prämissen“, u. a. der Problematik des „konnektiven Rituals“ (S. 23 ff.) und der sogenannten „Kunstreligion“ (S. 28 ff.), das dritte der Arbeit an der Uraufführung – mit vielen bisher nicht bekannten Details u. a. zur Arbeit mit Sängern und Sängern, Bevorzugungen und Bewertungen auch nach „Gläubigkeit“ – als einer sofort etablierten Bayreuth-Konstante – und einem informationsreichen Abschnitt über das Orchester; „gemessen an unseren Hörgewohnheiten dürfte der Klang der *Parsifal*-Aufführung von 1882 in sich kontrastreicher, dünner und vor allem in seiner Konsistenz ungleich gefährdeter gewesen sein“ (S. 143).

Fast hundert Seiten, die wesentlich von der Kompetenz des ausgebildeten Sängers Mösch profitieren, gehören „Aufführungspraktische Strategien“ – eine vorab auf der Auswertung von Klavierauszügen Beteiligter basierende, mit einer Fülle feinsten Beobachtungen gespickte Darstellung, welche fortan zur Obligat-Lektüre für Sänger, Repetitoren und Dirigenten gehören sollte. Unter anderen Vorzeichen gilt das nicht weniger für das folgende dem „Taktjuden“ (R. Strauss) Hermann Levi gewidmete Kapitel; eine so feinfühlig differenzierende Behandlung des unvermeidlich mit Vor-Empfindlichkeiten und -Urteilen belasteten Gegenstandes, der parteinehmende Pauschalierungen immer wieder nahelegt, liest man auch bei den prominentesten Autoren selten. So schlüssig hat man die Problematik – grauenhaft geschickt die Benutzung durch Cosima Wagner – bis in scheinbar hiervon unabhängige Bereiche hinein verfolgt noch nie erlebt; das betrifft das sogenannte „Kundry-Naturell“ ebenso wie interpretatorische Details, u. a. Tempofragen. Der alberne,

selbst Toscanini betreffende Langsamkeitswettbewerb um die „profondeur allemande“, der seit über 100 Jahren anhand von *Parsifal* ausgetragen wird und die stupid-demagogische Gleichung schnell = oberflächlich = jüdisch zum Hintergrund hat, erfährt eine überaus fein differenzierende, unpolemische Betrachtung.

Das letzte Kapitel behandelt den im „Theater der Gesinnung“ konservierten *Parsifal* – „Cosima untergrub die ästhetische Aussage, indem sie sich dem labilen Werkcharakter widersetzte“ (S. 324). Die Dirigenten Karl Muck und Arturo Toscanini geben nochmals Anlass zu genauen interpretationsbezogenen Beobachtungen. Dem folgt die Talfahrt zu „*Parsifal* aus ‚ario-germanischem Geiste‘“, doch auch hier lässt Mösch sich von einschlägigen schwumelig-haarsträubenden Tiraden nicht zu Gegenpauschalierungen verführen.

Ein instruktiver Dokumenten-Anhang – interessant die Briefe der unangepassten, bald nicht mehr gelittenen Kundry-Darstellerin Marianne Brandt – beschließt ein Buch, dem eine Rezension fast alles schuldig bleiben muss und zu dem man unsere Wissenschaft beglückwünschen könnte, wenn es so zur Kenntnis genommen würde, wie es das verdient. Der Unterzeichnete hat *Parsifal* oft dirigiert und gemeint, über und um das Stück einiges zu wissen, und er hat aus dem Buch enorm viel und mit Vergnügen gelernt.

(Februar 2010)

Peter Gülke

TORSTEN BLAICH: *Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 324 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 53.)*

Dies ist eine außerordentlich fleißige, gewissenhafte, gründliche Arbeit: Die Auskunft muss am Anfang stehen, weitab vom Verdacht, sogenannte Sekundärtugenden sollten als Alibi vorgeschoben werden. Umso mehr, als der Autor dank solcher Qualitäten über die angezeigten „Studien...“ hinausgeht bzw. das Thema so umfassend versteht, dass eine exzellente, außerordentlich detaillierte Werkmonografie herauspringt und noch Einiges mehr – vorzüglich u. a. die Erörterung der Quellenlage und die durch Beispiele klug illustrierte Pro-

blematik der Überlieferung und der Fassungen. Übermethodische Betulichkeiten bei der Erläuterung der Vorgehensweise oder beim Referieren früherer Behandlungen nimmt man gern in Kauf – immerhin finden die letzteren sich umfassend aufgearbeitet –, und Einwände sind in erster Linie von hier angebotenen Anregungen aus fortgedacht.

Diese gehen nicht zufällig stärker von Einzelbeobachtungen aus: Der Autor war nicht gut beraten, wie etliche Vorgänger es selbstverständlich und keiner näheren Bestimmung bedürftig zu finden, was unter „symphonisch“ zu verstehen sei – wohl mehr als große Dimension, Wirkung, Projektion und Zurichtung auf große Apparate. Zudem gibt es bei Bruckner doch, in die besondere Dialektik zwischen musikalischer Idee und der „trägen“ orchestralen Masse, i. e. in ein allgemein verstandenes „Symphonisches“ eingelagert, in etlichen Kriterien gut greifbare, ans Dogmatische grenzende Spezifikationen. Auch die Kontrastierung mit der „Gattung“ (ist es eine solche?) Streichquintett und ihre riskante Nähe zum Streichquartett als dem mit dem „reinen Satz“ nahezu identischen Ensemble hätte zu schärferer Konturierung verhelfen können (S. 41 ff.) – vielleicht hat Bruckner am strengsten Prüfstand möglichst knapp vorbeikommen wollen?

Mehrmals angesichts vieler ebenso gescheiter wie sensibler Beobachtungen wäre dergestalt eine konkretere Rückkoppelung auf die zentrale Fragestellung möglich gewesen. Das betrifft u. a. die verweigerten Schlussapothosen der Hauptthemen; sie können im großen Apparat leichter im Klang aufgehen, und dieser kann hier eher als musikalische Substanz, fast als Thema begriffen werden; das zeigt sich u. a. in den leicht überanstrengten 17 Takten F-Dur am Ende des ersten und (kurz unterbrochen) 25 Takten F-Dur am Ende des letzten Satzes – die 21 Takte Ges-Dur am Ende des Adagios vertragen am ehesten, dass Bruckner ein Orchester hineinhört. Zu der in dem Quintett produktiv genutzten Spannung gehört wesentlich die zwischen durchweg genuin kammermusikalisch erfundenen Themen und einer ausspannenden Phantasie, die von symphonischen Erfahrungen nicht loskommt, mitunter sich fast zur Ordnung rufen muss und nur mit Hilfe dieses Zwiespalts zu außergewöhnlichen Lösungen gelangt, wie z. B. der, die die Frage nach

Identität und Stellung des Seitenthemas im ersten Satz so schwierig macht (S. 97 ff.). Vielleicht auch ist mangelnder Definitionsdruck im Blick auf symphonische und kammermusikalische Kriterien daran schuld, dass bei der instruktiven Erörterung der Satzweisen im Quintett und in Streicherpassagen der Symphonien der Gesichtspunkt im Hintergrund blieb, dass es sich dort um das Tutti handelt, hier nur um ein Segment, entweder als Kontrast zum Tutti oder als Teil desselben; so besagen die Vergleiche wenig.

Zu den bei Bruckner weiterhin aktuellen Fragestellungen gehört die vom Verfasser minutiös verfolgte Problematik der „Gegentonart“, hier Ges-Dur – aufschlussreich wohl im Hinblick auf die phrygischen Einschläge der sechsten Symphonie – und die der Verbindlichkeit überlieferter Formschemata. Dass wir, einen sehr formhörigen bzw. sehr bereitwillig revidierenden Bruckner unterstellend, schnell bei Auskünften über Abweichungen oder Verfehlungen landen, die mehrdeutigen Sachverhalten nicht gerecht werden, demonstriert der Autor anhand des Finales und, in Parallele zur siebenten Symphonie, anhand der von anderen Kommentatoren hypothetisch unterstellten Bogenform – mit dem plausiblen Resultat, dass die Suche nach einem „klaren“ Befund an der spezifischen Ambivalenz der Musik vorbeigeht. Entsprechend sollte man beim Finale der siebenten Symphonie besser unterstellen, Bruckner habe eine Reprise des ersten Themenkomplexes gestrichen oder von vornherein unkomponiert gelassen, dazu einen vorangestellten Auslauf der Durchführung, der lang genug sein musste, damit das Thema nach der vorangegangenen Verknötung „neu“ hätte gefunden werden können – eine Regelwidrigkeit, die ihm umso eher tolerierbar erscheinen mochte, als die geradlinige Einfahrt in die Reprise, allerdings verspätet, einen Sog ausübt, der dem Repriseneintritt viel von seiner Legitimation als Mündung und Zielpunkt wegnimmt.

In Bezug auf Metrik allerdings bleibt der Verfasser bei den üblichen Pauschalbefunden stehen; mit ihnen wird am differenzierten Innenleben der Gruppen vorbeigesehen, das die quadratische Ordnung ebenso ermöglicht wie es von ihr gehalten wird. Das Trio besteht eben nicht „ausschließlich aus 8-Takt-Gruppen“ (S. 212), sondern aus wiederholten 2 mal 4,

dann 2 mal 4, 2 mal 2, 4 mal 1 Takten usw., der Beginn des Finales aus 4 mal 2, 2, 2 mal 1, 4 mal 1 Takten usw.: Die unterschiedliche Dimensionierung der Taktgruppen ist ein wichtiges Gestaltungsmittel, 4 mal 1 Takt stellt gegenüber 2 mal 2 Takten ein „Accelerando“ dar und dies wiederum ein solches im Vergleich zu 1 mal 4 Takten. Die öffnenden, lösenden Wirkungen beim Eintritt in die „Gesangsperioden“ verdanken sich wesentlich dem Umstand, dass nach kleinteilig stauenden Steigerungen größere Gruppen weiter gespannte Sicherheiten geben.

(Februar 2010)

Peter Gülke

*Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns. Présentées et annotées par Eurydice JOUSSE et Yves GÉRARD. Préface de Pierre ICKOWICZ. Lyon: Symétrie 2009. [XII], 688 S., Abb., Nbsp.*

Camille Saint-Saëns ist kein Komponist, mit dem sich die internationale Musikforschung tagtäglich befasst – man kennt seinen Namen von seiner Erstlingsoper *Samson et Dalila*, die in Weimar ihre Uraufführung erlebte, diversen Sinfonien, Orchesterwerken (darunter der *Danse macabre* op. 40) und Solokonzerten, ein wenig Kammermusik (darunter *Le carnaval des animaux*), dem *Oratorio de Noël*, vielleicht noch ein paar Liedern. Doch das Profil von Saint-Saëns' Schaffen ist deutlich breiter gestreut und hält so manche Überraschung bereit. Die Erforschung seiner Musik steckt noch in ihren Anfängen und auch eine umfassende wissenschaftliche Biografie steht bislang aus.

So überrascht es umso mehr, dass aus Frankreich ein Band vorgelegt wird, der nicht direkt, sondern indirekt ein Bild des Komponisten zeichnet. Ein Teil von Saint-Saëns' Nachlass befindet sich heute im Château-Musée de Dieppe und wird dort langfristig erschlossen. Die erste Frucht ist dieser Briefband – ein Briefband ganz besonderer Art, denn es erscheint (außer in der Einleitung) kein einziges Poststück von Saint-Saëns selbst. Dieses möglicherweise etwas gewagte Konzept kann durchaus sein Gutes haben, denn durch die Aufmerksamkeit, die das vorliegende Buch auch in der französisch sprechenden Welt erregen sollte, ist es vielleicht möglich, weitere Saint-Saëns-Briefe ausfindig zu machen und so zu einem späteren Zeitpunkt vorzulegen. Erst dann ist wohl auch eine

umfassende wissenschaftlich fundierte Biografie Saint-Saëns' möglich.

Der Band entstand infolge von Ausstellungen zu Saint-Saëns und versammelt rund hundert Korrespondenten, fast ausschließlich Komponisten. Schon aus diesem äußeren Umfang lässt sich erahnen, wie umfassend Saint-Saëns' Korrespondenz insgesamt sein muss, deren Erschließung noch in den Kinderschuhen steckt. Wir finden Briefe von Charles-Valentin Alkan bis Eugène und Théophile Ysaÿe, wir finden Clara Schumann, Edvard Grieg, Hector Berlioz, Anton Rubinstein, Franz Liszt und Alexander Glasunow, um nur einige der bekanntesten Korrespondenten zu nennen. Doch auch Gabriel-Marié, Georges Hüe, André Messager oder Alfred Niedermeyer kommen zu Wort – Persönlichkeiten, die heute eher vergessen sind. Man kann sogleich ermessen, welch wunderbarer Schatz hier darauf wartet, gehoben zu werden.

Die Korrespondenzpartner sind alphabetisch sortiert und umfassende Register erleichtern die Navigation, dazu sind die Briefe teilweise äußerst kenntnisreich kommentiert. Womit wir zu einem Manko des Bandes kommen müssen, das nicht unerwähnt bleiben kann: Zu den Korrespondenzpartnern selbst erfährt man nur in der Einleitung sehr wenig, auch kaum biografische Details, und gerade bei der großen Anzahl eher unbekannter Namen wäre hier eine größere Schwerpunktlegung auf diesen Bereich für den Leser hilfreich gewesen. Doch dies ist wirklich nur ein kleiner Abstrich bei einer im Ganzen äußerst gelungenen Publikation, die die europäische Musikgeschichte deutlich facettenreicher macht. Man erfährt viel über Aufführungen von Musik Saint-Saëns', von Musik, über die er sich mit seinen Zeitgenossen austauschte (etwa Lalos *Namouna*, Gounods *Le tribut de Zamora* oder Ravels *L'heure espagnole*), immer wieder aber auch über menschliches Miteinander. Kleinigkeiten sagen oft mehr als große Worte, etwa wenn Gounod Saint-Saëns zunächst mit „Mon petit Camille“ anredet (30. 3. 1880, S. 235) und neun Monate später mit „Mon cher petit grand Camille“ (31. 12. 1880, ebd.), ob ihn Paul Dukas oder Raynaldo Hahn als „Mon cher Maître“ bezeichnen oder ihm Grieg einen überschwänglichen kurzen Brief anlässlich von Saint-Saëns' Rückkehr nach Paris schreibt. Diese Briefkorpora könnten in Be-

langlosigkeit ausarten – doch sind sie äußerst sorgsam ediert (auch mit Blick auf rein äußerliche Aspekte, etwa die Briefmaße, den Blattumfang, die verwendeten Schreibmittel oder die Mitteilung, ob der Umschlag umadressiert wurde). Reichhaltige Illustrationen (darunter zu jedem Korrespondenzpartner eine Porträtabbildung) auf hochwertigem (zwangsläufig etwas dünnem) Papier vervollständigen den aufwändig gestalteten Softcover-Band.

(Januar 2010)

Jürgen Schaarwächter

*HENRI DUPARC: Lettres à Jean Cras <le fils de mon âme>. Présentées et annotées par Stéphane TOPAKIAN. Lyon: Symétrie 2009. 181 S., Abb.*

Unter den französischen Komponisten ist Henri Duparc (1848–1933) sicher nicht der erste, von dem man eine Briefedition erwarten würde. Fast ausschließlich bekannt für eine Handvoll Lieder und einige wenige Instrumentalwerke, wurde der Schüler von César Franck bereits 1883 das, was man heute als „nicht belastbar“ und damit berufsunfähig bezeichnen würde. Zurückgezogen lebte er mit seiner Familie in Südwestfrankreich und später der Schweiz. Schon um die Jahrhundertwende ließ seine Sehkraft nach, so dass er sich auch seinen anderen Tätigkeiten, dem Malen, Zeichnen, Lesen, nicht mehr widmen konnte. Ein Besuch in Lourdes stärkte seine religiösen Neigungen, die ihn später auch dazu brachten, mit seinem kompositorischen Leben vollends abzuschließen und verschiedene Kompositionen, darunter seine unvollendete Oper *Roussalka*, zu vernichten.

1901 wurde Jean Cras (1879–1932) Schüler von Duparc, der den lebenslangen Freund enthusiastisch den „Sohn meiner Seele“ nannte. Neben seiner äußerst erfolgreichen Karriere in der Marine komponierte Cras vor allem Lieder und Kammermusik, doch auch mehrere Opern sowie Chor- und Orchestermusik. 93 Briefe von Duparc an Cras haben sich erhalten, der größte Teil als Autograph in der Pariser Nationalbibliothek, einige verschollene in Abschriften von Cras' Tochter Monique. Die nun vorgelegte Edition entspricht internationalen Editionsstandards, ist sorgsam annotiert, ansprechend gesetzt, auch mit erläuterndem Bildmaterial angereichert. Die Briefe erschließen die Geisteswelt der beiden Musiker, besonders in den

Bereichen Musik und Literatur. Die fast vollständige Nichtdiskussion kunsthistorischer Themen lässt darauf schließen, dass Duparcs Interessen keineswegs umfassend waren; auch fällt auf, dass sowohl in der Literatur als auch in der Musik viele jüngere Namen fehlen. Aber so wird durch Duparcs Augen im Diskurs mit dem eine Generation Jüngeren die französische Musikgeschichte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts auf ganz eigene Weise beleuchtet, werden Berlioz und Wagner wichtiger als Ravel, Fauré, Messager und Debussy wichtiger als Massenet oder Satie. Häufige Gesprächsthemen sind César Franck und Vincent d'Indy. In gewisser Weise scheint sich der Diskurs zwischen Duparc und Cras in einer Art geschlossenem Raum zu vollziehen, dem die Familien der beiden und ein paar Freunde angehören. Vieles andere scheint ausgeblendet – französische Politik und Zeitgeschichte ebenso wie fast die komplette nichtfranzösische Welt. Eine knappe Erwähnung der „érotomanie boche“ von Strauss' *Salome* (S. 123) ist alles, was er über Richard Strauss zu sagen hat, Pfitzner, Reger, Schillings oder gar Zemlinsky, Mahler und Schönberg erfahren gar keine Erwähnung. Duparcs Tiraden gegen jüdische Kultur (S. 125) machen ihn dem Leser nicht sympathischer, doch erhält man ein durchaus lebendiges Bild dieses eigenwilligen Künstlers.

Editor des Bandes ist Stéphane Topakian, Eigentümer des CD-Labels timpani, das sich auf französische Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert hat. Auch Topakian scheint Cras ein wenig näher zu liegen als Duparc, doch lässt er sich in dieser Edition zu keinerlei Wertung hinreißen. Insgesamt hat er eine exemplarische Publikation vorgelegt, die den Verlag Symétrie abermals als wichtigen jungen französischen Musikwissenschaftsverlag bestätigt.

(Juli 2010)

Jürgen Schaarwächter

*DOROTHEA GAIL: Charles E. Ives' „Forth Symphony“. Quellen – Analyse – Deutung. Hofheim: Wolke-Verlag 2009. Band 1: 548 S., Nbsp.; Band 2: 360 S., Nbsp.; Band 3: Reprint „New Music Quarterly“ Edition, Satz 2, 95 S. (sinfonia 12.)*

An Dorothea Gails Publikation beeindruckt zunächst einmal der schiere Umfang, der schon innerhalb des eigentlichen Textes – dem ersten

Band des hier vorliegenden Dreigestirns – mit 548 Seiten aufwartet. Gegenstand der Untersuchung, die von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main als Dissertation angenommen wurde, ist das letzte vollendete Hauptwerk des amerikanischen Komponisten Charles E. Ives, die „Fourth Symphony“. Die Ambitionen der Autorin sind groß und gründen sich methodisch auf einen philologischen Ansatz im Umgang mit dem Quellenmaterial, das im zweiten Band in allen Einzelheiten dokumentiert und in seinen Bezügen zu Zitaten aufgeschlüsselt wird; eigentliches Ziel ist jedoch – über das Stadium einer an exemplarischen Ausschnitten vertieften analytischen Auseinandersetzung mit Formbildung, Material, Satzstrukturen und kompositorischen Parametern führend – die Deutung des Werkes als ästhetisches Objekt in Entsprechung zu seiner Wirkung im Prozess der Aufführung. Der Umweg über die Skizzenforschung trotz Wahl eines werkzentrierten Ansatzes erweist sich daher – auch angesichts des Umstands, dass von der Symphonie keine aufführungspraktisch-kritische Ausgabe existiert – als akribische Spurensuche in der amalgamierenden Struktur des Ives'schen Kompositionsprozesses mit seinen zahlreichen Querbezügen zu anderen Werken. Die außergewöhnliche Komplexität dieses Prozesses, die sich als eine bis über den Zeitpunkt der Uraufführung einzelner Werkteile hinausgehende Anlagerung von heterogenen Materialien an einen ursprünglichen Ideenkernel befeuert lässt und von der Autorin in einer Zeittafel erschlossen wird, impliziert nicht nur bestimmte Deutungsmuster, die im Verlauf der Werkgenese vertieft werden, sondern gibt auch – etwa durch seine Abbrüche und Umschwünge, aber auch durch verbale Kommentare in den Skizzen – Aufschluss über die Musikauffassung des Komponisten.

Auf diese Weise gelangt Gail schon im Hinblick auf Aspekte wie den Notentext, die bei Ives immer wieder anzutreffende Datierungsproblematik und die Entstehungsgeschichte des Werkes zu einer Fülle wichtiger Erkenntnisse, mit der sie weit über die wenigen bislang zu dem Werk publizierten Arbeiten hinausgeht. Eine der wichtigsten Schlussfolgerungen aus ihren Quellenstudien ist, dass Ives die Komposition ursprünglich bis in die Jahre 1916/17 hinein dreisätzig ausarbeitete und den heute an

zweiter Stelle platzierten Satz, der seinerseits auf den „Hawthorne“-Satz aus der *Concord Sonata* zurückgeht, erst im Nachhinein, nämlich 1921, hinzufügte. Dass die materialreiche Spurensuche der Autorin hier wie an anderen Stellen nachvollziehbar bleibt, verdankt sich nicht zuletzt den zahlreichen, teils mit Farbfeldern unterlegten tabellarischen Darstellungen, die – ergänzt durch Skizzenreproduktionen und -übertragungen sowie durch die Beschreibungen der Skizzen im zweiten Band – dem Leser Zugriffe auf Details erlauben und die Beziehungen zwischen einzelnen Werken, aber auch die vielfältigen Anlagerungs-, Fortschreibungs- und Überschreibungsvorgänge nachvollziehbar machen. An solchen Elementen setzen auch die analytischen Fragestellungen der Autorin an, die sich vor allem den Differenzen im Umgang mit Material, Zitatstrukturen und harmonischen Dispositionen, der Arbeit mit Melodievariationen, Rhythmusveränderungen und Tempoverläufen sowie den klangräumlichen Elementen und instrumentatorischen Gegebenheiten widmen. Gails Form- und Strukturstudien führen insbesondere im Hinblick auf den zweiten Satz zu der Folgerung, dass der Komponist sämtliche Einzelstimmen sorgfältig durchgeplant hat, was sich auch in den Umarbeitungen des Satzes im Zuge seiner Drucklegung im *New Musical Quarterly* (1929) nachvollziehen lässt – eine Partiturausgabe, die erfreulicher Weise im dritten Band der Dissertation als großformatiges Reprint wiedergegeben ist. Ein weiteres, den Schlusschoral des vierten Satzes betreffendes Ergebnis der Quellenstudien ist die für die Aufführungspraxis der Symphonie bedeutsame Erkenntnis, dass Ives den Choral nicht – wie bislang gehandhabt – nur auf Vokalisen intoniert, sondern tatsächlich auf einen Text gesungen haben wollte.

Aufbauend auf ihren analytischen Befunden tastet sich die Autorin im abschließenden und kürzesten Teil ihrer Untersuchung durch Diskussion multipler Deutungsmöglichkeiten – etwa im Hinblick auf ein philosophisches Programm, auf religiöse, politische und psychologische Deutungsvarianten oder auch auf bestimmte Gender-Konnotationen – an die Frage nach „Sinn“ und „Bedeutung“ der Symphonie heran. Jenseits der vielfältigen, auf unterschiedlichen Ebenen der strukturellen Disposition angesiedelten und gleichsam programma-

tisch auffassbaren Deutungsmöglichkeiten versucht Gail, diese Frage für jeden einzelnen Satz sowie für das Werk als Ganzes aufzuschlüsseln, wobei ihre Bemühungen auf die Erschließung eines übergeordneten „Sinns“ ausgerichtet sind. Die Autorin stützt sich hierbei auf einen Ansatz, den sie aus dem von Jean-Luc Nancy in seinem Buch „Die Musen“ geprägten Begriff „toucher“ ableitet: Sinn der Kunst ist demnach das Moment des „Berührens“, das bei gelungenen Werken während des ästhetischen Vollzugs im Wahrnehmungsprozess greift. Dies ist allerdings nur dann möglich, wenn Kunst die Kraft besitzt, den Menschen durch Erzeugung von Unsicherheiten aus seinem Alltag zu katapultieren – eine Wirkung, die Ives nach Gails Ansicht durch die Vielschichtigkeit des Kompositionsprozesses erreicht und die letztlich das ästhetische Gelingen seiner Musik unterstreicht. Auch wenn diese etwas knappen Schlussbetrachtungen einer noch weitergehenden Entfaltung bedürften, erweist sich ihre Herleitung aus den angestellten Untersuchungen durchaus als schlüssig. Und auch ohne eine solche Deutung lässt sich die enorme Bedeutung von Gails Buch für die gesamte Ives-Forschung nicht bestreiten.

(Februar 2010)

Stefan Drees

*Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans-Joachim HINRICHSSEN in Verbindung mit Carmen OTTNER. Köln: Verlag Dohr 2009. 215 S., Nbsp.

Die Aufsatzsammlung hat – wie die von der Österreichischen Gesellschaft für Musik und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich 2004 in Wien abgehaltene Tagung, aus der sie hervorgegangen ist – eine klare Zielrichtung. Sie spiegelt sich im Titel der Sammlung (der den Untertitel von Albrecht Dümmlings Dissertation über Schönbergs George-Lieder aufgreift) und wird von den Herausgebern im Vorwort thematisiert: Es sei zu untersuchen, inwieweit das Lied zwischen Mahler und Eisler sich als „öffentlich zelebrierte oder gar planvoll veröffentlichte Einsamkeit“ verstehen lässt. Dies zu verdeutlichen ist die Aufgabe des einleitenden Beitrags von Bernd Roock,

„Von intimer Öffentlichkeit zu öffentlicher Intimität“. Er zeigt, wie sich der traditionelle Begriff der Einsamkeit, in dem sich Vorstellungen von Melancholie, Weltflucht, Eremitage verbinden, seit dem 18., vor allem aber im 19. Jahrhundert wandelt. Er war zunächst stark religiös besetzt, wird dann aber zunächst „säkularisiert“, auf das Genie des Einzelnen übertragen, zugleich aber auch auf seinen Auftritt in der Öffentlichkeit. So gewinnt er „Freizeit“, damit Freiheit, und sehnt sich doch zurück in die verlorene Idylle der Einöde. Rainer Cadembach – der seinen Aufsatz „Am Ende: Schlichte Weisen. Zum Liedschaffen Max Regers“ nicht mehr bis zu Ende betreuen konnte – geht von der „Einsamkeit des Genies“ aus, setzt diese aber für 1818 an, nicht mehr für die Zeit um 1890, als Liederabende große Säle füllten und ein Massenpublikum anlockten. Gleichwohl weist er auf den Zwiespalt zwischen Regers kaum rezipierten „großen Gesängen“ und einer späten Neigung des Komponisten zu seinen dann durchaus populär gewordenen, intimen „schlichten Weisen“ hin. Eine ähnliche Dialektik zeigt sich bei Richard Strauss, folgt man Michael Heinemann („Generalprobe im Wohnzimmer. Zu Liedern von Richard Strauss“), der allerdings einen Großteil seiner Argumente auch aus den Opern des Komponisten ableitet. Private Intimität steht hier gegen den Drang, sich an die Öffentlichkeit zu wenden.

Ins thematische Zentrum des Bandes führen naturgemäß die Beiträge von Matthias Schmidt („Gedachte Tradition. Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Liedern“) und Nikolaus Urbanek („„Öffentliche Einsamkeit“? Anmerkungen zum atonalen Liedschaffen Alban Bergs und Anton Weberns“). Schönbergs atonale Lieder um 1910 erscheinen da als „Bekenntnismusik intimster Art“, als „Ausdrucksmusik“, die gleichwohl auf eine Aufführung in „durchaus repräsentativem Rahmen“ zielt. Sie gibt sich damit einen „Schein von Intimität“, meint Schmidt – zu Unrecht, glaube ich. Denn ein Bekenntnis wendet sich nach außen, ist aber zugleich kompromissloser Ausdruck seiner selbst. Urbanek weist dann in seinem umfangreichen und sehr differenzierten Aufsatz darauf hin, dass die Wendung zur Atonalität bei den drei Komponisten der „Wiener Schule“ (was für Schönbergs Lieder richtig ist, gilt Urbanek „mithin“ auch für Berg und Webern) eine „vereinsamende In-

dividualisierung“ bewirkt. So ist deren „Ausdrucksmusik“ zwar essenziell „autobiographische Musik“, doch plädiert der Autor – insbesondere im Hinblick auf Webern – energisch für eine „Entbiographisierung der Debatte“, sobald durch den Rezipienten die Einsamkeit des Individuums öffentlich wird.

Dagegen stellt Hans-Joachim Hinrichsen – unter dem Titel „Lebendig begraben“ (dies der Titel eines Zyklus von Orchesterliedern) – das „Lied-CŒuvre Othmar Schoecks zwischen Rückzug ins Stilreservat und Reflexion der Gattung“. Schoeck sei als ein der Tradition verbundener Schweizer in doppelter Weise kulturell isoliert, gegenüber der Außenwelt wie gegenüber der musikalischen Avantgarde. So habe er sich in der Tat als „lebendig Begrabener“ gefühlt, in einer Art existenzieller Einsamkeit, die dann auch aus Schoecks letztem Lied (*Nebel*, Text von Hesse) spricht. Wie sehr gerade die Traditionalisten sich durch Isolation bedroht fühlen, zeigt auch Gerhard J. Winklers Beitrag „Einsamkeit mit Eichendorff. Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik“, in dessen Mittelpunkt freilich weniger Pfitzners Liedschaffen steht als dessen Oper *Palestrina*. Es ist bemerkenswert, wie häufig die Autoren der Beiträge zu Großwerken ihrer Komponisten (Sinfonien, Orchesterzyklen, Opern) greifen, um dem Liedwerk näherzukommen. Wäre auch dies ein Moment der „Einsamkeit“? Winkler sieht sie als charakteristisch für den subjektiven, allein seinem „Genius“ folgenden Künstler, der mit einer „banausischen Öffentlichkeit“ konfrontiert ist: den Wünschen einer Kirchenpolitik, die er am Ende gleichwohl befriedigt.

Für Joachim Lucchesi („Landschaft des Exils? Hanns Eislers *Hollywooder Liederbuch*“) treibt die Öffentlichkeit den Komponisten in eine nicht nur subjektiv erlebte Einsamkeit, sondern in die „eines befremdlich anmutenden Lebens“ im kalifornischen Exil, einem „Öffentlichkeit wie Einsamkeit gleichermaßen produzierenden Ort“. Allerdings ist dies eine andere Einsamkeit als die der Traditionalisten oder der Avantgarde (mit beiden fühlt Eisler sich ja verbunden, gerade in dem *Hollywooder Liederbuch*). Wenn er damit die Öffentlichkeit nicht erreicht, dann weniger seiner Musiksprache wegen als aufgrund seines Exils, des Lebens in einer Umwelt, der zu deutschsprachigen Liedern der Zugang fehlt.

Einige Beiträge gehen auf das Generalthema des Bandes kaum ein, etwa Michael Walters Überlegungen zu „Text und Kontext in Mahlers Liedern“. Im Zentrum steht hier die Frage nach der Semantik in Mahlers Liedern im Vergleich zu den Orchesterwerken, ausgeführt am Beispiel der *Fischpredigt* als Lied und in seiner Bearbeitung in der zweiten Sinfonie. Das Lied, so folgert Walter nicht gerade überraschend, interpretiert die Welt real (da an einen Text gebunden), die Sinfonie hingegen metaphysisch im Sinne der Romantiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Carmen Ottners umfassender Aufsatz „Shockwaves‘. ‚Afrika singt‘ in den Vertonungen von Alexander Zemlinsky und Wilhelm Grosz“ bietet neben eingehenden Analysen von Vertonungen afroamerikanischer Lyrik auch zahlreiche Details zum Liedœuvre beider Komponisten, während Ivana Rentschs Beitrag „Erich Wolfgang Korngolds Lieder als kritische Aneignung der Gattungskonventionen“ Korngolds Liedästhetik vor allem als traditionsbewusst beschreibt. Die Prinzipien seines Vaters Julius – die harmonisch strukturierte Melodie sei „das natürliche Moment“ der Musik – erweitert er jedoch so, dass tonale Strukturen in den dem Vater gewidmeten *Drei Gesängen* op. 18 nur mehr rudimentär wirksam bleiben.

Der sehr lesenswerte Band bietet im Ganzen ein Panorama der Liedkomposition deutscher Sprache zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Er macht die prekäre Situation deutlich, in der sich gerade diese Gattung damals befand, eine Gattung, die bei allen hier behandelten Komponisten, den Traditionalisten wie den Avantgardisten, am Erbe der Romantik anknüpft – zu einer Zeit, die doch sonst vor allem „sachlich“ sein wollte.

(Januar 2011)

Walther Dürr

MARKUS BÖGGEMANN: *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem*. Wien: Verlag Lafite 2007. 239 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg Gesellschaft. Band 7.)

Die Beobachtung, die Markus Böggemann an den Anfang seiner Studie über Arnold Schönbergs „musikalischen Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung

und Historismusproblem“ stellt, ist unmittelbar einleuchtend – dass viele Jahre der Schönberg-Forschung ins Land gingen, bevor sie artikuliert werden sollte, mag bei einem so bekannten und vieluntersuchten Themenkomplex wie der Frühphase der freien Atonalität in den Jahren um 1908 erstaunen, möge aber die dringende Notwendigkeit dieser Arbeit untermauern: Ausgehend von der Gegenüberstellung divergierender, sich grundlegend widersprechender Aussagen Schönbergs aus unterschiedlichen seiner Schaffensphasen konstatiert Böggemann, dass „es nicht angängig [sei], Schönberg ein einheitliches, sich über die Jahre gleichbleibendes ästhetisches Konzept zu unterstellen“ (S. 6).

Diese unschuldig anmutende Feststellung birgt nun gehörigen Sprengstoff, führt sie Böggemann doch zu einer Annahme, die notwendigerweise eine Verabschiedung von gängigen Lehr-Meinungen impliziert: Abseits der wirkungsmächtigen geschichtsphilosophisch argumentierenden Vorstellung einer unilinearen Fortschrittsgeschichte des musikalischen Materials, wie sie etwa Schönberg selbst oder Adorno vertraten, verfolgt Böggemann – sich „einerseits auf Schönbergs poetologische Stellungnahmen aus der Zeit vor 1914“ stützend und andererseits den Anspruch und das Konzept einer „kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung“ im Hinblick auf eine konsequente Historisierung der kunstprogrammatischen Überlegungen Schönbergs ernst nehmend (S. 7 f.) – die These, dass „Schönberg mit seinem Übergang zur Atonalität und insbesondere mit den Werken der Jahre 1909/10 der Idee einer Befreiung des schöpferischen Subjekts“ folge und seine Überlegungen daher „im Kontext der avantgardistischen Kunstprogrammatisierung, die ebenfalls von der Vorstellung eines von allen historischen Bindungen freien, nur dem emphatischen Selbstaussdruck des Subjekts verpflichteten Kunstschaffens geprägt ist“, zu verorten seien (S. 8).

Mit der klugen Beschränkung auf einige zentrale – musikwissenschaftlich nicht allzu häufig befragte – Kronzeugen erreicht Böggemann in der brillanten, kenntnis- und infolgedessen erkenntnisreichen Durchführung seiner These eine bestechende Prägnanz, wobei es ihm gelingt, die zeitgenössischen Debatten um die Kulturkrise um 1900, die Krise des Historis-

mus, den Zerfall der Tradition(en) in der Moderne und die Aporien der Avantgarden konzipierte nachzuvollziehen. Anschließend an einige differenzierende „Fallstudien“ zur spezifischen Situation der Wiener Moderne, die sowohl Debatten in der Musikpublizistik als auch Schönbergs theoretische Auseinandersetzung mit der Tradition im Rahmen seiner *Harmonielehre* einschließen, widmet sich Böggemann dem von Schönberg bewusst vollzogenen Projekt eines „Traditionsbruchs“. In einer luziden Analyse der musikalischen Poetik Schönbergs zwischen 1908 und 1912 erweist sich nunmehr sehr deutlich, dass eine Vielzahl der insbesondere in Briefen und kleineren Schriften im Zusammenhang mit diesem Traditionsbruch lancierten Überlegungen mit der späteren – nennen wir sie der Einfachheit halber: klassizistischen – Poetik, die Schönberg insbesondere in seinen großen Aufsätzen und Vorträgen in den zwanziger und dreißiger Jahren entwickelt und vertreten hat, nicht viel gemein hat und dass sie auch kaum in ein einheitliches theoretisches Konzept zu pressen sind.

Bevor nun allerdings – mit Böggemann die Inadäquanz eines klassizistischen Instrumentariums mit seinen Kernbegriffen der „Einheit“, „Fasslichkeit“ und des „Zusammenhangs“ in Hinblick auf eine Analyse frühexpressionistischer Werke konstatierend – die Geschichtsbücher vollkommen umgeschrieben werden, möchte ich kurz daran erinnern, dass die musiktheoretischen Überlegungen der dreißiger Jahre in mancherlei Hinsicht in der Debatte um die Skandalkonzerte in den Jahren des Schönberg'schen Traditionsbruchs wurzeln; insbesondere die feuilletonistische Auseinandersetzung um die Uraufführung des zweiten Streichquartetts im Dezember 1908 kann für den Beginn der theoretischen Reflexion in der Wiener Schule verantwortlich gemacht werden, wobei auch bereits hier jene Argumentationsfiguren angelegt sind, die sich auch in einer klassizistischen Poetik als grundlegend erweisen werden. Vor diesem Hintergrund wäre also bereits innerhalb der einzelnen „Phasen“ auf durchaus ambivalente Tendenzen hinzuweisen, die sich in einem Widerstreit zwischen einem intendierten Traditionsbruch einerseits und einem beständig beschworenen Traditionsbezug andererseits manifestieren.

Böggemann schlägt freilich eine eindeutigere

Lesart vor: Das intendierte Projekt eines vom schöpferischen Subjekt zu vollziehenden Traditionsbruchs gelinge in Schönbergs Schritt in die Atonalität schlichtweg nicht, und Schönberg werde von den „Aporien der Avantgarde“ eingeholt, dergestalt, „dass sich auch das intendierte absolute Neue nur im Rückgriff auf ein Material herstellen lässt, das selber immer schon von Geschichte geprägt ist“ (S. 201). In musicis aufzuzeigen, „in welchem Maße ein Komponieren, das vom Willen zum Bruch mit überlieferten Gestaltungsweisen getragen ist, dennoch weiterhin auf diese bezogen bleibt“ (S. 197), unternimmt Böggemann in einer exemplarischen Analyse der *Drei Stücke für Kammerorchester*.

Nicht zuletzt an seinem umsichtigen, kulturwissenschaftliche und werkanalytische Zugänge klug miteinander verbindenden Nachvollzug des Projekts des Traditionsbruchs, dem es gelingt, kulturelle Phänomene bis ins Gefüge der Komposition hinein zu verfolgen, wird deutlich, dass Böggemanns Studie das Ergebnis einer lange währenden intensiven Beschäftigung mit ihrem Gegenstand darstellt, die sich in ihrem souveränen wissenschaftlichen Zugriff, ihrem dichten und prägnanten Stil und ihrer erfrischenden Originalität wohltuend von einer Vielzahl musikologischer Beiträge der sich beständig (ad infinitum?) ausdifferenzierenden Schönberg-Forschung der letzten Jahre und Jahrzehnte unterscheidet. Die Lektüre dieses anregenden und grundlegenden Buches über eine zentrale Phase der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte kann somit uneingeschränkt empfohlen werden, und es bleibt zu wünschen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den von Böggemann zur Diskussion gestellten Überlegungen nicht nur auf den Bereich der Wiener-Schule-Forschung beschränkt bleibt.

(November 2010)

Nikolaus Urbanek

*Havergal Brian on Music. Band 2: European and American Music in his Time. Hrsg. von Malcolm MACDONALD. London: Toccata 2009. 460 S., Nbsp. (Musicians on Music 7.)*

Wegen seiner für britische Komponisten seiner Zeit eher untypischen, tonal oft stark erweiterten, vielfach auch polyphonen Musiksprache ist der englische Komponist Havergal Brian (1876–1972) bis heute ein Außensei-

ter des Musiklebens geblieben. Brian war jedoch auch ein profilierter Musikjournalist, der u. a. für *The Musical World*, *The Musical Times* und besonders *Musical Opinion* tätig war. Malcolm MacDonald hat es sich seit 1982 zur Aufgabe gemacht, die immense Zahl seiner Beiträge zu sichten, zu strukturieren und zu veröffentlichen. 1986 erschien der erste Band von *Havergal Brian on Music*, der sich mit britischer Musik befasst, so also eine Art Spiegel von Brians unmittelbaren musikalischen Umfelds darstellt. Auch Band 2, der den Schwerpunkt auf zeitgenössische westliche Komponisten legt, stellt naturgemäß Brians Sichtweise auf die Musik seiner Zeit dar, wie sie sich ihm im englischen Musikleben und auf dem Büchermarkt darbot (Notenbesprechungen finden sich in dem Band kaum).

Der Band ist in zehn Abschnitte gegliedert, die zumeist Komponistengruppen gewidmet sind. Diese Anordnung hat sich bereits in Band 1 als äußerst praktikabel erwiesen und verleiht dem Buch eine Geschlossenheit, die es bei einer Sammlung loser Texte sonst nicht haben könnte. Allerdings bedeutet das auch, dass MacDonald gelegentlich Artikel „auseinanderschneiden“ muss. Trotz dieser Neuordnung wird die Verständlichkeit nicht beeinträchtigt; vielmehr ergeben sich umfangreichere Abschnitte u. a. zu Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg und etwas weniger umfangreiche zu Busoni, Respighi, Hindemith und Sibelius. Dass die Abschnitte zu Berg, Bartók, Debussy, Strawinsky, Ravel, Rachmaninow und erst recht Schostakowitsch vergleichsweise knapp ausfallen, liegt zum einen an der mangelnden Präsenz der Komponisten im englischen Musikleben zu jener Zeit, zum anderen aber vielleicht einfach an der mangelnden Gelegenheit für Brian, über sie zu schreiben (insbesondere wichtige erstmalige Rundfunksendungen von bislang in England ungehörten Werken wurden nicht besprochen). Das vorletzte Kapitel sammelt Gelegenheitstexte, unter denen sich solche über Ernest Bloch, Siegfried Wagner und Wilhelm Kienzl ebenso finden wie über Othmar Schoeck, Emanuel Moór, August Bungert und Max Reger. Im knappen letzten Kapitel sind Texte Brians zu amerikanischer Musik zusammengefasst, neben allgemeineren Beiträgen auch Artikel zu Varèse und John Philip Sousa. Manche der Themen, mit de-

nen sich Brian befasst, erscheinen auf den ersten Blick etwas abgelegen, etwa wenn er schon über Yrjö Kilpinen, Bartók als Musikforscher oder dänische Musik schreibt; auch ein Beitrag über französische Komponistinnen findet sich. Ein einziger vielleicht als solcher zu bezeichnender Fremdkörper fiel dem Rezensenten hier auf – ein Jubiläumsbeitrag zu Edvard Grieg von 1932, der vielleicht in einen späteren Band der Reihe gehört hätte, aber möglicherweise dort ein ähnlicher Fremdkörper gewesen wäre.

Brians Musikschritftum ist gut lesbar, oft erhellend, etwa wenn er (in zwei Besprechungen) über die englische Erstaufführung von Mahlers achter Sinfonie berichtet. Doch gleich welches Thema er behandelt – nie wird er trocken oder unverständlich, immer ist ihm der „Dienst am Leser“ am wichtigsten. Essenziell bleibt er mehr als unpolitisch, gelegentlich gar politisch mehr als naiv (man betrachte den Fall Schreker, S. 387). Der Herausgeber beschränkt sich auf eine eher bescheidene Anzahl von Fußnoten, um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen; gelegentlich hätte man sich weitere Informationen gewünscht, etwa zu den Quellen von Brians Brief an Adrian Boult von 1947 (S. 91 f.) oder zu Daten und Besetzungen der im Text erwähnten Aufführungen, auch wenn diese für das grundsätzliche Verständnis nicht unbedingt unentbehrlich sind. Leider ist die Paginierung im Inhaltsverzeichnis ab Teil 7 (S. 241) verrutscht (das Register ist korrekt).

In der Reihe *Composers on Music* von Toccata Press ist dies eine weitere wichtige Veröffentlichung, gerade weil man einen durch Musikjournalismus gefilterten, gleichwohl durchaus persönlichen Blick auf das Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem der 30er Jahre erhält.

(Januar 2010)

Jürgen Schaarwächter

*Composing in Words. William Alwyn on his Art.* Hrsg. von Andrew PALMER. London: Toccata 2009. 366 S., Abb. (*Musicians on Music* 9.)

William Alwyn (1905–1985) ist kein Komponist, der international große Bekanntheit erlangt hat. In Northampton geboren, war er in seiner Kindheit mit Edmund Rubbra befreundet und begann mit fünfzehn Jahren sein Studium an der Royal Academy of Music, der er später

knapp dreißig Jahre lang als Dozent angehörte. Gleichzeitig verfolgte er eine Karriere als Flötenvirtuose. 1955 beendete er diese beiden Tätigkeiten, um sich aufs Komponieren konzentrieren zu können. Als Komponist hat sich Alwyn in fast allen Bereichen außer der Kirchenmusik profiliert, hervorzuheben sind seine fünf Sinfonien, seine Kammermusik, zahllose Filmmusiken (New Grove nennt 86 Spielfilme und 107 Dokumentationen – zu diesem Themenbereich legte Ian Johnson 2005 eine eigene Buchpublikation vor) und seine letzte Oper *Miss Julie* nach Strindberg. Stilistisch ist er den so genannten Cheltenham Symphonists zuzurechnen, die sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht von der erweiterten Tonalität lösten. Doch hinter diesen knappen Fakten verbirgt sich, wie Alwyns gesammelte Schriften nun erweisen, eine mehrfach gebrochene Persönlichkeit. Über Jahre hinweg war er neben seiner Ehe mit Olive Pull mit seiner ehemaligen Schülerin Doreen Carwithen liiert, mit der er 1961 zusammenzog (die Scheidung wurde erst 1972 rechtskräftig). Doch war seine Gesundheit zu dieser Zeit bereits stark angegriffen, so dass er über mehrere Jahre nicht komponieren konnte und seine Zeit mit Schreiben und Malen verbrachte.

Als Verfasser von Texten erweist sich Alwyn als stilsicher, charmant, eloquent. Die im vorliegenden Band zusammengefassten Texte sind ganz unterschiedlicher Art und umfassen längst nicht alles, was er über Musik geschrieben hat. Auch geht es nicht immer um Musik. Die ersten drei Texte spiegeln Alwyn vor allem als Menschen, zunächst in zwei kürzeren autobiografischen Beiträgen (deren erster durch seine Witwe nach seinem Tod ergänzt wurde), dann in einem 160 Buchseiten umfassenden Tagebuch zum Jahr 1955, das teilweise bereits als Privatdruck veröffentlicht worden war, hier aber zum ersten Mal ungekürzt vorgelegt wird. Der entscheidende Punkt in Alwyns Karriere, sein Wechsel zum Nur-Komponisten (sowie die Entstehung der dritten Sinfonie) wird umfassend beleuchtet. Ausgezeichnet geschrieben, fällt es dem Leser oft schwer, Distanz zu halten – etwa bei der Lektüre eines „Meet the Composer“ überschriebenen Vortrags auf dem Cheltenham Festival. Der Komponist Alwyn wird leider nur in zwei weiteren Texten gespiegelt, in einem wichtigen Aufsatz

zu Filmmusik und einem weiteren zum Hintergrund von *Miss Julie*. Ein letzter Abschnitt bietet Blicke auf Edward Elgar als Dirigent, auf die Musik von Arnold Bax, auf Giacomo Puccini und auf den Einfluss der tschechischen Musik auf Alwyn. Ganz subjektiv, aus seiner ganz eigenen Perspektive, steht Alwyn hier der Musik seiner Zeit (und der Vergangenheit) gegenüber, und überall werden seine Interessen (und Vorurteile) deutlich – Walton und Berg etwa standen ihm näher als Berlioz, Schönberg oder Rolf Liebermann.

Andrew Palmer hatte vollen Zugang zu Alwyns Nachlass (seit 2003 in der Universitätsbibliothek Cambridge) und wählte für diese Publikation Ungedrucktes wie (an eher unzugänglicheren Stellen) Gedrucktes, doch leider fehlt diesem Band etwas Essenzielles: eine umfassende Übersicht über Alwyns Schriften. Dem Rezensenten liegt eine ganze Reihe an Begleittexten Alwyns zu eigenen Werken vor, die dieser für Tonträgerinspielungen verfasste; sie fehlen in dem vorgelegten, ansonsten ansprechend gestalteten und sorgfältig edierten Band (mit Werk- und Namenregister).

(Mai 2010)

Jürgen Schaarwächter

*Benjamin Britten: New Perspectives on his Life and Work.* Hrsg. von Lucy WALKER. Woodbridge: Boydell 2009. XIII, 191 S., Abb., Nbsp.

*Journeying Boy. The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928–1938.* Ausgewählt und hrsg. von John EVANS. London: Faber and Faber 2009. XXIII, 576 S.

In einem steten Strom werden Publikationen zu Benjamin Britten vorgelegt, so viele, dass man gar nicht alle zeitnah besprechen kann. Dies ist ungewöhnlich bei britischer Musik – Britten hat als einziger Komponist (noch vor Purcell, einem der Tudor-Komponisten oder Vaughan Williams) das stete Interesse der (nicht nur musikwissenschaftlichen) Öffentlichkeit auf seiner Seite.

Die von Lucy Walker herausgegebene Anthologie ist traditionell angelegt, trotz des Titels „New Perspectives“. Der Band, offenbar entstanden infolge eines Studentages an der University of East Anglia 2008, versteht sich als Nachfolger des *Cambridge Companion to Benjamin Britten* (Cambridge University Press 1999), der erstmals das Spektrum von Britten

Schaffen umfassender erkundete. Natürlich ist es nicht die einzige Anthologie von Aufsätzen seit dieser Zeit – besonders erwähnt werden muss *Music and Sexuality in Britten* von Philip Brett, posthum herausgegeben von George E. Haggerty (University of California Press 2006), ein Band, in dem manch ein Thema betrachtet wird, das auch in der nun vorliegenden Anthologie Behandlung findet. In dem vorliegenden Band kommen zwölf Autoren zu Wort, die sich zum großen Teil bisher noch nicht umfassend mit Britten und seinem Schaffen auseinandergesetzt haben. Außer Konkurrenz läuft natürlich Colin Matthews, der sich seit Jahrzehnten mit Brittens musikalischem Nachlass befasst und der hier die Perspektive auf das neue Britten-Werkverzeichnis lenkt, das seit 2006 in Vorbereitung ist. Sharon Choa blickt aus dem aufführungspraktischen Blickwinkel auf die frühen *Poèmes* für Orchester, der Oboist George Caird betrachtet die *Six Metamorphoses after Ovid* und versucht sich in (leider allzu unvollständigen) Betrachtungen zu dem Einfluss der klassischen Mythologie auf Britten. David Crilly verbindet Überlegungen zu Brittens Filmmusik mit solchen zu *The Turn of the Screw*, Frances Spalding und Arne Muus beschäftigen sich mit der (lange unterschätzten) Fernsehoper *Owen Wingrave*, Jane Brandon und Claire Seymour mit dem Klassiker *Peter Grimes* (Seymours *The Operas of Benjamin Britten* erschien 2004 bei Boydell). In einer Art Exkurs befasst sich Maéna Py mit der Britten-Rezeption in Frankreich. Cameron Pyke berichtet aus seiner Forschung zu Brittens Rezeption russischer Musik und erkundet die Frage, ob und inwieweit Schostakowitschs 14. Sinfonie eine Antwort auf das *War Requiem* ist. Brian McMahon veröffentlicht einen Auszug aus seiner Magisterarbeit zu dem Themenbereich von Brittens Pazifismus, bleibt aber die Antwort auf seine selbstgestellte Frage „Warum kehrte Britten während des Krieges nach England zurück?“ schuldig. Der Band ist umfassend kommentiert und mit Registern ausgestattet.

Von ganz anderer Art ist der im November 2009 erschienene Band mit Auszügen aus Brittens Tagebüchern. Von der *Sunday Times* als „The year's most important documentary publication“ (Klappentext) bezeichnet, war die Auslieferung eines Rezensionsexemplars der gebundenen Ausgabe bereits im Dezember

nicht mehr möglich (in der seit Mai 2010 vorliegenden Softcoverausgabe ist der dicke Band leider viel schlechter zu benutzen als in der gebundenen). Dabei handelt es sich in der Tat um eine wichtige Publikation – das zentrale Komplement zu den Britten-Briefen, in denen kurze Passagen aus den Tagebüchern bereits abgedruckt worden waren. Britten führte zehneinhalb Jahre lang Tagebuch, in einer Zeit musikalischer und menschlicher Formung. Wir lernen viel über Britten, können Lücken füllen, die bei der Veröffentlichung der Briefe geblieben waren. Dennoch muss klar gesagt werden, dass hier keine wissenschaftlich akkurate Ausgabe vorliegt – Evans ist nicht Wissenschaftler, sondern BBC-Redakteur, und für ihn steht der praktische Nutzen im Vordergrund. Er hat orthographische Fehler (die sich bei Britten häufig finden) meist stillschweigend korrigiert und den Text lesbar aufgearbeitet (und damit nicht zitationsfähiger gemacht). Leider hat er sich jedoch entschieden, die Anmerkungen nicht auf der jeweiligen Seite, sondern am Kapitelende zu bringen, was bei 170 Einträgen pro Kapitel das Hin- und Hergeblätter zu einer Tortur macht. Auch blieb allzu viel unkommentiert, einfach weil immer noch so viele Kenntnislücken bestehen. Dennoch überwiegt die Bedeutung bei weitem die Probleme der Veröffentlichung, die ansonsten hohe Standards erfüllt.

(Mai 2010)

Jürgen Schaarwächter

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: *Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur*. Wien: Verlag Der Apfel 2009. 277 S., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 13.)

Die Thematik scheint fast zu groß für ein Buch von 260 Seiten, denn ein ganzes Jahrhundert voll von Kriegen und Diktaturen, auf die Komponisten in unübersehbarer Fülle reagiert haben, war auszumessen. Dennoch liegt ein reiches und wichtiges Buch vor, gelungen unter den methodischen Prämissen, die an Schnittstellen der Ausführungen immer wieder präzisiert werden. Der Autor verfolgt den Weg von der Biografie der Komponisten, die Krieg und Diktatur erfahren haben, zum resultierenden musikalischen Werk, bedenkt „Momente des Wiederhalls realer Barbarei im musikalischen Œuvre persönlich unmittelbar betroffener

Komponisten“ und sucht nach Funktionen, die Musik unter solchen Bedingungen übernehmen kann. Die chronologische Untersuchung beginnt beim Ersten Weltkrieg und öffnet damit eine Perspektive, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft bisher kaum in den Blick genommen wurde. Als weitere Kapitel folgen Zwischenkriegsperiode, Nazidiktatur und Zweiter Weltkrieg, Nach Auschwitz, Kriegshypotheken, Diktaturen und Kriege weltweit sowie eine abschließende Betrachtung mit dem Titel „Was vermag die Neue Musik“.

Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass die Darstellung überblicksartig sei und dass ausgewählte Beispiele exemplarisch angesprochen sind – das Buch ist aus einer Kölner Vorlesung 2004 entstanden. So werden gleich in der Einleitung verschiedene Bereiche und Problemfelder nur kurz angerissen, um sie danach rigoros auszuklammern. Dabei handelt es sich erstens um die Geschichte der Sowjetunion seit 1917, zweitens um das Schicksal von Komponisten in Konzentrationslagern, drittens um die Rolle der Kollaborateure des Nazi-Regimes – harte Urteile gegen Orff und Egk! – und viertens um die Gattung der Oper, wobei auf Bergs *Wozzek* und Zimmermanns *Soldaten* doch hingewiesen wird. Schon im Vorwort war der gesamte popularmusikalische Bereich aufgrund „ästhetisch fundamental abweichender musikwissenschaftlicher Beurteilungskriterien“ ausgeklammert worden. Bei der erfolgten Auswahl „exemplarischer Werke und repräsentativer Komponisten aus dem Bezirk der Neuen Musik“ wird ein emphatisches Verständnis von „Neuer Musik“ vorausgesetzt, worauf mehrfach hingewiesen wird. Sie beginnt im Ersten Weltkrieg mit den Repräsentanten der Wiener Schule sowie französischen und italienischen Komponisten, es folgen Eisler, Bartok, Strawinsky, danach Hartmann, Messiaen, Blacher, ferner Nono, Stockhausen und B. A. Zimmermann. Ein Kapitel ist den Vertretern der elektroakustischen Musik gewidmet, schließlich wird eine ganze Reihe von Komponisten behandelt, die die politischen Verfehlungen der Nachkriegszeit reflektieren, darunter Xenakis, Nono, Yun und Klaus Huber. Ungeachtet aller Hinweise auf Exemplarizität fällt das Fehlen einiger für die Fragestellung des Buches wichtiger Komponisten und Werke schmerzlich ins Gewicht, wie etwa Elgar und Weill, Michael Tippets *A Child of Our*

*Time*, Frank Martins *In terra pax*, Brittens Werke aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges (*Ballad of Heroes*) oder sein *War Requiem* und schließlich das politische Œuvre Henzes, etwa *El Cimarrón*, *Das Floß der Medusa*, *We come to the River* und viele andere. Über die Auswahlkriterien – etwa dass Neue Musik im emphatischen Sinne hier nicht vorliege (so zum *War Requiem*, S. 259) oder dass die Komponisten von Diktatur nicht unmittelbar betroffen gewesen seien – ließe sich streiten. Hingegen spielt Mauricio Kagel eine fast zu große Rolle, zumal ihm in Argentinien bis heute ein mangelndes (kompositorisches) Engagement gegen die dortige Diktatur vorgeworfen wird. Warum zitiert Kagel den chinesischen Dichter Mo-dsi mit den Worten, Musik würde Verzweifelte nicht trösten (S. 12), und warum findet diese Behauptung un widersprochen Eingang in das Buch? Entschieder kann man die Kraft der Musik nicht verkennen, wofür weite Teile der abendländischen Musik Zeugnis ablegen!

Aber die vorgelegten Werkuntersuchungen tragen auch reiche Früchte: Neben in diesem Zusammenhang noch wenig bekannten Werken wurden Kompositionen aufgespürt, in denen sich erlebte Barbarei nicht plakativ, sondern nur mittelbar, quasi seismographisch niederschlägt – etwa in Schönbergs Liedern nach seiner Emigration 1933. Ebenso beeindruckend ist die akribische Aufdeckung wichtiger Details. Beispielhaft seien hier der Termin von Schönbergs antisemitischer Diffamierung durch die Berliner Akademie 1933 angeführt, ebenso die Textänderung von Blachers *Drei Psalmen* in der Schallplattenaufnahme von 1961, die frappierende Einsichten in die Mentalität der Nachkriegsgesellschaft offenbart. Gewinnbringend ist auch die ausführliche Darstellung der Entstehungszusammenhänge von Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps* einschließlich der eindringlichen Charakterisierung von Messiaens eigener Utopie.

Angesichts der vielen erhellenden Dokumente und wichtigen Details hätte man sich die Nennung weiterer Sekundärliteratur gewünscht, z. B. das Grundlagenwerk zur Musik im Ersten Weltkrieg, Glenn Watkins' *Proof through the Night* (2003) – Blumröders Buch berücksichtigt Literatur und Dokumente bis 2008.

Bei allen genannten Meriten liegt der größte Gewinn des Buches in der ästhetischen Ausein-

andersetzung mit den einzelnen Werken in ihren historischen Zusammenhängen. Wie kann Musik etwas ausrichten gegen die Gefahr eines Atomkrieges oder die menschenverachtenden Gräueltaten von Diktaturen? Wie lässt sich mit Kunst auf Auschwitz reagieren? Die Diskussion über Möglichkeiten und Grenzen von Musik offenbart wichtige Einsichten und lädt zu weiterer Reflexion ein. Nur zustimmen kann man dem Schlusswort, in dem Blumröder den in Rede stehenden Werken das Projekt *Stolpersteine* an die Seite stellt: Bei aller Berechtigung des Lamentos, Kunst könne das Elend der Welt nicht mindern, kann die Autorität des Künstlers und die Würde der Kunst den Finger immer wieder in die Wunde legen und mit stetem Tropfen den Stein von Krieg und Diktatur in unserer Welt höhlen.

(November 2010)

Stefan Hanheide

*Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 3: Gesänge I–M (Nr. 331–536). Hrsg. von Max LÜTOLF in Verbindung mit Mechthild SOBIELA-CAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 325 S.*

Das im vorliegenden Band edierte Repertoire, das über 200 Nummern aufweist, enthält einige weithin bekannte, mitunter in zahlreichen, textlich wie melodisch unterschiedlichen Fassungen überlieferte Lieder, so „In dulce iubilo“, „Joseph, liber neve myn“ oder „Maria zart von edler art“. Über 80 handschriftliche Quellen wurden herangezogen. Nur wenige der Lieder sind in adiastematischen Neumen überliefert; diese wurden faksimiliert, ediert ist jeweils nur der Text. Neben in erster Linie für (Kirchen)-Lieder prominenten Quellen wie dem Liederbuch der Anna von Köln (D-B, Ms Germ. Oct. 280), der aus dem Benediktinerkloster Ebersberg stammenden Handschrift D-Mbs, Clm 6034, der Kolmarer Liederhandschrift (D-Mbs, Cgm 4997) oder Utrecht, Universitätsbibliothek, 16 H 34, wurden auch Quellen benutzt, die in erster Linie dem mensuralen Umkreis entstammen, so der Codex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek (Clm 14274). Aus dieser für die zentraleuropäische Überlie-

ferung der Mehrstimmigkeit kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts so wichtigen Quelle wurde das dreistimmige „Leuat autentica zelum agmina“ aufgenommen, das in seinem zweiten Teil ein „Crist, der ist erstanden“ enthält. Das Stück ist gewiss nicht leicht zu übertragen, da der Emmeramer Codex für seine notationstechnische Vielfalt und deren von der kodifizierten Lehre abweichenden Eigenheiten geradezu berüchtigt ist. Leider ist der Kritische Bericht zum vorliegenden Band noch nicht erschienen; die Herausgeber nahmen bei den Anmerkungen 3, 8 und 10 (S. 188) eine gravierende Emendation vor (die Pausen wurden gegenüber der Quelle jeweils um eine Brevis verkürzt, bei Ziffer 8 fehlt zudem eine Minimapause), die jedenfalls einer Begründung bedarf, da die in der Quelle zu findende Lesart wohl keine Probleme bereitet (der Tenor erklingt knapp zwei Mensuren allein, da die anderen Stimmen pausieren). Die Mehrstimmigkeit spielt überhaupt eine nicht geringe Rolle: Erwähnt sei „Maria zart“ à 4 (Nr. 501) aus der Handschrift Michaelbeuern cart. 1, ein auch anderweitig (z. B. in Brüssel, Bibliothèque Royale MS II. 270) tradiertes Tenorlied. Ausschließlich mehrstimmig in immerhin drei Fassungen liegt „Mit diesen nuwen jare“ vor. Beeindruckend ist insbesondere die Überlieferungsbreite beim „In dulce iubilo“: Von insgesamt elf mitgeteilten Fassungen stehen sieben mehrstimmige (Nr. 405–410 à 2, Nr. 411 à 3) nur vier einstimmigen Aufzeichnungen gegenüber. Bei den zweistimmigen Sätzen handelt es sich jeweils um denkbar simple, untereinander teils eng verwandte Organa, die streckenweise im Einklang verlaufen. Der Edition nach zu schließen, sind einige der Sätze in Choral-schrift mit nur angedeuteter Rhythmisierung (Stielung, Verdoppelung von Zeichen etc.) notiert. Klar mensural zu lesen ist indes der in Breven, Semibreven und nur wenigen Minimien aufgezeichnete dreistimmige Satz (vgl. das Faksimile bei Clytus Gottwald, „Das Konstanzer Fragment“, in: *Acta Musicologica* 34, 1962). Festzuhalten bleibt, dass wiederum ein gewichtiger, sorgfältig edierter Band vorliegt, zu dem man den Herausgebern gratulieren darf.

(Dezember 2010)

Bernhold Schmid

RICHARD DERING: *Motets for one, two or three Voices and Basso Continuo*. Hrsg. von Jonathan P. WAINWRIGHT. London: Stainer and Bell 2008. XLIII, 161 S. (*Musica Britannica*. Band 87.)

Die Vokalmusik Richard Derings (ca. 1580–1630) erlebte im 17. Jahrhundert eine weite Verbreitung in England, was auch darauf zurückzuführen ist, dass er als einer der ersten Engländer den in Italien kennengelernten konzertierenden Stil in seinen geistlichen Werken verwendete und somit einen hohen Grad von Modernität zeigte. Durch sein Werk, das gedruckt und abgeschrieben wurde und, wie die Abschriften belegen, mehr als hundert Jahre in regem Gebrauch war, gelangte der italienische *Stilo Concertato* in die englische Musik.

1610 hatte Dering, aus Hampshire stammend, in Oxford den ‚BMus‘ erworben, um anschließend mehrere Jahre durch Italien (Aufenthalte in Rom und Venedig sind belegt) zu reisen, wo er zur römisch-katholischen Kirche konvertierte. 1617 ist er als Organist in Brüssel nachweisbar, wo er zwei Motettensammlungen (*Cantiones Sacra*, 1617, und *Cantica Sacra*, 1617) und zwei Canzonettensammlungen (beide 1620) drucken ließ. Seine weltliche Vokalmusik wurde schon vor Jahrzehnten in der *Musica Britannica* ediert (MB XXII, 1967, und MB XXV, 1969).

Nach England kehrte Dering 1625 zurück. Am Hofe wurde er in zwei Besoldungslisten geführt, in einer als Organist der Königin Henrietta Maria von Frankreich, die 1625 den englischen König Charles I. geheiratet hatte und die über eine eigene Kapelle verfügte. Die Queen's Chapel im St. James's Palace (heute Chapel in Marlborough House) stand der katholischen Königin für die täglichen Gottesdienste zur Verfügung, wie auch nicht weniger als elf Musiker und drei Sänger. Dass Derings klein besetzte Motetten teilweise schon in Brüssel entstanden, wo er Organist eines Benediktinerinnenklosters war, zeigt, dass dieses Format offenbar auch ideal für die Privatandachten der katholischen Königin geeignet war.

Bemerkenswert ist allerdings, dass diese lateinischsprachigen geistlichen Concerte auch nach Derings Tod 1630 im Gebrauch blieben, sie verbreiteten sich sogar noch das ganze 17. Jahrhundert in England durch Zeiten hindurch, die mit Civil War, Commonwealth, Protecto-

rate und Restauration der Monarchie politisch wie konfessionell mehr als unruhig waren. Zunächst in diversen handschriftlichen Sammlungen, dann vor allem in den immens erfolgreichen und weitverbreiteten Sammeldrucken von John Playford (*Cantica Sacra*, 2 Bde., London 1662 und 1674), die auch als Grundlage der vorliegenden Edition herangezogen wurden, gehörten sie offenkundig zu einem akzeptierten Kanon englischer Kirchenmusik. Dass sich in einer Phase des aufblühenden Puritanismus ausgerechnet lateinische Kirchenmusik eines katholischen Komponisten so großer anhaltender Beliebtheit erfreute – Oliver Cromwell selbst ließ sie in seinem Haus zur Erbauung aufführen! –, führt die Oberflächlichkeit heutiger vorurteilsbehafteter konfessioneller Zuschreibungen vor Augen. Erkennbar ist nicht nur, dass die katholische Herkunft einer Verbreitung gelungener Sakralmusik offenbar nicht im Weg stand, sondern auch, dass die Neigungen und Vorlieben des latent katholischen Königshauses bis zu Charles II. auch Musikhörer außerhalb des Hofes beeinflussten. Wie die Quellen belegen, erklang Derings vielseitig einsetzbare geistliche Kammermusik jedenfalls auch in den Häusern und Privatkapellen des Adels und der Gentry wie auch in Kirchen und Colleges. Während Derings größer besetzte Motetten bis heute im Gebrauch englischer Cathedral- und College-Chöre sind, ließen die sich rasant entwickelnden Formen des englischen Anthems die lateinische Musik gegen Ende des Jahrhunderts aus der Übung kommen, so dass sie heute wenig bekannt ist.

Sind die Stücke Derings also auf den ersten Blick von hohem kulturhistorischen Interesse, so bestechen sie auch in musikalischer Hinsicht durch die hohe Qualität der Erfindung, durch eine fein kalkulierte Kontrapunktik und durch eine sorgfältige Textbehandlung. Es sind tatsächlich kleine Kostbarkeiten – kaum eines länger als zwei Seiten –, die mit einfachen Mitteln die modernen italienischen Methoden auskosten und doch auch immer wieder eine echt englische Klangkonzeption aufscheinen lassen.

Die Edition Wainwrights ist selbstverständlich mustergültig. Warum die Orthographie der lateinischen Motettentexte modernisiert werden musste, wenn ohnehin im Anhang alle Texte nochmal samt englischer Übersetzung

abgedruckt werden, ist unklar. Sehr erfreulich ist die Kennzeichnung der Texte nach Herkunft und liturgischer Verwendung. Neben den Druckfassungen Playfords hat Wainwright alle verfügbaren Manuskripte (es haben sich keine Autographen Derings erhalten) neu gesichtet und vergleichend zur Edition herangezogen. Dabei konnte er für fünf Motetten Dering als Autor neu identifizieren. Außerdem sind auch die nur fragmentarisch überlieferten Motetten in den Band aufgenommen, immerhin zwölf Stücke.

Die Vielfalt der Kombinationen in den Vokalbesetzungen, die unaufwendige Ausführbarkeit und die sinnvolle liturgische Verwendbarkeit machen diese Generalbassmotetten zu einem Gewinn auch für die heutige Praxis. Fraglich ist, ob der etwas unpraktische (und teure) Band wirklich seinen Weg auf die Pulte der Musiker findet. Auch die gemäß englischer Praxis des 17. Jahrhunderts fehlende (bzw. äußerst spärliche) Bezifferung könnte dem entgegenstehen. Gleichwohl ist Derings bemerkenswerter Beitrag zur englischen Musik des 17. Jahrhunderts in der MB-Reihe sicherlich sinnvoll platziert.

(Juli 2010)

Erik Dremel

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Mehrstimmige Gesänge. Band 2: Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen. Teil a. Vorgelegt von Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. Teil b. Vorgelegt von Dietrich BERKE und Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLI, 456 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 1: Werke für Klavier zu vier Händen. Band 1: Klaviersonaten I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXII, 273 S., Faks.*

Die vorliegenden neuen Bände der Neuen Schubert-Ausgabe (NGA) scheinen, trotz der Verschiedenartigkeit der in ihnen enthaltenen Gattungen, eine Gemeinsamkeit zu haben: die der auf Geselligkeit angewiesenen, aus ihr hervorgegangenen oder für sie komponierten Musik. Dies ist selbst in der Reduktion von ‚Gesellschaft‘ auf die Zweisamkeit des Vierhändigspiels der Fall. Nur die mehrstim-

migen Gesänge bieten einige Ausnahmen, die denn auch das eigens zu begründende Kriterium für die Bandaufteilungen innerhalb der NGA überhaupt erst ins Bewusstsein rufen: nicht nach Gattungen und nicht nach Kontexten, sondern nach Besetzungen (soweit diese eindeutig zuschreibbar sind). Das ist eine pragmatisch begründete und insofern vernünftige Entscheidung, als sie erstens eine ungefähr gleichmäßige Verteilung auf die vier Bände mit gemischten Gesängen erlaubt und zweitens, wie das Vorwort zu Recht ausführt, den Benutzerinteressen entgegenkommt. Die NGA hat den manchmal zu Kompromissen nötigen Anspruch, eine kritische und zugleich praktische Ausgabe zu sein, bisher immer mit Glück eingelöst.

Der in zwei Teilbänden vorliegende Band mit den mehrstimmigen Gesängen für gemischte Stimmen legt Schuberts einschlägige Werke in chronologischer Folge vor. Von der Konviktszeit an bis ins letzte Lebensjahr beweist diese Folge eine beeindruckende Kontinuität, die zuletzt – dies die oben erwähnten Ausnahmen – den Rahmen des reinen Gesellschaftsmusizierens hin zu öffentlich oder halböffentlich gemeinten Kasualmusiken öffnet: so etwa der bemerkenswerte hebräisch textierte 92. Psalm D 952 für die Wiener israelitische Kultusgemeinde (für die der Anhang auch die Version mit Moses Mendelssohns deutschem Text bringt) oder der für die Glockenweihe der Kirchengemeinde Alsergrund komponierte Chorsatz *Glaube, Hoffnung und Liebe* D 954. Der letztere liegt statt mit Klavierbegleitung auch mit einem alternativen Bläserakkompagnement vor; diese Version aber befindet sich, der Logik der Bändeinteilung folgend, im Band 1 (Gesänge mit Orchesterbegleitung). Diese Verteilung auf zwei verschiedene Bände der NGA gilt übrigens zwangsläufig auch für die Orchesterfassung der Grillparzer-Kantate *Mirjams Siegesgesang* D 942, von der Schuberts Freund Franz Lachner später eine orchesterbegleitete Fassung hergestellt hat. Dass auch der gemischtstimmige Hirten- und der Jäger(innen)-Chor aus dem Schauspiel *Rosamunde* D 797 im Band erscheinen, ist zu begrüßen (aufgrund der fraglichen Authentizität des Klavierarrangements im Anhang); dass sie damit vom rein männlich besetzten Geisterchor aus demselben Stück räumlich getrennt werden,

ist als schmerzlicher Tribut an die Kriterien der Bandenteilung zu akzeptieren. Die auffallend weit auseinanderliegende Entstehung der beiden Teilbände hat schließlich auch einen Vorteil zeitigt: Im zweiten Teilband findet sich als Nachtrag nun auch die verschollen geglaubte Reinschriftversion, also die im Klaviersatz etwas lichtere authentische Fassung der Kosegarten-Vertonung *Das Abendrot* D 236, für deren Wiedergabe unerwartet das 2004 auf einer Stargardt-Auktion angebotene und inzwischen bereits wieder verschollene Autograph zur Verfügung stand. Überhaupt ist die Quellensituation für diesen Band überaus günstig; für gut vier Fünftel der meist erst posthum gedruckten Werke stand ein Autograph zur Verfügung. Die Edition einschließlich des ausführlichen und kundigen Vorworts darf als vorbildlich bezeichnet werden.

Das gilt auch für den Klaviermusikband, der in den Händen einer in dieser Gattung vielfach glänzend ausgewiesenen Editorin gelegen hat. Der Band versammelt Schuberts vierhändige Kompositionen aus den Jahren 1810 bis 1818 in chronologischer Folge und, wie in der NGA glücklicherweise üblich, in Partituranordnung. Somit enthält er auch Schuberts erste vollständig überlieferte Komposition überhaupt, die weit über 1.000 Takte umfassende *Fantasie D 1* des Vierzehnjährigen. Auch die einzige Komposition, die Schubert Beethoven zu widmen wagte, die *Acht Variationen über ein französisches Lied* D 624 (1822 als Opus 10 gedruckt) sind enthalten; im Anhang findet sich zudem die fragmentarische autographe Entwurfsfassung, die besonders im Blick auf die spektakulären Modulationen der Takte 220 ff. und 238 ff. aufschlussreich ist. Bei allen Werken, für die teilweise auf weltweit verstreute Autographenbruchstücke zurückgegriffen wurde, ist die Entscheidung zu loben, die von Schubert notwendigerweise ausgesparten Noten am oberen und unteren Umfang der Tastatur zu ergänzen (und als Ergänzung kenntlich zu machen), denn im Unterschied etwa zu Beethoven hat Schubert sich durch die Umfangsbeschränkung der Wiener Klaviere in diesen frühen Werken nicht zu originellen Lösungen herausfordern lassen, sondern einfach, besonders auffällig in der Oberstimme der *Variationen Opus 10*, „Löcher“ in der brillanten Sechzehntelfiguration riskiert. Auch hier also

liegt eine mustergültige, kritischen wie praktischen Interessen gleichermaßen entgegenkommende Edition vor.

(Dezember 2010) Hans-Joachim Hinrichsen

*KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Serie I: Bühnenwerke. Band 0: Zaubernacht. Kinderpantomime. Musik von Kurt Weill. Szenarium von Wladimir Boritsch. Hrsg. von Elmar JUCHEM und Andrew KUSTER. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2008. Notenband: 221 S., Kritischer Bericht: 69 S.*

„Dieses gewiss nicht schwer wiegende [...] Werk ist als Entwicklungswert von höchster Bedeutung.“ So urteilte 1927 Heinrich Strobel über Kurt Weills erste Bühnenarbeit, die für eine Nonett-Besetzung instrumentierte Kinderpantomime *Zaubernacht* von 1922. Den „Entwicklungswert“ sah Strobel in der Überwindung spätromantischer Musikdramatik; er zeigt sich indes noch auf einer weiteren Ebene: *Zaubernacht* antizipiert auch Weills späteres Streben nach Einfachheit und Verständlichkeit und dessen satztechnische Korrelate. Der Komponist selbst bekannte 1930 in einem Interview: „Das erste Werk, aus dem der einfache Stil zu erkennen ist, war wohl das Ballett [sic] *Zaubernacht*.“ Die Bedeutung des Werks für Weills kompositorische Entwicklung war lange Zeit nur durch einen autographen Klavierauszug und die aus *Zaubernacht* abgeleitete Suite *Quodlibet* op. 9 (1923) zu erschließen; alles andere Quellenmaterial galt bis zur überraschenden Wiederentdeckung des bei allen Aufführungen verwendeten Stimmensatzes und einer Abschrift fremder Hand des Klavierauszugs 2005 als verschollen. Das vorrangige Verdienst der 2008 von Elmar Juchem und Andrew Kuster im Rahmen der Kurt Weill Edition vorgelegten Kritischen Ausgabe von *Zaubernacht* besteht somit darin, dass durch sie eine nicht eben epochale, aber für das Verständnis des Weill'schen Werdegangs doch überaus bedeutsame Komposition überhaupt erst zugänglich geworden ist.

In einer exzellenten, akribisch recherchierten Einleitung referiert Juchem die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes sowie seine Überlieferungsproblematik und beleuchtet dabei u. a. ein wenig bekanntes Kapi-

tel der Theatergeschichte Berlins (und „Charlottengrads“). Weill schrieb *Zaubernacht* während seines Studiums bei Ferruccio Busoni auf ein Szenarium des russischen Produzenten und Autors Wladimir Boritsch, das den Topos zum Leben erweckter Spielzeugfiguren bemüht. Die Arbeit am Klavierauszug (Quelle Vh) ging offensichtlich jener an der Partitur voraus. Ende 1922 wurde *Zaubernacht* mehrmals in Berlin gespielt. 1925 fanden die Stimmen (Im, Ih) und die Abschrift (Vm) des Klavierauszugs bei einer Neuinszenierung des Stücks durch Boritsch in New York Verwendung; 1959 gelangten diese Quellen an die Yale University, wo sie in einem Safe abgelegt und vergessen wurden. Ihre unverhoffte Hervorholung aus diesem Dornröschenschlaf mutet kaum minder märchenhaft an als das Sujet der Pantomime selbst. Die Partitur jedoch dürfte unwiederbringlich verloren sein.

Die besondere Herausforderung bei der Edition von *Zaubernacht* bestand somit in der Rekonstruktion der Partitur aus den von verschiedenen Kopisten angefertigten Stimmen (Im). Schwierigkeiten bereiteten dabei vor allem die beiden vokalen Abschnitte des Stücks. So musste die Gesangsstimme des eröffnenden *Liedes der Fee* aus Vh übernommen werden (inwieweit ihre Emendation nach einer vermutlich wenig verlässlichen und unvollständigen Stichnotation in der Flötenstimme sinnvoll ist, wäre zu diskutieren). Eine nur fragmentarisch durch zwei autographe Instrumentalstimmen (Ih) überlieferte Neufassung dieses Liedes kam für die Aufnahme in den edierten Text nicht in Frage. Auch der Gesangspart eines weiteren Liedes gegen Ende fehlt fast komplett, so dass im Interesse der Aufführbarkeit die ganze 41-taktige Passage aus dem edierten Text herausgenommen wurde, was überraschend schmerzlos möglich war.

Mit der Begründung, dass das Szenarium in seiner Gänze nicht mehr zu rekonstruieren und szenisch motivierte Eingriffe in die musikalische Form nicht mehr zu beurteilen waren, reproduziert die Edition die äußere Werkgestalt im Zustand vor den bei Proben bzw. zwischen Aufführungen eingetragenen Strichen und Wiederholungen; sie übernimmt jedoch die im Kontext der Berliner Produktion vorgenommenen Detailänderungen. Dieses Verfahren erscheint insofern zweifelhaft, als es eine Fas-

sungsmischung impliziert; immerhin aber lassen sich die nicht berücksichtigten Formänderungen mit Hilfe des Kritischen Berichts leicht nachvollziehen.

Da die Lesarten von Im nicht anhand einer autoritativen zentralen Referenzquelle überprüft werden konnten – Vh taugt in dieser Hinsicht nur bedingt als Ersatz der Partitur –, erforderte ihre Bewertung ein besonderes Fingerspitzengefühl. Den Herausgebern ist zu konzedieren, dass sie dieser durchaus nicht unheiklen Aufgabe überwiegend mit großer Souveränität gerecht geworden sind; dennoch gibt es einige Ansatzpunkte für Kritik. So wirken drei der durch Fußnoten markierten Entscheidungen bei zweifelhaften Tonhöhen wenig überzeugend (T. 910, 1031/1047, 1220). In T. 1031/1047 etwa kollidiert in Im ein As als Abschluss einer Lamento-Figur im Fagott mit dem dreifach oktaverdoppelten Basston A eines d-Moll-Quartsextakkords zu Beginn einer Unisono-Streicherphrase; in Vh dagegen endet auch das ‚Fagott-Motiv‘ auf A. Die Herausgeber halten sich hier an Im und verweisen auf *Quodlibet* (III, T. 112); dort aber fehlen (wie in Vh) die Verdopplungen der neu ansetzenden Phrase in der Basslage, so dass die Dissonanz durch einen zweifachen Oktavabstand entscheidend gemildert wird. (16 Takte später in *Quodlibet*, wo die beiden Gestalten in derselben, nun der eingestrichenen Oktave aufeinander treffen, beschränkt sich der Satz in der Tat auf *a'*.) Auch die Behandlung von T. 1220.1 erscheint problematisch. An dieser Stelle steht in Vh ein schlichter und Weill-typischer Mollsubdominantakkord *bf'/des''g'*; der entsprechende Klang in Im (Klavier) enthält aber sowohl *f'* (mit Auflöser) als auch *fes*. Gegen die harmonische und orthographische Logik (der nächste Akkord ist  $C^7$  mit Quarte statt Terz) entscheiden sich die Herausgeber für die Verwandlung des *f'* in *fes'* und argumentieren etwas hilflos mit der Psychologie des Kopisten bei der Akzidenzsetzung. Indessen bezeichnet es die hohe wissenschaftliche Qualität dieser Ausgabe, dass derlei Problemfälle in aller Regel mit großer Sorgfalt transparent gemacht werden.

Gerade in Anbetracht der primären Bedeutung von *Zaubernacht* als „Entwicklungswert“ für Weill wäre eine ergänzende Edition des Klavierauszugs Vh wünschenswert. Sie würde sowohl aufschlussreiche Einblicke in die Instru-

mentationswerkstatt des jungen Weill ermöglichen als auch szenische Produktionen erleichtern.

(Oktober 2010)

Tobias Faßhauer

KURT WEILL: *The Kurt Weill Edition. Serie IV: Miscellanea, Band 2: Popular Adaptations 1927–1950.* Hrsg. von Charles HAMM, Elmar JUCHEM und Kim H. KOWALKE. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2009. 325 S.

Dass das Schaffen Kurt Weills die wohl größten Herausforderungen für die klassische historische Musikphilologie bedeutet, wissen wir spätestens, seitdem zwei Jahre nach dem 50. Todes- und 100. Geburtsjahr des Komponisten mit *The Firebrand of Florence* – mit seiner unendlich verworrenen Quellenbasis – das erste Broadwaymusical im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe ediert wurde. Doch genauso lohnend wie jene Ausgabe erscheint der jüngst vorgelegte Band mit populären Bearbeitungen seiner Theaterlieder, beginnend mit dem *Alabama-Song* von 1927 bis zu Weills Tod 1950. 176 solcher Ausgaben wurden von den Mitarbeitern der Weill-Edition ausfindig gemacht; alle wurden in Form eines ausführlichen Katalogs dokumentiert, zu allen gibt es eine farbige Miniaturreproduktion des Titelumschlags, und 38 Songs sind in Graustufen-Faksimiles reproduziert. Hinzukommt ein 94 Spalten starker editorischer Essay von Charles Hamm.

Dass Hamm für diese Aufgabe gewonnen werden konnte, scheint ein Glücksgriff, ist er doch nicht nur eine durch Forschungs- und Editionsarbeiten zu Guillaume Dufay und Igor Stravinsky, ausgewiesener und erfahrener Experte historischer Musikphilologie, sondern zugleich ein Pionier der angloamerikanischen Popularliedforschung und somit alles in allem ein solcher Spagatkünstler, wie ihn das Sujet verlangt. Denn in der Tat lassen sich die „popular adaptations“ – zumindest wenn man, wie Hamm es tut, stets die Partituren der originalen Bühnenwerke vergleichend zu Rate zieht – als Schlüssel zu Weills Ästhetik, zu seinem Werk und dessen Rezeptionsgeschichte verstehen, und das nicht nur, weil sie die einzigen gedruckten Quellen zu vielen von Weills Theaterwerken sind, die zu Lebzeiten des Komponisten (und teilweise bis heute) greifbar waren.

Letztlich stellt die Rezeption seiner Theaterlieder – in vereinfachter und nur selten vom Komponisten verantworteter Form – einen integralen Bestandteil der Werke selbst in ihrer kommunikationsästhetischen Struktur dar, so dass Weill bei jedem Bühnenwerk aufs Neue viel Energie investierte, seine Verleger dazu zu bewegen, deren Vermarktung möglichst effizient zu betreiben.

Sorgfältig stellt Hamm zunächst den historischen Kontext dar und zeichnet kenntnisreich den Rahmen der Veröffentlichungsgeschichte populärer Musik schon des 19. Jahrhunderts nach, die schon damals auf den privaten Abnehmer zielte und damit ein Massenpublikum adressierte. Bei Kurt Weill war der Weg aber ein anderer: Als avantgardistischer Opernkomponist hatte ihn die Wiener Universal-Edition in den 1920er Jahren in ihr Programm aufgenommen. Als er dann 1927 mit seinem *Alabama-Song* aus *Mahagonny* erstmals Anlass hatte, seinen Verlag zum populären Vertrieb eines Theatersongs zu motivieren, war dies ein für den Verlag neues Terrain. Die Vermarktungsstrukturen populärer Theaternummern mochte man sich für Weill, Krenek und andere vielleicht bei den einheimischen Operettenverlagen anschauen, doch galten für die Songs jener Komponisten, gab man sie auch in die Hände von Spezialisten im Arrangieren populärer Musik, andere Regeln – und freilich andere Auflagenzahlen. Klug und präzise führt Hamm in jedes der Originalwerke Weills, aus denen populäre Bearbeitungen hervorgingen (also in fast jedes nach 1927 entstandene) ein, wobei eine ausführlichere Berücksichtigung der werkspezifischen Sekundärliteratur wünschenswert gewesen wäre: Hamm verlässt sich hier im Wesentlichen auf die grundlegenden monografischen Arbeiten Kowalkes von 1979 und Drews von 1987, die doch durch zahlreiche in der Zwischenzeit entstandene Studien zu ergänzen wären. So wären auch problematische Aussagen wie die, Weill habe *Aufstieg und Fall* für das Operntheater und dessen Publikum geschrieben (S. 51) oder *Die Sieben Todsünden* seien die letzte Zusammenarbeit von Weill und Brecht gewesen (S. 53), zu vermeiden gewesen.

Exemplarisch nimmt Hamm detaillierte Vergleichsanalysen von Vorlage und Bearbeitung vor, zieht zahlreiche oft kaum bekannte Quellen (vornehmlich Verlagskorrespondenz) hin-

zu und gelangt so zu grundlegenden Aussagen über Weills Einschätzung der Bearbeitungs-, insbesondere aber der Vermarktungstätigkeiten des jeweiligen Verlags. Wie kaum ein anderer Theaterkomponist beobachtete Weill, schon in den 1920er Jahren und verstärkt dann am Broadway, die Möglichkeiten der Ausnutzung kommerzieller Einzelausgaben. Wohl um den damit einhergehenden Verlust sowohl kompositorischer als auch dramaturgischer Substanz wissend, drängte er seine Verleger nach größerem Engagement bei Herstellung und Vertrieb solcher Ausgaben sowie ihrer Verwendung durch Schallplattenindustrie und Rundfunk und beobachtete peinlich genau deren massenmediale Wirksamkeit am eigenen Radiogerät. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildete wohl *Love Life*, eines seiner gewagtesten und experimentellsten Musicals, bei dem eine frühzeitige und umfassende Kommerzialisierung von insgesamt mindestens sechs Songs vertraglich vereinbart wurde, deren Umsetzung in populären Aufnahmen dann jedoch aufgrund des gewerkschaftlich erzwungenen Aufnahmeverbots ausblieb.

Lesenswert ist auch Hamms grundlegende Analyse und Reflexion dessen, was populärer Erfolg eigentlich ist bzw. was ihn ausmacht und an was er abzulesen wäre. Hamm differenziert hier zwischen dem schnellen und spontanen Erfolg sowie der langanhaltenden Präsenz eines Song im populären Repertoire, vergleicht (sofern vorhanden) Auflagen- und Verkaufsziffern, Charts und Zählungen von kommerziellen Interpretationen in der Homepage des „All Media Guide“, zieht paradigmatische Popinterpretationen hinzu und geht dabei immer wieder zurück auf Weills eigenes Nachdenken über diese populären Reflexe.

Doch möchte ich eine spezifische Sichtweise Hamms, die bei seinen Analysen immer wieder durchscheint, in Frage stellen oder doch durch einen widersprechenden Gedanken flankieren: Die Sheet-music-Bearbeitung des Songs *West Wind* aus *One Touch of Venus* etwa verstümmle diesen, indem sie ihn zurechtbiege „into the pattern of a verse-refrain Tin Pan Alley ballad (AABA) by eliminating important sections for orchestra and chorus in the second refrain and the final eight-measure extension that in the stage version brings the piece to a sonic and dynamic conclusion“ (S. 65). Immerhin baut doch

das populäre Musiktheater – auch gattungsgeschichtlich betrachtet, etwa in der Revue, der frühen *musical comedy* und ähnlichen Formen mit schwacher Handlungs-dramaturgie – ganz wesentlich auf das populäre Lied samt seiner formalen, stilistischen, aber nicht zuletzt seiner kommunikativen Charakteristika und Konventionen. Nicht zufällig lernte Weill im Laufe seiner Karriere die Wirkung eines populären Songs als solchem auch für die Wirkung seiner Bühnenwerke nutzbar zu machen, auch wenn dessen musikalische Struktur für den Theaterkontext oft erheblich erweitert wurde, um eine zusätzliche dramatische Aussageebene zu gewinnen. Dass diese bei einer „Auskopplung“ als Sheet music verloren gehen würde, war ja auch dem Musical-Komponisten klar, und er operierte bewusst damit, schon wenn er sein Theaterwerk komponierte und dabei populäre Nummern als solche einbaute. Somit bildet das populäre Arrangement des Theaterliedes durchaus kein sekundäres Derivat seiner Vorlage, sondern eine mediale Existenzform, die zur derjenigen des Bühnenwerks quasi dazugehört.

Von hier ausgehend lässt sich auch ein anderer Gemeinplatz, der von Weills eigenen Aussagen über seine Stilentwicklung schon der 20er Jahre gestützt wird, hinterfragen: „Weills music moved from complexity to relative simplicity“ (S. 75). Sofern hier Simplizität vs. Komplexität im Hinblick auf die anhand von Notentexten allein diagnostizierbaren strukturellen Eigenheiten gemeint ist, ließe sich dem ja durchaus zustimmen. Bezieht man aber, und dies wird wohl der Weill'schen Ästhetik eher gerecht, die vielschichtigen Einsichten in rezeptive und kommunikative Prozesse, die Populäre Musik, Musiktheater, Sheet music, Schallplatte, Rundfunk u. v. m. zu einem dynamischen medialen Dispositiv zusammenbinden, mit ein, so lässt sich vielmehr argumentieren, dass Weill im Laufe seiner Karriere zu einer Komplexität künstlerischer Arbeit gelangte, wie man sie wohl kaum einem seiner Zeitgenossen (nicht einmal am Broadway) nachsagen kann.

(April 2010)

Nils Grosch